



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



1970-1990 ARALIĞINDA KONUT VE İÇ  
MEKÂN ÖZELLİKLERİNİN KEMAL SUNAL  
FİMLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI

**Tuba BÜLBÜL BAHTİYAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Haziran-2019**  
**KONYA**  
**Her Hakkı Saklıdır**

## TEZ KABUL VE ONAYI

Tuba BÜLBÜL BAHTİYAR tarafından hazırlanan “1970-1990 Aralığında Konut ve İç Mekân Özelliklerinin Kemal Sunal Filmleri Üzerinden Okunması” adlı tez çalışması 25/06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Necmettin Erbakan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

### Jüri Üyeleri

#### Başkan

Prof. Dr. Dicle AYDIN

#### Danışman

Doç. Dr. Esra YALDIZ

#### Üye

Dr. Öğt. Üyesi Süheyla BÜYÜKŞAHİN

### İmza

.....  
*Dicle Aydın*

.....  
*Esra Yaldız*

.....  
*Süheyla Büyükhşahin*

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Prof. Dr. Süleyman Savaş DURDURAN  
FBE Müdürü

## TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

## DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all material and results that are not original to this work.



Tuba BÜLBÜL BAHTİYAR

Tarih: 25.06.2019

## ÖZET

### YÜKSEK LİSANS TEZİ

## TÜRKİYE’DE 1970-1990 ARALIĞINDA KONUT VE İÇ MEKÂN ÖZELLİKLERİNİN KEMAL SUNAL FİMLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI

**Tuba BÜLBÜL BAHTİYAR**

**Necmettin Erbakan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü  
Mimarlık Anabilim Dalı**

**Danışman: Doç. Dr. Esra YALDIZ**

**2019, 224 Sayfa**

**Jüri**

**Doç. Dr. Esra YALDIZ**

**Prof. Dr. Dicle AYDIN**

**Dr. Öğt. Üyesi Süheyla BÜYÜKŞAHİN**

Bireylerin özel yaşam alanı olarak konutlar, iç mekân tasarımı açısından kullanıcı profiline ve kişisel tercihlerin birincil belirleyici olduğu mekânlardır. Konutta kullanıcıların, kültürel kodları, sosyal statüsü ve gündelik yaşamlarındaki farklılıkların yansıtıcısı ise iç mekân donatılarında belirginleşmektedir. Mekân bu yönüyle kullanıcı ve eylem hakkında bilgiyi barındıran somut bir araç niteliği taşımaktadır. Somut araç olarak mekân, toplumun sosyal, kültürel, ekonomik değişimlerini birebir yansıtan sinema ile çok yönlü iletişim kurmaktadır. Sinema filminde konu, mekânla bütünleşmekte, mekânın kurgusu konuyu destekler şekilde oluşturulmaktadır. Sinema ve mekânın bir araya gelişinde, toplumsal ve kültürel yapıya, inanişe, sosyal statüye ve gündelik yaşama dair birçok bilgi izleyiciye aktarılmaktadır.

Sinema ve mimarlık arakesitinde ele alınan bu çalışmanın amacı; öznel bir bakış açısı ile Türkiye’de 1970lerde yaşanan kentleşme olgusu ile birlikte, toplumsal ve sosyokültürel yapıyı, gündelik yaşamı bir konu çerçevesinde aktaran sinema filmleri üzerinden mekânları ve mekânların birbiriyle olan ilişkilerini analiz etmek, kullanıcının sosyal statüsü, eğitim ve kültür düzeyi ile ilişkili mekânın ve donatıların kullanımını incelemektir. Bu amaç doğrultusunda Türk sinemasında, toplumu birçok yönüyle yansıtan senaryoları ile dönemin sorunlarına mizah yolu ile eleştirilerde bulunabilen, sosyolojik, kültürel ve psikolojik arka planı olan ve aynı zamanda izleyiciyle arasında kuvvetli bir bağ kurabilmiş filmlerin kahramanı Kemal Sunal’ın eserleri ele alınmıştır. Tez kapsamında, Kemal Sunal’ın rol aldığı 82 filmde 1970-1990 aralığında çekilen, dönemin farklı tipteki konut mekânlarında geçen ve karşılaştırma imkanı sunan 14 filmi seçilmiştir. Seçilen film setlerinin çoğu gündelik yaşam kurguları ve mekânlarıyla, sosyal yaşam ve mekân etkileşimini gerçeğe uygun olarak yansıtmaktadır. Filmlerdeki konutlar (gerçek mekânlar); plan şemaları, mekânın tefrişi, donatıların işlevleri/eylemleri, mekân nitelikleri yönünden incelenmiştir. Filmler üzerinden yapılan değerlendirmede konut türünün seçiminde ve oluşumunda, mekânın ve mekân organizasyonunun değişiminde, donatıların ve teknolojik eşyaların tercihinde belirleyici etken; sosyo-kültürel yapı ile birlikte ekonomik gelir seviyesidir. Bunun yanı sıra mobilyalardaki ve yapı malzemelerindeki çeşitlenmeler ve gelişmeler de mekânların algısının değişmesinde etkili olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** donatı, iç mekân, Kemal Sunal, konut, mekânsal oluşum, mobilya

## **ABSTRACT**

### **MS THESIS**

# **ASSESSMENT OF HOUSING AND INDOOR CHARACTERISTICS OF THE PERIOD BETWEEN 1970 AND 1990 THROUGH KEMAL SUNAL MOVIES IN TURKEY**

**Tuba BÜLBÜL BAHTİYAR**

**THE GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCE OF  
NECMETTİN ERBAKAN UNIVERSITY  
THE DEGREE OF MASTER OF SCIENCE  
IN ARCHITECTURE**

**Advisor: Assoc.Prof.Dr. Esra YALDIZ**

**2019, 224 Pages**

**Jury**

**Assoc.Prof.Dr. Esra YALDIZ**

**Prpf. Dr. Dicle AYDIN**

**Asst. Prof. Süheyla BÜYÜKŞAHİN**

Buildings as private living areas are the spaces where user profiles and personal preferences are determinant for indoor designing. The indicator of users' differences in regard to their cultural codes, social statuses and daily lives becomes distinctive in indoor equipment. Accordingly, spaces serve as a physical instrument that contains information about users and their actions. They establish a multi-dimensional communication with cinema that directly reflects the spatial, social, cultural and economic changes. The themes in movies are integrated with spaces, and spatial formation is formed in a way to support the themes. A great amount of information regarding the social and cultural structures, beliefs, social statuses and daily life is conveyed to spectators during the combination of cinema and space.

This study, which reviews the relationship and communication between cinema and architecture, aims to analyze the urbanization that took place in Turkey in 70s with a subjective approach, to evaluate the spaces and relationships between the spaces through the movies reflecting the social and sociocultural structure and daily life from a specific issue, and to assess the use of spaces and equipment related to the social status, education and cultural status of users. This study also reviewed the movies of Kemal Sunal, who humorously criticized the issues of the era with the scenarios reflecting the society in many aspects, and who managed to establish a strong tie with the spectators through his movies with sociological, cultural and psychological background. Of the 82 movies Kemal Sunal starred in, 14 movies that were shot between 1970 and 1990, that took place in different spatial buildings and that enabled making comparison with other movies were selected. Many of the selected movie sets reflect the interaction between social life and spaces realistically with the daily fictions and spaces. The buildings (real spaces) in movies were reviewed in regard to plan schemes, spatial furnishing, functions/actions of equipment, and spatial characteristics. An assessment toward the relevant movies indicated that the factor determining the selection and formation of housing type, transformation of the spaces and spatial organizations, and selection of equipment and technological items is the economic income level along with the socio-cultural structure. In addition, the variations and developments seen in furniture types and construction materials affected the changes regarding the spatial perceptions.

**Keywords:** equipment, furniture, housing, indoors, Kemal Sunal, spatial formation

## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın çıkış noktası “*Konut ve Değişim*” adlı yüksek lisans dersi kapsamında yapılan bir araştırmada eski bir fotoğrafta veya film karesinde dönemin mekânsal izlerini okumak düşüncesi olmuştur. Belirli bir dönemin mimari açıdan değerlendirilmesinin Türkiye’de yediden yetmişe herkesi güldürebilen ve halen etkisini yitirmeyen Kemal Sunal filmleri eşliğinde yapma fikri ise heyecan verici bir sürecin başlamasına sebep olmuştur.

Akademik çalışma sürecimin başından bu yana değerli bilgilerini ve tecrübelerini benimle paylaşan, kendisine ne zaman danışsam bana kıymetli zamanını ayırarak sabırla ve ilgiyle elinden geleni fazlasıyla yapan, samimiyetini ve güler yüzünü benden esirgemeyen değerli danışman hocam Sayın Doç. Dr. Esra Yıldız’a, tez konumun oluşmasında bana ilham olan ve bilgi birikimlerini benimle paylaşan Sayın Prof. Dr. Dicle Aydın’a, değerli görüşleriyle yol gösteren Sayın Doktor Öğretim Üyesi Süheyla Büyüksahin’e,

Kaynaklara ulaşmamda yardımcı olan Elif Tangal’a, Beyoğlu, Beşiktaş ve Bakırköy Belediyesi arşiv çalışanlarına ve “*Yeşilçam Haftiyesi*” Kürşat Çetin’e,

Tüm çalışmam boyunca manevi destekleriyle yanımda olan kıymetli dostlarım Beyza Bilgen Güç’e, Büşra İpek’e ve Kübra Aydın’a, her daim arkamda duran ve beni sevgileriyle kucaklayan anneme, babama ve kardeşim Yasemen Bağcı’ya, son olarak bugüne ulaşabilmemde desteğini ve anlayışını benden esirgemeyen, tüm enerjisiyle yanımda olan değerli eşim Yasin Bahtiyar’a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Tuba BÜLBÜL BAHTİYAR  
KONYA-2019

# İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET .....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>v</b>
<b>ÖNSÖZ .....</b>	<b>vi</b>
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>vii</b>
<b>SİMGELER VE KISALTMALAR.....</b>	<b>ix</b>
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1. Amaç .....	2
1.2. Kapsam.....	3
1.3. Materyal ve Yöntem.....	4
1.4. Kaynak Araştırması.....	5
<b>2. KAVRAMSAL ALTYAPI.....</b>	<b>8</b>
2.1. Türkiye’de Cumhuriyet Döneminden Günümüze Konut Politikasının Gelişimi ve Etkileri .....	8
2.2. 1923-1990 Aralığında İstanbul’daki Konut Türleri ve Gelişimi .....	27
2.2.1. 1970-1990 Yıllarında Konutlardaki Mekânlarda Etkili Olmuş Mimari Akım ve Üsluplar .....	42
2.2.2. 1970-1990 Yıllarında Konutlardaki Mekânlar ve Özellikleri.....	48
2.3. Sinema ve Mimarlık.....	74
2.3.1. Cumhuriyet Döneminden Günümüze Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi .....	75
2.3.2. Kemal Sunal’ın Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği .....	84
2.3.3. Türk Sinemasında Kemal Sunal Filmlerinin Önemi.....	85
2.3.4. Sinema ve Mimarlık İlişkisi.....	88
2.4. Bölüm Değerlendirmesi .....	90
<b>3. 1970-1990 ARALIĞINDA KONUT VE İÇ MEKÂN ÖZELLİKLERİNİN KEMAL SUNAL FİMLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI.....</b>	<b>94</b>
3.1. Şaşkın Damat (1975).....	95
3.2. Kapıcılar Kralı (1976) .....	106
3.3. Sakar Şakir (1977).....	117
3.4. Çöpçüler Kralı (1977) .....	125
3.5. Yüz Numaralı Adam (1978).....	132
3.6. Dokunmayın Şabanıma (1979) .....	138
3.7. Kılıbık (1983).....	144
3.8. Postacı (1984).....	152
3.9. Sosyete Şaban (1985).....	160
3.10. Şen Dul Şaban (1985).....	164
3.11. Katma Değer Şaban (1985) .....	173

3.12.	Kiracı (1987) .....	177
3.13.	Yakışıklı (1987).....	182
3.14.	Sevimli Hırsız (1988) .....	187
3.15.	Bölüm Değerlendirmesi.....	195
<b>4.</b>	<b>SONUÇ .....</b>	<b>205</b>
	<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>208</b>
	<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>224</b>



## SİMGELER VE KISALTMALAR

### Kısaltmalar

Vb : Ve benzeri

Vd : Ve diğçerleri

Vs :Vesaire

Yy. :Yüzyıl



## 1. GİRİŞ

İnsanın korunma, güvenlik, sığınma gibi temel gereksinimlerini karşılamak amacıyla ilkel zamanlardan beri kullandığı barınma mekânları; eylemleri rahat gerçekleştirebilmek için, yaşam koşulları, uygarlık anlayışları, toplumsal değişimler, kültür ve kullanıcıların beğenilerine ve tercihlerine paralel olarak farklılaşan mobilyalarla/eşyalarla günümüze kadar değişerek ve farklılaşarak var olmuştur. Mobilya, oturulan, yemek yenilen, çalışılan, yatılan yerlerin döşenmesine yarayan, taşınabilir eşyaya verilen genel ad, möble olarak tanımlanmaktadır<sup>1</sup>. Mobilya, mekânın kullanılabilirliğini etkileyen, malzemesi, boyutu, rengi ve tarzı ile mekânın algısını değiştiren, mekânın adeta ruhunu hissettiren; kullanıcılar, toplum, zaman, teknoloji, ekonomi gibi kavramları, bağlamında okumamıza yardımcı olan, mekânın oluşumunda mimariyi tamamlayan, mekâna dair her türlü eşyadır (Bahtiyar vd., 2019).

Bireylerin özel yaşam alanı olarak konutlar ise, iç mekân tasarımı açısından kullanıcı profiline ve kişisel tercihlerin birincil belirleyici olduğu tipolojilerdir. Konutta kullanıcıların sosyal statüsü, tercihleri, beğenileri ve gündelik yaşamlarındaki farklılıkların yansıtıcısı ise iç mekân donatılarında belirginleşmektedir. Mekân bu yönüyle kullanıcı ve eylem hakkında bilgiyi barındıran somut bir araç niteliğindedir. Bu somut araç, sinema ile mimarlığın kesişim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mekân Aristo tarafından; *"nesnelerin birlikteliği"* ya da *"en geniş anlamından en darına kadar birbirini kapsayan tüm olguların birlikteliğinin bir başarısı"* olarak ifade edilmektedir. Dolayısıyla sinema ve mimarlık ilişkisi, hem maddesel hem de ruhsal yönüyle kaçınılmaz bir birliktelik içerisinde düşünülmektedir (Bektaş 2017, Bahtiyar vd., 2019). Toplumun sosyal, kültürel, ekonomik değişimlerini birebir yansıtan sinema ile somut bir araç olarak mekân, çok yönlü iletişim/etkileşim içerisindedir. Sinema filminin konusu, içeriği mekânla bütünleşmekte, mekânın kurgusu konuyu, eylemleri, senaryoyu, dönemi, rolleri destekler şekilde oluşturulmaktadır. Bu bir araya gelişlerde mekân, gündelik yaşam ve sosyal statü anlamında birçok bilgiyi barındırmaktadır. Buna ek olarak sinema, nesnel bir bakış açısı ile konu edindiği dönemi ortaya koyan, toplumun geçirdiği siyasi ve sosyo-kültürel değişimlere ayna tutan, bununla beraber mimari ile kurduğu çok yönlü etkileşim ile öne çıkan bir sanat olarak (Dinçay, 2014) sahnelendiği mekânlara ilişkin okumalar yapmamıza da imkân sağlamaktadır.

<sup>1</sup> <http://www.tdk.gov.tr> (Erişim: Mayıs 2018)

Türkiye'de konut kavramı, kentleşme paralelinde ortaya çıkan barınma sorununa çözüm arayışları kapsamında, yapıldığı dönemi ve bulunduğu bölgeyi sosyo-ekonomik, politik, kültürel özellikleri açısından en iyi yansıtan mimari ürünlerin başında gelir.

Popüler kültürümüzün 20. yüzyıl içindeki en anlamlı ve en görkemli dışavurum alanı (Dorsay,1996) olan Türk Sineması ise, başlangıcından günümüze dek gerçek mekân kullanımına bağımlıdır. Buna bağlı olarak, konut iç mekânlarının görsel anlamda belgelenmesi için uygun örnekleme ortamı sunmaktadır. Filmlerde mekân olarak kullanılan konutların birçoğu, iç mekânlarında herhangi bir değişiklik yapılmadan kullanılmış gerçek konutlar olup; gerçeğin temsili olarak nitelendirilebilmektedir. Sinema ve mimarlık ilişkisinde ele alınan bu çalışmada, Türk Sineması üzerinden Türkiye'de 1970-90 aralığında farklı toplumsal statüdeki bireylerin konutlarındaki mekan ilişkileri ve mekan düzenlemeleri okunmaya çalışılmıştır.

Türk sinemasında 1970-1990 aralığında çekilen filmler arasında Kemal Sunal filmlerinin etkin bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Kemal Sunal filmleri salt komediden ibaret değildir, bütün filmlerinde vermek istediği sosyal mesajları, teşhis koyduğu sorunları, sorunlara getirdiği eleştirileri ve çözüm önerilerini içinde barındırmaktadır. Kemal Sunal filmleri, günümüzde de halen seyredilmesini ve irdelenmesini sosyal ve siyasal meseleler karşısındaki duyarlılığına borçludur.

Tez kapsamında, Kemal Sunal'ın rol aldığı 82 filmde 1970-1990 aralığında çekilen, dönemin farklı tipteki konut mekânlarında geçen ve karşılaştırma imkanı sunan 14 filmi seçilmiştir. Seçilen film setlerinin çoğu sosyal yaşamın mekân ile olan etkileşimi konut içindeki mekân kurguları ve yaşayış biçimleri ile gerçeğe uygun olarak yansıtmaktadır. Filmlerdeki konutlar (gerçek mekânlar); plan şemaları, mekânın tefrişi, donatıların işlevleri/eylemleri, mekân nitelikleri yönünden incelenmiştir.

### **1.1. Amaç**

Sinema ve mimarlık arakesitinde ele alınan bu çalışmanın amacı; öznel bir bakış açısı ile Türkiye'de 1970-1990 aralığında kentleşme ile birlikte yaşanan toplumsal ve kültürel değişimi bir konu çerçevesinde aktaran sinema filmleri üzerinden konut türlerini ve mekânlarını, mekânların birbiriyle olan ilişkilerini ve iç mekan düzenlemelerini analiz etmek, kullanıcının sosyal statüsü ve kültürel düzeyi ile ilişkili mekânın ve donatıların kullanımını incelemektir.

## 1.2. Kapsam

Kent konutunun incelenmesi kapsamında seçilen filmlerin tümü İstanbul'da çekilmiştir. Bu anlamda çalışma, İstanbul'daki kent konutları üzerinden örneklenmiş durumdadır. İstanbul'un 1960lardan sonra Türkiye'nin en çok göç alan şehri olmasının yanı sıra sinema sektörünün merkezi konumunda olmasını günümüzde de koruyor olması bu seçimi kaçınılmaz yapmaktadır.

Çalışma kapsamında Kemal Sunal'ın rol aldığı 82 filminden 1970-90 aralığında çekilen *Şaşkın Damat* (1975), *Kapıcılar Kralı* (1976), *Sakar Şakir* (1977), *Çöpçüler Kralı* (1977), *Yüz Numaralı Adam* (1978), *Dokunmayın Şabanıma* (1979), *Kılıbık* (1983), *Postacı* (1984), *Sosyete Şaban* (1985), *Şen Dul Şaban* (1985), *Katma Değer Şaban* (1985), *Kiracı* (1987), *Yakışıklı* (1987) *Sevimli Hırsız* (1988) filmleri mekân oluşumları ve iç mekân donatıları bakımından incelenmek üzere seçilmiştir. Seçilen bu filmlerde dönemin konutunu yansıtan sahnelere yer verilmiş olmasına ve mekânları analiz etmeye yetecek açılara sahip olmasına dikkat edilmiştir. Konutların mekân oluşumları, mekânların birbiriyle olan ilişkileri, iç mekânda kullanılan donatıları kullanıcıların toplumsal statüleri ve kültürel düzeyleri bağlamında değerlendirilmiştir.

Tez çalışması giriş bölümünden sonra iki ana bölümden oluşmaktadır. İkinci bölüm çalışmanın altyapısını oluşturmaktadır. Bu bölümde; Türkiye'nin Cumhuriyet Döneminden günümüze dek geçtiği siyasi, sosyal ve kültürel dönemeçlerin konut üretimine etkisi anlatılmıştır. Ardından inceleme kapsamındaki 1970-90 aralığında üretilen konut türleri ve gelişimi incelenmiştir. Bu dönemde konut iç mekânlarında etkili olmuş mimari akım ve üsluplar ile sosyal yaşam ve mekân özelliklerine değinilmiştir. Daha sonra sinema ve mimarlığın ortak özelliklerinden ve birbirleriyle olan ilişkilerinden bahsedilmiştir. Cumhuriyet döneminden günümüze Türk sinemasının tarihsel gelişimi kısaca anlatılmıştır. Devamında Kemal Sunal filmlerinin Türk sinemasındaki yeri ve önemine ve sanatçının yaşamına değinilmiştir. Bölüm sonunda ise anlatılanları kapsayıcı bir değerlendirme yapılmıştır.

Üçüncü bölüm alan çalışmasının yapıldığı bölümdür. Seçilen filmler çekildikleri tarihe göre tek tek incelemeye alınmıştır. Öncelikle filmin kimliğine yer verildikten sonra filmin çekildiği konutun/konutların dış mekân görselleri ve konumları paylaşılmıştır. Konutun türü (geleneksel ev, tek konut, gecekondu veya apartman) belirlendikten sonra her bir konut sokak ve cephe ölçeğinden plan kurgusu ve iç mekân donatıları ölçeğine kadar kullanıcının sosyal statüsü kapsamında detaylı olarak incelenmiş ve analiz edilmiştir. Bölüm değerlendirmesinde ise incelenen konutlar

kavramsal altyapıda anlatılan konut türlerine göre gruplanarak plan kurguları ve iç mekân özellikleri tabloya aktarılmıştır.

Son bölümünde sinema filmi üzerinden yapılan dönem analizleri ve mekânsal okumaların sonuçlarına yer verilmiş, kullanıcıların konut ile ilgili tercihlerinde belirleyici olan etkenlere yer verilmiştir.

### 1.3. Materyal ve Yöntem

Tez çalışmasında araştırma yöntemi olarak “Amaçlı Örneklem Yöntemleri”nden (*Purposive Sampling*) Benzeşik Örneklem Metodu (*Homogeneous Sampling*) uygulanmıştır. Bu örneklem yöntemi, evrenden araştırmanın problemi ile ilgili olarak benzeşik bir alt grubun, durumun seçilerek çalışmanın burada yapılmasını tanımlar (Büyüköztürk, 2010). Bu yöntem kullanılarak araştırma için yaşamı boyunca 82 filmde rol alan Kemal Sunal filmlerinden 1970-1990 yılları arasında hem dönemin mimarisini yansıtan konut mekânının ön planda olduğu, hem de toplumsal değişimin ve tabakalaşmanın vurgulandığı filmler seçilmiştir.

1970-1990 aralığında iç mekanlarda kullanılan mobilyalar ve iç mekanlar üzerine popüler kültürdeki beğenileri araştırmak üzere ise 1970-90 aralığında yayınlanan “*Ev Dekorasyon*” dergilerinden faydalanılmıştır. Bu dergiler “Nedensel-Karşılaştırma Yöntemi” kullanılarak incelenmiş, dönemin konutlarına dair karşılaştırmalar ve çıkarımlar bu dergiler üzerinden yapılmıştır.

Tezde kullanılan veriler, belgeler, konut planları farklı yöntemler kullanılarak elde edilmiştir. Araştırma boyunca izlenen yöntemler ise şöyle sıralanmaktadır:

- **Teorik veriler için literatür tarama:** Türkiye'deki siyasi ve sosyo-kültürel ortamın konut üretimine etkisi ve 1970-1990 yıllarındaki konut mimarisi ile Cumhuriyet Döneminden günümüze Türk sinemasının tarihsel gelişimi ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Bu amaçla sinema ve mimarlık üzerinde yazılan kitaplar, tezler, araştırmalar, makaleler incelenerek tezde kullanılmıştır.

- **Örnek filmlerin belirlenmesi için alan araştırması:** Türk sinemasında Kemal Sunal filmleri çalışma kapsamı olarak seçilmiştir. Kemal Sunal'ın başrolünde olduğu 82 filminden araştırmaya yön verebilecek 14 filmi belirlenmiştir. Seçilen filmlerde dönemin konutunu yansıtan sahnelere yer verilmiş olmasına ve mekânları analiz etmeye yetecek açılara sahip olmasına dikkat edilmiştir. Bu filmlerin iç mekan sahneleri detaylı olarak incelenerek değerlendirmeleri yapılmış, sahnelerin imkan verdiği ölçüde mekanlar plan düzlemine aktarılmıştır.

•**Örnek filmlerde geçen konutların günümüzdeki durumlarının araştırılması:** Alan araştırması ile filmlere konu olan konutlardan adresleri belirlenebilenler arasında günümüze kadar gelebilmiş olanları yerinde incelenerek fotoğraflanmıştır. Yetkili belediyeler ile görüşülerek mimari projelerine ulaşılmıştır.

• **Verilerin değerlendirilmesi:** İncelenen filmlerdeki plan şemaları, konut mekanları ve iç mekan donatıları mekansal analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Değerlendirme sonucunda ortaya çıkan sonuçlar ile 1970-90 aralığında farklı statülerdeki kullanıcıların konut türü seçiminde ve iç mekan donatılarındaki tercihlerinde belirleyici olan etkenler ile konut içi düzenlemelerin ve donatıların değişim süreçleri ortaya koyulmuştur.

#### 1.4. Kaynak Araştırması

Bu bölümde çalışmanın ve analiz yönteminin altyapısını oluşturan, Türk Sineması, Kemal Sunal, sinemada mekân, konut, iç mekân donatıları, apartmanlaşma kavramlarına ilişkin teorik bilgilerin elde edildiği kaynaklara dair açıklamalara alfabetik sıra ile yer verilmiştir.

**Allmer (2010)** derlemiş olduğu “*Sinemekan, Sinemada Mimarlık*” isimli kitabında sinema ve mimarlık ilişkisi, fantastik filmlerden bilimkurgu filmlerine geniş bir yelpazesi olan 11 farklı film üzerinden incelenmiştir. Sinemanın mimarlıkta kurduğu bağ ve filmlerde mekân okuması konusunda bu kaynaktan faydalanılmıştır.

**Bozdoğan & Kasaba (2010)** derlemiş oldukları “*Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*” isimli kitaplarında, Türkiye’de ve dünyada modernleşme projesi ve geleceği üzerinde çalışan çeşitli disiplinlerden yazarların yazılarına yer verilmiştir. Kemalizm ve modernleşme, modernleşmenin doğrultusu, mimarlık kültürü, kent planlaması gibi çeşitli konulardaki yazılardan konu kapsamında faydalanılmıştır.

**Dinçay (2014)** yapmış olduğu “*1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konut İç Mekân Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak*” isimli Doktora tez çalışmasında tanımlanan dönemde, konut iç mekân düzenlemelerinde mimari, iç mimari akımlar ve sosyo-kültürel dinamiklerin etkisi ile yaşanan değişimleri ortaya koymuştur. Seçilen filmlerin iç mekânsal analizleri, ayrıntılı mekân okumaları ve iç mimari üsluplar açısından değerlendirilmeleri detaylı olarak incelenmiştir.

**Dinçer (1996)** derlemiş olduğu “*Türk Sineması Üzerine Düşünceler*” isimli kitabı Türk sinemasının farklı alanlarında üretimlerde bulunmuş, Türk sinemasına

emeği geçmiş birçok insanın, akademisyenlerin, yönetmen ve oyuncuların, sinema yazarlarının, senaristlerin, edebiyatçıların, sinema örgütlerinin ve sinema işletmecilerinin yazılarından oluşmaktadır. Bu kitaptan Türk sinemasının yapısı, niteliği ve yönelimlerine dair verdiği önemli bilgiler açısından faydalanılmıştır.

**İşler (2010)** yapmış olduğu “*İstanbul’un 1950 Sonrası G İle Değişen Kent ve Mimari Dokusunun Sinemadaki Temsili*” isimli Yüksek Lisans tezinde devingen ve kozmopolit yapıya sahip bir g kenti olan İstanbul’un özellikle 1950 sonrasında yaşanan yoğun ve çeşitli niteliklerdeki g dalgalarının varış noktası haline gelmesiyle değişen, sosyal, kültürel ve mimari yapısı, sinematografik sunumlarla incelenmiştir.

**Keleş (1993)** yazmış olduğu “*Kentleşme Politikası*” isimli kitabında Türkiye'nin karşı karşıya bulunduğu kentleşme, konut, gecekonda, arsa spekulasyonu, imar ve evre sorunları, nedenleri ve çözüm yollarıyla birlikte ele almıştır. Türkiye’de konut üretiminin gelişimi konusunda bu kaynaktan yararlanılmıştır.

**ncel (2010)** yazmış olduğu “*Apartman: Galata’da Yeni Bir Konut Tipi*” isimli kitabında Galata’da belirli bir alanda ve süreçte yapılan ilk örnekler olarak tanımladığı yapılardan yola çıkarak apartmanlarda süregelen yaşam biçimine Osmanlı toplumunun nasıl uyum sağladığını, bu yeni yaşam pratiğine hangi süreçlerden geçilerek gelindiğini sorgulamıştır. Apartman tipinin oluşumunun ve özelliklerinin araştırılmasında bu kaynaktan faydalanılmıştır.

**zn (2013)** yazmış olduğu “*Türk Sineması Tarihi*” isimli kitabı Türk sinemasının ilk yazılı tarihidir. Türk sinemasını sosyolojik olarak tarihi dönemlere ayırmış, önemli filmleri incelemiştir. Türk sinemasının tarihi araştırmalarında bu kaynaktan faydalanılmıştır.

**zakbaş (2014)** “*Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Siyasal, Ekonomik Ve Sosyal Gelişmeler Paralelinde Modernleşme Süreci 1950–2000*” isimli Doktora tezinde sözü edilen süreçte ülke genelinde inşa edilen yapılardan dönemini açıklayan örnekler tespit ederek bu örnekler üzerinden Türk mimarisinin hem gelişim hem de modernleşme serüveni incelenmiştir.

**Sunal (1998)** yapmış olduğu ‘*Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*’ isimli Yüksek Lisans tezinde kendi filmlerini incelemiş, dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısına değinerek Kemal Sunal Gldrsnn dayandığı toplumsal yapıyı ele almıştır. Sanatçıların, eleştirmenlerin, yazarların görüş ve düşüncelerinden de yararlanarak, filmlerinin ilk gösterimlerinden yıllar sonra bile hala büyük bir ilgiyle izlenmesi olgusunu sosyolojik olarak araştırmıştır.

**Şalgamcıoğlu (2013)** yapmış olduğu “*İstanbul’da Çoklu Konut Gelişiminin Semantik ve Sentaktik Olarak İrdelenmesi: 1930-1980 Dönemi*” isimli Doktora tezinde çoklu konutlardaki / apartmanlaşmadaki mekânların bir araya gelişlerinin mantığı ve 1930-1980 dönemindeki farklılaşması, konut planlarının şekillenmeleri incelenmiştir.

**Tekeli (1982)** yazmış olduğu “*Türkiye’de Kentleşme Yazıları*” isimli kitabı Türkiye’de kent planlamasından çok yaşanan kentleşme deneyinin niteliğini anlamaya dönük değişik zamanlarda yazdığı dergi ve kitaplardaki yazılarından oluşmaktadır. Türkiye’de konut üretiminin gelişimi konusunda bu kaynaktan yararlanılmıştır.

**Tekeli (2012)** yazmış olduğu “*Türkiye’de Yaşamda ve Yazında Konutun Öyküsü*” isimli kitabında Türkiye’nin hem sosyal hem de ekonomik tarihi bakımından konutun gelişimi yakından incelemiştir. Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1980lere kadar Türkiye’de konut sorununun değişimi hakkında verdiği bilgilerden faydalanılmıştır.

**Teksoy (2015)** yapmış olduğu ‘*Kemal Sunal’ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin Ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri*’ isimli Yüksek Lisans tezi; Yönetmen-oyuncu Charlie Chaplin “in Şarlo tiplemesinin komedyen Kemal Sunal’ın Şaban tiplemesi ile olan bağını incelemiştir. Kemal Sunal’ın Türk komedi sinemasındaki yeri ve önemi konusunda bu kaynaktan yararlanılmıştır.

**Uzunarslan (2002)** yapmış olduğu ‘*Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mekân Ve Mobilya*’ isimli Sanatta Yeterlik tezinde; konutlar dönem içinde gösterdikleri mekân özelliklerine göre değerlendirilmiş ve bu mekânlarda kullanılan mobilyalar incelenmiştir.

## 2. KAVRAMSAL ALTYAPI

### 2.1. Türkiye’de Cumhuriyet Döneminden Günümüze Konut Politikasının Gelişimi ve Etkileri

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte yeni yönetim, kentlerin imarı ve konut üretimi konusunda belli bir birikimi, anlayışı ve kurumsal yapıyı devralmıştır. Ancak Sanayi Devrimi’yle birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kentleşme<sup>2</sup> yaşanmış, kentlerin görünümünde büyük değişimler ve dönüşümler başlamıştır. Kentlerin özellikle yeni gelişen konut bölgelerinde etnik-dini farklılaşmanın yanı sıra toplumsal tabakalara göre de bir farklılaşma ortaya çıkmıştır (Tekeli, 2012). Konut yapım yöntemlerinin değişmesinde ise mevcut konut stokunun büyük bir kısmını oluşturan geleneksel yöntemlerle yapılmış ahşap yapıların yangınlarla ortadan kalkması etkili olmuştur.

Cumhuriyet Türkiye’inde konut politikasının gelişmesi, Ruşen Keleş’in “*Kentleşme Politikaları*” adlı kitabında (1993) bahsettiği gibi öncelikle beş dönemde incelenmiştir. Bunlar 1923-1945 Dönemi, 1945-1960 Dönemi, 1961-1980 Planlı Dönem, 1980-1983 Ara Dönem (12 Eylül Dönemi), 1984 ve Sonrası Liberal Dönemdir.

Ancak 2000’li yıllar öncesinde Keleş (1993) tarafından beş dönemde karakterize edilen (Tablo 2.1) bu dönemlere ek olarak, 2003 yılından itibaren ülkede meydana gelen birtakım gelişmeler artık yeni bir dönem olan altıncı dönemin tanımlanabilmesine olanak vermiştir (Kızıltepe, 2013).

- **1923-1945 Dönemi**

Tüm dünyada büyük değişimlerin yaşandığı 20. yüzyılda Türkiye’de de önemli gelişmeler olmuştur. Tanzimat Dönemi’nden sonra 1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Türkiye de tüm dünya gibi modern kentsel yenileme yaklaşımları doğrultusunda Ulus Devlet olarak kentleşme ve modernleşme sürecine girmiştir (İşler, 2010). Kalkınma bu dönemde, yalnız Ankara için değil tüm Türkiye’yi kapsayan niteliktedir. Devlet, birçok kent ve kasabanın Ankara ve İstanbul ile ulaşım bağlantılarının kurulmasına özen göstermiştir (Keleş, 1993). Özellikle İstanbul, İzmir ve Mersin gibi liman kentleri kentleşme ve modernleşmenin temsilcileri niteliğinde dış dünyaya açılan kapılar olmuşlardır. Bu şehirlerde yaşayan orta ve üst sınıf ile bürokrat yönetici sınıfının

---

<sup>2</sup> Kentleşmenin ekonomik, toplumsal ve siyasal boyutlarını da hesaba katan, geniş anlamda bir tanımı; Sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda örgütlenme, iş bölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi sürecidir. (Keleş, 1993:19)

modernleşme ve kent soylu yaşam adına talep ettikleri yeni konut ve yerleşme biçimleri Avrupa kentlerindeki benzer biçimde apartmanlar, sıra evler ve banliyö evleri gibi yeni konut tipleridir. Ancak bu konut tiplerden orta sınıfı barındıran çoğunlukla “*apartman*”dır (Soysal, 1996; Yalvaç, 2008).

İstanbul’da apartmanların yapım tarihi Yeni İstanbul diyebileceğimiz Beyoğlu semtinde 1882 yılına dayanmaktadır (Ünal, 1979; Şalgamcıoğlu, 2013). 20. yüzyıl başında Dr.Vasillis Colonas (Colonas, 1999) 1900 yılı dolayında Pera, Taksim ve Pangaltı’nın ana caddelerinde büyük ve lüks apartmanların oluşumundan bahsetmiş; bu apartmanların sahiplerinin büyük bir çoğunluğunun Rumlar olduğuna değinmiştir (Şalgamcıoğlu, 2013). 1926-1932 yılları arasında apartman sayısında hızlı artışın yaşandığı diğer semtler Beyoğlu ilçesi sınırları içindeki Ayazpaşa, Cihangir, Teşvikiye, Şişli’dir (Tekeli, 2012). Eski İstanbul’da ise apartmanların yapımı 1920-22 yıllarında yapılan Laleli’deki Harigzedegan apartmanları ile başlamaktadır. Anadolu yakasında Kadıköy’de apartmanların yapım tarihi 1909 yılına denk gelmektedir (Ünal, 1979; Şalgamcıoğlu, 2013).

1930lardan itibaren Müslüman halk, dönemin modern evlerinin konforuna ve lüks tüketim eşyalarına özenerek apartmanlara taşınmak istemiştir. Nüfusun artmasıyla giderek artan bu talebi karşılamak amacıyla varlıklı ailelerce gelir amaçlı olarak apartman inşası yaygın hale gelmiştir. Ekonomik geliri yüksek olan ancak paralarını başka alanlarda değerlendiremeyen doktor, avukat, mühendis gibi eğitilmiş kişiler modern apartmanların ilk sahipleri olmuştur. Bu dönemde inşa edilen birçok apartmanın isimleri de bu açıdan ilgi çekicidir. Günümüze ulaşamayan bu yapılardan birkaçı *Eczacı Nazım Malkoç Evi (Topkapı)*, *Doktor Rifki Bey Evi (Kadıköy)*, *Doktor Zeki Zeren Kira Evi (Kadıköy)* ve *Röntgen Apartmanı’dır (Kadıköy)* (Özakbaş, 2015). Böylelikle “*apartman*” kavramı Erken Cumhuriyet dönemi mimarisinde görülen standart konut tiplerinden biri haline gelmiştir.

Apartman kavramı bu dönemde henüz Kat Mülkiyeti Kanunu olmadığından dolayı tek bir kişinin malı olan ve gelir sağlamak için daireleri farklı ailelere kiraya verilen çok üniteli bir yapıya karşılık gelen “*kira evi*” anlamına da gelmektedir. 1931-1950 yılları arasında *Arkitekt* dergilerinde kira evi projelerine yer verilmiştir. Bu apartmanlar, yapıldığı dönemde piyasanın en büyük ölçekli yatırımları ve meslek çevrelerinin birçok açıdan en heyecan verici yapıtları olarak gösterilmişlerdir. Projeleri ise dönemin önde gelen mimarları tarafından çizilmiştir. Zamanla sayıları giderek artan

iki veya üç katlı olan bu apartmanlar, modernizme özgü biçimsel özellikleri de üzerinde barındırmıştır (Sayar vd., 2004; Sormaykan, 2008).

Küçük üreticinin tek parselde inşa ettiği bu apartmanları satması ise toplumsal konumundaki değişiklik dışında söz konusu olmamıştır (Tekeli, 1982). Bu da ileride tek düze haline gelecek olan apartman tipi konutun bu dönemde çeşitliliğin fazla olmasının sebeplerinden biridir.

Bu dönemde mimarların sayısı ise oldukça azdır. 1943 yılında Yapı Dergisi durumu *“Türkiye’de çalışan yüksek mimarlar takribi olarak 250 kişidir. Fakat yurdun inşasında çalışanlar 50 kişiyi geçmez, bunların hepsi büyük vilayetlerde toplanmıştır.”* ifadeleriyle açıklamıştır.<sup>3</sup> Bu sebeple bireysel konut yapımında arsa sahibi evi ya da apartmanı çoğu kez kalfanın yol göstericiliğinde, usta tutarak ya da taşeronlar aracılığıyla gerçekleştirmiştir (Tekeli, 2012). Öte yandan artan talep üzerine inşaatların hızlanması yapı kalitesinin düşmesine de neden olmuştur. Apartmanları, iyi bir gözlemci olan Refik Halit Karay 1940’lı yıllarda şöyle betimlemiştir:

*“Ben şu fikirdeyim ki önünden geçerken dış süsüne, aldatici kunt görünüşüne bakıp da kışa yaza karşı koyacak sağlamlıkta yapıldığını sandığımız yeni apartmanların çoğu, çerden çöpten değilse bile mevsimlere uygun, tam bir mimarlık ustalığıyla kurulmamıştır... Antreye palmye saksıları dizmekle, asansör koymakla, tavanların etrafına alçıdan süsler, bordürler çekmekle ve “güneş girsin! Sıhhat, bol güneş giren evdedir” diye çocuk kandırmacasına panjurları atıp, binayı çepeçevre koca koca camlar gererek sırça saraya benzetmekle kara kışa ve yakıcı sıcağa meydan okunamaz...”*

Refik Halit Karay’ın bu dönemde apartmanlar ve modern mimari hakkındaki önyargılarını taşıyan bu ifadeleri bize dönemin yapı kalitesi konusunda oldukça önemli bilgiler vermektedir <sup>4</sup> (Tekeli, 2012).

Plan anlamında apartmanlarda, sirkülasyon mekanı olan holün, sofa şeklinde olduğu plan düzenleri devam ederken sınırlı da olsa yalnızca koridorlu plan düzenleri kullanılmaya başlamıştır. Ortak özellikleri olarak; odalar kendi işlevlerine göre biçimlenmiş, servis mekânları bir araya toplanmaya çalışılmıştır. Pencereerde Türk evi ögesi olan kafes bırakılarak panjur, jaluzi gibi modern öğeler kullanılmaya başlamıştır.

<sup>3</sup> Yapı, Ocak 1943, Yıl 2, Sayı 28.

<sup>4</sup> Yapı, Ocak 1942, Yıl 1, Sayı 5.

Cephelerde yatay bant şeklinde pencereler ve köşe pencereleri kullanılmıştır. Betonarme karkas binalarda dış cephede Edelputz<sup>5</sup> tercih edilmiştir (Özakbaş, 2015).

Cumhuriyet ile birlikte Türk konutunun iç mekânları da değişime uğramıştır. Konutlarda odalar çok fonksiyonluluktan çıkmış, her odaya tek bir fonksiyon yüklenmiştir. Odalarda dolap içinde bulunan gusülhane “banyo” adı altında ayrı bir mekâna dönüşmüştür. Konutun dış mekânında yer alan hela/tuvalet ise konutun içine alınmıştır. Sedir, kerevet, divan gibi sabit mobilyaların yerini hareketli, batı usulü mobilyalar almıştır (Aslanoğlu, 1979; Ilgın, 1997). Sini yerine yemekler yemek masasında yenmeye başlamıştır. Koltuk takımları, yemek masaları, orta sehpa, kanepeler, pompalı gaz ocağı, pirinç veya ceviz karyola, radyo 1930’lu yıllarda Türk evlerinde kullanılmaya başlayan Batılı mobilyaların sadece birkaçıdır. Zengin aileler için salonlar zenginliklerini sergiledikleri adeta bir gösteriş vitrini haline gelmiştir. Bu salonlar batılı mobilyalarla döşenmiş, piyano çalınan mekânlar haline getirilmeye çalışılmıştır. Genellikle yemek odası ile salon birbirlerine yakın konumda ve bağlantılı yapılmış, (Şekil 2.1) yemek odası bulunmayan evlerde ise salonun bir köşesi yemek odası olarak döşenmiştir. Evlerin birçoğunda misafir geldiğinde açılan bölümler Batılı mobilyalarla döşenirken, günlük yaşamın geçtiği odalarda geleneksellik devam etmiş ve bu mekânlarda ailenin kültürüne, ekonomik gelirine, eğitim seviyesine göre düzenlenmeler yapılmıştır (Özakbaş,2015).

Bu dönemde yapılan apartmanları *Arkitekt* dergisinde yayınlanan “*Röntgen Apartmanı*” üzerinden inceleyecek olursak;



Resim 2.1. Doktor Kamil-Röntgen Apartmanı, Caddeden görünüşü (Anonim, 1933)



Şekil 2.1. Doktor Kamil-Röntgen Apartmanı, normal kat planı (Anonim, 1933)

YASAAMA ALANI (SALON-YEMEK O.-MISAFIR O.)
MUTFAK
YATAK ODASI
BANYO
LAVABO-WC
ANTRE-KORİDOR
KİLER
BALKON
HİZMETLİ ODASI
OFİS

<sup>5</sup> Homojen renkte ve büyüklükte elenmiş özel çakıl (Edelputz Çakılı) ve en az söndükten sonra bir ay dinlendirilmiş beyaz kireç (mermer) hamuru ve renkli çimento (Edelputz çakılı ile aynı renkli) kullanılarak hazırlanan dekoratif amaçlı sıvalara denir ( Özdemir, 1997).

Kadıköy’de, Bahariye Caddesinde, 15 metre genişliğinde bir arsa üzerine inşa edilen bu apartman, bodrum üzerine dört katlıdır (Resim 2.1). Mimarı Zeki Salah’tır. Her katında tek daire bulunan apartmanın zemin katı röntgen ve elektrikle tedavi bölümü olarak düşünülmüştür. Yayınlandığı Arkitekt dergisinde plan kurgusu şu şekilde anlatılmıştır:

*“Holün yanında, esas merdiven vardır. Merdivenin ortasında asansör mahalli bırakılmıştır. Kabul kısmı ki büyük salondan ibarettir. Servis kısmı ile yemek salonu iyi bir surette irtibat ettirilmiştir. Servis kısmında, mutfak, hizmetçi odası ve halâ<sup>6</sup>, ofis vardır. Bunları bir koridor birbirine raptetmektedir. Koridor üzerinde, umumî merdivenden açılan bir servis kapısı vardır. İkamet kısmı, bir koridor üzerinde üç yatak odası ile bir banyo odasını ihtiva ediyor. Yatak odalarının eb'adı normal büyüklüktedir. İki büyük oda, Hanım ve Beye mahsus olup yanındaki oda çocuk odasıdır. Yatak odalarının hepsinin balkonu vardır. Banyo odasında, gömme bir benyuar<sup>7</sup>, ayaklı bir büyük lavabo, alafranga bir halâ ve bide<sup>8</sup> vardır.”<sup>9</sup> (Anonim, 1993)*

Plan incelendiğinde gündüz holü ve gece holü ayrımının yapıldığı, mutfağın servis odası ile desteklendiği, ayrıca hizmetli odası bulunduğu görülmüştür. Bu bakımdan planın işleyişi kullanışlı ve metrekareleri yeterli büyüklüktedir. Salon tefrişinde piyanonun gösterilmesinin de modernleşmenin bir göstergesi olduğunu söylemek mümkündür (Şekil 2.1).

Apartman dışında dönemin bir diğer konut üretim biçimi, kooperatiflerdir. İlk dönemlerde, toplumun gelir seviyesi düşük kesiminden ziyade üst gelir seviyesindeki bürokratların tekelinde olan kooperatifler, büyük oranda devlet kredisinden yararlanan, çok sayıda konut yapımına imkân veren imar dışındaki geniş alanlara ulaşmanın bir aracı olarak gelişmiştir (Tekeli, 2012).

1940’lı yıllar II. Dünya Savaşı’nın olumsuz etkisi olarak duraklamanın iktisadi alanda da belirgin şekilde hissedildiği yıllar olmuştur (Boratav, 2008; Özakbaş, 2014). Savaş döneminde kentleşme hızı dönemin olağanüstü koşulları sebebiyle oldukça yavaşlamıştır (Keleş, 1993). Savaş koşulları içinde, çimento gibi kritik yapı malzemelerinin savaşa hazırlık için askeri amaçlarla kullanılması, inşaatta kullanılan işgücünün büyük oranda askere alınması, geleceğe dair belirsizlikler gibi nesnel ve

<sup>6</sup> Ayakyolu (Kök. Osmanlıca)

<sup>7</sup> Baignoire (benyuar), Fransızca kökenli banyo teknesi, küvet

<sup>8</sup> Vücudun belden aşağı yerlerini yıkamakta kullanılan leğene benzer kap, tuvalet kabı. (Kök. Fransızca)

<sup>9</sup> Anonim, 1933, Arkitekt, “Röntgen Apartmanı”, Sayı: 1933-08 (32) Sayfa: 231-236’da hem mekânsal özellikleri hem de donatı elemanları açıklanmıştır.

öznel sebeple konut üretiminde büyük bir düşüş yaşanmıştır. Bunun dışında savaş ekonomisi kentsel toprak mülkiyeti üzerinde iki çeşit etki yapmıştır. Bunlardan ilki; savaş ekonomisi nedeniyle Türk Lirası hızla değer kaybetmiş, dış ticaret olanaklarının sınırlandığı bu yıllarda parasının değerini korumak isteyen tacirler, parasını kentsel arsaya yatırarak özellikle İstanbul'un Anadolu yakasında arsa spekülasyonunu canlandırmıştır (Şanda, 1942; Tekeli,2012). İkinci etkisi ise, arsa fiyatlarının yükselişi sonucu göç ile kente gelen kesimin ilk gecekondulu mahallelerini oluşturması olmuştur (Şenyapılı,1983; Tekeli, 2012) . İleride büyük sorunlara yol açacak bu gecekondulu konutlar, ilk başlarda sanayi alanlarına yakın konumda, onlara işgücü sağlayacak biçimde gelişmiştir.

Devletin uyguladığı konut politikası anlamında ise, 1939 yılında dünyanın ve ülkenin içinde bulunduğu olağanüstü ekonomik koşulların ve bunalımın halk üzerindeki etkisinin bir ölçüde hafifletilmesini sağlamak üzere, konut kiralalarının sınırlandırılmasına karar verilmiştir. Savaş koşulları içinde bu kanunun uygulaması olarak kiralaların dondurulmuş olması da savaş sonrasında düzenli konut üretiminin artışını bir ölçüde de olsa sınırlamıştır. Bu sınırlama ülkemizde 1963'e değin 25 yıl sürmüştür (Keleş, 1993).

Özetle, 1923-1945 dönemi Türkiye'de modernleşme sürecinin başladığı yıllar olarak büyük değişimleri beraberinde getirmiştir. Modernleşme ve kentleşmeye bağlı olarak Türk aile yapısındaki değişim ve çekirdek aileye dönüşümün hızlanması, kentsel nüfusun artması İstanbul'da apartman yaşamına olan talebi çoğaltmıştır. Yeni bir tür olarak karşımıza çıkan apartmanlar, beraberinde iç mekân düzenlerini ve donatıları da değiştirmiştir.

- **1945-1960 Dönemi**

II. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle başlayan bu dönemde, kentleşme hızlanmış, sanayi sektöründe çalışan kesimin oranı yükselmiş, ekonominin yapısında hızlı dönüşümler başlamıştır. Bu anlamda 1950 seçimleri ile Cumhuriyet'in ilk dönem anlayışı yerini Demokrat Parti'nin daha liberal ekonomik ve popülist politikalarına devretmiştir (Bozdoğan, 2010). 1946-1950 yılları içinde çok partili parlamenter demokrasiye geçilmesi *otoriter-paternalist*<sup>10</sup> bir rejimden *parlamenter popülizm* terimiyle nitelendirilebilecek bir rejime geçiş olarak olumlu; bağımsız yönleri ağır basan ekonomik yapıdan bağımlı bir ekonomik yapıya dönüş olarak da olumsuz

<sup>10</sup> 1. Bir başka bilincin iyiliği, mutluluğu, gereksinimleri, çıkarları ve/veya değerleri adına, daha iyi olacak diye onun karar özgürlüğüne zorla karışma, 2. Babacıl davranış, maternalizm (<http://www.tdk.gov.tr/>)

özellikleri birlikte içermektedir. 1946-1953 arası dönemde Türkiye kendini dünya ekonomisiyle bütünleştirmeye çabalamıştır (Boratav, 2005).

1950 seçimlerinden sonrasında İstanbul’da, Adnan Menderes’in bir siyasal meşruiyet ve halkla ilişkiler projesi olarak bizzat yönlendirdiği yıkıp yeniden yapma yaklaşımını geniş çaplı kentsel müdahaleleri (Resim 2.2) döneme damgasını vurmuştur (Bozdoğan, 2010). 1950lerde başlayan bu istimlakçı imar anlayışı, korumacı yaklaşımdan uzak biçimde kentin merkezini ve çevre görünümünü hızla değiştirmiştir.



Resim 2.2. Karaköy meydanında yapılan yıkımlar, Ara Güler, 1958 (Web İletisi 1)

1950’li yıllar, altyapı çalışmalarında ve sanayileşme yolunda önemli atılımların yaşandığı yıllar olmasının yanı sıra çarpık kentleşmenin de başladığı yıllardır (Özakbaş, 2014). Bir tarafta çok katlı apartmanlar ve toplu konutlar inşa edilirken diğer taraftan da kent çeperlerinde gecekondu kuşakları oluşmaya başlamıştır.

Dönemin en önemli sorunlarından biri kentleşmenin hızlanmasıyla gecekonduların giderek çoğalmasındır. Bu yıllarda konut politikası önceliğini gecekondulaşmanın önlenmesine vermiştir. 1966 yılına kadar, adlarında “gecekondu” denmemesine rağmen, konuyla ilgili çıkarılan bir dizi yasa ile gecekondu yapımına karşı yasaklayıcı bir tavır alınmış; önlemeyi gerçekleştirmek için de konut üretimini arttırmanın yolları aranmıştır (Keleş, 1993). Bu amaçla, 1948 senesinde *Bina Yapımını Teşvik Kanunu* çıkarılmış, bu yasa ile tüm belediyelere arsa dağıtma yetkisi verilmiştir. Bu durum apartman üretiminde bir kırılma noktası oluşturmuş, 10 yıl süren bina vergisi muafiyeti gibi nedenlerle çok sayıda lüks konut ve aile apartmanı inşa edilmiştir (Sayar vd, 2004; Sormaykan, 2008).

Bu dönemde devletin konut politikasına karşı girişimleri arasında işçi konutları konusundaki atılımı yer alır. 1945 yılında Çalışma Bakanlığı’nın ve İşçi Sigortaları Kurumu’nun (SSK) kurulmaları, sigorta primlerinden bir bölümün konut kredisi olarak işçi konut kooperatiflerine verilmesi hazırlıklarını hızlandırmış, 1949 yılında yasa çıkarılmıştır. Bunun gibi Emlak ve Kredi Bankası’nın 1946 yılında Türkiye Emlak

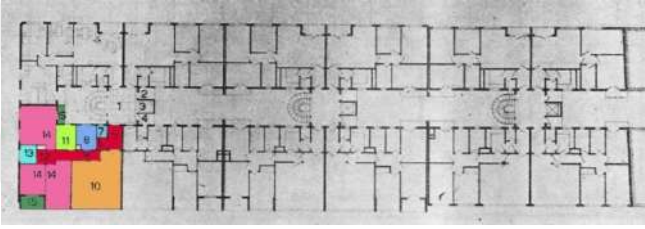
Kredi Bankası ismiyle yeni bir kimlikle yeniden kurulması, konutu olmayanları konuta kavuşturma yolunda büyük oranda fırsatı vermiştir. 1951 yılında, belediyelerin sosyal konut yapma görevlerinin zorunlu görevleri arasına alınması da, yerel yönetimleri bu alanda etkinliğe sokma amacı taşımaktadır (Keleş, 1993). Tüm bu girişimler sonucunda 1950 yılında İstanbul'daki düzenli konut alanları içinde apartman dairelerinin sayısı %80'ler düzeyine ulaşmıştır (Tekeli, 2012).

Bu dönemde yapılan apartmanları *Arkitekt* dergisinde yayınlanan “*İstanbul Belediyesi Türkiye Emlak Kredi Bankası Blok Apartmanları*” üzerinden inceleyecek olursak;

İstanbul Belediyesi ve Türkiye Emlak Kredi Bankası iş birliği ile İstanbul'da Aksaray Atatürk Bulvarı üzerine inşa edilen blok apartmanın (Resim 2.3) projesi İstanbul Belediyesi tarafından çizilmiştir. 1650 m<sup>2</sup> saha üzerinde üç blok halinde, her blok 30 daireden oluşmak üzere 90 dairelik apartman binasında bulvara bakan daireler 140, arka cephedeki daireler 110 metrekaredir (Şekil 2.2) (Anonim, 1957).



Resim 2.3. T. Emlak Kredi Bankası Blok Apartmanları, ön cephe (Anonim, 1957)



Şekil 2.2. T. Emlak Kredi Bankası Blok Apartmanları, ön cephe (Anonim, 1957)

YASAMA ALANI (SALON, YEMEK O., MİSAFİR O.)
MUTPAK
YATAK ODASI
BANYO
LAVABO-WC
ANTRE-KORIDOR
KİLER
BALKON
HİZMETLİ ODASI
OFİS
SANDIK ODASI

Dönemin yaşayış şekline uygun olarak dairelerde kalabalık bir ailenin yaşayacağı varsayılmış, fazla sayıda yatak odası, sandık odası, gömme dolaplar ve balkonlar yapılmıştır. Bodrum katında kalorifer dairesi, kömürlükler, depo ve bakım atölyeleri, personel yatakhaneleri ile apartman katlarından çöplerin atılması için çöp bacalarının sonlandığı yerde bir çöp galerisi bulunmaktadır. Çatı katının ön kısmı gazino olup arka kısımda ise su depoları, umumi çamaşırlıklar, çamaşır asma ve kurutma yerleri bulunmaktadır.

Ülkede çok katlı betonarme konut modeline geçişi gerçekleştiren Emlak ve Kredi Bankası, başlangıçta hızlı kentleşmeyle oluşan konut açığını kapatmak üzere uzun vadeli ve düşük faizli kredi sağlamak için kurulsun da sonunda, düşük gelir seviyesindeki ailelerin değil, üst gelir seviyesindeki ailelerin oturduğu Levent ve Ataköy gibi apartman örneklerini finanse etmiştir. Ancak bu tip örneklerde güneş açıları,

havalandırma, yeşil alanlar gibi tasarım ilkeleri konularında modernist yaklaşımlar ile kaliteli çevreler oluşturulmuştur (Bozdoğan, 2010). Yukarıda incelenen konut projesi, bunun bir örneği niteliğindedir. Maliyeti ve kiralari yüksek olan bu konut bloğu, belediye aracılığıyla yapılmış olmasına rağmen “ucuz mesken” vasfına sahip olamamıştır.

Özetle, 1945-1960 döneminde İstanbul’da kentsel nüfus oranı yükselmiş, kentleşme hızlanmıştır. Geniş çaplı kentsel müdahalelerle kentin görünümünde büyük değişiklikler yaşanmıştır. Spekülatif bir patlamaya dönüşen apartman yapımı ise hızla çoğalmıştır.

- **1961-1980 Planlı Dönem**

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesiyle birlikte sosyal devlet anlayışının hakim olduğu dönem başlamıştır. Batı’nın hegemonyasından çıkma, özgün bir kimliğe sahip olma, kültür ve sanatta halka inme düşüncesinin baskın olduğu bir döneme girilmiştir (Bek, 2008). Mimarlık tarihi açısından da 1960’lı yıllar kırılma dönemi olarak görülebilir. Çeşitlilik ve esnekliğin rasyonel kalıpları kırdığı bu dönemle birlikte gelişen mimari ve bağlantılı iç mimari akımlar ülkemizde de etkisini göstermiştir (Dinçay, 2014).

Bu dönemde, devlet refah devleti kavramına yaklaşmak için önemli adımlar atmıştır (Tekeli, 1982). 1961 Anayasası’nın 49. Maddesi, dar gelirli ya da yoksul ailelerin sağlık koşullarına uygun barınma gereksinmelerini karşılama görevini devlete yüklemiştir. Ülkedeki ekonomideki bunalımlar ve dünya ekonomisinin gidişatı gibi sebeplerle, yoksulluğun kapsamı genişledikçe, yani orta gelir seviyesi de yavaş yavaş geçim sıkıntılarıyla karşı karşıya geldikçe, devletin bu alandaki görev alanı giderek genişlemiştir. Anayasa, barınma probleminin çözümünü, sağlık hakkının bir gereği olarak dikkate almış, herkesi konut sahibi yapmaktan değil, “*gereksinmeyi karşılamak*” tan söz etmiştir (Keleş, 1993).

1960’lı yılların ikinci yarısından itibaren tüm Türkiye’de konut yerleşimlerinin değişmesine ve gelişmesine sebep olan en önemli gelişme Kat Mülkiyeti Kanunu’nun çıkması olmuştur. Apartman dairelerinin mülk konutu olarak tanımlandığı bu süreç, 1954’te 6217 sayılı Tapu Kanunu’nun 26. maddesinde yapılan değişiklik ile başlamış ve 1965 yılında da Kat Mülkiyeti Kanunu’nun çıkarılması ile de sonuçlanmıştır (Sayar vd., 2004; Sormaykan, 2008). Bu kanuna kadar arazide pay sahipliği ve kooperatif modeli varken, orta sınıf artık evlerinin tam sahibi haline gelmiştir (Edgü, 2003; Şalgamcıoğlu, 2013).

Kat sahiplerinin ayrı ayrı tapu almalarını sağlayan bu kanunla verilen yasal güvence, apartman yapımını özendirmiş ve hızlandırmıştır. Böylece kentlerde imarlı alanlar apartmanlarla dolmuş, aynı zamanda imar hakları arttırılan arsalardaki eski yapılar yıkılarak yerlerine daha yüksek ve çok daireli apartmanlar yapılmaya başlamıştır (Eyüce, 2005; Ballice, 2006; Sormaykan, 2008). Bu da kent içinde yol, su, kanalizasyon, sosyal alt yapıları yetersiz mahallelerin oluşmasına neden olmuştur (Tekeli, 1982).

Bu dönemde tarımla ve küçük girişimlerle birikmiş bütün sermayenin çok büyük bir bölümü apartman yapımına yatırılmış olmasına karşın, genellikle orta sınıfa hitap eden ve tek yatırımcısı olan apartmanlar talebi karşılayamamış (Kıray, 2007), konut açığı her yıl katlanarak artmıştır. Bu durumun bir örgütlenmemiş enformel sektör<sup>11</sup> etkinliği olarak ortaya çıkarttığı ve kat mülkiyetiyle ilgili gelişmelerin yaygınlaşmasına neden olduğu “yapsatçılık” ortaya çıkmıştır (İşler, 2010).

Yapsatçı terimi aynen gecekondü gibi, toplunun kendiliğinden geliştirdiği ve durumu çok iyi açıklayan bir sözcüktür. Yapsatçı bir müteahhit değildir; müteahhitler tasarlanan konutu önceden belirlenen fiyat karşılığında yapıp teslim eder. Bu da enflasyonist bir ortamda çalışan müteahhidi büyük risklerle karşı karşıya bırakmaktadır. Yapsatçı ise yaptığı konutu, inşaat bittikten sonra satmaktadır. Bu durumda enflasyonist ortamdan etkilenmesi ve risk alması azalmaktadır. Bu nedenle yapsatçılık, küçük girişimci için uygun bir form olmuştur. 1960’lı yıllarda orta sınıf için konut edinmenin tek yolu haline gelen bu üretim modeli, konut alanlarının oluşumunda, oldukça tek düze bir görünümün oluşmasına sebep olmuştur (Tekeli, 1982). Plan çözümleri ve mekân büyüklükleri benzer çok sayıda apartman üretilmiştir.

Tüm konutlar, piyasada geçerli olduğuna inanılan değerlere göre yapılmıştır. Yapsatçı müteahhitlerin etkinliği giderek artarken mimarların ise sadece mimari projelere imza atan eleman pozisyonunu aldığı bu dönemde müteahhitlerin anlaştıkları mimarlara hazırlattıkları projeleri birçok yapıda ya değiştirmeden ya da az değişikliklerle uygulamaya başlamıştır. Tek tipte apartmanların oluşmasına sebep olan bu durum projelerin buldukları çevreye, arsalara, iklim şartlarına uygunluğunun göz ardı edilmesine ve mimari üretimlerde yalnızca ticari kaygıların ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Cephe düzenleri ile modern olmaya çalışılsa da dönemin teknolojisi, yapı malzemeleri ve kullanılan yeni mimari teknikler bu projelere yansıtılamamıştır. Bu

<sup>11</sup> Kayıt dışı ekonomi (İktisat Terimleri Sözlüğü,2004)

tek düze apartmanlara yapsatçı müteahhitler tarafından ilgi artınca “*Müteahhit Üslubu*” denilen bir üretim şekli gündeme gelmiştir (Özakbaş, 2014).

Yapsatçılığı hızlı kentleşme karşısında gelişen spontane bir çözüm olarak tanımlayan Tekeli (2008); planlı, yapı ve oturma ruhsatı sağlayan bu sistemin küçük girişimlerle kent mekânını yeniliyor gözükse de, eskiden düşük yoğunluklu olan mahallelerin yüksek yoğunluklu olarak yeniden yapılanmasıyla, bu yerleşimlerde altyapı ve sosyal donatıların yetersiz kalmasına, tarihsel dokuların da tahrip olmasına neden olduğunu belirtmektedir (İşler, 2010).

Bu dönemde konut üretiminde yapsatçı model kadar etkili olan gecekondular modeli ile üretilen konutlara da rastlanmaktadır. Devlet düşük gelir seviyesindeki halkın konut sorununa karşı geçerli bir çözüm üretmediği için bu kesim kendi konut sorunlarını “*gecekondular*” yapılarıyla çözmüş, bunun sonucunda da kentin çeperleri gecekondularla kaplanmıştır.

Bu bölgeler kente gelen göçmenlerin kent deneyimlerini korunaklı sayılabilecek ilişki ağları içinde yaşadıkları ve aynı kökenlerden insanların bir arada buldukları bölgelerdir. Zaman içinde yoksul kentli kesim, gecekondular üzerinden temsil edilirken, benzer biçimde orta sınıfların temsili de apartmanlar üzerinden olmuştur. Gecekondularda kente yeni göçenler yaşarken, apartmanlarda ise modern orta sınıf yaşamaktadır (Pınarcıoğlu vd., 2005; Dinçay, 2014).

1970lere gelindiğinde ise İstanbul’da %10 konut kooperatifleri, %45-50 yapsatçı model ve %40-45 civarında gecekondular modeli ile üretilen konutlara rastlanmaktadır (Bilgin, 1996; Şalgamcıoğlu, 2013). Bu yıllarda arsa bedellerinin %60’a kadar çıkması sonucu artık yapsatçılık kârlı olmaktan çıkmış, konut üretiminde yetersiz kalmaya başlamıştır. Konut üretiminin büyük sayılarda ve düşük gelirli gruplara yönelmesi sonucunda “*toplu konut*” girişimleri gündeme gelmeye başlamıştır.

Yapsatçılıktan toplu konuta geçilmesinin üretim şeklinde meydana getirdiği değişim, pazarlanmasından teknolojisine, konutun tasarımından konutun çevresinin yönetimine kadar uzanan kapsamlı bir değişimdir. Toplu konuta geçilmiş olması, hem yapım hızı, hem maliyet, hem de talebin örgütlenmesi açısından büyük kitlelere ve düşük gelir gruplarına yönelmeye olanak vermiştir. Toplu konut girişimi pazarlamasında, yalnız konutu değil çevresini ya da bir yaşantı biçimi de birlikte pazarlamış olmaktadır (Tekeli, 1982).

İnşaat alanındaki son teknolojik gelişmelerin uygulandığı, çağdaş mühendislik hizmet ve bilgi birikimlerinin yaşama geçirildiği toplu konut uygulamaları da büyük

şirket örgütlenme modellerinin oluşmasına neden olmuştur. Kısa sürede çok sayıda konut üretebilen makine parkı ve hazır kalıpları olan şirketlerin gelişmesi bu yıllara rastlamaktadır (Tapan, 1999: İşler, 2010).

1974'te yapılan Boğaz Köprüsü'nün (Resim 2.4) etkisiyle kent mekanındaki prestij sıralamaları değişmiş, yeni alanları spekülâtif faaliyetlere açmıştır (Tekeli, 2013).



Resim 2.4. Boğaz Köprüsü inşaatı, Yapı Kredi Arşivi (Tekeli, 2013)

Dönem konutlarının plan şemalarında sıkça rastlanılan özelliklerden biri kat planlarında üç, dört ve beş dairesel çözümlerin yapılmasıdır. Geçmiş dönemlerde kat planlarında en fazla iki dairesel plan şemalarının kullanıldığı düşünüldüğünde konut sunumunda değişimlerin olduğu görülmektedir. Bununla birlikte konutların mekân düzenlemelerinde de değişimler yaşanmıştır.

Bu dönemde konutun yaşama mekânları (salon, oturma odası, yemek odası) genellikle büyük ve tek bir hacimde toplanmış, bazı örneklerde farklı mekânlarda çözümlense de birbirleriyle muhakkak ilişkilendirilmişlerdir. Geçmiş dönemlerde sıkça görülen konut girişindeki sofa ise bu dönemde antre ve koridora dönüşmüştür. Bu mekânsal dönüşümler kullanıcıların sosyal ve ekonomik yapısındaki ve günlük yaşam kurgularındaki değişimleri de yansıtmaktadır (Sormaykan, 2008).

Bu dönemde yapılan konutları bir örnek üzerinden inceleyecek olursak;

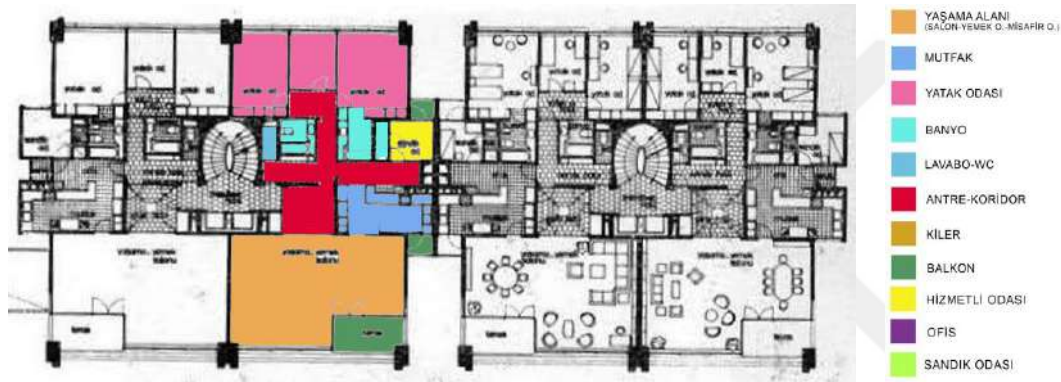
Günümüzde de varlığını sürdüren, *Yapı ve Kredi Bankası Yardım ve Emekli Sandığı Vakfı Vali Konağı Sitesi*, Valikonağı Caddesi'nin sonuçlandığı noktada bulunmaktadır. Yarışma projesi sonucu yapılan yapının mimarları Doğan Tekeli ve Sami Sisa'dır. Arsanın içinde bulunduğu konum sebebiyle daha çok yüksek gelir gruplarına yönelik konutlar inşa edilmiştir. Bloğun caddeyle paralel konumda olması, tüm konut birimlerinin manzaradan ve güneşten faydalanmasına imkân sağlamıştır<sup>12</sup> (Resim 2.5).

<sup>12</sup> <http://tekelisisa.com/>



Resim 2.5. Vali Konağı Sitesi cephesi ve girişi (Web iletisi 2)

Genel kullanıma hitap edecek yaklaşık 200 m<sup>2</sup>'lik daireler; geniş tutulmuş bir yaşama bölümü, üç yatak odası ve ev işlerinde yardımcı olan birinin ikametine olanak veren hizmetli odasından oluşmaktadır (Şekil 2.3) (Anonim, 1978).



Şekil 2.3. Yapı ve Kredi Bankası Yardım ve Emekli Sandığı Vakfı Vali Konağı Sitesi normal kat planı (Anonim, 1978)

Yapının planı incelendiğinde gece holü ve gündüz holünün net bir şekilde ayrımının yapıldığı görülür. Sirkülasyon mekânlarının planda büyük yer kaplamaktadır. Ebeveyn yatak odası diğer yatak odalarına göre özelleşmiş ve içerisine ebeveyn banyosu eklenmiştir. Yaşama mekânı ise oldukça büyük tutulmuş, düzenlemesi kullanıcının yorumuna bırakılmıştır. Mutfak şimdiye kadar incelenen planlar içerisinde en büyük alana sahiptir.

Yapı, Bilgili Holding tarafından 2017'de yenilenmiştir. Yenileme projesi Tanju Özelgin tarafından hazırlanan binanın ismi VK108 olarak değiştirilerek (Web İletisi 3) günümüzde kullanımına devam edilmektedir.

Özetle; Türkiye'de 1961-1980 dönemi siyasi ve sosyal anlamda köklü değişimlerin yaşandığı dönem olmuştur. Konut üretim politikasını değiştiren en önemli olay ise Kat Mülkiyeti Kanunu olmuştur. Bunun etkisiyle *yapsatçılık* adı verilen dönem başlamış, ardından giderek artan kentsel nüfusa karşı toplu konut girişimlerini gündeme gelmiştir.

- **1980-1983 Ara Dönem ( 12 Eylül Dönemi)**

1980’li yılların ilk çeyreği Türkiye’de siyasi ve toplumsal anlamda yoğun dönüşümlerin yaşandığı dönemdir. Bunun temel sebebi, 12 Eylül 1980 yılındaki askeri müdahale ve devamında 3 yıl boyunca askeri rejimin ülkenin siyasal yaşamında derin izler bırakan kararları ve icraatlarıdır (Sunal, 1998).

1980 Darbesi sonrası ekonominin başına geçen Turgut Özal, serbest piyasa ekonomisine geçişin bir gereği olarak faizleri serbest bırakmıştır. Bunun sonucunda halk elindeki kaynaklarını yüksek faizlerle bankelere vermiş veya altına dönüştürmüştür. Devlet tarafından uygulanan bu yüksek faiz politikası ve bankerlerin faaliyetlerine göz yumulması, bu oluşumun giderek güçlenmesine sebep olmuştur. O yıllarda konut sahibi kişilerin birçoğunun, konutlarını sattıklarına ya da birden fazla konuta sahip olanların en az bir tanesini satarak nakitlerini bankelere teslim ettiğine çokça şahit olunmuştur (Keleş, 1993). Öyle ki; dönemin en meşhur bankeri olarak bilinen “*Banker Kastelli*” televizyona ve gazetelere reklamını vermiş, reklam filmlerinde Fikret Hakan, Selma Güneri, İzzet Günay, Cüneyt Arkın, Ekrem Bora ve Eşref Kolçak gibi dönemin ünlü aktörleri yer almıştır (Resim. 2.6). O günlerde bankerlerden esinlenilerek bir film de çevrilmiştir. Başrollerini İlyas Salman, Şener Şen ve Meral Zeren’in oynadığı 1980 yapımı Banker Bilo filmi (Resim 2.7), Türkiye’nin ekonomik kalkınma uğraşında yozlaşan kültürünü eleştirirken, sosyal statünün en üst seviyesine asansör hızıyla çıkma şansının her zaman bulunduğunu öngören ve Türkiye’nin modernleşme sürecini merkezine alan bir film olmuştur (Çakkalkurt, 2014).



Resim 2.6. Ekrem Bora’nın Banker Kastelli reklamı (Web İletisi 4)



Resim 2.7. Banker Bilo film afişi, 1980 (Web İletisi 5)

İnşaat sektöründeki durgunluğun bir sonucu olarak, konut üretimindeki azalmanın, artan gereksinme karşısında konut kiralalarının yükselmesi ve bunun da, konut artışı yerine konut kiralamayı özendirmesi beklenirken, durum öyle olmamıştır. Bir yandan konut kiralaları yükseldiği halde, ev satarak parasını bankere yatıranların sayısındaki artış, giderek hızlanmıştır. Vatandaş, bankerin verdiği %50’yi bulan ve

bazen de geçen faizi, kiradan elde edeceği paraya tercih etmiştir. Bu yüzden yapım pazarı, giderek bunalıma sürüklenmiş; konut yapma güdüsünün yerini, faizden para kazanma güdüsü almıştır. Bu dönem, alıcı bulamayan konut sayısının arttığı bir dönemdir. Bu durumun sadece konut yapımcıları üzerinde değil, aynı zamanda konutla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili bulunan daha birçok ekonomik kesim üzerindeki yan etkileri ekonomiyi derinden sarsmıştır. Kentsel konut açığının en yüksek düzeye ulaştığı bu dönemde küçük konut yapımcılarından çok, büyük konut girişimcileri bunalıma dayanabilmiş, güçlü ve büyük ortaklıklar kuranlar yaşama şansı bulmuştur (Keleş, 1993). Bankerlerin başrolde olduğu bu olağandışı durum, fazla uzun sürmemiş, 1983 yılında Banker Krizi<sup>13</sup> yaşanmıştır. Bankerler iflas etmiş, çok sayıda banka da bu krizden zarar görmüştür. Mağdur olan vatandaşların bankerlerde batan paralarının ise belli bir tutarının ödenmesini devlet üstlenmiştir.

- **1983-2003 Arası Liberal Dönem**

1983 Genel ve 1984 Yerel seçimleri sonrası, ekonomik ve toplumsal yaşamda tam bir liberalleşme<sup>14</sup> çağının başladığı dönemdir. Bu yenilik, kentleşme ve imar politikalarının da genel çerçevesini çizmiştir. Yeni dönemin dayandığı felsefe, toplumun çıkarlarının, bireylerin çıkarlarının toplamına eşit olduğu varsayımdır. İmar politikalarına da kolayca damgasını vuran bu anlayışa göre, toplumun bireylerinkinden ayrı ve ona üstün bir genel yararı olduğundan söz edilemez (Keleş, 1993).

24 Ocak 1980'de uygulanmaya koyulan istikrar programı ve onun devamı niteliğindeki politikalar, konut talebinde hızlı düşüslere neden olmuş, konut sektörünü krizden çıkarmak amacıyla talebin yeniden örgütlenmesini hedefleyen yasalar yürürlüğe koyulmuştur (Türel, 1991). Devlet yeni yasal düzenlemeleri ve kurumlarıyla kooperatiflere ve müteahhitlere kredi vererek büyük ölçekli projelerin yapılmasını sağlamak için 1984 yılında ikinci *Toplu Konut Yasası*'ni çıkarmıştır. Bu yasanın temel amaçları; çok katlı konut yapımını teşvik etmek, dar ve orta gelirliler için konut üretmek, tasarlanan konutların '*sosyal konut*' statüsünde olacak şekilde büyüklüklerini düzenlemek, oluşturulan yeni konut yerleşimleri sayesinde şehir merkezindeki yoğunluğu kontrol altında tutmak ve son olarak kullanıcıların konutlarında kiracı değil sahibi olarak oturmasını sağlamaktır (Yılmaz, 2008; Mutdoğan, 2014).

<sup>13</sup> Detaylı bilgi için bakınız; Kale, S., 2017.

<sup>14</sup> İthalat ve ihracat üzerindeki kısıtlamaların kaldırılarak ithalatın serbest bırakılması durumudur. (<https://www.iktisatsozlugu.com>)

1984 yılında kurulan TOKİ, kamu kurumları arasında konut kredisi veren SSK, BAĞ-KUR ve Emlak Bankası'ndan farklı olarak mali kaynaklarını daha fazla geliştirmiş, konut kredisi alanında işleyen bir sistem kurmuştur (Geray, 2000: Bakır vd, 2019). Bu sistem ise, kooperatif sayısının giderek artmasına sebep olmuş, yeni çıkarılan İmar Kanunu da plan dışı alanların konut üretimine açılması sürecini hızlandırarak bu gelişmeye yardımcı olmuştur. Konut kooperatifleri, özellikle küçük birikimler için bir yatırım alanı oluşturmuştur (Türel, 1991). Ancak bu hızlı kalkınmanın ekonomiye yansıyan yönü olarak, yüksek enflasyon toplumun bütün katmanlarını ağır bir biçimde etkilemiş, 1980'li yılların sonuna doğru artan enflasyon sebebiyle konut fonu darboğaza girmiştir. Krediler ödeme, bekleme ve biriktirme imkanı daha fazla bulunan üst gelir sınıfına yönelmeye başlamıştır (Geray, 2000: Bakır vd., 2019).

1980lerde İstanbul, kentsel yağmanın açığa çıktığı yıllar olmuştur (İşler, 2010). Düzensiz yapılaşma ile kimliğini kaybeden kentte izinsiz inşa edilen yapılara oy kaygısı ve rant açısından göz yumulması sonucunda konut üretim sektörü kontrol edilemez bir hal almıştır. Bir yandan Boğaz sırtlarındaki devlet arazilerinde zenginlerin villalarıyla donatılmasına izin verilirken, diğer yandan değer kazanan gecekondu alanlarına varlıklı ailelerin yaşayacağı siteler inşa edilmeye başlamıştır. Böylece Türk mimarlık hayatında gecekondu-geleneksel-modern üçlemesi gündemi elinde tutmuştur (Özakbaş, 2014).

Bu dönemde dışa açılım politikalarının uygulanması konut üretiminde yapım teknolojileri ve malzemelerine daha kolay ulaşılmasını sağlamıştır. Artan konut talebini karşılamak ve yüksek kar elde etmek amacıyla apartman plan çözümlerinde çok dairesel plan şemaları kullanılmıştır. Aynı zamanda bu hızlı üretim geçmiş dönemlerdeki özellikle 1950'li yıllardaki mimari çeşitlilikten uzaklaşarak tek tipleşmeye yönelen plan şemalarını meydana getirmiştir. Mutfak ve yaşama mekânının aynı alanda çözülmesi, ebeveyn yatak odalarının diğer odalardan farklılaşarak özelleşmesi, odanın içine ebeveyn banyosu eklenmesi ve lineer koridorlu plan şemalarının sıkça görülmesi dönemin özellikleri arasında yer alır. Ayrıca bu dönemde çok daireleri kat planlarında sekiz daireseliye kadar plan çözümleri görülmektedir.(Sormaykan, 2008).

Genel olarak işlevselliğin ön planda olduğu konut üretiminde 1980lerin sonuna kadar en büyük işveren durumundaki devlet, piyasadaki hâkimiyetini 1990lar ile birlikte özel sektör ile paylaşmaya başlamıştır.

Özel sektörün hareketlenen piyasadaki önceliğinin de kooperatifçilik ve toplu konut projeleri olması bu alanda önemli atılımların gerçekleşmesini sağlamıştır.

Alışılabilen sokak içi bitişik nizam apartmanların dışında 1990larda farklı binalar ve konut üretiminde yeni denemeler yapılmıştır. Finansmanın devlet tarafından sağlandığı bu üretimlerin şekillenmesinde işverenlerin tutumu belirleyici olurken dünyadaki örneklerle yarışacak projeler yerine sıradan ve genelleşmiş proje talepleri toplu konutun Türkiye’deki gelişimi üzerinde önemli rol oynamıştır (Özakbaş, 2014).

TOKİ eliyle devlet tarafından finanse edilen toplu konut girişimlerinden biri 1990’lı yılların başında Halkalı Toplu Konutları, günümüzde 95 bin nüfuslu büyük bir mahalleye dönüşmüştür. 1., 2., 3. ve 4. Etap, Avrupa Konutları, Olympiakent gibi sitelerden oluşan Atakent Mahallesi başlangıçta, orta gelir grubuna yönelik bir konut projesi iken günümüzde üst gelir gruplarına yönelik hale gelmiştir (Resim 2.8).



Resim 2.8.Halkalı Toplu Konut Projesi, 1.Etap (Web İletisi 6)

1990’lı yıllarda, ekonominin büyümesi ve genişlemesi sonucu “*yeni orta sınıf*” olarak tanımlanan tabaka öne çıkmıştır. Servet ve satın alma gücünde görülen artıştan belli ölçüde yararlanan bu grup, artık yüksek eğitim standartlarına sahiptir. Yeni orta sınıf, bu dönemde kent dışındaki yaşam alanlarına kaymış ve uydu kentlere yerleşmiştir. Bu anlamda alt-orta ve orta sınıfların yerleşim alanları artık kentin hem merkezinde hem de çevresinde görülmektedir. Giderek yayılan çevre konut alanlarında orta sınıf uydu kentleri, gecekondu yerleşimlerinden çok daha fazla alan kaplamaya başlar. Orta sınıfın uydu kentlere çekilmesi, sınıf ayrışmasını, tecrit edilmiş bir bölgeye kaçışı ve kent hayatından keskin bir biçimde kopmayı da tanımlamaktadır (Ayata, 2005; Dinçay, 2014).

1990ların sonuna gelindiğinde ise, 1999 Marmara depremi yaşanmış, sonrasında ortaya çıkan şehir planlamasının yetersizliği ve konutsuz kalan halkın konut ihtiyacı en önemli sorun olmuştur. Yeni yapılan konutlarda Deprem Yönetmeliğine dikkat edilmeye başlanmıştır. 1999 depremi ve 2001 yılında yaşanan ekonomik kriz, konut sektörüne durgunluk getirmiş, bu durgunluk ancak 2005 yılı sonuna doğru hareketlenmiştir (Özker, 2011).

Özetle, bu dönemde devlet “*sosyal konut*” projelerine öncelik tanımış, 1984 yılında kurulan TOKİ ile işleyen bir sistem kurmuştur. 1980lerin sonuna kadar konut üretiminde en büyük paya sahip devlet, piyasadaki hâkimiyetini 1990lar ile birlikte özel sektörle paylaşmaya başlamıştır. 1990lar, kooperatifler ve toplu konut alanında önemli atılımların gerçekleştiği dönemi olmuştur.

- **2003 ve Sonrası Özel Finansman Dönemi (Neo-Liberal Dönem)**

2000’li yıllarda artık küresel bir fenomen olarak sosyal bilimciler ve plancıların karşısında duran kapalı yerleşkeler Türkiye’nin metropoliten alanlarında da şehrin yeni kimliğini oluşturmakta ve toplumsal ilişkilerin mekânsal anlamda yeniden düzenlenişini beraberinde getirmektedir (Yalvaç, 2008).

Bu dönemde TOKİ’nin etkinliği ve yetkileri daha da artmış ve Türkiye’deki konut stokunun büyük bir kısmını inşa eder hale gelmiştir. Konut sunum biçimleri açısından geçmiş dönemlerdeki sunum biçimlerinin devam etmesinin yanı sıra yeni bir yaşam şekli sunan kapalı yerleşkeler hızla yayılmaya başlamıştır (Mutdoğan, 2014).

2003 yılına gelindiğinde TOKİ alışlagelmiş finansman kurum olma niteliğini terk ederek müteahhit kurum olma niteliğini benimsemiş, bunun sonucunda da ülke genelinde kooperatifler geri planda kalarak oldukça güçsüzleşmiştir. 2007 yılında çıkarılan kanun ile (5582 sayılı) de devlet konut finansman alanını tamamen özel sektöre bırakmıştır (Kızıltepe, 2013).

Sonuç olarak 21. yy başından itibaren TOKİ ulaşılabilir konut sunumunda etkin rol oynamış ve etkinliğini günümüzde de devam ettirmektedir. TOKİ 1984-2002 yılları arasında 43.145 konut üretmişken (Kara vd., 2009; Bakır vd., 2019), günümüzde TOKİ Türkiye genelinde 837.572 konut rakamına ulaşılmıştır. Üretilen bu konutların 717.154’ü sosyal konut statüsündeyken, sosyal konutların 143.021’i Gecekondu Dönüşüm kapsamında olup, toplam üretimin % 17,24’ünü oluşturmaktadır (Web İletisi-7).

Bu dönemde konut kavramı ise yalnızca barınma amaçlı olmaktan çıkmış, bazıları için yatırım aracı bazıları için de statü göstergesi haline gelmiştir.

Kapalı site yerleşimlerinin artması ise kullanıcıların seçeneklerini arttırmıştır. Özellikle üst gelir grubuna hitap eden bu yerleşkelerde konut iç mekân çözümlerinden ziyade yerleşkenin diğer özellikleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Kullanıcılar bu yerleşkelerde bulunan alışveriş merkezleri, spor salonları, sosyal tesisler, çocuk oyun alanları gibi özellikleri göz önünde bulunarak konut satın almaktadırlar. (Mutdoğan, 2014).

Bu dönem ile birlikte uygulanan konut politikasının topluma yansıyan durumu; önceden devletin kısıtlı imkânlarıyla da olsa desteklediği kooperatifler eliyle yürütülen konut üretiminden baskın olarak üst orta, orta ve alt orta gelir grupları faydalanabiliyorken, yani sübvansiyonlar<sup>15</sup> toplumsal kesimlere ağırlıklı olarak dağıtılabiliyorken yeni dönemde en üst gelirli olan özel finansman yoluyla, en alt gelirli olan TOKİ tarafından üstlenilen doğrudan sosyal konut üretimiyle devlet desteğinden faydalanarak konut sahibi olduğu döneme girilmiştir. Yeni düzen ile zaten konuta erişimde diğer kesimlere göre daha avantajlı olan üst gelirli olan bu olayı daha hızlı ve kolay gerçekleştirebilmesinin yolu açılmıştır. Sosyal konut üretimi ise geçmişe göre çok daha yüksek olsa da hedef aldığı kesimin ihtiyaçlarıyla kıyaslandığında bu rakamlar çok küçük kalmaktadır (Kızıltepe, 2013).

Özetle, bu dönemde TOKİ etkinliğini devam ettirmekte, sosyal konut üretimi dışında gecekondular dönüşüm projelerini de yapmaktadır. Bu dönemde konut kavramı yalnızca barınma amacından çıkmış statü göstergesi haline gelmiştir. Konutu bir yaşam şekli halinde sunan kapalı site yerleşkeleri giderek artmıştır.

Türkiye’de Cumhuriyet Döneminden günümüze kadarki değişen konut politikalarına ilişkin kısa bir özet yapılan bölümün sonunda, kentleşmenin ve dönüşümün sürekli olarak devam ettiği ve bundan sonra da devam edeceği sonucu çıkarılabilir. Önümüzdeki yıllarda da konut sektörü büyümeye ve yeni sorunlarla karşı karşıya kalmaya devam edecektir. Devletin ise bu konuya daha fazla önem göstermesi, altyapı ve destek sağlaması, tedbirler alıp düzenlemeler yapması gerekmektedir.

---

<sup>15</sup> Devlet tarafından üretici veya tüketicilere dolaylı veya dolaysız olarak yapılan karşılıksız malî yardım (<http://www.tdk.gov.tr>)

## 2.2. 1923-1990 Aralığında İstanbul'daki Konut Türleri ve Gelişimi

Toplumsal değişim süreçleri her bir konut tipinde kendini mekânsal biçimlenişler ile gösterir. Bu biçimlenişi İstanbul bazında inceleyecek olursak; Cumhuriyet Dönemi'nden 1990lara kadar farklı konut türleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu türler aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir (Çakın, 1990; Ilgın, 1997).

- Geleneksel Evler
- Sıra Evler
- Tek Konutlar
- Apartmanlar
- Toplu Konut (Halk Konutu-Sosyal Konut)
- Gecekondu
- Banliyöler

### • Geleneksel Evler

Geleneksel evler 19. yüzyıl İstanbul'unda genellikle bahçe içinde yer alan, yaşam biçimi ve iklime bağlı olarak genellikle iç veya orta sofalı plan tiplerinin tercih edildiği ahşap konaklardır (Eldem, 1984). Çıkmaları, kafesli pencereleri, tepe pencereleri, saçakları, küçük bahçeleri çevreleyen duvarları (Öncel, 2010) en belirgin özelliklerindedir. Geleneksel evler Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında da varlığını sürdürmüştür.

Geleneksel evlerde plan elemanları; odalar, sofalar, müstemilatlar ve merdivendir. Hiçbir odanın bir diğeri ile doğrudan ilişkisi yoktur, hepsi ortak mekâna açılmaktadır (Ilgın, 1997). 18. yüzyıldaki evlerde nadir görülen odalar arası geçişler, 19. yüzyılda ise sıkça görülen düzenlemeler haline gelmiştir. Oda içinde seki, sedir gibi düzenlemelerin azalması ve odalar arasında geçişler bulunması, 19. yüzyıl batı mimarisinin etkileri olarak açıklanabilir (Öncel, 2010).

İstanbul'u diğer bölgelerden ayıran tümüyle ahşap konstrüksiyon kullanımındır. Doğan Kuban'a göre, İstanbul'un ahşap konut mimarisi III. Ahmet'ten bu yana kendine özgü bir gelişme çizgisi gösteren ve etki alanı yaygın olmayan bir başkent mimarisidir (Kuban, 1982).

Kargir konaklar ise ahşaplara göre 19. yüzyıl sonuna doğru başlayan inşaat hareketlerine daha fazla direnç göstererek, 20. yüzyılın başına kadar varlıklarını devam ettirmişlerdir. Ancak 20. yüzyılın 1950'li ve 1960'lı yıllarında, koruma kanunlarının

ilan edildiği 1970'li yıllara kadar, başka bir yıkım ve inşaat dalgası yaşanmış ve az sayıda kalan tuğla konaklar da bu süreç içinde ortadan kaybolmuştur (Öncel, 2010).

İstanbul'da 19. yüzyıldan günümüze kadar ulaşan geleneksel evlerin sayısı oldukça azdır. Günümüze kadar gelebilen bu evler zaman içinde çeşitli tadilatlarla yoğun değişimler geçirerek konut dışında farklı işlevlerde kullanılmaktadır. Bunu bir örnek üzerinden inceleyecek olursak;



Şekil 2.4. Reji Nazırı Şükrü Bey Konağı'nın (Yeşil Ev Otel-Restaurant) zemin ve ikinci kat rölöve planı (Ateş, 2008)

Eminönü'ndeki Reji Nazırı Şükrü Bey Konağı, 19. yüzyılın sonunda dönemin İstanbul konakları üslubunda inşa edilmiş ahşap konaktır (Resim 2.9-2.10). 1970lere kadar konut olarak kullanılmış ve daha sonra boş kalmıştır. 1977 yılında konak Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu tarafından satın alınmış, 1984 yılında betonarme olarak tekrar inşa edilmiş aslına uygun olarak ahşap cephe kaplaması yapılmıştır. Günümüzde "Yeşil Ev" adı ile otel işlevinde kullanılmaktadır (Gülersoy, 1999; Ateş, 2008).



Resim 2.9. Reji Nazırı Şükrü Bey Konağı (Yeşil Ev Otel-Restaurant) (Web İletisi 8)



Resim 2.10. Reji Nazırı Şükrü Bey Konağı (Şimşek, 2011)

Plan incelendiğinde evin haremlik ve selamlık olarak iki ayrı girişinin olduğu görülmektedir (Şekil 2.4). Orta sofalı plan tipinde bütün odalara sofadan erişim sağlanmaktadır. Başoda dışında odaların büyüklükleri birbirine benzerdir. Başoda diğer odalardan büyüklüğü ve cumbası ile farklılaşmıştır.

- **Sıraevler**

Sıraevler, 19. yüzyıl sonuna doğru apartmanlar ile birlikte yeni konut biçimleri olarak konut stoku içinde yer almaya başlamıştır. Bu yapılar genellikle yeni ortaya çıkmış orta gelir grubunun kiralık konut gereksinimi karşılamak için ortaya çıkmıştır (Karay, 1978; Tekeli, 2012).

İstanbul'daki sıra evler daha çok azınlıkların bulunduğu Fener, Balat, Taksim semtlerinde inşa edilmişlerdir. İstanbul'da Akaretler Sıra Evleri, Surp Agop Vakıf Evleri bu dönemde yapılmış sıra evlerden bazılarıdır (Bayrakçeken, 2013).

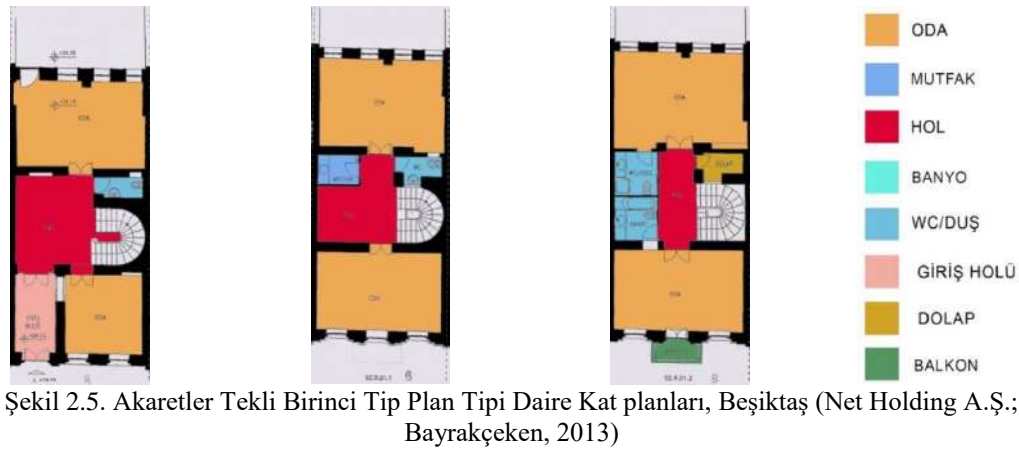
Sıraevlerde görülen ön-arka cephe ve alt-üst ayırımı geleneksel eve göre farklı bir özellik gösterir. Bu konut türünün apartmanlardan önce bir geçiş elemanı niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür. Mekanlar henüz tam uzmanlaşmamıştır, apartmanlarda yatak odası ve salon olarak ayrılan mekanlar sıra evlerde her ikisi de "oda" olarak nitelendirilmiştir (Şekil 2.5). Sıraevlerde, iç mekân anlamında odalarda sabit mobilya kullanımı ortadan kalkmış, onun yerine hareketli mobilya kullanımına geçilmiştir. Batı etkisinde klasik barok mobilyalar tercih edilmeye başlanmıştır (İlgin, 1997).



Resim 2.11. Akaretler Sıra Evleri, Beşiktaş (Web İletisi 9)

Sıraevleri örnek üzerinden inceleyecek olursak;

Beşiktaş Akaretler sıra ev grubu, 66 parsel üzerinde 133 konut biriminden oluşmaktadır (Resim 2.11). Parseller, konum ve büyüklük açısından birbirlerinden küçük farklılıklar göstermektedir. Örnekte gösterilen birinci tip, yandan girişli, önde salon ve arkada yatak odaları ve ortada servis hacimleri olan plan tipidir. Yaklaşık 120 m<sup>2</sup>'lik inşaat alanı rasyonel bir düzenleme ile kayıp alanlar en aza indirilerek kullanılmıştır. Islak hacimlerin küçük tutulmasına karşın, odalar ortalama 50 m<sup>2</sup> büyüklüğündedir (Bayrakçeken, 2013).



Plan incelendiğinde, giriş holünden sonra ulaşılan hol geleneksel konuttaki sofayla eşdeğerdir. Odalar henüz özelleşmemiş, tamamı “oda” olarak nitelendirilmiştir. Birinci katta holün bir köşesine çok küçük bir mutfak eklenmiştir. Geleneksel konutta zeminde veya binadan ayrı olarak yapılan büyük mutfaklar, apartmanlaşma öncesi görülen bu tipte kendine bir yer bulamamış görünmektedir. Her katta ayrı bir tuvalet bulunmaktadır. Odalardaki gusülhane yerini ayrı bir mekân olan banyoya bırakmış, banyoya holden erişim verilmiştir. Son katta “dolap” olarak nitelendirilen bir oda yer almaktadır. Geleneksel konutta her odada sabit mobilya olarak bulunan dolap burada kiler/depo niteliğinde ayrı bir mekâna dönüşmüştür. İlerleyen dönemde bu oda apartmanlarda “sandık odası” olarak adlandırılacaktır. Son katta cepheye bakan balkonlu oda ise geleneksel evdeki başoda ile benzerlik göstermektedir.

- **Tek Konutlar**

19. yüzyıla ait bu konut tipi, I. Ulusal Mimarlık Akımı (1908-1930) döneminde etkili olmuştur. Bu yapılar geleneksel evden çözülme eğilimi göstermekte ve batılı yaklaşımların etkileri görülmektedir. Konutlarda cephe anlamında kullanılan stiller; geometrik biçimlenmelerle birlikte kullanılan yuvarlatılmış köşeler, katları ayıran yatay bant şeklindeki doluluklar, devam eden denizlik çizgileri, köşe pencereleri olarak sayılabilir (İlgin, 1997).

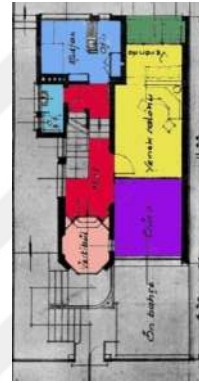
Geçiş süreci konut tipi olarak karşımıza çıkan bu ara tipin apartman yapımından önce var olduğu belirlenmiştir. Bu tipin orta ve üst gelir düzeyindeki aileler için geçerli olan düzenlemelere göre yapılarak giriş katında oturma odası ve mutfak gibi mekânların bulunduğu, daha çok misafirlere ayrılan nitelikli salonun ise üst katta olduğu söylenebilir (Öncel, 2010).

Tek konutlarda plan karakteristiğinde de farklılaşmalar görülür. Osmanlı döneminde üst gelir grubunun kullandığı Avrupa tipi mobilyalar ve donatılar

Cumhuriyet'ten sonra orta gelir grubuna da yaygınlaşırken konutların plan şemalarını zorlamıştır. Örneğin, geleneksel evde sedir ve sini kullanılırken artık bunların yerini yemek masası ve koltuk takımının almıştır (İlgin,1997). Bunun sonucunda geleneksel konuttan farklılaşmış, özelleşmiş mekânla konut tipine geçiş giderek yaygınlaşmıştır. Evlerde artık salon, oturma odası, yemek odası, sandık odası gibi işlevlerde kullanılan mekânlar bulunmaktadır. Bunun dışında giriş katında geleneksel evdeki gibi taşlık ve mutfak yer almaktadır (Öncel, 2010). Bu anlayışta yapılmış konuta *Arkitekt* dergisinin ilk sayısında yayınlanan İstanbul'daki *Bekir Bey Evi* örnek olarak verilebilir (Aslanoğlu, 1979). Zemin katta yemek salonu ve mutfak bulunurken üst katta özelleşmiş yatak odası ve oturma odası bulunmaktadır. Kütle ve cephe düzeniyle de Le Corbusier'in kübist-pürist devresinin konutlarını anımsatmaktadır (Resim 2.12) (Aslanoğlu, 1979).



Resim 2.12. Bekir Bey Evi ön ve arka cephesi  
(Anonim, 1931)



Şekil 2.6. Bekir Bey Evi zemin ve birinci kat planı  
(Anonim,1931)



Yapının planı incelendiğinde modern apartman ile geleneksel konut arasında kaldığı, mekânların oluşumundan ve isimlerinden anlaşılmaktadır. Yapının girişi vestibül ve hol olarak tanımlanırken üst katta odalara erişimi sağlayan hol “sofa” olarak tanımlanmıştır. Zemin katta geleneksel konuttaki gibi mutfak, modern konuttaki gibi yemek odası bir arada bulunmaktadır. Üst katta özelleşmiş mekân olarak yatak odası ve oturma odası bulunurken “oda” olarak nitelenmiş, özelleşmemiş mekân da bulunmaktadır. Odalarda gusülhane bulunmazken banyo mekânı “hamam” olarak tanımlanmıştır (Şekil 2.6).

Ara tip olarak tanımlanan apartman öncesi konutlara her kata mutfak ve tuvalet eklenerek, katların bağımsız olarak farklı ailelerce kullanılabileceği “kira evi” olarak kullanıldığı bir dönem de yaşanmıştır (Öncel, 2010).

Tek konutların yapımı günümüzde de halen devam etmekte, ancak kültürel değişimler sonucu farklılıklar göstermektedir. Bu sebeple günümüzdeki tek konutlar

için genellemeler yapmak zorlaşmaktadır. Fakat öncesinde orta gelir seviyesinin oturabildiği bu konutlarda artık ekonomik gücü yüksek olan grupların oturduğunu söylemek mümkündür.

- **Apartmanlar**

Apartmanlar, Türkiye'nin modernleşme sürecinde hem kent dokusunun hem de aile içi sosyal yaşamın nasıl değişip dönüştüğünü yorumlamamız için incelenmesi gereken en önemli konut tipidir.

Apartman olgusu ilk olarak, Antik Roma'da ortaya çıkmıştır. Roma'daki "*insula*"<sup>16</sup> denilen yapı şekli bugünkü apartman modeline en yakın yapı stilidir (Resim 2.13). Birkaç yüzyıl sonra Büyük Roma'nın çöküşüyle beraber ortadan kaybolan modelin 17. yüzyıl sonları, 18. yüzyıl başı Paris'inde apartman şeklinde ortaya çıktığı görülmektedir (Bilgin, 2010).



Resim 2.13. Antik Roma'da İnsula (Web İletisi 10)

19. yüzyılda Avrupa kentlerini gören ve belli bir süre yaşayan Osmanlılar, orada gördükleri büyük apartmanları ve burjuvanın bu yapılardaki yaşama şekillerini Türk toplumuna aktarmışlardır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Beyoğlu'nun kozmopolit nüfusunun giderek artması konut ihtiyacını ortaya çıkarmış, Osmanlı veya yabancı ustalar ve mimarlar bu yeni konut tipinin gelişmesini sağlamışlardır. Artık "*burjuva*" sınıfı için modernliğin simgesi apartmanlar haline gelmiştir. Bu yapılar ilk dönemde mütevazı yaşam şekillerini içlerinde barındıran türde konutlar olmaktan oldukça uzaktır. Bu ilk yapılan apartmanlar ise hem geleneksel hem de yeni mekânsal prensipleri içinde barındırmıştır. Dönemin ihtiyaçlarına ve beklentilerine göre yorumlanan bir gelişim çizgisi göstermişlerdir (Öncel, 2010).

Bu yeni tarzdaki konut biçimi Beyoğlu'ndan sonra kısa sürede tüm şehirde yaygınlaşmıştır. 19. yüzyıl sonlarından itibaren Beyoğlu, Pera, Teşvikiye, Kadıköy semtlerinde inşa edilen apartmanların sayısı 1910 yılında 300 iken, 1920 yılında apart-

<sup>16</sup> İnsula, (Latince: çoğulu insulae) Antik Roma'da çok katlı bir yapı çeşididir. Alt katlar alışveriş ve eğlence mekânı (taverna) olarak kullanılırken, üst katlar konaklama amaçlı kullanılmıştır.

man sayısı 1300'e ulaşmıştır (Bilgin, 2010). Cumhuriyetin ilanı ile birlikte apartman tipi konutlar 1930lardan sonra daha hızlı yaygınlaşmaya devam etmiştir.

Çok partili döneme geçişin yaşandığı 1950'li yıllara gelindiğinde özel girişimcilerin önü açılmış, Kat Mülkiyeti Kanunu ile birlikte küçük sermaye sahipleri apartman inşasına yönelmiştir (İlhan, 2012; Eren, 2014). 1950lerden 1960lara kadar süren apartmanlaşma dönemi, 1970lerde tek parsel düzeninde apartmandan ziyade, büyük ölçekli konut üretimi ile devam etmiştir.

Geleneksel Türk aile yapısında değişimlerin ortaya çıkması, büyük ailenin parçalanarak, çekirdek aileye dönüşümün hızlanması apartman tarzı yaşama olan talebi çoğaltmıştır (Görgülü, 2016).

Önceleri üç-dört katlı olan apartmanlar, tünel kalıp sisteminin, prefabrik yapı inşasının ve hazır beton yapımının gelişmesi ile daha yüksek katlı olarak inşa edilebilmiştir. Tek parselde inşa edilen apartmanlar genellikle her katta tek daire şeklinde planlanmıştır.

Apartmentlarda odaların doğrudan sofaya açıldığı planlar kullanıldığı gibi gece ve gündüz ayrımı bulunan yeni plan şemaları da görülmektedir. Koridor denilen bu yeni bağlantı düzeni, farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bazı planlarda bütün odaların erişimi yalnızca bu koridordan sağlanırken bazı planlarda odaların kendi aralarında doğrudan bağlantıları bulunur.

Apartment planlarındaki ortak anlayış, parseli en verimli şekilde kullanarak, aydınlanma ve havalanma problemi olan mekânları ışıklık ile çözmeye çalışmalarıdır. Bu çözüm anlayışının kültürel bir geçmişe dayanmadığını İhsan Bilgin (2010) şöyle ifade etmektedir:

*“Modernleşme süreciyle beraber tüm dünyada yaygınlaşan çekirdek aile modeli ve bunun bir getirisi olarak kentlerdeki apartmanlaşma süreci, tek tipten yaşam alanlarını da beraberinde getirmiştir. Odalar ve koridordan oluşan plan tipi, yapı içerisinde banyo, tuvalet, mutfak gibi mekânların içte kalan karanlık alanlara yerleştirilmesi gibi alışkanlıkların herhangi bir kültürün, herhangi bir geçmişin uzantısı olmaksızın tüm dünya şehirlerinde aynı süreçte ortaya çıkması ve kabul görmesi, dikkate değer bir başka unsurdur.”*

Özellikle 1960 sonrasında yapsat düzeni ile inşa edilen apartmanlar, arsa büyüklüğüne göre sınıflandırılacak birkaç plan şemasının tekrarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu plan şemaları tasarım ürünü olmayıp müteahhitlerin inşa sürecinde sezgileriyle ve piyasada geçerliliği olan doğrularla geliştirdikleri plan şemalarıdır. Orta

gelir seviyesindeki ailenin yaşama şartları belirleyici unsur olmuştur (Bilgin, 1998; Görgülü, 2016).

Mekânsal bağlamda yaşanan değişimler geçmiş yıllarda uzun süreçler sonunda nitelik kazanırken, özellikle 1980 yılı sonrasındaki gelişmeler daha hızlı yaşanmıştır. Bu dönemde mekânsal olarak 1+1, 2+1 benzeri çoğalan plan şemaları, 1+0, 2+2, 4+2 şeklinde çeşitlenmiştir. Ancak yaşanan gelişmelere rağmen modernizmin aynılaştırma tavrının konutlardaki keskin dili, birçok yerleşim merkezinde etkisini sürdürmüştür (Eren, 2014).

Farklı dönemlerde yapılan apartman yapılarını örnekler üzerinden inceleyecek olursak;

İlk örnek, 1940 yılında *Arkitekt* dergisinde yayınlanan, Yüksek Mimar Asım Mutlu'nun çizdiği Maçka Caddesi üzerindeki Göksun Kira Evi'dir (Resim 2.14). Cadde üzerinde köşe başına inşa edilen apartman, dört katlıdır. Binanın zemin katına caddeye bakan iki dükkân yapılmış, apartmanın girişi yan sokaktan verilmiştir. Her daire, ön cepheye gelmek üzere üç farklı mekâna bölünmüş salon, yemek odası, çalışma odası ve bir küçük holden oluşan kabul kısmı ile buna bir koridor ile arka cephe üzerinde yatak odalarından oluşmuştur. Arkada üç yatak odası, bir banyo, bir hizmetçi odası ve mutfak vardır. Yatak odalarının önünde geniş bir teras bulunur (Şekil 2.7) (Anonim, 1940).



Resim 2.14. Göksun Kira Evi Ön Cephe ve Yan cephe  
(Anonim, 1940)



Şekil 2.7. Göksun Kira Evi Kat Planı  
(Anonim, 1940)

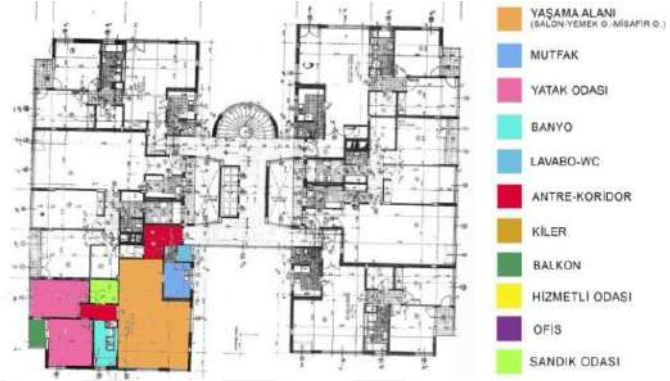
Her katta tek veya iki daireli plan tipinden sonra ilerleyen dönemlerde her katta çoklu daireli plan tipleri yaygınlaşmaya başlamıştır. 1965 yılında *Arkitekt* dergisinde yayınlanan İstanbul'un Gayrettepe semtinde inşa edilen blok apartmanı (Resim 2.15) buna örnek olarak verilebilir. Emel Yapı Kooperatifinin inşa ettiği apartmanın mimari İlya Ventura'dır. Blok apartman bodrum ve çatı hariç 10 katlıdır. Blok planı H şeklinde olup giriş holü, merdiven, ışıklık ve asansörlerden oluşan çekirdek ortaya alınmıştır

(Şekil 2.8). Normal katlarda farklı büyüklüklerde 6 daire bulunur. Daireler yaklaşık 120-140 m<sup>2</sup> civarındadır (Anonim, 1965).

Bu planda her katta 6 daire bulunması dönemin özelliklerini yansıtırken, yaşama mekânından yatak odalarına geçilmesi sofa kavramının halen devam ettiğini göstermektedir. Mutfak mekânı da henüz yeterli büyüklüğe ulaşmamıştır.



Resim 2.15. Emel Yapı Kooperatifi Blok Apartmanı arka cephe (Anonim, 1965)



Şekil 2.8. Emel Yapı Kooperatifi Blok Apartmanı kat planı (Anonim, 1965)

- **Toplu Konutlar (Halk Konutu-Sosyal Konut)**

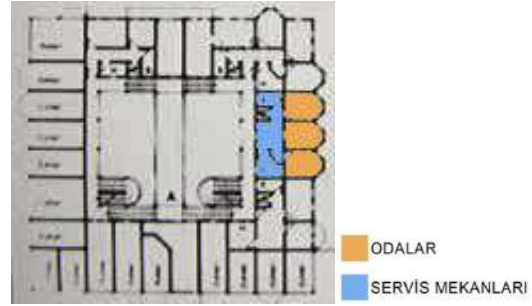
Tek tek yapılar olarak değil, büyük konut siteleri halinde yapıldıkları zaman, teknik, toplumsal ve ekonomik faydalar sağlayabilen büyük girişimlere “*toplu konut*” denilmektedir (Keleş, 1993).

Türkiye’de toplu konut niteliğindeki ilk uygulamalardan biri “*Tayyare Apartmanları*”dır (Resim 2.16). 1918 senesinde hem apartman hem de toplu konut niteliğinde Mimar Kemaleddin Bey tarafından çizilen Tayyare Apartmanları’nın amacı 1918’de Cibali, Fatih, Altımermer semtlerini yok eden büyük yangında evlerini ve ailelerini kaybeden aileleri barındırmak olmuştur. Bu nedenle “*Harikzedegan Apartmanları*” olarak da anılmaktadır. Bu apartmanlar İstanbul’da betonarme iskelet sisteminin kullanıldığı ilk yapı grubudur. Plan çözümleri incelendiğinde ise Batı Avrupa şehirlerindeki sanayi devrimi sonrasında sıkça görülen çok katlı sosyal konut yapılarının plan şemalarına benzediği görülmektedir (Yavuz 1993; Görgülü, 2016).

Yerleşme altı katlı, dört bloktan oluşmaktadır. Toplam 124 daire ve 25 dükkân ile ortak teras, çamaşırılık, kömürlük ve servis alanları içermektedir. Konutlarda mutfak, banyo, tuvalet gibi ıslak hacimler avlu çeperlerinde, odalar mahremiyet ve avludaki gürültünün engellenmesi açısından blokun dış çeperlerine yerleştirilmiştir (Şekil 2.9) (Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 1994; Yenel, 2012).



Resim 2.16. Tayyare Apartmanları (Yavuz Y.1993; Görgülü,2016)



Şekil 2.9. Tayyare Apartmanları Kat planı. (Yavuz Y.1993; Görgülü,2016)

1960ların sonuna kadar devam eden apartmanlaşma ancak 1970lerde çok dairesli bloktan gerçek anlamda toplu konut üretimine geçmiştir. Bu dönemde sendikaların ön ayak olduğu kooperatifler dikkat çekmektedir (Tekeli, 1979; Ilgın, 1997). Zaman zaman duraklamalar hatta gerilemeler göstermesine karşın, konut kooperatifleri 1960 yılında 1750 dolaylarında ve 80-90 bin üyesi varken, 1990'lı yılların başında 40 bin dolaylarında ve bir buçuk milyon üyesinin olduğu tahmin edilmektedir. Bu kooperatiflerinin konut üretimindeki payı ise 1980'de %9 iken, 1990'da %25'e yükselmiştir (Keleş, 1993).

1980'li yıllarda, dar gelirlilerin konut ihtiyacının karşılanmasında birinci yetkili kurum olarak ilan edilen TOKİ ise, 2003'ten sonra konut üretimi konusunda atağa kalkmış (Yılmaz, 2016), günümüzde de etkinliğini korumaya devam etmektedir. Ayrıca artık toplu konut üretimi sadece devlet eliyle değil özel sektördeki büyük girişimciler aracılığıyla da yapılmaktadır.

Toplu konutun apartmanlara göre en büyük farklılığı daha büyük bir ölçekte olması ve şehrin belli bir bölgesinin yoğunluğunu arttırmasıdır. Ancak plan kurguları apartmanlardan yola çıkıldığı için benzer niteliktedir.

Toplu konutları 1980lerden bir örnek üzerinden inceleyecek olursak;

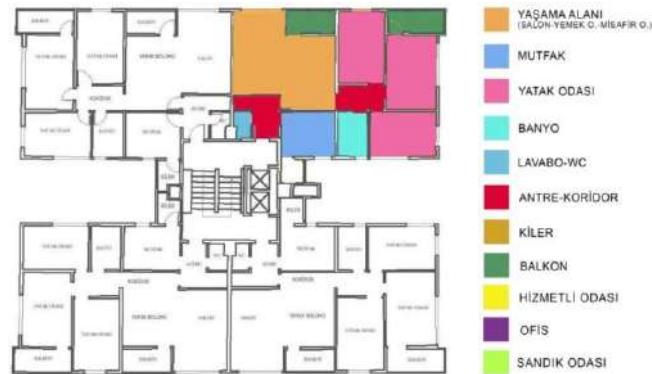
1982-83 yılında projelendirilmeye başlanan ve 1986 senesinde inşa edilen Feneryolu Toplu Konut Tesisleri (Resim 2.18), günümüzdeki adı ile de TİBAŞ Vakfı Dalyan Konut Sitesi (Resim 2.19) İstanbul'un Kadıköy semtinde yer almaktadır. Hüseyin Levent Aksüt ve Yaşar Marulyalı tarafından tasarlanmıştır. Yapılar 14-15 katlı 6 adet yüksek bloktan oluşmaktadır (Resim 2.17). Bloklarda toplam 158 daire ve 21 dükkân bulunur. Bu proje, İstanbul'da tünel kalıp sistemi ile gerçekleştirilen ilk uygulamadır. Taşıyıcı sistem perde olup cephe, duvar elemanları ve balkon korkulukları prekast olarak üretilip vinçle monte edilmiştir (Web İletisi 11).



Resim 2.17. Feneryolu Toplu Konut Tesisleri/Kadıköy (Web İletisi 11)

Resim 2.18. Feneryolu Toplu Konut Tesisi-  
Yapıldığı dönemdeki hali (Web İletisi-11)Resim 2.19. Feneryolu Toplu Konut Tesisi-  
Günümüzdeki hali (Web İletisi-12)

Feneryolu konutunda, toplu konut anlayışının en belirgin özelliği olan aynılışma durumu okunabilmektedir. Özelleşmiş mekânlar ile kabul mekânlarının ayrı olması kavramı bu binada net biçimde görülmekle beraber, genel ve özelleşmiş hacimler arasında keskin bir ayrımın da olmadığı görülmektedir (Eren,2014). Daireler giriş holüne açılmakta ve hemen yan bitişiğinde tuvalet yer almaktadır. Girişin diğer yanında ise mutfak bulunmaktadır. Giriş holünden salon ile yemek bölümüne ulaşılmaktadır. Yemek bölümünün girişe yakın kısmı koridor olarak kullanılmış ancak duvar ile ayrılmamıştır. Yemek bölümünden ise yatak odalarının ve banyonun bulunduğu gece holüne ulaşılır (Şekil 2.10).



Şekil 2.10. Feneryolu Apartmanı, İstanbul, 1982-86 (Eren,2014)

- **Gecekondular**

Keleş (1993) gecekonduların yapılarını; imar ve yapı yasalarına aykırı olarak yapılmış, düşük ölçünlü, sağlık koşulları elverişsiz, dar ve kalabalık yapılar olarak tanımlamıştır (Keleş, 1993).

Gecekondular sorununun ülkemizde II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıktığı ve bu dönemden sonra hızlı bir gelişme gösterdiği genel olarak kabul edilmektedir. Hiç bir dönemde bir değişim veya gelişim olarak nitelendirilmeyen ve her daim “*sorun*” olarak görülen gecekondular oluşumunun temelinde ise göç hareketi yer almaktadır (Çakır,2011).

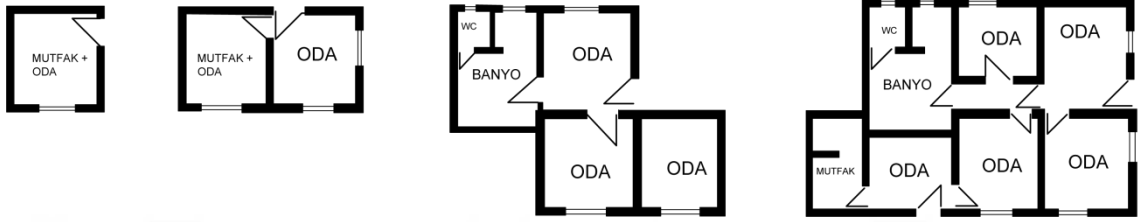
İstanbul'daki ilk gecekondular bölgesi ise 1946 yılında Zeytinburnu'ndaki Kazlıçeşme'de oluşmuştur. Kamu arazisini üzerinde herhangi bir izin veya plan olmaksızın düşük standartlarda yapılan gecekondular, kentleşme tarihinde iki kuşak olarak ayrılmaktadır. İlk kuşakta (1940-1970) yer alan gecekonduların en belirgin özelliği konut sahibi, kullanıcı ve yapımcının tek bir kişi olmasıdır. Kullanıcılar kendi emekleri ile yaptıkları gecekondularda oturur. Kırsaldan bu bölgelere yerleşen insanlar birbirleriyle dayanışmacı ilişkiler içinde yaşamaktadırlar. İlk kuşağı özetleyen ifade ise “*bütünleştirici ve yumuşak kentleşme*”dir. İkinci kuşakta (1970 ve sonrası) yer alan gecekonduların en belirgin özelliği ise gecekonduların sahibinin, kullanıcının ve yapımcının farklı kişiler olmasıdır. Ayrıca ilk kuşakta kamu arazisine izinsiz yerleşilirken bu dönemde kent çeperinde hisseli arsa satışı ile alınan arazilere de gecekondular yapılmıştır. Kiralanan ve satılan bir metaya dönüşen gecekonduların kendine özgü inşaat piyasası oluşmuş, gecekondular bir yatırım alanı haline gelmiştir. İkinci kuşağı özetleyen ifade ise “*gergin ve dışlayıcı kentleşme*”dir (Bal, 2011; Altıntaş, 2014).

2000'li yılların başlarında ise İstanbul'da gecekondularda yaşayan nüfus sayısı 1980lerdeki sayının iki katına yükselmiştir. 1950-60 döneminde yaşanan serbest (iradeye dayalı) göç dalgası yerini 1990ların ortalarına doğru zorunlu göç ile gelen dalgaya bırakmıştır. Özellikle Güneydoğu'da yaşanan terör olayları ve ekonomik sıkıntıların sebep olduğu göçler gecekondular oluşumunu olumsuz yönde etkilemiştir (Çakır, 2011).

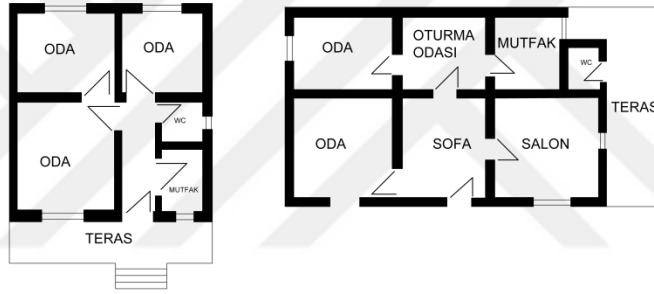
Gecekondular ilk yapıldığında geleneksel eve benzer ve küçük bir bahçesi bulunur. Planın genel karakteristiği merkezi sofadan ve onun çevresindeki odalardan oluşmaktadır. Sofa genelde oturma odası gibi işlev görür ve ana girişten direkt ulaşılabilir. Sofayı çevreleyen odalar genelde yatak odası ve misafir odasıdır. Çocuklar genellikle oturma odasında yatar. Yıkama işlemi genelde mutfakın bir köşesinde ya da ayrı bir banyo mekânında gerçekleşmektedir. Sonradan evin oğlu veya

kızı evlenirse mahremiyeti sağlamak amacıyla onlar için bir yatak odası veya misafir odası yeni bir çatı ile ilave edilir (Ilgın, 1997).

Özsoy 'un (1994) gecekondular ile ilgili çalışmasına göre gecekonduların planları iki şekilde gelişmektedir. Birinci şekil "oda"yı, planlamanın temeli olarak alır (Şekil 2.11). Diğer odalar gerekli görüldüğü durumlarda eklenir. İkinci şekilde ise "konutun tümü", planlamanın temelidir (Şekil 2.12). Önce konutun ölçeği ve şekline, sonra odaların bölmelerine ve fonksiyonuna karar verilir (Özsoy, 1994; Ilgın,1997).



Şekil 2.11. Gecekondunun gelişiminde "oda"yı temel bölüm alan plan tipleri (Özsoy, 1994; Ilgın:1997 kaynağından alınarak şematize edilmiştir.)



Şekil 2.12. Gecekondunun gelişiminde "konutun tümü"nü temel bölüm alan plan tipleri (Özsoy, 1994; Ilgın:1997 kaynağından alınarak şematize edilmiştir.)

### • Banliyöler

Banliyöler, içinde tek evler, sıraevler ve apartman gibi farklı konut örüntüleri barındıran yerleşmelerdir. Bu tip yapılar, belli bankalar ve özel sektör firmaları tarafından finanse edilmiştir. Kente daha yakın ancak kentin içerdiği sorunlardan arınmış, sağlıklı bir çevre oluşturmayı amaçlamışlardır. Plan ve mekân kurgusu anlamında toplu konut ve apartmanlara göre daha fazla dış mekân kullanımına yer verilmiştir. Açık alan düzenlemeleri diğer tiplere göre farklılık gösterir. Banliyölerde genellikle gelir seviyesi yüksek kesim kendi özel çevrelerini oluşturmaya çalışmıştır (Ilgın, 1997). Sayfiyede yaşam tarzı geleneksel mahalleye göre daha "modern", insanlar daha serbest, ilişkiler daha açıktır (Karabey, 2014).





İstanbul'da Avrupa yakasında 1970lerde Bakırköy ile Yeşilköy, Anadolu yakasında ise Haydarpaşa'dan Pendik'e kadar uzanan banliyö tren hattının etrafındaki

semter banliyö alanları olarak bilinmektedir. Bunlar dışında Adalar'ı da unutmamak gerekir.

1923-1990 aralığında İstanbul'daki konut türlerinden ve bu türlerin gelişiminden kısaca bahsedildiği bölümün sonunda Cumhuriyet döneminden günümüze Türkiye'de konut politikasını etkileyen önemli gelişmeler, konut türleri ve bu türlerin plan ve iç mekan özellikleri ile ilişkilendirilerek Tablo 2.1'de özetlenmiştir.



Tablo 2.1. Cumhuriyet Döneminden Günümüze Türkiye’de Konut Politikasını Etkileyen Gelişmeler, Konut Türleri, Plan ve İç Mekân Özellikleri (Tablo, Keleş, 2010, Kızıltepe, 2013, Mutdoğan, 2014 kaynaklarından yararlanılarak yeniden düzenlenmiştir.)

DÖNEM	YIL	DÖNEMİ KARAKTERİZE EDEN ÖNEMLİ GELİŞMELER	KONUT TÜRLERİ	PLAN VE İÇ MEKÂN ÖZELLİKLERİ	ÖRNEK PLAN
I. DÖNEM	1923-1945	-Cumhuriyetin İlanı -Ankara'nın başkent olması -Modernleşme Hareketleri -II. Dünya Savaşı (1940-45)	-Geleneksel ahşap evler -Tek konutlar -Galata ve Pera'da ilk apartmanlar -Kira evleri -Sıra evler -İlk toplu konut uygulaması (Harigzedegan Apartmanları)	-Geleneksel plan şemaları -Orta sofalı çözümler, odaların özelleşmesi -Gusülhaneden banyoya geçiş -Tuvaletlerin evin içine alınması -Sabit mobilyadan hareketli mobilyaya geçiş -Modern apartman planları ve cepheleri	
II. DÖNEM	1945-1960	-Çok partili siyasal yaşama geçiş -Türkiye Emlak ve Kredi Bankasının kurulması (1946) -1948 Bina Yapımı Teşvik Kanunu -1950 Seçimleri, Demokrat Parti dönemi	-Apartmanlar -İlk konut kooperatifleri -Gecekondu konut tipinin ortaya çıkması -İşçi konutları -Emlak ve Eytam Bankası'nın yaptığı toplu konutlar	-Bitişik nizam apartmanlarda ışıklığa bakan servis mekânları (Mutfak-banyo-wc) -Apartmanlarda sandık odası bulunması -Geniş sofaların koridorlara dönüşmesi -Sofanın yaşama mekânına dönüşmesi -Özelleşmiş çocuk odaları	
III. DÖNEM (Planlı Dönem)	1960-1980	-27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi -1961 Anayasasının yürürlüğe girmesi -1965 Kat Mülkiyeti Kanunu'nun çıkarılması -Yapsatçılık döneminin başlaması -1974 Boğaz Köprüsü'nün inşası	-Yapsatçılık ile üretilen apartmanlar -Gecekonduların yaygınlaşması -Konut Kooperatifleri -Toplu Konut projeleri	-Sofalı veya koridorlu plan tipleri -Salonda yemek bölümünün ayrılması -Zenginliğin ve gösterişin sembolü olan salonlar/misafir odaları -Işıklığa bakan küçük ve kullanışsız mutfaklar -Televizyonun konuta girmesi ile mekân kullanımının ve oturma düzeninin değişmesi	
IV. DÖNEM (Ara Dönem)	1980-1983	-12 Eylül 1980 Askeri Darbesi -Serbest piyasa ekonomisine geçiş -Banker Krizi (1983)	-Yapsatçılık ile üretilen apartmanlar -Gecekondu -Toplu Konut projeleri	-Koridorlu plan tipinin yaygınlaşması -Salonun gündelik oturma odasına dönüşmesi -Desenli duvar kâğıdı kullanımı -Geleneksel ve modern mobilyaların bir arada kullanılması -Kaloriferli dairelerin yaygınlaşması sonucu mekânlar arası kapıların açılması	
V. DÖNEM (Liberal Dönem)	1983-2003	-1983 Genel 1984 Yerel seçimleri sonrası liberalleşme döneminin başlaması -Toplu Konut Yasası'nın çıkarılması (1984) -TOKİ'nin kurulması (1984) -Marmara Depremi (1999) -2001 Ekonomik Krizi	-4-8 daireli apartmanlar -Konut Kooperatifleri -Gecekondu -TOKİ Konutları -Uydu kentler	-Konutlarda gece ve gündüz ayırımının oluşması -Ebeveyn yatak odasının özelleşmesi ve içinde banyo bulunması -Gösterişten ziyade konforlu mobilyaların tercih edilmesi -Geniş ve kullanışlı mutfaklar	
VI. DÖNEM (Özel Finansman Dönemi)	2003-SONRASI	-Neoliberal döneme geçilmesi -TOKİ'nin yetkilerinin genişletilmesi -Konut finansman sistemiyle konut üretiminin özel sektöre geçmesi	-4-8 daireli apartmanlar -Konut Kooperatifleri -Gecekondu dönüşüm projeleri -Toki Konutları / Uydu kentler -Rezidanslar/ Kapalı siteler	-Büyük dairelere giyinme odası, ütü ve çamaşır odası, kiler gibi yardımcı mekânların eklenmesi -Küçük dairelerde Amerikan mutfaklı yaşama mekânları -Her ihtiyaca göre farklı büyüklükte plan çözümleri	

### 2.2.1. 1970-1990 Yıllarında Konutlardaki Mekânlarda Etkili Olmuş Mimari Akım ve Üsluplar

Alan çalışmasına geçmeden önce, incelenen filmlerin geçtiği dönemde konut iç mekânında görülen mobilyaların tarzını doğru anlamak adına Cumhuriyet Döneminden günümüze etkili olan akımlar ve üsluplar hakkında kısaca bilgi verilecektir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte Osmanlılardan kalan düzen geride bırakılıp toplumu aydınlanması için yaşamın her alanında devrimler gerçekleştirilmiştir. Bu devrimler ile birlikte modernleşme hareketi şehir ölçeğinden mimariye ve konut iç mekân donatılarına kadar kendini hissettirmiştir.

Konut içerisinde odalara farklı fonksiyonların yüklenmesi ile birlikte iç mekânda sabit mobilyalardan hareketli mobilyalara geçiş hızlanmıştır. Osmanlıların son zamanında ve Cumhuriyet dönemi sonrasında yurt dışından getirilen mobilyalarla çeşitlilik oluşmaya başlamıştır. Zaman içinde yurtdışından getirilen ve daha sonra da ülkemizde üretilen yabancı kaynaklı mobilya anlayışı hâkim olmuştur (Algan, 2006).

20. yüzyıl başında Modernizmin ortaya çıkması tüm mobilya geçmişi içerisinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Modernizm akımının ortaya çıkışıyla Türk mobilyası da yalınlığı ve işlevselliği ön planda tutan bu yaklaşımdan yoğun şekilde etkilenmiştir. Yurtdışındaki çağdaşlarıyla aynı zamanda tasarlanan mobilyalar, ortak çizgiler taşımakla birlikte bölgesel ve kültürel özellikler de taşıyabilmektedir (Ultav, 2016).

1930lardan 1950lere kadar olan dönemde Türk mobilya ustalarının ürettiği geleneksel Batı üsluplarının yanında modern, Bauhaus ve bazı Art-Deco izleri taşıyan üslupta mobilyalar da üretilmiştir (Ceyhan, 2002). Nikel profilli lake masa, dolap, büfe ve maroken<sup>17</sup> koltuklar gibi Bauhaus endüstriyel tasarımları iç mekânda yer alamaya başlamıştır (Ödekan, 1997; Ceyhan, 2002).

1930lardan itibaren neo-klasik mobilyaların yerini kübik köşeli möbleler<sup>18</sup> almaya başlamıştır (Aslanoğlu, 1979; Ilgın, 1997). Kübik mobilya, kübik mimariden esinlenerek gelişmiştir. İlk yıllarda ağaca küresel biçimlerin verilmesinin zorluğu nedeniyle uygulama imkânı bulamamıştır. Ancak 1950'li yıllardan sonra sentetik gereçlerin yaygınlaşması ile kübizm anlayışı mobilyaya da hakim olmuştur. Kübik mobilyada dairesel ve küresel çizgilerden oluşan geometrik bir sentez egemendir (Kurtoğlu, 1986).

<sup>17</sup> Fas'ta işlenen yumuşak bir tür keçi derisi (<http://www.tdk.gov.tr>)

<sup>18</sup> Mobilya (<http://www.tdk.gov.tr>)

Aşağıda DATUMM projesinde yer alan 1930'lu yıllarda tasarlanmış kübik mobilyalara örnekler verilmiştir (Resim 2.20-2.21).



Resim 2.20. 1930larda tasarlanmış, günümüzde Florya Atatürk Deniz Köşkü'nün ikinci misafir odasında bulunan koltuk ve kanepenin (Web İletisi 13)



Resim 2.21. 1930larda tasarlanmış, günümüzde Florya Atatürk Deniz Köşkü'nde bulunan masif ahşap yatak (Web İletisi 14)

Katı ve keskin geometrik Rasyonalizm, İkinci Dünya Savaşının ardından değişime uğramaya ve yumuşamaya başlamıştır. Geometrik modernizmin baskılı hâkimiyetinin son bulmasıyla organik ve heykelsi modern olarak da tanımlanabilecek Ekspresyonist mimari örnekleri 1960'lı yıllardan başlayarak ses getirmiştir. Süsten uzak minimalist bir tavırla şekillen iç mekân anlayışı, modernist estetiği reddeden organik hatlarla bezelidir (Resim 2.22-2.23) (Dinçay, 2014).



Resim 2.22. 1960larda tasarlanmış, Çınar Otel'in müdür odasında bulunan yurt dışından getirilen sandalye (Web İletisi 15)



Resim 2.23. 1956 yılında TBMM tarafından yapılan İç Mekân Düzenlemesi Yarışması'nda birincilerinden biri olan İç mimar Prof. Sadun Ersin tarafından tasarlanmıştır. 1960-61 yıllarında çok sayıda üretilmiştir (Web İletisi 16)

1960'lı yıllarla birlikte plastik, alüminyum gibi konut donanımında yeni kullanım bulan malzemelerden üretilmiş dekoratif aksesuarlar, pop sanat konulu posterler ve plakçalarlar ile hızla değişen popüler kültür elemanları konut iç mekânını şekillendirmeye başlamıştır (Massey, 2008; Dinçay, 2014).

1960 sonrasında her türlü üsluba açık olunan bir döneme girilmiştir. Kullanıcı ihtiyaç ve istekleri, çevresel faktörler, malzeme gibi etkenlere bağlı olan serbest biçimlenme anlayışı, farklı akım ve yaklaşımların birbirine üstünlük sağlamadığı, her türlü üsluba açık "çoğuluculuk dönemi"ne girilmesine yol açmıştır. Teknolojideki olanaklar da bu süreci desteklemiştir (Ödekan, 1997; Ceyhan, 2002).

Bu çoğulculuk döneminde, 1970 sonrasında mobilya üreticileri “*yarı klasik*” adı altında, klasik batı mobilya üsluplarının asıl düzenlerine sadık kalınmadan ve karışık olarak kullanıldığı üslupta mobilyalar üretmeye başlamıştır. Bu özensiz anlayış yalnızca mobilya ile de sınırlı kalmamış, Roma heykellerinin alçı kopyaları, oymalı çerçeveler içindeki Picasso röprodüksiyonları gibi “*kitsch*”<sup>19</sup> öğeler evlerde yer almaya başlamıştır. Bu dönemin bir başka “*kitsch*” sayılacak öğesi de çeşitli üsluplarda oluşturulmuş süslü Amerikan barlarıdır (Güzer, 1999; Ceyhan, 2002).

Alkollü içki eşliğinde sosyalleşme fikri, lüks evlerde “*Amerikan bar*” kavramıyla karşımıza çıkmaktadır. Amerikan barı, Amerika’nın ilerleme ve modernleşmeyi simgelemesiyle beraber konut kültüründe üst gelir gruplarının evlerine dahil ettiği bir düzenlemedir. Bu bar, ya mekânın bir bileşeni ya da bir mobilya parçasıdır (Resim 2.24). İlki, taburelerle bir tezgâhtan oluşan ve alkollü içecekler sergilendiği bir mekân kısmıdır. İkincisi, şişelerin ve diğer ilgili aksesuarların saklandığı ya da sergilendiği daha büyük bir duvar ünitesi içinde bir dolap ya da kendi başına duran bir mobilyadır (Resim 2.25) (Gürel, 2013).



Resim 2.24. Suadiye’de bir evin salonunda yer alan İtalyan tarzında Amerikan barı (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.25. Dekoratör Eser Efser Ridder’in salonunda yer alan üzeri kırmızı deri kaplı Amerikan barı (Ev Dekorasyon, 1978/17)

1970-80’li yıllarda özellikle serbest meslek sahibi ailelerin konutlarında oymalı ve süslü oturma mobilyalarına doğru bir yönelme olduğu görülmektedir (Resim 2.26-2.27). Bu oturma mobilyalarının fiyatları yüksek, kendileri ise hacimli mobilyalardır (Demirarslan, 2018).

<sup>19</sup> Sanayileşmiş bir ekonominin sonucu olarak ortaya çıkan kitsch; genel beğeni düzeyine indirgenmiş, ‘ucuza’, ‘satın alınabilen’, ‘popüler’, sanatsal bir yapıya sahip olan, kolay üretilip tüketilen, yüzeysel bir algılanmaya sahip, üretimi ticari kaygı ile yapılan ürünleri tanımlayabilmek için kullanılmıştır (Demir, 2009; Şahin, 2016).



Resim 2.26. Canan Somay'ın Teşvikiye'deki evinde kadife kaplı İtalyan tarzı oturma grubu (Ev Dekorasyon, 1979/34)



Resim 2.27. Canan Somay'ın Teşvikiye'deki evinde sekiz sandalye ve masan oluşan İtalyan el oyması yemek grubu (Ev Dekorasyon, 1979/34)



Resim 2.28. Beyoğlu'da bir evin salonunda yer alan Masif maundan yapılan yemek takımının bir parçası aynalı büfe (Dekorasyon Ev, 1977/11)



Resim 2.29. Beyoğlu'da bir evin salonunda yer alan masif maundan oyularak yapılan yemek takımının parçaları vitrin ve büfe (Dekorasyon Ev, 1977/11)

1980'li yılların karakteristik özelliği evlerde lüks yaşam ve gösterişe duyulan ilgidir (Resim 2.30-2.31) (Ceyhan, 2002). Apartmanda kiracı olmayıp ev sahibi olan bir orta sınıf üyesi, gösterişçi tüketimini konutun dış mekânı ile değil ancak konut içindeki donatıları ile gösterebilmiştir (Resim 2.28-2.29). Bu dönemde evlerin salonları/misafir odaları adeta “*saray odası*” gibi döşenmiş (Resim 2.32-2.33), bu odalar sadece misafir ağırlanırken kullanılan mekânlar haline gelmiştir (Resim 2.34).



Resim 2.30. Suadiye'de bir evin tüm tavanı kartonpiyer ile süslenmiş salonunda yer alan lake boya üzeri desenli işlemeli yemek grubu e salon takımı (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.31. Teşvikiye'de bir evin salonunda İngiliz Chippendale stilindeki oturma grubu ve kartonpiyer ile süslenmiş tavan (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.32. XV. Lui tarzında, fırınlanmış gürgenden elde oyularak işlenmiş, kumaşları Fransız Veloure de Jene'den, bir kanepede dört koltuk iki küçük sehpa ve bir büyük sehpadan oluşan salon takımı (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.33. Acıbadem'de bir köşün salonu; XV. Lui tarzında İtalyan stili elde işlenmiş masif ceviz oturma grubu (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.34. Konya Ermenek'te bir evin salonunda yer alan 1975 tarihli yemek masası, vitrin ve salon takımı (Esra Yıldız arşivi, 2019)

Modernizm yanında Postmodernizmin ülke gündemine girdiği 1980'li yıllarda yabancı ülkelerle eşzamanlı hayata geçirilen uygulamalar, tüketim toplumuna dönüşme yolunda ilerleyen ülkede karmaşanın artmasına katkıda bulunmuştur. Küreselleşme ekseninde belirlenen 1980ler sonrasında ise Türk halkının Batı kültürünü ana kültür gibi benimseme yolunda hızla ilerlediği sürece girilmiştir. Yaşam tarzlarında ve beklentiler noktasında değişen toplumsal ve sosyal olgular, bireylerin Batı kültürüne entegre olma yolunda hızla aldığı yolun son basamaklarını teşkil etmektedir (Özakbaş, 2014).

1980lerin ortalarına kadar oymalı mobilyaların popülerliği azalmamış fakat bundan sonraki dönemlerde mobilyalardaki oymalı işçilik giderek sadeleşmiştir (Resim 2.35-2.36-2.37) (Ceyhan, 2002). Bu dönemde popülerliği artan anlayış ise konforun ve kullanılabilirliğin ön planda olduğu modern mobilyalardır (Resim 2.38-2.39). Modern mobilyada oturma mobilyaları alçak, geniş, esnek ve rahattır (Resim 2.40-2.41). Kanepeler ve divanlar da gerektiğinde yatak olarak kullanılabilir. Dolaplar bol çekmece ve kapakla donatılmıştır. Kitaplıklarda çoğunlukla kapak bulunmaz (Kurtoğlu, 1986).



Resim 2.35. Emirgan'daki dairenin salonunda şöminenin önünde düzenlenen modern tarzda İtalyan oturma grubu ve arkasında masif Afrika cevizinden yapılmış kütüphane. (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.36. ÇİŞA mobilyanın döşemesi kadife kumaş kaplı fitilli modern salon takımı (Ev Dekorasyon, 1978/17)



Resim 2.37. Adana'da İstanbul'dan ürünlerle döşenen modern bir evin salonunda dinlenme köşesi (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.38. İmre Barış'ın modern tarzda döşenmiş salonunda 1974 Hamburg Mobilya Fuarında ödül alan oturma grubu (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.39. İstanbul'da bir modacının apartman dairesinin salonunda zemini duvardan duvara makine halısı kaplı modern tarzda döşenmiş oturma köşesi (Ev Dekorasyon, 1981/64)



Resim 2.40. İzmir Bostancı'da bir evin salonunda kırmızı kadife kaplı yuvarlak koltuklarla düzenlenmiş modern oturma grubu (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.41. Modern tarzda döşenmiş oturma odası ve yemek grubu (Ev Dekorasyon, 1979/36)

Oturma mobilyalarında kullanılan malzeme ve üretim teknikleri ise ağırlıklarını hafifletmektedir. Mekânlar daha rahat ve sade olduğundan evin düzeni de daha kolay sağlanmaktadır (Artıkoğlu, 2006).

Modern mobilyada yemek masaları ise büyüyebilme özelliğine sahip olup ölçüleri altlarına yeteri kadar sandalye girebilecek şekilde ayarlanmıştır (Resim 2.42).

İskeleti bükme boru, oturma yerleri deri kaplı olan sandalyeler dönemin özelliklerini yansıtmaktadır (Resim 2.43-2.44-2.45).



Resim 2.42. 1970'li yıllarda Yüksek içmimar Fikret Tan tarafından tasarlanan ahşap strüktüre sahip üst tablası melaminden açılır kapanır yemek masası (Web İletisi 17)



Resim 2.43. Kromaj ayaklı yuvarlak bir masa ve iskeleti kromaj oturma yerleri deri kaplama modern yemek masası ile açık/kapaklı gözler halinde dizayn edilmiş polyester kaplama vitrin (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.44. Adana'da İstanbul'dan ürünlerle döşenen modern bir evin salonunda Lacivert ve kırmızı renklerden oluşan yemek bölümü (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.45. Antalya'da bir apartmanda cam yemek masası ve bükme boru sandalyeler (Ev Dekorasyon, 1977/16)

Özetle, 1970-1990 aralığındaki konutlarda; çoğulculuk döneminin getirdiği farklı üslupta mobilyalara yer verilmiştir. Kullanıcının ekonomik durumuna ve sosyal statüsüne bağlı olarak bir genelleme yapmak gerekirse, klasik üsluplarda oymalı ve bezemeli iç mekân mobilyaları genellikle üst gelir seviyesindeki gelenekçi ve gösterişe düşkün ailelerin evlerinde görülürken, minimal ve modern anlayışta iç mekân mobilyaları yenilikçi ve Batılı modern yaşamı benimsemiş üst ve orta gelir seviyesindeki ailelerin iç mekânlarında görülmüştür.

### 2.2.2. 1970-1990 Yıllarında Konutlardaki Mekânlar ve Özellikleri

İstanbul'un kent kimliğini değiştiren mekânsal dönüşümler, özellikle 1970'li yıllara doğru az katlı eski yapıların yıkılarak yerine yapsatçı müteahhitlerin tasarımı uzak, tek düze çok katlı yeni konutları yapmasıyla yaşanmıştır. Konut yapımına, ticari gözle bakıldığı için tasarımına ve üretim kalitesine yeterli önem verilmemiştir. Bunun

sonucunda kent dokusunu yoğunlukla bitişik düzenle yapılan apartman mimarlığı oluşturmuştur. Apartman dışındaki konut türleri ise geleneksel evler, sıra evler, tek konutlar, toplu konutlar ve her dönemde artarak varlığını sürdüren gecekondular olarak sıralanmaktadır.

Bu bölümde bütün tipolojilerin ortak noktalarından bahsedilerek 1970-90 aralığındaki konutlardaki mekanlar ve özellikleri hakkında genel bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılacaktır.

Konut içi değişimlerinin ve mekânlar arası kurguların değişmesinin en önemli sebeplerinin başında sabit mobilyadan hareketli mobilyaya geçiş gelmektedir. Bu süreçten sonra konut içini etkileyen diğer bir önemli gelişme ise merkezi ısıtma sistemlerine geçiştir.

1970lerde başlayan merkezi kalorifer tesisatlı daireler 1980lere kadar geçen süre içinde hızla yaygınlaşmıştır. Isıtma sistemindeki bu değişim apartman dairelerinin planlarında yeni tipleşmeleri ortaya çıkarmıştır. 1980lerin ikinci yarısından itibaren artık iyice yerleşecek olan üç oda bir salon tipi daireler bu dönemde formüleştirmeye başlanmıştır (Ceyhan, 2002). Soba ile ısınan evlerde (Resim 2.46) soba, diğer odalarla doğrudan bağlantısı olan salon veya sofaya kurulurken merkezi ısıtma ile tasarlanan konutlarda mekânlar arasındaki doğrudan ilişkiler ortadan kalkmış sofa kavramının yerini koridor kavramı almaya başlamıştır.

Merkezi ısıtma sistemi aynı zamanda büyük hacimli yaşama mekânının iç içe kapılarla farklı mekânlara bölünmesini de ortadan kaldırmış, mekânlar arası sınırların kalktığı mekân organizasyonlarına imkân tanımıştır (Şalgamcıoğlu, 2013).



Resim 2.46. Tipik bir Beyoğlu evinde oturma odasının uzun saçaklı “kurbağa koltuklar” ve sedef kakma sehpayla hazırlanmış kahve köşesinde tipik Arnuvo (Art Nouveau) küçük çalışma masası ve odayı ısıtmada kullanılan Osmanlı yapısı çini soba (Ev Dekorasyon, 1977/11)

Merkezi ısıtma sistemine geçişin ev içinde kadınların işlerinde ciddi bir azalmaya sebep olduğu da söylenebilir. 1970ler ile birlikte çalışma hayatında ve sosyal hayatta kadınların rolleri güçlenmiş ve görevleri artmıştır. Sivil toplum kuruluşlarında çalışmak, çocukların okulu ile ilgilenmek vb. konular ile dış dünya ile temasları

artmıştır. Bir anlamda, kadın biraz daha fazla kamusal hayatta yer almaya başlamıştır. Kadınların kendi aralarında önemli bir sosyal aktivite olan “*kabul günleri*” de hem isim hem de biçim değiştirmiştir. Kadınlar artık evlerinde arkadaş toplantıları yapmaktadırlar (Özbay, 1996; Ceyhan, 2002). Bu toplantılar için ise evin kültür, prestij, zenginlik, misafirperverlik kavramlarıyla yüklü olan ve çevreye aileyi en iyi yansıtacak biçimde kaliteli ve gösterişli mobilyalarla döşeli (Artukoğlu, 2006) salonları/misafir odaları kullanılmaktadır.

Amerika’da 1950lerde, Avrupa’ da ise 1960larda yaşanan tüketim patlamasını oluşturan etkenler, Türkiye’de de yaklaşık 30 yıllık bir gecikme ile benzer tepkiler oluşturmuştur. Dönem şartları ve toplumsal yapının farklılığına rağmen 1980lerden sonraki dönemde Türkiye’de de bir çeşit tüketim kültürü dönemi yaşanmaya başlanmıştır. Tüketime patlamasıyla ev dekorasyonu sektörünü belli başlı sektörlerden biri olarak ortaya çıkarmıştır. Ev dekorasyonu için fikir veren yayınlar batı dünyasında 19. yüzyıldan beri yapılmıştır. Amerika’da 1950lerde tüketimi körüklemek için artan bu tip yayınlar kadınları hedeflemiştir. Türkiye’de ise 1970lerin sonunda yayınlanmaya başlayan tüketicilere yönelik “*Ev Dekorasyon*” dergisi bu tür yayınların ilklerindedir ancak yine de bunların yaygınlaşması 1990ları bulmuştur (Ceyhan, 2002). Bu yayınlarda ünlü kişilerin evleri de en ince detayına kadar ilgi çeken bir konu olarak işlenmektedir.

Dönemin konutlarında zemin malzemesi olarak odalarda ahşap parke, rabıta<sup>20</sup>, marley<sup>21</sup>, veya Vinylex firmasının adıyla özdeşleşen yer muşambaları, ıslak hacimlerde ise seramik veya karo mozaik kaplama kullanılmıştır (Özker, 2011). Zemin üstünde ise odalarda ve salonda yoğun motifli geleneksel desenlerde halılar (Resim 2.47-2.48-2.49-2.50) veya duvardan duvara halıfleks kaplama (Resim 2.51-2.52), koridorlarda ise yolluklar kullanılmıştır. Bazı ailelerin salonlarında geleneksel el dokuma halıları da bulunmaktadır.

<sup>20</sup> Birbirine geçmeli tahtadan bir döşeme türü (<http://tdk.gov.tr/>)

<sup>21</sup> Yapılarda döşeme gereci olarak kullanılan plastik madde (<http://tdk.gov.tr/>)



Resim 2.47. Atlas halı (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.48. Kayseri/Develi'de üretilen geleneksel desenlerde Saray yün halı (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.49. Gümüşsuyu Madalyon desenli halı (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.50. Gümüşsuyu İsfahan desenli halı (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.51. Halıser'in yaprak desenli halıfleksi (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.52. Halıser marka halıfleksi (Ev Dekorasyon, 1977/16)

Dönemin konutlarında duvar yüzeylerinde salonlarda ve yatak odalarında desenli duvar kâğıdı ( Resim 2.53-2.54-2.55-2.56-2.57-2.58-2.59) veya parlak ve canlı renklerde yağlı boyalar, servis mekânlarından mutfaklarda desenli fayanslar (Resim 2.60) veya düz fayans üzerine sonradan yapıştırılan desenlerle süslenen fayanslar (Resim 2.61), banyolarda ise zeminden duvara seramik kaplamalar yaygın olarak kullanılmıştır.



Resim 2.53. Halley marka desenli duvar kağıdı (Ev Dekorasyon 1978/24)



Resim 2.54. İspak duvar kağıdı (Ev Dekorasyon, 1980/43)



Resim 2.55. Halleyflex duvar kağıdı (Ev Dekorasyon, 1980/43)



Resim 2.56. Halleyflex duvar kağıdı (Ev Dekorasyon, 1980/43)



Resim 2.57. Türksan duvar kağıdı (Ev Dekorasyon, 1980/43)



Resim 2.58. Ispak duvar kağıdı (Ev Dekorasyon, 1980/43)



Resim 2.59. Türksan duvar kağıdı (Ev Dekorasyon, 1980/43)



Resim 2.60. Garbon Işıl ürünü desenli fayanslar (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.61. Ceyfix ürünü fayans çıkartmaları (Ev Dekorasyon, 1977/11)

Dönemin konutlarında pencereler 1980 öncesinde bütünüyle ahşaptır. 1990'lı yıllara doğru alüminyum doğramalara geçilmiştir. Salon pencereleri genellikle yatay bant şeklinde iç mekâna ışığı en fazla alacak biçimde tasarlanırken yatak odalarının pencere boyutları daha küçüktür. İç mekânda ise salon ve oturma odalarında camekânlı kapılar, salon içinde salon-salamanje<sup>22</sup> gibi farklı kullanım alanları oluşturmak için camekânlı bölücü elemanlar kullanılmıştır.

Aydınlatma elemanı olarak ise dönemin konutlarının salonlarında genellikle kristal avizeler kullanılmıştır (Resim 2.62). Klasik üslubun hakim olduğu salonlarda bu avizeler gösteriş ve statüyü temsil etmektedirler (Resim 2.63-2.64). Avizeler dışında salonlarda koltuk köşelerinde ayaklı abajurlar ve yatak odalarında komodinin üstlerinde küçük başlıklı abajurlar kullanılmıştır. Konutun diğer mekânlarında ise daha sade ve düşük maliyetli aydınlatma elemanları tercih edilmiştir.

<sup>22</sup>Köküni Fransızcadan gelmekte olup "yemek odası" anlamına gelmektedir. Özgün yazılımı: "salle à manger" dir.



Resim 2.62. Kristal taşlı fiskiye avize (Ev Dekorasyon, 1978/17)



Resim 2.63. Fransız "Baccarat" avize (Ev Dekorasyon, 1979/36)



Resim 2.64. Sekiz kollu, dantelli bronz avize (Ev Dekorasyon, 1978/17)

Bu dönemin plan şemalarında apartman tipi konutlarda geçerli olmak üzere; oturma odası ve misafir odası olarak ayrılabilen geniş bir salon, ebeveyn yatak odası ve küçük çocuk odası/odaları, bazı evlerde sandık odası, dikdörtgen veya kare biçimli giriş holünden/sofadan sonra devam eden koridorlar, banyo, alaturka tuvalet ve lavabo, dar ve küçük bir mutfak, bir veya iki balkon bulunmaktadır. 3+1 veya 2+1 plan düzenindeki bu konutların standart kullanımı için gerekli alan müteahhitler ve kullanıcılar tarafından 100 ile 120 m<sup>2</sup> olarak kabul edilmiştir. Bu metrekareler dışında arsaların imkân verdiği ölçüde çözülen daha küçük veya daha büyük dairelere de rastlamak mümkündür.

- **Giriş Holü/Sofa**

Konutun mekânsal kurgusunda omurgayı oluşturan giriş holü/sofa kavramı 1970lere kadar farklı kullanımlarda konut içindeki yerini korumaya devam etmiştir. Ailenin bir araya toplanarak zaman geçirdiği ortak mekân niteliğindeki sofa, artık 1970lerden sonra yerini günlük oda/oturma odası ve misafirler için ayrılan salona bırakmaya başlamıştır. Giriş holü giderek küçülmüş, alan sınırlaması olan bazı konutlarda koridora dönüşmüştür. Ancak giriş holünün vazgeçilmez mobilyası vestiyer/portmanto veya ayakkabılık olmuştur (Resim 2.65). Türk kültüründe konutun içine ayakkabı ile girmek yaygın bir davranış olmadığı için kapının girişinde ayakkabılar vestiyere veya ayakkabı dolabına bırakılmaktadır.



Resim 2.65. Beyoğlu'nda bir konutun girişinde yer alan portmanto (Ev Dekorasyon, 1977/11)

Sandık odası bulunmayan evlerde konutun gece holünün bulunduğu koridorda bazen de yatak odalarından birinde konut kullanıcısının gereksinimlerine yanıt veren gömme dolap ya da yüklük olarak adlandırılan depolama alanları da sıklıkla görülmektedir. Bu yüklüklerde genellikle misafir için ayrılan yataklar, yorganlar, yastıklar bulunmaktadır. Evlerde yatılı misafir ağırlamak Türk kültüründe önemli sosyal eylemlerden biridir.

- **Salon/ Misafir Odası ve Oturma Odası**

Salonlar/Misafir odaları, kentli ailenin gösterişçi tüketimlerinin sergilendiği bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Keleş'e (1993) göre; küçük kentsoylu adı altında toplanabilecek esnaf, küçük üretici kamu görevlisi, zanaatkâr vb. ara sınıfların edinmeye çalıştıkları konut tipi olan apartmanda, ne toplumun gelenek ve alışkanlıklarına, ne ekonomik kaynakların kıtlığına uygun düşen, ne de başka ülkelerde benzeri bulunan, *"konuklardan başkasına kapısının açılmadığı"* bir salon anlayışı hakimdir. Bu anlayış 1950lerde başlamış ve hızla yaygınlaşmıştır. Kare ya da L biçimindeki bu salonların konut gereksinmesi yönünden bir işlevi bulunduğunu öne sürmeye olanak yoktur (Keleş, 1993).

Şalgamcıoğlu'na (2013) göre ise; adeta bir sergi mekanı olarak ortaya çıkan konutlardaki salonlar, Cumhuriyet'in ilanından sonra 50 yıllık süreçte İstanbul da dahil olmak üzere tüm Türkiye'ye yayılmıştır. Televizyonun evlere girmesi ile birlikte 1970lerde bu *"müze oda"* durumu değişmeye başlamıştır. Bu durum bize, konut içindeki önemli bazı alışkanlıkların bırakılmasının ve davranış kalıplarının değişmesinin zor bir süreç olduğu da göstermiştir. Orhan Pamuk *"İstanbul"* romanında bu durumu anlatırken, *"...ekran başına birlikte toplanmak ve bir filmi ya da haberi seyrederken hep birlikte konuşup, gülüşmenin zevkinin, salonları birer müzeden küçük birer sinema salonuna çevirdiği bu yıllarda bile, televizyonun içeride sofa benzeri bir odaya yerleştirilip, müze salonun kilitli kapısının ancak bayramlarda ya da çok özel konuklar için açan eski ailelere rastlandığını hatırlıyorum..."* diyerek, televizyonun konuta dahil edilmesinin sosyal yaşam üzerindeki etkilerini vurgulamış öte yandan da eski alışkanlıkları bırakmanın zorluğuna dikkat çekmiştir (Şalgamcıoğlu, 2013).

Apartment dairelerinin salonları genellikle yemek takımı ve oturma grubunun rahatlıkla sığabileceği büyüklüktedir. Oturma grupları klasik ve gösterişli tarzda (Resim 2.66-2.68) veya daha modern ve rahat oturumlu tarzda (Resim 2.67-2.69) olabilmektedir.

Eklektik çizgiler taşıyan klasik takımlardaki mobilyalarda ince kesitler (Resim 2.70), oymalı ve kıvrımlı bacaklar, pençe şeklinde pabuçlar ve süslü yüzeyler (Resim 2.68) kullanılmıştır. Ceviz kullanımının yanında yapay malzemelere de yer verilmiştir. Döşemelerinde goblen<sup>23</sup> veya kadife kumaş kullanılmıştır. Bu tarz mobilyalar salonda köşelere yerleştirilen kumaş başlıklı ahşap ayaklı abajurlar ve mermer yüzeyli orta sehpa ile gruplanır (Resim 2.71). Modern tarzdaki takımlar ise genellikle iskeleti saklı, alçak ve geniş oturumlu rahat koltuklardır (Resim 2.72-2.73). Ahşap kısmının az, döşeme kısmının yoğun olduğu bu takımlar deri veya kadife kumaş kaplıdır.

Pencerelerde pirinç boru ya da kornişlere asılı uzun tül perdeler ve kadife kumaştan canlı renklerde veya yoğun desenlerde kalın ve ağır fon perdeleri kullanılmıştır.



Resim 2.66. Caddebostan'da bir villanın salonu, Lui Kenz tarzında minyon oturma grubuyla İngiliz tarzında koltuklardan oluşur. (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.67. Modern kadife döşemeli koltuk takımı (Ev Dekorasyon, 1978/17)



Resim 2.68. Kadife döşemeli İspanyol salon takımı (Ev Dekorasyon, 1978/17)



Resim 2.69. Kadife döşemeli, çelik yay minderli koltuk takımı (Ev Dekorasyon, 1978/17)



Resim 2.70. Medaş marka, bir kanepenin iki koltuk ve bir mermerli kokteyl masasından oluşan oturma grubu (Ev Dekorasyon, 1978/17)



Resim 2.71. Avşar mobilya salon takımı (Ev Dekorasyon, 1980/43)

<sup>23</sup> Telleri sayılabilecek türde kumaş üzerine renkli iplikle yapılan işleme (<http://tdk.gov.tr/>)



Resim 2.72. Çişa Mobilya oturma grubu (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.73. Kabataş'ta bir apartman dairesinin salonu (Ev Dekorasyon, 1981/64)

Salon mobilyalarının ve eşyalarının seçiminde saraylarda olduğu gibi döşemelik kumaş, halı ve perde gibi tekstil ürünlerinin birlikte tasarlandığı takım anlayışı bir dekorasyon modeli haline gelmiştir (Resim 2.74-2.75) (Demirarslan, 2018).



Resim 2.74. Dekora marka aynı desende perde ve döşemelik kumaş (Ev Dekorasyon, 1979/36)



Resim 2.75. Çişa mobilya koltuk takımı (Ev Dekorasyon, 1979/36)

Oturma odaları, konutun kullanıcılarının günlük yaşamlarını geçirdikleri salona göre daha sade ve geleneksel mobilyalarla döşenmiş bir mekândır. Oturma odaları salondan ayrı bir oda olabileceği gibi, büyükçe bir salonun ortadan katlanır kapılar, akordeon kapılar vb. gibi bölücü elemanlarla (Ceyhan, 2002) ikiye ayrılmasıyla da oluşturulabilmektedir. Bazı durumlarda da ailenin günlük yaşamı için kullanmak üzere yatak odalarından biri oturma odası olarak kullanılmıştır (Demirarslan, 2018). Oturma odalarında divan, kütüphaneli divan (Resim 2.76), sedir, somya, çek-yat, kanepeler, koltuk (Resim 2.77), sandalye, yataklı kanepeler, zigon sehpa, orta sehpa tipik oturma odası mobilyaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modüler ve çok işlevli bir mobilya olan ve halk arasında “çek-yat” olarak isimlendirilen yataklı kanepeler ise ülkemize özgü bir mobilya türü olarak özellikle oturma odalarında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Çek-yatlar bir anlamda sedir ve divanların yerini almıştır. Çek-yatlar geleneksel yaşam tarzına uyum göstermeye çabalayan Batı tarzında bir oturma- yatma mobilyasıdır. Çek-yat olarak isimlendirilen oturma- yatma işlevlerinin bir arada olduğu bu oturma mobilyası Batıyı da etkilemiştir.

Batı bu tarz oturma mobilyalarını divan ya da sofa olarak Türkçeden aldıkları şekilde isimlendirmektedir. Oturma ve yatma işlevinin yanı sıra bazı türlerinde depolama işlevi için de çözümler üretilmiştir (Özkaragöz: 1990; Demirarslan, 2018).



Resim 2.76. İstanbul'da bir öğretmenin evinde oturma odasında yer alan kütüphaneli divan (Ev Dekorasyon, 1978/17)



Resim 2.77. İstanbul'da bir öğretmenin evinde oturma grubu (Ev Dekorasyon, 1978/17)

Bu dönemde sosyal yaşantı misafir kabul usullerini de değiştirmiştir. 1950'li dönemde “*Bir maniniz yoksa bu akşam annemle babam size gelmek istiyorlar*” diyen çocuk haberciler yerine eve kimin misafir olarak geleceğine ev sahibi karar verir hale gelmiş, salonu misafirlere hazırlamıştır. 1980lere gelindiğinde misafirlere ayrılan salonlar, günlük oturma odasına dönüşmeye başlamıştır. Salonun günlük kullanıma açılması ise, batı kültürünün ürünü olan koltuk, masa sehpa gibi ev eşyalarının artık tamamen benimsendiğinin de bir göstergesi olmuştur (Özbay, 1996; Ceyhan, 2002).

Salon veya oturma odaları kapsayan “*yaşama mekânı*” dediğimiz odaların düzenlemeleri etkileyen teknolojik gelişmelerin başında kuşkusuz televizyonun konuta girmesi gelmektedir. Televizyondan önce “*sigara paketi büyüklüğündeki el radyolarından, koca dolap boyundaki möbleli radyolara kadar*” (Tunç, 2001) her evin kendi bütçesine uygun bir radyosu bulunmaktaydı, ancak 1970lerden sonra radyoların yerini televizyonlar almaya başlamıştır.

Televizyonun bulunuşu 19. yüzyılın sonunda ortaya atılan tekniklerle başlamış, 20.yüzyılın ilk çeyreğinde ise teknolojik bir yenilik olarak hayatımıza girmiştir. Küresel ölçekte televizyonun yaygınlaşması ise de 1950'li yılları bulmuştur. Televizyonun Türkiye'deki ilk deneme yayını 1952 yılında “*İTÜ TV Deneme Yayını*” ile yapılmıştır (Avcı, 2008; Şalgamcıoğlu, 2013). Türkiye'de ilk düzenli televizyon yayını ise 31 Ocak 1968'de yapıldıktan sonra 1974 yılında televizyon yayınları haftanın her günü yapılırken, yayınlar ülke nüfusunun %55'i (19 milyon) tarafından izlenir hale gelmiştir. Giderek artan yayın saatleri ile birlikte televizyon, 31 Aralık 1981 yılbaşı

gecesinden itibaren renklenmeye başlamış ve 1984 yılında tamamen renkli yayına geçilmiştir (Web İletisi 18).

Tunç' a göre (2001) ailelerin sosyal yaşamında televizyonun hayatımıza girmesi önemli değişimlere sebep olmuştur. İnsanların tek ve en büyük eğlencesi televizyon olmuş, sinemalar seyircisizlikten kapanmış, tiyatrolar iflas etmiştir. Televizyon aile içi ilişkileri değiştirdiği gibi çevre ile ilişkileri de değiştirmiştir (Tunç, 2001).

Televizyon genellikle konutun salon veya oturma odasında yer almıştır. Televizyonun konumu mekânların kullanım şeklini, birbirleriyle olan ilişkilerini de değiştirmiştir.

Televizyonun girdiği tüm evlerde oturma düzenleri değişmiş; divanlar, kanepeler, koltuklar, sehpa televizyonun konumuna göre tekrar düzenlenmiştir. Televizyon ise odanın başköşesine yerleşmiştir. Televizyon aynı zamanda evlere aksesuarlarıyla birlikte girmiştir. Yıllarca evlerin büyük kısmında televizyonlar tekerlekli, altı kapaksız ve raflı bir sehpanın üzerinde yer almıştır. Açık renkli formikayla<sup>24</sup> kaplı, gösteriştan uzak bu sıradan sehpa genellikle sekizgen formundadır. En üstteki rafa televizyon koyulmuş, diğer raflarına ise dantel örtüler serilmiştir. Bu raflara ise genellikle resim çerçeveleri, biblolar, vazolar, porselen bebekler vb. eşyalar koyulmuştur. Sehpanın en alttaki kısa raf ise televizyonun tamamlayıcı ürünü olan regülatörü koymak için yapılmıştır. Bu sehpa gibi aynı şekilde formika kaplı, altında çift kapaklı dolabın ve büyükçe bir açık rafın bulunduğu, üstte ise televizyonun sürgü kapaklı bir göze yerleştirildiği televizyon dolapları da yaygın şekilde kullanılmıştır (Tunç, 2001; Ceyhan, 2002).

Televizyon sehpaları gibi salonda yaygın olarak kullanılan bir diğer sehpa türü ise “*zigon sehpa*” olarak adlandırılan iç içe geçmeli servis sehpalarıdır. Gündelik yaşamda salonun bir köşesinde üzerinde dantel örtüyle bulunan bu takım misafir geldiğinde çıkartılarak misafirlere ayrı ayrı servis yapılma imkânı sağlamaktadır. Bununla birlikte salonlarda genellikle pencerenin önünde fiskos köşesi bulunur (Resim 2.78). Fiskos köşesinde ortada yuvarlak bir masaya iki sandalye eşlik eder, böylelikle iki kişilik bir oturma köşesi oluşturulmuş olur (Resim 2.79-2.80)

<sup>24</sup> Fenol formol reçinesine batırılmış ve yüzeyi yapay reçine ile kaplanmış birkaç kat kâğıttan oluşan ve çoğu marangozlukta kullanılan bir tür madde (<http://tdk.gov.tr/>)



Resim 2.78. Canan Somay'ın Teşvikiye'deki evinde mavi kadife kaplı koltuklar ve masadan oluşan oturma köşesi (Ev Dekorasyon, 1979/34)



Resim 2.79. Suadiye'de bir evin salonunda fiskos köşesi (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.80. Bebek'te Okşan Yarsuvat evinde pencere önündeki oturma köşesi

Bu dönemde ve sonrasında da uzun yıllar kullanılacak bir başka salon/oturma odası mobilyası ise televizyonu da içine alacak biçimde düzenlenen vitrinli dolaplardır. Formika kaplı, vitrinli, açık ve kapalı rafları olan bu dolaplar salonun bir duvarını boydan boya kaplamaktadır (Resim 2.81). Bu dolapların ortasında televizyon yer alır (Resim 2.82), dantel örtü serili raflarda radyo, pikap, regülatör, Hayat ansiklopedileri, eve hediye gelmiş ya da yurtiçi turistik gezilerde beğenilerek alınmış porselenden, tahtadan, lületaşından veya bakırdan çeşitli süs eşyaları, çerçeve içinde aile fotoğrafları, birkaç cilt kitap bulunmaktadır (Resim 2.83-2.84). Vitrinli camlı bölümüne ise çay, su, kahve fincanı takımı, porselen yemek takımı vs. yerleştirilmiştir (Tunç, 2001; Ceyhan, 2002).



Resim 2.81. Emirgan'da bir evin salonda bulunan boydan boya masif cevizden klasik tarzda çalışılmış kitaplık ve dolap (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.82. Üç üniteli büfe ve kitaplık (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.83. Hülya Koçyiğit'in Suadiye'deki apartman dairesinde oturma odasındaki vitrinli dolabı (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.84. Adnan Şenses'in Levent'teki salonunda yer alan vitrinli dolap (Ev Dekorasyon, 1979/34)

- **Yemek Odası/Bölümü**

Yemek odası kavramına geçmeden önce yemek masasının kültürümüze girişine değinmek gerekmektedir. Osmanlıların 19. yüzyılda Batı ile olan ilişkilerinin artması sonucunda mutfak kültürümüz Avrupa kültüründen etkilenmeye başlamıştır. İlk başlarda sofrada adabında değişimler yaşanmış, sonrasında sininin yerini masa, minderin yerini ise sandalye almıştır (Güler, 2010). Tanzimat'tan sonra 1870'li yılların saraylarında ve konaklarında yer sofrası terk edilmeye başlamış, yemekler masada yenmeye başlamıştır. Eskiden sofrada sadece kaşık bulunurken artık çatal, bıçak ve su takımları da sofrada yerini almıştır. Bu değişim önce saray ve zengin konaklarında uygulanmış (Kut, 2006), Cumhuriyetin ilanından sonra modern yaşamın bir parçası olarak kent konutuna girmeye başlamıştır. Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de sandalye ve sandalyeye oturmak batılılaşmanın simgesi haline gelmiştir (Demirarslan, 2018). Apartmanlaşmanın arttığı dönemde 1960'lı yıllardan sonra gecekondular da dâhil, yemek masası konutların vazgeçilmez mobilyası olmuştur.

Konutlarda ayrı bir yemek odası yalnızca orta sınıftan ailelerin değil üst sınıftan ailelerin bile evinde çok yaygın kullanılan bir mekân değildir. Evlerde genellikle salonun bir köşesinde (Resim 2.85), bazen camlı bölme ile ayrılmış kısımda, tercihen kapıya ya da mutfığa yakın tarafta konumlanan yemek odası takımı ile bu ihtiyaç çözümlenmiştir. Bazı evlerde yemek masası, saygınlığın bir göstergesi olarak salonun bir köşesinde, üzerinde süs eşyalarını ile birlikte yer almakta ve yemek yeme eylemi için yer sofrası kullanımına devam edilmektedir. Ancak kentli yaşamına uyum sağlamış ve yeterli alanı olmayan konutlarda yemek masası, tüm öğünlerde aktif olarak kullanılırken farklı eylemler için de kullanılan bir mobilya olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orta sofalı plan şemasında sofa, konut içindeki sirkülasyon mekanı olmasının dışında bazen günlük oturma çoğunlukla da yemek odası olarak kullanılmıştır (Eleb vd., 1995; Öncel, 2010).

Yemek odası takımları 6/8 kişilik yuvarlak/kare masa, 6/8 sandalye ve camlı vitrin ve büfeden oluşmaktadır (Resim 2.86-2.87-.2.88). Üst gelir seviyesine hitap eden yemek odası takımları oymalı ve el işçiliği olan (Resim 2.89-2.90) genellikle ceviz veya maundan üretilen mobilyalardır.

1970lere doğru Formika firmasının adıyla anılan reçine emdirilmiş kâğıt kaplama malzeme veya lake boya ile üretilmiş, maliyeti masif takımlara göre daha uygun olan yemek odası takımları yaygınlaşmıştır.



Resim 2.85. İstanbul'da bir öğretmenin evinin salonunda yemek masası ve vitrin (Ev Dekorasyon, 1978/17)



Resim 2.86. Bursa'da İtalya'dan getirtilen mobilyalarla döşenmiş bir evin salonundaki İtalyan yuvarlak masa, vitrin ve büfe (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.87. İmre Barış'ın salonunda yer alan orijinal İngiliz 1776 yılına ait Sheraton tarzı yemek grubu ve kristal avize (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.88. Kabataş'ta klasik mobilyalarla dekore edilmiş bir apartman dairesinde masa, vitrin ve aynadan oluşan 8 kişilik yemek grubu (Ev Dekorasyon, 1981/64)



Resim 2.89. Caddebostan'da bir villanın salonunda rönesans stilinde mobilyalardan oluşan yemek bölümü ve odayı aydınlatan renkli kristal bir avize (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.90. İstanbul Bebek'te bir evde orijinal İtalyan mobilyalarıyla düzenlenmiş yemek odası (Ev Dekorasyon, 1978/17)

#### • Ebeveyn Yatak Odası

1970ler ile birlikte hazır yatak odası mobilyaları hayatımıza girmiştir. Kenarları boş, başları demirden karyolaların (Tunç, 2001) yerini yatak odası takımları almaya başlamıştır. Batılı tarzda üst gelir seviyesine hitap eden ceviz ağırlıklı yatak odası takımları üç veya dört kapaklı gardırop, başucu komodinleri, başlıklı karyola, makyaj

masası ve puftan oluşmaktadır (Resim 2.91-2.93). Başucu komodinlerinin üstünde genellikle abajurlar yer almaktadır (Resim 2.92-2.94).

Orta gelir seviyesindeki ailenin yatak odası takımları ise ceviz takımlara göre daha sadedir. Seri üretime uygun olan bu tasarımlar formika veya lakedir. Yatak başucunda yer alan uzun ve derin dolaplar ise dönemin yatak odalarının belirgin özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yatak odasında duvarlar genellikle desenli duvar kağıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı, zeminler ise ahşap rabıta (Resim 2.96), marley veya vinylex (muşamba)'tir. Zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama veya küçük kilimler ile el dokuma halılar serilmiştir. Pencereerde boru ya da korniş üzerine takılı boydan tül perdeler ve desenli fon perdeleri kullanılmıştır (Resim 2.95).



Resim 2.91. Ceviz kaplama yatak odası takımı (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.92. Ceviz kaplamalı mat polyester yatak odası takımı, avize ve yatak başucundaki abajurlar perde ile aynı kumaşından yapılmıştır. (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.93. Çisa marka yatak odası takımı (Ev Dekorasyon, 1979/34)



Resim 2.94. Kabataş'ta klasik mobilyalarla dekore edilmiş bir apartman dairesinde el oyması masif ceviz yatak odası takımı (Ev Dekorasyon, 1981/64)



Resim 2.95. Caddebostan'da bir villanın yatak odası Venedik tarzında yatak takımı ile döşenmiştir. (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.96. Mahir Turan'ın klasik tarzda dekore edilmiş, duvarları desenli duvar kağıdı kaplı, zemin ahşap parkeli yatak odası (Ev Dekorasyon, 1978/18)

- **Çocuk Odası**

Çekirdek aile kavramının ön planda olduğu bu dönemde aile yapısı, konutların mekânsal oluşumlarında etkili olmuş, yeni biçimler kazandırmıştır. Ailede anne, baba ve çocuğun yeri netleşerek, bireyin mahremiyetine önem verilmiştir. Bunun sonucunda çocuk odaları gibi özel alanlar oluşmuştur.

Aile içi hiyerarşi azalması, çocukların aile içinde birey olarak öne çıkarmış ve onlara özel mekânlar oluşturulmasını sağlamıştır. Çocuk odaları, çocukların yalnız yatak odaları değil, aynı zamanda çalışma ve oyun mekânları haline gelmiştir (Resim 2.97-2.103). Böylece çocuklar zamanlarının büyük bir bölümünü kendi odalarında geçirmeye başlamışlardır. Bunun sonucunda ailenin devamlı bir arada olduğu yaşam biçimi değişmeye, ebeveynler ve çocuklar artık daha az birlikte zaman geçirmeye başlamışlardır (Özbay, 1996; Ceyhan, 2002).

Çocuk odası mobilyaları; karyola/ranza, kapaklı dolaplar, başucu komodini ve çalışma masasıdır (Resim 2.101-2.102). Çocuk odası mobilyalarında genellikle çarpıcı, canlı renkler ya da pastel tonlar kullanılmıştır (Resim 2.99). Çocuk sayısı fazla olan küçük evlerde çocukların yatması için ranzalar tercih edilmiştir (Resim 2.98). Bu ranzalar genellikle bükme boru ile yapılmıştır.

Duvarlar canlı tonlarda boyalı veya çocuk odalarına özel desenli duvar kâğıdı (Resim 2.100) ile kaplıdır. Zeminler ise ahşap rabıta, marley veya vinylex (muşamba)'tir. Zemin üstünde ise genellikle duvardan duvara halıflex kaplama tercih edilmiştir.



Resim 2.97. Sunta üzerine parlak polyesterden imal edilmiş iki kapılı gardrop, şifonyer, istendiğinde çalışma masası olabilen kütüphane ve karyoladan oluşan çocuk odası (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.98. Bükme boru ranza ve çalışma masası (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.99. Ahşap, fiber ve metal malzemelerden oluşan kırmızı lake boyalı çocuk odası mobilyaları ve bükme borudan yapılmış karyola (Ev Dekorasyon, 1980/43)



Resim 2.101. Kabataş'ta klasik mobilyalarla dekore edilmiş bir apartman dairesinde İki yatak ve çalışma masasında oluşan çocuk odası (Ev Dekorasyon, 1981/64)



Resim 2.100. Bebek'te bir evde desenli kumaş kaplı yatak ve koltuklardan oluşmuş, duvarları oyuncak raflı çocuk odası (Ev Dekorasyon, 1979/34)



Resim 2.102. Mahir Turan'ın evinde beyaz ve kahverengi tonlarının hakim olduğu, yatma, çalışma ve oturma köşeleri halinde düzenlenmiş çocuk odası (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.103. Çocuk odasında çalışma masası (Ev Dekorasyon, 1979/34)

### • Servis Hacimleri / Mutfak

Apartman dairelerinde servis hacimleri; mutfak, banyo ve alaturka tuvalettir. Genellikle yan yana olan bu hacimler dairenin bağımsızlığını simgelemektedir. Orta sofalı plan şemasında mutfak, tuvalet ve ışıklık yan yana planlanıp bu iki servis mekânı doğrudan sofaya açılmaktadır (Öncel, 2010). Koridorlu plan şemasında ise mutfak, banyo ve tuvalet ışıklık etrafında konumlanmakta; mutfak ve tuvalet giriş holüne, banyo ise gece holüne açılmaktadır.

Dönemin mutfakları genellikle, kâr elde etme düşüncesi ile birden fazla dairenin küçük bir alana sığdırılmaya çalışılması veya bitişik nizamda ön cephede yaşama mekânının arka cephede yatak odalarının konumlanması sonucunda ortaya çıkan kullanışsız ve oldukça küçük hacimli mekânlardır. Yaklaşık 6-10 m<sup>2</sup> civarında ortalama

8 m<sup>2</sup> olan bu mutfaklarda pişirme ve depolama eylemi dışında yemek yeme alanına yer yoktur. Yemek yeme eylemi mutfaktan ayrı olarak yaşama mekânında veya sofada yapılmaktadır. Mutfak pencereleri dar ve küçük boyutlardadır. Pencereler, nadir olarak cepheye açılanlar dışında genellikle apartman boşluğuna/ışıklığa bakmaktadır.

Arkitekt dergisinin 1962 tarihli sayısında Yüksek Mühendis-Mimar Ercan Evren yazısında, Avrupa’da üç yıl kaldıktan sonra Türkiye’ye döndüğünde Avrupa konutu ve Türk konutunu kıyas etmiştir. Mutfak hacmi ile ilgili şöyle bir tespitte bulunmuştur:

*“Türk mutfağı oldukça zengin ve hayatımızda mühim yer tutan bir unsurdur. Eskiler evlerin yanında bir de mutfak inşa etmişler, böylece bir mutfak mimarimiz meydana gelmiş. Bugünkü mutfaklarımızın ise zevksiz, kullanışsız, acıklı bir hali var. Avrupa’daki mutfaklar; teknik üstünlüğü bir tarafa bıraksak bile, her noktası düşünülmüş, fonksiyonel ve şirin şeyler.”<sup>25</sup>*

Konuta yeni donatıların girdiği mekânlardan biri de mutfaklardır. Buzdolapları (Resim 2.104) “fırınlı aygazlar”ı (Resim 2.105), aspiratörleriyle birlikte yeni hayatın mutfaklarına geleneksel çeyiz parçaları da dahil olmuştur. Mutfak eşyaları içerisinde çok sayıda örtü yer alır; bunlar açık raflara, ekmek kutularının, buzdolabının üzerine kısaca açıkta kalan her şeyin üzerine örtülür. Perdeler ve tüpgaz üzerine örtülen örtüde ise aynı desen kumaşların tercih edildiği görülmüştür (Tunç, 2001; Ceyhan, 2002).



Resim 2.104. AEG marka buzdolabı reklamı (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.105. Demirdöküm marka fırınlı ocak reklamı (Ev Dekorasyon, 1977/11)

Her eşya için örtü kullanma geleneği ise Osmanlı zamanına dayanmaktadır. O dönemde bohçalara ve örtülere verilen bu önemin sebebini Kayaoğlu (1998); *“...herhalde evlerde şimdiki gibi ne elbise dolapları ne şifonyer olmadığı içindi. O zaman henüz konsollar da yoktu. Elbiseler, diğer eşyalar hep bohça içinde sandıklara*

<sup>25</sup> Evren, E., 1962, Ufak Güzel Şeyler, *Arkitekt*, Sayı: 1962-04 (309) Sayfa: 174-175

dolap raflarına ve yükliklere yerleştirilirdi. En çok ihtiyaç duyulan eşyanın kendine mahsus bir bohçası vardı. “ şeklinde açıklamıştır.

Geleneksel yaşantının izlerinin dışında aslında mutfaklarda en büyük dönüşüm ise batı etkileri ile oluşan toplumun alışkanlıklarının temelli değişmeye başlaması ile olmuştur. Amerika’yla ilişkilerin arttığı dönemde toplumun mutfak planlamaları Amerikan tarzı yapılmaya başlamış, merdaneli çamaşır makinesi, elektrikli süpürge, dönemin popüler ürünleri arasında sayılmıştır (Özker, 2011).

Buzdolabı ve çamaşır makinesi henüz çok yaygınlaşmadığından, mutfakta buzdolabı, banyoda çamaşır makinesi için yer ayrılmamıştır. Ancak buzdolabı ve çamaşır makinesi gibi pahalı eşyalar sembolik açıdan çok önemli oldukları için üzerine eliş örtüler serilerek değeri vurgulanmış, kullanım alanlarının dışındaki mekânlarda mobilya ya da büfe gibi teşhir edilmişlerdir. Bu alanlar da genellikle buzdolabı için evin içindeki geçiş alanları antre, koridor, oturma odası hatta salon; çamaşır makinesi için ise su sorunundan dolayı banyo ya da tuvalete en yakın hol, antre, koridor gibi mekânlar olmuştur (Artıkoğlu,2006:25).

Dönemin çamaşır makinelerine “*Ev Dekorasyon*” dergisindeki reklamlar üzerinden örnekler verilmiştir (Resim 2.106-2.107-2.108-2.109)



Resim 2.106. Arçelik marka çamaşır makinesi (beyaz, sarı, pembe, mavi ve yeşil renklerde) (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.107. Arçelik marka tam otomatik çamaşır makinesi (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.108. Sintel çamaşır makinesi (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.109. Philips marka çamaşır makinesi (Ev Dekorasyon, 1977/11)

Evlere görmeye alışık olduğumuz ve dönemle özdeşleşen bir başka eleman ise “Gırgır”dır (Resim 2.110). Gırgır, bu dönemde hemen hemen her eve girmiştir (Resim 2.111). Evlere elektrik süpürgesi girmeden önce, özellikle 1965-70’li yıllarda en yüksek üretim seviyesine ulaşmıştır. Bu kadar ünlenmesinde ise 1970’li yıllardaki Gırgır reklamlarının payı büyüktür. Ses Sanatçısı Alpay, Necdet Tosun gibi ünlülerin yer aldığı reklamlar, “*Gırgır giren eve dırđır girmez*” sloganıyla ünlenmiştir. Bu ilgi

1980’li yılların ortalarına kadar da devam etmiştir. En parlak dönemlerinde en önemli rakibi ise elektrik süpürgesi olmuştur (Resim 2.112-2.113). Bu markaların başında Simtel gelmektedir. Ancak Gırgır’a göre o dönem çok pahalı olması, alım gücü yüksek kişilerin alabileceği bir ürün olması dezavantajını yaşamıştır. Teknolojinin hızlı gelişimi ve kotaların kaldırılmasıyla iç piyasaya giren elektrikli süpürgeler (Resim 2.114-2.115), gırgır üretimine ağır darbe vurmuştur. 1990ların sonuna doğru ise gırgır üretimi sonlanmış, artık nostaljik ürünler arasına girmiştir (Kaya vd., 2017).



Resim 2.110. Huzur marka “Deluxe model” mekanik halı süpürgesi (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.111. Huzur marka “Süper Lüks model” mekanik halı süpürgesi (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.112. AEG ürünü elektrik süpürgesi (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.113. Hoover marka elektrik süpürgesi (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.114. Siemens marka Süper Lüks elektrik süpürgesi (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.115. Arçelik marka küre elektrik süpürgesi (Ev Dekorasyon, 1977/11)

Marketlerde çok sayıda ürün yelpazesine sahip olan konserve yiyeceklerin oluşması ve halkın hazır yemeklere yönelmesi, mutfak mekânının kullanımında da yeni minimal düzenlemeleri oluşturan nedenlerden biri olduğu söylenebilir (Resim 2.116) (Eren, 2014).



Resim 2.116. Köşe dolabı (Ev Dekorasyon, 1979/34)

Mutfaklarda tezgâhlar dökme mozaik, mermer ya da yerli üretim “20 x 20” fayanslar ile kaplıdır (Resim 2.117-2.120). Tezgâh ile üst dolaplar arasında kalan kısım genellikle seramik kaplıdır (Resim 2.121-2.123) Bu seramikler kendinden desenlidir (Resim 2.119) veya sonradan desenler yapıştırılmıştır (Resim 2.118).

Tezgâh altında kapaklı dolapların olmadığı alt-orta gelir seviyesindeki mutfaklarda tezgâh altı, bu bölüme gerilmiş bir kornişe asılmış perdeyle kapatılmıştır.

Mutfak zemininde ise koridor ve antre gibi karo mozaik veya seramik kullanılmıştır (Artıkoğlu,2006). Duvarlar ise fayans veya açık renk boyalıdır.

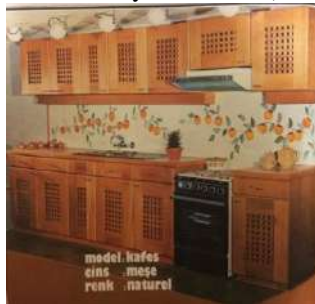
Mutfak dolapları ise genellikle formika ile kaplanmış ya da boyanmış yapay ahşap levhalardan yapılmıştır (Artıkoğlu,2006). Aşağıda “Ev Dekorasyon” dergisinde yer alan mutfaklardan örnekler verilmiştir (Resim 2.122-2.124).



Resim 2.117. Mutfak ve banyo fayansları için hazırlanmış desenli fayans reklamı (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.118. Mutfak ve banyo fayansları için hazırlanmış desenli fayans reklamı (Ev Dekorasyon, 1979/34)



Resim 2.119. Kafes modeli meşe mutfak dolapları (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.120. Selena marka ahşap mutfak (Ev Dekorasyon, 1979/34)



Resim 2.121. Selena ahşap mutfak (Ev Dekorasyon, 1979/34)



Resim 2.122. Burgazada'da bir villada tezgâh üstü ve dolap kapakları fayans kaplanmış rustik çizgiler taşıyan ceviz kaplama mutfak (Ev Dekorasyon, 1977/16)



Resim 2.123. Acıbadem'de, bir köşkün mutfağı, mutfak dolapları afrika cevizinden masif ve el oyması, zemin ve tezgah yeşil söğüt mermeri ile kaplı (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.124. Esentepe'de Engin Çağlar'ın apartman dairesinde perdeler ve raf örtüleriyle eski Türk evlerini anımsatan mutfak (Ev Dekorasyon, 1980/43)

### • Servis Hacimleri/ Banyo

Türk geleneklerinde modern banyodan önce, temel hijyen ihtiyaçları, alaturka tuvalet, hamam ve gusülhane ile giderilmiştir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte batılı yaşam tarzının özendirilmesi “*modern banyo*” kavramını beraberinde getirmiştir.

Modern banyo, 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca Avrupa’da ve Amerika’da sabitlenmiş vitrifiye<sup>26</sup> elemanları ile sabit ve standart bir mekân haline gelirken, Türkiye’de de, 1923 yılından sonra, yavaş da olsa yaygınlaşmaya başlamıştır (Aytaç vd., 2015). Büyük veya küçük kullanışlı bir banyo, elektrikli ütü, çamaşır makinesi ve merkezi ısıtma sistemi gibi bir evi modern yapan unsurlardan biri haline gelmiştir (Rybczynski 1987; Aytaç vd., 2015).

Banyoların evin içindeki konumuna bakıldığında, yardımcı sirkülasyon mekanı dediğimiz ara hole veya koridora açıldığı görülmüştür. Çoğu apartman dairelerinde batılı tarzda klozet ve küvetin bulunduğu banyoların haricinde ayrı bir mekânda alaturka tuvalet ve lavabo da bulunmaktadır. Bu mekan da genellikle yardımcı sirkülasyon mekanına açılır.

Banyolar büyüklüklerine göre incelendiğinde, orta sınıf için sıkıştırılmış hücre tipi banyo çözümleri uygulanırken üst ve üst-orta sınıf için ise genişletilmiş, nesnelere donatılmış banyo çözümleri uygulanmıştır (Aytaç vd., 2015). İkisinin de ortak elemanları; lavabo, klozet, küvet gibi vitrifiye elemanlarıdır. Ayrıca merkezi ısıtma sisteminin bulunmadığı evlerde suyu ısıtmak için termosifon veya şofben bulunmaktadır.

Banyolarda batılı tarzda “*modern*” elemanlardan biri olan klozetin yanı sıra, bir diğer “*modern*” eleman olan küvet, statünün ve Batılılaşmanın sembolü haline gelmiştir

<sup>26</sup> 1. Cama benzer biçimde olan. 2. İnşaat sektöründe lavabo, tuvalet taşı, klozet, küvet, duş teknesi gibi genelde seramik olan ürünlerin tamamına verilen ad.

(Resim 2.125-2.126). Ancak, kültürel alışkanlıklar ve dini inançlara göre durgun suda yıkanmayan toplum, küvet ve küvete ait pratikleri yabancı olarak algılamıştır. Hamamdan beri alışlagelmiş olan akan su ile yıkanma alışkanlığına tezat bir nesne olarak banyolarda 1.5 metrekare yer kaplayan küvet, bir nevi duş teknesi olarak kullanılmıştır (Bektaş 1998; Gürel 2008; Aytaç vd., 2015). Küveti içselleştirmeye çalışan toplum, su kesintilerinde faydalanmak için küvete su doldurmak, büyük ev eşyalarını küvette yıkamak, perde, halı veya battaniyeleri küvette suya bastırmak gibi küvet ile ilgili yeni kullanımlar icat etmiştir. İlerleyen dönemlerde kullanımı kültürümüze daha elverişli olduğu için “oturmali küvet”e geçilmiş ancak 1980lerin sonuna kadar küvet kullanımına yaygın bir şekilde devam edilmiştir (Aytaç vd., 2015).



Resim 2.125. Mermer banyo donatıları  
(Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.126. Şampanya renginde  
mermer banyo küveti (Ev  
Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.127. Küvet  
Reklamı <sup>27</sup>

Banyolarda küvet kullanımının Avrupa kültürüne duyulan sempatiyle alakası olduğunu, 1976 tarihli Arkitekt dergisindeki küvet reklamında, küveti anlatırken “tamamen bir Avrupa küveti görünümündedir” (Resim 2.127) ifadesinden de anlaşılmaktadır.

Ercan (1962) yazısında modern banyolar hakkında şu eleştirilerde bulunmuştur:

*“Ne tuhaftır Avrupa’da Türk hamamları kurulurken biz de asrileşiyoruz! Mutfak gibi hamamın da Türk cemiyetinde ehemmiyeti malumdur. Hem ne kadar sıhhi, güzel, kullanışlı şeylerdir bizim hamamlarımız. Ama, gelgelelim modern banyolarda nasıl yıkanırınız? Bu da bence; bize oturmayan Batıdan aldığımız, dejenere olmuş adetlerimizden birisi. Şimdiye kadar mimar tarafından çizilmiş bir tek güzel apartman banyosuna rastlamadım. Küvetliler bir türlü, kurnalılar altı kaval üstü Şişhane...”<sup>28</sup>*

Batılılaşma ile apartmanlara ve evlere giren modern banyonun bir başka yabancı elemanı da “bide” olmuştur. Bide ilk olarak, cinsel ilişki sonrası genital bölgelerin

<sup>27</sup> Reklamlar, 1976, Arkitekt, Sayı: 1976-01 (361) Sayfa: 174-175

<sup>28</sup> Evren, E., 1962, Ufak Güzel Şeyler, Arkitekt, Sayı: 1962-04 (309) Sayfa: 174-175

temizlenmesi amaçlı Fransa’da kullanılmaya başlanmıştır (Rybczynski 1987; Aytaç vd., 2015). Türkiye’de ise, statünün ve modernizmin sembolü olarak algılanan ve klozet ile beraber set halinde satılan bide (Resim 2.128-2.129), banyolarda 1950-1970 arasında varlık gösterebilmiştir (Gürel 2008; Aytaç vd., 2015). Takip eden yıllarda hem banyoda çok yer kapladığı hem de klozetlere taharet musluğu eklendiği için bideye olan rağbet azalmıştır. Bide, ayak yıkamayı pratikleştirdiği için çoğunlukla ayak yıkamak için kullanılmıştır (Aytaç vd., 2015).



Resim 2.128. Mermer banyo donatıları ve duvar yüzeyi (Ev Dekorasyon, 1978/24)



Resim 2.129. Klozet ve bide takımı (Ev Dekorasyon, 1979/36)

Avrupa’da banyoda beyazın egemen olduğu yılların ardından dekorasyonun öneminin artmasıyla birlikte renkli banyolar gündeme gelmiştir (Resim 2.131). Hakim renk pembe olmuş, devamında ise, mavi-yeşil banyolar pembeyi takip etmiştir (Resim 2.130) (Aytaç vd., 2015). Türkiye’de ise 1970-80’li yıllarda renkli banyolar meşhur olmuştur.



Resim 2.130. Vitra sabunluklar ve havluluklar (Ev Dekorasyon, 1979/36)



Resim 2.131. Vitra marka 13 değişik renkli, ayaklı lavabo, takım klozet rezervuar ve bidesi (Ev Dekorasyon, 1978/24)

Banyolarda renk kullanımlarıyla birlikte desenli karo mozaikler ve desenli seramikler de kullanılmıştır (Resim 2.132-2.133-2.134).



Resim 2.132. Çanakkale Seramik ile kaplanmış bir banyo (Ev Dekorasyon, 1977/11)



Resim 2.133. Acıbadem'de bir köşkün banyosu (Ev Dekorasyon, 1978/18)



Resim 2.134. Desenli fayans kaplama küvet ve banyo duvarları, afrika cevizi lavabo dolapları (Ev Dekorasyon, 1978/24)

### • Balkonlar

Balkonlar, İstanbul'un elverişli iklim koşullarının etkisi ile apartman yaşamında ailelere açık havada oturma olanağı sağlaması açısından önemli bir mekânlardır. Bunun dışında özellikle mutfak balkonları küçük mutfaklarda mutfağı büyütmek için kapatılmış ve kiler amaçlı kullanılmıştır.

1970-90 aralığında konutlardaki mekanların, mekanların kullanımlarının, donatılar ve özelliklerinin dönemin Ev Dekorasyon dergilerindeki görseller ile desteklenerek anlatıldığı bölümün sonunda Tablo 2.2'de konutun iç mekan özellikleri özetlenmiştir.

Tablo 2.2. 1970-1990 yıllarında konutlardaki iç mekan donatıları ve mekan özellikleri

GİRİŞ HOLÜ/SOFA	SALON	OTURMA ODASI	YEMEK ODASI/BÖLÜMÜ	EBEVEYN YATAK ODASI	ÇOCUK ODASI	MUTFAK	BANYO
<p>-Dikdörtgen biçimli sofadan veya koridor şeklindeki holden oluşması</p> <p>-Sofa olarak kullanılan mekânlarda yemek masasının, buzdolabının veya oturma elemanlarının bulunması</p> <p>-Sofa ve mutfak arasında doğrudan bir ilişkinin bulunması</p> <p>-Sofanın bazen yemek odası olarak kullanılması</p> <p>-Sofada/Giriş holünde vestiyer/portmant o veya ayakkabılık bulunması</p>	<p>-Dikdörtgen ya da L biçimli salonlar/oturma odaları</p> <p>-Yemek takımı ve oturma grubunun rahatlıkla sığabileceği büyüklükte salonlar</p> <p>-Kullanıcı tercihinine göre oturma grupları klasik ve gösterişli veya daha modern ve rahat oturumlu</p> <p>-Koltuk döşemeleri goblen veya kadife kumaş kaplı</p> <p>-Koltuk köşelerinde kumaş başlıklı ahşap ayaklı veya sehpa üzerinde yer alan abajurlar</p> <p>-Mermer yüzeyli veya ahşap orta sehpa</p> <p>-Pencerelerde pirinç boru ya da kornişlere asılı uzun tül perdeler ve kadife kumaş fon perdeleri</p> <p>-Salon mobilyalarında döşemelik kumaş, perde ve halı ile aynı desende dekorasyonlar</p> <p>-Zeminler ahşap rabıta veya marley</p> <p>-Zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama veya geleneksel desenlerde halılar</p> <p>-Duvarlar desenli duvar kâğıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı</p> <p>-Pencerelerde boydan tül perdeler ve dönemin simgesi haline gelen çiçek desenli kalın perdeler</p>	<p>-Salondan ayrı bir oda olması veya salonun ortadan katlanır kapılar, akordeon kapılar ile bölünmesiyle oluşması</p> <p>-Divan, kütüphaneli divan, sedir, somya, çek-yat, kanepeler, koltuk, sandalye, yataklı kanepeler, zigon sehpa, orta sehpa tipik oturma odası mobilyalarının kullanılması</p> <p>-Televizyonun odanın bir köşesinde bütün mekâna hitap edecek konumda sehpa ile birlikte yer alması</p> <p>-Formika kaplı, vitrinli, açık ve kapalı rafları olan, bir duvarını boydan boya kaplayan dolaplar</p> <p>-Zeminler ahşap rabıta veya marley</p> <p>-Zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama veya geleneksel desenlerde halılar</p> <p>-Duvarlar desenli duvar kâğıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı</p> <p>-Pencerelerde boydan tül perdeler ve dönemin simgesi haline gelen çiçek desenli kalın perdeler</p>	<p>-Salonun/oturma odasının içinde bir alt mekân olarak yer alması</p> <p>-6/8 kişilik yuvarlak/kare masa, 6/8 sandalye ve camlı vitrin ve büfeden oluşan yemek odası takımları</p> <p>-Üst gelir seviyesine hitap eden yemek odası takımları</p> <p>-Orta gelir seviyesine hitap eden yemek odası takımları</p> <p>-Formika veya lake boya ile üretilmiş, maliyeti daha uygun mobilyalar</p> <p>-Camlı vitrin/büfe içinde dantel örtülü cam raflarda değerli cam ürünlerin, su takımlarının, fincan takımlarının, vazoların, süs eşyalarının ve aile resimlerinin yer alması</p> <p>-Zeminler ahşap rabıta veya marley</p> <p>-Duvarlar desenli duvar kâğıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı</p> <p>-Pencerelerde boydan tül perdeler ve desenli fon perdeleri</p> <p>-Zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama veya geleneksel desenlerde halılar</p>	<p>-Çocuk odalarına göre daha büyük odalar</p> <p>-Batılı tarzda üst gelir seviyesine hitap eden ceviz ağırlıklı yatak odası takımları</p> <p>-Orta gelir seviyesine hitap eden formika veya lake boyalı takımlar</p> <p>-Üç veya dört kapaklı gardırop, başucu komodinleri, başlıklı karyola, makyaj masası ve puftan oluşan takımlar</p> <p>-Başucu komodinlerinin üstünde abajurlar</p> <p>-Yatak başucunda uzun ve derin dolaplar</p> <p>-Duvarlar desenli duvar kâğıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı</p> <p>-Zeminler ahşap rabıta, marley veya vinylex (muşamba)</p> <p>-Zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama veya küçük kilimler ile el dokuma halıları</p> <p>-Pencerelerde boydan tül perdeler ve desenli fon perdeleri</p>	<p>-Çocuk odası mobilyaları; karyola/ranza, kapaklı dolaplar, başucu komodini ve çalışma masası</p> <p>-Mobilyalarda çarpıcı, canlı renkler ya da pastel tonları</p> <p>-bükme boru yapılmış ranzalar</p> <p>-Duvarlar canlı tonlarda boyalı veya desenli duvar kâğıdı ile kaplı</p> <p>-Zeminler ahşap rabıta, marley veya vinylex (muşamba)</p> <p>-Zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama</p>	<p>-Mutfağa apartmanlarda giriş holünden erişilmesi</p> <p>-Mutfağın tuvalet ve banyo gibi ışıklığa baktırılması</p> <p>-Ortalama 8 m<sup>2</sup> büyüklüğünde mutfak çözümleri</p> <p>-Eviye önünde ışıklığa veya cepheye bakan pencereler</p> <p>-Set üstü ocak veya fırınlı ocak kullanımı</p> <p>-Açık raflarda geleneksel el işi örtüler</p> <p>-Tezgâhlar dökme mozaik, mermer ya da yerli üretim "20 x 20" fayanslar ile kaplı</p> <p>-Mutfak dolapları genellikle formika ile kaplı ya da boyanmış yapay ahşap levhali</p> <p>-Tezgâh ve dolap arasında desenli seramik ile kaplanma veya desen yapıştırılmaları</p> <p>-Duvarlar desenli duvar kâğıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı</p> <p>-Zeminler karo mozaik veya seramik kaplama</p> <p>-Duvarlar desenli duvar kâğıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı</p>	<p>Banyoların evin içinde yardımcı sirkülasyon mekânı denilen ara hole veya koridora açılması</p> <p>-Renkli vitrifiye elemanlarının kullanılması</p> <p>-Klozet ile birlikte bidenin kullanılması</p> <p>-Küvet kullanımı</p> <p>-Ayaklı lavabolar</p> <p>-Termosifon veya şofben ile ısınma</p> <p>-Duvarlarda desenli karo mozaikler veya seramikler</p> <p>-Zeminde 20x20 seramik kaplamalar</p>
							

### 2.3. Sinema ve Mimarlık

Sinema ve mimarlık ilişkisi son yıllarda popülerlik kazanmış ve birçok mimarın ilgisini çekmeye başlamıştır. Bunun en önemli sebebi her iki disiplinin de benzer çalışma alanlarına sahip olmasıdır.

Sinema, insan hayatını her türlü boyutuyla ele alan organik olarak tanımlanabilecek kurguların görsel bir anlatımıdır. Sinemanın görsellik üzerine kurulu olması, insanı kendine konu edinmesi, yaşamdan kesitler sunması bu disiplini mekâna muhtaç duruma getirmektedir. Filmde yer alan karakterler gibi mekânlar da aslında birer oyuncudur. Bu sebeple sinema ve mimarlık arasında kaçınılmaz bir ilişki vardır. Sinemacı bilinçli ya da bilinçsiz mimari kurguların içinde sanatına yön verir, yolunu çizer ve ürününü ortaya koyar (Şahin, 2010). Her türlü tarzda, fantastik ve bilimkurgu filmleri de dahil sinemanın ortak paydası bir mekanda geçiyor olmasıdır. Aynı şekilde mimarlık disiplini için de “mekân” çalışmanın ana konusudur. Sinema ve mimarlık, yaşamın içinden ve deneyimlerden beslendikleri için mekân odaklı sanat ürünleri üretirler. Sinema, görsel imgeler sunarak mekansallığını ortaya koyarken, mimarlık ise sinemanın imkanlarını anlam yaratmada kullanmaktadır (Bala, 2019).

Bu benzerliklerin bir getirisi olarak, sinemadan etkilenen mimarlar ve mimarlıktan etkilenen sinemacılar ortak paydada buluşmuşlardır. Yirminci yüzyılın başından beri var olan bu etkileşim sayesinde, sinema mimarlıktan, mimarlık ise sinemadan birçok şey öğrenmiştir.

Mimarlık için sinema farklı görme ve düşünme alanları oluştururken, sinema için ise mimarlık farklı mekân biçimlenmeleri önerir (Allmer, 2010). Görsel sanatların sürekli birbirinden beslenmesi de olağan bir durum olmanın yanı sıra gereklidir de, çünkü sanat, konusu ne olursa olsun bize yaşamdan kesitler sunar (Şahin, 2010). Anlatım dili olarak da sinema ve mimarlık çoğu kez aynı elemanları kullanır. Bu da sinemanın mimarlıkla olan bağlarının ne kadar kuvvetli olduğunu gösterir (Pulat, 2010).

Ancak her ikisinin de ortak paydası mekân iken, mekânın tasarlanması ve düzenlenmesi konusunda yönetmen, mimardan daha özgürdür denebilir, çünkü tasarladığı şey tamamen düşsel bir gerçekliktir. Bu da ona büyük bir serbestlik kazandırır (Aslan,2010).

Sinema ve mimarlığın bir diğer ortak yanı, benzer süreçler sonucu üretilmeleri diyebiliriz. Mimar önce düşler ardından düşlerine yön verebilmek için konuyla ilgili çeşitli kaynakları araştırarak elde ettiği verileri analiz eder.

Yönetmenliğin de en önemli yanı, düşlerine bir zemin bulabilmek için farklı alanlarda araştırma yapması ve bilgi toplamasıdır (Dmytryk, 2007; İşler, 2010).

Sonraki aşamada mimar düşlediği mekânı plan, kesit, perspektif olarak ifade eder ve diğer disiplinler (mühendisler, müteahhitler, ustalar vs.) tarafından bu mekânlar inşa edilir. Ardından insanlar bu tasarımın içinde yaşamaya, onu kullanmaya ve yorumlamaya başlar. Mimar, kullanıcının yorumlarından tasarımı hakkında geri dönüşler alarak doğrularını ve yanlışlarını değerlendirir.

Bu sürecin işleyişini yönetmen açısından da ele alırsak, yönetmen de düşlerini oyuncular, set ekibi vs. gibi ekip çalışması sayesinde film dediğimiz ürüne dönüştürür. Ardından insanlar üretilen bu ürünü sinemada izler ve eleştirir. Yönetmen de bu eleştirilerden kendine ders çıkararak mimarı olduğu filmini analiz etme şansı bulur.

Bir yapının yalnızca tasarımcı mimarıyla anıldığı gibi bir sinema filminin de yalnızca yönetmeniyle anılıyor olması da sinema ve mimarlığın benzer yönüdür. Ancak bu durum her ikisinin de ürünlerinin bir ekip çalışması ve kolektif bir çaba gerektirdiği gerçeğini değiştirmez. Pallasmaa'nın da belirttiği gibi, kaçınılmaz doğaları gereği ortaklaşa bir çalışma gerektiren her iki sanat dalı da uzmanların, asistanların ve diğer çalışanların yardımıyla yapılmaktadır (Pallasmaa, 2000; İşler, 2010).

Sonuç olarak, yaşanan ve deneyimlenen mekânlar sinema ve mimarlığın ortak paydasıdır. Her ikisi de mekânın boyutlarını ve yaşam kurgularını yansıtmaktadır. Sinemanın mimarlığa en büyük katkısı ise, çekildiği dönemi bire bir resmederek dönemin kültürel ve sosyolojik yapısının, mekânsal kurgularının, yaşam biçimlerinin yorumlanmasına yardımcı olmasıdır.

### 2.3.1. Cumhuriyet Döneminden Günümüze Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Sinema sözcüğünün kökeni, Grekçe devinim (hareket) anlamını içeren “*kinema*” sözcüğüdür. Sinema bilimi kinema sözcüğünü yine Grekçe bir sözcük olan yazmak ya da yazarak anlatmak anlamını içeren “*graphion*” sözcüğü ile birlikte kullanılır. Hareket yazmak ya da hareketi yazarak anlatma anlamını içeren “*kinemagraphion*” sözcüğü sinema olgusunun evrimi içinde “*hareketli fotoğrafla yazmak, hareketi fotoğrafla anlatmak*” anlamını içeren cinematographe (sinematograf) sözcüğü biçimine dönüşmüştür. Cinematographe sözcüğünün yaratıcıları ya da babaları Lumière kardeşler ve oğullarını bu buluşa yönelten babaları Antoine Lumière'dir. Lumière'ler yaptıkları buluşa cinematograph adını vererek “*görüntüsel bir düşünme, görüntüsel bir uygulama,*

*görüntüsel bir yazma*” olan sinema olgusunu, sinema sanatını, sinema yapmayı, eski bir deyimle *“ismi ile müsemma*” yetkin bir tanımlamayla açıklamışlardır (Erksan, 1996).

Amerikalı mucit Thomas Edison (1847-1931) 1891’de; bir film çekme kamerası ve bir film gösterme projeksiyonu yapmıştır. 1894’te Fransız mucit Louis Limière (1864-1948) Thomas Edison’un Paris’te yaptığı film çekme ve gösterme gösterisini izler. Edison’un yatığı kamera film çekmiş ancak projeksiyon bu filmi büyük bir perdeye aktaramamıştır. Film, mercek takılmış bir delikten tek bir kişinin bakması ile seyredilmiştir. Bunun üzerine Louis Lumière filmin büyük bir perdede gösterilmesi gerekliliğini düşünmüştür. Kardeşi Auguste Lumière’nin (1862-1954) yardımı ile 1894’te gelişmiş bir film çekme kamerası ve film gösterme projeksiyonu yapar. Birkaç amatör ön gösterimden sonra Lumière kardeşler,28 Aralık 1895’te Paris’te *“Boulevard Capucines-Grand Cafe”*de profesyonel bir gösteri düzenleyerek seyircilere ilk yaptıkları filmlerden biri olan *“Lumière Fabrikasından Çıkış”* (Resim 2.135) ve sonra yaptıkları filmlerden biri olan *“Trenin Gara Girişi”* (Resim 2.136) adlı filmleri gösterirler. Bu tarih; sinemanın doğum tarihi kabul edilir. Sanatların ve bilimlerin varoluş tarihlerinin bilinmezliği ve karanlığı içinde yalnızca sinema sanatının ve biliminin varoluş tarihi bilinmektedir. Ortaya çıkışının bilinmesi, sinemanın eşsiz bir ayrıcalığıdır (Erksan, 1996). Ancak bu tarih *“hareketli görüntü”*nün ortaya çıktığı değil, filmin ilk olarak belli bir mekânda bir topluluk tarafından seyredildiği tarihtir (Refiğ,1996).



Resim 2.135. “Lumière fabrikasından çıkış” filmi  
(Web İletisi 19)



Resim 2.136. “Trenin gara girişi” filmi (Web  
İletisi 20)

Sinema olgusunun bulucusu Batılı uluslar, ülkeler ve bu ülkelerin devletleri müthiş bir buluş olan sinema olgusunu hemen algılamışlar ve sinemanın; sanatsal, kültürel, siyasal, toplumsal, ekonomik, teknolojik açılardan eşsiz ve olağanüstü gücünden büyük bir çabuklukla yararlanmaya başlamışlardır. Yüzyıl içinde sinema Batı’da ve Doğu’da ulusal kültürlerin ve evrensel kültürün en etkili bölümü olmuştur (Erksan, 1996).

Sinema aygıtı Türkiye'ye ise bulunuşunun hemen ardından girmiştir. 1896 yılında, İstanbul'da film gösterileri başlamıştır. İlk Türk filminin ise, çekim tarihi tartışmalı olmakla birlikte (Evren, 1995), Türkiye'de çekim çalışmalarının süreklilik kazanması, Birinci Dünya Savaşı sırasında olmuştur. Film çekimi yapma ve sinema filminden yararlanma fikri ilk kez ordunun içinde gelişmiştir. 1915 yılında, Merkez Ordu Sinema Dairesi kurularak belgesel film çekimlerine başlanmıştır (Esen, 1996).

1907'den başlayarak İstanbul ve İzmir'de ilk sinemaların yapılması, alıcı aygıtla (Makedonya asıllı Manaki Kardeşler'in ve onu izleyerek Fuat Uzkınay'ın ve ondan sonra gelenlerin gerçekleştirdikleri) ilk çekimler, kurum olarak Ordu Film Dairesi'nin, onu izleyerek Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin ve Malül Gaziler Cemiyeti'nin yaptığı belgesel ve konulu çalışmalar; Kemal Film ve İpek Film'in Muhsin Ertuğrul'la gerçekleştirdiği film çalışmaları olarak göze çarpmaktadır (Onaran, 1996).

Sinema tarihçisi Nijat Özön (1985) Türk Sinemasının dönemlerini şu şekilde ayırmıştır:

- İlk Dönem (1910-1922)
- Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
- Geçiş Dönemi (1939-1950)
- Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
- Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası)<sup>29</sup>

- **İlk Dönem (1910-1922)**

Türk Sinemasının ilk oluşma ve yapılanma döneminde Harbiye Nezareti, Harp Mamülleri Cemiyeti, Darül Bedayi, Muhsin Ertuğrul ve o dönemin tiyatro oyuncuları işe öncülük etmiştir. Bu kurucular kısa zamanda, genç sinemacıların bu alana yönelmeleri için gereken konulu filmlere geçişi, edebiyattan yararlanmayı, henüz sıcaklığı bile geçmeyen Kurtuluş Savaşı yıllarının öykülerini, Hüseyin Rahmi'leri, Yakup Kadri'leri, Refik Halid Karay'ları, İstanbul'u, İstanbul'daki 1940ların harp zenginlerini, geleneksel şifahi edebiyatımızın Leyla ile Mecnun'lu ya da Ferhat ile Şirin'li umarsız aşklarını sinemanın oluşturucu öğeleri olarak gündeme getirmeyi başarmışlardır (Oskay, 1996).

Cumhuriyet doğrudan sinemaya el atmamış, o konuda bir girişimde bulunmamıştır. Türk Sineması İstanbul Şehir Tiyatroları'nın ve Muhsin Ertuğrul'un

---

<sup>29</sup> Özön, N., 1985.

ilgisine kalmıştır. Türk Sineması bir çeşit Şehir Tiyatroları'nın "*himayesi*" altında, dolaylı yoldan devletleştirme kapsamındadır.

Bu dönemde özel yapımevleri açılmış, filmlerin üretimine ve işletilmesine katılmışlardır. Ancak bu özel girişim, işin maddi yönüyle daha çok alakalıdır. Filmlerin niteliklerini belirleyen ise tiyatrocun ve yönetmen Muhsin Ertuğrul'dur. Sinema henüz tiyatrocuların bir yan uğraşı olarak varlığını sürdürmektedir. Tiyatroya hakim olan kültür sinema için de geçerlidir. İzleyicilerin bu dönemde üretilen filmler üzerinde herhangi bir belirleyiciliği veya yönlendiriciliği söz konusu olmamıştır. Çünkü sinema insanlar için henüz çok yeni, ilginç ve merak konusu olan yurt dışı kaynaklı bir etkinlik ve eğlencedir (Akça, 1996).

- **Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)**

İlk dönemin aksine bu dönemde, doğrudan doğruya sinemacılıkla uğraşan iki özel ortaklık kurulmuştur. Devletin sinemayla hiç ilgilenmemesine karşılık bu özel kurumlar Türkiye'de sinemacılığın devamını sağlamışlardır (Özön, 2013).

Türkiye'de 1934 yılından başlayarak, özellikle musiki ve tiyatro alanında merkezi bir düzenlemeye girişmiştir. Musiki ve tiyatro tek parti döneminde kültür ve sanat devrimlerinin esas alanları kabul edilmiş, devlet bu sanatçıların yetişeceği eğitim kurumlarını (konservatuarları) yeniden düzenleyerek, yetiştirdiği sanatçıları çalıştırabileceği teşkilatlar da kurmuştur. Ancak sinema, devletin bu himayesinin dışında bırakılmıştır (Refiğ, 1996).

- **Geçiş Dönemi (1939-1950)**

Geçiş çağının ilk yarısı II. Dünya Savaşının ağır şartları arasında yer alır. Bu ağır şartların sinemada da bazı etkileri görülmüştür. 1938'de Türkiye'de sinema endüstrisi yeni bir atılıma hazırlanmış fakat savaşın patlaması bu atılımı daha başlangıcında önlemiştir. 1939'da üç film, 1940'ta beş film çekilmiştir. Bunun ardından da bir düşüş başlamıştır (1941:1 film, 1942:4 film, 1943:2 film, 1944:1 film).

Yabancı filmlerin Türkiye'deki durumunda da savaş şartları etkisini göstermiştir. Savaş öncesi Avrupa ve Amerikan filmleri yaklaşık aynı oranda temsil edilirken, savaş ile bu oranı değişmiştir. Fransız sineması neredeyse yok olmuş, bütün ilgisini dokümantere çeviren İngiltere'den ise film gelmemiştir. Savaşın ilk döneminde tarafsız kalan, savaşa dahil olduktan sonra da tarafsız ülkelerdeki pazarlarını da ihmal etmeyen Amerikan filmleri sinemamızda en büyük alanı kaplamıştır (Özön, 2013). Ayrıca savaş koşullarının bir sonucu olarak Amerikan filmlerinin Mısır yoluyla gelmesi Mısır sinemasının ürünlerini de beraberinde getirmiştir. Bu filmler geldiği dönemde

Türkiye’de büyük rağbet görmüştür. Bu dönemin Türk sineması açısından belirleyici özellikleri ise, kentsel, tek partili dönemin kültür ideolojisiyle ve siyasetiyle bütünleşmiş ve Muhsin Ertuğrul’un yönetmen olarak aktif olduğu bir sinema olmasıdır (Akça, 1996).

- **Sinemacılar Dönemi / Yeşilçam Dönemi (1950-1970)**

1950 öncesinin tek partili iktidar dönemini yansıtan “*Tiyatrocular Dönemi*” sona ermiş, Demokrat Parti anlayışının ve bu anlayışa bağlı gelişmelerin izlerini taşıyan “*Yeşilçam Dönemi*” başlamıştır. 1948’de sinema biletlerinden alınan Rüsum vergisinin yerli filmler için azaltılması, 1950’li yıllarda sonuç vermiş ve yeni kurulan film şirketleri döneme damgasını vurmuştur. Üretim ölçeğinin bir anda büyümesi, aynı zamanda sektörün her aşamasında çalışacak insan ihtiyacını arttırmış; eğitilmiş, eğitimsiz birçok kişi sinema sektöründe kendine yer bulmuştur. Sinemanın ciddi yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu fark eden girişimciler, ‘*Yeşilçam Sokağı*’nı (Resim 2.136-2.137) ve çevresini film yazıhaneleriyle doldurmuşlardır (Dinçay, 2014).



Resim 2.136. Yeşilçam Sokağı, 1960lar (Web İletisi 21)



Resim 2.137. Yeşilçam Sokağı, 2019 (Web İletisi 22)

1950ler ile başlayan bu yeni dönemde iki gelişme sinema alanına damgasını vurarak Yeşilçam’ı var etmiştir. Bunlardan ilki köyden kente göçün artması, ikincisi şehirlerle kısıtlı sinema salonlarının ulaşım ağlarındaki gelişme ile kırsal alanlara da yayılmasıdır (Akça, 1996).

1940larda yılda birkaç filmle yetinen oldukça küçük bir pazarı olan sinema, on yıl gibi kısa bir süre içinde adeta patlama göstermiştir. Türk sinemasının 1950lerle, yani yönetmenler kuşağı da denen bir kuşakla birlikte olgunluğa ilk kez adım attığı söylenebilir. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden ve Halit Refiğ gibi yönetmelerden oluşan bu yeni kuşak, yalnızca oyalamaya yönelik olmayıp belli bir düşünce, belli bir görüş içeren ve belli bir mesaj verme isteğinin de ürünü olan filmler yapmaya başlamışlardır. Bu filmler sayesinde Türk sineması kısa zamanda, tüm yurttan

üst üste açılan sinemaların ve halkın yedinci sanat<sup>30</sup> ürünlerine ilgisi nedeniyle hızlı biçimde gelişmiştir. Öyle ki, 1960lar ile birlikte dünyanın en çok film yapan sayılı ülkeleri arasında yer almıştır. Yılda 200-250, hatta bir dönem 300'e yaklaşan film yapılmıştır (Dorsay, 1996).

Yeşilçam kendi yazısız kurallarını ve kalıplarını oluşturmuş ve bunları uygulamıştır. En önemli ölçüt ise çekilen filmlerin halk tarafından tutulması olmuştur. Film şirketleri birbirlerinin yaptıklarını dikkatle izlemiş, seyircinin tepkisine göre hızla gerekli tedbirlerini almışlardır. Başarılı filmlerin benzerleri kısa zamanda bütün şirketler tarafından çekilmeye başlamıştır. Bu filmlerde kimi sahneler için her zaman kullanılan aynı Boğaz sırtları, Pierre Loti, Kalpazan Kaya sahili, benzer evler gibi kalıp mekânlar vardır. Ancak öykülerin, film kişilerinin kalıplaşmasında, hep belli mekânların kullanılmasında Yeşilçam'ın sınırlı olanaklara sahip olması da etkili olmuştur. Sınırlı çekim zamanında, sınırlı negatifle, sınırlı parayla ve sınırlı donanımla, neredeyse hep ucu ucuna filmler çekilmiştir (Akça, 1996).

1950'li-1960'lı yıllar sinemacıların altın çağı olmasına rağmen, Türk sinemasının altın çağına dönüştürülemediği. Kazanılan paralar, film endüstrisinin oluşturulması için yatırılmamıştır. Bu hızlı üretim esnasında kalite de göz ardı edilmeye başlamış, dünya sinemasındaki gelişmelerden haberdar olmayan işletmeciler, öngörülerini olmadığı için sinema sektörüne yatırım yapmamışlardır (Esen, 1996). Türk sineması kendi işleyiş sistemini kuramaması, meslek alanını sağlamlaştırıp tesisler, platolar açmaması Türk filmleri hakkındaki olumsuz önyargının da nedeni olmuştur (Güleryüz, 1996).

Devlet sahne sanatlarını maddi anlamda desteklerden, sinemayı kendi ticaret ilişkileri içinde gelişmeye bırakmıştır. Bunun sonucunda da, Yeşilçam halkın beklentileri doğrultusunda ticari ve popüler filmler üretmek zorunda kalmıştır. Bu ise Yeşilçam'ı dönemin siyasi görüşleriyle de uyumlu, popülist bir çizgide olmasına kadar götürmüştür. Böylece Yeşilçam sineması, halkın geleneksel sözlü kültürüyle beslenmiş ve onunla bütünleşmiş bir sinema olmuştur (Akça, 1996).

- **Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası)**

1970'li yıllarda televizyonun yayın hayatına başlayarak evlere girmesi ve videokasetlerin yaygınlaşması Yeşilçam'ı bir bunalımın içine sürüklemiştir. Televizyon

<sup>30</sup> Fransız eleştirmeni Canudo'nun güzel sanatların geleneksel altı dalına dahil ettiği sinema sanatını anlatmak için kullandığı deyim. (<https://www.nedirnedemek.com/>)

yani TRT ve Yeşilçam karşılıklı olarak birbirlerini dışlamışlardır. Yeşilçam, televizyona karşı seyircisini elinden aldığı ve ekonomik sıkıntılara sebep olduğu için tavrı almıştır (Akça, 1996).

1970’li yıllarda Sinemacılar gerçek seyirci kitlelerini kaybedince çareyi, göç ile kırsaldan kente sürüklenen, evinden uzak erkek kitleye yönelmekte bulmuşlardır. Amaç televizyon izleyicisine, televizyonun veremediğini vermektir (Esen, 2010; Dinçay, 2014). Bunun sonucu kısa vadede biraz durumu kurtaran ama uzun vadede geçerli olmayan, devamı gelmeyen iki trendi uygulamaya koymuştur. Bunlardan ilki 1970lerde seks filmleri, ikincisi 1980lerde arabesk filmlerdir (Okyay, 1996).

Bunun yanında bir karşıt gelişme olarak farklı sinemacı gruplarının, 1970’li yıllarda sinemalarını milli, devrimci, ulusalcı gibi tanımlar ile biçimlendirmeye çalıştıkları görülür. Yılmaz Güney ve onun izindeki genç sinemacıların gerçekçi olmayı amaçlayan, siyasi eleştiriler içeren yapımları, aydınlar ve üniversite öğrencilerinden oluşan kitlenin takip ettiği filmler olmuştur (Esen, 2010; Dinçay, 2014). Dönem sinemasında bunlardan başka, toplumsal sorunlar sebebiyle halkın kendini çaresiz, çözümsüz hissettiği dönemde başlatılan kahramanlık öykülerini aktaran tarihsel kostümlerle macera filmleri “*Cüneyt Arkın serileri*” ve dayanışma, sıcak ilişkiler, sevgi temaları ile güven ortamının kurulmasına yardımcı olan salon güldürüleri “*Kemal Sunal serileri*” etkindir (Dinçay, 2014).

1980’li yıllar sinema, klasik anlatılarla, daha çok erkek seslerle dolarken, gözyaşı sineması da ağırlıklı olarak erkek melodramlarına dönüşür. 1970’li yılların cinsel içerikli filmleri, 1980 darbesinin yasakları ile birden kesilince, ticari sinemacılar köyden kente ya da yurtdışına göç eden kesimin duygularına hitap eden ‘*arabesk filmler*’i yeni bir tür olarak ortaya çıkarmışlardır (Teksoy, 2007; Dinçay, 2014).

Küçük Emrah, Küçük Ceylan, Gökhan Güney, Bergen, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi sanatçılar peş peşe filmler çevirmeye başlamıştır. Gecekonduya yaşayan kesim üzerinde büyük etkileri olan, onların duygularına seslenip içinde buldukları çıkmazları, sıkıntıları dile getiren arabesk sineması, bu sefer de İstanbul’da oluşmuş ne köylü ne kentli, etnik, mezhepsel ve cinsiyete bağlı olarak farklılaşan gecekondu ‘*ötekiler*’ini ele almaktadır (İşler, 2010).

Yine bu dönemde halkın günlük sorunlarını kısa süreliğine de olsa unutturan Kemal Sunal filmlerine olan ilgi hızla artış göstermiştir. Zaman içinde toplumsal meseleleri de kendine konu edinen Kemal Sunal filmleri sosyal içerikli olmaya başlamıştır (Sunal, 1998). Örneğin; Kartal Tibet’in yönettiği Kemal Sunal’ın

başrolünde oynadığı “*Gülen Adam*” filmi, gecekondulunun içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel sefalet biçimlerine ve İstanbul’un hızla artan kaçak yapılaşma sorununa değinmiştir. Yaşadığı sorunlardan bunalarak mutsuz bir toplumsal alana dönüşen kenti ve insanlarını, konut sorununu merkeze alarak anlatmıştır (İşler, 2010). Kemal Sunal filmlerinin izlenme sebeplerinin başında sosyal içerikli filmlerinde halkın şikâyetçi olduğu konulara paralel şekilde toplumdaki aksayan yönleri ele alıp işlemesidir. Sinema salonlarında kapalı gişe oynaması, televizyonda defalarca kez izlenmesi bu sebepten dolayıdır (Sunal, 1998).

1980’li yıllardan sonra artık basmakalıp ve hayali öyküler yerine, geçiş halindeki toplumumuzun yaşamakta olduğu sorunlar işlenmeye başlanmıştır. Komedi türündeki filmlerde bile, (Kemal Sunal filmleri gibi) arka planda ekonomik yapıdaki kültürel değişme sürecimizdeki, siyasal hayatımızdaki önemli sorunlarımıza göndermeler yapılmaktadır. Öyküler eleştirel bir gözle anlatılmaya başlamıştır. Fiziksel aksiyonlara, basitliklere, abartmalara dayalı güldürme çabaları yerini yaşanan realiteleri anlamının ve bunlara eleştirel bir gözle bakmanın getirdiği güldürmelere bırakmıştır (Oskay,1996:106). Bu toplumcu ve gerçekçi filmler, piyasaya biraz hareket getirmiştir. Ancak dört beş yıl içinde bunlar da farklı bir görünüme kavuşmuştur. Genel yönelim, sanat filmleri ve festival filmleri olarak nitelendirilen, aslında “*bunalım filmleri*” başlığı altında toplanabilecek filmler doğrultusunda olmuştur (Okyay,1996).

1990’lı yıllara gelindiğinde Türk filmlerinde üretim maliyetlerinin artması, çekilen filmleri gösterecek salonların bulunamaması ve ailecek izlenebilecek filmlerin azalmasıyla halkın sinemadan uzaklaşarak televizyon ile yetinmeye başlaması karşısında Yeşilçam yapımcıları daha çok video ve televizyon filmleri üretimine yönelmiştir. Video filmler bir süreliğine ilgi görmüşse de özel televizyon kanallarının çoğalması ve birçok eski Türk sineması dahil televizyonda haftada 60-70, sonrasında günlük 40’a yakın film gösterimi yapması video filmlerin varlığı da piyasadan kaldırmıştır. Fakat özel televizyon kanalları Yeşilçam yapımcılarına film sipariş etmiş, öte yandan Kültür Bakanlığı’nın desteği ile Avrupa Konseyi’ne bağlı bir kuruluş olan Eurimages<sup>31</sup>’in destekleri de film sektörüne soluk aldırılmış; yılda on ikiden fazlayı geçemeyen film üretimi 1993 yılı itibariyle yıllık elli film rakamına ulaşmıştır (Onaran, 1996).

<sup>31</sup> Eurimages, Avrupa Konseyi’ne dahil olan, Türkiye’nin de içinde bulunduğu ülkelerin mali desteğiyle üye Devletler sinemacılarına yardım sağlamak amacıyla kurulmuş bir fondur.

1990'lı yıllarda aynı zamanda sinema endüstrisine Hollywood şirketleri gerek film sayısı ile gerekse kültürel anlamda damgasını vurmuş, benzer filmler ve konular işlenmeye başlamıştır (İşler, 2010).

1990'lı yıllarda sinemanın içinde bulunduğu bunalımı ve dizi sektörünü Gül Sunal (2018) eşi Kemal Sunal için şu cümleler ile anlatmıştır:

*“...İşte böyle gitgeller yaşarken Kemal, Saygılar Bizden dizi teklifini kabul etti. Aslında televizyon dizisi yapmak istemiyordu. Dizinin ilk bölümünde neredeyse diğer bütün kanallar aynı saatte Kemal Sunal filmleri koymuşlardı. Bu durum dizi oynadığı sürece böyle devam etti. Yani Kemal Sunal, Kemal Sunal'la çarpışıyordu. Gün birincisi yine Kemal Sunal'dı. Diğer diziler de aynı kaderi paylaştı. Bir dizi başlıyor, karşısında her kanalda Kemal Sunal filmi oynuyordu. Böylece diziler ikinci planda kalıyor, yani iş yapmamış sayılıyordu. Dünyanın hiçbir yerinde eşine rastlanmamış bir süreç yaşıyordu. Yani aktör açlığa mahkûm ediliyordu...”* (Sunal, 2018).

Önce televizyonun Türkiye’de yaygınlaşması, arkasından videokasetlerle sinema filmleri izlemeye gösterilen aşırı ilgi, daha sonra uydu yayıncılığı ile Türkiye dışından rahatça alınan yabancı ve yerli TV yayınları, özel TV yayıncılığının önlenemez yükselişi ve tüm bu gelişmeler karşısında Türk sineması için herhangi bir önlemin alınmaması 1990ların başında film üretimini hemen hemen sıfır durumuna getirmiştir (Öngören, 1996).

Özetle, 1940'lı yıllardan 1990'lı yılların ortalarına kadar belgeler taraya taraya gidildiğinde karşımıza çıkan sorunlar hep aynıdır:

- Devletin ilgisizliği
- Parasal kaynakların yetersizliği
- Teknik donanımın, teknik standartların geçersizliği
- Yabancı (Amerikan) sinemasının rekabeti
- Televizyonun etkisi (Scognamillo, 1998)

1990lardan sonra ise Türk sinemasının genel yapısının yeni bir yönelime doğru girdiği görülmüştür. Yeşilçam sektörünün çökmesi, yapımcılığın da sonunu getirmiştir. Üretim biçimindeki değişme, maddi sorunlar üretkenliği farklı bir yolla artırmış ve Türk sineması 1990'lı yıllarında, uzun yıllar süregelen klişe Yeşilçam sinemasından, seks filmleri furyasından ve seksenli yıllardaki sanat sineması geçişlerinden sonra, sonunda kendi dilini aramaya başlamıştır (Dinçay, 2014).

2000’li yıllardan itibaren yerli filmlerin izlenme payı Amerikan filmlerinin önüne geçmiştir. Nitelikli filmlere gösterilen ilgi ile Türk sineması kimlik belirsizliğinden kurtularak ikinci baharını yaşamaya başlamıştır. Günümüzde ise Türk sineması, ses getiren ve izlenme rekorları kıran filmleri ile dünyanın dikkatle izlenen sinemaları arasına girmeyi başarmıştır.

### 2.3.2. Kemal Sunal’ın Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği

1944 yılında İstanbul’da doğan Ali Kemal Sunal, Mimar Sinan İlkokulu’nun ardından Vefa Lisesi’ne başlamıştır. Burada okurken sanata ilgi duymaya başlamış ve tiyatro çalışmalarına katılmıştır. 1966 yılında felsefe öğretmeni “*Belkıs Balkır*” tarafından elinden tutularak Kent Oyuncuları’na götürülür. Müşfik Kenter’e teslim edilen Sunal, profesyonel tiyatro oyunculuğuna ilk adımını atmış olur. Burada oynarken 1972 yılında Ertem Eğilmez’in dikkatini çeker. O sırada hazırlığını yaptığı “Tatlı Dillim” filmi için Tarık Akan’ın yanına arkadaşlarını oynayacak oyuncular aramaktadır. Bu oyunculardan biri Kemal Sunal olmuştur. Bu filmde canlandığı tip birden tutulunca Ertem Eğilmez de Kemal Sunal ile art arda filmler çekmeye başlamıştır. Tiyatro ile sinemayı bir müddet birlikte götüren Sunal, 55 yıllık hayatında 82 film sığdırmıştır. 1976 yılında rol aldığı Kapıcılar Kralı filminde gösterdiği başarısı ile 1977 yılında Antalya Film Festivali’nde “*Altın Portakal En İyi Erkek Oyuncu Ödülü*”nü kazanmıştır. Özel televizyonların yaygınlaşması üzerine dizilerde de rol almıştır. Bu sıralarda yarıda bıraktığı üniversiteyi bitirmeyi ve gençlere örnek olmayı hedefleyen Sunal, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümünü 1995 yılında bitirmiştir (Sunal, 1998). Ardından 1998 yılında yüksek lisans eğitimini tamamlayıp sanatçıların, eleştirmenlerin, yazarların görüş ve düşüncelerinden yararlanarak, filmlerinin ilk gösterimlerinden yıllar sonra bile hala büyük bir ilgiyle izlenmesi olgusunu, yazmış olduğu “*TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*” adlı bilimsel yüksek lisans tezinde sosyolojik olarak irdelemiştir. Böyle bir tez yazmasının sebebini eşi Gül Sunal (2018) kitabında şöyle ifade etmiştir; “*Üniversite bitti ama O bir şeylerin yarım kaldığını düşünüyordu. ‘Kimse benim sinema ve TV hayatımı incelemiyor. Galiba bu konuda bana iş düşüyor’ diyerek yüksek lisans yapmaya karar verdi*” (Sunal, 2018).

3 Temmuz 2000’de henüz 56 yaşındayken, aramızdan çok erken ayrılan Sunal, Türk sinemasının unutulmaz sanatçılarından. Türkiye’de yediden yetmiş herkesin sevgisi kazanmış, kazanmaya da devam etmektedir.

Kemal Sunal sanılanın aksine mütevazı bir hayat yaşamıştır. Bütün ülkede şöhreti yayılmışken, filmleri sinemada kapalı gişe gösterilirken, televizyonda her kanalda filmleri reyting alıyorken de böyle yaşamaktan vazgeçmemiştir. Onun aile hayatına verdiği önemi, eşine ve çocuklarına gösterdiği ilgi ve alakayı bizlere en güzel aktaran eşi Gül Sunal'ın (2018) Kemal Sunal'ın vefatından sonra kaleme aldığı "Kemal Hadi Gel, Bi Kahve İçelim" adlı kitabı olmuştur.

Gül Sunal (2018) kitabında, Kemal Sunal ile evlendiklerinde (30 Nisan 1975) oturdukları ilk apartmanı ve o dönem yaşadığı zorlukları şöyle ifade etmiştir:

*"Şişli Koca Mansur Sokak. Funda Apartmanı. No:1. Bilenler bilir, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu'nun çıkışında... İki oda bir salon, önden bodrum, arka taraf apartman boşluğu... Hayatımın en mutlu yıllarını yaşadığım ev..."*

*Sokağa bakan pencere tavana yakın, iki karış eninde parmaklıklı, hep çamurlu, hep tozlu, asla aydınlatmayan bir cam sadece... Demir parmaklıkların arası çok dar olduğundan ellerim acıyarak siliyordum camları. Yağmur yağmasın diye dua ediyordum. Çünkü her geçen araba çamur sıçrattıyor, dışarı çıkıp tekrar silmem gerekiyordu. Mutfak küçük, yatak odalarının kapısı arka boşluğa açılan balkon kapısı gibi... Yani tuhaf bir ev..."*

*...Çamaşır makinesi ve televizyon alamamıştık. Bulaşık makinesi o zamanlar pek yoktu... Buzdolabı için konuşmamıştık bile..."*

*...Sonunda buzdolabı aldık! O'nun (Kemal Sunal) akrabalarını davet etmiştik. Sürpriz olarak masaya buz getirince alkış koptu. O güne kadar içecekler hep ılık oluyordu çünkü..."*

*...Çamaşırı küvetin içinde yıkıyordum. Arka apartman boşluğunda zıplayarak asıyordum. Bazen gülüyor, bazen kızılıyordum. Çamaşır ipini O'na (Kemal Sunal) bağlatmıştım. Tabii O da kendi boyuna göre ayarlamıştı" (Sunal, 2018).*

### 2.3.3. Türk Sinemasında Kemal Sunal Filmlerinin Önemi

Türk sinemasının gelişim sürecinde 1970ler önemli gelişmelerin yaşandığı yıllar olmuştur. İçerik yönünden geçirdiği değişimlerin yanında teknik anlamda da 1970lerin başlarında sinemada renkli film yapılmaya başlanmıştır. Bu değişim komedi türünü de etkilemiştir. 1970lere kadar sadece jest ve mimiğe dayanan güldürü anlayışı denilen "Hareket Komedi" yerini "Durum Komedi"ne bırakmıştır. Bu değişim sürecinin ilk önemli aktörlerinden biri ise Kemal Sunal'dır. Teknik olanakların da iyileşmesi ile özellikle 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren komedi tarzı filmler seyirciyi

olağanüstü bir ilgiyle sinema salonlarına toplamayı başarmıştır. Kemal Sunal'ın güldürü sinemasına getirdiği bu anlamdaki farklı tarz, 1980'li yılların ilk yarısında da devam etmiş fakat ikinci yarısından sonra temelinde aynı fakat daha sosyal içerikli bir nitelikte 1990'lara kadar devam etmiştir (Sunal, 1998).

Veysel Atayman'a göre Kemal Sunal Sineması; *"..Yeşilçam Sinemasının dışında kaldığı gibi, kendisine kadar uzana gelen güldürü sinemasının örneklerini de çok temel tutumuyla aşan bir örnek oluşturmaktadır"* (Atayman, 1998; Sunal, 1998) Sunal'ın filmleri sosyokültürel ve psikolojik arka planı olan ve izleyiciyle bütünleşebilen filmler olmuştur. Bu filmler, nitelik açısından, toplumsal değer yargıları açısından, sosyolojik, psikolojik ve felsefi açıdan irdelenmeye ve çözümlenmeye ihtiyacı olan eserlerdir. Kendi filmlerinin sosyolojik açıdan incelemesi yapan Sunal, tezinde Şaban karakterine *"anarşist", "sistem karşıtı"* ve *"anti-kahraman"* şeklinde yapılan yorumlara hak vermiştir (Teksoy, 2015). Onun anarşisi, bütün kurumların sarsılmaz güvenlerini altüst etmiştir. Şaban filmlerinde onun anarşisinden nasibini almamış tek bir kurum bulunmaz. Paşalığı, hizmetkârlığı, memurluğu, gangsterliği, şarkıcılığı, travestiliği ve akla gelebilecek her çeşit sistemi yıkıcı bir anarşinin hedefine almıştır (Atayman, 1998; Sunal, 1998).

Sunal (1998) tezinde filmleri için *"Şaban filmleri aynı zamanda ekonomik bunalımdaki halkı güldürerek onları tekrar evine, işine, hayata bağlayan filmler olmuştur. Kemal Sunal filmleri halka, iktidarın vermediği huzuru vermiştir"* ifadelerine yer vermiştir.

Kemal Sunal'ın Şaban tiplmesiyle bolca küfür eden bir kamusal alan kargaşacısı olarak eğlendirmek dışında işaret ettiği ve mesaj vermek istediği konular vardır (Ünal, 2018). Sunal, bunu zorlamadan ve doğalında yapmayı başarmıştır. Filmlerindeki konuların en belirgin özelliği; toplumsal yaşamda her dönemde yaşanabilen ve yaşanması muhtemel olayların seçilmesidir. Sunal, film konularını seçerken konunun günlük hayattan ve halka yakın olmasına, komedi anlayışının ulusal mizah anlayışına uygun olmasına, halktan tiplmelerin canlandırılmasıyla filmlerden çıkarılabilecek ders veya verilmek istenen mesajın kolayca algılanabilmesine ve halka geçmesine dikkat etmiştir. Dönemin sosyal içerikli Sunal filmlerine örnek verecek olursak; Bülent Ecevit'in umut olduğu dönemde *"Umudumuz Şaban"*, Turgut Özal döneminde çıkan KDV üzerine *"Katma Değer Şaban"*, Türk halkına öğretilen köşe dönmeçilik üzerine *"Köşeyi Dönen Adam"* filmlerinde hızlı değişimden doğan sancuları ve onlarla çakışan senaryolar görülmektedir (Sunal, 1998).

Aynı zamanda canlandırdığı karakterlerin günlük hayatta her zaman karşılaşılan, sıradan halktan kişiler olması da Sunal filmlerinin bir diğer özelliğidir. Şaban, beyazperdede karşımıza türlü meslekler ve statülerle çıkar. Mahalle bekçisi, postacı, kapıcı, çöpçü, çaycı, öğretmen, paşa, hizmetçi, bankacı, fabrika işçisi, köylü maraba, polis memuru bunlardan bazılarıdır. Ancak adı değişse, mesleği değişse de canlandırdığı karakter her zaman aynıdır. İnsanlar onu her zaman kendinden biri olarak gördüğü için tüm rollerinde onunla kolayca empati kurabilmiştir. Onun çocuksu ve saf halleriyle halkı ezen kişileri her daim yenik konumuna düşürmesi, seyircinin gönlünde taht kurmasına sebep olmuştur (Teksoy, 2015).

Kemal Sunal'ın kariyerinde temeli aynı olsa da sosyal konum açısından ise iki farklı Şaban'dan söz edilebilir. Bunlar ise “*Köylü Şaban*” ve “*Kentli Şaban*”dır. Köylü Şaban karakteri genel itibariyle dürüst, saf, kandırılmaya uygun, içinde bulunduğu çevrenin genelinden farklı hal ve hareketler içinde olan bir karakterdir. Ancak bu farklılıklar Şaban'ı bildiğimiz anlamda ‘öteki’ yapmamıştır. Çünkü Şaban, öteki gibi toplumun dışına atılmaz ve yalnız bırakılmaz. Toplum Şaban'ı tuhaf bulsa dahi onu olduğu gibi kabul etmiş ve yalnız bırakmamıştır. Aslında Şaban da kendi başına kalmaktan ve tek başına hareket etmekten rahatsızlık duymaz. Şaban saftır ama bazen tesadüfler sayesinde bazen de pratik zekâsıyla ve uyanıklığıyla zor durumlardan kurtulmayı başaran şanslı ve akıllı bir adamdır. Kentli Şaban ise dürüst ancak şehrin getirdiği göz açıklığına ve farkındalığa sahip, yaşadığı ekonomik sıkıntılarla dalga geçebilen, şanstın ziyade zekâsı sayesinde zor durumlardan kurtulabilen, hatalı gördüklerine, kendisine veya yakınlarına zararı dokunanlara ders verebilen, Köylü Şaban'a göre daha güçlü bir karakterdir (Çağan, 2009; Karademir, 2015).

Tiyatrocu Metin Akpınar ise, Kemal Sunal'ı şöyle anlatmaktadır: “*Sinemanın devidir. Halkın ve toplumun derdiyle uyuyor. Bazen sermaye, bazen güç, bazı zamansa bilek olur, yürek olur, halk olur, topluluk olur, maddiyat olur ve siyasi otorite olur. Bir yolunu bulur ve onlar gibi olur. Gerektiği yerde halkın öcünü alır. Ben Kemal” e dedim ki “Asla aynı tip rollerde oynama, daima seçici ol. “ Kemal” ise tam tersini yaptı, ölümsüz oldu.*” (Sekmeç, 2013; Teksoy, 2015).

Kemal Sunal, sinemanın ardından televizyon ekranlarında ölümünden sonra bile geniş izleyici kitlelerini toplayan ve defalarca izlenilmesine rağmen izleyiciyi güldürmeyi başaran filmlerle yıldızlaşmıştır. Öyle ki bu olağanüstü popülarlığının nedenleri yalnızca toplumbilimsel bir açıklamayla anlaşılabilir (Scognamillo, 1998).

### 2.3.4. Sinema ve Mimarlık İlişkisi

Sinema ve mimarlık; birbirleriyle etkileşim halinde ve iç içe olmalarının yanı sıra, hem birbirlerine ilham olmaları hem de birbirlerinin tasarım yöntemlerini ve tekniklerini kullanmaları açısından birbirlerinden beslenirler. Sinema, mimarlığı bir araç olarak kullanırken, mimarlık da sinemayı insanı ve toplumu anlamak, yorumlamak için bir katalizör olarak kullanır (Beşışık, 2013). Her iki disiplin de birbirlerine görmenin ve üretmenin yeni yollarını öğretmektedir (Bala, 2014).

Sinema ve mimarlık ilişkisinin sadece estetik yaklaşımlar ve set tasarımları bakımından değil, tarihi çevreyi de farklı bakış açılarıyla gösterme güçleri açısından anlaşılmaya çalışılması, filmler ile ilgili söylemlerinin tarih, sosyoloji gibi alanlarda geçerlilik kazanmasını sağlamıştır. Filmlerde olayların geçtiği mimari bir çevrenin yer almasının kaçınılmaz olması, sinemanın sunduklarına mimarlık tarihi ve sanat tarihini de dahil etmektedir. Bu açıdan tarihinin filmler yoluyla sunumu, kitle iletişim araçlarının toplumsal belleği oluşturmadaki gücünün artmasıyla birlikte incelenmesi daha da gereklilik kazanan bir konu haline gelmiştir (Kale, 2004).

Mekâna dayalı görsel iletişim kurabilen sinema; zaman, yer ve ortam oluşturmada mimari mekânı, anlatımı pekiştirici rolü ile etkili bir şekilde kullanmaktadır. Mekânı, anlatımı desteklemek adına kullanan filmlerde anlam ve göstergeler yaşadığımız dönemden geçmişe bakabilmemizi ve eski zamanların imgeleriyle bugün kendi yorumlarımızı katarak anlamlandırabilmemizi sağlamaktadır. Sinema günlük yaşamı, bireylerin mekânla ve çevreleriyle olan ilişkilerini mekân kullanımı üzerinden görsel olarak algılayabileceğimiz bir bütün olarak kurgular ve resmeder. Bu sayede sinema gündelik yaşamda mekânın kullanım parametrelerinin değişimlerini gözlemlemek adına ortam sağlayan önemli alanlardan biri haline gelir (Tunçok, 2010). Bu açıdan sinema filmleri bizlere tarihi yeniden sunmak, yorumlamak, üzerine düşünmek ve geçmişin izlerinden anlamlar çıkarmak için önemli bir kaynak sunarlar (Kale, 2004).

Mekânın yanı sıra zaman, ayrıca da zaman ile mekânın tanımladığı bir yaşam oluşturmaları iki sanat dalının güçlü ve çok yönlü bir ilişki kurmasını sağlar (Ertem, 2010). Sinema filmleri yaşamdan kesitleri belirli bir süreliğine mekânlar içine sıkıştırılarak izleyiciye sunmaktadır. Böylece fiziksel mekânlar sosyal veriler ve içinde bulunduğu zaman ışığında kolayca okunur hale gelmektedir (Tunçok, 2010). Mekânı da yalnızca oyuncular için oluşturulmuş bir dekor veya pasif bir çerçeve olarak görmemek gerekir. Mekân aynı zamanda sosyo-psikolojik ve kültürel değerleri de içinde

barındırmaktadır (Atalar, 2005; Köseoğlu, 2013). Filmlere bakılarak toplumsal yaşama ait düzenler, sosyal yaşam şekli, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapı hakkında fikir sahibi olunabilir (Sarı, 2010).

Filmlerin mimari mekânları başarıyla gösterebilmesi ise, mimarlığın farklı bakış açılarına ve deneyimlere açık olması ile ilişkilidir. Mimari tasarım sürecinde belirli bir senaryo ile çıkış noktası oluşturulsa da, ortaya çıkan mekânlarda nasıl yaşanılacağı kontrol edilemeyecek bir durumdur. Her mekanın önceden belirlenmiş bir işlevi ve belirli bir rotada kişiyi mekan içinde dolaştıran sirkülasyon alanları olsa da bunlar her zaman değişik kullanımlara ve farklı hareketlere açık yerlerdir (Kale, 2004).

Mimarlığın birçok alandan beslenmesi ile ilgili de Barry Bergdoll, *Altered States of Vision: Film, Video and the Teaching of Architectural History* başlıklı yazısında, filmlerin mimarlık eğitiminde ve mimarlık tarihi derslerinde kullanılmasının öğrencilere farklı bir bakış açısı kazandıracığını söylemiştir (Bergdoll, 1993, Kale, 2004). Bergdoll, bir yapının görsel ve mekânsal özelliklerini, geleneksel yazılı ödevlerdeki kelimeler üzerinden tartışmaktan ziyade, öğrencilerin bir görsel dili diğerine yani filme çevirmelerinin daha yaratıcı olacağını söylemiştir (Kale, 2004). Bu durum mimarlığın görsel sanatlar ile bağının ne kadar kuvvetli olduğunu göstermektedir.

Mimarlıkta mekânların algılanmasında kuşkusuz “hareket” en önemli eylemdir. Hareket olmadan mekân yeterince deneyimlenemez. Mekân deneyimi kişinin mekânı hareket yoluyla algılama ve anlamlandırmasıdır (Ertem, 2010). Sinema filmi ise “durağan” olan kameranın hareketi ile deneyimi “dinamik” hale getirir. Hareketli görüntünün yarattığı bu yanılsama ise gerçek bir mimari deneyime oldukça yakındır (Atalar, 2005). Görüntünün nesneleştiği modern dönemde bir şeyin görüntüsünü elde etmek artık zamanda onu elde etmek anlamına da gelmektedir (Bala, 2019). Film mekânlarında olaylara, zamana ve kişilere bağlı olarak ortaya çıkan bu görüntüler, mimari deneyimin izleyici tarafından da yaşanmasını sağlamaktadır.

Özetle, sinemanın mimari bir ortamı; içinde yaşayanlar, ait olduğu zaman ve olaylar ile birlikte bütüncül olarak aktarabilmesi, sahnelerin mimari açıdan incelenmesinde sınırsız bir çalışma alanı sunmaktadır. Bu açıdan sinemayı mekâna ilişkin veri analizi ve bilgi üretiminde başvurulması gereken önemli bir temsil aracı olarak değerlendirmek gerekir.

## 2.4. Bölüm Değerlendirmesi

Cumhuriyet döneminden günümüze konut politikasını etkileyen gelişmeler başlıca altı dönemde incelenmiş, bu dönemlerdeki konut türleri, bu konutların plan ve iç mekân özellikleri araştırılmıştır.

I. Dönem olarak geçen 1923-1945 aralığında Cumhuriyet'in ilanı ve Ankara'nın başkent olması modernleşme hareketlerini de beraberinde getirmiştir. Geleneksel ahşap evlerin büyük yangınlarla yok olması ve Batı ile kurulan ilişkiler sonucu yeni bir tür olan "apartman" tipolojisi hayatımıza girmiştir. İlk olarak Galata ve çevresinde görülen bu yapılar hızla kentin diğer bölgelerine de yayılmıştır. İç mekanlarda ise apartman ile birlikte sabit mobilyalardan hareketli mobilyalara geçilmiş, tuvalet ve banyo konutun içine dahil edilmiştir.

II. Dönem olarak geçen 1945-1960 aralığında II. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle birlikte göç ile artan kentsel nüfus, konut sıkıntısını beraberinde getirmiş ve ilk gecekondu bölgelerinin oluşmasına sebep olmuştur. Artan konut ihtiyacını gidermek adına Türkiye Emlak ve Kredi Bankası kurulmuş ve Bina Yapımı Teşvik Kanunu çıkarılmıştır. Demokrat Parti döneminde yapılan geniş çaplı kentsel müdahaleler ise kentin görünümünde büyük değişikliklere sebep olmuştur. Öte yandan spekülasyon bir patlamaya dönüşen apartman yapımı ise hızla çoğalmıştır. Geleneksel orta sofalı plan şemalarından koridorlu ve gece/gündüz holü ayrımı bulunan plan şemalarına doğru bir geçiş yaşanmıştır.

III. Dönem olarak geçen 1960-1980 aralığında konut politikası adına en önemli gelişme Kat Mülkiyeti Kanunu'nun çıkarılması olmuştur. Bu kanunla birlikte mülk edinmenin yolu açılmış, yapsatçılık dediğimiz dönem başlamıştır. Bu dönemde kent merkezleri bitişik nizamda 4-5 katlı olarak inşa edilmiş, planları birbirine benzeyen, mutfakları dar ve ışıklığa bakan yapsatçı apartmanlarıyla dolmuştur. İç mekân anlamında ise konuta 1970lerde televizyonun girmesiyle birlikte yalnızca misafir geldiğinde kapısı açılan, gösterişli mobilyalarla döşenmiş salonlar, günlük kullanılan oturma odalarına dönüşmeye başlamıştır.

IV. Dönem olarak geçen 1980-1983 aralığına ise 1980 darbesinin izleri ve uygulanan ekonomik politikaları damgasını vurmuştur. Bu dönemde faizlerin serbest bırakılmasıyla "banker"ler ortaya çıkmış, ev sahipleri konutlarını satarak paralarını bankere yatırmış, kira gelirinden ziyade faiz gelirini tercih etmişlerdir. Ancak bu durum kısa süre sonra "Banker Krizi"nin patlak vermesiyle sonuçlanmıştır.

V. Dönem olarak geçen 1983-2003 aralığında liberalleşme dönemi başlamıştır. Konut politikası anlamında TOKİ'nin kurulması ve konut üretiminde aktif bir şekilde rol alması en önemli gelişmelerdendir. Bu dönemde tekil apartman üretiminden ziyade kooperatifler ve toplu konutlar konut üretiminde başrolde olmuştur. İç mekân anlamında ise gösterişten ziyade rahat ve konforlu mobilyalar tercih edilmeye başlamıştır.

VI. Dönem olarak geçen 2003 ve sonrası ise neoliberal dönem olarak anılmaktadır. Bu dönemde TOKİ'nin yetkileri daha da genişlemiş, konut finansman sistemiyle konut üretiminde özel sektör de yer almaya başlamıştır. Plan şemaları anlamında çeşitlilik artmış, her ihtiyaca göre farklı büyüklüklerde plan çözümleri yapılmaya başlanmıştır.

Konut politikalarının gelişimi ve konut üretimi üzerindeki etkileri araştırıldıktan sonra iç mekanlar ve iç mekânlarda kullanılan mobilyalar/donatılar üzerine popüler kültürdeki beğeniler 1970-1990 aralığında yayınlanan “*Ev Dekorasyon*” dergileri üzerinden incelenmiştir. Bu dergiler üzerinden örnekler verilerek dönem konutunun iç mekân özellikleri belirlenmiştir.

Dönem konutunda giriş holü/sofa sirkülasyon amaçlı kullanılmasının yanı sıra bazı konutlarda mobilyalı mekan olarak da kullanılmıştır. Salonlar, yemek takımı (yemek masası, konsol, büfe/vitrin ) ve gösterişli oturma gruplarının bulunduğu, statü ve gösteriş mekânlarıdır. Oturma odaları, daha günlük kullanımda salonun içinde camekânla ayrılmış bir bölüm olabileceği gibi ayrı bir oda olarak da kullanılan genellikle televizyonun bulunduğu mekândır. Çekyatlar, divanlar, somyalar ve kanepeler oturma odalarının tipik mobilyalarındandır. Yatak odaları, ebeveyn ve çocuk odaları olarak özelleşmiş, farklı büyüklükteki odalardır. Ebeveyn yatak odalarında pirinç başlıklı karyolalardan, içinde gardırop, komodin ve makyaj masasının bulunduğu yatak odası takımlarına geçilmiştir. Çocuk odaları ise çocukların yatma eylemi dışında oyun oynadıkları ve ders çalıştıkları kişisel mekânlara dönüşmüştür. Ranzalar, karyola ve beşikler, çalışma masaları çocuk odalarının tipik mobilyalarındandır. Mutfaklar, genellikle küçük hacimli, kent merkezindeki apartmanlarda ise genellikle ışıklığa bakan mekânlardır. Set üstü ocak veya fırınlı ocak kullanımı kullanıcının ekonomik gelir seviyesine göre değişmiştir. 1970lerin başında artık birçok evde bulunan buzdolapları ise dar mutfaklarda kendine yer bulamamış, holde veya sofada yer almıştır. Desenli fayanslar ise dönemin mutfaklarının tipik özelliklerindedir. Banyolarda ise renkli vitrikiye ürünlerinin tercih edilmesi, klozetlerin yer alması ve “modern” olarak algılanan küvet kullanımı yaygın bir şekilde görülmektedir.

Konuta dair okumaların ve araştırmaların devamında çalışmanın ikinci ana konusu olan “*sinema*” ele alınmış ve mimarlık ile olan ilişkisi/benzerlikleri irdelenmiştir. Sinema, konu edindiği dönemin toplumsal, siyasi ve sosyo-kültürel değişimlerini yansıtan, araç olarak da mekânı kullanan bir sanattır. Bu etkileşimle birlikte mekân, gündelik yaşam ve sosyal statü gibi birçok bilgiyi içinde barındıran somut bir veriye dönüşür. Bu verileri okumak için seçilen dönem ve bu dönemde etkin rol oynayan Kemal Sunal sinemasına geçmeden önce Türk sinemasının tarihsel gelişimi kısaca incelenmiştir.

Türk sineması temelde beş döneme ayrılmıştır. I. Dönem olarak geçen 1910-1922 aralığı ilk oluşma ve yapılanma dönemine tiyatrocı Muhsin Ertuğrul ve dönemin tiyatro oyuncularını öncülük etmiştir. Devlet doğrudan sinemaya el atmamış; sinema, Şehir Tiyatroları’nın himayesi altında, tiyatrocuların yan uğraşı olarak varlığını srdrmştir.

II. Dönem olarak geçen 1922-1939 aralığında yalnızca sinema işe uğraşan iki zel Şirket kurulmuştur. Devletin ilgisizliğinin devam ettiği bu dönemde zel Şirketler sinemacılığın devam etmesini sağlamışlardır.

III. Dönem olarak geçen 1939-1950 aralığında II. Dünya Savaşı’nın ağır şartlarının sinema üzerindeki etkileri grlmştir. Yılda ancak birkaç film üretebilen Türk sinemasının yanında gösterime giren Amerikan filmleri ve Mısır filmleri döneme damgasını vurmυřtur.

IV. Dönem olarak geçen 1950-1970 aralığı Yeşilçam Dönemi olarak da anılmaktadır. Sinema biletlerinden alınan verginin azaltılması ve kırsal alanlarda da sinema salonlarının açılması döneme damgasını vuran iki önemli gelişmedir. 10 yıl gibi kısa bir sürede sinema sektörü büyük bir pazara dönüşmüş, Yeşilçam Sokağı ve çevresi film yazıhaneleriyle dolmuştur. 1960lar ile birlikte yılda 200-300 arası film retimiyile Türkiye, dünyanın en çok film yapan sayılı ülkeleri arasında yer almıştır. Bu dönem sinemanın altın ağı olmasına rağmen film endüstrisine yeterli yatırımlar yapılmamış, hızlı üretim esnasında kalite ve orijinallik göz ardı edilmiştir.

V. Dönem olarak geçen 1970 ve sonrasında televizyonun yayın hayatına başlayarak evlere dahil olması Yeşilçam’ı büyük bir bunalımın içine sokmuştur. 1970’li yıllarda seyircisini kaybetmeye başlayan sinemacılar seks ve arabesk filmlerine yönelmiştir. Dönem sinemasında bunlardan başka kahramanlık öyküleri anlatan Cüneyt Arkın serileri ve halkın günlük sorunlarını kısa süreliğine de olsa unutturan Kemal Sunal filmleri etkin olmuştur. 1990’lı yıllara geldiğinde ise filmlerin üretim

maliyetlerinin artmasıyla sinema yapımcıları daha çok televizyon filmlerine yönelmiş sinema sektörüne ise Hollywood filmleri gerek sayısıyla gerekse kültürel etkileri ile damgasını vurmuştur. 1990'lı yılların sonuna doğru Yeşilçam sineması tamamen bitmiş, Türk sineması kendi dilini aramaya başlamıştır. 2000'li yıllardan itibaren nitelikli filmler sayesinde Türk sineması kimlik bunalımından kurtularak ikinci baharını yaşamaya başlamıştır.

Tarihsel süreci incelenen Türk sinemasında ise 1970-1990 aralığında etkin rol oynayan Kemal Sunal filmleri komedi filmleri olmasının yanı sıra verdiği sosyal mesajları, teşhis koyduğu sorunları, sorunlara getirdiği eleştirileri ile büyük öneme sahiptir. Sunal filmlerinin en belirgin özelliği; her dönemde yaşanabilen ve yaşanması muhtemel toplumsal olayları konu edinmesidir. Canlandırdığı karakterlerin ise günlük hayatta sıkça karşılaşılabileceğimiz farklı mesleklerde ancak halktan kişiler olması Sunal filmlerinin bir diğer belirgin özelliğidir. Bu bağlamda mimari okumada araç olan kullanılan Sunal filmleri; toplumsal olaylar, sosyal yaşantı ve mekân kavramlarının bir arada incelenebileceği verimli bir araştırma zemini sunmaktadır.

### 3. 1970-1990 ARALIĞINDA KONUT VE İÇ MEKÂN ÖZELLİKLERİNİN KEMAL SUNAL FİMLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI


Konut mimarisinin toplumdaki yaşam biçimlerini, bu biçimlerin değişimini yansıtabilme imkânı oldukça yüksektir. Belli bir sosyal sınıfın gündelik hayatında içeri ile dışarının (özel ile kamusalın, mahrem ile namahrem, biz ile onların, ev sahibiyle ziyaretçilerin) nasıl ayrıştığını, kadın-erkek ve nesil ilişkilerini, hane içindeki hiyerarşileri, gündelik hayat işlevlerinin hangi mekânlar ve nasıl seyrettiğini, bütün bunların hangi mantığın çerçevesinde değişip dönüştüğünü konutun mimari organizasyonundan okumaya çalışmak mümkündür (Şeni, 2010). Bu bağlamda sinemanın adeta zamanı durduran ve dönemi tüm gerçekliğiyle belgeleyen niteliğinden faydalanılarak Türkiye’de 1970-90 aralığında konutun mekânsal oluşumu ve iç mekan özellikleri okunmaya çalışılmıştır.

Bu kapsamda çalışmanın sınırlayıcı unsuru ise Kemal Sunal filmleri olmuştur. Türk Sinemasında Kemal Sunal filmleri konuları ve verdiği mesajları ile Yeşilçam filmlerinden ve diğerlerinden farklılaşmaktadır. Dönemin toplumsal, siyasi, ekonomik sorunlarına değinilen çoğu film setinde ise gerçek mekânlar kullanılmıştır. Bu setler, gündelik yaşam kurgularıyla ve mekânlarıyla, sosyal yaşantının mekân ile olan ilişkisini gerçeğe uygun şekilde yansıtmaktadır. Bu açıdan Kemal Sunal filmlerini, konut donatıları ve değişimi hakkında fikir vermesi açısından da önemli bir belge niteliğinde değerlendirmek ve incelemek gerekmektedir.

Tez kapsamında Kemal Sunal’ın başrolünü üstlendiği 1970-1990 aralığında çekilen *Şaşkın Damat* (1975), *Kapıcılar Kralı* (1976), *Sakar Şakir* (1977), *Çöpçüler Kralı* (1977), *Yüz Numaralı Adam* (1978), *Dokunmayın Şabanıma* (1979), *Kılıbık* (1983), *Postacı* (1984), *Sosyete Şaban* (1985), *Şen Dul Şaban* (1985), *Katma Değer Şaban* (1985), *Kiracı* (1987), *Yakışıklı* (1987) *Sevimli Hırsız* (1988) filmleri ele alınmıştır. Gerçek mekânların sahnelendiği filmlerde donatıların/eşyaların film sahneleri üzerinden okumaları mekânın tefrişi, donatıların işlevi/eylemleri, mekân nitelikleri yönünden incelenmiştir.

### 3.1. Şaşkın Damat (1975)

1975 yılında çekilen filmde amcasının servetini tüketen genç bir kızla onu seven bahçıvanın hikayesi anlatılmaktadır (Tablo 3.1). Filmin iç mekân çekimlerinde iki farklı konut kullanılmıştır. Bunlardan ilki amcanın evi; İstanbul'un Bakırköy semtinde bulunan, birçok Yeşilçam filminde de kullanılan, ahşap konaktır. Kemal Sunal'ın başrolünde olduğu *Süt Kardeşler* (1976), *Tosun Paşa* (1976), *Şabanoğlu Şaban* (1977), *Gol Kralı* (1980), *Orta Direk Şaban* (1984) filmleri bunlardan yalnızca birkaçıdır. Arka arkaya dönemlerde çekilen bu filmlerde mekânlar ve kullanılan mobilyalar ufak değişiklikler dışında aynı kalmıştır.

Tablo 3.1. Şaşkın Damat filminin kimliği.		
<p><b>Yönetmen:</b> Zeki Ökten</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Meral Zeren</p> <p><b>Tür:</b> Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1975</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b></p> <p>Film, amcasının servetini tüketen bir genç kızla onu seven saf bir bahçıvanın hikâyesini anlatır. Serpil, ailesiyle birlikte amcasının serveti sayesinde lüks bir yaşam sürer. Amcası Süleyman Bey'den para alabilmek için kendisini dindar bir aile kızı gibi gösterir. Ancak Süleyman Bey, Serpil'in oynadığı oyunları öğrenir. Evlenmediği takdirde Serpil'i mirasından mahrum edeceğini söyler. Süleyman Bey'in saf bahçıvanı Apti ise Serpil'e âşıktır. Serpil, amcasının tehditleri nedeniyle Apti'yle evlenmek zorunda kalır. Ancak balayı için gittikleri Uludağ'da tanıştığı bir gençten hoşlanınca Apti'den kurtulmak için çare arayacaktır (Web İletisi 23).</p>	 <p>Şaşkın Damat film afişi</p>

Konağın yapım tarihi bilinmemekle birlikte, belediye arşivinde konakla ilgili en eski belgeler 1988 yılına dayanmaktadır. 1982 tarihli şehir haritasında ise ilk kez konağın bulunduğu semtten görüntü alınmıştır. Günümüzde restore edilerek kullanımına devam edilen konağın bulunduğu parselde üç ayrı konut daha yapılmıştır. Parselde ana caddeye bakan konut, filmin çekildiği konaktır. Konak, 2000 yılında tescillenmiştir.

Tablo 3.2. Şaşkın Damat filmindeki ahşap konağın konumu (Amcanın evi)



Konağın konumu,1982 (Web İletisi 24)



Konağın konumu,2019 (Web İletisi 25)  
Adres: Yeşilköy İstanbul Caddesi No: 37  
Bakırköy/İstanbul



Ahşap konak, filmdeki hali, 1975 (Yormaz, 2017)



Ahşap konak, günümüzdeki hali, 2019 (Web İletisi 26)

Filmin çekildiği konak, o dönemde sayfiye alanı olarak bilenen Bakırköy semtinde, sahile yakın bir konumda, bahçe içerisinde yer almakta, bodrum üzerine iki kat ve çatı katından oluşmaktadır (Tablo 3.2).

Konak, ahşap iskeletin içine dolgu yapılmasıyla oluşan hımış yapıdır. 19. yüzyıl İstanbul konaklarının mimarisinde yapılmış “*geleneksel ev*”de, çatı saçaklarının altında ve balkonlarda geometrik motiflerle oluşturulmuş zarif süslemeler bulunmaktadır. Konağın iki farklı girişi bulunur, biri ön cephede salon balkonuna çıkan merdivenlerden diğeri ise yan cephede sofaya açılan merdivenlerdendir. Filmde yan cephedeki giriş kullanılmıştır.

Konağın plan şemasında mekânlar, zemin ve birinci katta ıslak hacimler dışında “*oda*” olarak tanımlanmışken (Şekil 3.2), filmdeki kullanımına ve iç mekân donatılarına göre zemin kattaki odalara “*oturma odası, yemek odası, salon*” isimleri verilmiştir (Şekil 3.1). Giriş holünden merdivene, yemek odasına, salona ve tuvalete erişim sağlanmaktadır. Planın merkezinde yer alan yemek odasının solunda oturma odası, sağında salon yer almaktadır. Salonun ise doğrudan giriş holü ile bağlantısının dışında dört ayrı kapı ile diğer mekânlarla (*yemek odası, oda, balkon, mutfak*) bağlantısı vardır. Özellikle 1970lerden önce yapılmış apartmanlarda ya da müstakil konutlarda salondan diğer mekânlara erişimin olduğu plan tipi yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bunun temel sebebi, kışın soğuk olan evlerin soba ile ısıtılması, sobanın ise salona kurularak, kapıları açık bırakılan diğer mekânların da ısınmasını sağlamasıdır. Nitekim bu örnekte de salonun köşesinde şöminenin ve sobanın olduğu görülmüştür (Resim 3.8).



Şekil 3.1. Şaşkın Damat filmindeki ahşap konağın zemin kat planı (2000 yılında çizilen tescil projesinden şematize edilmiştir.)



Şekil 3.2. Şaşkın Damat filmindeki ahşap konağın birinci kat planı (2000 yılında çizilen tescil projesinden şematize edilmiştir.)

Filmde özellikle konağın yaşama mekânından kareler izlenmektedir. Çift kanatlı camlı ahşap kapıyla giriş holünden geçilen yemek odası ve oturma odası yalın bir üslupta, orta gelirli bir ailenin yaşam standartlarına uygun mobilyalarla döşenmişken, salon ise klasik üslupta, gösterişli ve üst gelir grubu ailenin standartlarında, misafirlerin kabul edildiği statü mekânı olarak döşenmiştir.



Resim 3.1. Yemek Odası (Yormaz, 2017)



Resim 3.2. Yemek Odası-oturma odası ilişkisi (Yormaz, 2017)



Resim 3.3. Oturma odası (Yormaz, 2017)



Resim 3.4. Oturma odası (Yormaz, 2017)



Resim 3.5. Oturma odasında kanep ve büfe (Yormaz, 2017)



Resim 3.6. Salonda ayna ve kanep (Yormaz, 2017)



Resim 3.7. Salonun ortasında yer alan yemek masası (Yormaz, 2017)



Resim 3.8. Salonda şömine ve soba (Yormaz, 2017)

Yemek odasındaki kare ahşap yemek masası dört sandalye ile gruplanmıştır (Resim 3.1) Bu masa kahvaltılarının yapıldığı ve akşam yemeklerinin yendiği masadır. Aynı mekânda yer alan televizyon, açık raflı ahşap bir sehpa üzerinde odanın köşesinde hem oturma odasına hem de yemek odasına hitap eden bir konumda yer almaktadır (Resim 3.4) Televizyonun bulunduğu köşedeki duvarda ise yapraklı takvim asılıdır. Bu dönemde günümüzdeki gibi mobil iletişim olanakları bulunmadığı için takvimler,

neredeysi bütün evlerin duvarında bulunan, her gün ilgiyle okunan adeta bir kültür ürünü haline gelmiş yayınlardır. Günümüzde kullanımını azalsa da kırsal kesimde kullanımına devam edilmektedir. Pencerenin önünde ise üzerinde dantel örtülü küçük bir sehpa ve koltuk bulunur. Duvarlar açık renk ile boyanmış, pencerede desensiz tül ve güneşlik kullanılmıştır (Resim 3.1).

Yemek odasından erişilen oturma odası, gündelik yaşamın geçtiği mekândır. Burada yer alan koyu yeşil kadife kumaş kaplı iki adet üçlü koltuk ve iki adet tekli koltuktan oluşan oturma grubu sade ve yalın bir takımdır (Resim 3.3). Kanepenin yanında takımdan ayrı iki adet tekli koltuk, bej renginde ve saçakları pileli koltuk örtüsü ile kaplıdır. Odanın köşesinde duvara dayalı halde değerli eşyaların ve cam ürünlerin sergilendiği genellikle salon mobilyası olarak kullanılan camlı, üç bölmeli köşeleri yuvarlatılmış ahşap büfe yer almaktadır (Resim 3.2). Oturma odasının duvarları yarıya kadar ahşap lambri ile kaplanmış devamında ise açık renk ile boyanmıştır (Resim 3.5). Duvardaki bu kaplamalar zenginliğin bir göstergesidir. Zemine ise iki takım halinde geleneksel desenlerde dokuma halıları serilmiştir.

Yemek odasının diğer tarafındaki salonda ise mobilyalar oturma odasına göre daha gösterişli ve yoğun işlemelidir. Salonun ortasında 8 kişilik büyük, genellikle davetlerde kullanılan bir yemek masası yer almaktadır (Resim 3.7). Masanın solundaki duvarda ahşap, üç bölmeli vitrinde yemek masasının gereçleri depolanmıştır. Masanın sağındaki duvarda evlerde sosyal ve kültürel statü farkını gösteren bir duvar piyanosu bulunmaktadır. Piyanonun evlerdeki mutlak konumu salondur. Bu enstrüman, bireysel olduğu kadar sosyalleşebilen bir elemandır. Eve gelen misafirlere bilen kişi tarafından salonda müzik ziyafeti verilir. Masanın arkasındaki duvarda yer alan ayna, abartılı altın varaklı simetrik süslemeleriyle eklektik biçimsel özellikler göstermektedir. Aynanın altındaki üçlü koltuk; vizon renginde, kabaralı arkalıklı ve geniş oturumlu, kısmen sadeleşmiş formda ve kadife kumaş kaplıdır (Resim 3.6). Salonun diğer köşesinde ise şömine ve soba yer almaktadır. Şöminenin sağında ve solundaki duvarda tablolar ile anı köşesi oluşturulmuştur. Pencerelede boydan desensiz tül ve bitkisel desenli fon perdesi kullanılmıştır (Resim 3.8).

Filme geçen ikinci konut ise Serpil'in ailesinin yaşadığı modern "tek konut"tur. Bu konut, Türk sinemasının 1960-70'li yıllardaki vazgeçilmez mekânlarından biri olan ünlü tiyatro sanatçısı Muammer Karaca'nın köşküdür. Yapımcılar fabrikatör bir film karakterinin konutunu göstermek istediklerinde çoğunlukla bu köşkü tercih etmişlerdir (Tablo 3.3). Köşk, Bakırköy'ün Yeşilyurt Mahallesi'nde, Yeşilyurt tren istasyonuna 200

metre mesafede, tren yolunun kenarındadır ancak günümüze kadar ulaşamamıştır. Köşk, 1971'de Muammer Karaca'nın vergi borcundan ötürü icrada satılmış, ilerleyen yıllarda ise yıkılmıştır.

Tablo 3.3. Muammer Karaca Köşkünde çekilen Türk filmlerinden bazıları



Cibali Karakolu (1967)



Satın Alınan Koca (1971)



Güllü (1972)



Sahte Kabadayı (1976)

Köşke İstasyon Caddesi'nden, dört basamak ile yükseltilmiş giriş terasından girilmektedir (Resim 3.10). Köşk, geleneksel konuttan farklı olarak, modern bir anlayışla tasarlanmış dış cepheye ve plana sahiptir (Resim 3.9). Giriş holü ile bağlantılı olan salon; yemek odasına, çalışma odasına ve arka terasa açılmaktadır (Resim 3.11). Salon içerisinden çıkılan tek kollu merdiven ile de yatak odalarının bulunduğu kata (Resim 3.16) ulaşılmaktadır. Yatak odalarının önündeki balkon, iki kat yüksekliğinde galerili salona bakmaktadır (Şekil 3.3).



Resim 3.9. Köşkün İstasyon Caddesinden görünümü (Şaşkın Damat filminden alınmıştır.)



Resim 3.10. Köşkün İstasyon Caddesinden görünümü (Satın Alınan Koca filminden alınmıştır.)



Resim 3.11. Köşkün arka terastan görünümü (Sahte Kabadayı filminden alınmıştır.)

Köşkün sahibi Muammer Karaca ile 1966 yılında yayımlanan “*Artistler ve Evleri*” dizisi için yapılan röportajlardaki görseller, plan şemasının oluşturulmasında ve donatıların okunmasında yardımcı olarak kullanılmıştır (Tablo 3.4).

Tablo 3.4. Muammer Karaca Köşkü-Artistler ve Evleri Dizisi-1966 (Web İletisi-27).



Salon-sedirli köşe

Salon-modern köşe

Salon-balkon altı

Yemek odası



Şekil 3.3. Şaşkın Damat filminde Muammer Karaca Köşkü'nün yaşama mekanı (Şaşkın Damat filmindeki sahnelerinden şematize edilmiştir)

Köşk'ün yaşama mekânı kendi içinde alt mekânlara ayrılan oldukça geniş bir hacimdir. İlk olarak karşımıza çıkan salon, kare biçimli ve galerili üst katı sebebiyle oldukça yüksek tavanlıdır. Salonda da farklı şekillerde gruplanan oturma birimleri ile kendi içinde alt bölümler oluşturulmuştur. Salonun istasyona bakan boydan boya cam bölmeli cephesinde, orijinal halinde pencere boyunca uzanan şark tipi kırmızı renkli L şeklinde bir sedir bulunmaktadır (Tablo 3.4). Filmde ise L şeklinde koyu mavi kadife kaplı bir kanepenin önünde dikdörtgen bir orta sehpa koyulmuştur. Salonun bu bölümü, gündelik yaşamda kullanılan, rahat oturumlu alandır. Salonun arka bahçeye bakan bölümünde ise yuvarlak sehpa etrafına gruplanmış

koltuklar bulunmaktadır. Burası salona misafirler geldiğinde birlikte oturulup sohbet edildiği köşedir (Resim 3.14). Salonun bir diğer oturma bölümü ise merdiven altında yer almaktadır (Resim 3.15). Üst kata çıkan merdivenin altı, Mediha Akarsu tarafından yapılmış kuş motifleriyle süslüdür. Bu kuş motifleri, köşkün adeta sembolü haline gelmiştir. Orijinal kullanımında zemin mavi renkte iken (Tablo 3.4) ilerleyen zamanlarda kuş motifleri korunarak, zemini bej rengine boyanmıştır. Merdivenin altındaki bu köşede ise iki koltuk yuvarlak sehpa ile gruplanmış, fiskos köşesi oluşturulmuştur (Resim 3.15).

Salondan ulaşılan yemek odası, yerden yüksekliği tezgâh boyu kadar olan bir bölme ile salondan ayrılmıştır (Resim 3.12-3.17). Dönemin üst gelir seviyesindeki konutlarında dahi yemek odası salonun bir alt mekânı iken bu köşte yemek odası, özelleşmiş ayrı bir oda olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 3.18). Amerikan stili döşenmiş yemek odasındaki 8 kişilik yemek masası, açık renkli ceviz kaplamadır (Web İletisi 27). Duvara gömülü halde bulunan Amerikan barında ise her çeşit içki bulunmaktadır (Resim 3.19). Odanın arkasında bulunan kapının mutfak ile bağlantılı servis kapısı olduğu düşünülmektedir (Şekil 3.3).

Salondan ulaşılan bir diğer mekân ise çalışma odasıdır. Bu odada büyük bir kitaplık ve çalışma masası yer alır ancak filmde bu oda ile ilgili yeterli açı bulunmamaktadır (Resim 3.20).

Üst katta olduğu düşünülen banyoda ise, dönemin modern konut ve modern yaşam anlayışının simgesi olan küvet kullanımı dikkat çekmektedir. Duvarlarda desenli mozaik kaplamalar dönemin renkli banyolarına bir örnek niteliğindedir (Resim 3.21).



Resim 3.12. Salonun balkondan görünümü  
(Yormaz, 2017)



Resim 3.13. Salon-günlük kullanılan köşe (Yormaz,  
2017)



Resim 3.14. Misafir köşesi (Yormaz, 2017)



Resim 3.15. Fiskos köşesi (Yormaz, 2017)



Resim 3.16. Salondan çıkılan balkon (Yormaz, 2017)



Resim 3.17. Salon-yemek odası ilişkisi (Yormaz, 2017)



Resim 3.18. Yemek odasındaki yemek masası (Yormaz, 2017)



Resim 3.19. Yemek odası Amerikan barı (Yormaz, 2017)



Resim 3.20. Salondan çalışma odasının görünümü (Yormaz, 2017)




Resim 3.21. Banyo (Yormaz, 2017)








### • Değerlendirme

Filmin senaryosunun alt metninde yer alan kuşak çatışması; aile büyüğü (amca) ile yeni nesil (Serpil ve ailesi) arasında oluşan görüş farklılıkları ve yaşam tarzlarındaki değişim gelenekselin ve modernin çatışması/farklılaşması olarak filme yansıtılmıştır. Geleneksel yaşam ahşap konak ile temsil edilirken modern yaşam serbest plan düzenindeki modern köşk ile temsil edilmiştir.

İç mekânlarda mobilyalar ve donatılarda tercih edilen üsluplar ise, kullanıcının sosyal statüsünü ve kültürel geçmişini yansıtmaktadır. Bunun örneği filmde incelenen ilk konut olan ahşap konakta görülmüştür (Tablo 3.5). Konağın iç mekân düzenlemesindeki donatılar üst gelir grubu aileyi temsil etmesinin yanında kültürel geçmişine bağlı muhafazakâr aile yapısı ile de eşleştiği de söylenebilir.


Filmin ikinci mekânı olan köşkün iç mekân düzenlemeleri ve plan kurgusu değerlendirildiğinde ise (Tablo 3.6), asma katlı, galeri boşluklu ferah bir yaşama mekânından bütün mekânlara (yemek odası, mutfak, çalışma odası, yatak odaları) erişimin sağlandığı görülmüştür. Serbest plan düzenindeki yaşama mekânı, modern mobilyalar ve canlı renk kullanımı ile desteklenmiştir. Salon ise kendi içinde mobilyalar ile farklı bölümlere ayrılmıştır. Salondan yemek odasına ve çalışma odasına geçişin kapısız olması, yatak odalarına çıkılan balkondan diğer mekânların gözlenebilmesi, Türk toplumunda geleneksel evlerde mahremiyete verilen önem ile ters düşmektedir. İç mekân kurgusunda ve düzenlemesindeki tüm bu tercihler, köşkün kullanıcılarının benimsediği Avrupalı modern yaşamın gereklilikleri ile paralellik göstermektedir.

<b>Tablo 3.5. Şaşkın Damat filmindeki “Geleneksel Ev”in Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Ahşap konağın bahçe içinde iki katlı, geleneksel Türk evinin cephe karakterini yansıtan, ahşap taşıyıcı yapı olması</li> <li>-Sofanın sirkülasyon mekanı olarak kullanılması</li> <li>-Islak hacimler dışında bütün mekânların oda olarak tanımlanması</li> <li>-Salonun (başodanın) diğer odalara göre daha büyük bir mekân olması</li> <li>-Mekânlar arası birbirine geçişlerin bulunması</li> <li>-Mutfakın zemin katta bulunması</li> <li>-Tuvalet ve banyonun plan kurgusuna dahil olması, banyonun içinde küvet ve klozetin bulunması (plan şemasına göre)</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Giriş holünün/sofanın dikdörtgen biçimli, konutun ilk karşılama mekânı olması</li> <li>-Üst kata çıkan merdivenin giriş holünde yer alması, mutfak ve tuvalete erişimin giriş holünden sağlanması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Giriş holünden erişilen yaşama mekânının yemek odası, oturma odası ve salon olarak farklı odalara ayrılması</li> <li>-Klasik üslupta takım şeklinde mobilyaların kullanılması</li> <li>-Oturma odasında camlı vitrin bulunması</li> <li>-Yaşama mekânının soba ve şömine ile ısınması</li> <li>-Zeminde geleneksel desenlerde halıların serili olması</li> <li>-Duvarlarda ahşap lambri kaplamalar kullanılması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânının içinde bir oda olarak yer alması</li> <li>-Televizyonun bu oda içinde, oturma odasına da hitap eden konumda yer alması</li> </ul>

<b>Tablo 3.6. Şaşkın Damat filmindeki “Tek Konut”un Özellikleri</b>	
<b>Plan Şeması</b>	 
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun cadde üzerinde ancak bahçe içinde iki katlı, geniş pencereleri ve net geometrik biçimlenmeleri ile modern bir görünüme sahip betonarme bir yapı olması</li> <li>-Üst katlara erişimi sağlayan merdivenin yaşama mekânının girişinde bulunması</li> <li>-Yaşama mekânının alt mekânlardan/odalardan oluşan oldukça geniş hacimli bir mekân olması</li> <li>-Yaşama mekânının yüksek tavanlı ve galerili olması</li> <li>-Yaşama mekânında yer alan yemek odasının mutfak ile bağlantılı servis kapısının bulunması</li> <li>-Mutfakların zemin katta yer alması</li> <li>-Bahçeye açılan ve yaşama mekânından erişilen geniş teraslara yer verilmesi</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Giriş holünün konutun ilk karşılama mekânı olması</li> <li>-Giriş holünden mutfağa ve yaşama mekânına erişilmesi</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânına giriş holünden erişilmesi</li> <li>-Yaşama mekânının yemek odası, salon ve çalışma odası olarak alt mekânlardan/odalardan oluşması</li> <li>-Alt mekânların/odaların birbirinden kısmi bölücü elemanlar ile ayrılması</li> <li>-Yaşama mekânında kullanılan mobilyaların kullanıcının yaşam tarzını ve sosyal statüsünü yansıtmaması</li> <li>-Koltukların ortalarında sehpa yer alması</li> <li>-Duvarların modern mobilya seçimine bağlı olarak canlı renklerde boyanması ve tablolar ile süslenmesi</li> <li>-Zeminlerin duvardan duvara halıfleks kaplama olması ve yaşama mekânına ayakkabı ile girilmesi</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânının içinde ayrı bir oda olarak yer alması</li> <li>-Mutfağa yakın konumda olan yemek odasının ayrı bir servis kapısının bulunması</li> <li>-Modern tarzda açık renkli bir yemek masası ve sandalyelerin tercih edilmesi</li> <li>-Yemek masasına yakın konumda duvar yüzeyine gömülü olarak tasarlanmış bir Amerikan barının bulunması</li> </ul>
<b>Banyo</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Banyoların yatak odalarının bulunduğu katta, kat holünden erişilen konumda olması</li> <li>-Küvet kullanımı</li> <li>-Duvarlarda desenli seramiklerin kullanılması</li> </ul>

### 3.2. Kapıcılar Kralı (1976)

1976 yılında çekilen film, 14. Antalya Film Festivali'nde “En İyi 2. Film” ödülünü kazanmıştır. Zeki Ökten “En Başarılı Yönetmen” ödülünü, Kemal Sunal ise filmdeki oyunculuğu ile “En Başarılı Erkek Oyuncu” ödülünü almıştır (Tablo 3.7).

Tablo 3.7. Kapıcılar Kralı filminin kimliği		
<p><b>Yönetmen:</b> Zeki Ökten</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Sevda Ferdağ, Sevil Üstekin</p> <p><b>Tür:</b> Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1976</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Film, bir kapıcının apartman sakinleriyle yaşadıklarını anlatmaktadır. Seyit, ailesiyle birlikte bir apartmanda kapıcılık yapar, bütün gün apartmandakilerin ihtiyaçları için koşturur. Bu koşuşturma sırasında apartman sakinlerinin sırlarını öğrenir ve bunları kendi menfaati için kullanır. Eski apartman yöneticisi Fehmi ile arası iyi olan Seyit, Fehmi'nin yerine emekli Albay Zafer seçilince zor durumda kalır. Bu arada apartmana kiracı olarak gelen bir çiftin amacı yaşlı ve zengin Übeyt Bey'i soymaktır. Evin anahtarına ihtiyacı olan hırsızlar bu işi gerçekleştirmek için Seyit'i kandırmaya karar verirler (Web İletisi 28).</p>	 <p>Kapıcılar Kralı film afişi</p>

Film, sokak kültürünün ve toplumsal ilişkilerin gözlemlenebileceği, özellikle çekildiği dönemlerde kapıcı-apartman sakini ilişkilerinin hareketli yaşandığı bölgelerden birinde, İstanbul'un Beyoğlu semtinde çekilmiştir. Seyit'in kapıcılık yaptığı apartman ise Selahattin Zeren Apartmanıdır. Apartmanın gerçek kapıcısının ismi de Seyit'tir. Yönetmen, Seyit ve ailesinden etkilenecek filmdeki karaktere aynı ismi vermiştir. Filmdeki çocuk oyuncular ise gerçek kapıcının çocuklarıdır.

Filmin çekildiği Cihangir Mahallesi'ndeki Güneşli Sokak, sağlı sollu bitişik nizam düzeninde genellikle zemin üstüne üç veya dört katlı apartmanlardan oluşan, zemin kattan sonra çıkmalı, 1970'li yıllarda Türkiye'deki modernizmin apartman örneklerinin sergilendiği sokak dokusuna sahiptir (Tablo 3.8). Sahile dik konumdaki sokağın sonunda mahalleliye hitap eden Cihangir Parkı yer almaktadır.

Filmin çekildiği apartmanın yapım tarihi bilinmemekle birlikte 1966 tarihli şehir haritasında yer aldığı görülmüştür. Bodrum üzerine zemin artı dört kat ve çatı katından oluşan kargir binada, zemin kat üzerine çıkma yapılarak oluşturulan normal katlar tekrar eden plan düzenindedir (Tablo 3.8). Cephede taşıyıcılar arasına koyulan geniş ve yatay bant şeklindeki pencereler ferah iç mekânların oluşmasını sağlamıştır. Pencere altlarında kullanılan cephe elemanları ve renk kullanımı cepheye hareket kazandırmıştır. Yansıttığı cephe karakteriyle bu apartman, sokak üzerindeki en karakteristik yapılardan biridir.

Tablo 3.8. Kapıcılar Kralı filmi, Selahattin Zeren Apartmanı konumu



Selahattin Zeren Apartmanının konumu,1966 (Web İletisi 29)



Selahattin Zeren Apartmanı konumu,2019 (Web İletisi 30)

**Adres:** Cihangir Mah. Güneşli Sok. No:45  
Beyoğlu/İstanbul



Güneşli Sokak, filmdeki hali, 1976



Güneşli Sokak, Günümüzdeki hali, 2019 (Web İletisi 31)



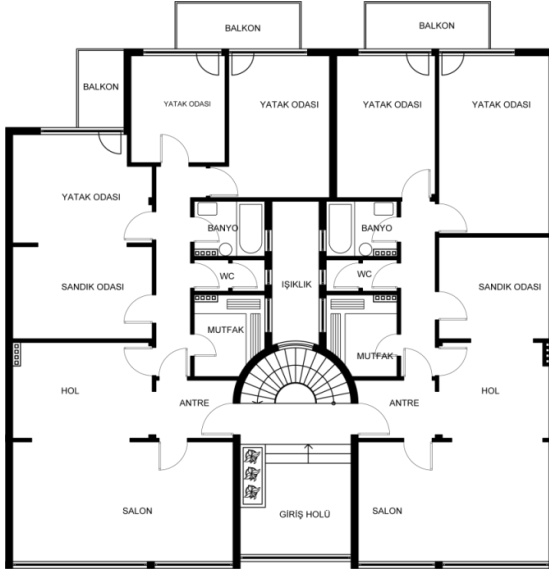
Selahattin Zeren Apartmanı, filmdeki hali, 1976

Selahattin Zeren Apartmanı, günümüzdeki hali  
(Tuba Bülbül Bahtiyar arşivi, 2019)

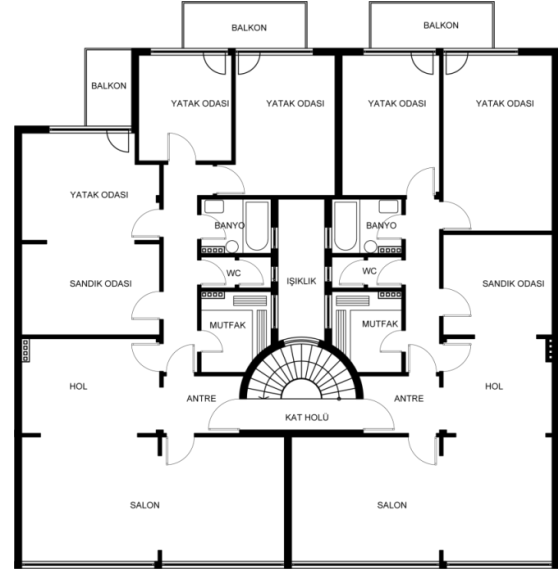
Apartman girişi, günümüzdeki hali (Tuba Bülbül Bahtiyar arşivi, 2019)



Katlar arası merdivenler, günümüzdeki hali (Tuba Bülbül Bahtiyar arşivi, 2019)



Şekil 3.4. Selahattin Zeren Apartmanı zemin kat planı ( Tadilat projesi üzerinden şematize edilmiştir).



Şekil 3.5. Selahattin Zeren Apartmanı normal kat planı ( Tadilat projesi üzerinden şematize edilmiştir).

Apartmana geniş bir holden girilmektedir. Giriş katında üç basamak yüksekliğinde subasman seviyesinden sonra sağda ve solda olmak üzere iki daire bulunmaktadır (Şekil 3.4). Katlara dar bir döner merdiven ile çıkılmaktadır. Merdiven minimum ölçülerde yapılarak mekândan tasarruf edilmiş ancak günlük kullanım için kullanıcıları zorlayan bir çözüm olmuştur. Merdiven kovanında görülen asansör binaya sonradan eklenmiştir. Filmin çekildiği dönemde asansör bulunmamaktadır. Her katta iki dairenin bulunduğu binada kat holü, merdivenin çıktığı sahanlık ile sınırlıdır. Kat planları incelendiğinde her iki dairenin ıslak hacimleri ve salonları eşit iken arka cephedeki yatak odaları birbirinden farklılık gösterdiği görülmektedir (Şekil 3.5). Sol taraftaki daire 3+1, sağ taraftaki daire 2+1 plan düzenindedir. Dairelere kare biçimli antreden girilmektedir. Plan kurgusunda yaşama ve yatma mekânları net bir şekilde ayrılmamış olup mutfak gece holünden kullanılmaktadır. Mutfak, wc ve banyo için ıslak hacim birliği yapılmış, mekânlar merdivenin arkasında ve binanın ortasında bırakılan ışıklığa baktırılmıştır. Bu planda dikkat çeken detay, yatak odaları büyüklüğünde yapılmış sandık odasıdır (Şekil 3.5). Bu oda, karanlık bir oda olup, kullanılmayan veya bir süre sonra kullanılacak olan eşyaların depolandığı odadır. Geleneksel Türk evinde eşyalar sandıklarda depolandığı için bu odaya “sandık odası” ismi verilmiştir.

Apartmanın giriş cephesine bakan dört büyük penceresi bulunmaktadır. Bunlar ikişerli olarak L şeklindeki salonun pencereleridir. Salon kendi içinde üç alt mekâna

ayrılmıştır. Antreden sonra ulaşılan, planda hol olarak nitelendirilen bölüm sofa mantığında günlük kullanıma uygun bir mekân olarak kullanılmıştır. Cepheye bakan kısımda ise salonun kısmi duvarlarla ayrılan köşesi yemek odasına ayrılmıştır.

Filmin dış mekân sahneleri ve apartman içinde merdivenlerde ve kat hollerindeki sahneler bu binada yapılmışken iç mekân çekimlerinin farklı bir konutta/konutlarda yapıldığı düşünülmektedir. Filmin iç mekân sahnelerindeki dairelerin incelenmesi ve yorumlanması ise filmdeki karakterlere ve bu karakterlerin temsil ettiği sosyal sınıflara bağlı olarak yapılmıştır.

Kemal Sunal'ın köyden kente göç etmiş bir kapıcıyı oynadığı filmin alt metninde ustalıkla işlenmiş kinaye ve hicivler yer almaktadır. “*Ayakların baş olması*” hikayesi de denebilecek Kapıcılar Kralı, *lumpen proleterya*<sup>32</sup> olarak Seyit'in içinde yaşadığı kapitalist düzenin kendine yaşam alanı bırakmayışı sonucu sistem içerisinde yükselişinin komik bir şekilde anlatıldığı filmidir. Toplamda dokuz dairenin gösterildiği filmde her daire, apartman katları üzerinden toplumdaki statüleri temsil etmektedir. Apartman, mimari bir tür olarak katlara ayrılmış dikey yerleşme alanları oluşturmaktadır. Apartmanın bu formu, filmde toplumsal statüleri gösteren bir piramit gibi kullanılmıştır. Apartman sakinleri ise günlük hayatta karşılaşılan klişe tiplerden oluşmaktadır (Akkoc, 2015). Toplumsal tabakalaşmanın bir göstergesi olarak apartmanın bodrum katında kapıcı, zemin katında memur ve doktor, birinci katında yönetici, ikinci katında tüccar, üçüncü katında asker ve bürokrat, dördüncü katında ise banker oturmaktadır.

Apartmanın bodrum katında Kapıcı Seyit, eşi Hacer ve iki çocuğu ile yaşamaktadır. Seyit karakteri her durumu fırsata ve nakite dönüştürebilen, içinde bulunduğu sistemin açıklarını kullanarak, düzenin başına geçmeyi hedefleyen uyanık bir kapıcıdır. Seyit, apartman henüz inşa edilmeden mal sahibine para yatırarak apartmanın kapıcısı olmaya hak kazanmıştır. Bu durum Seyit'in “*Beni bu apartmandan attırarak daha anasının karnından doğmadı. 30.000 lira hava parası saymışım ben bu apartmanın temelini*” sözünden anlaşılmaktadır. Bu dönemde İstanbul genelinde kapıcılık bir rant oluşturduğundan mal sahipleri tarafından apartman inşa edilmeden önce dağıtılır hale gelmiştir.

Kapıcı dairesinde geçen sahneler incelendiğinde dairenin tek bir mekândan oluştuğu görülmektedir. Bu mekânın içinde hem yatma eylemi hem de günlük yaşam

<sup>32</sup> Emekçi sınıfının, işi bulunmayan, sınıf bilinci olmayan, çok yoksul, en alt bölümü.

eylemleri gerçekleştirilmektedir. Kapıcı dairesinde kullanılan donatılar incelendiğinde ise bir köy evini andırdığı görülmektedir. Hacer ve Seyit odanın bir köşesinde yer alan çift kişilik pirinç başlıklı karyolada yatarken (Resim 3.22) çocuklar ise yer yatağında yatmaktadır. Odada bir de divan bulunur. Bu divanda genellikle evin otoritesi Seyit oturmaktadır. Yatak başındaki ve divanın arkasındaki duvar halısı ise köy evinin bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 3.23). Yemekler bu oda içinde hazırlanmakta ve yer sofrasında yenmektedir (Resim 3.24). Hacer, çamaşırları oda içinde yıkayıp yine odanın içine sermiştir (Resim 3.25). O dönemde evlere yeni girmeye başlayan televizyon ise Seyitlerin dairesinde bulunmamaktadır, çocuklar televizyon izleyebilsin diye her akşam sırayla komşulara gönderilmiştir.

Kapıcı dairesinde; köyden kente göç etmiş ailenin, kültürünü ve yaşantısını mekân donatıları ve mekânın kullanımı anlamında aynen devam ettirdiği görülmüştür.



Resim 3.22. Çift kişilik karyola (Şeref Film, 2018)



Resim 3.23. Seyit'in oturduğu somya (Şeref Film, 2018)



Resim 3.24. Yer sofrası (Şeref Film, 2018)



Resim 3.25. Çamaşırların oda içine asılması (Şeref Film, 2018)

Apartmanın zemin katında Memur Ferit ile karşı dairesinde Doktor oturmaktadır. Memur Ferit, kalabalık nüfusuyla ayın sonunu zor getiren, borç içinde, kirasını ödemekte zorlanan devlet memurunu temsil etmektedir. Ferit Bey'in salonundan karelerde, salonun oldukça yalın mobilyalarla döşendiği görülmüştür (Resim 3.26). Üzeri örtülü ve yastıklarla arkalık oluşturulmuş bir somya ile kırmızı renkli tekli koltuk bir arada kullanılmıştır. Karşı duvarda yer alan televizyonu evin bütün fertleri aile içindeki statülerine göre dizilerek izlemektedirler.

Doktorun ise memura göre durumu bir miktar daha iyidir. Oturduğu daireyi hem konut hem de resmi olmayan muayenehane olarak kullanmaktadır (Resim 3.27). Ancak doktor da memur gibi apartmanda kiracıdır.



Resim 3.26. Memur Ferit'in oturma odası (Şeref Film, 2018)



Resim 3.27. Doktorun muayenehaneye dönüştürdüğü odası (Şeref Film, 2018)

Birinci katta, eski yönetici “*kılıbık*” Fehmi Bey ve kapı komşusu Votkacı (Şevket Altuğ) oturmaktadır. Fehmi Bey pasif bir kişiliktir ve evdeki ipler despot eşinin elindedir. Tek çocukları olan bu ailenin, orta gelir seviyesindeki çekirdek aileyi temsil ettiği söylenebilir.

Fehmi Bey'in dairesindeki mutfak sahneleri incelendiğinde ilk etapta duvarlardaki yeşil tonunun baskınlığı dikkat çekmektedir. Daire girişindeki duvarların mavi, ara holün ve salonun pembe, mutfağın ise yeşil renkte boyanması (Resim 3.30-3.31) evlere canlı renk kullanımının girdiğini göstermektedir. Mutfak oldukça dar ve küçük bir mekândır<sup>33</sup> (Şekil 3.6). Duvarlarda karşılıklı mermer tezgâhlar yer almakta, pencerenin önündeki tezgâhta ise eviye bulunmaktadır. Tezgâh ve dolaplar arası 20x20'lik beyaz fayanslar ile kaplanmıştır. Üst dolaplar depolama alanını arttırmak amaçlı iki katlı olarak yapılmıştır. Dolaplarda beyaz zemin üzerine kırmızı desenli kapaklar kullanılmıştır (Resim 3.28). Dönemin mutfaklarında sıkça görülen desen kullanımı burada fayans yerine dolap kapaklarında tercih edilmiştir. Üst dolapların altında açık raflar bulunmaktadır. Tezgâh altına ise kapaklı dolaplar yapılmıştır. Fırınlı ocak iki tezgâhın arasında (Resim 3.29), mutfağa sonradan eklenmiş bir konumda, ortada yer almıştır.

<sup>33</sup> Fehmi Bey'in mutfağı Postacı (1984) filmindeki mutfak ile aynıdır, dairenin diğer mekânlarıyla ilgili incelemeler Postacı filminde yapılmıştır.



Şekil 3.6. Fehmi Bey'in mutfağı (Kapıcılar Kralı filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)



Resim 3.28. Mutfak (Şeref Film, 2018)



Resim 3.29. Mutfakta fırınlı ocak kullanımı (Şeref Film, 2018)



Resim 3.30. Antre (Şeref Film, 2018)



Resim 3.31. Salon (Şeref Film, 2018)

İkinci katta tüccar Nuri (Resim 3.33) ve apartmanın dedikoducusu Makbule (Resim 3.32) oturmaktadır. Nuri, uzun süren seyahatlere giden araba tüccarıdır. Seyahat dönüşlerinde elinde hediyelerle gelir ancak geldiği gibi karısını dövmeye başlar. Makbule ise apartmandaki sansasyonel olaylarla beslenen, apartmanı kışkırtan karakterdir. Her iki dairenin de iç mekânlarından görülen kareler yeterli olmadığı için iç mekânları incelemeye alınmamıştır.



Resim 3.32. Makbule'nin kapı dinlemesi (Şeref Film, 2018)



Resim 3.33. Tüccar Nuri (Şeref Film, 2018)

Üçüncü katta asker emeklisi Albay Zafer ve bürokrat Mithat Bey oturmaktadır. Albay zafer Fehmi Bey'den sonra apartmanın yeni yöneticisi olmuştur. Alışık olduğu askeri düzeni apartmana getirmeye çalışmaktadır. Mithat Bey ve Albay Zafer kente uyum sağlamış, Avrupai yaşam tarzını benimseyen, Batılılaşmış üst-orta sınıflı temsil etmektedir. Birbirleri arasında yakın komşuluk ilişkileri bulunmaktadır. Ancak bu komşuluk ilişkisinden her iki aile de memnun olmamasına karşın sosyal statüleri gereği ve kendi çevrelerini korumak adına birbirlerine yakın görünmek durumundadırlar.

Albay Zafer'in salonunda geçen sahnede, Mithat Bey ile ailecek akşam yemeği yedikleri görülmektedir. Yemek masasının arkasında Avrupai yaşamın getirilerinden olan, çeşitli içkilerin bulunduğu küçük bir bar yer almaktadır (Resim 3.34).



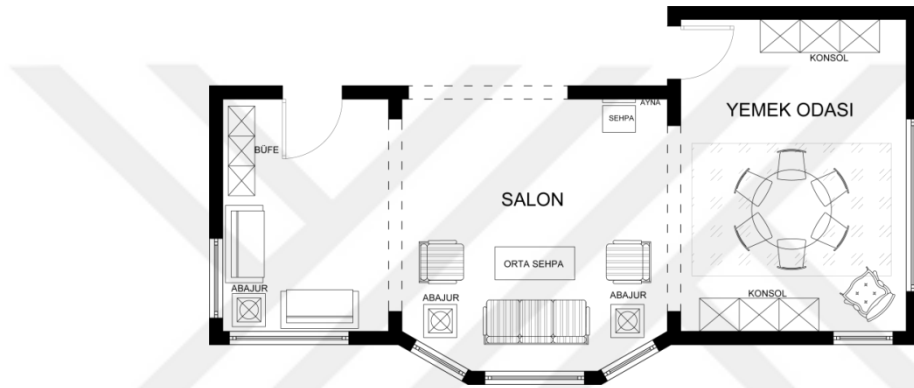
Resim 3.34. Albay Zafer'in salonunda yemek masası (Şeref Film, 2018)

Dördüncü katta ise eşini kaybetmiş, zengin ve yaşlı Übeyt Bey oturmaktadır. Filmdeki diyaloglardan bankerlik/tefecilik tarzı bir iş yaptığı düşünülmektedir. Her sahnede robdöşambr giymiş olarak görünen ve zarafete önem veren Übeyt Bey apartmandaki konumu itibariyle yüksek burjuvaziyi temsil etmektedir. Übeyt Bey ev sahibidir ve karşı daire de kendisine aittir. Karşı daireye Übeyt Bey'in kiracısı olarak dolandırıcı Mahir ve ortağı taşınır. Mahir kendini gizli polis olarak tanıtmıştır. Filmde Übeyt Bey'in ve Dolandırıcı Mahir'in salonundan kareler görülmektedir.

Mahir ve ortağının salonu *Çöpçüler Kralı* (1977) ve *Postacı* (1984) filmindeki salon ile aynıdır ancak bazı mobilyalarda farklılıklar bulunmaktadır. Aynı zamanda bu salon Fehmi Bey'in mutfağı ile aynı dairede yer almaktadır. Bu sebeple Tablo 3.10'da birlikte değerlendirilmiştir.

Salon, farklı tarzların bir arada kullanıldığı ve renk kullanımının yoğun olduğu bir mekândır, kendi içinde alt bölümlere ayrılmıştır (Şekil 3.7). Cepheye bakan kısım yemek odasıdır, bu mekânda altı kişilik yuvarlak yemek masası ve içinde değerli eşyaların bulunduğu camlı konsol yer almaktadır (Resim 3.35). Sandalyeler yeşil

tonunda kadife kumaş kaplamadır. Yemek masasının altındaki kırmızı tonlarındaki dokuma halı, mekânda geleneksel bir dokunuş olarak dikkat çekmektedir. Salon mobilyaları ise daha rasyonel bir tarzda döşenmiştir. Koltuk takımı çizgili kumaşlı, ahşap kolçaklıdır (Resim 3.37). Koltuk döşemesi, orta gelir seviyesindeki konutların oturma odalarında sıkça görülen bir desendir. Pencerelerde desensiz tül ile çizgili, beyaz ve yeşil kombinasyonu ile canlı renklerde fon perdeleri kullanılmıştır (Resim 3.36). Salona giriş duvarında 1970’li yıllarda görülmeye başlayan ve dönemin popüler kaplama malzemesi olan desenli duvar kâğıdı kullanılmış, üzerinde süslemeli altın renkli çerçeveli ayna asılmıştır (Resim 3.38). Diğer duvar yüzeylerinde ise farklı renkler kullanılmış; yemek odası açık mavi, salon pembe boyanmıştır.



Şekil 3.7. Mahir ve ortağının salonu (Kapıcılar Kralı filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)



Resim 3.35. Salonun genel görünümü (Şeref Film, 2018)



Resim 3.36. Yemek odasından görünüm (Şeref Film, 2018)



Resim 3.37. Koltuk takımı (Şeref Film, 2018)



Resim 3.38. Salonda duvar kâğıdı (Şeref Film, 2018)

Yaşlı ve zengin Ubeyt Bey'in salonunda ise klasik tarzda, iskeleti ahşap oymalı döşemelikleri desenli kadife kaplı oturma grubu ve yemek takımı kullanılmıştır (Resim 3.39). Yemek takımı ve oturma grubunun döşemelik kumaşları ile perdeler birbiriyle takımdır. Yemek masasının bulunduğu köşenin arkasında duvarı kaplayan ahşap oymalı camekânlı vitrin yer almaktadır (Resim 3.40). Bu vitrin “Amerikan bar” gibi kullanılmakta, içinde çeşitli içkiler yer almaktadır. Zemini ahşap parke olan salona geleneksel desenlerde halı serilmiştir.



Resim 3.39. Ubeyt Bey'in salonu (Şeref Film, 2018)




Resim 3.40. Ubeyt Bey'in salonunda yemek takımı (Şeref Film, 2018)

#### • Değerlendirme

Filmin dış mekân çekimlerinde gösterilen apartman, cephe karakteri, plan kurgusunda yaşama mekânının ve yatak odalarının cepheye ıslak hacimlerin ışıklığa bakması, karanlık odaların sandık odası olması gibi özellikleri ile dönemin apartmanlarına verilebilecek en iyi örneklerdendir (Tablo 3.9).

İç mekân çekimlerinde ise, toplumun en alt kesiminden en üst kesimine kadar olan ailelerin konutları ve iç mekân düzenleri filmde tek bir apartman üzerinde gösterilmiştir. Kapıcı dairesinde tüm yaşamın geleneksel konuttaki gibi tek bir mekân içerisinde sürdürülmeye çalışıldığı görülürken farklı ekonomik gelir seviyesindeki ailelerin aynı mekânları farklı şekillerde kullandıkları göze çarpmaktadır. Gelir seviyesi arttıkça mobilyaların nitelikleri de değişmektedir. Memura ait olan konutta koltuk, kanepeler, divan gibi geleneksel ve modern mobilyalar birlikte kullanılırken Banker Ubeyt Bey'in konutunda mobilyalar takım olarak kullanılmıştır.


Bu film bize ayrıca dönemin apartmanlarındaki sosyal yaşamı ve komşuluk ilişkilerini aynı zamanda da modernleşmeyle birlikte bireyselleşmenin ve çıkar ilişkilerinin toplumsal değerlerden daha fazla ön plana çıkışını göstermiştir.

<b>Tablo 3.9. Kapıcılar Kralı filminde dış mekân çekimlerindeki “Apartman”ın Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Apartmanın bitişik nizam düzenindeki sokak dokusunda, sokaktan doğrudan erişilen, bodrum üzerine beş katlı ve çatı katlı, katlarda çift daireli, iki cepheli (arka ve ön), zemin katların üstü çıkmalı kargir bina olması</li> <li>-Cephe karakterinin tekrar eden yatay pencere düzeninden, yatay bant şeklindeki cephe elemanlarından oluşması</li> <li>-Zemin katın yaşama mekânının apartman girişine verilen alan ve cephesinde çıkma olmaması sebebiyle daha küçük olması</li> <li>-Daha az alan kapladığı için U merdiven tercih edilmesi, kat holünün merdiven sahanlığı ile sınırlı olması</li> <li>-Odaların antreye ve koridora açıldığı, mutfakın gece holünden ulaşıldığı 2+1 ve 3+1 plan düzeninin katlarda birlikte kullanılması</li> <li>-Yaşama mekânının giriş cephesine, mutfak, banyo ve tuvaletin parselin ortasında açılan ışıklığa, yatak odalarının ise arka cepheye baktığı plan kurgularının tercih edilmesi</li> <li>-Plan şemasında karanlık kalan odaların sandık odası olarak nitelendirilmesi ve bu odaların depolama amaçlı kullanılması</li> <li>-Merkezi ısıtma sistemi ile ısınması</li> </ul>

<b>Tablo 3.10. Kapıcılar Kralı filminde iç mekân çekimlerindeki “Apartman”ın Özellikleri</b>	
<b>Plan Şeması</b>	
<b>Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânının sofanın devamı niteliğinde olması ve kapısının bulunmaması</li> <li>-Yaşama mekânının alt mekânlardan oluşan geniş bir hacim olması</li> <li>-Alt mekânların kısmi duvarlarla ayrılması ve her bir mekânın sonradan bölünme ihtimaline karşı hole veya başka bir mekâna açılan ayrı bir kapısının bulunması</li> <li>-Yaşama mekânının dikdörtgen biçimli, ortasının da çıkmalı olması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânında modern mobilyaların kullanılması</li> <li>-Duvarlarda canlı renk ve duvar kâğıdının kullanılması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânının içinde yer alan bir alt mekân olması</li> <li>-Yemek bölümünün 6 kişilik yuvarlak yalın bir üslupta masa, sandalyeler ve büfeden/fincanlıktan oluşması</li> </ul>
<b>Mutfak</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Mutfakın dar ve küçük hacimli, cepheye açılan penceresi ve balkonu olan bir mekân olması</li> <li>-Eviyenin pencerenin önünde yer alması</li> <li>-Kullanıcının ekonomik gücüne göre fırınlı ocak kullanımı</li> <li>-Kapaklı alt ve üst mutfak dolaplarının olması</li> </ul>

### 3.3. Sakar Şakir (1977)

1977 yapımı filmde köyden kente amcasından kalan mirası almaya gelen sakarlığıyla meşhur Şakir'in hikâyesi anlatılır (Tablo 3.11).

Tablo 3.11. Sakar Şakir filminin kimliği		
<p><b>Yönetmen:</b> Natuk Baytan</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Ali Şen, Adile Naşit</p> <p><b>Tür:</b> Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1977</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Kayseri'de yaşayan ve sakarlığıyla çevresindekileri bıktıran Şakir'e İstanbul'da ölen amcasından büyük bir miras kalır ve amcası Kayseri'deki Şakir'e İstanbul'a gelmesi için telgraf çeker. Fakat amcası Şakir'i göremeden vefat eder. Ancak mirası paylaşmak istemeyen akrabası onu ortadan kaldırmak için planlar yapmaya başlar (Web İletisi 32).</p>	 <p>Sakar Şakir film afişi</p>

Filmin dış mekân sahneleri İstanbul'un Bakırköy semtinde, Şaşkın Damat filminin çekildiği ahşap konağın iki bina yanındaki apartmanda geçmektedir. Bahçe içinde yer alan apartman, kargir bina olup iki kat bodrum üzerine dört katlı ve on dairelidir. 1974 yılında yapılan bina günümüzde halen kullanılmaktadır. Cephe karakteristiği olarak dönemin tekil apartmanlarının mimarisini yansıtmaktadır. Zemin katta oluşturulan bir baza üzerine tüm cephelerde çıkma yapılarak katlar tekrar edilmiştir. Binanın tüm köşelerinde balkonlar yer almaktadır. Giriş cephesine bakan salonun pencereleri geniş tutulmuş taşıyıcılar dışında cephede duvarlara yer verilmemiştir. Salon pencerelerin altındaki bant şeklinde cephe elemanları binanın yatay etkisini destekler niteliktedir (Tablo 3.12).

Tablo 3.12. Sakar Şakir filmindeki apartmanın konumu



Apartmanın konumu,1982 (Web İletisi 33)



Apartmanın konumu, 2019 (Web İletisi 34)  
**Adres:** Yeşilköy İstanbul Caddesi No:33  
Bakırköy/İstanbul



Apartmanın filmdeki hali, 1977 (Gülşah Film, 2019)



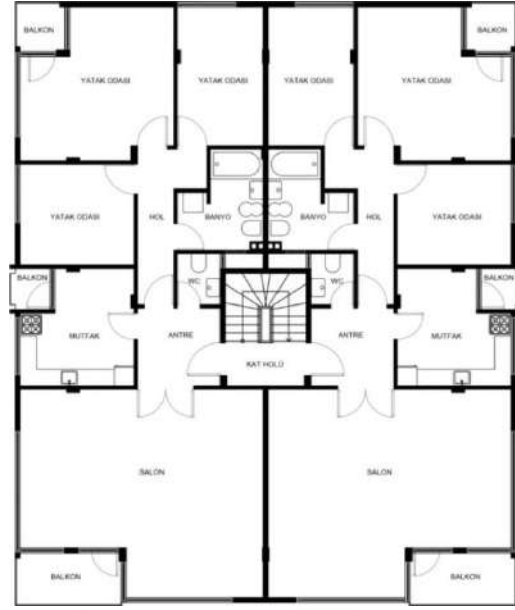
Apartmanın günümüzdeki hali, 2019 (Web İletisi-35)

Bakırköy semtinde inşa edilen bu apartman, yapıldığı dönemde şehrin yoğun ve bitişik nizam apartman düzeninden uzakta ve ekonomik gelir seviyesi yüksek ailelerin oturduğu bir semtte olduğu için planları daha rahat ve rasyonel çözülmüştür. Hatta günümüzde de sıkça kullanılan plan şemaları ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Apartmandaki dairelerin plan şeması 3+1 plan düzenindedir. Zemin kat planı apartman giriş holüne verilen alan ve çekmeler sebebiyle normal katlara göre daha küçüktür (Şekil 3.8). Dairelere kare biçimli geniş bir holden girilmektedir. Normal katlarda yaklaşık 40 metrekare olan L şeklindeki salonun iç mekân kurgusu kullanıcıya bırakılmıştır. Gece ve gündüz ayırımının net bir şekilde yapıldığı planda, yatak odalarına gece holünden ulaşılmaktadır. Ebeveyn yatak odası boyutu ile diğer yatak odalarından ayrılmaktadır. Gece holünden ulaşılan banyoda 1970ler ile birlikte konuta giren çamaşır makinesi için yer ayrılması dikkat çekici bir detaydır (Şekil 3.9). Ayrıca banyoda küvet kullanımının yanı sıra klozetin yanında bidenin de olduğu görülmektedir. Giriş holünden ulaşılan mutfak ise dönemin mutfaklarına göre oldukça kullanışlı ve geniş bir mekândır. Aynı zamanda balkonu ve cepheye açılan penceresiyle de dönemin şehir merkezindeki mutfaklarından farklılık göstermektedir.



Şekil 3.8. Apartmanın zemin kat planı (1974 tarihli mimari projesi üzerinden şematize edilmiştir).



Şekil 3.9. Apartmanın normal kat planı (1974 tarihli mimari projesi üzerinden şematize edilmiştir).

Filmde gösterilen iç mekân sahneleri bu apartmanın bir dairesiymiş gibi gösterilse de apartmanın plan şemasının ve film sahneleri üzerinden çizilen plan şemasının birbiriyle uyuşmadığı görülmüştür. Buradan hareketle iç mekân sahnelerinin başka bir konutta çekildiği sonucuna varılmıştır.

Şakir'e miras olarak kalan bu dairede Fuat ve sevgilisi Sevda kiracı olarak oturmaktadır. Konutun yaşama mekânına holden girilmektedir. Kapı yerine perde ile sınırlandırılmış olan yaşama mekânı, kemer formlu biçimlenmeler ile birbirine geçişlerin olduğu büyük bir hacimdir (Şekil 3.10).

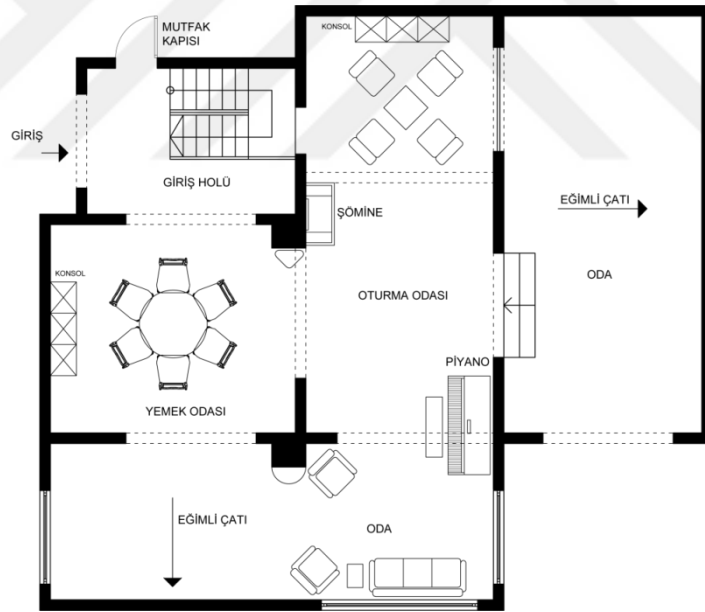
Yaşama mekânında karşımıza ilk olarak yemek odası çıkmaktadır. Bu bölümde koyu renk ahşap yuvarlak yemek masası yer alır. Sandalyeler Venturi<sup>34</sup> sandalye tasarımları ile benzerlik göstermektedir. Sandalyeler kolçaksız ve minderleri kırmızı deri kaplıdır (Resim 3.41). Yemek masasının yanında bar olarak kullanılan ahşap konsol yer almaktadır. Konsolun üzerinde 1980'li yıllarda orta sınıf konutlarında sıkça görülen sarı yıldızlı çerçeveli yağlı boya tablo dikkat çekmektedir (Resim 3.42). Yaşama mekânının tamamının duvar yüzeyleri açık renk boya ile kaplanmış perdelerde de düz açık renk kumaş tercih edilmiştir. Aydınlatma elemanı olarak kesme cam malzemeli eklektik bir avize kullanılmıştır.

<sup>34</sup> Venturi sandalye tasarımlarında, geçmiş stillerden ilham almış, Neo-Klasik sandalye formları deforme edilip renklendirmiştir. Modernizmin kalıplaşmış dörtgenlerinden uzak, beklenmedik kırılmalar yapılmıştır. (Dinçay, 2014)

Yemek odasından sonra geçilen oturma odasında modern bir oturma grubu bulunmaktadır. Oturma grubu tümüyle düz renk kırmızı deri kaplamalı, kolçaksız, rahat oturumlu tekli koltuklardan oluşmaktadır (Resim 3.43). Aynı zamanda bu alanda duvar piyanosu ve ahşap şömine bulunmaktadır. Piyano burada kent soyluluğun sembollerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 3.44). Piyanonun batılı izler taşıyan bir müzik aleti olmasına karşın üzerine geleneksel el işi dantel örtülmüştür.

Oturma odasından geçilen ve daha aşağı kotta yer alan oda ile ilgili yeterli açı bulunmamaktadır. Ancak görülen kadarıyla duvarları ve tavanı ahşap lambri kaplamadır (Resim 3.45). Tavandaki eğim ise bu dairenin çatı katında olduğunu düşündürmektedir.

Konutun gözlemlenen bir diğer mekânı ise mutfaktır. Mutfak girişin solunda girişten iki basamak aşağı kotta yer almaktadır (Şekil 3.10). Mutfak dolapları ve tezgâh hakkında yorum yapılabilecek yeterli açı bulunmamaktadır ancak buzdolabının mutfak mekânında yer bulabilmesi, mutfakta yemek masasının bulunması ve mekânın büyüklüğü dönemin apartmanlarının farklı özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 3.46).



Şekil 3.10. Fuat ve Sevdâ'nın dairesinde giriş holü ve yaşama mekânı (Sakar Şakir filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)



Resim 3.41. Yaşama mekânına giriş ve yemek odası (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.42. Mekânlar arasında geçişler (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.43. Oturma odası (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.44. Oturma odasında piyano (Gülşah Film, 2019)

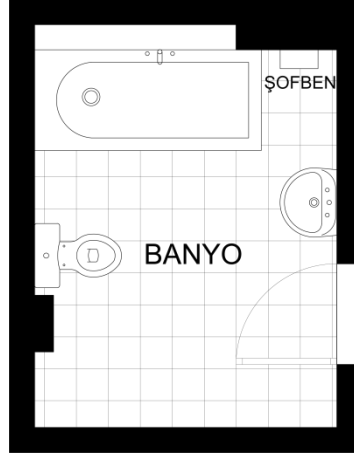


Resim 3.45. Aşağı kotta yer alan odanın görünümü (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.46. Mutfak (Gülşah Film, 2019)

Filmde Şakir, tuvalet ihtiyacını gidermek için “*abdesthaneyi*” ararken banyo ile karşılaşmıştır (Tablo 3.11). Bu andan itibaren Şakir’in köyden kente geldikten sonra modern banyoyu kendince yorumladığı sahneler izlenmektedir. Şakir küveti görünce heyecanlanarak, “*Demek amcacığım doğru söylemiş banyo tekнем varmış*” demektedir. Buradan hareketle küvete sahip olmanın kentliliğin ve kent soyluluğun bir göstergesi olarak algılandığını söylememiz mümkündür. Ancak Şakir’in duş başlığını telefona, muslukları da ses düğmesine benzetmesi (Resim 3.47) küvet kullanımının kültürümüze ve geleneklerimize ne kadar yabancı olduğunun adeta trajikomik bir kanıtı niteliğindedir. Bu sahne, film afişinin dahi konusu olmuştur. Daha sonra klozetle karşılaşan Şakir, onu da ayak yıkama banyosu zannetmiştir (Resim 3.49). Tuvaleti bulamayacağını anlayan Şakir, “*demekki İstanbul’da abdesthane yok*” sonucuna vararak bu durumu kabullenmiştir.



Şekil 3.11. Fuat ve Sevda'nın banyosu (Sakar Şakir filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)

Banyonun tamamı desenli küçük boyutlarda koyu renk seramikler ile kaplanmıştır. Duvarda yer yer farklı desenli seramiklere de yer verilmiştir. Küvet gömme olarak yerleştirilmiş ve dışı seramikle kaplanmıştır (Resim 3.48). Duvardaki şofben ise suyu ısıtmak amaçlı kullanılmaktadır (Resim 3.50).



Resim 3.47. Küvet ve duş başlığı (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.48. Küvet (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.49. Klozet (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.50. Şofben (Gülşah Film, 2019)

### • Değerlendirme

Filmde köyden kente gelmiş Şakir'in apartman yaşamıyla tanıştığı ve mekânları kendince yorumladığı sahneler yer almaktadır. Aynı zamanda kent yaşamına uyum sağlamış bakkal işleten akrabası Hacı amcasının bakkalda sattığı ürünler ile insanları

dolandırması, Şakir'i de mirasa konmak için kandırmaya çalışması toplumun değişen ahlaki değerlerine yapılan bir eleştiri niteliğindedir.

Filmin dış mekân sahnelerinde gösterilen Bakırköy'deki apartman, dönemin şehir merkezinden ve bitişik nizam düzenindeki sokak dokusundan uzakta, aynı zamanda da ekonomik gelir seviyesi daha yüksek aileler için yapılan apartmanlarda daha rahat ve rasyonel plan çözümlerinin yapıldığını göstermiştir (Tablo 3.13).


Filmin iç mekân sahnelerinde görülen yaşama mekânında ise oda düzenin olmayışı, tüm mekânlara serbest geçişlerin bulunması plan şemasındaki esnekliği göstermiştir. İç mekanlara genel olarak koyu renk ahşabın hakim oluşu dikkat çekmektedir. Sadeleştirilmiş eklektik mobilyalar ve dönemin pop üslubunu çağrıştıran canlı kırmızı renk kullanımı da mekânın dikkat çeken diğer özellikleridir. Bunun dışında şömine, ahşap konsol, yağlı boya tablolar mekânı klasikleştiren öğelerdir. Banyo ise modern konutun ve kentli yaşamının bir parçası olarak dönemin tarzını yansıtan şekliyle karşımıza çıkmaktadır (Tablo 3.14).

Tablo 3.13. Sakar Şakir filminde dış mekân çekimlerindeki “Apartman”ın Özellikleri	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Apartmanın bahçe içinde, iki kat bodrum üzerine dört katlı, katlarda çift daireli, zemin katın üstü çıkmalı, dört cepheli, bütün köşeleri ise balkonlu kargir bina olması</li> <li>-Cephe karakterinin tekrar eden pencere düzeninden, köşe pencerelerden, yatay bant şeklindeki cephe elemanından oluşması</li> <li>-Zemin katın tüm cephelerde normal katlara göre daha küçük olması</li> <li>-Gece ve gündüz ayrımının yapıldığı koridorlu 3+1 plan düzeninde olması</li> <li>-Yaşama mekânının L biçimli geniş bir hacim olması</li> <li>-Banyoda çamaşır makinesi için yer ayrılması ve klozet-bide takımının bulunması</li> <li>-Mutfağın cepheye bakan, balkonlu, geniş ve ferah bir mekân olması</li> </ul>

Tablo 3.14. Sakar Şakir filminde iç mekân çekimlerindeki “Apartman”ın Özellikleri	
<b>Plan Şeması</b>	
<b>Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Filmdeki dairenin apartmanın çatı katında bulunması</li> <li>-Yaşama mekânının alt mekânlardan oluşan geniş bir hacim olması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânına giriş holünden kapısız şekilde ulaşılması</li> <li>-Yaşama mekânının kemer formlu biçimlenmeler ile birbirine geçişlerin olduğu büyük bir hacim olması</li> <li>-Oturma odasında modern bir oturma grubunun bulunması</li> <li>-Zeminde duvardan duvara halıfleks kaplama kullanılması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun yaşama mekânının içinde yer alan bir alt mekân olması</li> <li>-Yemek bölümünün 6 kişilik yuvarlak yalın bir üslupta masa, sandalyeler ve konsoldan oluşması</li> </ul>
<b>Banyo</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Banyolardaki vitrikiye elamanlarının küvet, klozet ve ayaklı lavabodan oluşması</li> <li>-Suyun şofben ile ısıtılması</li> <li>-Duvar yüzeylerinde, zeminde ve küvetin dışında fayans kaplama kullanılması</li> </ul>

### 3.4. Çöpçüler Kralı (1977)

Çöpçüler Kralı filmi, Kapıcılar Kralı filminde de olduğu gibi sosyal eşitsizlik ve göç temalarını işlemiştir (Tablo 3.15). Film 1970ler Türkiye'sinin sosyal havasını, alt-üst ilişkilerini, ekonomik sıkıntılarını komedi çerçevesinde anlatırken, detaylarda eleştirilerini de inceden inceye hissettirmiş, müzikleriyle de hafızalarımızda yer etmiş Kemal Sunal'ın başyapıtlarından biridir. Filmdeki ekmek, tüp ve şeker kuyruğu, dönemin geçim sıkıntılarını en iyi özetleyen sahnelerdir. Dönemin ekonomik yetersizlikleri filmde en doğal haliyle karşımıza çıkmaktadır. Her sabah gazeteci çocuğun hükümetle ve sağ-sol tartışmalarıyla ilgili verdiği iç karartıcı haberler ise dönemin siyasi olayları hakkında bizi bilgilendirici niteliktedir.

Tablo 3.15. Çöpçüler Kralı filminin kimliği	
<p><b>Yönetmen:</b> Zeki Ökten</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Şener Şen, Ayşen Gruda</p> <p><b>Tür:</b> Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1977</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Film, bir mahallede çöpçülük yapan Apti'nin hikâyesini anlatır. Apti, aynı mahallede bazı evlere temizliğe giden Hacer'e âşıktır. Elindeki yetkiyle mahalle üzerinde baskı uygulayan zabıta memuru Şakir de Hacer'i sevmektedir. Ancak Şakir bu durumu annesine bir türlü söyleyemez. Şakir'e kızan Hacer, ailesine Apti ile evlenmek istediğini söyleyince ikili sözlenir. Hacer'in Apti ile evleneceğini öğrenen Şakir ise, Apti'ye baskı uygulamaya başlar. Şakir de Hacer'i ailesinden ister. Kızlarının iki talibi olduğunu öğrenen Hacer'in ailesi ise durumdan istifade etmeye çalışacaktır. (Web İletisi 36).</p>
	 <p>Çöpçüler Kralı film afişi</p>

Filmde toplumsal tabakalar bu sefer bir apartman ölçeğinde değil mahalle ölçeğinde temsil edilmiştir. Filmde gördüğümüz mahalle İstanbul'u, her karakter de bir sınıfı temsil etmektedir. Çöpçü Apti ve kapıcı (İlyas Salman) alt sınıfı, Hacer ve ailesi toplumda en yoğun nüfusa sahip köyden kente gelmiş gecekonduya yaşayan ve geçim sıkıntısı çeken halkı, Zabıta amiri Şakir üst sınıfı ve aynı zamanda belediye aracılığıyla hükümeti, her türlü konu hakkında şikâyet mektubu yazan ve gazeteye yazı göndererek hükümeti düşüreceğine inanan yaşlı adam ise aydın sınıfını temsil etmektedir.

Filmin dış mekân sahneleri, İstanbul'un Cihangir Mahallesi'nde Güneşli Sokakta çekilmiştir. Filme konu olan apartman, Kapıcılar Kralı'nın çekildiği apartman ile aynı sokakta yer almaktadır. Filmin çekildiği sokak dokusu 1970lerin apartman mimarisini birebir yansıtmaktadır. Karşılıklı bitişik nizam düzeninde genellikle zemin üstüne üç veya dört katlı, zemin kattan sonra çıkmalı/cumbalı apartmanların görüldüğü bir dokuda yer alan Zabıta Amiri Şakir'in yaşadığı apartman, yükseltilmiş bodrum üzerine üç katlı kargir binadır (Tablo 3.16).

Tablo 3.16. Çöpçüler Kralı filmindeki apartmanın konumu



Apartmanın konumu, 1966 (Web İletisi 37)

Apartmanın konumu, 2019 (Web İletisi 38)  
Adres: Cihangir Mah. Güneşli Sok. No:14  
Beyoğlu/İstanbul

Sokağın filmdeki hali, 1977 (Arzu Film, 2015)



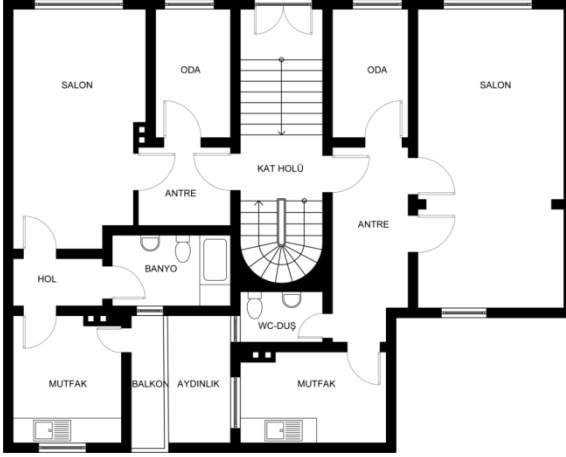
Sokağın günümüzdeki hali, 2019 (Web İletisi 39)



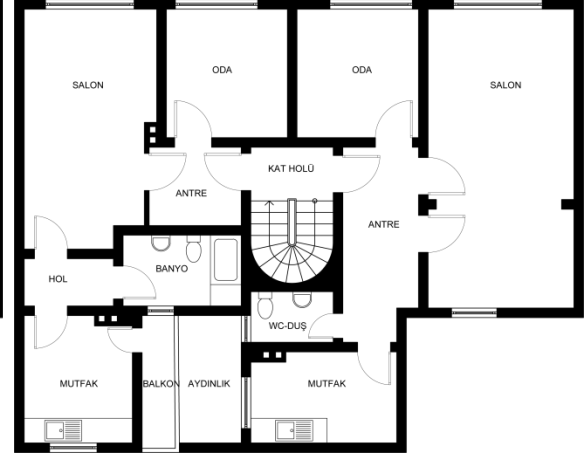
Apartmanın filmdeki hali, 1977 (Arzu Film, 2015)

Apartmanın günümüzdeki hali (Tuba Bülbül  
Bahtiyar arşivi, 2019)

Apartmanın yapım tarihi bilinmemekle birlikte, yapı ile ilgili en eski belgeler 1941 yılına dayanmaktadır, 1985 yılında ise tescil edilmiştir. Günümüzde halen kullanımına devam edilmektedir. Tekrar eden pencereler ve pencere çerçeveleri ile oluşturulan cephe düzenindeki apartmana sokaktan doğrudan erişilmektedir (Tablo 3.16). Katlarda çift dairesi plan şemasının kullanıldığı apartmanda zemin kat normal katlara göre apartman giriş holüne ayrılan alan sebebiyle daha küçüktür (Şekil 3.12). Dönemin apartman planlarına göre oldukça küçük ölçekli olan daireler 1+1 plan düzenindedir. Karşılıklı dairelerin büyüklükleri ise birbirinden farklıdır. Sol taraftaki dairede mutfak ve banyoya salondan bir hol ile ulaşılırken sağ taraftaki dairede tüm mekânlara antreden ulaşılmaktadır. Mutfaklar ve banyolar arka cephedeki ışıklığa bakmaktadır (Şekil 3.13).

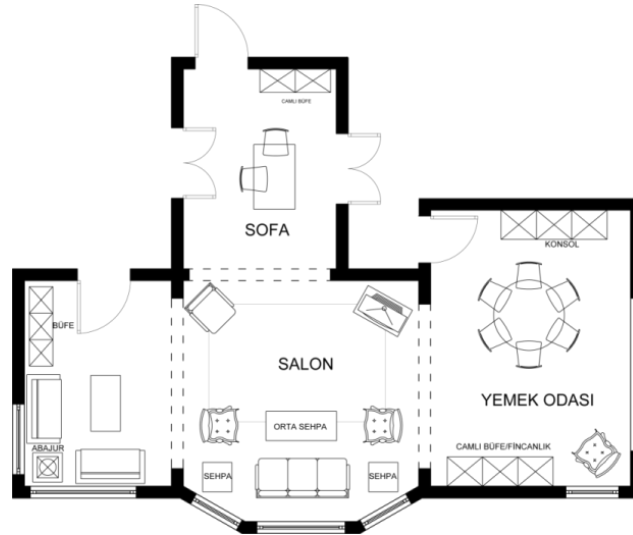


Şekil 3.12. Apartmanın zemin kat planı (1985 tarihli tadilat projesi üzerinden şematize edilmiştir).



Şekil 3.13. Apartmanın normal kat planı (1985 tarihli tadilat projesi üzerinden şematize edilmiştir).

Filmde Zabıta Amiri Şakir'in oturduğu apartmanın iç mekânından görülen sahnelerde ön cephede ve yan cephelerde pencerelerin oluşu iç mekân ile dış mekânın birbiriyle uyummadığını göstermektedir (Şekil 3.14). Buradan hareketle iç mekân çekimlerinin başka bir konutta (Kapıcılar Kralı ve Postacı ile aynı konut) çekildiği sonucuna varılmıştır. Bu filmde Kapıcılar Kralı (1976) filmine göre oturma odası mobilyaları kısmen değişmiş (Resim 3.52-3.55), televizyon eklenmiş (Resim 3.53), yaşama mekanını ve sofa ile olan ilişkisini tanımlayacak daha çok açığa yer verilmiştir (Resim 3.51-3.54). Ancak detaylı incelemesi Postacı (1984) filminde yapılmıştır.



Şekil 3.14. Zabıta Amiri Şakir'in dairesinde yaşama mekânı ve sofa ilişkisi (Çöpçüler Kralı filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)

Aynı iç mekânda çekilen diğer filmlerden farklı olarak burada apartman ile ilgili incelenen son karede yatak odasından sahneler görünmektedir. Yatak odasının

özelleşerek takım mantığında döşendiği görülmektedir. Sade bir formika kapı karyola başlığı yanlarda iki çekmeceli komodinin ve köşede şifonyer ile gruplanmıştır. Duvarlarda ise dönemin yatak odalarında sıkça kullanılan pembe tonları hakimdir (Resim 3.56).



Resim 3.51. Sofanın görünümü (Arzu Film, 2015)



Resim 3.52. Salonda oturma grubu (Arzu Film, 2015)



Resim 3.53. Salon genel görünüm (Arzu Film, 2015)



Resim 3.54. Ahşap büfe (Arzu Film, 2015)



Resim 3.55. Salonda koltuklar (Arzu Film, 2015)



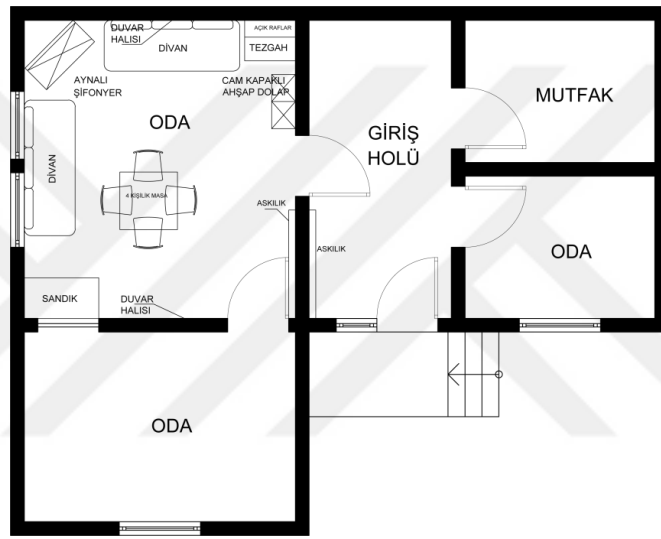
Resim 3.56. Yatak odası (Arzu Film, 2015)

Filmde gözlemlenen bir diğer konut ise Hacer ve ailesinin yaşadığı gecekondudur. Gecekondu türünün genel özelliklerini yansıtıyor olmasından dolayı plan şeması ve iç mekânları incelenmiştir. Ancak gecekondunun konumu tespit edilememiştir.

Tek katlı gecekonduya (Resim 3.57) dört basamaklı subasman kotundan girilmektedir. Giriş holünden sonra solda çok işlevli oda ve odanın içinden erişilen yatak odası, sağ tarafta ise mutfak ve bir oda daha yer almaktadır (Şekil 3.15) (Tuvalet ve banyonun yeri yeterli açı bulunmadığı için tespit edilememiştir).

Filmde çok işlevli olarak kullanılan odadan kareler görülmektedir. İki adet divan, günlük kullanımda oturma eylemi, geceleri yatma eylemi için kullanılmaktadır. İki

divanın köşesinde yatak odası mobilyası olan ahşap aynalı şifonyer bulunmaktadır (Resim 3.59). Divanlardan duvara dayalı olanın arkasında ve karşı duvarında geleneksel evin bir özelliği olan duvar halısı asılmıştır (Resim 3.58). Duvar halıları dekorasyon amacı dışından duvardan gelen soğuğu engellemek amacıyla da kullanılmaktadır. Ortadaki üzeri muşamba örtülü küçük masa sabit mobilya değildir, portatiftir, gerekli olduğu durumlarda kullanılmaktadır (Resim 3.60). Odanın bir köşesinde küçük bir tezgâh yer almaktadır. Bu tezgâhın üstü sehpa gibi kullanılmaktadır (Resim 3.58). Arka duvarında ise örtü serili raflarda çeşitli objeler sergilenmiştir. Tezgâhın önünde cam kapaklı ahşap bir dolap yer almaktadır. Odanın bir diğer köşesinde ahşap sandık ve üzerinde çeşitli örtüler bulunur. Bu köşe yüklük gibi kullanılmıştır.



Şekil 3.15. Hacer ve ailesinin yaşadığı gecekondunun kısmi planı (Çöpçüler Kralı filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)



Resim 3.57. Gecekondunun dışardan görünümü (Arzu Film, 2015)



Resim 3.58. Oda içinde divan ve duvar halısı (Arzu Film, 2015)



Resim 3.59. Oda içinde divan ve şifonyer (Arzu Film, 2015)



Resim 3.60. Portatif masa ve mutfağın görünümü (Arzu Film, 2015)

- **Değerlendirme**

Bu filmde biri apartman diğeri gecekondulu olan iki farklı konutun iç mekânları ve plan şemaları incelenmiştir.

Filmin dış mekân sahnelerinin çekildiği apartman 1940larda yapılmış, mekânlara birbirinin içinden geçilen küçük ölçekli plan şemasına sahiptir (Tablo 3.17). Büyükçe bir salonu olan dairelerde en dikkat çekici detay ise soldaki dairenin banyosunda küvete yer verilmesidir.

Filmin iç mekân sahnelerinde gösterilen apartman dairesi ise mahallede üst gelir seviyesini temsil eden Zabıta Amiri Şakir'e ait olmasına karşın iç mekân mobilyaları gösterişten uzaktır. Salona televizyonun girmesi, yatak odasının özelleşmiş mekâna dönüşmesi ve takım mantığında mobilyaların kullanılması kentli olmanın ve apartman yaşamının getirileri olarak karşımıza çıkmaktadır.


Gecekonduğunun ise, "konutun tümü"nü temel bölüm alan plan tipine uygun olduğu görülmüştür. İç mekânlarda, köyden kente göç etmiş ancak kırsaldaki kültürünü devam ettiren düzenler görülmüştür. Oda, çok işlevli olarak kullanılmış, özelleşmemiştir (Tablo 3.18).

<b>Tablo 3.17. Çöpçüler Kralı filminde dış mekân çekimlerindeki “Apartman”ın Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Apartmanın bitişik nizam düzenindeki sokak dokusunda, sokaktan doğrudan erişilen, yükseltilmiş bodrum üzerine üç katlı, katlarda çift daireli, iki cepheli (ön ve arka) kargir bina olması</li> <li>-Cephe karakterinin tekrar eden pencere düzeninden, pencere çerçevelerinden ve kat silmelerinden oluşması</li> <li>-Zemin kattaki odaların apartman girişine verilen alan sebebiyle daha küçük olması</li> <li>-Daha az alan kapladığı için U merdivenin tercih edilmesi, kat hollerinin merdiven sahanlığı ile sınırlı olması</li> <li>-Odalar arası geçişlerin bulunduğu 1+1 plan şemasının kullanılması</li> <li>-Yaşama mekânının ve bir odanın giriş cephesine, mutfak, banyo ve tuvaletin arka cephedeki ışıklığa baktığı plan kurgusunun kullanılması</li> <li>-1940’lı yıllarda yapılmasına karşın sol dairedeki banyoda küvetin bulunması</li> </ul>

<b>Tablo 3.18. Çöpçüler Kralı filmindeki “Gecekondu”ın Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Gecekonduyunun küçük bir bahçe içinde subasmanlı ve tek katlı düşük kalitede yapı malzemeleri ile inşa edilmiş tuğla veya briketten yapılmış yığma yapı olması</li> <li>-Konutunun tümünü temel alan plan şemasının kullanılması</li> <li>-Yaşama mekânı olarak kullanılan odanın birçok işlevi içinde barındırması (oturma, misafir ağırlama, yemek yeme, yatma eylemleri gibi)</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Giriş holünün konutun ilk karşılama mekânı olması</li> <li>-Giriş holünün mekânlara erişimi sağlayan ortak alan olması</li> <li>-Giriş holünde askılık ve ayakkabılık bulunması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Giriş holünden erişilen “oda”nın oturma odası, yemek odası ve yatak odası işlevinde kullanılması</li> <li>-Oda içinden başka bir odaya geçilmesi</li> <li>-Duvarlara ısı kaybını engellemek için geleneksel kültür ögesi haline gelen duvar halılarının asılması</li> <li>-Yatma ve oturma eyleminin yapılabildiğini altı perdeli, duvara yaslandığı kısmı yastıklı divanların kullanılması</li> <li>-Odanın bir köşesinde sandık bulunması ve üzerinin yüklük olarak kullanılması</li> <li>-Duvarlarda açık raflarda süs eşyalarının yer alması</li> <li>-Boş kalan duvarların askılık olarak kullanılması</li> <li>-Zemin üstünün kilim veya parça halılarla tamamen kaplı olması</li> <li>-Duvarların tek renk sıvalı olması</li> <li>-Pencerelerde pencere boyu kadar, korniş veya ipe asılı tül ve desenli kumaştan perdelerin kullanılması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Yemek odası veya bölümü olarak düzenlenmiş bir mekânın olmaması, yemek yeme eyleminin yerde sinide veya odanın ortasında duruma göre konumu değişebilen bir yemek masasında yapılması</li> </ul>

### 3.5. Yüz Numaralı Adam (1978)

1978 yılında çekilen filmde Şaban karakteri, sosyal medyanın olmadığı, sadece görsel, sesli ve basılı yayıncılıkla dış mekân reklamların kullanıldığı kısmen analog çağda, bir reklam ajansı tarafından sıfırdan oluşturulan bir halk kahramanı olarak karşımıza çıkmaktadır (Tablo 3.19) (Büyükyıldırım, 2017). Şaban filmlerinde sıkça gördüğümüz sömüren-sömürülen karşıtlığı ve aldatılma vurgusu bu filmde de yer almaktadır. Ancak bu filmi diğerlerinden ayıran özellik ise, 1980 öncesi Türk sinemasında reklama eleştirel bir tavırla yaklaşan başka bir film örneğinin daha bulunmayışıdır. Film aynı zamanda sermayenin çıkarlarını görünmez kılan reklamlarda üretilen bariz yalanları açığa çıkararak reklam ve tüketim toplumu ilişkileri üzerine ideolojik bir okuma yapma fırsatı da sağlamıştır (Dural, 2017).

Tablo 3.19. Yüz Numaralı Adam filminin kimliği		
<p><b>Yönetmen:</b> Osman F. Seden</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Oya Erdoğan, Cem Erman, Ali Şen</p> <p><b>Tür:</b> Komedi, Politik</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1978</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Şaban saflığı yüzünden girdiği hiç bir işi başaramamakta ve çok kısa sürede kovulmaktadır. Ailesi ise onu çalışıp para kazanması için zorlamaktadır. Oya ise bir reklam firmasında çalışmakta ve önemli bir firmanın ürünlerini tanıtmak için halktan birini kullanmayı düşünmektedir. Bir gün trende Şaban'a rastlar ve onu reklam filmlerinde oynaması için ikna eder (Web İletisi 40).</p>	
		100 Numaralı Adam film afişi

Şaban'ın televizyon programına katıldığı sahneler filmin komedi anlayışı içinde halka mesajını verdiği bölüm olmuştur. Kendisiyle yapılan röportajda süte su katan babası dahil olmak üzere kasabın, bakkalın, zabitanın, benzincinin yaptığı hileleri anlatmış ve halkın kandırılmasını onaylamadığını belirterek şu sözleri sarf etmiştir:

*“Babam da olsa halkı kazıklayanın alkışlanmasını istemem. Herkes herkese bir kazık atıyor sonra kendi canı şu kadarcık yandı mı veryansın ediyor. Hepimiz birbirimize bir kazık atarsak nasıl düzelir bu işler. Ben derim ki karşılıklı olarak saygılı olalım haklarımıza.”*

Filmin dış mekân çekimleri İstanbul'un Cankurtaran semtinde, ahşap yapıların yoğunlukta olduğu mahallede geçmektedir. Filmin iç mekân çekimleri ise Şaban'ın ailesiyle birlikte yaşadığı tek katlı “30 yıllık” (diyaloglara göre) gecekondularında geçmektedir. Gecekonduya dair dış mekândan sahnelere yer verilmesine karşın (Resim 3.62) yerini tespit edecek yeterli veriye ulaşılamamıştır. Ancak gecekondulaşmanın

yoğun olduğu benzer biçimde yapıların bulunduğu ve tren yoluna bakan bir semtte (büyük ihtimal ile Cankurtaran'da) çekildiği söylenebilir ( Resim 3.61).



Resim 3.61. Gecekondu sokak (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.62. Tek katlı gecekondu (Fanatik Klasik Film, 2016)

Tek katlı, bahçe içinde yer alan gecekondu, merkezi bir oda ve onun çevresine eklenen mekânlardan oluşan, odayı temel alan plan şeması kullanılmıştır (Şekil 3.16). Gecekondu duvar kalınlıkları 40-50 cm civarındadır, bu da yapının yığma sistemle inşa edildiğini göstermektedir.

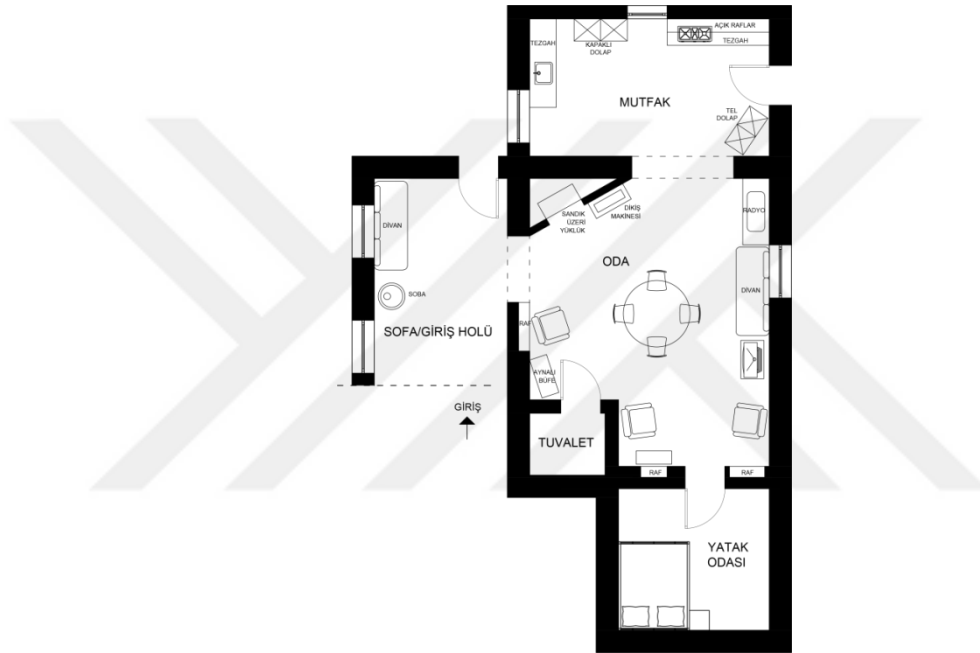
Gecekonduya plan şemasına göre sofadan/giriş holünden girilmektedir. Bu mekânda pencerenin önünde bir divan yer almaktadır. Divanın yanında ise yuvarlak soba kuruludur. Giriş holünün karşısında bir kapı daha bulunmaktadır. Bu kapının bahçe çıkışı kapısı olduğu düşünülmektedir. Sofadan sonra sofanın devamı niteliğinde karşımıza geniş bir oda çıkmaktadır. Mutfığa, tuvalete ve yatak odasına (Resim 3.70) bu odadan ulaşılmaktadır. Oda içinde ise günlük aktivitelerin hepsi yapılabilmektedir. Odanın karşı duvarında televizyon (Resim 3.63) ve onun yanında ise televizyondan önce evlerde kendine yer bulan radyo (Resim 3.64) bulunmaktadır. Yemek masası odanın ortasında yer almaktadır. Köy evinde yer sofrasında yemeklerin yenmesinin aksine gecekonduya yemek masası girmiş ve apartmanlarda olduğu gibi aktif bir şekilde kullanılmıştır (Resim 3.65). Ancak perde ile kapatılmış yüklük, duvar halısı, duvarlarda niş yapan raflar geleneksel konutun özelliklerini yansıtmaktadır (Resim 3.66-3.67). Odanın zemininde parça halılar ve kilimler serilidir. Doğramalar ahşap, pencereler önünde ipe veya kornişe takılı pencere boyu kadar desenli kumaş perdeler asılıdır.

Mutfak, oda ile doğrudan bağlantılıdır, kapısı bulunmamaktadır. Mutfakta iki tezgâhın birinde lavabo diğerinde ise üç gözlü set üstü ocak yer almaktadır (Resim 3.68). Fırın ocak henüz gecekonduya girmemiştir. Tezgâh altları, perde ile örtülü depolama alanlarıdır. Mutfak gereçleri açık raflarda, tezgâh altında veya duvara asılı vaziyette bulunmaktadır (Resim 3.69). Buzdolabı ise henüz gecekonduya girmemiştir.

Gıdalar mutfakın girişindeki tel dolapta saklanmıştır. Şaban'a, buzdolabı reklamında oynadıktan sonra ajans tarafından buzdolabı hediye edilecektir.

Yatak odası ise, gecekonduda özelleşmiş mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Pirinç karyolanın başına geleneksel desenlerde duvar halısı asılmıştır (Resim 3.71).

Gecekondunun kısmi olarak çizilen plan şemasında dikkat çeken detay odanın bir köşesinde yer alan tuvalettir (Resim 3.72). Apartmanlar ile birlikte konutun içine dahil olan tuvalet burada da gecekondunun içine alınmıştır. Fakat bu dahil edilme plansız bir şekilde yapılmış odaya doğrudan açılması kullanışsız bir durum oluşturmuştur.



Şekil 3.16. Şaban ve ailesinin yaşadığı gecekondunun kısmi plan şeması (Yüz Numaralı Adam filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)



Resim 3.63. Televizyonun konumu (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.64. Radyonun konumu (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.65. Aktif kullanılan yemek masası (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.66. Duvarda niş yapan raflar (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.67. Soba ve yüklük (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.68. Mutfak düzeni (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.69. Mutfak düzeni (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.70. Günlük odadan erişilen yatak odası (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.71. Yatak odası (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.72. Günlük odadan erişilen tuvalet (Fanatik Klasik Film, 2016)








Filmde görülen ikinci konut ise Şaban'a reklam tanıtımı karşılığı verileceği söylenen “Şenyuva Yapı Kooperatifi”nin dairesidir. Kooperatif şehir merkezinden uzakta, yeni imara açılmış boş arazide ve yüksek katlı olarak inşa edilmiştir. Kooperatifin yeri tespit edilemediği ve iç mekân sahneleri yeterli olmadığı için değerlendirme kapsamına alınmamıştır. Ancak Şaban'ın filmin başından beri yıllardır gecekonduda yaşayan annesine “*seni saraylarda yaşatacağım anacığım*” demesinin

ardından bu kooperatif dairesine kavuşmaları, Şaban'ı annesine verdiği sözü tuttuğu için gururlandırmıştır. Onlar için apartman dairesinin “*saray*”dan farkı yoktur.

- **Değerlendirme**


Gecekondu türü konutun iç mekânlarından karelerin yer aldığı filmde, konunun akışından ve diyaloglardan o dönemde toplumun gecekonduya ve apartmana bakış açısı hakkında önemli bulgular elde edilmiştir. Gecekonduya yaşayanlar için bir apartman dairesine sahip olmak veya apartmanda yaşamak büyük bir lüks olarak görülmektedir. Gecekonduyunun şartlarına göre konfor şartları çok daha iyi olan apartmanlarda sıcak suyun bulunması, merkezi sistem ile ısınma, banyonun konutun içinde ayrı bir mekân olarak içinde küvetiyle birlikte yer alması, ailede her bireyin kendine özel odalarının bulunması gibi özellikleri apartman hayatına özenilmesinin başlıca sebepleri olmuştur.

30 yıldır İstanbul'da gecekonduya yaşayan aile, kentli olmanın gerekliliklerinin bazılarını konutlarında uygulamaya başlamışken (yemek masası kullanımı, yatak odasının özelleşerek karyolanın bulunması gibi) daha çok kırsaldan getirdikleri düzen ile evlerini ve iç mekânlarını oluşturmuşlardır (Tablo 3.20)

<b>Tablo 3.20. Yüz Numaralı Adam filmindeki “Gecekondu”nun Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	 
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Gecekondu'nun küçük bir bahçe içinde ve tek katlı düşük kalitede yapı malzemeleri ile inşa edilmiş tuğla veya briketten yapılmış yığma yapı olması</li> <li>-Odayı temel alan plan şemasının kullanılması</li> <li>-Yaşama mekânı olarak kullanılan odanın birçok işlevi içinde barındırması (oturma, misafir ağırlama, yemek yeme, yatma eylemleri gibi)</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Giriş holünün konutun ilk karşılama mekânı olması</li> <li>-Giriş holünün sofa gibi kullanılarak içinde mobilyaların yer alması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>-Sofadan erişilen geniş bir “oda”nın oturma odası, yemek odası ve yatak odası işlevinde kullanılması</li> <li>-Odanın yatak odasına, mutfığa ve tuvalete doğrudan erişimin olması</li> <li>-Duvarlara ısı kaybını engellemek için geleneksel kültür ögesi haline gelen duvar halılarının ve seccadelerin asılması</li> <li>-Yatma ve oturma eyleminin yapılabildiğini divanlar ve tekli koltukların kullanılması</li> <li>-Odanın bir köşesinde perde ile örtülü yüklük bulunması</li> <li>-Odada radyonun ve televizyonun bir arada yer alması</li> <li>-Duvarlarda niş yapan raflar ve bu raflarda süs eşyaları, mutfığa yakın olanlarında da gıdaların yer alması</li> <li>-Boş kalan duvarların askılık olarak kullanılması</li> <li>-Zemin üstünün kilim veya parça halılarla kaplı olması</li> <li>-Duvarların tek renk sıvalı olması</li> <li>-Pencerelerde pencere boyu kadar, kornişe veya ipe asılı tül ve desenli kumaştan perdelerin kullanılması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yemek odası veya bölümü olarak düzenlenmiş bir mekânın olmaması, yemek yeme eyleminin odanın ortasında yer alan yuvarlak masada yapılması</li> </ul>
<b>Mutfak</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Mutfığa günlük odadan erişilmesi</li> <li>-Mutfak gereçlerinin duvara monteli açık raflarda ve perde ile örtülü tezgâh altlarında depolanması</li> <li>-Buzdolabının henüz gecekonduya girmemesi, gıdaların tel dolapta saklanması</li> <li>-Tezgâh üstünde set üstü ocak kullanılması</li> <li>-Zemin üstünün kilim veya parça halılarla kaplı olması</li> </ul>
<b>Yatak Odası</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yatak odası olarak özelleşmiş odaya günlük odadan erişilmesi</li> <li>-Yatak odasında pirinç başlıklı karyola kullanılması</li> <li>-Yatak başında duvar halısının asılı olması</li> <li>-Zemin üstünün kilim veya parça halılarla kaplı olması</li> <li>-Duvarlarının askılık olarak kullanılması</li> </ul>

### 3.6. Dokunmayın Şabanıma (1979)

Dokunmayın Şabanıma filmi, Türk Sinemasını 1975'te etkisi altına almaya başlayan seks filmleri dalgasının artık zirve noktaya ulaştığı dönemde çekilmiştir. Evlerde televizyonun yaygınlaşmasıyla sinemada aile filmleri neredeyse kalmamıştır. Bu dönemde halen ailecek izlenebilen film yapan nadir oyuncularından biri Kemal Sunal'dır. Filmin afişinin ise konusuyla alakası olmadığı gerçeği, insanları sinemaya çekmek için yapıldığı fikrini düşündürmektedir (Tablo 3.21).

Tablo 3.21. Dokunmayın Şabanıma filminin kimliği.		
<p><b>Yönetmen:</b> Osman F. Seden</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Ahu Tuğba, Halit Akçatepe</p> <p><b>Tür:</b> Duygusal, Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1979</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Filmde, evlenmemek için yer değiştiren iki arkadaşın yaşadıkları anlatılır. Şoförlük yapan Şaban çapkınlığa meraklı biridir. Ancak kadınları rahatsız ettiği için tutuklanır. Gözaltındayken eski arkadaşı Ökkeş ile karşılaşır. Ökkeş'in babası oğlunu, arkadaşının kızı Oya ile evlendirmek ister. Evlenmek istemeyen Ökkeş, yerine Şaban'ı geçirir. Bu sırada Oya da evleneceği adamı tanımak için evin hizmetçisi ile yer değiştirir. Yer değiştirip Oya'nın evine giden Ökkeş ve Şaban evin hizmetçisi kılığında giren Oya'ya âşık olur. Oya için birbirleriyle zorlu bir mücadeleye gireceklerdir (Web İletisi 41).</p>	 <p>Dokunmayın Şabanıma film afişi</p>

Filmde görülen konut, bir yıl öncesinde çekilen İnek Şaban (1978) filmdeki konut ile aynıdır. Her ikisinde de mobilya düzeninde değişiklik yapılmamıştır. İki film karşılaştırılmış, konutun iç mekân sahneleri bakımından daha zengin olan bu film seçilmiştir.

Filmde üst gelir gurubu bir ailenin “tek konut”undan kareler izlenmektedir. Konut, iki katlı ve İstanbul Boğazı manzaralıdır. Filmin dış mekân çekimlerinde konutun görseli olarak 1960'lı yıllarda sıkça film mekânı olarak kullanılan Erenköy'de yer alan Avukat Kani Naci Dilman Evi kullanılmıştır (Resim 3.73). İç ve dış çekimleri bu konutta gerçekleştirilen Memduh Ün yapımı “*Bire On Vardı*” (1963) filmiyle karşılaştırma yapılmış, Dokunmayın Şabanıma filminde iç mekânların başka bir konutta çekildiği anlaşılmıştır. İç mekân sahnelerinin çekildiği konutun ise balkonda geçen karelerinden İstanbul'un Anadolu yakasında Üsküdar civarında olduğu anlaşılmaktadır (Resim 3.74).

Konutun planı, iç mekân sahnelerinin imkân verdiği ölçüde çizilip incelendiğinde zemin katta salon, yemek odası, oturma odası ve mutfak yer alırken üst katta banyo ve yatak odalarının bulunduğu görülmektedir (Şekil 3.17). Üst kata ve yaşama mekânına erişimin sağlandığı giriş holünde salona hitap eden konumda dönemin lüks evlerinde Avrupalı yaşamın bir getirisi olan Amerikan barı bulunmaktadır

(Resim 3.80). Bu mekândan sonra konutun farklı bölümlere ayrılmış geniş hacimli yaşama mekânına geçilmektedir.



Resim 3.73. Filmde villanın dış mekân görseli, Avukat Kani Naci Dilman Evi (Fanatik Klasik Film, 2013)



Resim 3.74. İç mekân sahnelerinin çekildiği villa (Fanatik Klasik Film, 2013)



Şekil 3.17. Oya ve ailenin yaşadığı tek konutun giriş holü, yaşama mekanı, mutfak ilişkisi (Dokunmayın Şabanıma filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)

Yaşama mekânı; salon, oturma odası ve yemek odası olmak üzere alt mekânlara ayrılmıştır. Salon ile diğer mekânlar arasında kot farkı oluşturulmuş, salon kotu iki basamak düşürülmüştür (Resim 3.79). Pencere önündeki oturma grubu takım mantığında, kolçaklı, desenli kadife kumaş kaplı, ahşap kısımları oymalı, klasik üslupta tekli, ikili ve üçlü koltuklardan oluşmaktadır (Resim 3.75-3.76). Koltukların köşelerine büyük başlıklı abajurlar yerleştirilmiştir. Şamdanlar, duvardaki işlemeli çerçeveli tablolar, camlı vitrin, şömine ise salonun klasik tarzını destekler niteliktedir. Salonun köşesinde düz bir sehpa üzerine yerleştirilmiş televizyon bulunmaktadır (Resim 3.78). Televizyon burada odanın merkezinde değildir, odaya sonradan dahil edildiği, zenginlik

ve statü göstergesi olarak bu mekanda sergilendiği düşünülmektedir. Salonun girişinde ise değerli eşyaların sergilendiği camlı vitrin yer almaktadır (Resim 3.77).



Resim 3.75. Salonda pencere önünde yer alan oturma grubu (Fanatik Klasik Film, 2013)



Resim 3.76. Üçlü koltuk (Fanatik Klasik Film, 2013)



Resim 3.77. Oturma grubu ve camlı vitrin (Fanatik Klasik Film, 2013)



Resim 3.78. Televizyonun konumu (Fanatik Klasik Film, 2013)



Resim 3.79. Salon ile giriş holü (Fanatik Klasik Film, 2013)



Resim 3.80. Amerikan barı (Fanatik Klasik Film, 2013)

Salondan erişilen yemek odası, yaşama mekânının merkezinde, mutfağa yakın konuma bulunmaktadır (Resim 3.81). Bu bölümde 8 kişilik ahşap (ceviz veya maun) oymalı yemek masası bulunmaktadır. Sandalyeler, 1980'li yıllarda orta ve üst gelir grubu konutlarında sık rastlanan taht sandalyelerdendir. Sandalyelerin oturma kısımları kırmızı kadife kumaş kaplıdır. Yemek masasının arkasında masanın takımı niteliğinde camlı vitrin yer almaktadır (Resim 3.82).



Resim 3.81. Mutfak ile bağlantılı yemek odası  
(Fanatik Klasik Film, 2013)



Resim 3.82. Yemek masasının arkasındaki büfe  
(Fanatik Klasik Film, 2013)

Yemek odasının devamında ise kısmi bir duvarla ayrılmış oturma odası yer almaktadır (Resim 3.83). Yaşama mekânının bu bölümünde taba renginde, desensiz, iskeleti görünmeyen geniş oturumlu, modern deri koltuk takımı yer almaktadır. Sade hatları ve geniş oturumu ile bu takım salondaki klasik tarzdan farklı olarak günlük kullanıma daha uygun bir köşe oluşturmuştur (Resim 3.84).



Resim 3.83. Mutfak önündeki oturma odası  
(Fanatik Klasik Film, 2013)



Resim 3.84. Modern deri kanepesi (Fanatik Klasik Film, 2013)

Yemek odasından erişimin sağlandığı mutfak ise, şehir merkezindeki apartmanlarda görülenden farklı olarak daha ferah ve büyüktür. Mutfak içindeki yer alan ikinci kapının doğrudan giriş ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir. İkili krom eviye, doğal aydınlatma ile ışık alan pencerenin önündeki mermer tezgâhta yer almaktadır (Resim 3.85). Eviyenin yanındaki fırınlı ocak, tasarıma dahil edilmiş olarak karşımıza çıkar. Alt ve üst dolaplar takım şeklinde masif ahşap görünümündedir. Üst dolap ve tezgâh arasında kalan kısım, dönemin yaygın olarak kullanılan desenli fayansları ile kaplanmıştır (Resim 3.86).



Resim 3.85. Mutfak düzeni (Fanatik Klasik Film, 2013)



Resim 3.86. Mutfak dolapları (Fanatik Klasik Film, 2013)

Konutun filmde görülen bir diğer mekânı ise Oya'nın yatak odasıdır. Oya'nın yatak odası ebeveyn yatak odasından farksız biçimde yetişkin mobilyaları ile döşenmiş mobilyalardan oluşmaktadır. Perdelerde, halıfleks kaplı zeminde ve yatak örtüsünde kullanılan mavi tonları odanın takım olarak tasarlandığını göstermektedir. Yatak odası takımı beyaz lake kaplamadır. Odanın karşılıklı duvarlarından birinde tamamı aynalı sürgülü gardırop diğerinde ise üst dolapları bulunan, kenarları çekmeceli makyaj masası ve sandalyesi yer almaktadır (Resim 3.87). Duvarlar beyaz zemin üzerine bitkisel desenli duvar kâğıdı ile kaplıdır. Ahşap lambri kaplı tavanın ortasında abajur görümlü sarkıt avize asılıdır. Yatak başındaki komodinin üstünde de beyaz başlıklı küçük bir abajur yer almaktadır (Resim 3.88).



Resim 3.87. Yatak odasında sürgülü dolap ve makyaj masası (Fanatik Klasik Film, 2013)











Resim 3.88. Yatak başında abajur (Fanatik Klasik Film, 2013)

### • Değerlendirme


Filmde üst gelir seviyesinde bir ailenin konutundan görülen karelerde yaşama mekânının serbest plan düzeninde modern bir anlayışla oluşturulduğu, yaşama mekanının mobilyalarında ise takım anlayışının ve klasik mobilyaya olan ilginin devam ettiği ancak modern mobilyaların da konuta dahil olduğu görülmüştür. Salona yakın konumda Amerikan barının bulunması ise bu donatının dönemin üst gelir seviyesindeki ailelerin konutuyla bütünleştiğini göstermektedir.

Mutfak apartman mimarisindeki mutfaklara göre çok daha kullanışlı ve ferah, yemek odası ile doğrudan bağlantılı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Yatak odası ise bireysel mekân olarak özelleşmiş, takım mobilyalar ile döşenmiştir.

<b>Tablo 3.22. Dokunmayın Şabanıma filmindeki “Tek Konut”un Özellikleri</b>	
<b>Plan Şeması ve Özellikleri</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Üst katlara erişimi sağlayan merdivenin konutun giriş holünde bulunması</li> <li>-Yaşama mekânının alt mekânlardan oluşan oldukça geniş hacimli bir mekân olması</li> <li>-Yaşama mekânındaki alt mekânların birbirinden ayrılmasında kot farkının ve kısmi duvarların kullanılması</li> <li>-Yaşama mekânında yer alan yemek odasının mutfak ile doğrudan bağlantılı olması</li> <li>-Mutfağın zemin katta yer alması</li> <li>-Yaşama mekânından erişilen geniş terasın bulunması</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Üst kata erişiminin giriş holündeki merdiven ile sağlanması</li> <li>-Salona yakın konumda yer alan giriş holünde Amerikan barının bulunması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	   <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânına giriş holünden erişilmesi</li> <li>-Yaşama mekânının yemek odası, salon, oturma odası alt mekânlarından oluşması</li> <li>-Salonda Batılı klasik üslupta oturma odasında modern üslupta takım şeklinde mobilyaların kullanılması</li> <li>-Klasik üsluptaki mobilyaların geniş oturumlu, kadife kumaş kaplı, oymalı, işlemeli mobilyalar olması</li> <li>-Oturma odasının salona göre daha sade ve gösterişsiz olması</li> <li>-Salonda koltukların köşelerinde büyük kasnaklı abajurlar kullanılması</li> <li>-Salon takımının ortasında üzeri mermer kaplı orta sehpanın yer alması</li> <li>-Salonda aydınlatma elemanı olarak kristal avizenin kullanılması</li> <li>-Pencerelerde boydan tül ile koyu renkte ağır fon perdelerinin kullanılması</li> <li>-Duvarlarda işlemeli çerçeveli değerli tabloların asılı olması</li> <li>-Zeminlerde ahşap parke üzerinde halı serilmesi ve yaşama mekânına ayakkabı ile girilmesi</li> <li>-Şöminenin bir dekorasyon unsuru olarak kullanılması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânının içinde bir alt mekân olarak yer alması</li> <li>-Mutfak ile doğrudan bağlantılı olması</li> <li>-Yemek masasının masif ahşaptan (ceviz veya maun) yapılmış oymalı ve işlemeli, 8 kişilik dikdörtgen bir masa olması</li> <li>-Sandalyelerin taht sandalyeler biçiminde, oturma yerleri ve arkalıkları kadife kumaş kaplı olması</li> <li>-Yemek masası ile takım camlı vitrinin kullanılması</li> <li>-Yemek masasının üzerinde gösterişli avizelerin kullanılması</li> </ul>
<b>Mutfak</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Mutfağın zemin katta ve yaşama mekânından erişilen konumda olması</li> <li>-Mutfak hacminin geniş bir oda büyüklüğünde olması</li> <li>-Mutfak içinde küçük bir masaya da yer verilmesi</li> <li>-Mutfağın cepheye açılan pencerelerinin olması ve doğal ışık ile havalandırmalarının olması</li> <li>-Masif ahşaptan alt ve üst dolapların bulunması</li> <li>-Mermer tezgâhların tercih edilmesi</li> <li>-Fırınlı ocağın mutfak tasarımına dahil edilmesi</li> <li>-Tezgâh ve üst dolap arasının desenli seramikler ile kaplanması</li> <li>-Zeminlerin seramik kaplama olması</li> </ul>
<b>Yatak Odası</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yatak odasının üst katta yer alması ve merdiven ile çıkılan holden ulaşılması</li> <li>-Yetişkin yatak odasında karyola, komodin, gardırop ve makyaj masasından oluşan yüksek kalitede yatak odası takımının kullanılması</li> <li>-Yatak başlarındaki komodinlerde abajurların yer alması</li> <li>-Zeminin halifleks kaplama olması</li> </ul>

### 3.7. Kılıbık (1983)

1983 yılında çekilen film, eşi ve iki çocuğuyla birlikte kiracı olarak yaşayan Kamil karakteri üzerine kurgulanmıştır (Tablo 3.23). Filmde ev sahibi-kiracı ilişkileri üzerine diyaloglara yer verilmiş, o dönemde yeterli konut stokunun sağlanamaması sonucu yükselen kiralar karşısında çaresiz kalan kiracıların durumundan faydalanan ev sahiplerine eleştiriler yapılmıştır. 1980lerin geçim ve kira sıkıntısına ayna tutacak biçimde, Kemal Sunal'ın bu filmi de güldürürken düşündüren ve eleştiren filmlerinden biridir.

Tablo 3.23. Kılıbık filminin kimliği <sup>35</sup>		
<p><b>Yönetmen:</b> Uğur İnan</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Nevra Serezli, Ali Şen</p> <p><b>Tür:</b> Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1983</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Kamil bir yandan oğlunun okulu, diğer yandan karısının müsrifliği yüzünden bir türlü belini doğrultamaz. Üstelik ev sahibi Müslüm Efendi, Kamil'i evden atmak için türlü numaralar yapmaktadır. Ancak ev sahibinin zorlamalarına karşı Kamil karakola gitmeye yanaşmaz. Karakola ne zaman işi düşse, haksız konuma düşen Kamil, korkmaktadır. Sonunda korkusunu yenerek karakola gitmeye karar verir. Ancak uğursuzluk Kamil'in yakasını bırakmaz. Polis, Kamil'i ünlü kanun kaçağı Karabela olduğu gerekçesiyle tutuklar (Web İletisi 42)</p>	 <p>Kılıbık film afişi</p>

Film, dış mekân çekimleri Sarıyer'deki üç katlı ahşap konakta geçmektedir. Ancak ahşap konağın planları ile iç mekân görüntüleri karşılaştırıldığında iç mekân sahnelerinin başka bir konutta çekildiği anlaşılmıştır. Ahşap konağın ise o dönemde kullanılan geleneksel konuta örnek olması amacıyla planlarına yer verilmiştir.

Filmin dış mekân çekimlerindeki konak; İstanbul'un Sarıyer semtinde, Emirgan Korusu'na yakın, bahçeli ahşap konakların yoğunlukta olduğu, İstanbul boğazını tepeden gören bir sokakta yer almaktadır. Yola doğrudan cephesi olan konağın arka tarafında geniş bir bahçesi bulunmaktadır. Ahşap konağın yapım tarihi bilinmemekle birlikte, 1966 tarihli şehir haritasında yer aldığı görülmüştür. Konağın rölöve projesi ise 2008 yılında Mimar İlhami Kurt tarafından çizilmiştir. Bodrum üzerine üç katlı inşa edilmiş konak, orta sofalı plan tipindedir. Odalara erişim sofadan verilmiş, düşey sirkülasyon sofadaki merdiven ile sağlanmıştır. Cepheye son katta görülen cumba Türk evi geleneksel öğelerindedir (Tablo 3.24).

<sup>35</sup> Bahtiyar, T.B., Aydın, D., Yıldız, E., 2019, "Türk Sinema Filmleri Üzerinden Konutu Okumak: 1980lerden Üç Örnek" adlı makaleden alınmıştır.

Tablo 3.24. Kılıbık filmi, ahşap konağın konumu



Ahşap konağın konumu, 1966 (Web İletisi 43)



Ahşap konağın konumu, 2019 (Web İletisi 44)

**Adres:** Reşitpaşa Mahallesi, Çam Fıstığı Sk.  
No:11, Sarıyer/İstanbul



Filmin çekildiği sokak, 1983 (Fanatik Film, 2015)

Filmin çekildiği sokak, günümüzdeki hali, 2019  
(Web İletisi 45)

Ahşap konak, filmdeki hali, 1983 (Fanatik Film, 2015)

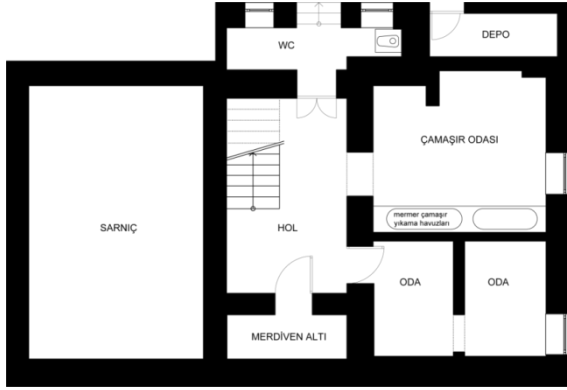


Ahşap Konak, günümüzdeki hali, 2019 (Web İletisi 46)

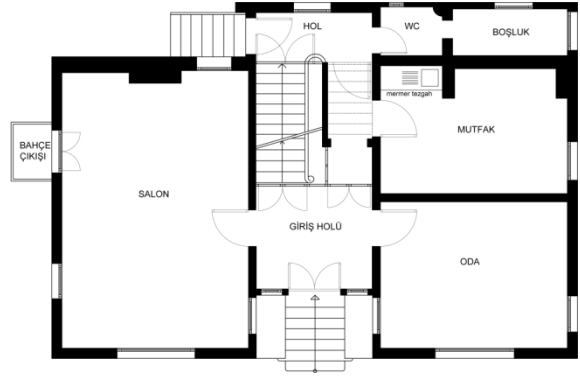
Rölöve projesinde her kata çıkışta merdivenin başında kapı olması (Şekil 3.19), son kattaki odalardan birinin mutfığa dönüştürülmesi bir dönem konağın her katında farklı ailelerin oturduğu “kira evi” olarak kullanıldığını düşündürmektedir.

Odaların duvarlarında sabit mobilya olarak dolaplar yer almaktadır (Şekil 3.21). Odalar henüz özelleşmemiştir. Banyo ve tuvalet konutun içine alınmış ancak merdiven ara holünden ulaşılan bir konuma koyulmuştur. Banyoda yer alan klozet ve küvet ise, modern yaşama uyum sağlandığının göstergesidir (Şekil 3.20). Zemin katta yer alan mutfığın bir köşesine mermer tezgâh yapılmıştır. İkinci mutfak ise son kattaki odanın bir köşesine beton tezgâh yapılarak eklenmiştir. Konağın bodrum katında sarnıç ve

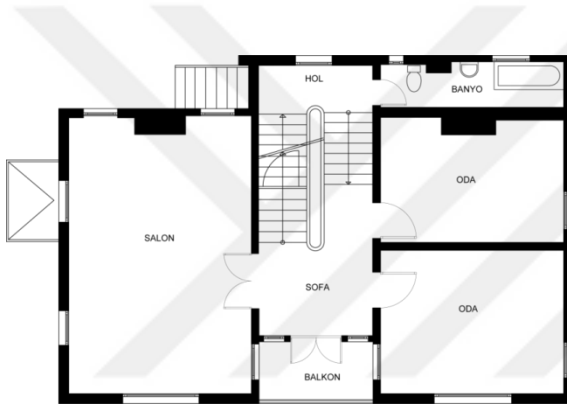
çamaşırların yıkandığı çamaşırhanede mermer çamaşır yıkama havuzları bulunmaktadır (Şekil 3.18).



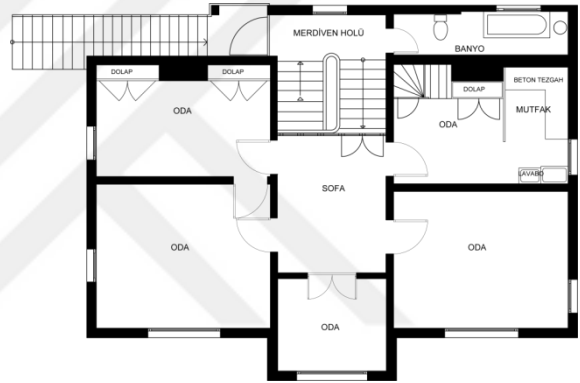
Şekil 3.18. Ahşap konak bodrum kat planı ( İlhami Kurt (2008)'un rölöve projesinden şematize edilmiştir).



Şekil 3.19. Ahşap konak zemin kat planı ( İlhami Kurt (2008)'un rölöve projesinden şematize edilmiştir).



Şekil 3.20. Ahşap konak birinci kat planı ( İlhami Kurt (2008)'un rölöve projesinden şematize edilmiştir).



Şekil 3.21. Ahşap Konak ikinci kat planı ( İlhami Kurt (2008)'un rölöve projesinden şematize edilmiştir).

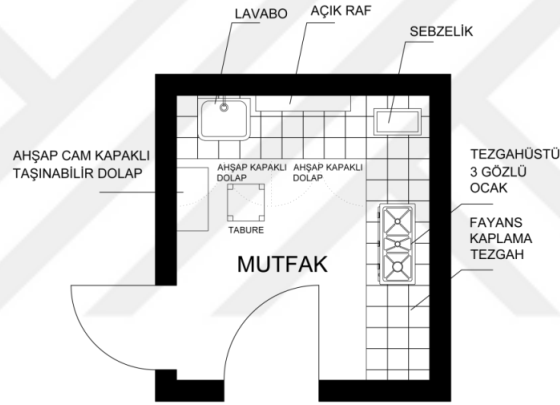
Filmde iç mekân çekimlerinde gösterilen konuta ise merdiven bitimindeki kat holünden, çift kanatlı ahşap kapı ile girilmektedir. İlk olarak karşımıza diğer mekânlara da geçişi sağlayan ortak mekân niteliğindeki sofa çıkmaktadır. Sofanın girişinde küçük bir vestiyer (Resim 3.90) ve yemek masası yer almaktadır. Sabah kahvaltılarında kullanılan masanın hemen yanında bulunan buzdolabı ise mutfakın küçük olmasından dolayı bu alanda yer almaktadır (Resim 3.89).

Konutlara buzdolabının girdiği yıllar apartmanlaşmaya geçişten sonradır. Türkiye’de ilk buzdolabı 1960 yılında üretilmiştir<sup>36</sup>. 1970lerden sonra mutfaklardaki tel

<sup>36</sup> Türk beyaz eşya sanayinin temelleri 1950’li yılların sonuna doğru atılmıştır. 1959’da çamaşır makinesi, 1960’ta buzdolabı, 1963’te fırın ve 1965’te elektrik süpürgesi ve yarı otomatik çamaşır makinesi üretilmiştir. Beyaz eşya sanayi 1980-2000 döneminde büyük bir gelişme göstererek, 2000’li yıllar sonrasında en modern fabrikalarda çağdaş üretim teknolojileriyle çok dikkat çekici ihracat başarıları elde etmiştir” (Yaşar, O., 2010; Bahtiyar vd., 2019)

dolaplara ek olarak besinlerin daha uzun dayanmasını sağlayan buzdolapları konutlarda yerini almaya başlamış, 1980’li yıllarda da yaygınlaşmıştır. Özellikle 1950lerde yapılan ilk apartman örneklerinde mutfak boyutları buzdolabı koyacak büyüklükte olmadığından, giriş holü niteliğinde mutfığa yakın mekânlar buzdolapları için ideal yer olmuştur (Bahtiyar vd., 2019). Aynı zamanda o yıllarda buzdolabına sahip olmak bir “*zenginlik alameti*” olarak algılandığı için hollerde sergilenmesinde bir sakınca görülmemiştir. Değerli eşya niteliğindeki buzdolabının üzerinde el işi örtülere de rastlanmaktadır.

Filmdeki mutfak dar ve küçük hacimli bir mekândır (Şekil 3.22). L biçimli fayans kaplı tezgâhın bir kolunda eviye, diğer kolunda tezgâh üstü üçlü ocak bulunmaktadır (Resim 3.91). Tabaklar duvara monte edilen açık raflarda sıralanmakta ve asılarak depolanmaktadır (Resim 3.92).



Şekil 3.22. Kılıbık filminde mutfak<sup>37</sup> (Kılıbık filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)



Resim 3.89. Sofada buzdolabı (Fanatik Film, 2015)



Resim 3.90. Sofada vestiyer ve yemek masası (Fanatik Film, 2015)

<sup>37</sup> Kılıbık filmine ait 3.22 numaralı çizim ve 3.89-3.91-3.93-3.96-3.97-3.98 numaralı resimler “Türk Sinema Filmleri Üzerinden Konutu Okumak: 1980lerden Üç Örnek” (Bahtiyar, T.B., Aydın, D., Yıldız, E., 2019) adlı makaleden alınmıştır.



Resim 3.91. Mutfak düzeni (Fanatik Film, 2015)



Resim 3.92. Mutfak açık raflar (Fanatik Film, 2015)

Sofadan ulaşılan salon, kendi içinde iki alt mekândan oluşmakta, mekânsal ayrışma mobilyalar ile sağlamaktadır. Mekânın bir tarafında yemek masası ve camlı vitrin bulunmakta, diğer tarafında oturma grubu yer almaktadır (Şekil 3.23). Oturma bölümü, düz renk kumaşla kaplı kolçaklı oturma takımıyla tefriş edilmiş ortada ve köşelerde ahşap sehpa ile gruplanmıştır (Resim 3.93). Koltukların ve orta sehpanın üzerinde, geleneksel el işi örtüler bulunmaktadır. Yemek masası ise oturma grubunun karşısında yer almaktadır. Masa, ailenin bir araya geldiği ve birlikte yemek yediği bir mobilya olarak kullanılmaktadır (Resim 3.96). Duvar yüzeylerinde baskın desenlerde duvar kağıdı, pencerelerde desenli tekstilden perdeler kullanılmıştır. Salonda görülen kalorifer peteği ise merkezi ısıtma sisteminin bulunduğunu göstermektedir (Resim 3.95)



Şekil 3.23. Kılıbık filmdeki apartmanın sofa ve salon ilişkisi (Kılıbık filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir)

Orta gelirli, taksitle veya veresiye alışveriş yapan ailenin müsrif hanımı, evin tefrişinin gelir seviyesine göre üst düzeyde olduğunu düşündürmektedir. O dönemde yaygın kitle iletişim aracı radyo, salonda camlı bir büfenin üstünde durmaktadır (Resim 3.94). Taksitle alınan televizyon eve girdiğinde radyonun yerini almıştır. Camlı büfe de ortadan kalkarak yerini televizyon sehпасına bırakmıştır (Resim 3.97). Ardından, oturma grubu da evin hanımı tarafından değiştirilmiştir. Diğer oturma grubu ile

kıyaslandığında kolçaksız, çizgili kadife kumaş kaplamalı, damalı desen yastıklarıyla bu takım, dönemin modern çizgilerini taşımaktadır (Resim 3.98). Geleneksel örtülerin bu takımda kaldırıldığı görülmüştür (Aydın-Bahtiyar vd., 2019).



Resim 3.93. Oturma grubu (Fanatik Film, 2015)



Resim 3.94. Camlı büfe üzerinde radyo (Fanatik Film, 2015)



Resim 3.95. Salonda kalorifer peteği (Fanatik Film, 2015)



Resim 3.96. Yemek masası ve vitrin (Fanatik Film, 2015)



Resim 3.97. Yeni alınan televizyon (Fanatik Film, 2015)



Resim 3.98. Yeni alınan koltuk takımı (Fanatik Film, 2015)

Ebeveyn yatak odasından görülen sahnelerde karyola, komodinler ve aynalı tuvalet masası takım mantığında, yalın ve süsten uzak lake boyalı, döneminin sık görülen ucuz mobilyalarındandır. Komodinlerin ve makyaj masasının üzerine dantel örtüler serilmiştir. Kırmızı kasnaklı abajurlar ise komodinlerin üzerinde yer almaktadır (Resim 3.99).



Resim 3.99. Ebeveyn yatak odası (Fanatik Film, 2015)



Resim 3.100. Çocuk odası (Fanatik Film, 2015)

Çocuk odası olarak özelleşen eni dar ve küçük odada, takım mantığında düz hatlı, fonksiyonel bir çocuk yatağı ile yalın bir raf sistemi olan çalışma masası bulunmaktadır. Duvar yüzeylerindeki posterler dönemin hızla değişen popüler kültür elemanları olarak değerlendirilebilir (Resim 3.100).

### • Değerlendirme

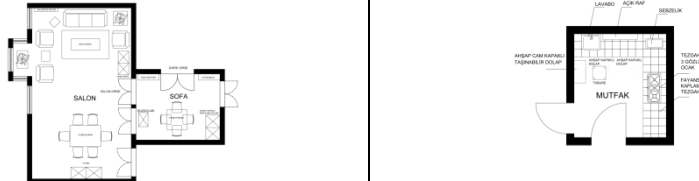




Filmin dış mekân sahnelerindeki ahşap konak geleneksel orta sofalı plan tipindedir. Planlar detaylı olarak incelendiğinde ise her katta ayrı bir mutfak ve tuvalet bulunması ve merdiven çıkışlarında kapı olması konağın bir dönem “kira evi” olarak kullanıldığını düşündürmektedir (Tablo 3.25).

Filmin iç mekân sahnelerinde ise 1980lerde İstanbul’da orta gelir seviyesinde iki çocuklu çekirdek bir ailenin kiracı olarak yaşadığı konuttan kareler gösterilmiştir.

Çocukların kendilerine ait odalarının olması modernleşme ile birlikte ailede bireyselleşmenin ve özel alanların oluşmasına örnek niteliğindedir. Evin genç kızının ve hanımının yeni kıyafetlere ve lükse olan merakı ise popüler kültürün aile içine etkisini göstermektedir.

Evlere kendine yer bulmaya başlayan televizyon, orta gelir seviyesindeki bir aile için taksitle alınabilecek pahalı bir üründür. Evlere sonradan dahil olan buzdolabı ise henüz kendine mutfakta yer bulamamış evin sofasında konumlanmıştır. Mutfak, dönemin apartman mimarisinde olduğu gibi dar, küçük ve ışık almayan bir mekândır. Fırınlı ocak kullanıma henüz geçilmemiş, set üstü üç gözlü ocak kullanılmıştır. Salonda mobilya yenilediğinde ise klasik bir takımdan ziyade modern bir takımın tercih edilmesi, salonların artık oturma odalarına dönüştüğünün ve kullanışlılığın gösterişten daha ön planda olduğunun bir göstergesi olmuştur (Tablo 3.26).


Tablo 3.25. Kılıbık filminde dış mekân çekimlerindeki “Geleneksel Ev”in Özellikleri	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Geleneksel evin bahçeli, üç katlı, bodrumlu, cumbalı yığma yapı olması</li> <li>-Geleneksel orta sofalı plan şemasının kullanılması</li> <li>-Sofanın sirkülasyon mekanı olarak kullanılması</li> <li>-Özelleşmemiş odalarda sabit dolapların yer alması</li> <li>-Geniş hacimli yaşama mekânının bulunması</li> <li>-Tuvalet ve banyonun plan kurgusuna dahil edilerek her kata eklenmesi</li> <li>-Her katın merdiven çıkışında kapı bulunması</li> </ul>

<b>Tablo 3.26. Kılıbık filminde iç mekân çekimlerindeki “Apartman”ın Özellikleri</b>	
<b>Plan Şeması</b>	
<b>Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Odalarmın doğrudan sofaya açıldığı plan şemasının kullanılması</li> <li>-Yaşama mekânında cephede küçük bir çıkmanın bulunması</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Giriş holünün konutun ilk karşılama mekânı olması</li> <li>-Giriş holünün sofa olarak kullanılan, içinde buzdolabı ve kahvaltı masasının bulunduğu mobilyalı bir mekân olması</li> <li>-Girişe yakın konumda vesiyer ve ayakkabılık bulunması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>Konutun yaşama mekânına sofadan ulaşılması</li> <li>-Yaşama mekânının sokak cephesine bakması</li> <li>-Yaşama mekânının salon ve yemek odası olarak alt mekânlardan oluşan geniş bir hacim olması</li> <li>-Orta gelir seviyesindeki ailenin yaşama mekânında modern mobilyaların tercih edilmesi</li> <li>-Oturma grubunun ortasında parlak yüzeyli ahşap orta sehpanın yer alması</li> <li>-Radyonun bulunduğu konuma televizyonun gelmesi</li> <li>-Koltukların köşelerinde sehparların bulunması</li> <li>-Duvarlarda desenli duvar kâğıtlarının kullanılması</li> <li>-Zeminde vinylex kaplama kullanılarak üzerine kilim serilmesi</li> <li>-Pencerelerde kornişe takılı desensiz tül ve çiçek desenli perdelerin bulunması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun salonu içinde yer alan bir alt mekân olması</li> <li>-Yemek bölümünün 6 kişilik dikdörtgen yalın bir üslupta masa, sandalyeler ve vitrinden oluşması</li> <li>-Yemek masasının aktif olarak tüm öğünlerde kullanılması</li> </ul>
<b>Mutfak</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Mutfağın dar ve küçük hacimli bir mekân olması</li> <li>-Kullanıcının ekonomik gücü doğrultusunda üç gözlü ocak kullanılması</li> <li>-Mutfak gereçlerinin tezgâh altı dolaplarda ve açık raflarda depolanması</li> <li>-Tezgâhın ve zeminin 20x20 boyutlarında fayans kaplı olması</li> </ul>
<b>Yatak Odası</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Ebeveyn yatak odasının çocuk odasından daha büyük olması, karyola, yatak başı dolabı, komodin, gardırop ve makyaj masasından oluşan lake boyalı yatak odası takımının bulunması</li> <li>-Yatak başındaki komodinlerin üzerinde küçük kasnaklı abajurların yer alması</li> <li>-Pencerelere desenli kalın perdelerin takılması</li> <li>-Çocuk odasının çocuğun kişisel zamanını geçirebileceği özelleşmiş mekân olması</li> <li>-Çocuk odasında çocuğun yaşına uygun olarak karyola, kitaplıklı çalışma masasının bulunması</li> </ul>

### 3.8. Postacı (1984)

Filmin çekildiği dönemde Türkiye, 1980 darbesinden sonra yeni yeni toparlanmaya başlamış, ithal ikamesi stratejisiyle<sup>38</sup> kalkınmaya çalışan bir ülkedir. Bu nedenle sürekli dış ödeme açıklarıyla karşı karşıyadır. Bu dengenin kurulmasında yurt dışına giden işçilerin Türkiye'ye gönderdiği dövizler çok büyük öneme sahip olmaya başlamıştır. Yurt dışında çalışanlar, göçlerinin ilk evresinde birikimlerini kendi ülkelerine yatırmak eğilimindedirler. Bu eğilimden yararlanmak isteyen hükümetler yurt dışında çalışanlara konut arz ederek onların birikimlerini Türkiye'ye çekmeye özel bir önem vermişlerdir (Tekeli, 2012).

Kemal Sunal'ın bu filminde ise 1980lerin ilk kuşak "Alamancı"larını, Türkiye'ye döviz ile dönmelerini ve toplumdaki konumlarını en gerçek hali ile gözlemlenmektedir (Tablo 3.27). Almanya'da işçi olan Latif, Türkiye'ye geldiğinde adeta patron konumuna geçmiştir. Türkiye'de yıllarca çalışsa kazanamayacağı parayı 7-8 sene gibi kısa bir sürede elde etmiş, döndüğünde Türkiye'den ev ve araba alacak kadar dövize sahip olmuştur. Alman bir kadınla evlenen Latif, sohbetlerinde Almanya'nın sigarasından meyveli sütüne kadar her şeyini Türkiye ile kıyaslamıştır. Çocuklar Alman kültürüne daha yakın şekilde büyürken, Latif karakteri "Türk aile reisi" olmanın gerektirdiği despot yapısından da ödün vermemektedir.

Tablo 3.27. Postacı filminin kimliği		
<p><b>Yönetmen:</b> Memduh Ün</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Fatma Girik, Erdal Özyağcılar</p> <p><b>Tür:</b> Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1984</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Postacılık yaparak hayatını idame ettiren Adem çalıştığı mahallede ailesiyle birlikte yaşayan 30'lu yaşlardaki Sevtap'a aşiktir. Sevtap evlenme yaşının da geçmiş olmasının verdiği umutsuzlukla Adem'in bu aşkına karşılık vermektedir. Evlenmeye karar veren ikilinin önündeki tek engel Sevtap'ın Almanya'daki ağabeyi Latif'tir. Latif bu evliliğe ne pahasına olursa olsun karşı çıkmaktadır. Ancak Adem ve Sevtap da bu işten vazgeçmeye niyetli değildir. Latif'in tatil için Türkiye'ye dönmesiyle işler karışır (Web iletisi 47).</p>	 <p>Postacı film afişi</p>

Filmde annesiyle ahşap eski bir evde yaşayan postacı Adem ise, ev sahibinin kirayı arttırmak istemesinden ve geçim sıkıntısından şikayetçidir. Memur maaşıyla geçinemeyeceğini anlayan Adem, Sevtap'la evlenip babasının aile apartmanına yerleşmek istemektedir. Annesini Sevtap'ı istemeye razı etmek için ise "Apartman sahibi hanımefendi bir gelin" ifadelerini kullanmıştır.

<sup>38</sup> İçeride dönük sanayileşme; yurt dışından ithal edilmek durumunda olan malların yurt içinde üretilmesini sağlayarak dışarıya bağımlılıktan kurtulmak suretiyle sanayileşmeyi öngören politika. (<http://www.iktisatsozlugu.com>)

Filmin dış mekân sahnelerinin çekildiği Beşiktaş semtindeki Vişnezade Mahallesi İstanbul'un 19. yüzyılda oluşan eski mahallelerindedir<sup>39</sup>. Yoğun apartman mimarisinin görüldüğü mahallede dar sokaklar bitişik nizam düzeninde genellikle dört veya beş katlı apartmanlarla doludur. Filmin çekildiği apartman da bu doku içinde, çıkmaz bir sokağın sonunda yer almaktadır (Tablo 3.28). Apartmanın yapım tarihi 1974 yılına denk gelmektedir. Yükseltilmiş bodrum üzerine 4 katlı ve 10 daireli kargir binada her katta üç farklı büyüklükte ve çözümda daire yer almaktadır. Binanın dış sınırları büyük oranda parsel sınırlarına göre çizilmiş, mimari çözüm parselde şekillenmiştir.

Tablo 3.28. Postacı filmindeki apartmanın konumu



Apartmanın konumu, 1982 (Web İletisi 48)



Apartmanın konumu, 2019 (Web İletisi 49)  
**Adres:** Vişnezade Mahallesi, Maçka Meydanı  
Sokağı, No:4 Beşiktaş/İstanbul



Filmin çekildiği sokak, filmdeki hali, 1984  
(Fanatik Klasik Film, 2016)



Filmin çekildiği sokak, günümüzdeki hali, 2019  
(Web İletisi 50)



Apartman, filmdeki hali, 1984 (Fanatik Klasik  
Film, 2016)



Apartman, günümüzdeki hali (Kürşat Çetin  
arşivi, 2016)

Apartmanın planları incelendiğinde I. dairenin 2+1 plan düzeninde olduğu ancak ışıklığa bakan yatak odaları büyüklüğünde sandık odasının bulunduğu görülmektedir.

<sup>39</sup> <http://www.besiktas.bel.tr/sayfa/1794/tarihce>

Zemin kattaki salon, apartman giriş holüne ayrılan alan sebebiyle daha küçüktür. (Şekil 3.26) Mutfak ise küçük boyutlarda çözülmüş ve ışıklığa baktırılmıştır. Giriş katı dışında normal katlarda dikdörtgen biçimli bir antreden girilen dairede gece holü ve gündüz holü ayrımı net bir şekilde yapılmıştır (Şekil 3.27).

II. dairenin planı incelendiğinde 2+1 düzeninde olduğu, gece ve gündüz holü ayrımının yapılarak yatak odaları ve banyolara ayrı bir holden girildiği görülmektedir. Mutfak bu planda ışık almaktadır. Ancak parselin getirdiği zorunluluklar dolayısıyla eğimli duvar yüzeyine tezgâh yapılmıştır (Şekil 3.26).

III. dairenin planı incelendiğinde 2+1 düzeninde olduğu, daireye ince uzun bir holden girilerek bütün mekânların bu hole dizildiği görülmektedir. Diğer dairelere göre daha küçük bu dairede gece ve gündüz holü ayrımı net yapılmamış olup mutfığa gece holünden ulaşılmaktadır (Şekil 3.26).

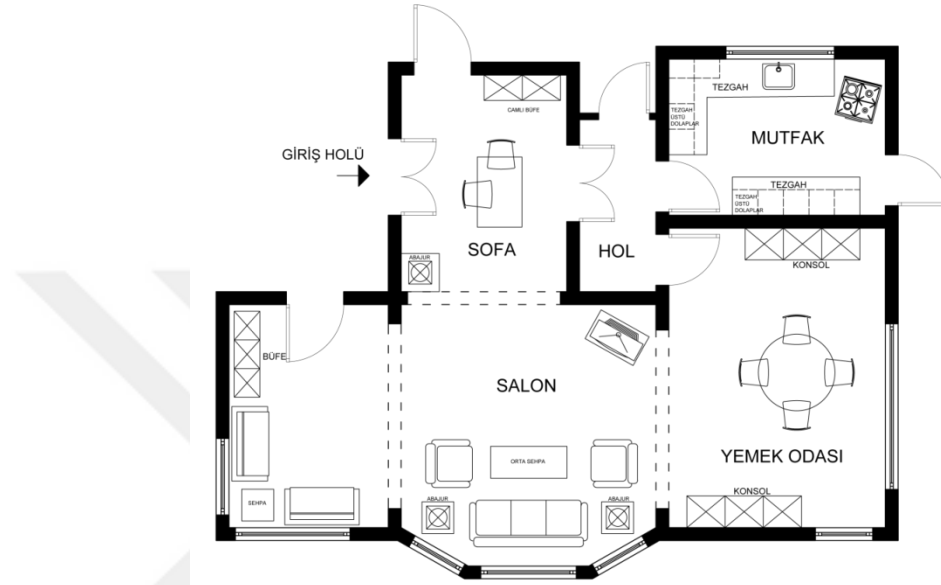


Şekil 3.26. Apartmanın zemin kat planı ( 1974 tarihli onaylı mimari proje üzerinden şematize edilmiştir).



Şekil 3.27. Apartmanın normal kat planı ( 1974 tarihli onaylı mimari proje üzerinden şematize edilmiştir).

İç mekân sahnelerindeki gösterilen konut ise Kapıcılar Kralı (1976) ve Çöpçüler Kralı (1976) filmlerindeki ile aynıdır. Bu üç film için ise dış mekân çekimlerinde iki farklı semt (Cihangir, Beşiktaş) ve üç farklı apartman seçilmiştir. Bu filmde ise diğer filmlere göre iç mekân sahnelerinde daha fazla açılar olduğu için mekânların büyük bir kısmı plan düzlemine aktarılabilmiştir. Çöpçüler Kralı (1976) ve Kapıcılar Kralı (1976) filmlerinden sonra 7-8 yıllık süreçte iç mekânda değişen mobilyalar da olmuştur.



Şekil 3.24. Postacı filmindeki apartmanın salon, sofa ve mutfak ilişkisi (Postacı filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir.)

Plan incelendiğinde konutun giriş holünden sonra dikdörtgen biçimli sofasına girildiği görülmektedir. Sofa, mekânları birbirine bağlayan ortak mekân olmasının yanı sıra içinde mobilyaları da barındırmaktadır (Şekil 3.24). Sofada, genellikle kahvaltılarının yapıldığı, mutfağa yakın konumdaki dikdörtgen, üzeri dantel örtülü küçük bir masa ve değerli eşyaların sergilendiği camlı büfe/fincanlık bulunmaktadır (Resim 3.101).

Sofanın sağında salon, karşısında hol ve mutfak, sol tarafında ise yatak odası/odaları bulunmaktadır. Sofadan mutfağa geçilirken arada bir hol yapılmıştır. Holün sol tarafında tuvaletin olduğu, bu holün de tuvaletin doğrudan sofaya açılmasını engellemek amacıyla yapıldığı düşünülmektedir. Mutfak göreceli olarak ışık aldığı için daha ferahdır (Resim 3.105-3.106) (Mutfak, “Kapıcılar Kralı” filminde detaylı olarak incelenmiştir).

Sofadan yaşama mekânına geçildiğinde mekânın üç ayrı bölüme ayrıldığı görülmektedir. Orta bölüm salon/oturma odası olarak kullanılmaktadır. Cephede çıkma yapan bölümde üçlü kanepesi iki koltuk ve orta sehpa ile gruplanmıştır. Koltuklar çiçek desenli koltuk örtüleri ile kaplıdır (Resim3.104). Koltukların köşelerinde sehpalar

üzerinde açık renk başlıklı abajurlar yer almaktadır. Televizyon ise, oturma grubundan izlenebilecek bir konumda, televizyon sehпасının üzerine yerleştirilmiştir (Resim 3.102). Bu bölüm günlük yaşamda en yoğun kullanılan bölümdür.

Salonun sol tarafında kısmi duvarlar ile ayrılan ikinci bir oturma köşesinde vizon renginde kolçaksız iki kanepе köşelerindeki sehpa ile gruplanmıştır. Bu kısım günlük kullanımdan ziyade kalabalık misafir geldiğinde ek alan olarak kullanılan oturma bölümüdür. Koltuğun yanında ise o dönemde orta sınıftaki birçok evde bulunan, daha çok depolama amaçlı, üslupsuz sade bir ahşap büfe bulunmaktadır. Pencereleerde gri ve kahve tonlarında kadife fon perdesi ve desenli tül kullanılmıştır. Zemine ise geleneksel desenlerde kırmızı bir halı serilmiştir.

Salonun diğer köşesi ise yemek odası olarak kullanılmaktadır. Ortadaki büyük yuvarlak yemek masası, akşam yemeklerinin yendiği, konukların ağırlandığı masa olarak kullanılmaktadır (Resim 3.103). Karşılıklı duvarlarda depolama ve sergileme amaçlı iki konsollar bulunmaktadır.

Yaşama mekânının duvarlarında salon bölümünde desenli duvar kâğıdı, oturma köşesinde turuncu, yemek odasında ise yeşil tonlarında yağlı boya kullanılmıştır. Genel anlamda salona desen ve renk kargaşası hakimdir. Ortak bir üsluptan söz etmek mümkün görünmemektedir.



Resim 3.101. Girişte sofa (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.102. Televizyonun konumu (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.103. Salon genel görünüm (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.104. Oturma bölümü (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.105. Mutfak düzeni (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.106. Işık alan mutfak (Fanatik Klasik Film, 2016)

Filmde görülen ufak bir ayrıntı ise, misafir ağırlandığı bir gün televizyona videokaset oynatıcı bağlanarak film izlenmesidir. Bu yeni alet o dönemde televizyondan sonra sinema sektörünün seyirci kaybetmesine sebep olan bir diğer teknolojik ürün olarak filmin içinde kendine yer bulmuştur (Resim 3.107).



Resim 3.107. Videokasetten film izlenmesi (Fanatik Klasik Film, 2016)

### • Değerlendirme

Filmde memur maaşıyla İstanbul'da geçinmenin ve kiralara güç yetirmenin mümkün görünmediği, kısa yoldan köşeyi dönmenin ise apartman sahibi biriyle evlenmekten geçtiği vurgulanmıştır. Filmde ayrıca Almanya'da çalışan işçilerin Türkiye'ye ellerinde büyük miktarlarda döviz ile döndüklerinde patron statüsüne geçmeleri ve kültürel yozlaşmaları gösterilmiştir.

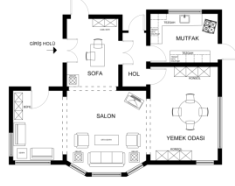



Filmin dış mekân çekimlerinin yapıldığı apartmanın plan kurgusu incelendiğinde parselin en verimli şekilde kullanılarak ona uygun plan çözümlerinin yapıldığı aynı zamanda sofalı çözümlerden koridorlu ve gece-gündüz holü ayrımının yapıldığı çözümlere geçildiği görülmüştür (Tablo 3.29).

Filmin iç mekân çekimlerinin yapıldığı apartmanın plan kurgusu incelendiğinde ise ana sirkülasyon mekanı olan sofasının geleneksel konutun orta sofasına büyük benzerlik gösterdiği görülmüştür. Sofa aynı zamanda yaşama mekânının/salonun devamı niteliğinde kullanılmakta, mutfağa yakın olması da yemek holü olarak kullanılmasını sağlamaktadır (Tablo 3.30). Bu tip planlar dönemin apartmanlarında yaygın olarak görülmektedir.

Planda dikkat çekici bir detay ise, yaşama mekânının üç bölüme ayrılmasına rağmen gerektiğinde bu bölümlerin kapatılarak ayrı mekânlar olarak kullanılmasına olanak sağlayan ayrı ayrı kapılarının olmasıdır. Nitekim birçok konutta bu şekildeki bölümler (salon-salamanje) camekânla kapatılarak da kullanılmıştır.


Bir diğer detay ise mutfığa sofadan doğrudan erişimin olmaması, arada bir holün bulunmasıdır. Bu holden mutfak dışında tuvalete erişim sağlanmaktadır. Böylelikle tuvaletin sofaya doğrudan açılması engellenmiştir.

<b>Tablo 3.29.Postacı filminde dış mekân çekimlerindeki “Apartman”ın Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Apartmanın bitişik nizam düzenindeki sokak dokusunda, sokaktan doğrudan erişilen, yükseltilmiş bodrum üzerine dört katlı, katlarda üç dairesi kargir bina olması</li> <li>-Cephe karakterinin tekrar eden yatay pencere düzeninden oluşması, ön ve yan cephelerinin bulunması (diğer cepheler yapılara bitişiktir)</li> <li>-Zemin katın I. dairesindeki salonun apartman girişine verilen alan sebebiyle daha küçük olması</li> <li>-Katlara L merdiven ile ulaşılması ve dairelerin girişlerine ulaşabilmek için kat holünün uzatılması</li> <li>-Gece ve gündüz ayrımının bulunduğu koridorlu 2+1 düzeninde plan şemalarının kullanılması</li> <li>-Plan şemasında karanlık kalan odaların sandık odası olarak nitelendirilmesi ve bu odaların depolama amaçlı kullanılması (I. daire)</li> <li>-Parselin şekline göre, parseli en verimli şekilde kullanacak plan çözümlerinin yapılması</li> </ul>

<b>Tablo 3.30. Postacı filminde iç mekân çekimlerindeki “Apartman”ın Özellikleri</b>	
<b>Plan Şeması ve Özellikleri</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânının sofanın devamı niteliğinde olması kapısının bulunmaması</li> <li>-Yaşama mekânının salon, oturma odası ve yemek odası olarak alt mekânlardan oluşan geniş bir hacim olması</li> <li>-Alt mekânların kısmi duvarlarla ayrılması ve her bir mekânın sonradan bölünme ihtimaline karşı hole veya başka bir mekâna açılan ayrı bir kapısının bulunması</li> <li>-Yaşama mekânının dikdörtgen biçimli, ortasının da çıkmalı olması</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Giriş holünün sofa olarak kullanılan mobilyalı bir mekân olması</li> <li>-Sofa biçiminde kullanılan giriş holünde yemek masasının ve büfenin bulunması, mutfağa yakın olması sebebiyle yemek holü olarak kullanılması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun yaşama mekânına sofadan ulaşılması</li> <li>-Yaşama mekânının geniş pencerelerinin bulunması</li> <li>-Yaşama mekânının salon, oturma odası ve yemek odası olarak alt mekânlardan oluşan geniş bir hacim olması</li> <li>-Oturma grubunun ortasında ahşap veya cam yüzeyli orta sehpanın yer alması</li> <li>-Televizyonun yaşama mekânının bir köşesinde oturma mobilyalarına hitap eden konumda televizyon sehpasında yer alması</li> <li>-Koltukların köşelerindeki sehpalarda abajurların bulunması</li> <li>-Duvarlarda canlı tonlarda yağlı boyaların ve desenli duvar kâğıdının bir arada kullanılması</li> <li>-Pencerelerde kornişe takılı desensiz tül ve tek renk fon perdelerinin bulunması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânının içinde yer alan bir alt mekân olması</li> <li>-Yemek bölümünün 6 kişilik yuvarlak yalın bir üslupta masa, sandalyeler ve konsollardan oluşması</li> <li>-Yemek masasının aktif olarak tüm öğünlerde ve misafir ağırlamada kullanılması</li> </ul>

### 3.9. Sosyete Şaban (1985)

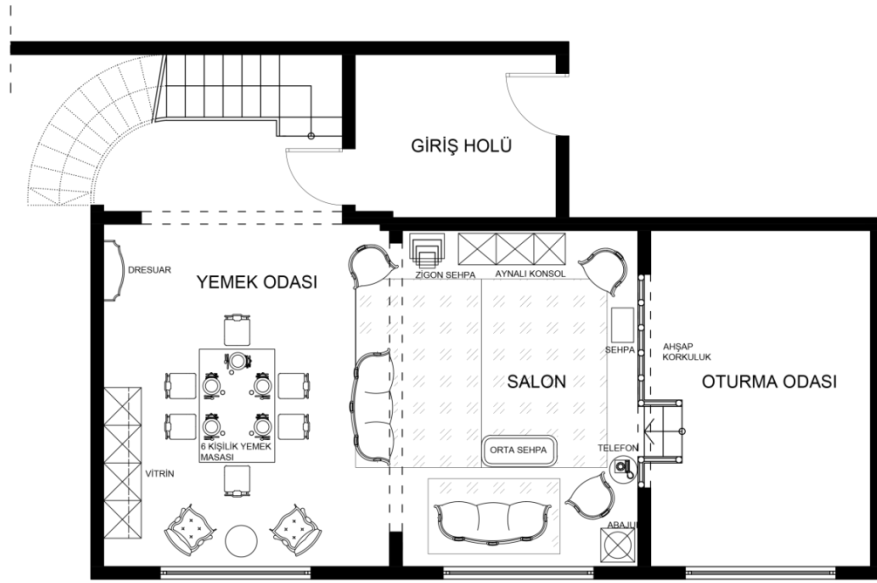
1985 yapımı filmde Peri karakteri, dönemin filmlerinde sıkça görülen “*zengin kız*” tiplemesine uygun olarak yurtdışında okumuş, sık sık Avrupa seyahatlerine çıkan “*sosyetik*” bir genç kızdır. Babasının fabrikasını iflastan kurtarmak için beşik kertmesi olan, toprak sahibi Şaban Ağa ile evlenir. Ancak Peri, düğünün ardından Şaban’ı terk ederek İstanbul’a kaçar. Şaban ise Peri’ye ders vermek için İstanbul’a gelir ve bir yıl içinde aldığı kibarlık ve görgü dersleri ile İstanbullu bir beyefendiye dönüşür (Resim 3.31). Burada özellikle 1980 sonrasında kısa yoldan zengin olan kesimin, sınıf atlamak için geçmişinden ve kültüründen kopmak istemesine ve yeni bir kimlik edinme çabasına gönderme yapılmıştır.

Tablo 3.31. Sosyete Şaban filminin kimliği		
<p><b>Yönetmen:</b> Kartal Tibet</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Perihan Savaş, Süleyman Turan</p> <p><b>Tür:</b> Duygusal, Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1985</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Şaban Ağa'nın beşik kertmesi Peri, Amerika'da eğitim gördükten sonra yurda döner. Babası sıkıntılı günler geçiren Peri, Şaban'ı küçümsese de onunla evlenmek zorunda kalır. Şaban Ağa, kendini beğendirmek için birçok yolu dener fakat Peri, köyde yapılan düğünün ardından kaçıp İstanbul'a gelir. Onuru incinen Şaban harekete geçer. En ünlü öğretmenlerden kibarlık ve görgü dersleri alır. Kendini kabul etmeyen eşine ders vermek için hazırladığı plan sayesinde sosyetenin gözdesi olur (Web İletisi 51).</p>	 <p>Sosyete Şaban film afişi</p>

Film, Kadir İnanır'ın başrolde olduğu Kavgamız (1989) filmindeki konut ile aynı mekânda çekilmiştir. Kavgamız filminin dış mekân çekimlerinden anlaşıldığı üzere konutun İstanbul'un Sarıyer civarında yer aldığı düşünülmektedir (Dinçay, 2014). Ancak konutun konumu yeterli veri olmadığı için tespit edilememiştir.

Peri'nin ailesi ile birlikte yaşadığı müstakil konut, konu kapsamında üst gelir sınıfından bir ailenin yaşama mekânının plan kurgusu ve iç mekân düzenlemelerini incelemek amacıyla ele alınmıştır.

Konutun dikdörtgen biçimli giriş holünden sonra kendi içinde farklı bölümlere ayrılmış oldukça büyük bir yaşama mekânı karşımıza çıkmaktadır. Bu büyük mekânın girişi ortak hol olup üst kata çıkan ahşap merdiveni içinde barındırmaktadır (Şekil 3.25). Merdivenin altından ise mutfağa geçilmektedir.



Şekil 3.25. Sosyete Şaban filmindeki tek konutun salon, yemek odası, oturma odası ilişkisi (Sosyete Şaban filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir.)

İçinde birden fazla bölümü barındıran yaşama mekânında, ahşap dikmeler, kemerler ve kot farkı ile alt mekânlar oluşturulmuştur. Ortak holden sonra ilk olarak yemek odası olarak ayrılmış bölüme geçilmektedir. Beyaz lake boyalı 6 kişilik yemek masası ve arkasındaki vitrin İtalyan stili oymalı mobilyadır (Resim 3.112). Sandalyeler 1980’li yıllarda üst gelir grubunda sıkça görülen taht sandalyelerdir. Saray mimarisini andıran bu bölüm, yemek masasının üzerindeki kristal avize ile tamamlanmıştır. Yemek masasının aktif kullanımı bu filmde de devam etmiştir. Kahvaltılar ve akşam yemekleri bu masada yenmektedir. Dilaver Bey ve Peri’nin nikâhı da bu masada kıyılmıştır (Resim 3.113). Pencerenin önünde ise farklı tarzda iki koltuk ve ortalarında yuvarlak masa bulunmaktadır, bu bölüm yemek sonrası kahvelerin içildiği sohbet köşesidir. Vitrinin bulunduğu duvarın devamında duvara dayalı aynalı dresuar mekânının eklektik tarzını destekler niteliktedir.

Yemek odasından sonra mekânın ayırımının ahşap dikmelerle sağlandığı salona geçilmektedir (Resim 3.108). İki adet üçlü koltuk ve üç adet tekli koltuktan oluşan salon takımı yemek masası takımıyla aynı üsluptadır (Resim 3.110). Yemek masasının sandalyeleri düz renk kadife kumaş kaplı iken salon mobilyaları desenli kumaş kaplıdır. Pencerenin önündeki üçlü koltuğun önündeki orta sehpa, köşesindeki kırmızı kumaş kaplı büyük kasnaklı abajur ve duvardaki tablo salon mobilyalarını tamamlayan detaylardır. Karşı duvarında ise yoğun işlemeli konsol üzerinde sarı renk çerçeveli ayna bulunmaktadır. Konsolun yanında Türk konutunda misafir ağırlamanın vazgeçilmez

ürünü olan iç içe geçmeli zigon sehpa yer almaktadır. Zemindeki geleneksel desende iki takım şeklindeki dokuma halılar mekân ile uyum içindedir.

Salonun devamında, salon ile arasında üç basamak kot farklı bulunan oturma odasına geçilmektedir. Üstte kemer kullanımı altta ahşap korkuluklar ile oturma odası, salondan tamamen ayrılmıştır (Resim 3.109). Üst kattaki salon-yemek odası daha klasik ve gösterişli mobilyalarla döşenirken alt kattaki oturma odasında günlük kullanıma uygun mobilyalar seçilmiştir. Televizyon bu bölümde yer almaktadır. Tavanında ahşap kirişler Türk evi ögesi olarak karşımıza çıkar.

Duvar yüzeylerinde açık renk yağlı boya tercih edilmiş, duvar kâğıdı kullanılmamıştır. Pencereerde ise boydan desensiz tül ve gülkurusu tonlarında kadife fon perdeleri kullanılmıştır.



Resim 3.108. Salonun genel görünümü (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.109. Salon ve oturma odasının kemerle ayrılması (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.110. Salon mobilyaları (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.111. Salona giriş ve üst kat merdiveni (Gülşah Film, 2019)






Resim 3.112. Yemek masası ve vitrin (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.113. Yemek masasının kullanımı (Gülşah Film, 2019)


• **Değerlendirme**

Üst gelir sınıfındaki ailenin konutlarında, zenginlik ve statünün dışa vurumu mekân boyutunda, geniş bir hacme yayılmış yüksek tavanlı yaşama mekânı ile yapılırken mobilya boyutunda ise gösterişli ve yoğun işlemeli donatılar ile yapılmıştır. Adeta bir saray odası gibi döşenen salondaki yemek takımında ve oturma grubunda yoğun ve nitelikli eklektik tarzın hakim olduğu görülmüştür. Ayrıca yaşama mekânı içindeki bölümlerde geleneksel öğeler (kemer forumu, eliböğünde) kullanılmıştır.

<b>Tablo 3.32. Sosyete Şaban filmindeki “Tek Konut”un Özellikleri</b>		
<b>Plan Şeması ve özellikleri</b>		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun bahçe içinde iki katlı, geniş pencereleri olan betonarme bir yapı olması</li> <li>-Yaşama mekânının alt mekanlardan oluşan geniş ve yüksek tavanlı bir hacim olması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânına giriş holünden erişilmesi</li> <li>-Yaşama mekânının yemek odası, salon, oturma odası olarak alt mekânlardan oluşması</li> <li>-Yaşama mekânının girişinde aynalı dresuarın yer alması</li> <li>-Salon ve oturma odasının kemer formulu kısmı bir duvarla ayrılması</li> <li>-Salonda kullanılan mobilyaların adeta saray mobilyaları gibi, konut sahibinin statüsünü ve zenginliğini gösterecek biçimde Batılı klasik üslupta seçilmesi</li> <li>-Klasik üsluptaki mobilyaların geniş oturumlu, kadife kumaş kaplı, oymalı, işlemeli mobilyalar olması</li> <li>-Salon takımının ortasında üzeri mermer kaplı orta sehpanın yer alması</li> <li>-Salon tavanında kartonpiyer süslemeler bulunması ve aydınlatma elemanı olarak kristal ve gösterişli avizelerin kullanılması</li> <li>-Zeminlerde ahşap rabıta üzerinde geleneksel desenlerde halı ve kilimlerin serilmesi</li> <li>-Yaşama mekânının ikinci alt mekânı olan oturma odasının salondaki tarzın devamı niteliğinde ancak ona göre daha sade olması</li> <li>-Televizyonun oturma odasında kendine ait bir sehpanın üzerinde yer alması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânının içindeki salonun bir alt mekânı olarak yer alması</li> <li>-Salon takımıyla aynı tarzda yemek odası takımının kullanılması</li> <li>-6 kişilik yemek masasının masif ahşaptan yapılmış, kenarları ve ayakları işlemeli, sandalyelerinin ise Batılı klasik tarzda oturma yerleri ve arkalıkları kadife kumaş kaplı olması</li> <li>-Yemek masası ile takım yan duvar yüzeyini kaplayan vitrinin bulunması</li> <li>-Yemek masasının üzerinde tavanda kristal avizelerin kullanılması</li> </ul>

### 3.10. Şen Dul Şaban (1985)

1985 yapımı film, apartmanda yaşayan Şaban'ın işsizliği sürecinde, eşi Necla'nın iş bulması ile evdeki rollerin değişmesi üzerine kurgulanmıştır (Tablo 3.33).

Tablo 3.33. Şen Dul Şaban filminin kimliği <sup>40</sup>		
<p><b>Yönetmen:</b> Kartal Tibet</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Nevra Serezli, Halit Akçatepe, Aysen Gruda</p> <p><b>Tür:</b> Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1985</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Şaban, Ali ile birlikte bir fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Bir gün patronlarından zam istedikleri için işten atılırlar. Uzun zaman iş ararlar fakat bulamazlar. Necla ise Şaban'a kadınların daha kolay iş bulabileceğini söyler ve karı koca iddiaya girerler. Necla ertesi gün sekreter olarak işe başlar. Evdeki roller değişir. Necla evin erkeği, Şaban ise evin hanımı olmuştur. Fakat ikili Necla'nın yoğun çalışma saatlerinden dolayı mutsuzdur (Web İletisi 52).</p>	 <p>Şen Dul Şaban film afişi</p>

1960larda başlayıp ardından bir patlamaya dönüşen apartman üretimi, kent merkezlerinin genel görünümünü değiştirerek, bitişik düzende çok katlı yapıların bulunduğu sokak dokusunu oluşturmuştur. Bu yapılar, Türkiye'nin her yerinde görülebilecek plan ve cephe özellikleri sahip yap-sat apartmanlarıdır. Filmin çekildiği Cihangir mahallesindeki Başkurt sokağın dokusu ve apartmanın mimarisi bunun bir örneği niteliğindedir (Tablo 3.34).

Filmde görülen apartman yükseltilmiş bodrum üzerine üç kat ve çatı katından oluşmaktadır. Her katında tek daire bulunan apartmana zemin katta binanın köşesinden girilmektedir. Tekrar eden katlarda cephe düzenleri zemin kat hariç aynı kalmıştır. Cephe elemanları, kat silmeleri ve pencere çerçeveleri ile sınırlı kalmıştır. Apartmanın yapım tarihi bilinmemekle birlikte 1966 tarihli şehir haritasında yer aldığı görülmüştür. 2013 yılına gelindiğinde ise apartman yıkılarak yerine 5 katlı betonarme bir bina yapılmıştır. Beşiktaş Belediyesi ile yapılan görüşmede, binanın bulunduğu arsada Kat Mülkiyetine 2013'te geçildiği için eski projenin belediyeye girilmediği tespit edilmiştir (Tablo 3.34).

<sup>40</sup> Bahtiyar, T.B., Aydın, D., Yıldız, E., 2019, "Türk Sinema Filmleri Üzerinden Konutu Okumak: 1980lerden Üç Örnek" adlı makaleden alınmıştır.

Tablo 3.34. Şen Dul Şaban filmindeki apartmanın konumu



Apartmanın konumu, 1966 (Web İletisi 53)



Yeni yapılan apartmanın konumu, 2019 (Web İletisi 54)

**Adres:** Cihangir Mahallesi, Başkurt Sokak, No:50  
Beyoğlu/İstanbul



Filmin çekildiği sokak, 1985

Filmin çekildiği sokak, günümüzdeki hali, 2019  
(Web İletisi 55)Apartmanın filmdeki hali, 1985 (Gülşah Film,  
2019)Yeni yapılan apartmanın günümüzdeki hali, 2019  
(Web İletisi 55)

Gerçek mekânların kullanıldığı filmde, aynı apartmanda oturan, üst ve orta gelir seviyesindeki ailelere ait üç farklı toplumsal sınıfın konutlarından kareler izlenmektedir. Bireyler konutlara “*Kapıcılar Kralı*” filminde olduğu gibi sosyal statülerine göre piramidal düzende yerleşmiştir. Zemin katta kiracı ve bekâr fabrika işçisi Ali, birinci katta kiracı ve evli fabrika işçisi Şaban, eşi Necla ve iki çocuğu, ikinci katta ise apartmanın sahibi bekâr kız kardeşler Ayşen ve Ayten oturmaktadır.

Zemin katta oturan Şaban’ın iş arkadaşı Ali, fabrikadan adlığı maaş yetersiz olduğu için geçim sıkıntısı yaşamaktadır. Çareyi, kendinden yaşça büyük ve ona âşık olan apartmanın sahibi Ayten ile evlenmekte bulmuş, kısa yoldan üst sınıfa geçmiştir.

Ali’nin yaşadığı daire ile ilgili sahneler incelendiğinde mutfağında ocak yerine küçük tüp kullandığı görülmüştür. Mutfak gereçleri ise duvarlardaki açık raflarda

depolanmıştır. Zemin katta apartman girişine ayrılan alandan dolayı Ali'nin salonu diğer dairelerden daha küçüktür. Salonun ortasında düz hatlarda basit bir yemek masası koyulmuştur. Ali'nin kendine ait yatak odası yoktur, sofadaki çeyyatta uyumaktadır (Tablo 3.35).

Birinci katta alt-orta gelir seviyesinde bir aile olan Şaban ve Necla iki çocuğu ile birlikte yaşamaktadır. Kente uyum sağlamış çekirdek ailenin örneği olan Şaban'ın evinde mutfak, Ali'nin evine göre daha düzenlidir ve daha fazla gereç barındırmaktadır. Tezgâh üstünde üç gözlü ocak bulunur. Salon mobilyalarında modern çizgilerde bir kanep, klasik koltuk ve geleneksel somya bir arada kullanılmıştır (Tablo 3.35).

İkinci katta üst gelir seviyesinde apartman sahibi bekâr kız kardeşler oturmaktadır. Apartmanda yaşayan gelir seviyesi yüksek aileler, konutun dış görünüşünde farklılık oluşturamadıkları için iç mekân mobilyaları ile farklılıklarını ortaya koymaya çalışarak gösterişli oymalı mobilyaları, kristal avizeleri, şamdanları vs. tercih etmişlerdir. Ayşen ve Ayten kardeşlerin dairesi bu duruma örnek teşkil etmektedir. Dairenin salonundan görülen karelerde klasik çizgilerde oymalı desenli kumaş kaplı koltuk takımı, mutfakta fırınlı ocak kullanımı ve turuncu renkli formika kaplı alt ve üst dolaplar bunun örneğidir (Tablo 3.35).

Tablo 3.35. Sosyal Statüye göre aynı apartmanın farklı dairelerindeki düzenlemeler



Mutfak düzeni-Kiracı (Bekâr)  
-Ocak yerine küçük tüp  
-Açık raflar, tezgah altı dolap

Mutfak düzeni-Kiracı (Evli)  
-Üç gözlü ocak  
-Açık raflar, tezgâh altı dolap

Mutfak düzeni- Ev sahibi  
-Fırınlı ocak  
- Turuncu formika kapaklı alt ve üst dolaplar



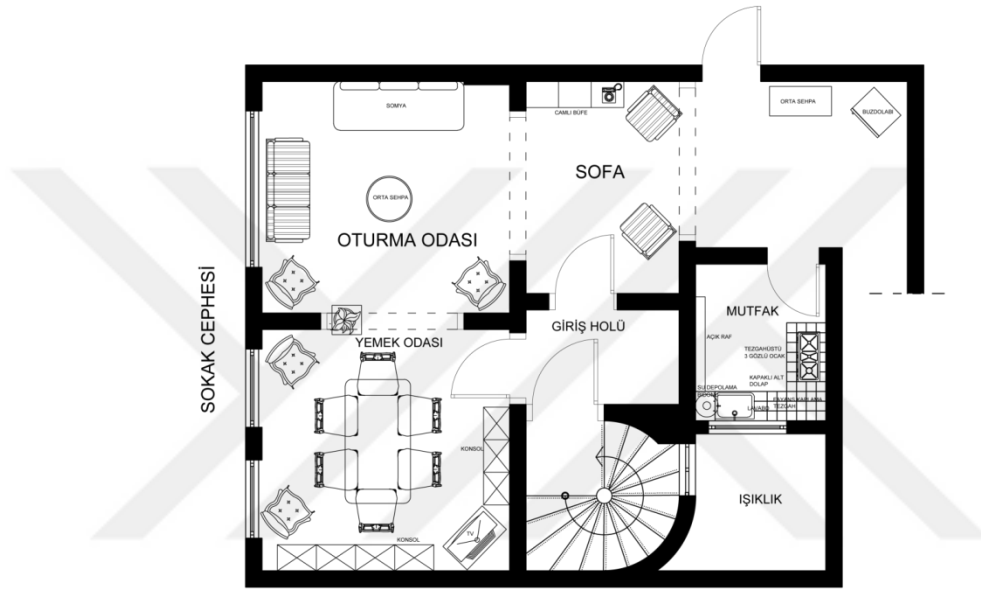
Salon düzeni-Kiracı (Bekâr)  
-Yemek masası salonda  
-Yatak odası yok

Salon düzeni-Kiracı (Evli)  
-Modern kanep ve geleneksel somya bir arada

Salon düzeni-Ev sahibi  
-Klasik mobilya takımı, kristal avize

İç mekân sahnelerinin yoğunlukta olduğu Şaban ve Necla'nın dairesi plan şeması ve donatıların işlevi anlamında detaylı olarak incelenmiştir. Daireye döner merdiven sonunda ulaşılan sahanlıktan tek kanatlı ahşap kapı ile girilmektedir. Kapı, dar ve küçük giriş holüne açılmaktadır. Giriş holünün ardından sofaya geçilmektedir (Şekil

3.26). Sofa bütün mekânlara erişimin sağlandığı ortak alandır (Resim 3.117). Girişin karşısındaki duvarda camlı bir büfe yer almaktadır. Büfe, değerli eşyaların, cam ürünlerin, porselen takımların sergilendiği vitrin niteliğindedir. Fincanlık da denilen formika kaplı bu büfenin üzerinde ise telefon bulunur (Resim 3.114). Sofada bunlar dışında salondaki üçlü koltuğun takımı olan iki adet tekli koltuklar yer almaktadır. Sofadan kapısız olarak geçilen salon-salamanje biçimindeki salonun yemek masasının konumlandığı alana giriş holünden ayrı bir kapı verilmiştir. Bu kapı salon bölündüğü takdirde her iki tarafın da kullanılabilir olması için yapılmıştır (Şekil 3.26).



Şekil 3.26. Şen Dul Şaban filminde Şaban ve Necla'nın dairesinde salon, yemek odası, sofa ilişkisi (Şen Dul Şaban filmindeki sahnelerden şematez edilmiştir.)

Yemek masasının bulunduğu alan, oturma odasından kısmi bir duvar ile ayrılmıştır<sup>41</sup>. Yemek masası her öğünde kullanılmasının yanı sıra ütü yapmak için dahi kullanılmıştır (Resim 3.130). Masasının arka duvarlarında iki konsol, köşede ise açık raflı, tekerlekli televizyon sehpa üzerinde televizyon bulunmaktadır (Resim 3.115). Oturma odasında ise bir somya, çizgili kadife kumaşla kaplı İskandinav tipi<sup>42</sup> üçlü koltuk, ahşap oymalı, avangart tipi düz renk kadife kumaşla kaplı tekli iki koltuk ve ortada üstü mermer, ayak aksanı oymalı ahşap olan dairesel sehpa yer almaktadır (Resim 3.116). Salonda tarz anlamında kargaşa hakimdir; geleneksel, klasik ve modern mobilyalar bir arada kullanılmıştır. Duvar yüzeylerinde desenli duvar kâğıdı,

<sup>41</sup> 1960'lı yıllarda yapılmış birçok apartman konutunda bu düzenleme bulunmakta, salon bir cemeke ile gerektiğinde iki ayrı mekâna dönüşebilmektedir. Cemeke uygulamasının alternatifi bir dönem akordeon kapı olmuştur (Bahtiyar vd., 2019).

<sup>42</sup> İskandinav stilinin başlıca karakteristikleri açık yanlı koltukları, doğrudan doğruya gövdeye takılan ayaklar ve bu ayakları pekiştirmek için ortadan konulan ortaları inceltmiş ara kayıtlardır. Sandalyelerde ön ve arka ayak başlıkları kayıtlardan taşınır (Kurtoğlu, 1986).

pencerelerde desensiz tül ve dönemi yansıtan desenlerdeki tekstilden perde kullanılmıştır.



Resim 3.114. Daire girişi<sup>43</sup>



Resim 3.115. Yemek masası, konsol ve televizyon



Resim 3.116. Salon mobilyaları



Resim 3.117. Salon-sofa ilişkisi

Giriş holünden sonra ulaşılan sofanın devamı niteliğinde yatak odalarına giden bir hol yer almaktadır. Buzdolabı mutfığa yakın konumdaki bu hole koyulmuştur (Resim 3.118). Mutfak, dönem apartmanlarında olduğu gibi boyut olarak küçük olup ışıklığa bakmaktadır. L tezgâh üstünde bir tarafta üçlü ocak, ışıklığa bakan pencere tarafında eviye bulunmaktadır. Eviyenin yanında, tezgâh üstünde yer alan büyük su bidonu (çeşmeli) su kesintisinin olduğu zamanlarda kullanım içindir. Mutfakta duvarda açık raflı depolama alanı bulunmaktadır (Resim 3.119).



Resim 3.118. Holde buzdolabı



Resim 3.119. Mutfak düzeni

<sup>43</sup> Şendul Şaban filmine ait 3.114-3.115-3.116-3.117-3.118-3.119 numaralı resimler “Türk Sinema Filmleri Üzerinden Konutu Okumak: 1980lerden Üç Örnek” (Bahtiyar, T.B., Aydın, D., Yıldız, E., 2019) adlı makaleden alınmıştır.



Resim 3.120. Mutfak düzeni (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.121. Işıklığa bakan mutfak (Gülşah Film, 2019)

Şaban ve Necla'nın yatak odaları "*Ebeveyn yatak odası*" olarak özelleşmiş mekândır. Odada kullanılan karyola, karyola başındaki dolap, komodinler ve makyaj masası takım anlayışındadır (Resim 3.123). Takım lake boyalı, yalın, fonksiyonel ve orta gelir seviyesindeki ailelerin alabileceği kalitededir. Yatak kenarlarında bulunan dikdörtgen komodinler ile aynı yükseklikte tutulmuş yatak başında derinliği fazla olan ve yatak boyunca devam eden bir dolap bulunmaktadır (Resim 3.123). Derinliği ve inceliği sebebiyle günlük kullanıma uygun olmayan bu dolap, yazlık-kışık eşyaların depolandığı bir alandır. Günümüzde artık kullanılmayan bu parça, 1980lerin yatak odalarında sıkça görülmektedir.

Pencerelerde desenli perde, duvarlarda ise dönemin popüler kaplama malzemesi olan bitkisel desenli duvar kâğıdı kullanılmıştır.



Resim 3.122. Yatak odası (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.123. Komodin ve makyaj masası (Gülşah Film, 2019)

Evin iki çocuğuna ait "*çocuk odası*" olarak özelleşmiş odada, ahşap beşik ve tek kişilik karyola yer almaktadır (Resim 3.124). Bu oda aynı zamanda çocukların bireyler zamanlarını geçirdikleri ve birlikte oyun oynadıkları odalarıdır. Odanın duvar kâğıdı da çocuk odasına uygun olarak seçilmiştir (Resim 3.125). Zemin ise duvardan duvara halıfleks ile kaplanmıştır.



Resim 3.124. Çocuk odası (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.125. Çocuk odasında duvar kâğıdı (Gülşah Film, 2019)

Şaban ve Necla'nın dairesinde değinilmesi gereken bir diğer konu ise yemek masasının kullanım alanlarıdır. Yemek masası evlerde yemek yeme eylemi dışında bireylerin çeşitli işlerde (Tablo 3.36) ilgi alanlarına göre boş vakitlerini değerlendirme uğraşlarında kullandıkları bir mobilyaya dönüşmüştür.

Tablo 3.36. Yemek masasının kullanım alanları<sup>44</sup>

Kahvaltı ve akşam yemeği masası

Çalışma/Faaliyet masası

Gün masası

Konken masası

Ütü masası

### • Değerlendirme

Filmde Şaban ve Necla'nın yaşadığı apartman plan kurgusu ve donatılar açısından detaylı olarak incelenmiştir (Tablo 3.37). Apartman hayatına geçiş ile birlikte odaların özelleşmesi ve orta gelir seviyesindeki aile bireylerinin kendilerine ait kişisel alanlarının oluşmasına Şaban'ın konutu bir örnek teşkil etmiştir.

Filmde aynı apartmanda yaşayan ancak sosyal statüleri farklı olan ailelerin aynı mekânı farklı şekilde yorumlamadıkları görülmüştür. Ekonomik gelir seviyesi arttıkça mobilya tercihinde gösterişli takımların seçilmiş, teknolojik ürünlere daha hızlı adapte olunmuştur.


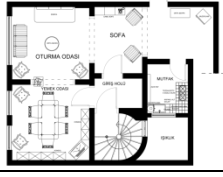







<sup>44</sup> Tablo 3.36'da yer alan Şen Dul Şaban filmine ait resimler "Türk Sinema Filmleri Üzerinden Konutu Okumak: 1980lerden Üç Örnek" (Bahtiyar, T.B., Aydın, D., Yıldız, E., 2019) adlı makaleden alınmıştır.

Konutun bitişik nizam düzeninde ve sınırlı parselde yer alması sonucu mutfak küçük hacimlidir ve ışıklığa bakmaktadır. Buzdolabı mutfağa yakın konumda holde yer almıştır. Bu durum kullanıcıyı rahatsız etmekten ziyade ekonomik alım gücünü göstermesine yardımcı olduğu için holde kullanılmasında bir sakınca görülmemiştir.

Şaban ve Necla'nın konutunda yemek masasının birçok faaliyet için kullanılması, Batı kültüründen aldığımız bu mobilyayı kendi kültürümüze dahil ederek benimsediğimizin bir göstergesi olmuştur.

Filmde ayrıca kadının iş hayatında yer alması ile ilgili göndermeler yapılmıştır. Kadınların aslında iş hayatında erkeklerden daha başarılı olduğu gösterilmiş ancak evdeki roller değiştiğinde işlerin nasıl karıştığı, kadının ev içindeki düzeni sağlayan tek otorite olduğu gösterilmiştir.




<b>Tablo 3.37. Şen Dul Şaban filmindeki “Apartman”ın Özellikleri</b>		
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>		
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<p>-Apartmanın bitişik nizam düzenindeki sokak dokusunda, sokaktan doğrudan erişilen, yükseltilmiş bodrum üzerine üç katlı ve çatı katlı katlarda tek dairesli, iki cepheli (arka ve ön) kargir bina olması</p> <p>-Cephe karakterinin tekrar eden pencere düzeninden ve kat silmelerinden oluşması</p> <p>-Daha az alan kapladığı için sarmal merdiven tercih edilmesi, kat holünün merdiven sahanlığı ile sınırlı olması</p> <p>-Yaşama mekânının giriş cephesine, mutfakın ışıklığa, yatak odalarının ise arka cepheye baktığı, aynı zamanda sofa olarak nitelendirilebilecek bir mekânı bulunan plan şemasının kullanılması</p>	
<b>Giriş Holü</b>		<p>-Konutun ilk karşılama mekânının küçük giriş holüne açılması</p> <p>-Giriş holünün ardından bütün mekânlara erişimin sağlandığı, yaşama mekânının devamı niteliğinde kullanılan sofanın yer alması</p> <p>-Sofanın mutfaka yakın olan kısmında buzdolabının yer alması</p>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	 	<p>-Yaşama mekânının sofanın devamı niteliğinde olması</p> <p>-Yaşama mekânının sofadan erişilen salon-salamanje şeklinde camekânlı kapılar ile bölünmüş dikdörtgen biçimli, oturma bölümü ve yemek bölümünden oluşan bir mekân olması</p> <p>-Yaşama mekânının sokak cephesine bakan üç penceresinin bulunması</p> <p>-Üst-orta gelir seviyesindeki apartman sahiplerinin yaşama mekânlarında klasik üslupta takım olarak oturma gruplarının yer alması, alt-orta gelir seviyesindeki kiracıların yaşama mekânlarında ise klasik, modern veya geleneksel mobilyaların (divan, somya gibi) bir arada kullanılması</p> <p>-Oturma grubunun ortasında mermer yüzeyli yuvarlak orta sehpanın yer alması</p> <p>-Televizyonun salonun köşesinde tüm mekâna hitap eden konumda altı açık raflı, tekerlekli televizyon sehпасının üzerinde yer alması</p> <p>-Duvarlarda desenli duvar kâğıtlarının kullanılması</p> <p>-Zeminlerin duvardan duvara halıfleks ile kaplı olması</p>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>		<p>-Yaşama mekânının içinde yer alan bir alt mekân olması</p> <p>-Yemek bölümünün 6 kişilik dikdörtgen yalın bir üslupta masa, sandalyeler ve iki konsoldan oluşması</p> <p>-Yemek masasının aktif olarak tüm öğünlerde kullanılması, bunun dışında ev oturumlarında, konken partilerinde veya ütü yapılırken de masasının yapılması</p>
<b>Mutfak</b>		<p>-Mutfakın sofadan erişilen dar ve küçük hacimli ışıklığa bakan bir mekân olması</p> <p>-Eviyenin ışıklığa bakan pencerenin önünde yer alması</p> <p>-Tezgâh üstünde üç gözlü ocak kullanılması</p> <p>-Tezgâh ve raflar arasında kalan duvarın 20x20 boyutlarında desenli fayansla kaplı olması</p> <p>-Duvarda açık raflı depolama alanı bulunması</p>
<b>Yatak Odası</b>	 	<p>-Yatak odalarına sofanın devamındaki holden ulaşılması</p> <p>-Ebeveyn yatak odasının çocuk odasından daha büyük olması</p> <p>-Ebeveyn yatak odalarında karyola, yatak başı dolabı, komodin, gardırop ve makyaj masasından oluşan ahşap görünümünde lake boyalı yatak odası takımlarının bulunması</p> <p>-Yatak başındaki komodinlerin üzerinde küçük kasnaklı abajurların yer alması</p> <p>-Duvarlarda desenli duvar kâğıtlarının kullanılması</p> <p>-Çocuk odasının çocukların kişisel zamanlarını geçirebilecekleri özelleşmiş mekânlar olması</p> <p>-Çocuk odalarında çocuğun yaşına göre karyola ve beşik bulunması, duvar kâğıdının da çocuk odasına özel seçilmesi</p>

### 3.11. Katma Değer Şaban (1985)

Kemal Sunal'ın bütün filmlerinde olduğu gibi, bu film de bazı toplumsal olaylar kimi zaman alt metinde, kimi zaman ise doğrudan eleştirilmiştir. Turgut Özal döneminde çekilen filmde 1967 yılında çalışmalarına başlanılan, 1984 yılında da yürürlüğe giren KDV filme adını vermiştir. Toplumda üst gelir seviyesindeki kesimin vergi kaçırarak daha da zenginleşmesine, KDV yüzünden “orta direk” kesimin sıkıntıya düşmesine, absürt bir şekilde söylenen fakat sözleri oldukça dikkat çekici “KDV” şarkısı ile gönderme yapılmıştır.

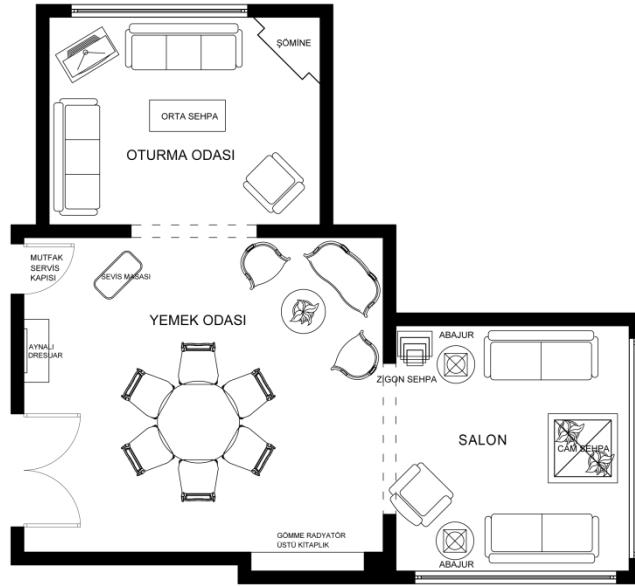
Ayrıca bu filmde Türk toplumun önyargı'sı da eleştirilmiştir. Almanya'dan ilk geldiğinde kimsenin beğenmediği ve istemediği *Punk'çı Şaban*, filmin sonunda herkesin sevgisini kazanarak toplumdaki bu önyargıyı kırmayı başarmıştır (Tablo 3.38).

Tablo 3.38. Katma Değer Şaban filminin kimliği		
<p><b>Yönetmen:</b> Kartal Tibet</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Sevda Aktolga, Reha Yurdakul</p> <p><b>Tür:</b> Duygusal, Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1985</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Kadir Usta çalıştığı fabrikanın depo sorumluluğunu yapan çalışkan ve güvenilir bir adamdır. Fakat askerlik arkadaşı Halil'in fabrikaya ortak olduktan sonra yasa dışı işler çevirip, kendisini zanlı durumda bırakması sonucu suçlu bulunur ve tutuklanır. 20 yıl önce eşini kaybeden ve küçük çocuğuyla ortada kalan Kadir Usta çocuğunun daha iyi şartlarda büyümesi için onu Almanya'ya dayısının yanına gönderir. O gün bugündür oğlula mektuplaşan Kadir Usta onurunu ve masumiyetini kurtarmak için oğlu Şaban'dan yardım ister (Web iletisi 56).</p>	 <p>Katma Değer Şabana film afişi</p>

Filmde iç mekân sahnelerinde fabrikatör Halil Bey'in “tek konut”undan görülen kareler incelenmiştir. Konutun dış mekânı ile ilgili tek bir sahne yer alır, bu sahne üzerinden ise konutun yeri tespit edilememiştir. Yüksek girişli ve iki katlı olan konut, bahçe içinde yer almaktadır. Konutun cephesi, geniş ve yatay pencereleri, köşe pencereleri ve net geometrik biçimlenmeleri ile modern bir görünüme sahiptir (Resim 3.126)



Resim 3.126. Filmin çekildiği konut (Fanatik Film, 2016)



Şekil 3.27. Katma Değer Şaban filmindeki tek konutun yaşama mekânı (Katma Değer Şaban filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir.)

Konutun ana giriş kapısından rüzgârlık niteliğindeki ilk karşılama bölümüne girilmektedir (Resim 3.127). Daha sonra ahşap yüzeyli yan tarafları camekânlı bir iç kapıyla konutun ikinci karşılama mekânı niteliğinde olan vestiyerin yer aldığı giriş holüne geçilmektedir.

Giriş holünün bir yanında mutfak diğer yanında ise üst katlara çıkan merdiven bulunmaktadır. Girişin karşısında ise kendi içinde alt mekânlara ayrılan büyük bir yaşama mekânı yer almaktadır (Şekil 3.27). “1980 sonrası konutların genelinde yaşama mekânları tek bir hacimde toplanarak geniş bir alana yayılmıştır” (Sormaykan, 2008). Bu konut da bunun bir örneği niteliğindedir.

Çift kanatlı cam yüzeyli ahşap kapı ile girilen yaşama mekânı; yemek odası, oturma odası ve salon olmak üzere üç farklı bölüme ayrılmıştır. Bu ayrılma kısmı duvarlar ve mobilyalar ile sağlanmıştır. İlk olarak mekânın merkezi konumundaki yemek odası bölümüne geçilmektedir (Resim 3.129). Yuvarlak 6 kişilik yemek masası mekânın ortasında yer almıştır. Odanın bir köşesindeki tek kanatlı kapı, hizmetçiler tarafından servis amaçlı kullanılmaktadır. Servis kapısı ve giriş kapısı arasında aynalı dresuar bulunur. Tavandaki kristal avize statü ve zenginliğin göstergesi olarak ortamı aydınlatmaktadır (Resim 3.130). Duvar yüzeyine niş şeklindeki yapılmış açık raflarda çeşitli objeler sergilenmiştir (Resim 3.128). Nişin altında ise parmaklıklı ahşap dolabın içine yerleştirilmiş kalorifer peteği bulunmaktadır. Tüm duvar yüzeyleri açık renkte boyanmış, duvarlar çeşitli tablolar ile süslenmiştir. Tavanda kaset döşemeyi andıran ancak dekorasyon amaçlı yapılmış asma tavan ortama zenginlik katmıştır.

Yemek odasının devamında salon yer almaktadır. Salonda beyaz zemin üzerine mavi çizgili modern kanepeler vizon rengindeki teklî koltuk ve ortada yer alan metal ayaklı cam yüzeyle orta sehpa ile gruplanmıştır (Resim 3.131). Köşede bulunan zigon sehpa ise salonun değişmez mobilyasıdır. Yemek odasının eklektik tarzının devamı olarak tavanda kristal avize ve büyük başlıklı abajurlar kullanılmıştır. Duvar yüzeyleri ve perde kullanımında düz renkler tercih edilmiştir. Tüm mekânların zemininde duvardan duvara kahverengi tonunda halıfleks kaplama kullanılmıştır.

Yemek odasının karşısında ise oturma odası bulunmaktadır (Resim 3.132). Bu bölümde daha çok günlük kullanıma uygun mobilyalarla döşenmiştir. Vizon renkli geniş oturumlu üçlü kanepesi siyah deri kaplama koltukla gruplanmıştır. Odanın bir köşesinde, yemek odasına da hitap edecek konumda televizyon yer almaktadır. Diğer köşesinde ise süslemeden uzak, modern görünümlü şömine vardır. Ortamı tavandaki teklî sade bir sarkıt avize aydınlatır.



Resim 3.127. Girişte rüzgârlık ve vestiyer (Fanatik Film, 2016)



Resim 3.128. yemek odasında niş yapan raflar (Fanatik Film, 2016)



Resim 3.129. Giriş holü yemek odası ilişkisi (Fanatik Film, 2016)



Resim 3.130. Yemek odasından oturma odası ve misafir odasının görünümü (Fanatik Film, 2016)









Resim 3.131. Salon (Fanatik Film, 2016)



Resim 3.132. Yemek odasından oturma odasının görünümü (Fanatik Film, 2016)

• **Değerlendirme**


Üst gelir seviyesine ait bireyin konutunda, yaşama mekânının tek hacimde toplanarak geniş bir alana yayıldığı ve kendi içinde alt mekânlara bölüdüğü görülmüştür. Zenginlik ve statü göstergesi haline gelen gösterişli iç mekânların ve mobilyaların bu konutta fazla tercih edilmediği, daha ziyade sade ve modern çizgilerde mobilyalara doğru bir eğilimin olduğu görülmüştür. Konutta artık rahatlık ve konfor, gösterişten daha ön planda olmaya başlamıştır.

<b>Tablo 3.39. Katma Değer Şaban filmindeki “Tek Konut”un Özellikleri</b>	
<b>Plan Şeması</b>	 
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	-Konutun bahçe içinde iki katlı, geniş pencereleri ve net geometrik biçimlenmeleri ile modern bir görünüme sahip betonarme bir yapı olması
<b>Giriş Holü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun giriş holünden önce rüzgârlık bölümünün bulunması</li> <li>-Giriş holünde vestiyerin yer alması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânına giriş holünden erişilmesi</li> <li>-Yaşama mekânının yemek odası, salon, oturma odası olarak alt mekânlardan oluşması</li> <li>-Salon, oturma odası ve yemek odasının birbirinden tavanda kirişler yanlarda ise kısmi bir duvarla ayrılması</li> <li>-Salon takımının ortasında cam yüzeyli orta sehpanın yer alması</li> <li>-Oturma odasında ve salonda yalın, konforlu, geniş oturumlu, iskeleti görünmeyen modern tarzlarda oturma gruplarının tercih edilmesi</li> <li>-Televizyonun oturma odasında kendine ait sehpanın üzerinde yer alması</li> <li>-Tüm duvar yüzeyleri açık renkte boyanması, duvarların çeşitli tablolar ile süslenmesi</li> <li>-Zeminlerin duvardan duvara halıfleks ile kaplı olması</li> <li>-Aydınlatma elemanı olarak salonda kristal avize oturma odasında ise tekli sarkıt kullanılması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Yemek odasının yaşama mekânının içinde ayrı bir mekân olarak yer alması</li> <li>-Yemek odasının girişinde aynalı dresuarın yer alması</li> <li>-Yemek odasının mutfak için kullanılan ayrı bir servis kapısının bulunması ve tekerlekli servis masasının bulunması</li> <li>-Sandalyelerin arkalığının iskeletten oluşan modern görünümde olması</li> <li>-Tüm duvar yüzeyleri açık renkte boyanması, duvarların çeşitli tablolar ile süslenmesi</li> <li>-Yemek masasının üzerinde tavanda kristal avizelerin kullanılması</li> <li>-Tavanda kaset döşemeyi andıran dekorasyon amaçlı asma tavan yapılması</li> </ul>

### 3.12. Kiracı (1987)

1987 yılında çekilen film, Sulhi Dölek'in 1983 yılında "Madaralı Roman Ödülü" aldığı "Kiracı" romanından uyarlanmıştır.

1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk sinemasında gecekondular hâkimken, 1980'li yıllara gelindiğinde apartmanlar ve kiracı-ev sahibi kavramı filmlerde işlenmeye başlamıştır. Kiracı filmi de çekildiği dönemi yansıtan ve dönemin toplumsal sorunlarına göndermelerde bulunan, devlet memurunun geçim sıkıntısını konu edinen bir filmidir (Tablo 3.40). Kemal Sunal'ın bu filmi, sosyal içerikli, güldürme derdi olmayan kara komedilerinden biridir.

Tablo 3.40. Kiracı filminin kimliği <sup>45</sup>		
<p><b>Yönetmen:</b> Orhan Aksoy</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Fisun Demirel</p> <p><b>Tür:</b> Duygusal, Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b> 1987</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Kerim bir devlet memurudur. Geçim sıkıntısı çekmektedir. Evinde üç çocuğu, karısı, ve bir de kayınvalidesi ile yaşayan Kerim ev sahiplerinden dertlidir. Dar gelirli kiracıların yaşadıkları sorunları ele alan film güldürüden ziyade hiciv, ironi ve biraz da dram içeriklidir (Web İletisi 57).</p>	 <p>Kiracı film afişi</p>

Filmde devlet memuru olan Kerim 135.000 TL maaş almaktadır. Asgari ücretin 46.200 TL olduğu dönemde kiralık ev arayışına giren Kerim en uygun evi ancak 90.000 TL'ye bulabilmiştir. Bir dönemin seçkin mesleği olan devlet memuriyeti bu dönemde itibarını kaybetmiş, memurlar kent merkezindeki apartman kiralalarını karşılayamayacak duruma gelmiştir.

Filmin son sahnesinde yaşadıklarından bunalan Kerim, toplu konut açılışına gelen başbakanın konuşması esnasında inşaat halindeki binadan intihar etmek ister ve dönemin sorunlarını eleştiren şu cümleleri kurar:

*"Günden güne büyüyen konut sorununa karşı hükümetlerin süre gelen ilgisizliğini kınamak için bu eylemi seçtim. Ben Kerim Kocaman, kırkıncı yaş günümü kiracı olarak geride bıraktım. Yaşasam sekseninci yaş günümde de kiracı olarak kalacağıma inanıyorum. Ayrıca benden çok daha kötü koşullarda yaşayan milyonlarca kiracının varlığının bilincindeyim. Kiracılık yazgısını benimle beraber paylaşan vatandaşlarıma yardım edebilmek için yaşamıma son vereceğim."*

<sup>45</sup> Bahtiyar, T.B., Aydın, D., Yıldız, E., 2019, "Türk Sinema Filmleri Üzerinden Konutu Okumak: 1980lerden Üç Örnek" adlı makaleden alınmıştır.

Filmde ayrıca eğitimin ve kültürlenmenin değil paranın ve onun satın aldığı şeylerin itibar gördüğünü vurgusu yapılmıştır. Bu durum filmde Kerim'in kitap okuması ve eve kitap alması ile ilgili karısının “*Başka kadınların kocalarına bakıyorum gazete bile okumuyor çoğu. Biz yarı aç yarı tok dolaşırken elindekini avucundakini bu süprüntülere vermen doğru mu?*” yorumunda bulunması eğitimin toplumda değer kaybına uğradığının göstergesidir.

Dönemin tüm bu sıkıntılarını konu edinen film ise, iki farklı apartman dairesinde çekilmiştir. Filmin ikinci yarısında gösterilen apartman, “*Şen Dul Şaban*” filmindeki ile aynıdır. Bu sebeple çalışma kapsamında filmin ilk yarısındaki apartman ele alınmıştır. Apartmanın dış mekânına dair gece gösterilen bir sahnesi dışında başka bir açıya yer verilmemiştir. Yapının konumu tespit edilememesine karşın bitişik nizam düzeninde apartman mimarisinin yoğun olduğu bir sokak dokusunda, kuvvetle muhtemel Cihangir semtinde yer aldığı düşünülmektedir. Apartman, yükseltilmiş bodrum üzerine 5 katlıdır, her katta iki daire bulunur. Bina girişi zemin katta cephenin ortasından verilmiştir. tekrar eden pencere düzeninden oluşan cephe karakterin ile apartman, dönemin “*müteahhit üslubu*” ile yapılan apartmanlarına örnek niteliğindedir (Resim 3.133).



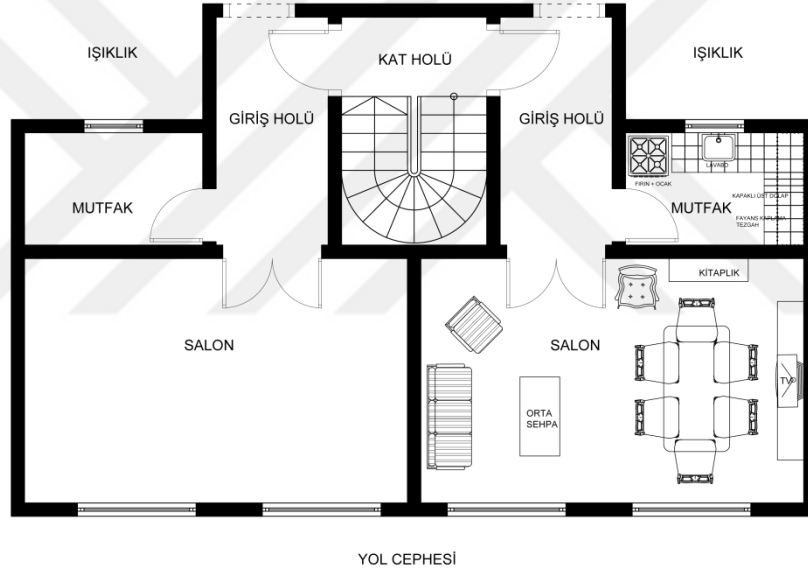
Resim 3.133. Kiracı filmindeki ikinci apartman (Fanatik Klasik Film, 2016)

Filmde normal katlardan birinde çekilen apartman dairesine U merdiven ile çıkılan kat hólünden girilmektedir. Daireye girişte ince ve uzun bir hol karşımıza çıkmaktadır (Resim 3.134). Holün sağ tarafında mutfak ve salonun yer alması sol tarafında ise banyo ve yatak odaları yer alması gece ve gündüz hólü ayrımının yapıldığını göstermektedir (Şekil 3.28). *Kılıbık (1983)* ve *Şen Dul Şaban (1985)* filmlerde giriş hólü bir sofa niteliği olup içinde donatıları barındırırken bu örnekte giriş hólü yalnızca sirkülasyon alanı olarak kullanılmaktadır (Bahtiyar vd., 2019).

Giriş hólünden erişilen mutfak, küçük hacimli ve ışıktan aydınlanan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 3.135). L şeklinde bir tezgâhın yer aldığı mutfakta eviye, ışıklığa bakan pencerenin önünde konumlanmıştır. Tezgâhın bitiminde ise fırınlı ocak yer almaktadır (Resim 3.136). Tezgâh ve üst dolaplar arasında kalan

duvar 20x20'lik mavi renkte seramik ile kaplanmıştır. Üst dolap hizasından sonra ise duvarlarda çiçek desenli duvar kâğıdı kullanılmıştır.

Giriş holünden erişilen bir diğer mekân ise çift kanatlı kapı ile girilen salondur. Salon kendi içinde mobilyalar ile oturma bölümü ve yemek bölümü olarak ikiye ayrılmıştır (Şekil 3.28). Yemek masası ve çizgili koltuk takımı *Şen Dul Şaban (1985)* filmindeki masa ile benzerlik göstermektedir (Resim 3.137-3.139). Masa bu filmde de aktif bir şekilde kullanılmaktadır. Masanın arkasındaki duvarda ahşap oymalı konsol üzerinde televizyon konumlanmıştır. Burada apartman salonlarından farklı olarak sade bir kitaplığın yer aldığı görülmektedir (Resim 3.137). Duvarlarda, dönemin popüler kaplama malzemesi olan desenli duvar kâğıdının yanında tek duvarda kullanılan palmye ağaçlı deniz manzaralı duvar kâğıdı ortama modern bir hava katmıştır (Resim 3.138).



Şekil 3.28. Kiracı filmindeki apartmanda salon, giriş holü, mutfak ilişkisi (Kiracı filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir.)



Resim 3.134. Daire girişi (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.135. Mutfak düzeni (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.136. Mutfakta fırınlı ocak (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.137. Yemek masası ve kitaplık (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.138. Salonda Manzaralı duvar kâğıdı ve üçlü koltuk (Fanatik Klasik Film, 2016)










Resim 3.139. Salonda tekli koltuk (Fanatik Klasik Film, 2016)

### • Değerlendirme

Filmde 1980lerin sonuna doğru giderek artan konut kiralalarına karşı memurun çaresiz kalışı ve apartmanlarda barınmakta zorlanması konu edilmiştir. Bu çözümsüz durumun, o dönemde apartman kiralalarına güç yetiremeyen memurun yavaş yavaş gecekondulara taşınmasının ve gecekondular yapımındaki hızlı artışın bir göstergesi olduğunu söylemek mümkündür.


Filmdeki apartman planı incelendiğinde ise giriş holünün sofadan koridora dönüştüğü görülmektedir. Salon ve mutfaka giriş holünden, yatak odası ve banyoya ise holün devamında kapı ile olmasa bile parçalı duvar ile ayrılmış ikinci bir holden girilmesi konutta gece ve gündüz ayrımının yapıldığının bir göstergesidir. Bitişik nizam düzeni ve sınırlı parselin bir sonucu olarak mutfak küçük hacimli ve ışıklığa bakmaktadır (Tablo 3.41).

Bu planda salon, ikinci bir oturma odası olmadığı için günlük kullanımda, akşamları ailenin tek eğlencesi olan televizyon karşısında toplanarak vakit geçirdikleri bir mekân olmuştur.

<b>Tablo 3.41. Kiracı filmindeki “Apartman”ın Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	 
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Apartmanın bitişik nizam düzenindeki sokak dokusunda, sokaktan doğrudan erişilen, yükseltilmiş bodrum üzerine beş katlı ve çatı katlı katlarda çift dairesli, iki cepheli (arka ve ön) kargir bina olması</li> <li>-Cephe karakterinin tekrar eden pencere düzeninden oluşması</li> <li>-Daha az alan kapladığı için U merdiven tercih edilmesi, kat holünün merdiven sahanlığı ile sınırlı olması</li> <li>-Yaşama mekânının giriş cephesine, mutfak, banyo ve tuvaletin parselin ortasında açılan ışıklığa, yatak odalarının ise arka cepheye baktığı, gece ve gündüz holü ayrımı olan plan şemasının kullanılması</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun ilk karşılama mekânı olan giriş holünün koridor şeklinde bir hacim olması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	  <ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun salonuna giriş holünden çift kanatlı kapı ile ulaşılması</li> <li>-Salonun sokak cephesine bakması ve geniş iki penceresinin bulunması</li> <li>-Salonun dikdörtgen biçimli olması, oturma bölümü ve yemek bölümünden oluşması</li> <li>-Çizgili desenli ahşap iskeletli koltuk takımının modern bir görünüme sahip olması</li> <li>-Oturma grubunun ortasında ahşap orta sehpanın yer alması</li> <li>-Televizyonun salonun karşı duvarında tüm mekâna hitap eden konumda konsolun üzerinde yer alması</li> <li>-Duvarlarda desenli ve manzaralı duvar kâğıtlarının kullanılması</li> <li>-Zeminde ahşap rabıta üzerine geleneksel desenlerde halı serilmesi</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Salonun içinde yer alan bir alt mekân olması</li> <li>-Yemek bölümünün 6 kişilik dikdörtgen yalın bir üslupta masa, sandalyeler, konsol ve kitaplıktan oluşması</li> </ul>
<b>Mutfak</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Mutfağın giriş holünden erişilen dar ve küçük hacimli ışıklığa bakan bir mekân olması</li> <li>-Eviyenin ışıklığa bakan pencerenin önünde yer alması</li> <li>-Fırınlı ocak kullanıma geçilmesi</li> <li>-Tezgâhın ve üst dolap ile tezgâh arasında kalan duvarın 20x20 boyutlarında fayans kaplı olması, duvarın üst kısmında ise desenli duvar kâğıdı kullanılması</li> </ul>

### 3.13. Yakışıklı (1987)

Filmde 1980'li yıllarda oldukça meşhur olan telsizle arkadaş bulma yöntemi ile önce sevgili olan ve sonra da evlenen Selim ve Aliye'nin hikâyesi anlatılmıştır (Tablo 3.42). Evlendikten sonra ailelerinden ayrı, kendi evlerinde oturmak isteyen çift, her ikisi de çalışıyor olmasına rağmen kirasını karşılayabilecekleri bir ev bulamamışlardır. Kemal Sunal sinemasında 1980lerin ortalarından sonra çektiği filmlerin çoğunda geçim ve kira sıkıntısına değinmesi bu filme de görülmektedir.

Tablo 3.42. Yakışıklı filminin kimliği	
<p><b>Yönetmen:</b> Orhan Aksoy</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Ayşegül Uygurer</p> <p><b>Tür:</b> Duygusal, Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1987</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Kamyonetele gazete dağıtıcılığı yaparak hayatını kazanan Selim bir arkadaşına özenerek aldığı telsizle görüşmeler yapmaya başlar. Telsiz kodu ise yakışıklıdır ve kısa süre sonra bu sayede tanıştığı Aliye ile evlenmeye karar verirler. Ancak hayat şartları nedeniyle iki tarafın ailesi de karşıdır. Maddi imkânsızlıklar ve önlerindeki bin bir zorlukla mücadele etmeye başlayan iki genci trajik komik olaylar beklemektedir (Web İletisi 58).</p>
	
Yakışıklı film afişi	

İstanbul'un Üsküdar semtinde filmin çekildiği sokakta yolun bir tarafında bitişik nizamda apartmanların bulunduğu diğer tarafında ise ahşap konakların ve bahçeli evlerin olduğu görülmektedir (Tablo 3.43). Avrupa yakasında Beyoğlu ve Beşiktaş gibi yoğun apartman mimarisinin görüldüğü semtlere göre Anadolu yakasındaki Üsküdar semtinde henüz yapı yoğunluğu daha düşüktür.

Filmin çekildiği apartman, bitişik nizamda köşe parselde yer almaktadır. Binanın yapım tarihi bilinmemekle birlikte 1982 tarihli şehir haritasında yer aldığı görülmüştür. Yükseltilmiş bodrum üzerine üç kat ve çatı katlı kargir apartmanın her katında tek daire bulunmaktadır. Binaya yükseltilmiş bodrum katından, cephenin ortasından girilmektedir. Yükseltilmiş bodrum ve zemin kattan sonra çıkma yapılan binanın cephesi tekrar pencere düzeninden oluşmaktadır. Ayrıca cephede tekrar eden geometrik desenler kullanılmıştır. Bu şekilde yapılan cepheler dönemin apartman mimarisinde sıkça görülmektedir (Tablo 3.43).

Tablo 3.43. Yakışıklı filmdeki apartmanın konumu



Apartmanın konumu, 1982 (Web İletisi 59)



Apartmanın konumu, 2019 (Web İletisi 60)  
**Adres:** Ahmet Çelebi Mah. Açık Türbe Sok. No:  
 39 Üsküdar/İstanbul



Sokağın filmdeki hali, 1987 (Fanatik Klasik Film, 2016)



Sokağın günümüzdeki hali, 2019 (Web İletisi 61)



Apartmanın filmdeki hali, 1987 (Fanatik Klasik Film, 2016)

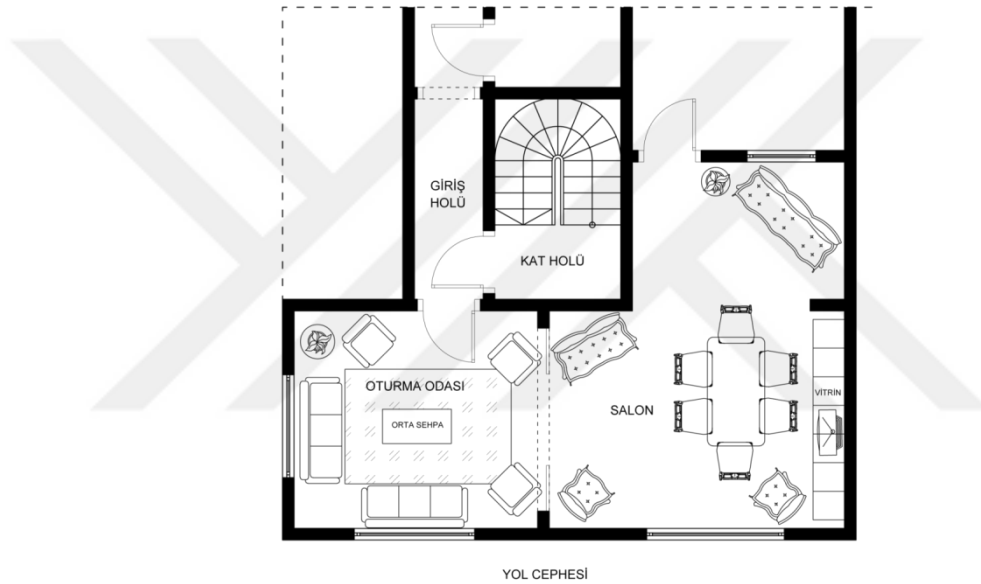


Apartmanın günümüzdeki hali, 2019 (Web İletisi 62)

Filmin dış mekân ve iç mekân sahneleri karşılaştırıldığında iç mekân sahnelerinin bu apartmanda çekildiği tespit edilmiştir.

Filmde Aliye'nin annesi, babası, abisi ve eşinden ayrılan ablası ile birlikte yaşadığı apartmandaki daireye U merdiven ile çıkılan ve sahanlık ile sınırlı kat holünden girilmektedir. Giriş kapısı oldukça dar bir koridora açılmaktadır. Kapının arkasından salon-salamanje biçimindeki yaşama mekânına geçilmektedir (Şekil 3.29). Oturma odası olarak kullanılan ilk mekânda yer alan kahverengi döşemelik kumaş kaplı oturma grubu 1980lerde evlerde sıkça görülen mobilyalardandır. Pencerelede ise dönemin karakterini yansıtan ve orta gelir seviyesindeki evlerin çoğunda bulunan, açık renk üzerine kırmızı çiçek desenli perdeler asılmıştır (Resim 3.141). Zemine serilmiş geleneksel desenlerdeki dokuma halı üzerinde üstü dantel örtülü lake boyalı orta sehpa yer almaktadır.

Oturma odasından camekân bölmeli kapılarla ayrılmış salona geçilmektedir. Buradaki mobilyalar oturma odasına göre daha gösterişlidir (Resim 3.143). Karşı duvarı boydan boya kaplayan yedi parçalı lake boyalı dolaplı vitrin dönemin evlerinde sıkça görülen bir diğer mobilyadır (Resim 3.144). Vitrinin tam ortasındaki geniş bölmede televizyon yer almaktadır. Vitrinin cam kapaklı bölümlerinde dantel örtü serili raflarda porselen ve cam ürünler sergilenmiştir. Diğer açık raflarda gazetelerin verdiği ansiklopediler ve kitaplar bulunmaktadır. Alt dolaplar ise depolama amaçlı kullanılmıştır. Vitrinin önünde yer alan altı kişilik yemek masası öğünlerde aktif olarak kullanılmaktadır (Resim 3.142). Salonun arkasındaki kapıdan, sahnelerden anlaşıldığı üzere mutfağa ve diğer odalara erişim sağlanmaktadır (Resim 3.145).



Şekil 3.29. Yakışıklı filmdeki apartmanın giriş holü, oturma odası, salon ilişkisi (Yakışıklı filmdeki sahnelerden şematize edilmiştir.)



Resim 3.140. Giriş holü (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.141. Oturma odası (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.142. Yemek masası (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.143. Salondaki mobilyalar (Fanatik Klasik Film, 2016)








Resim 3.144. Salondaki vitrin (Fanatik Klasik Film, 2016)



Resim 3.145. Salondan mutfığa geçiş (Fanatik Klasik Film, 2016)


### • Değerlendirme

Filmdeki apartmanın plan tipi incelendiğinde konutun girişinde yer alan sofa mantığından koridor mantığına geçildiği görülmüştür. Ancak burada koridor bütün mekânları bağımsızlaştıran nitelikte değildir. Mekânların kendi aralarında geçişleri bulunmaktadır. Salon, yalnızca misafir geldiğinde kapısı açılan bir oda olmaktan çıkmış günlük olarak aktif kullanılan bir odaya dönüşmüştür. Salondaki vitrin ve oturma odasının perdeleri ise dönemin konutlarının adeta simgesi haline gelmiş donatılardır (Tablo 3.44).

<b>Tablo 3.44. Yakışıklı filmdeki “Apartman”ın Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	 
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Apartmanın bitişik nizam düzenindeki sokak dokusunda, köşe parselde, sokaktan doğrudan erişilen, yükseltilmiş bodrum üzerine üç kat ve çatı katlı katlarda tek daireli, zemin katın üstü çıkmalı kargir bina olması</li> <li>-Cephe karakterinin tekrar eden pencere düzeninden ve geometrik desenli cephe kaplamasından oluşması</li> <li>-Köşe parsel olmasından dolayı üç cepheli olması</li> <li>-Zemin katların yaşama mekânlarının apartman girişine verilen alan ve cephesinde çıkma olmaması sebebiyle daha küçük olması</li> <li>-Daha az alan kapladığı için U merdiven tercih edilmesi, kat holünün merdiven sahanlığı ile sınırlı olması</li> <li>-Koridorlu plan şemasının kullanılması, ancak odalar arasında geçişlerin bulunması</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun ilk karşılama mekânı olan giriş holünün koridor şeklinde dar bir hacim olması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun yaşama mekânına giriş holünden ulaşılması</li> <li>-Yaşama mekânının sokak cephesine bakan ve geniş pencereleri bulunan L biçimli bir mekân olması</li> <li>-Yaşama mekânının salon-salamanje şeklinde geniş bir hacim olması, alt mekânların camekânlı kapıyla birbirinden ayrılması</li> <li>-Oturma odasında sade salonda ise gösterişli koltuk takımlarının yer alması</li> <li>-Oturma odasının ortasında ahşap orta sehpanın yer alması</li> <li>-Televizyonun televizyon bölümü bulunan duvar dolabında yer alması</li> <li>-Koltuk köşesindeki sehpa saksılı canlı çiçeğin bulunması</li> <li>-Duvarların açık tonlarda yağlı boya ile boyanması</li> <li>-Zeminde vernikli ahşap kaplama üzerine geleneksel desenlerde halı serilmesi</li> <li>-Pencerelerde kornişe takılı desensiz tül ve çiçek desenli perde kullanılması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Salonun içinde yer alan bir alt mekân olması</li> <li>-Yemek bölümünün 6 kişilik dikdörtgen yalın bir üslupta masa, sandalyeler ve duvar yüzeyini kaplayan modüler birimlerden oluşan camlı vitrini, açık ve kapalı rafları ve televizyonluk bölümü olan duvar dolabından oluşması</li> <li>-Yemek masasının aktif olarak tüm öğünlerde kullanılması</li> </ul>

### 3.14. Sevimli Hırsız (1988)

Türk sinemasında özellikle 1960lardan sonra sürekli bir arada kullanılan zenginlik/kent soyluluk ve fakirlik/geleneksellik karşıtlığı Kemal Sunal'ın da bu filminde görülmektedir (Tablo 3.45). İzleyiciye bir yanda zenginlik ve modern çağın bir ürünü olan kentli yaşam kültürü sunulurken diğer yanda bunun tersine geçim sıkıntısı ve geleneksel yaşam kültürü sunulmaktadır.

Tablo 3.45. Sevimli Hırsız filminin kimliği		
<p><b>Yönetmen:</b> Kartal Tibet</p> <p><b>Oyuncular:</b> Kemal Sunal, Nil Ünal, Bülent Kayabaş</p> <p><b>Tür:</b> Aksiyon, Komedi</p> <p><b>Yapım yılı:</b>1988</p>	<p><b>Filmin Konusu:</b> Filmde, zengin bir işadamının oğlunun hırsızlık yapan bir kıza âşık olmasıyla başına gelen olaylar anlatılır. Metin zengin iş adamı Faik Bey'in oğludur. Bir gün hırsızlık yaparak geçinen Selma ve Bülent, arabalarıyla Metin'e çarparlar. Çarptıktan sonra onu da kendileri gibi hırsız zannederek evlerine götürürlər. Kazadan dolayı Metin geçici olarak konuşma yeteneğini kaybetmiştir. Bu yüzden de bir süre onların evinde kalır. Bu süre zarfında Selma ile aralarında bir yakınlaşma başlar. Selma onu da kendisi gibi hırsız zannettiği için sevmeye başlar. Ancak gerçek zamanla yüzüne çıkacaktır (Web İletisi 63).</p>	 <p>Sevimli Hırsız film afişi</p>

1988 yılında çekilen bu filmin bir diğer ayrıntısı ise ilk kez dijital oyuncaklara ve bilgisayar oyunlarına yer verilmesidir (Korkutan, 2018). Filmde Metin'in odasında bir bilgisayarının olduğu, burada bilgisayar oyunları ve atari oynadığı görülmektedir. Ayrıca dijital saat şeklindeki mini atarisini dışarı çıkarken yanına almakta ve oyun bağımlılığını onunla gidermektedir.



Resim 3.146. Metinin odasındaki bilgisayar ve atari (Gülşah Film, 2019)

Filmde iki farklı sosyal statülerdeki bireylerin konut iç mekânları görülmektedir. Bunlardan ilki zengin, kent soylu, tanınmış iş adamı Metin'in babasına ait olan konuttur.

Konutun dış mekânı ile ilgili birkaç sahne yer alır ancak bu sahneler üzerinden konutun yeri tespit edilememiştir. İki katlı, bahçe içinde yer alan konutun cephesi, geniş pencereleri ve net geometrik biçimlenmeleri ile modern bir görünüme sahiptir (Resim 3.147-3.148).

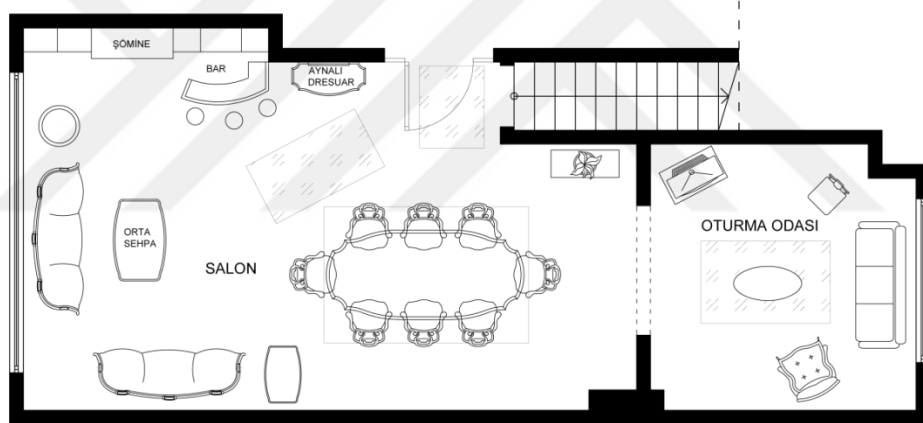


Resim 3.147. Konutun dış mekân görünümü (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.148. Konutun bahçe giriş kapısı (Gülşah Film, 2019)

Filmde gelir seviyesi yüksek birinci konutun yaşama mekânına giriş holünden sonra altın varaklı yoğun işlemeli kapıdan girilmektedir. Kapının solunda kenarları kapalı biçimde üst kata çıkış merdiveni yer almaktadır. Merdivenin konumu bu mekânın sofa özelliği gösterdiğini düşündürmektedir. Yaşama mekânı, salon ve oturma odası olarak alt bölümlerden oluşmaktadır. Salon ise kendi içinde yemek bölümü ve oturma bölümü olarak ikiye ayrılmıştır (Şekil 3.30).



Şekil 3.30. Sevimli Hırsız filmindeki tek konutun salon ve oturma odası ilişkisi (Sevimli Hırsız filmindeki sahnelerden şematize edilmiştir.)

Salonda görülen tüm mobilyalar ve aksesuarlar yoğun desenleri ve işlemleri ile saray mimarisini andırmaktadır (Resim 3.149). Salonun yan duvarında niş yaparak yerleştirilmiş vitrinli, şömineli bölümde Amerikan barı yer almaktadır (Resim 3.153). Kapının hemen yanında yer alan aynalı dresuar işlemeli ayakları ve çerçevesi ile mekânın eklektik tarzıyla uyum içindedir. 8 kişilik İtalyan stili beyaz lake boyalı işlemeli yemek masası ve sandalyeleri, salonun merkezinde bulunmaktadır (Resim 3.150). Parlak ve baskın floral desenli duvar kâğıdı ise mekânın algılanmasında en büyük etkiye sahiptir. Tavan aydınlatmaları Osmanlı saray aydınlatma elemanlarından esinlenilmiş kristal avizelerdir (Resim 3.152). Pencere önünde görülen oturma grubu,

kolçaklardaki dolgulu tekstil kısımları, S kıvrımlı bacakları ve simetrik yoğun işlemeli arkalık çerçevesi ile Batılı klasik tarzdadır (Resim 3.151). Gülkurusu renginde desensiz döşemelik kadife kumaş ile kaplanmıştır. Amerikan barının bulunduğu vitrin bölümünün ise salon atmosferini bütüncül anlamda tamamladığı söylenebilir.

Salondan sonra işlemeli kemerli bir geçişle daha yalın mobilyaların olduğu oturma odasına geçilmektedir. Bu alanın algılanmasında baskın rolü yine koyu renkli duvar kâğıdı üstlenir. Zemin ahşap parke olan odada zemin üzerine geleneksel motifli kırmızı tonlarında dokuma halısı serilmiştir. Halının üzerinde çokgen formunda ayakları olan ahşap işlemeli oval bir orta sehpa yer alır. Televizyon açık raflı televizyon sehпасının üzerinde mekana hakim bir konumdadır. Tavandaki kartonpiyerler ve aydınlatma elemanı ise diğer bölümün devamı niteliğindedir (Resim 3.154).



Resim 3.149. Yaşama mekânı genel görünüm (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.150. Yaşama mekânı genel görünüm (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.151. Salonda oturma bölümü (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.152. Yemek masası ve tavandaki avize (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.153. Salondaki bar bölümü (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.154. Oturma odası (Gülşah Film, 2019)

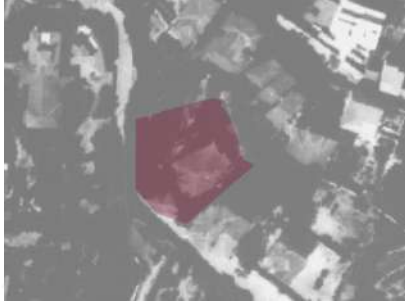
Filmdeki ikinci konut ise; Beylerbeyi'ndeki İzzet Tuzcuoğlu'na ait "Lazın Köşkü"dür (Tablo 3.46). Köşk, 1970'li yıllardan bu güne dek pek çok sinema ve TV

dizisi için mekân olarak kullanılmıştır. Bunlardan bazıları Şekerpare (1983) filmi, Çemberimde Gül Oya (2004) ve Yaprak Dökümü (2005) dizileridir. Köşk yıllar içinde dekorasyon anlamında birçok değişikliğe uğramış ancak günümüze kadar ulaşmıştır.

Çelebi (2010), köşkün yapım tarihi ile ilgili şu bilgileri paylaşmıştır:

“Şemsi Efendi Sokak’ta bulunan iki kat ve çatı arasından oluşan ahşap köşkün yapım tarihine ilişkin kesin bir belgeye ulaşılmamakla birlikte, 1914-1918 yılları arasında İstanbul Şehremaneti Harita Şubesi Müdürü Necip Bey tarafından çizilen "*Necip Bey Haritaları*" olarak da bilinen haritalarda bulunmazken 1930’lu yıllarda üretildiği tahmin edilen *Anadolu Ciheti Haritaları*’nda yapı mevcuttur. Bu doğrultuda, yapının haritada var olmaması mevcut olmadığı anlamına da gelmemektedir. Aynı sokakta bulunan yapılardan yapım tarihi en eskiye dayananın ise, bu yapı olduğu düşünülmektedir “(Çelebi, 2010:9).

Tablo 3.46. Sevimli Hırsız filmindeki 2. konutun konumu



İzzet Tuzcuoğlu Köşkü’nün konumu, 1966 (Web İletisi-64)



İzzet Tuzcuoğlu Köşkü’nün konumu, 2019 (Web İletisi-65)

**Adres:** Beylerbeyi Mahallesi, Şemsi Efendi Sk. No:8 Üsküdar/İstanbul



Filmin çekildiği sokak, 1988 (Gülşah Film, 2019)



Filmin çekildiği sokak, 2019 (Web İletisi-66)



Köşkün 2010’daki hali, giriş cephesi (Çelebi, 2010:97)



Konağın 2017’deki hali, kuzey yan cephe (Web İletisi 67)

İki veya üç katlı bahçeli evlerin bulunduğu bir dokuda yer alan 1100 m<sup>2</sup> alana yerleşmiş iki katlı ahşap köşke duvarla çevrilmiş bahçe kapısından girilmektedir.

Köşkün plan şeması incelendiğinde, Türk evi plan tiplerinden orta sofalı, odaların doğrudan sofaya açıldığı plan tipinde olduğu görülmüştür (Şekil 3.31). Köşke, ön cephedeki renkli cam bölmeli rüzgârlık kısmından girilmektedir (Resim 3.155). Üst kata erişimi sağlayan merdiven zemin kattaki sofadadır. Ana merdiven dışında girişin sağındaki mutfaktan ise üst kata çıkan haremlık-selamlık merdiveni yapılmıştır. Sofanın konumu üst kattaki balkondan Boğaz'ı görecek biçimde planlanmıştır. Zeminde ve üst katta aynı büyüklükteki odalarda sabit mobilya olarak yüklükler/dolaplar mevcuttur (Şekil 3.32).

Filmde Selma; dedesi, ananesi, abisi yengesi ve yeğenleriyle birlikte geniş aile olarak bu köşkte yaşamaktadır. Geçimlerini dolandırıcılık ve hırsızlık yaparak sağlayan ailede Selma'nın abisi sahte para basmakla uğraşırken Selma ise arkadaşı Bülent ile küçük çaplı hırsızlıklar yapmaktadır.

Ahşap köşkteki iç mekân sahnelerinin çoğu sofa mekânında, 8 kişilik yemek masası etrafında geçmektedir (Resim 3.156). Sofa, konutun en hareketli ve en yoğun kullanımının olduğu mekân olarak görülmektedir (Resim 3.157). Sofadaki yemek masasının sandalyeleri, bükme borudan metal iskeletli, oturma yerleri ise deri kaplıdır. Sofadan erişim sağlanan oturma odasında ise bir somya ve iki koltuk bulunmaktadır (Resim 3.158). Duvara dayalı büfede radyo yer almaktadır. Odanın diğer açıları ise filmde gösterilmemiştir.



Resim 3.155. Köşkün girişi (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.156. Sofada yemek masası (Gülşah Film, 2019)



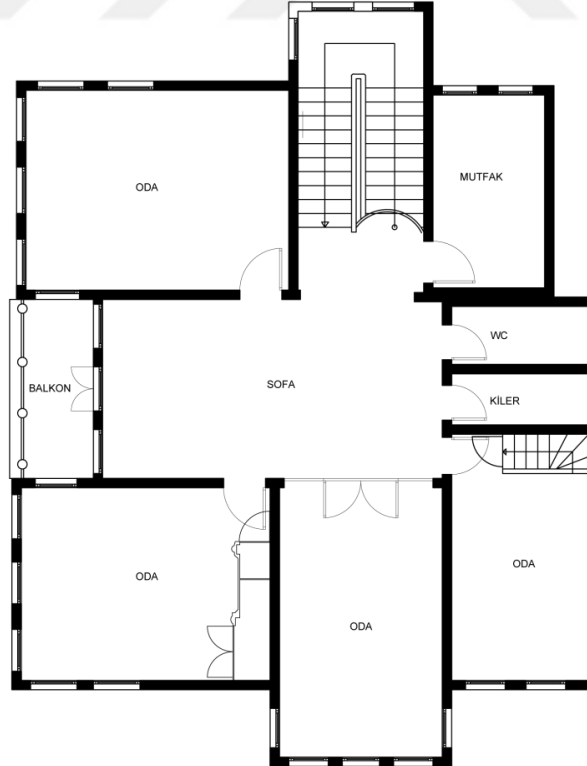
Resim 3.157. Yemek masasının farklı kullanımları (Gülşah Film, 2019)



Resim 3.158. Oturma Odası (Gülşah Film, 2019)



Şekil 3.31. Sevimli Hırsız filmindeki Tuzcuoğlu Kışkığı'nın zemin kat planı ( Çelebi (2010)'nin tezindeki restorasyon projesinden şematize edilmiştir)










Şekil 3.32. Sevimli Hırsız filmindeki Tuzcuoğlu Kışkığı'nın zemin kat planı ( Çelebi (2010)'nin tezindeki restorasyon projesinden şematize edilmiştir)

• **Değerlendirme**

Üst gelir seviyesine ait bireyin konutunda iç mekânlar incelendiğinde, fabrikatör olmanın bir getirisi olarak zenginlik ve statünün dışa vurumu mobilya tercihleri üzerinden yapılmıştır. Adeta bir saray odası gibi döşenen salonda yoğun ve nitelikli eklektik tarzın hakim olduğu görülmüştür (Tablo 3.47). Amerikan barının salona kendine yer bulması ise zenginliğin ve Avrupalı yaşama özentinin bir göstergesidir.

Alt gelir seviyesine ait, kalabalık ve geniş bir aile olarak yaşayan ailenin konutunda ise geleneksel plan şemasının kullanıldığı, sofanın aktif mekân olarak yer aldığı görülmüştür (Tablo 3.48).

<b>Tablo 3.47. Sevimli Hırsız filmindeki “Tek Konut”un Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun bahçe içinde iki katlı, geniş pencereleri ve net geometrik biçimlenmeleri ile modern bir görünüme sahip betonarme bir yapı olması</li> <li>-Üst katlara erişimi sağlayan merdivenin yaşama mekânının girişinde bulunması</li> <li>-Yaşama mekânının alt mekânlardan oluşan oldukça geniş hacimli bir mekân olması</li> <li>-Yaşama mekânındaki alt mekânların birbirinden ayrılmasında bölücü elemanların kullanılması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânına giriş holünden erişilmesi</li> <li>-Yaşama mekânının yemek odası, salon, oturma odası olarak alt mekânlardan oluşması</li> <li>-Yaşama mekânının girişinde aynalı dresuarın yer alması</li> <li>-Salon ve oturma odasının kemer formu kısmi bir duvarla ayrılması</li> <li>-Salonda kullanılan mobilyaların adeta saray mobilyaları gibi, konut sahibinin statüsünü ve zenginliğini gösterecek biçimde Batılı klasik üslupta seçilmesi</li> <li>-Klasik üsluptaki mobilyaların geniş oturumlu, kadife kumaş kaplı, oymalı, işlemeli mobilyalar olması</li> <li>-Salon takımının ortasında üzeri mermer kaplı orta sehpanın yer alması</li> <li>-Salon tavanında kartonpiyer süslemeler bulunması ve aydınlatma elemanı olarak kristal ve gösterişli avizelerin kullanılması</li> <li>-Duvarlarda baskın desenli duvar kâğıdı kullanılması</li> <li>-Zeminlerde ahşap rabata üzerinde geleneksel desenlerde halı ve kilimlerin serilmesi</li> <li>-Yaşama mekânının ikinci alt mekânı olan oturma odasının salondaki tarzın devamı niteliğinde ancak ona göre daha sade olması</li> <li>-Oturma odasında yalın, konforlu, geniş oturumlu, iskeleti görünmeyen oturma gruplarının tercih edilmesi</li> <li>-Televizyonun oturma odasının köşesinde kendine ait sehpanın üzerinde yer alması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Yaşama mekânının içindeki salonun bir alt mekânı olarak yer alması</li> <li>-Salon takımıyla aynı tarzda yemek odası takımının kullanılması</li> <li>-8 kişilik yemek masasının masif ahşaptan yapılmış, kenarları ve ayakları işlemeli, sandalyelerinin ise Batılı klasik tarzda oturma yerleri ve arkalıkları kadife kumaş kaplı olması</li> <li>-Yemek masası ile takım yan duvar yüzeyini kaplayan Amerikan barlı vitrinin yer alması</li> <li>-Yemek masasının üzerinde tavanda kristal avizelerin kullanılması</li> </ul>

<b>Tablo 3.48. Sevimli Hırsız filmindeki “Geleneksel Ev”in Özellikleri</b>	
<b>Cephesi ve Plan Şeması</b>	  
<b>Cephe ve Plan Özellikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Köşkün bahçe içinde iki katlı, geleneksel Türk evinin cephe karakterini yansıtan, ahşap taşıyıcılı yapı olması</li> <li>-Orta sofalı plan şemasının kullanılması</li> <li>-Sofanın yemek odası ve oturma odası olarak kullanılması</li> <li>-Özelleşmemiş odaların içinde sabit dolapların yer alması</li> <li>-Mutfağın zemin katta yer alması</li> </ul>
<b>Giriş Holü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Giriş holünün rüzgârlıktan sonra konutun ilk karşılama mekânı olması, sofayla ve mutfakla doğrudan bağlantılı olması</li> <li>-Giriş holünde vestiyer ve ayakkabılık bulunması</li> </ul>
<b>Salon/ Oturma Odası</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Oturma odasında hem yatma hem oturma eyleminin gerçekleştirilmesi</li> <li>-Henüz televizyon girmemiş olan evde oturma odasında radyonun yer alması</li> </ul>
<b>Yemek Odası / Bölümü</b>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun en aktif mekânı olması</li> <li>-Sofanın yemek odası olarak kullanılması, 8 kişilik yemek masasının bulunması</li> </ul>
<b>Mutfak</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Mutfağın oda büyüklüğünde geniş bir hacim olması ve zemin katta giriş holünden erişilen konumda yer alması, ayrıca üst katta da merdivene yakın konumda bir mutfak daha bulunması (Kira evi olarak kullanıma uygunluk)</li> <li>-Mutfağın cepheye açılan pencerelerinin olması ve doğal ışık ile havalandırılması</li> <li>-Giriş holüne yakın konumda bulunması</li> <li>-Mutfaktan ulaşılan küçük bir kilerin bulunması</li> </ul>
<b>Yatak Odası</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Oda olarak tanımlanan mekânların kullanıcının yüklediği işleve göre yatak odası olarak kullanılması</li> <li>-Odaların bir duvarında sabit dolapların/yüklüklerin bulunması</li> </ul>
<b>Banyo/ Tuvalet</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Zemin kattaki banyoya sofadaki çamaşırhaneden erişilmesi</li> <li>-Her iki katta da bulunan tuvalete sofadan erişilmesi</li> </ul>

### 3.15. Bölüm Değerlendirmesi

Tez kapsamında incelenen Kemal Sunal filmleri, 1970-1990 yılları çalışma aralığındaki 20 yıllık süreci dönemin kentleşme ile birlikte oluşan sorunlarını, aile içi ve sosyal ilişkilerini, ekonomik gelir seviyesine göre tercih edilen konut türlerini ve konut içi düzenlemelerini bizlere mekanlar ve senaryolar aracılığıyla aktarmıştır.

Köyden kente çeşitli amaçlarla göç eden insanların barınma ihtiyacını karşılamak için hızlı ve düzensiz yapılaşmanın giderek arttığı 1970lerde, Kat Mülkiyetinin gelmesinden sonra özellikle kent merkezindeki binaların yıkılıp yerine daha yüksek katlı yapılan yapsatçı apartmanlar, bitişik nizam düzeninde yoğun yapılaşmanın görüldüğü sokak dokularını oluşturmuştur. Çok hızlı bir şekilde inşa edilen, yükseltilmiş bodrum katların üzerine 5 kata kadar çıkabilen bu apartmanların geleneksel konuta göre tuvaletin konut içinde yer alması, ayrı bir banyo mekânının olması, banyosunda küvet bulunması (o dönemlerde küvetin modernleşmenin sembolü olarak görülmesi ve özendirilmesinden dolayı), merkezi ısınma sisteminin bulunması, odaların özelleşmiş mekânlar olarak tanımlanması (salon, yatak odası, çocuk odası gibi), sofanın yerine salonun gelmesi, gece ve gündüz hollerinin bulunması gibi özellikleri bünyesinde barındırması olumlu özellikleriyken, dar alanlardaki çözümler sebebiyle mekânların yeterli büyüklüğe sahip olmaması, giriş hollerinin koridora dönüşmesi, mutfakların dar ve ışıklığa bakan hacimler olması olumsuz özellikleri olarak sayılabilmektedir.

Apartmentların cephe karakterleri ise tekrar eden pencere düzenlerinden (Kiracı), pencere çerçevelerinden (Çöpçüler Kralı), kat silmelerinden (Şen Dul Şaban) ve yatay bant şeklindeki cephe elemanlarından (Kapıcılar Kralı) oluşmaktadır. Katlarda tek (Şen Dul Şaban) veya çift dairesel (Kiracı) çözümlerin yapıldığı bu apartmanlarda genellikle az alan kapladığı için U veya sarmal merdiven tercih edilmiştir.

Filmlerdeki apartmanlarda odaların doğrudan sofaya açıldığı (Şen Dul Şaban, Postacı) veya gece ve gündüz ayrımının bulunduğu koridorlu (Kapıcılar Kralı, Sakar Şakir) 2+1 ya da 3+1 düzeninde plan şemalarının kullanıldığı görülmüştür. Mekânların kurgusunda ise yaşama mekânı giriş cephesine, mutfak, banyo ve tuvaletin parselin ortasında açılan ışıklığa, yatak odaları ise arka cepheye bakan konumlarda yer almaktadır. Plan şemalarında karanlık odaların sandık odası olarak nitelendirildiği ve bu odaların depolama amaçlı kullanıldığı görülmüştür (Kapıcılar Kralı, Postacı). Dönem apartmanlarında sıkça görülen parselin şekline göre plan çözümü yapılmasına en iyi örnek ise Postacı filmin dış mekân çekimlerinin yapıldığı apartmandır.

Apartmanların iç mekân düzenleri ve donatıları incelendiğinde ise yaşama mekânlarının; genellikle L veya dikdörtgen biçimli, salon-salamanje da denilen salon ve oturma odası olarak camekânlı kapılarla veya kısmi duvarlarla alt mekânlara ayrıldığı, yemek bölümünün ise salonun içinde yer alan ikinci bir alt mekan olduğu görülmüştür. Yaşama mekânının bu şekilde ayrışması sınırlı alanda çözülen küçük apartman dairelerinde, Kiracı filminde de olduğu gibi, söz konusu olmamıştır.

Üst-orta gelir seviyesindeki apartman sahiplerinin yaşama mekânlarında klasik üslupta takım olarak oturma gruplarının yer aldığı (Şen Dul Şaban filminde Ayşen ve Ayten kız kardeşlerin, Kapıcılar Kralı filminde Banker Übeyit'in daireleri) alt-orta gelir seviyesindeki kiracıların yaşama mekânlarında ise klasik, modern veya geleneksel mobilyaların (divan, somya gibi) bir arada kullanıldığı (Şen Dul Şaban filminde Şaban ve Necla'nın, Çöpçüler Kralı'nda Zabita Amiri Şakir'in daireleri) görülmüştür. Orta gelir grubunun tercihlerinden biri olarak salon mobilyalarında geleneksel değerlerden ayrılıp rasyonel çizgilerin hâkim olduğu mobilyalara geçmek ise modernleşme anlayışını ve batılılaşmayı temsil etmektedir. Nitekim bu anlayışı Kılıbık filminde salon mobilyalarının değişiminde görülmüştür.

Televizyon ise orta gelir seviyesindeki ailelerde uzun vadeli taksitlerle alınmış ve salonun bir köşesinde evin tek eğlencesi olarak yerini almıştır. Öncesinde radyonun bulunduğu konuma artık televizyon gelmiştir. Gelir durumuna göre taksitli alım seçenekleri, tüketimi kolaylaştırmıştır. Televizyonun görsel ve işitsel olması radyonun yerine kolayca geçmesini sağlamış, ev halkının akşamları televizyon karşısına geçerek televizyon izlemesi o dönem için yaygın bir eylem olmuştur (Aydın-Bahtiyar vd., 2019). Televizyon konuta tek başına girmemiş beraberinde televizyon sehpaalarını ve televizyon bölmesi bulunan duvar dolaplarını/vitrinlerini de getirmiştir.

Yaşama mekânının içinde alt mekân olarak yer alan yemek bölümünün ise 6 kişilik yuvarlak veya dikdörtgen yalın bir üslupta bir yemek masası, sandalyeler ve konsoldan/vitrinden oluştuğu görülmüştür. Batı kültüründen hayatımıza giren yemek masalarının günlük yaşamımıza dahil edilerek benimsenmesine Şen Dul Şaban filminde yemek masasının birçok eylem için kullanması örnek teşkil etmektedir.

Filmlerdeki apartman mutfaklarının ise genellikle dar ve küçük hacimli, ışıklığa bakan mekânlar olduğu görülmüştür. 1970lerden sonra mutfaklara tel dolapların yerine buzdolapları yavaş yavaş girmeye başlamış ancak küçük mutfaklarda kendine yer bulamamıştır. Bu sebeple buzdolabı mutfığa en yakın konumda olacak şekilde giriş holünde veya sofada yer almıştır. Mutfaklara fırının gelişi de buzdolabıyla benzer süreç

içermektedir. Kılıbık(1983) filminde mutfakta yalnızca üç gözlü ocak kullanılırken Postacı (1984) ve Kiracı(1987) filmlerinde fırınlı ocak mutfakta yerini almıştır. Şen Dul Şaban (1985) filminde ise üç farklı ailenin konutunda mutfakta bekâr evinde küçük tüp, orta gelirli ailenin evinde üç gözlü ocak, üst gelir grubu ev sahibinin evinde fırınlı ocak kullanıldığı görülmüştür. Fırınlı ocak kullanımının da aynı buzdolabında olduğu gibi kullanıcının ekonomik gücüne dayalı olduğu görülmektedir.

Filmlerdeki apartman yatak odalarının ise ebeveyn yatak odası ve çocuk odası olarak özelleşen mekânlar olduğu, ebeveyn yatak odalarının çocuk odalarına göre daha büyük olduğu, içerisinde karyola, yatak başı dolabı, komodinler, gardırop ve makyaj masasından oluşan lake boyalı yatak odası takımlarının yer aldığı görülmüştür. Bu takımlar orta gelir seviyesindeki bir ailenin alabileceği kalitede seri üretim olarak üretilen, dönemin birçok apartmanında sıkça görülebilecek takımlardır. Çocuk odaları ise çocukların kişisel zamanlarını geçirebilecekleri, çocuğun yaşına uygun yatakların ve mobilyaların yer aldığı bir oda olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmlerdeki apartmanların banyolarının minimum ölçülerde çözülen ve ışıklığa bakan mekânlar olduğu görülmüştür. Küvet ve klozet ise modernleşmenin bir gereği olarak banyolarda yerini almıştır.

Bu süreçte apartmanlar dışında apartman tipolojisine benzer biçimde oluşan ancak bazı yönleriyle farklılaşan toplu konutlar da konut ihtiyacını karşılamak üzere yapılmaya başlamıştır. Özellikle 1980lerden sonra bireylerin örgütlenmesiyle oluşan kooperatifler ile üretilen toplu konutlar genellikle şehir merkezine uzak konumda, kentin yeni imara açılan bölgelerinde yüksek katlı betonarme yapılar olarak inşa edilmiştir. Toplu konutların şehir merkezindeki apartmanlardan farklı olarak tekil bloklar oldukları için tüm cepheleri ışık almakta ve geniş araziler üzerine yapıldıkları için çevreden herhangi bir sınırlamaya maruz kalmamaktadırlar. Bitişik nizam apartmanlarında katlarda en fazla iki daireleri çözümler yapılmışken kooperatiflerde bu sayı 6 hatta 8 daireli çözümlere kadar çıkabilmiştir. Toplu konutta oturabilmek ve orada bir ev sahibi olabilmek ise dönemin gecekondularında ve şehir merkezindeki apartmanlarda kiracı olarak yaşayan alt-orta gelir seviyesindeki ailelerin en büyük hayallerinden biri haline gelmiştir. Nitekim bu durum Yüz Numaralı Adam (1978) filminde açıkça gözlenmiştir. Gecekondunun şartlarına göre konfor şartları çok daha iyi olan kooperatiflerde bir daire sahibi olmak büyük bir lüks ve sınıf atlama olarak görülmüştür.

Dönemin konut türleri arasında sayılması gereken bir başka tür ise kuşkusuz gecekondulardır. Özellikle 1970lerden sonra sayıları apartman türüyle neredeyse aynı rakamlara ulaşan gecekondular, ortaya çıkışından itibaren her zaman sorun olarak algılanmıştır. Göç kavramı ile ortaya çıkan gecekondulara karşı hükümet dönem dönem farklı politikalar uygulamıştır. 1970lerden sonra yasaklayıcı bir tavır alarak yıkımlar gerçekleştirilse de özellikle seçim dönemlerinde affedici politikalar izlemiştir. 1970lerden önce ise gecekonduyu inşa eden ile oturan kişi aynı iken bu dönemden sonra gecekondular kiralanan-alınan-satılan bir yapıya dönüşmüştür.

Gecekonduların plan şemaları ise geleneksel konuta dayalı olarak gelişmiştir. Merkezi bir sofa/oda etrafına dizilen odalardan ve daha sonra ihtiyaca göre eklenen mekânlardan oluşan plan şemaları veya ilk yapılışında tamamının planlanması ve odalara fonksiyon yüklenmesiyle oluşan plan şemaları kullanılmıştır. Merkezi oda etrafındaki mekânlardan oluşan plana Yüz Numaralı Adam (1978) filmindeki gecekondular örnek olarak gösterilebilir. Merkezi bir odadan mutfağa, tuvalete, yatak odasına ve giriş holüne erişilmektedir. İkinci türdeki plan şemasına ise Çöpçüler Kralı (1977) filmindeki gecekondular örnek niteliğindedir. Gecekondulara apartmanlardaki gibi sirkülasyon amaçlı kullanılan bir giriş holünden girilmiş ve mekanlara bu holden erişim sağlanmıştır.

Gecekonduların iç mekân kullanımları ve düzenlemeleri ise birçok yönüyle kırsaldan getirdikleri geleneksel kültüre göre olmuştur. Her iki filmde de görülen; günlük odanın yatma, oturma ve yemek yeme eylemlerini karşılayan bir mekân olması, duvar halıları, duvarlarda niş yapan raflar, sandıklar ve yüklükler hatta perdelerde ve yastıklarda kullanılan kumaşların desenleri dahi bunlara örnek olarak verilebilir. Ancak bu öğelerin yanında kentli olmanın getirdiği bazı özellikler de gecekondular içinde gözlenmiştir. Örneğin günlük odada yemek masası bulunması ve öğünlerin bu masada yenmesi, televizyonun konuta dahil olması, tuvaletin konutun içine alınması gibi apartman yaşamının özellikleri Yüz Numaralı Adam (1978) filmindeki gecekondularda görülmektedir.

Dönemin konutlarında görülen bir diğer tür ise geleneksel evlerdir. Bu evler koruma kanunlarının ilan edildiği 1970lerden sonrasına yıkılmadan gelebilmiş, ahşap veya kargir olarak inşa edilmiş, cephesiyle ve plan şemalarıyla 19 yüzyıl konut mimarisini yansıtan konaklardır. Tez kapsamında üç farklı türde geleneksel evin kullanıldığı filmler incelenmiştir. Bu üç ev için ortak payda kent merkezinden uzakta yer almalarıdır. Şaşkın Damat (1975) filmindeki konak İstanbul'un sayfiye alanı olarak

bilinen Bakırköy’de, Kılıbık (1983) filmindeki konak Emirgan korusuna yakın Sarıyer semtinin tepelerinde, Sevimli Hırsız (1988) filmindeki konak ise Anadolu yakasının Üsküdar semtinde yer almaktadır.

19. yüzyılda bir konakta oturmak burjuva sınıfından bir yönetici veya bürokrat olmayı gerektirirken incelenen dönemde bu durum değişmiş, orta gelir seviyesindeki bir aile de miras yoluyla kalan bu konaklarda yaşayabilir hale gelmiştir. Bu duruma Sevimli Hırsız (1988) filmindeki aile örnek gösterilebilir.

Geleneksel evler bu dönemde kira evi olarak da kullanılmıştır. Kılıbık filmindeki konağın kat planları incelendiğinde her katta ayrı bir mutfak ve tuvalet bulunması ve merdiven çıkışlarında kapı olması konağın bir dönem kira evi olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Bu kullanımının sebebi kentleşme ile birlikte geniş aile kavramından çekirdek aile kavramına geçilmesi ile konaklarda eskisi gibi geniş aile olarak yaşanmaması ve dönemin kiralık konut ihtiyacının giderek artması sonucu konakların da kiraya verilmesi olarak açıklanabilir.

Çekirdek aile kavramıyla birlikte yalnızlaşan konaklara Şakın Damat (1975) filmindeki konak örnek olarak verilebilir. Amca, konakta yalnızca yemek ve temizlik işlerine bakan bir hizmetçisi ve bahçıvanı ile yaşamaktadır. Amcanın geleneksel ve muhafazakâr yapısını sürdürmesi de modern yaşama uyum sağlamış kardeşleri ile ayrı düşmesine sebep olmuştur.

Filmlerdeki geleneksel evlerin plan şemaları incelendiğinde orta sofalı plan tipinin kullanıldığı görülmüştür. Sofanın konutun yaşam merkezi halinde olması Sevimli Hırsız (1989) filminde, özelleşmemiş odaların kullanıcının yüklediği işlevler doğrultusunda özelleşmesine Şaşkın Damat (1975) filminde rastlanmaktadır.

Geleneksel evin iç mekân düzenlemeleri açısından değerlendirilmesi yeterli görsele sahip Şaşkın Damat filmi üzerinden yapılmıştır. İç mekânlarda görülen şömine, çerçeveli ayna, duvar piyanosu, klasik üsluptaki mobilyalar gibi donatılar konut kullanıcısının üst-orta gelir seviyesini temsil ettiğini göstermektedir. Yemek masası kullanımı, oturma odası ve salon kavramları ve televizyonun konuta dahil olması ise dönemin apartmanlarında görülen özelliklerle benzer özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmlerde görülen dönemin konutlarından incelenen son tür, tek konutlardır. Filmlerdeki tek konutlar; şehir merkezinden uzakta, bahçe içinde genellikle iki katlı, geniş ve boydan pencerelere yer verilen, geometrik formlarda ve modern görümlü cephe karakteristiğinin görüldüğü betonarme yapılardır. Genellikle üst gelir

seviyesindeki fabrikatör veya iş adamlarının yaşadığı bu konutlar, dış mekândan ziyade iç mekân düzenlemeleri ile gösterişin, zenginliğin ve statünün bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Geniş hacimli, yüksek tavanlı bazen de galerili, kendi içinde alt mekânlara ayrılan yaşama mekânları bu konutların ortak özelliği olarak öne çıkmaktadır. Mobilya tercihlerinde ise genellikle klasik Batılı üsluplar tercih edilmiştir. Amerikan barları, 8 kişilik yemek masaları, takım şeklindeki oturma grupları, kristal avizeler, büyük kasnaklı abajurlar ve aynalı dresuarlar yaşama mekânlarında görülen ortak donatılar olarak sayılabilmektedir. Mutfakların alt ve üst dolapları olan, geniş ve kullanışlı mekânlar olması, yatak odalarında ise takım mobilyaların kullanılması (Dokunmayın Şabanıma) tek konutların diğer özelliklerindedir.

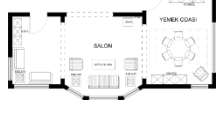

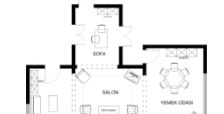





























Filmlerde incelenen tüm konutlar yukarıda bahsedilen türlere göre ayrılmış; plan şemaları, cephe özellikleri ve iç mekan özellikleri (giriş holü, salon, oturma odası, yemek odası/bölümü, yatak odası, mutfak ve banyo/tuvalet) tablolara aktarılarak dönem konutlarına dair alan çalışmasının bir özeti oluşturulmuştur (Tablo 3.49-3.50).

Tablo 3.49. 1970-90 Aralığında çekilmiş Kemal Sunal filmlerindeki konut türlerinden geleneksel ev, tek konut ve gecekondunun plan kurguları ve iç mekân özellikleri

	GELENEKSEL EV			TEKKONUT					GECEKONDU	
	ŞAŞKIN DAMAT (1975)	KILIBİK (1983)	SEVİMLİ HIRSIZ (1988)	ŞAŞKIN DAMAT (1975)	DOKUMAYIN ŞABANMA (1979)	SOSYETE ŞABAN (1988)	KATMA DEĞER ŞABAN (1985)	SEVİMLİ HIRSIZ (1988)	ÇÖPÇÜLER KRALI (1977)	YÜZ NUMARALI ADAM (1978)
PLAN ŞEMALARI										
CEPHELER										
CEPHE VE PLAN ÖZELLİKLERİ	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Geleneksel evin bahçe içinde genellikle iki veya üç katlı, bodrumlu, geleneksel Türk evinin cephe karakterini yansıtan, yığma veya ahşap taşıyıcılı konaklar olması</li> <li>- Geleneksel orta sofalı plan şemasının kullanılması</li> <li>- Sofanın sirkülasyon mekânı veya oturma odası/yemek odası olarak kullanılması</li> <li>- Özelleşmiş odalarda sabit dolapların yer alması</li> <li>- Geniş hacimli yaşam mekânının bulunması</li> <li>- Mutfakın zemin katta yer alması</li> <li>- Tuvalet ve banyonun plan kurgusuna dahil olması</li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tek konutların bahçe içinde genellikle iki katlı, geniş ve boydan pencerelere yer verilen, geometrik formlarda ve modern görünümlü cephe karakteristiğinin görüldüğü betonarme yapılar olması</li> <li>- Konuta geniş hacimli, vestiyer ve portmantonun bulunduğu geniş holünden girilmesi</li> <li>- Üst katlara erişimi sağlayan merdivenin giriş holünde veya yaşam mekânının girişinde bulunması</li> <li>- Yaşam mekânının alt mekânlardan oluşan oldukça geniş hacimli bir mekân olması</li> <li>- Yüksek tavanlı veya galerili yaşam mekânları</li> <li>- Yaşam mekânındaki alt mekânların birbirinden ayrılmasında kot farkının veya bölücü elemanların kullanılması</li> <li>- Yaşam mekânında yer alan yemek odasının mutfak ile bağlantılı servis kapısının bulunması</li> <li>- Mutfakların zemin katta yer alması</li> <li>- Bahçeye açılan ve yaşam mekânından erişilen geniş teraslara yer verilmesi</li> </ul>					<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gecekonduların genellikle küçük bahçe içinde subasmanlı ve tek katlı düşük kalitede yapı malzemeleri ile inşa edilmiş tuğla veya briketten yığma yapılar olması</li> <li>- Merkezi odadan/sofadan ve onun çevresindeki odalardan oluşan odayı temel alan plan şemasının kullanılması (Yüz Numaralı Adam) veya konutunun tamamını temel alan plan şemasının kullanılması (Çöpçüler Kralı)</li> <li>- Yaşam mekânı olarak kullanılan odanın birçok işlevi içinde barındırması (oturma, misafir ağırlama, yemek yeme, yatma eylemleri gibi)</li> <li>- Tuvaletin konutun içine alınması</li> </ul>	
GİRİŞ HOLÜ	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Geniş holünün dikdörtgen biçimli, konutun ilk karşılama mekânı olması</li> <li>- Doğrudan odalarla veya sofayla bağlantılı olması</li> <li>- Üst kata çıkan merdivenin bazı plan şemalarında sofada (Sevimli Hırsız) bazılarında ise giriş holünde (Şaşkın Damat, Kilibik) yer alması</li> <li>- Geniş holünde portmanto ve ayakkabılık bulunması (Sevimli Hırsız)</li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Geniş holünün konutun ilk karşılama mekânı olması</li> <li>- Bazı konutlarda giriş holünden önce rüzgârlık bölümünün bulunması (Katma Değer Şaban)</li> <li>- Geniş holünde vestiyer veya portmantonun yer alması</li> <li>- Üst kata erişiminin geniş holündeki merdiven ile sağlanması (Dokumayın Şabanma, Katma Değer Şaban)</li> </ul>					<ul style="list-style-type: none"> <li>- Geniş holünün konutun ilk karşılama mekânı olması</li> <li>- Geniş holünün mekânlara erişimi sağlayan ortak alan olması (Çöpçüler Kralı) veya sofa gibi kullanılarak içinde mobilyaların yer alması (Yüz Numaralı Adam)</li> <li>- Geniş holünde askılık ve ayakkabılık bulunması</li> </ul>	
SALON/ OTURMA ODASI	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Salona giriş holünden/sofadan erişilmesi veya sotanın salon olarak kullanılması</li> <li>- Klasik üslupta takım şeklinde mobilyaların kullanılması</li> <li>- Goblen veya kadife kumaş kaplı döşemeliklerin tercih edilmesi</li> <li>- Camlı vitrin kullanımı</li> <li>- Koltuk köşelerinde zigon sehpa takımı</li> <li>- Soba ve şömine ile ısıtma</li> <li>- Zeminde geleneksel desenlerde halılar</li> <li>- Duvarlarda tek renk yağlı boya veya ahşap lambri kaplama</li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Yaşam mekânına giriş holünden erişilmesi</li> <li>- Yaşam mekânının girişinde ayrıntılı dresuarın yer alması</li> <li>- Yaşam mekânının yemek odası, salon, oturma odası, çalışma odası gibi alt mekânlardan oluşması</li> <li>- Alt mekânların birbirinden mobilyalar, kot farkı veya yan bölücü elemanlar ile ayrılması</li> <li>- Salonlarda kullanılan mobilyaların konut sahibinin statüsünü ve zenginliğini gösteren biçimde olması</li> <li>- Salonlarda kullanıcının tercihine göre Batılı klasik üslupta veya modern üslupta takım şeklinde mobilyaların kullanılması</li> <li>- Klasik üsluptaki mobilyaların geniş oturumlu, goblen veya kadife kumaş kaplı, oymalı, işlemeli mobilyalar olması</li> <li>- Koltukların köşelerinde büyük kasnaklı abajurlar kullanılması</li> <li>- Salon takımının ortasında üzeri mermir kaplı, ahşap veya camlı bir orta sehpanın yer alması</li> <li>- Salon tavanında kartonpiyer süslemeler bulunması ve aydınlatma elemanı olarak kristal ve gösterişli avizelerin kullanılması</li> <li>- Pencerelerde boydan tül ile canlı renklerde veya koltuk takımı ile aynı desenlerde kalın ve ağır fon perdelerinin kullanılması</li> <li>- Duvarlarda işlemeli çerçeveli değerli tabloların asılması</li> <li>- Duvarların modern mobilya seçiminde tek renk yağlı boya, klasik mobilya seçiminde desenli duvar kâğıdı kullanılması</li> <li>- Zeminlerde ahşap rabita üzerinde halı veya duvardan duvara halıfleks kaplama olması ve yaşam mekânına ayakkabı ile girilmesi</li> <li>- Yaşam mekânının ikinci alt mekânı olan oturma odasının salona göre daha sade ve gösterişsiz olması</li> <li>- Oturma odasında yalın, konforlu, geniş oturumlu, iskeleti görünmeyen oturma gruplarının tercih edilmesi</li> <li>- Televizyonun genellikle oturma odasının içinde kendine ait sehpanın üzerinde yer alması</li> <li>- Koltuk köşelerinde küçük sehpaların yer alması</li> <li>- Merkezi ısıtma sistemi bulunan bu evlerde şöminenin bir dekorasyon unsuru olarak kullanılması</li> <li>- Oturma odası aydınlatma elemanının daha sade ve gösterişsiz olması</li> </ul>					<ul style="list-style-type: none"> <li>- Geniş holünden erişilen geniş bir odanın salon, oturma odası, yemek odası ve yatak odası işlevinde kullanılması</li> <li>- Odadan yatak odasına, mutfaka bazen de tuvalete doğrudan erişimin olması</li> <li>- Duvarlara ısı kaybını engellemek için geleneksel kültür ögesi haline gelen duvar halılarının veya seccadelerin asılması</li> <li>- Yatma ve oturma eyleminin yapılabildiğini altı perdeli duvara yaslandığı kısmı yastıklı divanlar ve tekli koltukların kullanılması</li> <li>- Odanın bir köşesinde sandık bulunması ve üzerinin yükü olarak kullanılması</li> <li>- Odalarda radyonun maddi durumu el verenlerde ise televizyonun yer alması</li> <li>- Duvarlarda niş yapan raflar ve bu raflarda bazen süs eşyaları bazen de mutfaka yakın olanlarında gıdaların yer alması</li> <li>- Boş kalan duvarların askılık olarak kullanılması</li> <li>- Zeminlerin beton veya sıkıştırılmış toprak olması</li> <li>- Zemin üstünün kilim veya parça halılarla kaplı olması</li> <li>- Duvarların tek renk sıvalı olması</li> <li>- Pencerelerde pencere boyu kadar, komişe veya ipe asılı tül ve desenli kumaştan perdelerin kullanılması</li> </ul>	

	GELENEKSEL			TEKKONUT					GEÇEKONU	
	ŞAŞKINDAVAI (1975)	KILIBİK (1983)	SEVİMLİHİRSİZ (1988)	ŞAŞKINDAVAI (1975)	DOKUNMAYIN ŞABANİMA (1979)	SOSYETE,ŞABAN (1985)	KAIMADEĞER ŞABAN (1985)	SEVİMLİHİRSİZ (1988)	ÇOPÇÜLERKRALI (1977)	YÜZ NUMARALI ADAMI (1978)
YEMEK ODASI / BÖLÜMÜ	-Salonun/oturma odasının /solanın içinde bir alt mekan veya ayrı bir oda olarak yer alması -Yemek masanın büfe/vitrin ile birlikte kullanılması			-Yaşam mekânının içinde salonun bir alt mekan veya ayrı bir mekan olarak yer alması -Genellikle mutfığa yakın konumda olması veya ayrı bir servis kapısının bulunması -Salonun alt mekânı olduğu durumlarda salon takımıyla aynı tarzda yemek odası takımının kullanılması -Yemek masasının masif ahşaptan (ceviz veya maun) yapılmış oymalı ve işlemeli, genellikle de 8 kişilik olması -Sandalyelerin Batılı klasik tarzda, oturma yerleri ve arkalıkları kadife kumaş kaplı olması -Yemek masası ile takım duvar yüzeyini kaplayan vitrinlerin/dolapların kullanılması -Yemek masasına yakın konumda vitrinle takım veya ayrı olarak Amerikan barının yer alması -Yemek masasının üzerinde tavanda kristal avizelerin kullanılması					-Yemek odası veya bölümü olarak düzenlenmiş bir mekânın olmaması, yemek yeme eyleminin yerde sinide veya odanın ortasında duruma göre konumu değişebilen bir yemek masasında yapılması	
YATAK ODASI	-Yatak odalarının üst katlarda yer alması ve merdiven ile çıkılan holden/sofadan ulaşılması -Oda olarak tanımlanan mekânların kullanıcının yüklediği işleve göre yatak odası olarak kullanılması -Odalarda bir duvarında sabit dolapların/yüküklerin bulunması -Yatak odalarında takım mobilyaların bulunması			-Yatak odalarının üst katta yer alması ve merdiven ile çıkılan holden ulaşılması -Ebeveyn yatak odalarının ve çocuk odalarının özelleşmesi -Ebeveyn veya yetişkin yatak odalarında karyola, komodin, gardırop ve makyaj masasından oluşan yüksek kalitede yatak odası takımlarının kullanılması -Yatak başlarındaki komodinlerde abajurların yer alması -Çocuk odalarının çocuk boyutlarına uygun mobilya takımları ile döşenmesi -Zeminlerin genellikle halıflex kaplama olması					-Yatak odası olarak özelleşmiş odalara yaşam mekânı olarak kullanılan odadan erişilmesi -Yatak odasında divan (Çopçüler Kralı) veya piriç başlıklı karyola (Yüz Numaralı Adam) kullanılması -Yatak başında duvar halısının asılı olması -Zemin üstünün kilim veya parça halılarla kaplı olması -Duvarlarının askılık olarak kullanılması	
MUTFAK	-Oda büyüklüğünde geniş mutfakların zemin katta yer alması -Mutfakların cepheye açılan pencerelerinin olması ve doğal ışık ile havalandırılmalarının olması -Giriş holüne yakın konumda bulunması -Mutfaktan ulaşılabilir küçük bir kilerin bulunması -Kira evi olarak kullanılan evlerde her kata mutfak eklenmesi			-Mutfakların genellikle zemin katta ve giriş holünden erişilen konumda olması -Mutfak hacminin geniş bir oda büyüklüğünde olması -Mutfak içinde küçük bir masaya da yer verilmesi -Mutfakların cepheye açılan pencerelerinin olması ve doğal ışık ile havalandırılmalarının olması -Takım şeklinde masif ahşaptan mutfak dolaplarının kullanılması -Memer tezgâhların tercih edilmesi -Buzdolabı ve fırın ocagın mutfak içinde kendine yer bulması -Tezgâh ve üst dolap arasının desenli seramikler ile kaplanması -Zeminlerin seramik kaplama olması					-Mutfaklara giriş holünden veya odadan erişilmesi -Geçekonu sahibinin maddi durumuna göre mutfakların küçük veya oda büyüklüğünde olması -Mutfak gereçlerinin genellikle duvara monteli açık raflarda veya perde ile örtülü tezgâh altlarında depolanması -Buzdolabının henüz geçekonuya girmediği, gıdaların tel dolapta saklanması -Tezgâh üstünde set üstü ocak kullanılması -Zemin üstünün kilim veya parça halılarla kaplı olması	
BANYO/ TUVALET	-Banyolara ve tuvaletlere giriş holünden/solardan ulaşılması -Her katta tuvaletin bulunması -Banyolarda küvet ve klozetin bulunması			-Banyoların yatak odalarının bulunduğu katta, kat holünden erişilen konumda olması -Banyoların oda büyüklüğünde geniş hacimler olması -Renkli vitriye ürünlerinin tercih edilmesi -Klozet ve bide takımının kullanılması -Küvet kullanımı -Çamaşır makinesinin banyo içinde depolama dolapları ile birlikte yer alması -Duvarlarda desenli seramiklerin kullanılması -Suyun termosifon ile ısıtılması					-Tuvaletin konut bahçesinde veya konuta sonradan dahil edilmiş konumda odanın bir köşesinde yer alması	

Tablo 3.50. 1970-90 Aralığında Çekilmiş Kemal Sunal Filmlerindeki Konut Türlerinden Apartmanın Plan Kurguları ve İç Mekan Özellikleri

APARIMAN								
	KAPICILAR KRALI (1976)	SAKAR ŞAKİR (1977)	ÇOÇUKLAR KRALI (1977)	KILIBİK (1983)	POSTACI (1984)	ŞEN DUL ŞABAN (1985)	KIRACI (1987)	YAKIŞIKLI (1987)
PLAN ŞEMALARI								
								
								
CEPHELER								
CEPHE VE PLAN ÖZELLİKLERİ	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Apartmanların genellikle bitişik nizam düzenindeki sokak dokusunda, sokaktan doğrudan erişilen, yükseltilmiş bodrum üzerine üç, dört veya beş katlı, katlarda tek veya çift daireli, zemin katların üstü çıkmalı kargır binalar olması</li> <li>- Cephe karakterinin tekrar eden yatay pencere düzenlerinden, pencere çerçevelerinden, kat silmelerinden bazı apartmanlarda yatay bant şeklindeki cephe elemanlarından oluşması</li> <li>- Köşe parsel olması dışında bitişik nizamdaki apartmanların iki cepheli (ön ve arka) olması</li> <li>- Tekil apartmanların dört cephesinin de kullanılması ve bina köşelerinde balkonların yer alması (Sakar Şakir)</li> <li>- Zemin katların yaşam mekânlarının apartman girişine verilen alan ve cephesinde çıkma olmaması sebebiyle daha küçük olması</li> <li>- Daha az alan kapladığı için U veya samal merdivenlerin tercih edilmesi, kat hollerinin merdiven sahanlığı ile sınırlı olması</li> <li>- Odaların doğrudan sofiyaya açıldığı veya gece ve gündüz ayırımının bulunduğu koridorlu 2+1 ya da 3+1 düzeninde plan şemalarının kullanılması</li> <li>- Yaşam mekânının geniş cephesine, mutfak, banyo ve tuvaletin parselin ortasında açılan ışığa, yatak odalarının ise arka cepheye baktığı plan kurgularının tercih edilmesi</li> <li>- Plan şemasında karanlık kalan odaların sandık odası olarak nitelendirilmesi ve bu odaların depolama amaçlı kullanılması (Kapıcılar Kralı, Postacı)</li> <li>- Parselin şekline göre, parseli en verimli şekilde kullanacak plan çözümlerinin yapılması (Postacı)</li> </ul>							
SOFA/ GİRİŞ HOLÜ	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Giriş holünün konutun ilk karşılama mekânı olması</li> <li>- Giriş holünün sofa olarak kullanılan mobilyalı bir mekân olması (Kilibik), yalnızca sirkülasyon amaçlı kullanılan kare biçimli antre şeklinde olması (Kapıcılar Kralı) veya koridor şeklinde bir olması (Kiracı, Yakışıklı)</li> <li>- Giriş holünde portmanto ve ayakkabılık bulunması (Kilibik)</li> <li>- Sofa biçiminde kullanılan geniş holünde yemek masasının (Postacı), mutfaka yakın konumda ise buzdolabının yer alması (Kilibik, Şen Şaban)</li> </ul>							
SALON/ OTURMA ODASI	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Konutun yaşam mekânına sofadan/giriş holünden ulaşılması</li> <li>- Yaşam mekânının sokak cephesine bakması ve geniş pencerelerinin bulunması</li> <li>- Yaşam mekânının salon, oturma odası ve yemek odası gibi alt mekânlardan (Salon-salamanje da denilen) oluşan geniş bir hacim olması, alt mekânların camkânlı kapılarla veya kısmi duvarlarla ayrılması ve bazı plan şemalarında (Postacı, Yakışıklı, Şen Dul Şaban) her bir mekânın sonradan bölünme ihtimaline karşı hole veya başka bir mekâna açılan ayrı bir kapısının bulunması</li> <li>- Yaşam mekânının L veya dikdörtgen biçimli, bazı planlarda çıkmalı (Kilibik, Postacı) olması</li> <li>- Üst-orta gelir seviyesindeki apartman sahiplerinin yaşam mekânlarında klasik üslupta takım olarak oturma gruplarının yer alması, alt-orta gelir seviyesindeki kiracıların yaşam mekânlarında ise klasik, modern veya geleneksel mobilyaların (divan, somya gibi) bir arada kullanılması</li> <li>- Oturma grubunun ortasında ahşap veya cam yüzeyli orta sehpanın yer alması</li> <li>- Televizyonun yaşam mekânının bir köşesinde oturma mobilyalarına hitap eden konumda televizyon sehpasında, konsolda veya televizyon bölmesi bulunan vitrinde/duvar dolabında yer alması</li> <li>- Henüz televizyon alınmayan konutlarda ise radyonun yer alması (Kilibik)</li> <li>- Odanın bir köşesinde üzeri dantel örtülü üçlü zigon sehpa takımının bulunması</li> <li>- Koltukların köşelerindeki sehpalarda küçük boyutlarda abajurların bulunması</li> <li>- Duvarlarda açık tonlarda (Yakışıklı) ve canlı tonlarda yağlı boyaların (Postacı) veya desenli duvar kâğıtlarının kullanılması</li> <li>- Zeminde ahşap rabita, vinylex veya marley kaplama kullanılarak üzerine geleneksel desenlerde halı serilmesi</li> <li>- Pencerelerde komişe takılı desensiz tül ve çiçek desenli perdelerin bulunması</li> <li>- Tavanda mekânın ortasına denk gelen konumda basit aydınlatma elemanlarının kullanılması</li> </ul>							

		APARIMAN							
		KAPICILARKRALI (1976)	SAKARŞAKIR (1977)	ÇOPÇÜLERKRALI (1977)	KILIBİK (1983)	FUSTACI (1984)	ŞENDULŞABAN (1985)	KIRACI (1987)	YAKIŞIKLI (1987)
YEMEK ODASI / BÖLÜMÜ		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Konutun yaşam mekânının içinde yer alan bir alt mekân olması</li> <li>-Yemek bölümünün 6 kişilik yuvarlak veya dikdörtgen yalın bir üslupta masa, sandalyeler ve konsoldan/vitrinden oluşması</li> <li>-Yemek masasının aktif olarak tüm öğünlerde kullanılması</li> <li>-Ev oturma alanının, konken partilerinin veya ütü ünü yemek masasında yapılması (Şen Dul Şaban)</li> <li>-Masanın arkasında veya yanında yer alan ahşap konsolların depolama amaçlı, cam bölmeli fincanlıkların ise sergileme amaçlı kullanılması</li> <li>-Bazı konutlarda yemek masasına yakın konumda, duvar yüzeyini kaplayan modüler birimlerden oluşan camlı vitrini, açık ve kapalı rafları ve televizyonluk bölümlü olan duvar dolaplarının kullanılması (Yakışıklı)</li> </ul>							
YATAK ODASI		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Yatak odalarına giriş holü/soladan sonra aynı bir hol ile ulaştırılması</li> <li>-Yatak odalarının arka cepheye veya apartmanlarla çevrili bir adanın iç avlusuna bakması</li> <li>-Ebeveyn yatak odalarının çocuk odasından daha büyük olması</li> <li>-Ebeveyn yatak odalarında karyola, yatak başı dolabı, komodin, gardırop ve makyaj masasından oluşan ahşap görünümünde lake boyalı yatak odası takımlarının bulunması</li> <li>-Yatak başındaki komodinlerin üzerinde küçük kasnaklı abajurların yer alması</li> <li>-Duvarlarda pembe tonlarında yağlı boyanın (Çopçüler Kralı) veya desenli duvar kâğıtlarının kullanılması (Şen Dul Şaban)</li> <li>-Zeminde vinylex veya marley kaplama kullanılarak üzerine geleneksel desenlerde halı veya kilim serilmesi</li> <li>-Pencerelerde komişe takılı desensiz tül ve çiçek desenli perdelerin bulunması</li> <li>-Çocuk odalarının çocuğun/çocukların kişisel zamanlarını geçirebilecekleri özelleşmiş mekânlar olarak kullanılması</li> <li>-Çocuk odalarında çocuğun yaşına göre karyola, kitaplıkları, çalışmaması veya beşik ve mama sandalyesinin bulunması</li> <li>-Çocuk odasının duvarlarında çocuğun cinsiyetine göre boyanması (Kilibik filminde erkek çocuk odası mavi renkte) veya yaş grubuna göre seçilen duvar kâğıdı (Şen Dul Şaban filminde olduğu gibi) kullanılması</li> </ul>							
MUTFAK		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Mutfakların soladan/giriş holünden doğrudan erişilen genellikle dar ve küçük hacimli ışıklığa bakan mekânlar olması</li> <li>-Tekil apartmanlarda mutfakın daha geniş olması ve cepheye bakması (Sakar Şakir)</li> <li>-Eviyeğin genellikle ışıklığa bakan pencerenin önünde yer alması</li> <li>-Kullanıcının ekonomik gücüne göre üç gözlü ocak veya fırınlı ocak kullanımı</li> <li>-Kullanıcının ekonomik gücüne veya ev sahipliği/kiracılık durumuna göre kapaklı mutfak dolaplarının olması veya mutfak gereçleri için açık rafların kullanılması</li> <li>-Tezgâhların ve zeminlerin 20x20 boyutlarında fayans kaplı olması</li> <li>-Tavanda basit aydınlatma elemanlarının kullanılması</li> </ul>							
BANYO		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Banyolara yatak odasının bulunduğu holden erişilmesi</li> <li>-Banyoların minimum ölçülerde çözülmesi ve ışıklığa bakması</li> <li>-Banyolardaki vitrifiye elemanlarının küvet, klozet ve ayaklı lavabodan oluşması</li> <li>-Suyun şofben ile ısıtılması</li> <li>-Duvar yüzeylerinde, bazen de küvetin dışında fayans kaplama kullanılması</li> </ul>							

#### 4. SONUÇ

1960'lı yıllar ile birlikte altın çağını yaşayan ve ticarileşmeye başlayan Türk Sineması başlangıcından günümüze kadar çoğu filmde gerçek mekânları kullanmıştır. Bu gerçeklik ise filmlerin çekildikleri dönemin kültürünü, sosyal ve ekonomik yapısını, gündelik yaşam kurgularını ve kullanıcının mekân ile olan etkileşimlerini gösteren bir belge niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda mimarinin de çalışma alanına giren mekân, sinema ile ortak bir payda oluşturarak, sinema filmi üzerinden dönem analizlerinin ve mekânsal okumaların yapılmasına imkân sağlamıştır.

Tez kapsamında analiz edilen filmlerin ortak paydası ise 1970-1990 aralığında çekilmiş Kemal Sunal filmleri olmuştur. Sunal filmleri; komedi eşliğinde içinde barındırdığı düşünsel alt yapısı ve arka planda dönemin hükümetine, toplumun ahlaki açıdan değişen değer yargılarına ve modernleşme ile birlikte bireyselleşen topluma eleştirilerde bulunan senaryoları ile Yeşilçam filmlerinden çok ayrı bir yerdedir. Sunal filmleri aynı zamanda toplumda oluşan tabakalaşmaları ve sosyal sınıfları senaryolarındaki karakterler ve bu karakterlerin yaşadığı mekânlar ile gözler önüne sermiştir. Bu noktadan sonra mekânın devreye girmesiyle birlikte mimarinin toplum ve kültür ile olan kaçınılmaz ilişkisi sahneler üzerinden okunmaya ve irdelenmeye başlamıştır. Kavramsal alt yapıda araştırılan Türkiye'nin Cumhuriyet'ten itibaren yaşadığı dönüm noktalarının, değişim ve dönüşümlerin konut politikalarına yansımaları, bu yansımaların konut türlerinin oluşumuna/gelişimine ve iç mekân düzenlemelerine olan etkileri filmlerdeki sahneler ile kendisine karşılık bulmuştur.

Bazı filmlerde iç mekân ve dış mekân uyumsuzluğu yaşanırken bu durum mimari açıdan yorumlanabilecek mekânları ve plan şemalarını arttırmış; döneme dair okumaların çeşitlenmesini sağlamıştır.

Her bir konut türü toplumda oluşan katmanları temsil eder duruma gelmiştir. Kullanıcının yaşadığı konut türü ve seçtiği mobilyalar/donatılar ekonomik gelir seviyesini ve sosyo-kültürel yapısını anlamamıza/yorumlamamıza yardımcı olmuştur. Üst gelir seviyesindeki aileler kent içinde geniş hacimli yaşama mekânları olan tek konutları tercih etmiştir. Zenginlik ve kentsoyluluk ise iç mekânda tercih edilen Batılı klasik mobilyalar, Amerikan barları, kristal avizeler, gösterişli yemek masaları ile temsil bulmuştur.

Orta gelir seviyesindeki aileler genellikle kent merkezinde sınırlı alanlarda plan çözümü yapılmış apartmanları tercih etmiştir. Çekirdek aile kavramının giderek yaygınlaştığı bu dönemde konutun içinde bireysel alanlar önem kazanmış; ebeveyn

yatak odası ve çocuk odaları özelleşmiş mekânlar olarak kullanılmıştır. Düzenli geliri olan bu ailelerin oturduğu apartmanlarda modern ve geleneksel yaşamın öğeleri bir arada kullanılmıştır. Batı kültüründen alınan mobilyalar konut içine doğrudan dahil edilse de zaman içinde içselleştirilerek kültürümüzün bir parçası haline getirilmiştir. Buzdolabı, çamaşır makinesi ve fırınlı ocak gibi teknolojik ürünlerin apartmanlara girmesiyle birlikte konut içi düzenlemeler değişmiş, mevcut planların eksik ve yetersiz yanları ortaya çıkmıştır. Teknolojik ürünler arasında yer televizyonun konuta etkisi ise diğerlerinden çok daha fazla olmuştur. Salon veya oturma odaları kapsayan “yaşama mekânı” dediğimiz odaların düzenlemeleri televizyon ile birlikte değişmiş; mobilyalar televizyonun konumuna göre tekrar yerleştirilmiştir. 1970lerde “müze oda” olarak kullanılan, misafir dışında kapısı açılmayan salonlar televizyonun odaya dahil olmasıyla birlikte yavaş yavaş oturma odalarına dönüşmeye başlamıştır. Televizyon yalnızca mekânları değil sosyal yaşamı da etkilemiştir. İnsanların tek ve en büyük eğlencesi haline gelen televizyon aile içi ilişkileri değiştirdiği gibi, sinemaları ve tiyatroları seyircisiz bırakmış, birçok sinema salonu ve film şirketleri bu dönemde kapanmıştır.

Alt gelir seviyesindeki aileler ise kırsal kesimden geldikleri kentte gecekondualarda yaşamışlardır. Bu aileler kentli olmanın gerekliliklerinin bir kısmını konutlarında uygulamaya başlamışken daha çok kırsaldan getirdikleri düzen ile evlerini ve iç mekânlarını oluşturmuşlardır. Odalar çok işlevli olarak kullanılmıştır.

Geleneksel evler ise apartman öncesinde kullanılan hali ile varlığını sürdürmüştür. Üst gelir seviyesindeki ailelerin tercih etmesinin yanı sıra orta gelir seviyesindeki aileler de miras yoluyla kalan konaklarda yaşamaya devam etmiştir.

Dönem konutlarının iç mekânlarında sıkça görülen malzeme ve mobilyaları ise desenli duvar kâğıtları, zeminde marley ve vinylex kaplamalar, çiçek desenli perdeler, formika ve lake boyalı mobilyalar, duvar yüzeyini kaplayan vitrinli dolaplar ve lüks konutlarda Amerikan barları olarak saymak mümkündür.

Sonuç olarak; 1970-90 aralığında Türkiye'nin kentleşme döneminde çekilen Kemal Sunal filmleri üzerinden bir değerlendirme yapıldığında; konut türünün seçiminde ve oluşumunda, mekânın ve mekân organizasyonunun değişiminde, donatıların ve teknolojik eşyaların tercihinde belirleyici etken; sosyo-kültürel yapı ile birlikte ekonomik gelir seviyesi olmuştur. Bunun yanı sıra mobilya ve yapı malzemelerindeki çeşitlenmeler ve gelişmeler de mekânların algısının değişiminde etkili olmuştur.

Tüm bu tespitlerin yapılmasında bir araç olarak kullanılan sinema ise, toplum yaşamını her yönüyle ele alan görsel bir anlatım tekniği olması sebebiyle toplumda yaşanan değişimi, toplumun ekonomik ve sosyokültürel yapısının konutun plan şemalarına ve iç mekân düzenlemelerine nasıl yansıdığını sinema filminde kullanılan mekânlar vasıtası ile bizlere aktarmıştır. Özellikle 1970 sonrası Türk sineması, Türkiye'nin kentleşme dönemini, bu dönemin konut üzerindeki etkisini; senaryolar, karakterler, filmde kullanılan mekânlar ve mekânlarda kullanılan tefriş elemanları ile okumamıza yardımcı olan değerli bir arşiv niteliği taşımaktadır.



**KAYNAKLAR**

- Akça, E., 1996, Yeşilçam'a Bakış, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., Doruk Yayınları, Ankara.
- Akkoç, H., B., 2015, Kapıcılar Kralı Üzerine Bir Analiz, <http://www.sinematopya.com/2015/02/kapicilar-krali-uzerine-bir-analiz.html> [Ziyaret Tarihi: 18 Mayıs 2019].
- Algan, Ö., 2006, 19.Yy Batılılaşma Etkisiyle Osmanlı Sarayına Giren Mobilyanın Gelişimi: Dolmabahçe Sarayı Örneği, Yüksek Lisans Tezi, *Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Kocaeli.
- Allmer, A., 2010, Sinemekan; Sinemada Mimarlık, *Varlık Yayınları*, İstanbul.
- Altıntaş, S., 1980'li-1990'lı Yılların Mekânsal Panoramasından İstanbul: Kentsel Mekânda "Ayrı"calık ve "Güven"lik, <https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/1123/1980-li-ve-1990-li-yilların-mekansal-panoramasından-istanbul-kentsel-mekanda-ayri-calik-ve-guven-lik#.XPTdCogzZPY> [Ziyaret Tarihi:7 Nisan 2019].
- Anonim, 1931, "Bekir Beyin Evi", *Arkitekt*, Sayı: 1931-01 Sayfa: 5-10.
- Anonim, 1933, "Röntgen Apartmanı", *Arkitekt*, Sayı: 1933-08 (32) Sayfa: 231-236.
- Anonim, 1940, "Göksun Kira Evi", *Arkitekt*, Sayı: 1940-01-02 (109-110) Sayfa: 6-7.
- Anonim, 1957, "İstanbul Belediyesi T. Emlak Kredi Bankası Blok Apartmanları Atatürk Bulvarı", *Arkitekt*, Sayı: 1957-01 (286) Sayfa: 12-16.
- Anonim, 1965, "Emel Yapı Kooperatifi Blok Apartmanı", *Arkitekt*, Sayı: 1965-02(319) Sayfa: 63-64.
- Anonim, 1978, "Yapı ve Kredi Bankası A.Ş. Yardım ve Emekli Sandığı Vakfı Vali Konağı", *Arkitekt*, Sayı: 1978-03(371) Sayfa: 84-90.
- Artıkoğlu, P., 2006, 1950–1970 Arası Süreçte Sosyal Yaşam ve İç Mekânın Değişenleri, Sanatta Yeterlik Tezi, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Aslan, E., 2010, *Sınırların Olmadığı "Sınırlı" bir Kasaba*, Sinemekan; Sinemada Mimarlık, der. Allmer, A., *Varlık Yayınları*, İstanbul
- Aslanoğlu, N.İ. 1979, 1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, *ODTÜ Yayını*, Ankara.
- Atalar, E., 2005, Sinema Dili ve Mimari Mekan, Yüksek Lisans Tezi, *Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, Ankara.

- Ateş, M., 2008, Geleneksel Türk Konutlarının Plan Kurgusu ve Karakteristik Özelliklerinin İrdelenmesi, Restorasyon İle Birlikte Yeni İşlev Verilen İstanbul Konaklarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, *Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Avcı, A., 2008, Türkiye’de Televizyon Yayınlarının Başlaması ve Tarihi, <http://aygenavci.blogcu.com/turkiye-de-televizyon-yayinlarinin-baslamasi-ve-tarihi/5283348> [Ziyaret Tarihi: 28 Nisan 2019].
- Ayata, S., 2005, Yeşilçam’ın Partici Gençleri ve Ötekilerin Karşılaştığı Mekanlar, Sekans Film Yazıları Seçkisi, *Tan Kitabevi Yayınları*, Ankara.
- Aytaç, A., Ögüt, Ş. T., 2015, Türkiye’de Modern Banyonun Değişimi: Dergi Reklamları Üzerinden bir Değerlendirme, *Journal of Yasar University*, 10(37), 6449-6464.
- Bahtiyar, T.B., Aydın, D., Yaldız, E., 2019, Türk Sinema Filmleri Üzerinden Konutu Okumak:1980lerden Üç Örnek, *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 14 (28), 411-427.
- Bakır, N. Y., Bayraktar, O. F., 2019, Türkiye’de Ulaşılabilir Konut Çözümleri, Toplu Konut İdaresi’nin Rolü, *Atrium 2019(1)*, 36-49.
- Bal, H., 2011. Kent Sosyolojisi, *Fakülte Kitabevi*, Isparta.
- Bala, H. A., 2014, Reading of the Architectural Identity Via Cinema, *CİNEJ Cinem Journal*, Volume 4.1, 80-109.
- Bala, H. A., 2019, “Schindlerin Listesi” Soykırım Öyküsünden Sinema-Mimarlık Arakesitinde “Berlin Yahudi Müzesi” Mekansal Çözümlemeleri, *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı, 53-74.
- Ballice, G., 2006, İzmir’de 20. Yy Konut Mimarisindeki Değişim ve Dönüşümlerin Genelde ve İzmir Kordon Alanı Örneğinde Değerlendirilmesi, *Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları*, İzmir.
- Bayrakçeken, Z., 2013, Akaretler Sıra Evlerinin Yeniden İşlevlendirilmesinde Mekânsal Dönüşüm Analizi, Yüksek Lisans Tezi, *Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Bek, G., 2008, Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık / Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Mayıs 2008 (17), 117-130.
- Bektaş, C., 1998, Bak Bak Desinler, *Evrensel Basım Yayın*, İstanbul, 16-18.
- Bektaş, E. H. E., 2017, Sinema ve Mekân İlişkisi Açısından Bilim Kurgu Filmlerine Bir Bakış, *Mimarlık ve Yaşam*, 2 (2), s: 37-54.
- Bergdoll, B., 1993, Altered States of Vision: Film, Video and the Teaching of Architectural History, in *Architecture on Screen*, Ed. Covert, N., New York

- Beşışık, G., 2013, Sinema ve Mimarlıkta Mekan Kurgusu ve Kavrayışı, Yüksek Lisans Tezi, *Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İzmir.
- Bilgin, İ., 1996. Anadolu'da Modernleşme Sürecinde Konut Ve Yerleşme, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, der. Sey Y., Beykan, M., *Tarih Vakfı Yayınları*, İstanbul.
- Bilgin, İ., 1998, *Modernleşmenin ve Toplumsal Hareketliliğin Yörüngesinde Cumhuriyet'in İmarı*, 75. Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Bilgin, İ., 2010, Türkiye Mimarlığı: Türkiye'de Konut Kültürünün Değişimi, [https://www.bisav.org.tr/Bulten/38/702/turkiye\\_mimarligi\\_turkiye\\_de\\_konut\\_kulturunun\\_degisimi](https://www.bisav.org.tr/Bulten/38/702/turkiye_mimarligi_turkiye_de_konut_kulturunun_degisimi) [Ziyaret Tarihi:7 Şubat 2019].
- Boratav, K., 2005, Türkiye İktisat Tarihi (1908-2002), *İmge Kitabevi*, Ankara.
- Bozdoğan, S., Kasaba, R., 2010, Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, *Tarih Vakfı Yurt Yayınları*, İstanbul.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K, Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F., 2010, Bilimsel Araştırma Yöntemleri, *Pegem Akademi Yayıncılık*, Ankara.
- Büyükyıldırım, Ü., 2017, Influencer Marketing'in İlk Örneklerinden "100 Numaralı Adam", <https://www.umityildirim.com/influencer-marketingin-ilk-orneklerinden-100-numarali-adam/> [Ziyaret Tarihi: 5 Mart 2019]
- Ceyhan, G., 2002, Türkiye'de Konut İç Mekanları ve Donatılarında Değişim ve Süreklilik, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Çağan, O., 2009, 1980'den Günümüze Türkiye'de Güldürü Sinemasının Değişimi, Yüksek Lisans Tezi, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Çakın, Ş., 1990, Evaluation of the Organisational Forms of Housing in Turkey, *Open House International*, vol.15, Nos. 2&3.
- Çakır, S., 2011, Türkiye'de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 23, 209-222.
- Çakkalkurt, F., 2014, Banker Bilo (1980): Bir Türkiye Modernleşmesi Masalı, <http://www.cinerituel.com/2014/12/banker-bilo-1980-bir-turkiye-modernlesmesi-masali.html> [Ziyaret Tarihi: 10 Mayıs 2019].
- Çelebi, R., 2010, Beylerbeyi Tuzcuoğlu Köşkü Restorasyon Projesi, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Demir, G. İ., 2009, Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine, *Ütopya Yayınları*, Ankara.

- Demirarslan, D., 2018. Türk Yaşam Kültüründe Oturma Mobilyasının Değişimi ve Gelişimi, *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı:6, 71-86.
- Dinçay, D., 2014, 1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konut İç Mekan Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak, Doktora Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Dinçer, S., 1996, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Dmytryk, E., 2007, Sinemada Yönetmenlik Oyunculuk Kurgu, çev: Şener, İ., *Doruk Yayıncılık*, İstanbul.
- Dorsay, A., 1996, *Türk Sineması 1995: Yarı Karamsar, Yarı İyimser Bir Bakış Denemesi*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Dural, M., 2017, Yüz Numaralı Adam Filmindeki Eleştirel Reklam Söylemleri: Kahramanlar da Yalan Söyler mi?, [https://www.academia.edu/35342405/Yüz\\_Numaralı\\_Adam\\_Filmindeki\\_Eleştirel\\_Reklam\\_Söylemleri\\_Kahramanlar\\_da\\_Yalan\\_Söyler\\_mi](https://www.academia.edu/35342405/Yüz_Numaralı_Adam_Filmindeki_Eleştirel_Reklam_Söylemleri_Kahramanlar_da_Yalan_Söyler_mi) [Ziyaret Tarihi: 5 Mart 2019].
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 1994, Cilt VII, *Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı*, İstanbul.
- Edgü, E., 2003, Konut Tercihlerinin, Mekânsal Dizin Ve Mekânsal Davranış Parametreleri İle İlişkisi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Eldem, S.H., 1984, Türk Evi (Osmanlı Dönemi), I. Cilt, *Türkiye Anıt ve Turizm Değerlerinin Koruma Vakfı, Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.*, İstanbul.
- Eleb M., Debarre A., 1995, L'Invention de l'habitaion Moderne-Paris 1880-1914, Edition Hazan, Paris.
- Eren, T., 2014, İstanbul'daki Çok Katlı Konut Yapılarında Mekânsal Değişim Sürecinin Analizi, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Erksan, M., 1996, *Sinemanın Yüzyüncü Yılı*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Ertem, Ü., 2010, Sinema ve Mimarlık Etkileşiminin Örnek Kara Filmler Üzerinden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Esen, Ş., 1996, *Türk Sinema Endüstrisi Oluşmalı*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Esen, Ş.K., 2010, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, *Agora Kitaplığı*, İstanbul.

- Evren, B., 1995, Sinema Tarihimizin Bilinmeyen İlk Filmleri, *Antrakt Dergisi*, Sayı:48, 58-59.
- Evren, E., 1962, Ufak Güzel Şeyler, *Arkitekt*, Sayı: 1962-04 (309) Sayfa: 174-175.
- Eyüce, Ö. E., 1991, Toplu Konut: Sorunlar ve Nedenleri, Konut Çevrelerinin Mekânsal Gerekliliklerine Bireyin Tatmini Açısından Psikolojik Bir Yaklaşım, Doktora Tezi, *Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Geray, C., 2000, Kenttaşlık Hakları, *İnsan Hakları Yıllığı*, C. 21, TODAİE, s. 499–510.
- Görgülü, T., 2016, Apartman Tipolojisinde Geçmişten Bugüne; Kira Apartmanından “Rezidans’a” Geçiş, *TÜBA-KED 14/2016*, 166-178.
- Güler, M. Ö., 2013, *Bir Saygınlık Stratejisi Olarak Modern Mobilyanın Kullanımı*, Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya, der. Şumnu, U., *TMMOB İçmimarlar Odası*, İstanbul.
- Güler, S., 2010, Türk Mutfak Kültürü ve Yeme İçme Alışkanlıkları, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 26, 25-30.
- Gülersoy, Ç., 1999. Yeşil Ev, *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumları ve (TTOK) Yayınları*, İstanbul.
- Güteryüz, K., 1996, *Türk Sinemasında Üslubun Kökeni*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Gürel, M. Ö., 2008, Bathroom as a Modern Space, *The Journal of Architecture*, 13(3), 215-233.
- Güzer, A., 1999, 68’den 98’e Konutun ve Mimarın Kısa Öyküsü, *Cogito*, 18, *YKY Yayınları*, İstanbul, 242-249.
- İlgin, C., 1997, İstanbul Konut Mimari Kimliğinin, Konut Örüntülerine Bağlı Değişimi ve Kent Kimliği İle Etkileşimi, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- İşler, N. E., 2010, İstanbul’un 1950 Sonrası Göç İle Değişen Kent ve Mimari Dokusunun Sinemadaki Temsili, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Kale, G., 2004, Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Kale, S., 2017, Türk Bankacılığında Krizler ve Çıkarılan Dersler, *Kırklareli Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 5, Sayfa: 15.
- Karabey, H., 2014, İstanbul Banliyö Hatlarında Bir Gezinti, <http://www.arkitera.com/haber/22119/istanbul-banliyo-hatlarinda-bir-gezinti>, [Ziyaret Tarihi: 5 Haziran 2019].

- Kara, M., Palabıyık, H., 2009, 1980 Sonrası Türkiye’de Konut Politikaları: Toplu Konut İdaresi Başkanlığı (TOKİ) Gecekondu Dönüşüm Uygulamaları, *International Davraz Congress on Social and Economic Issues Shaping the World’s Future: New Global Dialogue*, 24-26.
- Karademir, E., Türk Sinemasında Güldürü: İlyas Salman Örneği, Yüksek Lisans Tezi, *Lefke Avrupa Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Öğretim Ve Araştırma Enstitüsü*, Lefke.
- Karay, M., 1978, Modernleşme ve Modern Orta Sınıflar, *Çevre Dergisi*, No:4, Temmuz-Ağustos, s.78.
- Kaya, N., Semerci, E., 2017, Bir Dönemin Efsane Süpürgesi: Gırgır, <https://docplayer.biz.tr/61874558-Ozel-ege-lisesi-bir-donemin-efsane-supurgesi-girgir-egemen-semerci.html> [Ziyaret Tarihi: 2 Mayıs 2019].
- Kayaoğlu, İ. G., 1998, Eski İstanbul’da Gündelik Hayat, *Aksoy Yayıncılık*, İstanbul.
- Keleş, R., 1993, Kentleşme Politikası, *İmge Yayınevi*, Ankara.
- Kıray, M. B., 2007, Kentleşme Yazıları, *Bağlam Yayıncılık*, İstanbul.
- Kızıltepe, M., 2013, Dönüşüme Gelene Kadar Konut Politikası Neye Dönüştü? Ne Yapmalı?, *Planlama 2013*, 23(1), 12-18.
- Korkutan, S. Ş., 2018, Kemal Sunal Filmlerindeki Geleneksel Çocuk Oyunları, Ata Sporları ve Yarışlar, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18/1 Yaz, 77-86.
- Köseoğlu, Ş., 2013, Kültür, Mekan ve Sinema: Yeşim Ustaoglu Filmleri, Yüksek Lisans Tezi, *Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, Trabzon.
- Kuban, D., 1982, Türk İslam Sanatı Üzerine Denemeler, *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, İstanbul.
- Kurtoğlu, A., 1986, Mobilya Stilllerinin Tarihsel Gelişimi, *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, Seri:B, Cilt:36, Sayı:3, 70-91.
- Kut, G., 2006, Türklerde Beslenme Biçimi Dünü-Bugünü, Çukurova Üniversitesi, Türkoloji Araştırmaları Merkezi, <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/51.php> [Ziyaret Tarihi: 5 Nisan 2019].
- Mallı, C., 2013. Ertem Eğilmez Sinemasının Üretiminde Bir Gösterge Olarak: Grotesk Halk Kültürü, Yüksek Lisans Tezi, *Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Massey, A., 2008, Interior Design Since 1900 (Third Edition Edition.), *Thames & Hudson*, London.

- Mutdoğan, S., 2014, Türkiye’de Çok Katlı Konut Oluşum Sürecinin İstanbul Örneği Üzerinden İncelenmesi, *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*,1-27, Ankara.
- Oktay, S., 1996, *Bugünden Yarına*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Onaran, A. Ş., 1996, *Türk Sinemasının Bugünü ve Yarını*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Oskay, Ü., 1996, *Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Ödekan A, 1997, Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980), Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980, *Cem Yayınevi*, İstanbul.
- Öncel, A. D., 2010, Apartman; Galata’da Yeni Bir Konut Tipi, *Kitap Yayınevi*, İstanbul
- Öngören, M., 1996, *Sinemamız ve Kurtuluşu*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Özakbaş, D., 2014, Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Siyasal, Ekonomik Ve Sosyal Gelişmeler Paralelinde Modernleşme Süreci 1950–2000, Doktora Tezi, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Özakbaş, D.,2015, İstanbul Konut Mimarisinin 1923-1940 Yılları Arasındaki Gelişim Süreci, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Number: 40, 283-309.
- Özbay, F., 1996, Evler, Kadınlar ve Ev kadınları, Diğerlerinin Konut Sorunları, Habitat II Ön Konferansı, *TMMOB Yayını*, Ankara, 52-64.
- Özdemir, İ., 1997, Yapı İşletmesi Ders Notları, *Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir Teknoloji Eğitim Uygulama ve Araştırma Merkezi*, Eskişehir.
- Özgüç, A., 2005, Türlerle Türk Sineması, *Dünya Yayınları*, İstanbul.
- Özkaragöz, E., 1990, Kırsal Kesimden Kente Göçün Zaman Süreci İçinde Mekân Donatımına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Özker, S., 2011, 1980 Sonrası Konutların Mekânsal Dönüşüm Analizi: İstanbul Örneği, Sanatta Yeterlik Tezi, *Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü*, İstanbul.
- Özsoy, A., 1994, Environmental Quality Problem in Squatter Settlements, *Housing Science*, Vol.18, No.3, 147-152, Printed in the United States.
- Özön, N., 1985, Sinema Uygulayımı- Sanatı -Tarihi, *Hil Yayın*, İstanbul.
- Özön, N., 2013, Türk Sineması Tarihi 1896-1960, *Doruk Yayıncılık*, İstanbul.

- Pallasmaa, J., 2000, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto, Helsinki.
- Pınarcıoğlu, N., Uğurlu, Ö., 2010, *Türkiye Perspektifinden Kent Sosyolojisi Çalışmaları, Örgün Yayınları*, İstanbul.
- Pulat, H., 2010, *“Bıçak Sırtı”nda Işık, Karanlık ve Gölge*, Sinemekan; Sinemada Mimarlık, der. Allmer, A., *Varlık Yayınları*, İstanbul.
- Refiğ, H., 1996. *Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, der. Dinçer, S.M., *Doruk Yayınları*, Ankara.
- Rybczynski, W., 1987, *Home: A Short History of an Idea*, *Penguin Books*, New York.
- Sarı, T., 2010, *Türk Sinemasında Sosyal Yaşam Kurgusunun Mekân Kullanımına Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Sayar, Y., Zengel, R., 2004, *İzmir’de Cumhuriyet Dönemi Konut Stoku: Bir Değerlendirme*, *Arredamento Dekorasyon*, (2004/5), 118-125.
- Scognamillo, G., 1998, *Türk Sinema Tarihi*, *Kabalcı Yayınevi*, İstanbul.
- Sekmeç, A. C., 2013, *Kahkaha Kralı Kemal Sunal*, Malatya Uluslar Arası Film Festivali, İstanbul.
- Sormaykan, T., 2008, *1950’den Günümüze Karşıyaka’da Apartman Tipi Konut Yapılarındaki Mekânsal Değişim Ve Dönüşümler*, Yüksek Lisans Tezi, *Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İzmir.
- Sunal, A. K., 1998, *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, Yüksek Lisans Tezi, *Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Sunal, G., 2018, *Kemal Hadi Gel, bi Kahve İçelim*, *Doğan Kitap*, İstanbul.
- Şahin, H., 2016, *Sanatta Kitsch Olgusu Üzerine*, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 9, Sayı 17.
- Şahin,Z., 2010, *Sonsuzluğun Düş Mekanları ve Bir Evren Mimarisi: “Aşkın Gücü”*, Sinemekan; Sinemada Mimarlık, der. Allmer, A., *Varlık Yayınları*, İstanbul.
- Şalgamcıoğlu, M.E., 2013, *İstanbul’da Çoklu Konut Gelişiminin Semantik Ve Sentaktik Olarak İrdelenmesi: 1930-1980 Dönemi*, Doktora Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Şanda, H. A., 1942, *Şehre Doğru*, *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 18, s.180
- Şengül, H. T., 2009, *Türkiye’de Kentleşmenin İzlediği Yol Üzerine: Bir Dönemleme Girişimi*, *Kentsel Çelişki ve Siyaset*, der. Bensoy, O., *İmge Kitabevi Yayınları*, Ankara, 97- 153.

- Şeni, N., 2010, Önsöz, Apartman; Galata'da Yeni Bir Konut Tipi, yaz. Öncel, A. D., *Kitap Yayınevi, İstanbul*
- Şenyapılı, T., 1983, Ankara Kentinde Gecekondu Gelişimi (1923-1960), *Batıkent Konut Üretim Yapı Kooperatifleri Birliği, Ankara.*
- Şimşek, M. S., 2011, İstanbul'un 100 Köşkü ve Konağı, *İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Kültür A.Ş.) Yayınları, İstanbul.*
- Tapan, M., 1999, *Toplu Konut ve Türkiye'deki Gelişimi, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, der. Sey, Y., *Tepe Mimarlık Kültür Merkezi, İstanbul.*
- Tekeli, İ., 1982, Türkiye'de Kentleşme Yazıları, *Turhan Kitabevi, Ankara.*
- Tekeli, İ., 2008, Göç ve Ötesi: Toplu Eserler-3, *Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.*
- Tekeli, İ. 2012, Türkiye'de Yaşamda ve Yazında Konutun Öyküsü (1923-1980), *Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.*
- Tekeli, İ., 2013, İstanbul'un Planlamasının ve Gelişmesinin Öyküsü, *Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.*
- Teksoy, E., 2015, Kemal Sunal'ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*
- Teksoy, R. 2007, Rekin Teksoy'un Türk Sineması, *Oğlak Yayıncılık, İstanbul.*
- Tunç A., 2001, Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek - 70'li Yıllarda Hayatımız, *YKY Yayınları, İstanbul.*
- Tunçok, M., 2010, Kişisel Mekanın Mimari Temsillerinin 1990 Sonrası Yeni Türk Sinemasında Seçilmiş Filmler Üzerinden Çözümlemesi, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*
- Türel, A., 1989, 1980 Sonrasında Konut Üretimindeki Gelişmeler, *ODTÜ-MFD, (9:1) 137-154.*
- Ultav, Z. T., Hasırcı D., Atmaca H., Borvalı S., 2016, Türk Modern Mobilyasının Peşinde, *Teknik Online UMK-2015 Özel Sayısı, 480-497.*
- Uzunarslan, Ş., 2002, Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mekan ve Mobilya, Sanatta Yeterlik Tezi, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*
- Ünal, M., 1979, Türkiye'de Apartman Olgusunun Gelişimi: İstanbul Örneği, *Çevre Dergisi, 4, 71-76.*

- Yalvaç, M., 2008, İstanbul'da 2000 Yılı Sonrası Gelişen Yeni Konut Alanlarının Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, *Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Yaşar O., 2010, Türkiye'de Beyaz Eşya Sanayi, *Marmara Coğrafya Dergisi*, Sayı: 21, 150-185.
- Yavuz Y., 1993, "Siteler", İstanbul Ansiklopedisi, *Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı Yayınları*, İstanbul.
- Yenel, S., 2012, Konut Yerleşmelerinde Değişimin İrdelenmesi: İstanbul, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Yılmaz, E., 2016, Konut Sorunu ve Toplu Konut Üretiminde Toki'nin ve Belediyelerin Rolü, *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:3, Sayı:7, 31-50.
- Yılmaz, M., 2008, Sustainable Housing Design Considerations For Turkey, *Hacettepe University Publications*, Ankara, 12-20.

### **Youtube İletileri**

- Arzu Film. (12 Haziran 2015). *Çöpçüler Kralı* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=xs9XUjHvZsM&t=1223s>
- Fanatik Film. (3 Mart 2016). *Katma Değer Şaban* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=HBPVASEq9Cw>
- Fanatik Film. (28 Ekim 2015). *Kılıbık* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=csbsGPMmKDY>
- Fanatik Klasik Film. (31 Ekim 2013). *Dokunmayın Şabanıma* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=zLc3Eh7uO2s&t=4059s>
- Fanatik Klasik Film. (19 Kasım 2016). *Yüz Numaralı Adam* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7oLqdR2zIA&t=3025s>
- Fanatik Klasik Film. (22 Kasım 2016). *Postacı* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=w9wgbBM3pQo&t=2389s>
- Fanatik Klasik Film. (23 Kasım 2016). *Yakışıklı* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=-H3ySp7zl8M&t=547s>
- Fanatik Klasik Film. (24 Kasım 2016). *Kiracı* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=4nRQCiaSg-U>
- Gülşah Film. (21 Mart 2019). *Sakar Şakir* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=4J3ulqHkgRM&t=2290s>

Gülşah Film. (21 Mart 2019). *Sevimli Hırsız* [Video dosyası]. Erişim adresi:  
<https://www.youtube.com/watch?v=8eSZHKpr4Kg&t=3121s>

Gülşah Film. (21 Mart 2019). *Şen Dul Şaban* [Video dosyası]. Erişim adresi:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RCcO3Zh4ths>

Gülşah Film. (22 Mart 2019). *Sosyete Şaban* [Video dosyası]. Erişim adresi:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4EJ62o4u4ug&t=1014s>

Şeref Film. (10 Aralık 2018). *Kapıcılar Kralı* [Video dosyası]. Erişim adresi:  
<https://www.youtube.com/watch?v=R7ttwk9kQ8s&t=2500s>

Yormaz, E., (4 Kasım 2017). *Şaşkın Damat* [Video dosyası]. Erişim adresi:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TXuKick8U9M&t=787s>

### **WEB İletileri**

Web İletisi 1:

<https://kassamstrateji.wordpress.com/enstitulerimiz/anadolu-enstitusu/emperyal-turkiye-icin-sehircilik-ve-mimarlik/> [Ziyaret Tarihi: 10 Nisan 2019].

Web İletisi 2:

[http://tekelisisa.com/?portfolio\\_page=yapi-ve-kredi-bankasi-apartmani](http://tekelisisa.com/?portfolio_page=yapi-ve-kredi-bankasi-apartmani) [Ziyaret Tarihi: 10 Nisan 2019].

Web İletisi 3:

<http://www.arkitera.com/haber/28768/dogan-tekeli-sami-sisa-tasarimi-yapi-ve-kredi-bankasi-apartmani-yenileniyor>

Web İletisi 4:

<http://www.tersninja.com/film-gibi-hayatlar-cevher-ozden-nam-i-diger-banker-kastelli/> [Ziyaret Tarihi: 12 Nisan 2019].

Web İletisi 5:

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-199058/fotolar/> [Ziyaret Tarihi: 5 Mayıs 2019].

Web İletisi 6:

<https://www.toki.gov.tr/uygulama-gorselleri/illere-gore-uygulamalar/istanbul> [Ziyaret Tarihi: 6 Mayıs 2019].

Web İletisi 7:

<https://www.toki.gov.tr/AppResources/UserFiles/files/FaaliyetOzeti/ozet.pdf> [Ziyaret Tarihi: 10 Mayıs 2019].

Web İletisi 8:

<https://ostrovok.ru/hotel/turkey/istanbul> [Ziyaret Tarihi: 13 Mayıs 2019].

Web İletisi 9:

<https://www.picswe.com/pics/akaretler-besiktas-e7.html> [Ziyaret Tarihi: 16 Mayıs 2019].

Web İletisi 10:

<https://www.nkfu.com/eski-romada-insula-nedir/> [Ziyaret Tarihi: 18 Mayıs 2019].

Web İletisi 11:

<http://www.umo.com.tr/tr/projeler> [Ziyaret Tarihi: 20 Mayıs 2019].

Web İletisi 12:

<https://www.google.com/maps/place/Tiba%C5%9F+Vakfi+Dalyan+Konut+Sitesi> [Ziyaret Tarihi: 3 Haziran 2019].

Web İletisi 13:

<http://www.datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=187> [Ziyaret Tarihi: 20 Mayıs 2019].

Web İletisi 14:

<http://www.datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=210> [Ziyaret Tarihi: 20 Mayıs 2019].

Web İletisi 15:

<http://www.datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=43> [Ziyaret Tarihi: 5 Haziran 2019].

Web İletisi 16:

<http://www.datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=9> [Ziyaret Tarihi: 5 Haziran 2019].

Web İletisi 17:

<http://www.datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=218> [Ziyaret Tarihi: 6 Haziran 2019].

Web İletisi 18:

<http://www.trtmuze.com.tr> [Ziyaret Tarihi: 10 Ocak 2019].

Web İletisi 19:

<https://tr.redsearch.org/images/869293> [Ziyaret Tarihi: 15 Ocak 2019].

Web İletisi 20:

<https://www.youtube.com/watch?v=abXYd8iSPEk> [Ziyaret Tarihi: 15 Ocak 2019].

Web İletisi 21:

<https://tr.pinterest.com/pin/17732992268950750/?lp=true> tr [Ziyaret Tarihi: 7 Haziran 2019].

Web İletisi 22:

[https://www.google.com/maps/@41.0352098,28.9788895,3a,75y,71.19h,93.99t/data=!3m6!1e1!3m4!1swtK0RSZZaUSDY\\_uEnKE61w!2e0!7i13312!8i6656](https://www.google.com/maps/@41.0352098,28.9788895,3a,75y,71.19h,93.99t/data=!3m6!1e1!3m4!1swtK0RSZZaUSDY_uEnKE61w!2e0!7i13312!8i6656) [Ziyaret Tarihi: 7 Haziran 2019]

Web İletisi 23:

<http://www.sinematurk.com/film/6080-saskin-damat/> [Ziyaret Tarihi: 12 Şubat 2019].

Web İletisi 24:

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> [Ziyaret Tarihi: 25 Mayıs 2019].

Web İletisi 25:

<https://parselorgu.tkgm.gov.tr/#ara/cografi/40.95830799152214/28.827902913126312> [Ziyaret Tarihi: 25 Mayıs 2019].

Web İletisi 26:

<http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=116899> [Ziyaret Tarihi: 12 Şubat 2019].

Web İletisi 27:

<http://www.turknostalji.com/artistler-ve-evleri-11-muammer-karaca.html> [Ziyaret Tarihi: 13 Şubat 2019].

Web İletisi 28:

<http://www.sinematurk.com/film/4358-kapicilar-krali/> [Ziyaret Tarihi: 5 Ocak 2019].

Web İletisi 29:

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> [Ziyaret Tarihi: 26 Mayıs 2019].

Web İletisi 30:

<https://parselorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/28072/648/31/1559464351261> [Ziyaret Tarihi: 26 Mayıs 2019].

Web İletisi 31:

<https://www.google.com/maps/@41.0322262,28.985226,3a,75y,309.48h,98.03t/data=!3m6!1e1!3m4!1sUYksXnRbUrB3gudXtqsF9Q!2e0!7i13312!8i6656> [Ziyaret Tarihi: 26 Mayıs 2019].

Web İletisi 32:

<http://www.sinematurk.com/film/5581-sakar-sakir/> [Ziyaret Tarihi: 8 Ocak 2019].

Web İletisi 33:

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> [Ziyaret Tarihi: 7 Haziran 2019].

Web İletisi 34:

<https://parselorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/147626/338/56/1559915998744> [Ziyaret Tarihi: 7 Şubat 2019].

Web İletisi 35:

<https://www.google.com/maps/place/Ye%C5%9Filk%C3%B6y+Mahallesi,+Ye%C5%9Filk%C3%B6y+%C4%B0stanbul+Cd.+No:33> [Ziyaret Tarihi: 7 Şubat 2019].

Web İletisi 36:

<http://www.sinematurk.com/film/2820-copculer-krali/> [Ziyaret Tarihi: 8 Ocak 2019].

Web İletisi 37:

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> [Ziyaret Tarihi: 7 Haziran 2019].

Web İletisi 38:

<https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/146771/38/46/1559936365391> [Ziyaret Tarihi: 7 Haziran 2019].

Web İletisi 39:

<https://www.google.com/maps/@41.0309856,28.9860163,19z> [Ziyaret Tarihi: 7 Haziran 2019].

Web İletisi 40:

<http://www.sinematurk.com/film/6907-yuz-numarali-adam/> [Ziyaret Tarihi: 9 Ocak 2019].

Web İletisi 41:

<http://sinematurk.com/film/3012-dokunmayin-sabanima/> [Ziyaret Tarihi: 11 Ocak 2019].

Web İletisi 42:

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/460/kilibik> [Ziyaret Tarihi: 4 Temmuz 2018].

Web İletisi 43:

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> [Ziyaret Tarihi: 8 Haziran 2019].

Web İletisi 44:

<https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/145895/122/19/1560000468024> [Ziyaret Tarihi: 18 Şubat 2019].

Web İletisi 45:

<https://www.google.com/maps/@41.1012863,29.0507245,3a,75y,329.37h,94.82t/data=!3m6!1e1!3m4!1sd8NX2Y0tdvw2NPoGakSrYA!2e0!7i13312!8i6656> [Ziyaret Tarihi: 12 Şubat 2019].

Web İletisi 46:

[https://www.google.com/maps/@41.1012866,29.0506449,3a,75y,341.9h,96.74t/data=!3m6!1e1!3m4!1sE-618w4LQ2JpIoNaz\\_tInw!2e0!7i13312!8i6656](https://www.google.com/maps/@41.1012866,29.0506449,3a,75y,341.9h,96.74t/data=!3m6!1e1!3m4!1sE-618w4LQ2JpIoNaz_tInw!2e0!7i13312!8i6656) [Ziyaret Tarihi: 12 Şubat 2019].

Web İletisi 47:

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-213403/> [Ziyaret Tarihi: 25 Ocak 2019].

Web İletisi 48:

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> [Ziyaret Tarihi: 18 Mayıs 2019].

Web İletisi 49:

<https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/cografi/41.04469973514491/28.998315453463878> [Ziyaret Tarihi: 18 Mayıs 2019].

Web İletisi 50:

<https://www.google.com/maps/@41.0448831,28.9983879,3a,75y,133.23h,90.95t/data=!3m6!1e1!3m4!1sQf3Ay-i2goNgWAisZ1C2Yw!2e0!7i13312!8i6656> [Ziyaret Tarihi: 18 Mayıs 2019].

Web İletisi 51:

<http://www.sinematurk.com/film/5959-sosyete-saban/> [Ziyaret Tarihi: 20 Şubat 2019].

Web İletisi 52:

<http://www.sinematurk.com/film/6110-sendul-saban> [Ziyaret Tarihi: 3 Temmuz 2018].

Web İletisi 53:

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> [Ziyaret Tarihi: 3 Temmuz 2018].

Web İletisi 54:

<https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/cografi/41.03256408259402/28.98634368184503> [Ziyaret Tarihi: 3 Temmuz 2018].

Web İletisi 55:

[https://www.google.com/maps/@41.0326793,28.9863772,3a,75y,151.56h,93.69t/data=!3m6!1e1!3m4!1sjPYheUFLPSQPIBa0X\\_r91A!2e0!7i13312!8i6656](https://www.google.com/maps/@41.0326793,28.9863772,3a,75y,151.56h,93.69t/data=!3m6!1e1!3m4!1sjPYheUFLPSQPIBa0X_r91A!2e0!7i13312!8i6656) [Ziyaret Tarihi: 24 Mayıs 2019].

Web İletisi 56:

<http://www.sinematurk.com/film/4520-katma-deger-saban/> [Ziyaret Tarihi: 10 Ocak 2019].

Web İletisi 57:

<http://www.ikiusta.com/kiraci/> [Ziyaret Tarihi: 10 Ocak 2019].

Web İletisi 58:

<http://www.sinematurk.com/film/6609-yakisikli/> [Ziyaret Tarihi: 10 Ocak 2019].

Web İletisi 59:

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> [Ziyaret Tarihi: 21 Mayıs 2019].

Web İletisi 60:

<https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/132381/390/6/1560076047749> [Ziyaret Tarihi: 10 Mart 2019].

Web İletisi 61:

<https://www.google.com/maps/@41.0218014,29.0126592,3a,75y,106.86h,98.76t/data=!3m6!1e1!3m4!1sVaqaYn79yopvNHAGMuSzYQ!2e0!7i13312!8i6656> [Ziyaret Tarihi: 9 Haziran 2019].

Web İletisi 62:

<https://www.google.com/maps/@41.0217705,29.012931,3a,62.5y,251.17h,94.29t/data=!3m6!1e1!3m4!1ssxm0Is37VstHgTv9Ca9TWQ!2e0!7i13312!8i6656>  
[Ziyaret Tarihi: 9 Haziran 2019].

Web İletisi 63:

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/4126/sevimli-hirsiz> [Ziyaret Tarihi: 9 Haziran 2019].

Web İletisi 64:

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> [Ziyaret Tarihi: 19 Mayıs 2019].

Web İletisi 65:

<https://parselorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/148073/747/66/1560083931793> [Ziyaret Tarihi: 19 Mayıs 2019].

Web İletisi 66:

[https://www.google.com/maps/@41.0428771,29.0449804,3a,74.1y,27.31h,82.26t/data=!3m6!1e1!3m4!1sD9GNjbAxxlDXCvrHG1JZ\\_g!2e0!7i13312!8i6656](https://www.google.com/maps/@41.0428771,29.0449804,3a,74.1y,27.31h,82.26t/data=!3m6!1e1!3m4!1sD9GNjbAxxlDXCvrHG1JZ_g!2e0!7i13312!8i6656)  
[Ziyaret Tarihi: 19 Mayıs 2019].

Web İletisi 67:

<https://www.google.com/maps/place/Lazın+Köşkü+-+Dizilerin+Meşhur+Köşkü>  
[Ziyaret Tarihi: 19 Mayıs 2019].

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

**Adı Soyadı** : Tuba BÜLBÜL BAHTİYAR  
**Uyruğu** : T.C.  
**Doğum Yeri ve Tarihi** : Beyşehir/1991  
**Telefon** : 0507 610 98 38  
**Faks** :  
**e-mail** : tuba024@hotmail.com

### EĞİTİM

Derece	Adı, İlçe, İl	Bitirme Yılı
Lise	: Özel Enderun Lisesi, Karatay, Konya	2009
Üniversite	: Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Beşiktaş, İstanbul	2015
Yüksek Lisans	: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Meram, Konya	2019
Doktora	:	

### İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görevi
2014-2015	Ser Mimarlık	Mimar
2015-Halen	AGA Mimarlık	Mimar

**YABANCI DİLLER:** İngilizce

### YAYINLAR/BİLDİRİLER

- Bahtiyar, T.B., Aydın, D., Yıldız, E., 2019, Türk Sinema Filmleri Üzerinden Konutu Okumak:1980lerden Üç Örnek, *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 14 (28), 411-427.
- Bahtiyar, T.B., Yıldız, E., 2017, Konya Karatay Kaymakamlık Binası, *Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XIII, DOCOMOMO*.
- Yıldız, E., Bahtiyar, T.B., Aydın, D., 2017, Analysis of Kilistra (Gokyurt) Settlement within the Context of Traditional Residential Architecture, *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Architectural and Environmental Engineering*, 11 (11). (Konferans Bildiri Özeti)
- Aydın, D., Bahtiyar, T.B., Yıldız, E., 2017, Reading the Interior Furnishings of the Houses through Turkish Films in the 1980's, *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Architectural and Environmental Engineering*, 11 (11). (Konferans Bildiri Özeti)