DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

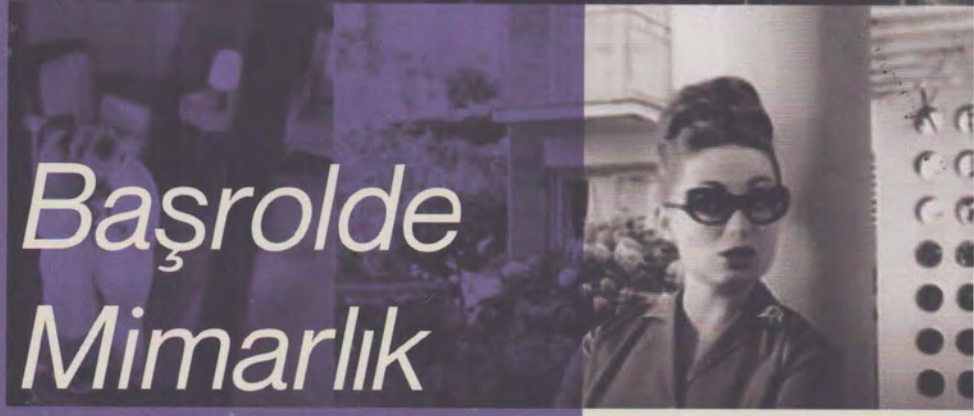
• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

mekân

Hazırlayan UMUT ŞUMNU





Başrolde Mimarlık

YEŞİLÇAM FİLMLERİNDE
MEKÂN VE MODERNİTE

EVEREST
DENEME

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

UMUT ŞUMNU

1978 yılında Ankara'da doğdu. Lisans eğitimini 2000 yılında Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü'nde tamamladı. Daha sonra aynı fakültede yazdığı *1912 Galata Bridge as a Site of Collective Memory* (Kollektif Bellekte bir Mekân: 1912 Galata Köprüsü) başlıklı teziyle yüksek lisans, 2012 yılında yazdığı *Between Being and Becoming: Identity, Question of Foreignness and the Case of the Turkish House* (Varlık ve Varoluş Arasında: Kimlik, Yabancı Sorunsalı ve Türk Evi Olgusu) başlıklı teziyle doktora derecesi aldı.

Genel olarak, mimarlık, sanat ve tasarım tarihi, kuramı ve eleştirisi; mimarlık ve felsefe ilişkisi üzerine çalışıyor. Birçok uluslararası ve ulusal dergide makaleleri yayımlandı. Birçok kitapta bölüm yazarlığı yaptı. En son Kitabevi Yayınları'ndan *Mimarlar ve Apartmanları: Ankara'da Konut/Barınma Kültüründen Örnekler* adıyla bir kitap yayımladı. 2012-2014 yılları arasında TMMOB İçmimarlar Odası'nın merkez yönetim kurulu üyesi olarak görev yaptı ve bu süreçte kurumun yayın faaliyetlerini yürüttü; İçmimar dergisinin 23-35. sayılarını çıkarttı; *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* ve *Türkiye'de İçmimarlık ve İçmimarlar* adlı derleme-kitaplarının editörlüğünü yaptı. 2012-2015 yılları arasında Ankara'da Sivil Mimari Bellek Projesi'nde araştırmacı olarak görev yaptı. 2014 yılında "Şimdi Yuva Sahibi Olmanın Tam Zamanıdır: Türkiye'de İkramiye Evleri Olgusu" başlıklı araştırma projesi SALT Araştırma Fonu tarafından desteklendi. 2015 yılında Ankara Araştırmaları Bursu'nu kazandı. Devam etmekte olan "Ankara'da İz Bırakan Mimarlar" adlı projenin yürütücülerindendir. Türkiye'de modern iç mekânı araştırma, belgeleme ve koruma amacıyla kurulan DOCOMOMO Türkiye iç mekan komitesinin kurucu üyelerinden biridir. Halen Başkent Üniversitesi ve TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapıyor ve Tasarım Stüdyosu, Mobilya Tarihi, Mobilya Tasarımı, Mekân Kültürü, Mimarlık ve Felsefe, Mimarlıkta Kuram ve Eleştiri gibi dersler veriyor.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Hazırlayan

UMUT ŞUMNU

BAŞROLDE MİMARLIK: YEŞİLÇAM FİLMLERİNDE MEKÂN VE MODERNİTE

§

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yayın No 2356
Everest Mekân 2

Başrolde Mimarlık: Yeşilçam Filmlerinde Mekân ve Modernite
Umut Şumnu

Editör: Simlâ Sunay
Kapak Tasarımı: Kardelen Akçam
Sayfa Tasarımı: Yusuf Yıldız
Düzeltmen: Yılmaz Akan

© 2023, Everest Yayınları
Kaynak belirtilerek yapılacak kısa alıntılar dışında hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. Basım: Ağustos 2023

ISBN: 978-605-185-980-4

Sertifika No: 43949

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 45099
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
www.facebook.com/everestyayinlari
www.instagram.com/everestyayinlari

Everest Yayınları, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Hazırlayan
UMUT ŞUMNU

BAŞROLDE MİMARLIK:
YEŞİLÇAM FİLMLERİNDE MEKÂN VE MODERNİTE






Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

SUNUŞ VE TEŞEKKÜR

Mimarlık tarihyazımının sınırlarını aşındırmak ve bakış açımızı genişleterek; ekonomi-politik, sosyal sınıflar, kültürel modernite, toplumsal cinsiyet, gündelik hayat ve sözlü tarihi gibi diğer tarihyazım pratikleriyle ilişkilenecek biçimde "yöntem"i ve "belge"yi yeniden düşünmek için, disiplinin mevcut ana akım kaynaklarının ötesine geçmemiz gerekiyor. Bu alternatif kaynaklar, mimarlığa hem içeriden hem de dışarıdan bakmamıza ve mekâna ilişkin daha kapsayıcı görme biçimleri geliştirmemize yardımcı olabilir. Bu kapsamda, alternatif bir görme, yorumlama ve belgeleme aracı olarak sinema filmleri, tıpkı edebiyat metinleri gibi mekânsal tarihin tanığı ve dönemsel ortaklıkların, akımların, "moda" ve "demode"nin zamansal kırılmalarının, toplumsal ve mekânsal çatışmaların gözlem alanıdır. Bununla beraber sinema sanatı, mimarlık tarihyazımının ana akım kaynaklarında yer alan mekânların yeni imgelerini sunmanın yanında, bu mekânlara ilişkin sabit bakışları ve kurumsallaşmış algıları dönüştürme gücüne sahiptir. Sonuçta hiçbir temsil bize bütünü tam anlamıyla sun(a)maz ve her temsil gibi mimarlık tarihyazımının ezberindeki temsiller de gösterdiği, ortaya çıkardığı şeyler kadar bir şeyleri örter ve gizler. Mimarlık tarihyazımının kanonik temsilleri disiplinin önceliklerini (ve önyargılarını) izleyerek, daha da önemlisi mimar öznenin bakışını sahiplenerek, mekânın işlevsel, yapısal ve estetik yönlerini öne çıkarır. Bu temsillerin aksine sinema filmlerinde mekânın kimliği, mimari yapının arkitektoniğinden bağımsız bir yerde konumlandırılır. Sinema filmlerinde, mimar öznenin bakışından çok, kullanıcı öznenin bakışı önemsenir ve mimarlık başrolde olsa da esas olan mekânın diğer rollerle kurduğu ilişkiselliktir. Bu diyalog sayesinde mimarinin mekânsal, yapısal, işlevsel ve estetik özellikleri yanında, kişilerin bu mekânları nasıl arzuladıkları ve tükettikleri, bu mekânların nasıl toplumsal cinsiyet rolleri oluşturdukları, nasıl sosyal sınıf hiyerarşileri yarattıkları gibi pek çok konu da mekânın anlatısına doğal olarak eklemlenir.

Modern mimarlık ve sinema, yaklaşık aynı zamanlarda ortaya çıkan iki üretim olarak her zaman ortak, doğurgan bir ilişki içinde olmuştur. Sinema filmleri, mekânın kavranmasından kurgulanmasına, üretiminden sunulmasına kadar pek çok aşamada modern mimarlar için esin kaynağıdır. Benzer şekilde, modern mimarlık da sinemacılar için yansıtılmak istenen anlatının nesnelleşmesi yönünde en önemli araçlardan biri olarak görülmüştür. Son yıllarda modern mimarlık ve sinema arasındaki ilişki, modern mimarlık, tasarım ve sanat tarihi araştırmalarında da giderek önem kazanmaktadır. Sinema filmleri, yıkılmış

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

olan modern mimarlık eserlerinin belgelenmesinde, hâlâ ayakta duran yapıların korunması, özgün durumlarının ve zaman içindeki değişimlerinin gözlemlenmesi için önemli veriler sunmaktadır. Fiziki belgelemeye sunduğu katkı yanında, sinema filmlerinin diğer bir önemi de bu yapıların kullanım ve ânı değerine ilişkin söyledikleridir. Sinema filmleri sunduğu hareketli görüntülerle, mimarlık tarihyazımının durağan ve 'sessiz' imgelerinden farklılaşır ve modern mimarlık mirasının sadece nasıl gözüktüğüne değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel anlamda nasıl kullanıldığı, kentsel yaşama nasıl bir izler bıraktığı ve kolektif bellekte nasıl hatırlandığı üzerine de birçok şey ortaya koyar. Bu kapsamda, Türkiye bağlamında modern mimarlık mirasının araştırılması, belgelenmesi ve korunması için Türk filmlerinin önemli bir kaynak olduğu dile getirilebilir. Özellikle 1950'li yıllardan sonra çekilen Türk filmleri, her geçen gün daha da fazla yitirdiğimiz modern mimarlık mirasımıza ilişkin bizlere çok fazla veri sunar. Çekilen film sayısında ciddi artışın yaşandığı ve özellikle set ortamında yapılan filmler yerine, gerçek mekân çekimlerinin önemsendiği bu dönemde kentsel alanlardan mahallelere, değişik ölçeklerdeki mimari yapılardan bu yapıların iç mekânlarına kadar kaybettiğimiz ya da daha iyi anlamaya çalıştığımız modern mimarlık kültürümüze ilişkin önemli bilgiler elde ederiz.

Bu kitap projesi, Türk filmlerinin Türkiye bağlamında modern mimarlığın belgelenmesinde ve yorumlanmasındaki kurucu rolünün fark edildiği noktada başladı. Beş yıl boyunca seyredilen yüzlerce Türk filmi üzerinden, değişik ölçek ve işlevde pek çok modern mimarlık mirasına ilişkin görsel bir arşiv oluşturuldu. Bu arşiv malzemesinin bir kısmı kullanılarak çeşitli dergilere yazılar yazıldı. Bu yazılardan ilki 2017 yılında yayımlanan "Önemli Bir Mimarlık Belgeleme Aracı Olarak Türk Filmleri: *Sivri Akıllılar* ve Nebioğlu Tatil Köyü" başlıklı çalışmadır. Türkiye'de konaklama mimarisi anlamındaki en özgün yapılardan biri olan ve yakın zamanda yıkılan Nebioğlu Tatil Köyü'ne odaklanan yazı, *Sivri Akıllılar* (1977) filmi üzerinden bu yapıyı hatırlamaya ve önemini aktarmaya çalışır. Bu film sayesinde, yapıya ilişkin literatürdeki sınırlı sayıdaki temsilden farklı olarak, Nebioğlu Tatil Köyü değişik ölçeklerdeki mimari özellikleri, tasarım detayları ve kullanım değerini yansıtacak şekilde görece daha bütüncül bir şekilde ele alınmaya çalışılır. 2019 yılındaki "Ankara'nın Kentsel Yaşamına İz Bırakmış Bir Mekân: Vakko Kızılay Mağazası" başlıklı çalışma, oluşturulan arşiv malzemesi kullanılarak yazılan diğer bir yazıdır. Vakko markasının üretim mekanlarına ve İstanbul, Ankara ve İzmir'deki mağazalarına

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

odaklanan çalışma, Nebioğlu Tatil Köyü üzerine yapılan çalışmaya benzer şekilde, bu yapıları kanonik kaynakların ötesinde sinema filmleri üzerinden belgeleme amacı taşır. *Küçük Hanımın Kısmeti* (1962), *Ah Nerede* (1975), *Babaların Babası* (1975), *Köyden İndim Şehire* (1974), *Mavi Mavi* (1985), *Kızım ve Ben* (1988) filmleri üzerinden Türkiye'de departmanlı mağazacılık anlayışının önemli mekânları mimari özellikleri ve sundukları yaşam kültürüyle sunulmuştur. 2021 yılında yayımlanan "Başrolde Mimarlık: Türk Filmlerinde Modern Mimarlık ve Modern Evler" başlıklı çalışma, mimarlık tarih yazımında Türk filmlerinin önemine dikkat çeken ve bu alanda bir yöntem önerisi geliştirmeyi amaçlayan diğer bir çalışmadır. Çalışmada oluşturulan arşive ilişkin pek çok veri paylaşılır ve mahalle ölçeğinden konaklama mekânlarına, endüstri yapılarından alışveriş mekânlarına ve konutlara kadar değişen ölçeklerdeki modern mimarlık mirası çok sayıda Türk filmi üzerinden belgelenmeye çalışılır. Makalede belgelenen yapılar arasında Muammer Karaca Evi, Türk filmlerinde 'en fazla başrol oynayan ev' olarak ayrı bir öneme sahiptir. Yakın zamanda yıkılmış olan ve herhangi bir mimari çizimini bugün bulamadığımız bu konut yapısının önemi, burada çekilmiş pek çok film aracılığıyla aktarılmaya çalışılır. Ek olarak, bu filmlerde yer alan değişik sahneler üzerinden evin özgün mimari çizimlerinin üretilmesi ve evin zaman içerisindeki değişimlerinin belgelenmesi amaçlanır.

Kitap projesi kapsamında oluşturulan arşivden üretilen yazılara ek olarak, Türkiye bağlamında modern mimarlık mirasına ilişkin daha önce yayınlar yapmış yazarlarla bu arşiv paylaşılmış ve araştırdıkları yapıları bu 'yeni' imgelerle yeniden yorumlamalarına çalışılmıştır. Bu kapsamda kitapta, yukarıda sözü geçen yazılar dışında, Tuba Bülbül Bahtiyar ve Esra Yaldız tarafından yazılan ve Muammer Karaca Evi'nin detaylı mekânsal analizini sunan "Türk Sinemasının Vazgeçilmez Konutu: Muammer Karaca Evi ve Mekânsal Analizi" başlıklı yazı; Deniz Avcı Hosanlı tarafından yazılan ve gerek 1950 sonrası modern Türk mimarlığının gerekse Türk filmlerinin en önemli mimari yapılarından olan Hilton Oteli'ne ve bu otelin sunduğu sınıfsal söyleme odaklanan "Yeşilçam Filmlerinde Lükslük/Refahlık/Zenginlik Söylemi, Özlemi ve Eleştirisi: 'İstanbul Hilton Oteli' Üzerinden Bir Okuma" başlıklı yazı; Hande Atmaca, Funda Uz, Zeynep Tuna Ultav'ın yazdığı, dönemin 'Hiltonculuk' anlayışının bir uzantısı olarak inşa edilen Çınar Otel'e, bu otelin iç mekânlarına ve bu iç mekânların nasıl tüketildiklerine odaklanan "Çınar Otel'i İmgelerle Düşünmek..." başlıklı yazı; Hande Tulum Okur tarafından yazılan ve Hilton Oteli gibi, Türk filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan Tarabya Otel'e odaklanan ve bu otel

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yapısını özgün tasarım yaklaşımı, zengin mekân kavrayışı, sahip olduğu mimari detayları, iç mekân donatıları ve barındırdığı sanat eserleriyle birlikte kapsayıcı bir bakışla okumaya çalışan "Mimari Belgelemede Türk Sinemasının Rolü: Tarabya Otel Analizi" başlıklı yazı; Nur Ayalp'le beraber yazdığımız ve *Tuzsuz Deli Bekir* (1972) ve *Mahçup Delikanlı* (1974) filmleri üzerinden Ankara'daki Atatürk Orman Çiftliği Turistik Marmara Oteli'nin mimari özelliklerine, iç mekân kimliğine ve sunduğu yaşam kültürüne bakan "Filmler Üzerinden Atatürk Orman Çiftliği Turistik Marmara Oteli İç Mekân Kimliğini Okumak" başlıklı yazı ve Neslihan Dostoğlu tarafından yazılan ve erken Cumhuriyet döneminin önemli modern mimarlık eserlerinden biri olan, Bursa'daki Çelik Palas Oteli'ni, mimari özellikleri ve zaman içerisindeki değişimiyle belgelemeye çalışan "Çelik Palas Oteli Üzerinden Bursa'da Moderni İzlemek" başlıklı yazı yer almaktadır.

Arşivde hâlâ çok sayıda imge ve hareketli görüntü üzerine araştırma yapılmayı beklemektedir. Bu haliyle bu kitap, bir serinin ilk yayını olarak değerlendirilebilir. Daha çok konut, otel ve mağaza yapılarına odaklanan bu kitap için yazılarıyla desteğini esirgemeyen; Tuba Bülbül Bahtiyar, Esra Yaldız, Deniz Avcı Hosanlı, Hande Atmaca, Funda Uz, Zeynep Tuna Ultav, Hande Tulum Okur, Nur Ayalp ve Neslihan Dostoğlu'na çok teşekkür ederim. Benim açımdan birlikte olmaktan mutluluk duyduğum ve her birinden ayrı ayrı çok şey öğrendiğim bir süreç oldu. Son olarak, bu kitap projesinin gerçekleşmesini sağlayan ve kitabı hayal ettiğim noktanın çok ötesine taşıyan, Everest Yayınları yayın yönetmeni Saadet Özen ve yayın koordinatörü Elmas Aksu başta olmak üzere, yaptığı titiz okuma ile kitaba çok önemli katkılar sunan Simlâ Sunay'a, sayfa tasarımıyla Yusuf Yıldız'a, kapak tasarımıyla Kardelen Akçam'a , düzeltmen Yılmaz Akan'a ve kişisel olarak tanışmamış olsak da kitabın yayımlanmasına yardımcı olan tüm Everest Yayınları emekçilerine teşekkür ederim.

Umut Şumnu

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İçindekiler

Sunuş ve Teşekkür 6

Türk Filmlerinde Modern Mimarlık, Modern Evler ve Muammer Karaca Evi — Umut Şumnu

Mimarlık Tarihini Belgeleme Aracı Olarak Türk Filmleri 15
Türk Filmlerinde Başrol Oyuncusu Evler 19
En Çok Başrol Oynayan Ev: Muammer Karaca Evi 23
Kaynakça 31

Türk Sinemasının Vazgeçilmez Konutu: Muammer Karaca Evi ve Mekânsal Analizi — Tuba Bülbül Bahtiyar, Esra Yaldız

Giriş 35
Cumhuriyet'in İlk Kadın Mimarlarından Perran Doğancı 39
Muammer Karaca Evi 41
Vaziyet / Yerleşim Kararları ve Plan Şeması 44
Dış Mekânlar ve Cephe Tasarımı 46
İç Mekânlar 51
Sonuç ve Öneriler 59
Kaynakça 60

"Lükslük/Refahlık/Zenginlik" Söylemi, Özlemi ve Eleştirisi: "İstanbul Hilton Oteli" Üzerinden Bir Okuma — Deniz Avcı Hosanlı

Giriş: Savaş Sonrası Türkiye'de Mimarlık ve Amerikanlaşma Sürecinde İstanbul Hilton Oteli 67
Batı'ya Entegre Olan/Olmaya Çalışan Oryantalizm 71
Yeşilçam Filmlerinde İstanbul Hilton Oteli Odağında Lükslük/Refahlık/Zenginlik Söylemi 74
Sonuç yerine: Yeşilçam Filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin Sembolizmi 111
Teşekkür 113
Kaynakça 114

Çınar Otel'i İmgelerle Düşünmek... — Hande Atmaca, Funda Uz - Zeynep Tuna Ultav

Mimarlık Tarihi Okumalarına Alternatif Bir Bakış 121
Mimarlık-Sinema Ara Kesitinde Türkiye Modernleşmesinin Simgesi Olarak Çınar Otel 123
Çınar Otel'e Dışarıdan Bakmak 129
Çınar Otel'e İçeriden Bakmak 134
Sonuç 146
Teşekkür 148
Kaynakça 149

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Mimari Belgelemede Türk Sinemasının Rolü: Tarabya Oteli Analizi — Hande Tulum Okur

Giriş 157
Mimar Kadri Eroğan 162
Tarabya Oteli'ne Dair 164
Türk Sinemasında Seçili Filmler Üzerinden Tarabya Oteli'nin Temsili 166
Sonuç ve Öneriler 183
Kaynakça 187

Filmler Üzerinden Atatürk Orman Çiftliği Turistik Marmara Oteli İç Mekân Kimliğini Okumak — Nur Ayalp, Umut Şumnu

Giriş: Atatürk Orman Çiftliği Turistik Marmara Oteli 195
Turistik Marmara Oteli İç Mekân Kimliği 199
Sonsöz 209
Kaynakça 210

Çelik Palas Oteli Üzerinden Bursa'da Moderni İzlemek — Neslihan Dostoğlu

Bursa'da Çelik Palas Oteli'nin Düşündürdükleri 215
Bursa'nın Tarihsel Gelişimine Genel Bir Bakış 216
Cumhuriyet Döneminde Bursa'da Mimari Yaklaşımlar 217
Çelik Palas Oteli'nin Kuruluşu, 1930'lu Yıllar 220
Çelik Palas Oteli'nin İkinci Etabı:
1940'lı ve 1950'li Yillar 225
Çelik Palas Otelinin Üçüncü Etabı, 1980'li Yıllar 228
Sonuç 233
Kaynakça 236

Önemli Bir Mimarlık Belgeleme Aracı Olarak Sinema Filmleri: *Sivri Akıllılar* Filmi ve Nebioğlu Tatil Köyü — Umut Şumnu

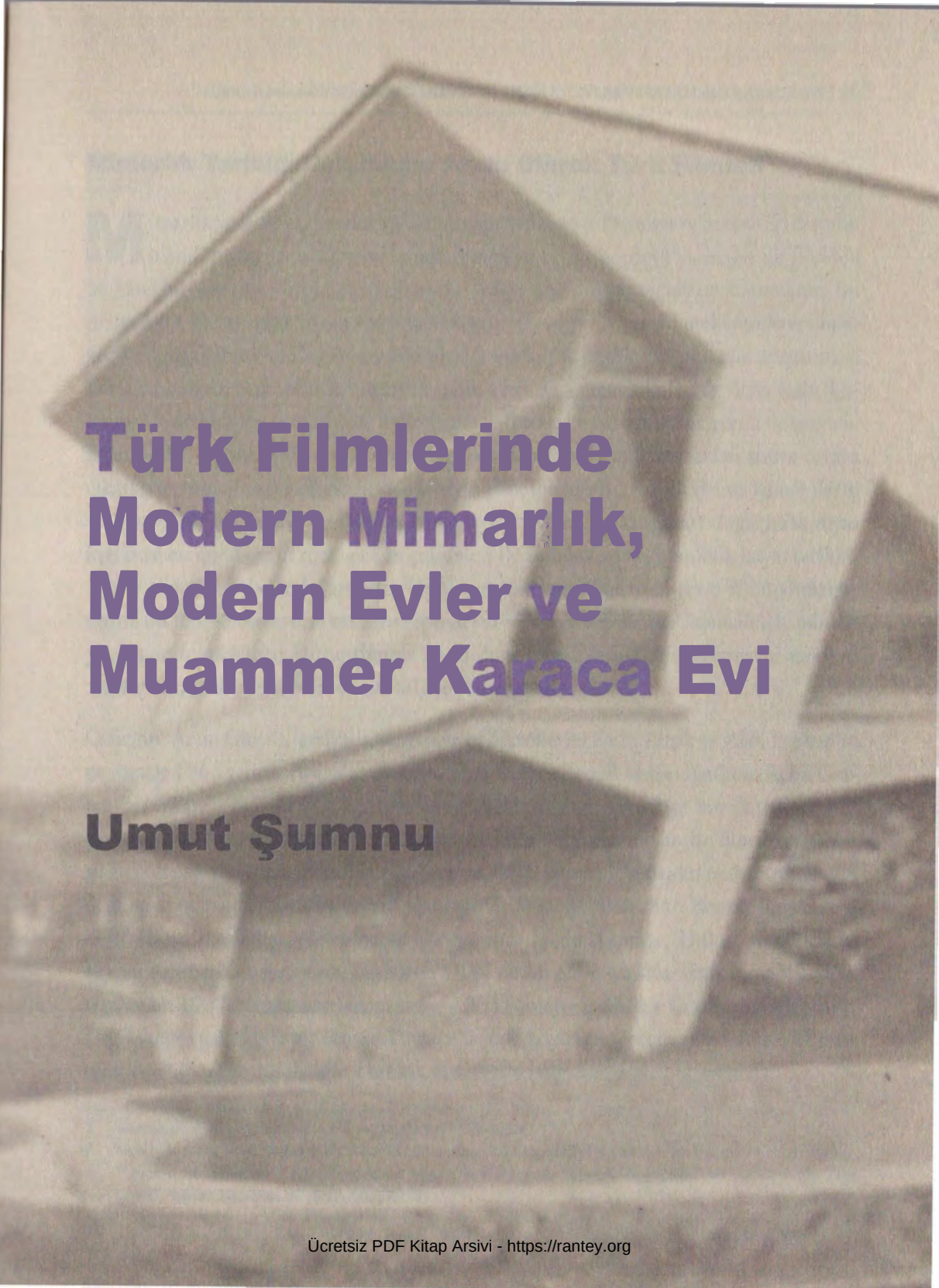
Giriş 241
Mimar Ziya Nebioğlu 245
Nebioğlu Tatil Köyü 246
Sivri Akıllılar Filmi 249
Sonuç 251
Kaynakça 254

Türk Sinemasında Vakko ve Mekânları — Umut Şumnu

Giriş 259
Vakko'nun Tarihi 259
Vakko Beyoğlu Mağazası 263
Vakko Turistik Elişi, Eşarp ve Konfeksiyon Fabrikası 267
Vakko Mağazalarının Yayılması ve Çeşitlenmesi 270
Vakko Kızılay Mağazası 275
Kaynakça 283

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Türk Filmlerinde Modern Mimarlık, Modern Evler ve Muammer Karaca Evi

Umut Şumnu

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Mimarlık Tarihini Belgeleme Aracı Olarak Türk Filmleri[1]

Mimarlık ve sinema, mekân, eylem ve zaman üzerine düşünen ve üreten iki disiplin olarak birbiriyle etkileşim içinde olmuş ve beyaz perdeye yansıyan ilk filmden bu yana birbirlerine sürekli yeni olanaklar, olası yeni görme biçimleri sunmuştur. Bu nedenledir ki mimarlık ve sinema arasındaki ortak doğurgan ilişki mekânın kavranmasından kurgulanmasına, üretiminden sunumuna kadar çeşitlenen pek çok araştırmaya konu edilmiştir. Son yıllarda mimarlık tarihi alanı da sinema filmleriyle daha fazla ilgilenmekte ve çekilen filmler üzerinden sinema filmlerini bir mimarlık tarihi belgeleme aracı olarak görmeye çalışmaktadır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan gerçekçi sinema akımlarının etkisiyle yönetmenlerin, aktörlerin ve kameraların stüdyo ve set ortamından sokağa taşınması ve basit doğal kurgular, doğaçlama diyaloglar ve en önemlisi gerçek mekân çekimleri ile zamana tanık, gündelik hayat tarihini sosyal ve mekânsal olarak kaydeden bir sinema dili yaratılmıştır. Geriye dönüp baktığımızda bu film sahnelerinin arka fonlarında yer alan kentsel alanlar, mahalleler, mimari yapılar ve iç mekânlar kaybettiğimiz ya da daha iyi anlamaya çalıştığımız bir modern mimarlık kültürüne ilişkin önemli bilgiler sunmaktadır.

Örneğin, Aram Gülyüz tarafında yönetilen ve başrollerini Sadri Alışık ve Ajda Pekkan'ın paylaştığı 1965 tarihli *Pantolon Bankası* filmi bizlere Kemal Ahmet Arú'nun Rebii Gorbon'la birlikte 1947-1957 yılları arasında gerçekleştirdiği ve Türkiye'nin ilk toplu konut örneği olan Levent Mahallesi'ne ilişkin önemli bir görsel arşiv sunar. Bu film aracılığıyla, şu an çok değişmiş olan mahallenin sadece yapıldığı dönemdeki özgün mimari nitelikleri değil aynı zamanda gündelik hayatla kurduğu ilişki de görünür olur. Benzer bir şekilde, Zeki Alasya tarafından yönetilen ve yönetmenin Metin Akpınar, Hulusi Kentmen ve Perran Kutman'la başrollerini paylaştığı 1977 tarihli *Sivri Akıllılar* filmi, Ziya Nebioğlu tarafından 1967 yılında tasarlanan, İzmir'e 30 kilometre mesafede Çeşmealtı bölgesinde Urla İskelesi yakınında yer alan ve Türkiye'de tatil köyü konsepti ile inşa edilmiş ilk tesis olma özelliği taşıyan Nebioğlu Turistik Tesislerini belgelemesiyle öne çıkar.[2]

1 Bu makale *Betonart* dergisinin 68. sayısında yayımlanmıştır.

2 Nebioğlu Tatil Köyü ve *Sivri Akıllılar* filmi üzerine daha kapsamlı bir okuma için bakınız: Umut Şumnu, "Önemli Bir Mimarlık Tarihi Belgeleme Aracı Olarak Sinema Filmleri: *Sivri Akıllılar* ve Nebioğlu Tatil Köyü", *Sanat Yazıları*, 37: 349-360, 2017.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Şekil 1: *Babaların Babası* ile *Kızım ve Ben* filmlerinden Vakko fabrikasına ilişkin görseller.

Sivri Akıllılar filmi sayesinde yerleşim modeli, özgün biçimsel kararları ve önerdiği yaşam tarzıyla ayrıcalıklı bir yapı olan fakat yıkıldığı için günümüzde temas edemediğimiz bu yapıya ilişkin detaylı bir içerik sağlanır. Nebioğlu Tatil Köyü gibi 1969 yılında mimar Haluk Baysal tarafından tasarlanan İstanbul Merter'deki Vakko Elişi, Eşarp ve Konfeksiyon Fabrikası da yakın zamanda yıkılmıştır. Natuk Baytan tarafından 1975 yılında çekilen *Babaların Babası* ve 1988 yılında Halit Refiğ'in yönettiği *Kızım ve Ben* filmlerinde üretilen hareket-imajlar, Vakko fabrikasına ilişkin konvansiyonel belgelerdeki durağan imajlardan çok daha kapsamlı bir bakış açısı sunar (Şekil).

Sinema filmleri yapının mimarisi kadar iç mekân tasarımlarının belgelenmesinde de önemli bir araç olarak öne çıkar. İç mekân tasarımlarının, yapıların mimarisine olduğu göre daha gelip geçici olduğu ve daha çabuk değiştiği/tüketildiği düşünüldüğünde, sinema filmleri belirli bir dönemin iç mekânlarını bütüncül olarak belgelemede bazen yegâne kaynak olurlar. Yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in yaptığı 1974 tarihli *Köyden İndim Şehire* ve 1975 yılında Orhan Aksoy tarafından çekilen *Ah Nerede* filmleri bu kapsamda değerlendirilebilir.[3] *Ah Nerede* filmi, mimari ve dekorasyon proje ve uygulamasını mimar Ercüment Rıza Tarcan'ın yaptığı ve Türkiye'de departmanlı mağaza anlayışının öncüsü sayılan Vakko Beyoğlu Mağazası'nın iç mekânlarına ve tavan sistemleri, mobilyalar, aydınlatma elemanları, sergileme birimleri, malzeme ve renk kullanımı gibi pek çok iç

3 *Köyden İndim Şehire* filmi Vakko Mağazası dışında Ankara'nın Kızılay, Ulus, Güven Park, Gençlik Parkı gibi kamusal mekânlarına ve Gar binası, Türk Ocağı binası, Kore Anıtı, Stad Oteli, Kızılay Gökdeleni, İş Bankası Gökdeleni gibi anıtsal binalarına ilişkin de önemli görüntüler sunar.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahtey.org

mimari unsuruna ilişkin detaylı veri sağlar.[4] Benzer şekilde, *Köyden İndim Şehire* filmi de 1973 yılında Abdurrahman Hancı tarafından tasarlanan Kızılay Vakko Mağazası'nın açıldıktan bir sene sonraki iç mekânlarını göstermesi bakımından ayrıcalıklıdır.

Türk filmlerinde sahnelere en fazla eşlik eden yapılardan biri de İstanbul Hilton Oteli'dir. *Turist Ömer* (1964), *Katilin Kızı* (1964), *Hırsız* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Oyun Bitti* (1971), *Üç Arkadaş* (1971), *Vurgun* (1973), *Acı Hayat* (1973), *Karateciler İstanbul'da* (1974), *Bizim Kız* (1977), *Şark Bülbülü* (1979), *Çarıklı Milyoner* (1983) gibi çok sayıda filmde Hilton Oteli yer alır.[5] Bu filmlerden bazılarında otelin ünlü cephesi dış sahnelere fon oluştururken, bazı filmler Hilton Oteli'nin iç mekânlarını set olarak kullanır. Bu filmler sayesinde Hilton Oteli'ne ait havuz başı, lobi, resepsiyon, asansör holü ve odalar gibi birçok iç mekân detaylı bir şekilde görülür. Hilton Oteli, sunduğu konaklama hizmetinin yanında bir buluşma ve sosyalleşme mekânı olarak da ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Özellikle Hilton Oteli'nin geleneksel beş çayları ve bu aktivitenin gerçekleştirildiği Lalezar Salonu pek çok filmde yer almıştır. Orhan Aksoy'un 1973 tarihli *Acı Hayat*, Zeki Ökten'in 1973 tarihli *Vurgun*, Osman F. Seden'in 1974 tarihli *Yaz Bekârı* ve Zeki Ökten'in 1976 tarihli *Ne Umduk Ne Bulduk* filmlerinin bir bölümü meşhur Lalezar Salonu'nda geçer. Bu filmler sayesinde Türkiye'nin ekonomi politiğinde 1950 sonrası yaşanan kırılmanın önemli sembollerinden biri olan Hilton Oteli ve temsil ettiği *wohnkultur* iç mekânlar üzerinden okunabilir olur (Şekil 2).

Şehir otellerinden tatil köylerine ve kayak otellerine, mahallelerden parklara, fabrikalardan işyerlerine, mağazalardan meyhanelere, gazinolara ve çay bahçesine kadar gündelik hayatın tüm mekânları filmlerde yer alır. Bu filmler sayesinde nitelikli mimari temsili bu mekânları hem estetik yönleriyle hem de yaşama kültürü ilişkisiyle okuma şansı elde ederiz.

4 Vakko Elişi, Eşarp ve Konfeksiyon Fabrikası ve İstanbul, Ankara ve İzmir'deki Vakko mağazalarıyla ilgili daha kapsamlı okuma için bakınız: Umut Şumnu ve Begüm Uluyurt, "Ankara'nın Kentsel Yaşamına İz Bırakmış Bir Mekân: Vakko Kızılay Mağazası", Ankara Araştırmaları Dergisi, 7.1:175-195, 2019.

5 Hilton Oteli sadece Türk filmlerinde değil İstanbul'da çekilen yabancı yapım filmlerde de kullanılmıştır. Yönetmenliğini Terence Young'un yaptığı ve başrolünde Sean Connery'nin oynadığı 1963 tarihli *Russia With Love* filmi İstanbul mağazalarının dışında Hilton Oteli'ne ilişkin de detaylı görüntüler sunar.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Şekil 2: *Çarıklı Milyoner*, *Vurgun* ve *Oyun Bitti* filmlerinden Hilton Oteli ve Lalezar Salonu'na ilişkin görseller.

Bu bağlamda, konut mekânları da filmlerin vazgeçilmezlerindendir. Tıpkı gündelik hayatın kendisi gibi filmlerin de büyük bir kısmı konut mekânlarında geçer. Bu konut mekânları kimi zaman yuva olma özelliğiyle, duyusal ve tensel anlamlarıyla, kimi zaman sınıfsal bir ifade aracı olarak, kimi zaman da bir başrol oyuncusu gibi estetik yönü ön plana çıkacak şekilde temsil edilir.

Türk Filmlerinde Başrol Oyuncusu Evler

Türk filmlerinde başrol oyuncusu olan evlerden ilk akla geleni Metin Erksan tarafından 1962 yılında çekilen ve Türk sinemasının en önemli klasiklerinden ve dönem başyapıtlarından biri olan *Acı Hayat* filmindeki villadır. 1953 yılında tasarlandığı düşünülen Mükerrem Sarol villası filmin sonlarına doğru kendini gösterir.[6] Film fakir bir tersane kayıkçısı olan Mehmet (Ayhan Işık) ve bir güzellik salonunda çalışan Nermin'in (Türkan Şoray) bir arada yaşayacakları ve bir anlamda yuva kuracakları evi arama sahneleriyle başlar.

6 Zafer Akay, villanın gerçek hikâyesinin de bir Türk filmi etkisinde olduğunu söylemektedir. Villa Etiler Kooperatifi'nin sosyal tesisi olarak yapılmasına rağmen kooperatif başkanı planlama dışı, denize nazır araziye yapılan bu sosyal tesisi kendine villa yapmaya karar vermiş ve kooperatif üyelerinin itirazlarıyla büyüyen olayı Adnan Menderes'in yol arkadaşı Mükerrem Sarol çözmüştür.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Gelir durumlarından ötürü ancak gecekonduda yaşayabilecek olmalarına karşın çift, büyük blok apartmanlarda yaşama hayalini kurarlar ve hiçbir zaman böyle yerlerde yaşayamayacak olsalar da bu apartman yapılarını gezerler. Filmin anlatısı şımarık zengin çocuğu Ender karakterinin sahneye girmesi, Nermin'e tecavüz etmesi ve çifti birbirinden ayırmasıyla kırılmaya uğrar. Filmde yaşanılan diğer bir kırılma da Mehmet'e piyango çıkması ve artık zengin bir insan olmasıyla yaşanır. Mehmet'le Neriman yıllar sonra Mehmet'in inşaat halindeki, İstanbul'da bir eşi daha olmayan, baştanbaşa kütüphane yapabileceği duvarların olduğu ve büyük cam cephelere sahip villasında karşılaşırlar. Mehmet Neriman'a onu hâlâ sevdiğini ve içinde o olmadıktan sonra böyle bir evde yaşamanın anlamsızlığını itiraf etse de çift tekrar bir araya gelemez. Filmin başlarında bir arzu nesnesi olarak konumlandırılan modern evler, filmin sonunda yabancılaşmanın, yer tutamamanın birer nesnesi olarak görülmüştür. Filmde her ne kadar Mükerrem Sarol Villası yuva kurulamayan, duygusal olanın bir türlü yerleşemediği boş bir ev olarak konumlandırılsa da, Erksan'ın *Acı Hayat* filmi sayesinde 1996 yılında yıkılmış olan villanın özgün mimari dili hakkında detaylı bilgi edinilir[7] (Şekil 3).



Şekil 3: *Acı Hayat* filminden Mükerrem Sarol Villası'na ilişkin görseller.

7 Mükerrem Sarol villasıyla ilgili daha kapsamlı okuma için Gül Neşe Dogusan Alexander, "Caught between Aspiration and Actuality: The Etiler Housing Cooperative and the Production of Housing in Turkey", *Journal of the Society of Architectural Historians,* 76 (3): 349–366, 2017.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Emin Necip Uzman tarafından 1956 yılında Büyükada Nizam Caddesi 65 numarada tasarlanan Sadıkoğlu Villası da bir başrol oyuncusudur. Halit Refiğ tarafından 1964 yılında çekilen ve başrollerini Belgin Doruk ve Göksel Arsoy'un paylaştığı, birbirlerini tanımamalarına rağmen bir süre evli gibi görünmek zorunda kalan bir çiftin hikâyesinin anlatıldığı *Evcilik Oyunu* filminin çok büyük bir bölümü Sadıkoğlu Villası'nda geçer.[8] Sadıkoğlu Villası yapıldığı yıl *Arkitekt* dergisine kapak olur.[9] Aynı sayıda villanın mimarı Emin Necip Uzman tarafından yapıyla ilgili bir makale kaleme alınır. Makalede, evin dış ve iç mekânlarından çok sayıda fotoğrafın yanında yapının araziye konumlanışı, deniz kotu ve yol kotu arasındaki 12 m'lik fark yüzünden teras, rampa ve merdivenlerin ortaya çıkışı, iç mekân organizasyonu ve kullanılan malzemelerin niteliğiyle ilgili detaylı bilgi verilir. Yapıldıktan çok kısa bir süre sonra çekilen *Evcilik Oyunu* filminde Sadıkoğlu Villası'nın mimari anlamda karakteristik tüm öğelerini görme şansı elde ederiz. Villa, filmin tamamında başroldedir. Ve kamera Süreyya (Belgin Doruk) ve Necmi'nin (Göksel Arsoy) evdeki hareketlerini takip ederken bizlere evin iskelesinden cephesine bitişik merdiven ve rampalarına, teraslarına, değişik iç mekânlarına, ikonik merdiven ve korkuluk tasarımına, dokulu duvar yüzeylerine, mobilya ve aydınlatma tasarımlarına kadar tüm detaylarını gösterir. Ek olarak, doğası gereği bizlere bu detayları durağan imgeler üzerinden değil de hareketli imgeler üzerinden sunduğundan, *Evcilik Oyunu* filmi yapıda ele alınan bütüncül tasarım yaklaşımını kavramamız adına da büyük önem taşır (Şekil 4).



Şekil 4: *Evcilik Oyunu* filminden Sadıkoğlu Villası'na ilişkin görseller.

8 Türkiye Mimarisi adlı sosyal medya grubu yakın zamanda Sadıkoğlu Villası'nı fotoğraflamış ve yapıldığı günden bugüne değişmeden kalan bu evin güncel belgelemesini yapmıştır.

9 Sadıkoğlu Villası ile ilgili *Arkitekt* dergisinde yayımlanan yazı için bakınız: Emin Necip Uzman, "Büyük Ada'da Sadıkoğlu Villası", *Arkitekt*, 285-99-104, 1956.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Şekil 5: *Aile Şerefi* ve *Şark Bülbülü* filmlerinden Rauf Alanyalı Evi'ne ilişkin görseller.

Türk filmlerinde başrol oynayan diğer önemli bir ev de Büyükçekmece Kemerburgaz'daki Rauf Alanyalı Evi'dir. Gazeteci, şair, yazar ve işinsanı Rauf Alanyalı'ya ait olan ev, *Aile Şerefi* (1976), *Şark Bülbülü* (1979), *Zavallılar* (1984) ve *Nefret* (1984) gibi filmlerde set olarak kullanılmıştır. Bu filmler arasında Kemal Sunal ve Ayşen Gruda'nın başrollerini paylaştığı *Şark Bülbülü* filmi evin büyük arka bahçesinde yer alan havuz sahneleriyle öne çıkar. Çekilen tüm filmler arasında Rauf Alanyalı evine ilişkin en fazla bilgiyi *Aile Şerefi* filmi üzerinden okuruz. Filmde evin sadece dış mekânları değil neredeyse tüm iç mekânları da parçalar halinde kullanılmıştır. Bu sahneler aracılığıyla özellikle bir dönemin Türk filmlerinde zengin aile temsillerinin vazgeçilmez mekânı olan Rauf Alanyalı evi detaylı şekilde belgelenir (Şekil 5).

1960-1965 yılları arasında Yılmaz Sanlı tarafından tasarlanan ve Bayramoğlu'nda yer alan Necmi Şahin Villası da Türk filmlerinin en ikonik başrol oyuncularından biridir.[10]

10 Necmi Şahin Villası'nın Yılmaz Sanlı tarafından tasarlandığı bilgisine kızı Suzan Sanlı Esin ile yapılan görüşmede ulaşılmıştır. Görüşmede Suzan Sanlı Esin, Necmi Şahin Villası dışında Yılmaz Sanlı tarafından tasarlanan ve Türk filmlerinde kullanılan diğer yapılarla ilgili de bilgi vermiştir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Şekil 6: *İşte Bizim Hiyâkemiz* ve *Haram* filmlerinde arka fonda yer alan Necmi Şahin Villası. *İstasyon* filminden Necmi Şahin Villası'na ilişkin detaylı görüntüler.

Yılmaz Sanlı, içlerinde Ankara Milli Eğitim Bakanlığı (1966), Ankara Gülhane Askeri Tıp Akademisi (1967), Özdemiroğlu Yalısı (1972), Maçka Oteli (1973), Yılmaz Güney'in *Arkadaş* filminin çekildiği Kıyıkent Tatil Sitesi (1973), Hülya Avşar ve İbrahim Tatlıses'in başrollerini paylaştığı *Mavi Mavi* filminin çekildiği Polonozköy Tatil Sitesi'nin (1980) de olduğu çok sayıda mimari projeye imza atan ve gerçekleştirdiği özgün mimari projelerle Türkiye bağlamında orta-yüzyıl modern mimarlığının önemli temsilcilerinden biridir.[11] Necmi Şahin Villası da bağlamla kurduğu ilişkisi, bir dönem temsili sayılan parçalı kompozisyon ve açılı geometrilerin egemen olduğu güçlü plastik sanat anlayışı ve özgün iç mekân tasarımlarıyla Yılmaz Sanlı mimarlığının önemli eserlerindendir. Sahip olduğu mimari değerlerle Necmi Şahin Villası, Nejat Saydam'ın yönettiği 1969 tarihli *Sen Bir Meleksin*, Şerif Gören'in yönettiği 1977 tarihli *İstasyon*, Orhan Aksoy'un yönettiği 1978 tarihli *İşte Bizim Hikâyemiz* ve Osman F. Seden'in yönettiği 1983 tarihli *Haram* filmlerinde mekân olarak kullanılır. Bu filmlerden *Sen Bir Meleksin*, *İşte Bizim Hikâyemiz* ve *Haram* filmlerinde Necmi Şahin Villası sahnelerin arkasında görsel bir unsur olarak yer alır. Denizle buluştuğu yerdeki iskeleden başlayarak yapıya kadar sürgiden açılı biçim kararları, parçalı kütle organizasyonu, mimarın Özdemiroğlu Yalısı'ndaki düşey etkili şömine kütlesini hatırlatan şömine tasarımı ve güçlü plastik sanat değerleri ile Necmi Şahin Villası bu filmlerde bir başrol oyuncu gibi öne çıkmaktadır (Şekil 6).

11 Yılmaz Sanlı mimarlığıyla ilgili daha fazla bilgi için bakınız: Suzan Sanlı, "Yılmaz Sanlı Mimarlığı", *Mimar.ist*, 18:60-64, 2015.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Başrollerini Hülya Koçyiğit ve Cüneyt Arkın'ın paylaştığı *İstasyon* filminde de Necmi Şahin Villası özgün mimarisiyle her an gözler önündedir. Fakat diğer filmlerden farklı olarak villa bu filmde sadece dışarıdan sunulan görsel bir değer, bir arka fon olarak değil aynı zamanda içeriden de deneyimlenebilen bir mekân olarak sunulur. Filmin giriş bölümünde içlerinde Muhlis Tunca ve Günay Çilingiroğlu'nun 1972 yılında tasarladığı Tercüman Gazetesi Binası'nın da olduğu pek çok mimari yapıya yer verilse de, film bir noktadan sonra senaryosu gereği tek mekânlı bir filme dönüşür ve tüm çekimler Necmi Şahin Villası'nda gerçekleşir. Film senaryosunda Yasemin (Hülya Koçyiğit) ünlü bir şarkıcıdır. Gırgır Ali (Cüneyt Arkın) ise hayatı boş vermiş eski bir mahkûmdur. İkilinin yolları Gırgır Ali'nin mafya lideri Palandöken (Erol Taş) için Yasemin'i kaçırması ve bir haftalığına Necmi Şahin Villası'nda tutsak etmesiyle kesişir. İkilinin birbirlerine yakınlaşacakları bu bir hafta boyunca kamera, villanın kırık açılı iskelesi, ön ve arka bahçe, veranda, giriş kapısı, salon, yatak odası, mutfak gibi mekânlarında dolaşır. Bu sayede Necmi Şahin Villası'na ilişkin sadece dışarıdan olmayan bütüncül bir bakış açısı olanaklı hale gelir. Türk filmlerinde başrol oynayan birçok evden daha söz edilebilir. Fakat Muammer Karaca Evi, en çok filmde başrol oynayan ev olarak, diğer bütün evlerden bir adım öne çıkar.

En Çok Başrol Oynayan Ev: Muammer Karaca Evi

Muammer Karaca Evi, İstanbul'un Bakırköy ilçesine bağlı Yeşilyurt Mahallesi'nde, Yeşilyurt Tren İstasyonu'na 200 metre mesafede, tren yolunun kenarında bulunan, bahçe içinde müstakil bir konuttur.[12] Ev, bulvar tiyatrosunun önde gelen isimlerinden, Türk tiyatrosunun unutulmaz oyunlarından *Cibali Karakolu*'nun yazarı ve Muammer Karaca Tiyatrosu'nun kurucusu Muammer Karaca'ya ait olması, Türkiye'nin ilk kadın mimarlarından biri olan Perran Doğancı[13] tarafından projelendirilmesi, hem

12 Umut Şumnu ve Cihat Çağlar, Docomomo_içmekân tarafından, 15-16 Haziran 2020 tarihinde, Özyeğin Üniversitesi'nde düzenlenen "Türkiye'de Modern İç Mekânlar I Sempozyumu"nda Muammer Karaca Evi'yle ilgili bir poster sunumu gerçekleştirmişlerdir. Bu sunum kapsamında Muammer Karaca Evi'ne ilişkin görsel malzemeler filmlerden alınmıştır.

13 1928 doğumlu ve 1951 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'den mezun olan Perran Doğancı, mezun olduktan sonra kendi bürosunu açan ve serbest çalışmaya başlayan ilk kadın mimarlardandır. Perran Doğancı, kariyeri boyunca muhtelif apartman ve villa projelerine imza atmış, içlerinde İzmir PTT Sarayı Yarışması da olmak üzere birçok yarışmada ödül kazanmış ve Türkiye İş Bankası Kadıköy Şubesi gibi önemli kamusal yapıları tasarlamıştır. Aynı zamanda Muammer Karaca'nın akrabası da olan Perran Doğancı Muammer Karaca Evi gibi Muammer Karaca Tiyatrosu'nun da mimarıdır. Mimar ile ilgili daha fazla bilgi için *Yapı* dergisinde yayımlanan 02 Mart 2006 tarihli röportaja bakılabilir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Şekil 7: Muammer Karaca Evi'nin *Ses* dergisinde yer alan fotoğrafları.

cephe hem de iç mekân tasarım kararlarında özgün bir anlayışla tasarlanmış olması, iç mekânlarında ünlü seramik sanatçısı Mediha Akarsu'ya ait çok sayıda sanatsal uygulamanın bulunması ve çok sayıda Türk filminde set olarak kullanılması yüzünden hem mimarlık/içmimarlık tarihi hem de sosyal, kültürel tarih açısından önemli bir yere sahiptir.

1971'de Muammer Karaca'nın vergi borcundan ötürü icrada satılan ve ilerleyen yıllarda yıkılan bu çok önemli konut yapısıyla ilgili elimizde çok az sayıda görsel malzeme bulunmaktadır.[14] Bu kapsamda *Ses* dergisi tarafından 1966 yılında yayımlanan Artistler ve Evleri dizisindeki Muammer Karaca ve eviyle ilgili makale eve ilişkin en kapsamlı içeriği sunar[15] (Şekil 7). Makale, "Türk sanatçıları içinde en mükellef ev, muhakkak ki Muammer Karaca'nınkidir. Sinemacılar da milyoner bir film kahramanının evini canlandırmak istedikleri zaman Karaca'nın bir saray yavrusunu andıran köşkünü kiralarlar" ifadesiyle başlar ve daha sonra eve ilişkin detaylı bilgiler verilir. Fakat, makaleye eşlik eden görseller aktarılan ayrıntılı bilgiyi kavramamıza ve eve ilişkin bütüncül bakış geliştirmemize yetmemektedir.

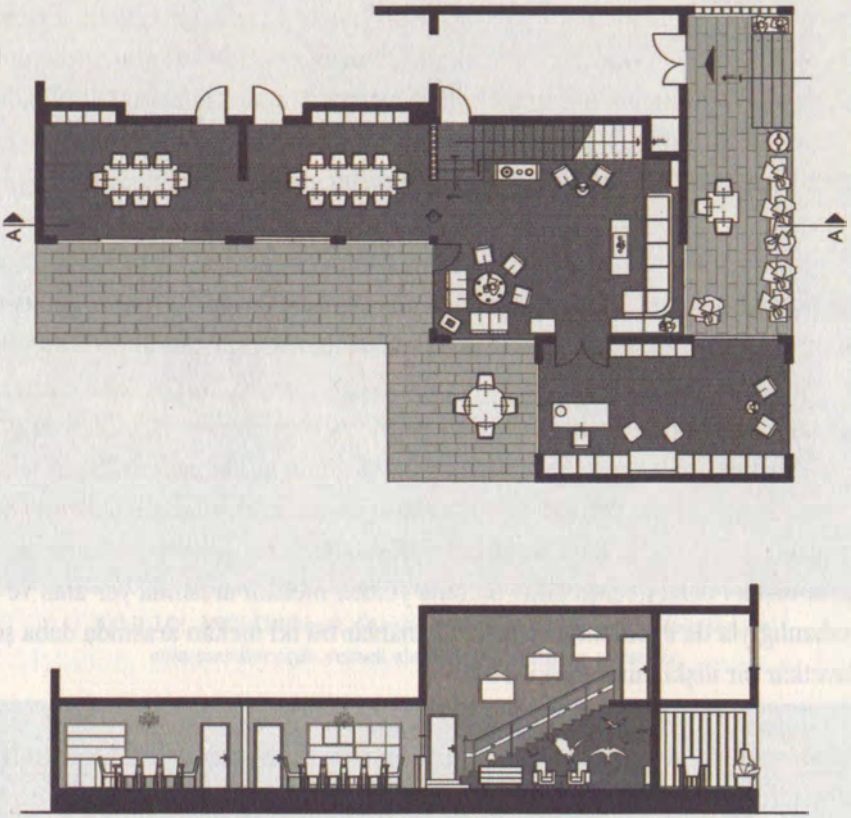
Bu noktada, Muammer Karaca Evi'nde çekilen Türk filmleri bizlere bu evin yapı, iç mekân ve mobilya bileşenlerini bütünlüklü bir şekilde yeniden oluşturmamıza yardımcı olabilir. Muammer Karaca Evi'nde geçtiği belirlenen[16] *Gençlik Hülyaları* (1962), *Küçük Hanımın Şoförü* (1962), *Afilli Delikanlılar* (1964), *Evcilik Oyunu* (1964), *Yumurcak* (1969), *Cibali Karakolu* (1970), *Güngörmüşler* (1970),

14 Şu an Muammer Karaca Evi'nin yerinde Karaca Apartmanı ismiyle bir apartman yapısı bulunmaktadır.

15 Muammer Karaca Evi'nin *Ses* dergisinde yayımlanan yazısı için bakınız: Anonim, "Artistler ve Evleri Dizisi (11): Muammer Karaca", *Ses*, 8-14, 1966.

16 Bu liste sadece yazar tarafından evde çekildiği tespit edilen filmlerdir. Büyük bir ihtimalle daha derin bir arşiv çalışması çok sayıda filmin daha belirlenmesine yardımcı olacaktır.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Şekil 8: Umut Şumnu ve Cihat Çağlar tarafından "Türkiye'de Modern İç Mekânlar Sempozyumu" kapsamında sunulan, Muammer Karaca Evi için filmler üzerinden çıkarılan tahmini plan ve kesit çizimleri.

Kalbimin Efendisi (1970), *Ateş Parçası* (1971), *Güllü* (1971), *Küçük Sevgilim* (1971), *Satın Alınan Koca* (1971), *Vurguncular* (1971), *Ateş Parçası* (1971), *İtham Ediyorum* (1972), *Zehra* (1972), *Beş Tavuk Bir Horoz* (1974), *Evcilik Oyunu* (1975), *Gece Kuşu Zehra* (1975), *Küçük Bey* (1975), *Şaşkın Damat*[17] (1975), *Can Pazarı* (1976) ve *Sahte Kabadayı* (1976) filmlerinden sahnelerin bir araya getirilmesiyle kolektif belleğimize yer etmiş bu mekânı detaylı şekilde algılayabiliriz (Şekil 8).

17 Muammer Karaca Evi'nin *Şaşkın Damat* filmi özelindeki bir okuması için bakınız: Tuba Bülbül Bahtiyar ve Esra Yaldız, "Kemal Sunal Filmlerinden *Şaşkın Damat* (1975) Filminin Mekânsal Özelliklerinin Sinema ve Mimarlık Ara Kesitinde Değerlendirilmesi", *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma* Dergisi, 6.42: 2753-2762, 2019.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Muammer Karaca Evi modern bir anlayışla tasarlanmış iki katlı bir villadır. Eve İstasyon Caddesi'ne bakan cephesinden girilmektedir. Evin diğer cepheleri gibi, giriş cephesi de son derece sade ve yalın bir anlayışla ele alınmıştır. Evin yatak odalarının bulunduğu üst katı dışarıya çıkma yaparak giriş mekânının üstünde yarıaçık bir teras alanı oluşturur. Eve bahçe kotundan dört basamak yüksekte olan bu giriş terasından girilir (Şekil 9).

Eve girdiğimizde bizi evin servis mekânlarına yönlendiren uzun bir koridor karşılar. Bu giriş holünün ortasından salon mekânına da bir bağlantı vardır. Bağlantı salondaki merdivenin sahanlığı üzerinden kurulur ve iki basamak inerek evin salonu ya da merdivenleri çıkarak evin üst katında konumlandırılan yatak odalarına ulaşılır. Üst kattaki yatak odalarına giriş imkânı sunan asma kat, galeri boşluğu vasıtasıyla salon mekânlarıyla görsel ve fiziksel bir ilişki kurmaktadır. Evin kare biçimli salonu, galeri nedeniyle yüksek tavanlı ve ferahtır. Salon yemek alanı ve çalışma alanı gibi alt mekânlarla ilişkilenir. Salonun çalışma alanıyla ilişkisi bir kapı açıklığıyla daha dolaylı bir şekilde kurulurken, yemek mekânıyla ilişkisi daha geçirgendir. Salonla yemek mekânı arasında yer alan ve merdivenin sahanlığıyla da ilişkilenen çizgisel elemanlar bu iki mekân arasında daha şeffaf ve daha davetkâr bir ilişki kurar (Şekil 10).

Kare planlı salonun en karakteristik mimari/içmimari elemanı galeri boşluğu boyunca yükselen merdivendir. Bu merdivenin altı kapalıdır ve salona bakan mavi duvarı Mediha Akarsu tarafından yapılmış kuş motifleriyle süslüdür (Şekil 11). Bu yaklaşım, Perran Doğancı'nın bir diğer tasarımı olan Muammer Karaca Tiyatrosu'nun merdivenlerindeki Fethi Karakaş imzalı *Kanlı Nigar* resimlerini hatırlatır.



Şekil 9: *Ateş Parçası*, *Şaşkın Damat*, *Evcilik Oyunu*, *Gençlik Hülyaları* ve *Kalbimin Efendisi* filmlerinden Muammer Karaca Evi'nin dış cephesine ilişkin görseller.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Şekil 10: *Afilli Delikanlı*, *Gençlik Hülyaları* ve *Zehra* filmlerinden evin merdiveniyle yemek alanı ayrımına ilişkin görseller.



Şekil 11: *Ateş Parçası*, *Cibali Karakolu*, *Kalbimin Efendisi* ve *Satın Alınan Koca* filmlerinden merdivene ilişkin görseller.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Şekil 12: *Ateş Parçası*, *Beş Tavuk Bir Horoz*, *Sahte Kabadayı*, *Küçük Hanım'ın Şöförü*, *Şaşkın Damat* filmlerinde salon.

Salonda üç adet farklı oturma köşesi vardır (Şekil 12). Bunlardan biri şark tipi, L şeklinde rahat oturumlu bir sedirdir. Bu sedir içeriden giriş cephesine yaslanır ve sırtındaki cam açıklıkla İstasyon Caddesi ile ilişki kurar. Salondaki ikinci oturma grubu arka bahçeyle ilişki kurar ve arka bahçeye bakan L şeklindeki cam cephenin önünde konumlanır. Kalabalık grupların sohbet edebilmesi için düzenlenen bu oturma grubundaki mobilyalar 1950'lilerin modern mobilyalarından oluşmaktadır. Salonda yer alan son oturma grubu ise merdivenin altını kapatan mavi duvarla ilişkilenir. Salondaki müzik dolabıyla tamamlanan bu oturma grubu, modern tarzdaki iki koltuk ve bir sehpadan oluşan bir "fiskos köşesidir".

Salondan geçilen yemek bölümü Amerikan stili ile döşenmiştir. Bu mekânda yer alan 8 kişilik yemek masası açık renkli ceviz kaplamadır. Yemek masasının arkasında yer alan duvarda yine açık renk ceviz kaplamalı bir Amerikan bar bulunur. Duvara gömülü olarak tasarlanan bu Amerikan barın yanında mutfağa açılan bir servis kapısı vardır. Yemek alanı da, salondaki oturma grupları gibi, büyük bir cam cepheyle dış mekânla kuvvetli ilişki kurar (Şekil13).

Salondan ulaşılan çalışma odasında büyük bir kitaplık ve çalışma masası yer almaktadır. *Ses* dergisindeki makalede 700 cilt eserin bulunduğu söylenen kütüphane dışında bu mekândaki diğer önemli bir eleman da Mediha Akarsu imzası taşıyan seramik kabartma şöminedir (Şekil 14).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Şekil 13: *Ateş Parçası*, *Evcilik Oyunu*, *Küçük Hanım'ın Şöförü* filmlerinde yer alan yemek alanı görselleri.



Şekil 14: *Ateş Parçası* ve *Güngörmüşler* filmlerinde yer alan çalışma odası görselleri.

Mediha Akarsu imzası taşıyan bir başka şömine de evin üst kattaki büyük yatak odasında yer alır. "İspanyol stili" ile döşenmiş bu mekânda yer alan şöminenin üzerinde bir horoz motifi yer almaktadır. Evin merdiveni, çalışma odası ve yatak odasındaki renkli sanatsal uygulamaların benzeri üst kattaki banyo mekânında da karşımıza çıkar (Şekil 15). Banyoda yer alan küvetin yan cephesinde siyah mozaik motiflerle süslü pembe seramik kaplamalar dikkat çekicidir. Ev, barındırdığı sanat eserleri dışında çok renkli duvar yüzeyleri uygulamalarına da sahiptir. Evin değişik yerlerinde mavi, kırmızı ve sarı renklerinde değişik duvar yüzeyleri görmek mümkündür. Evin farklı yerlerinde bulunan Rumeli kilimleri ve Isparta halıları da evin bu "çok renklilik" halini destekler niteliktedir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Şekil 15: *Ateş Parçası*, *Şaşkın Damat* ve *Güllü* filmlerinde yer alan diğer seramik uygulamaları ve evin renkli yüzeyleri.

Sonuç olarak, sahip olduğu değerlerle Muammer Karaca Evi, hem mimarlık/içmimarlık tarihi hem de sosyal, kültürel tarih açısından önemli bir yere sahiptir. Muammer Karaca Evi yıkılmış olsa da, ev sahipliği yaptığı sayısız Türk filmi üzerinden bu önemli konut yapısını yeniden hatırlamak mümkün olur. Türk filmlerinin mimarlık tarihini belgelemedeki önemi keşfedildikçe ve filmler üzerinden yapılan araştırmaların sayısı çoğaldıkça, modern mimarlık mirasımıza ilişkin kaybettiğimiz değerleri hatırlama ya da var olan değerlerimize ilişkin daha bütüncül ve detaylı bir bakış açısı geliştirme olanaklı hale gelecektir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Kaynakça

Anonim. (1966). Artistler ve Evleri Dizisi (11): Muammer Karaca. *Ses*, 8-14.

Bülbül Bahtiyar, T. &Yaldız, E. (2019). Kemal Sunal filmlerinden *Şaşkın Damat*(1975) filminin mekânsal özelliklerinin sinema ve mimarlık ara kesitinde değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma* Dergisi, 6(42),2753-2762.

Dogusan, A.&Gül, N.. (2017). Caught between aspiration and actuality:the etiler Housing Cooperative and the Production of Housing in Turkey. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 76 (3): 349–366.

Sanlı, S. (2015). Yılmaz Sanlı Mimarlığı. *Mimarist*, 18, 60-64.

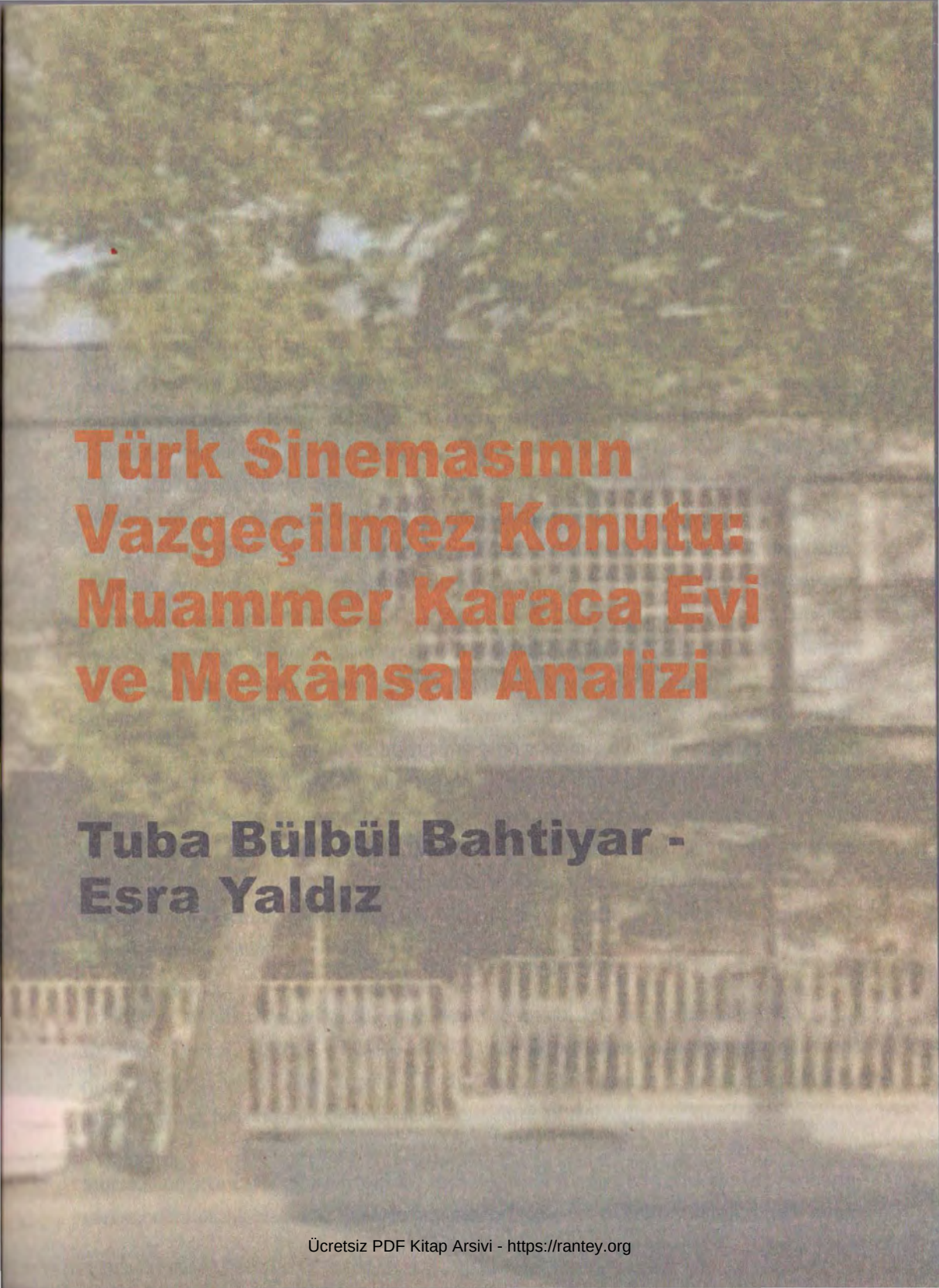
Şumnu, U. (2017). Önemli bir mimarlık tarihi belgeleme aracı olarak sinema filmleri: *Sivri Akıllılar* ve Nebioğlu Tatil Köyü. *Sanat Yazıları*, 37, 349-360.

Şumnu, U. (2019). Ankara'nın kentsel yaşamına iz bırakmış bir mekân: Vakko Kızılay mağazası. *Ankara Araştırmaları* Dergisi, 7(1),175-195.

Uzman, E. N. (1956). Büyük Ada'da Sadıkoğlu villası. *Arkitekt,* 285, 99-104.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Türk Sinemasının Vazgeçilmez Konutu: Muammer Karaca Evi ve Mekânsal Analizi

Tuba Bülbül Bahtiyar -
Esra Yaldız

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Giriş

Dünya tarihine Lumiére kardeşlerin 1895'te yaptıkları 46 saniyelik hareketli görüntüden ibaret olan *Lumiére Fabrikasından Çıkış* filmiyle giren sinema 20. yüzyıl ile birlikte tüm dünyada evrensel ve ulusal kültürlerin bir parçası haline gelmiştir.

Sinema, konu edindiği dönemin toplumsal, siyasi ve sosyokültürel yapısını yansıtan, araç olarak da mekânı kullanan görsel imgelerden oluşan bir sanattır. Sinema ve mimarlığın kesiştiği noktaların en başında yaşanan ve deneyimlenen "mekân" gelmekte olup her ikisi de tanımlamalarında ve anlatılarında mekâna ihtiyaç duymaktadır. Mekân, kullanıcı ve eylem hakkında bilgiyi barındıran somut bir araç niteliğinde olup toplumun sosyal, kültürel, ekonomik değişimlerini bire bir yansıtan sinema ile çok yönlü iletişim içerisindedir (Bülbül Bahtiyar vd., 2019, s. 413). Sinemadan etkilenen mimarlar ve mimarlıktan etkilenen sinemacılar ortak paydada buluşarak birbirlerinden birçok şey öğrenmiştir. Sinema için mimarlık farklı mekân biçimlenmeleri önerirken; mimarlık için sinema ise farklı görme ve düşünme alanları oluşturmaktadır (Allmer, 2010, s. 7). Sinemanın mimarlığa en büyük katkılarının başında, çekildiği dönemi adeta resmederek dönemin kültürel ve sosyolojik yapısının, mekânsal kurgularının, yaşam biçimlerinin, sosyal statülerin vb. yorumlanmasına ve belgelenmesine yardımcı olması gelmektedir (Bülbül Bahtiyar, 2019, s. 74). Belirli bir süre içinde, yaşamdan sunulan kesitleri mekânlar içine sıkıştırarak izleyiciye aktaran sinema filmleri, mekânları ve sosyal yaşamları kolaylıkla okunur hale getirmektedir (Tunçok, 2010, s. 87). Son dönemde, popülerlik kazanan sinema ve mimarlık ilişkisi bağlamında sinema filmleri, mimarlar tarafından film üzerinden yapılan okumalarda, belgeleme, yorumlama ve analiz için kullanılan zengin bir kaynak haline gelmiştir.

Türkiye'de popüler kültürün 20. yüzyıl içindeki en anlamlı dışavurum alanı olan Türk sineması (Dorsay, 1996, s. 212) ise 1960'lı yıllar ile birlikte altın çağını yaşayarak ticarileşmeye başlamıştır. 1960'lı yıllar Türkiye'de modern yaşamın ve modernite fikrinin yaygınlaşmaya başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinema, modernleşme etkisi ile birlikte toplumsal gelişmelerden kaynaklanan dürtülerle yönlenen mimarlık alanında, modern yaşamın çelişkilerini ve belirsizliklerini ifade etme

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kapasitesine sahiptir (Heynen. 2011, s. 4). Bundan dolayı sinemada izleyiciye yaşatılmak istenen deneyimde, kullanılan donanımın ve mekânın etkisi oldukça büyüktür. Bu bakış açısı ile 1960'lı yıllarda, Türk sinemasındaki vazgeçilmez eğilim, gerçekte var olan mekânların set olarak kullanılması yönündedir. Bunun en büyük gerekçelerinden biri de ekonomik olarak kaynak yetersizliğidir. Setlerde, gerçek sahipleri olan gerçek konutlar ve bu konutlardaki mobilyalar kullanılmıştır. Bu sebeple, bu yıllardaki kentsel ve mimari yaşamın dinamiklerinin ortaya çıkarılmasında Türk sineması oldukça büyük bir kaynak olarak değerlendirilebilir.

Başlangıcından günümüze dek gerçek mekân kullanımının görüldüğü Türk sineması; Türkiye'nin modernleşme sürecinde özellikle konut iç mekânlarının görsel anlamda belgelenmesi için uygun örnekleme ortamı sunmaktadır.

Türkiye'deki modernleşme süreci birçok farklı dönemi içerisinde barındırmaktadır. 20. yüzyılın başlarında Birinci Ulusal Mimari (Neoklasik Türk Üslubu) eserleriyle kendini göstermeye başlayan süreç, 1930'lu yıllarda Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte modernleşmenin temsili mekânların üretildiği bir döneme girmiştir. 1930-1940 yılları arası çağdaş anlayış doğrultusunda modern mimarlığın ilk dönemi olarak değerlendirilmekte olup, 1940-1950 yılları arası ise İkinci Ulusal Mimarlık akımı ile modern mimarlık öğelerinin yaygın olarak kullanıldığı, anıtsallık kavramının ön planda olduğu bir dönem olarak devam etmiştir (Yaldız, 2020, s. 45). 1950'li ve 1960'lı yıllarda etkinliğini sürdüren, bağlamdan bağımsız, evrensel, sade ve yalın çizgisiyle modern mimarlık akımı ve Uluslararası Stil, modernleşme yönündeki eğilimlerin mimaridekı yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle dışa açılımların yaşandığı Amerika ve Avrupa'da yaygınlaşan rasyonalist mimarlık etkisi, Türk mimarlığında, bu dönemde yaygın bir şekilde görülmektedir. Modern mimarlığın öne çıkan tasarım yaklaşımları bu dönem yapılarının kütlesel organisazyonlarında, süslemeden ve bezemeden arındırılmış cephe tasarımlarında, fonksiyonel plan çözümlerinde, iç mekânların tasarımında rasyonel mimari elemanların kullanılması ve modern mobilyalar şeklinde kendini göstermektedir. Türkiye'de, 1980'ler ile birlikte etkinliğini yitiren modern mimarlık, 21. yüzyıl itibarıyle artık farklı bir bakış açısıyla ele alınarak "20. yüzyıl mimarlığı" veya "modern mimarlık" olarak mimarlık tarihine geçmiş bir mimari eğilim olarak değerlendirilmiştir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Türkiye'de modern mimarlığın gündeme gelerek belgeleme ve envanter oluşturma çalışmaları, 2002 yılında, DOCOMOMO_Türkiye Çalışma Grubu'nun kurulmasıyla birlikte başlamıştır. Bütüncül bir analizde birçok veri sağlayan iç mekânlar üzerine ise tarihsel incelemelere dair literatürde sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. 2019 yılında Docomomo İç Mekân Komitesi'nin kurulması, bu alanda yapılan çalışmalara ivme kazandırması açısından oldukça önemlidir. Bu kapsamda, bu çalışmada Türk sinemasında sayısız filmde set olarak kullanılmış Muammer Karaca Evi'ne dair detaylı bir analiz yapılarak, literatürdeki önemli bir boşluğun tamamlanması hedeflenmiştir. Literatürde bu konuta dair bilgilerin yer aldığı bazı çalışmalar bulunmaktadır.[1] Ancak modern ve bütüncül bir anlayışla tasarlanmış, yalın, sade cephe karakteri, yatay düzlemde kullanılan geniş pencereleri ile iç-dış mekân bütünleşmesinin sağlandığı, işlevsel ve minimalist plan şemasına sahip bu konutun sinema ve mimarlık tarihi açısından; mimarının ve tasarım dilinin kapsamlı bir analizine ve hak ettiği değerin vurgulanmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Muammer Karaca Evi'nin Türk mimarlık tarihi açısından önem arz eden farklı bir özelliği de Türkiye'nin ilk kadın mimarlarından Perran Doğancı tarafından tasarlanmış olmasıdır. Türkiye'de bağımsız çalışan ve kendi bürosunu açan ilk kadın mimar olan Perran Doğancı hakkında literatürde oldukça az bilgiye ulaşılmıştır.[2] Aktif bir çalışma hayatı olan Doğancı'nın, 20. yüzyıl Türkiye mimarlığına eserleriyle oldukça büyük katkıları bulunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, Perran Doğancı'nın yaşamı ve mimari kimliği hakkında bilgi verildikten sonra sınırlı veriye sahip olduğumuz Muammer Karaca Evi; Harita Genel

1 Muammer Karaca Evi hakkında bilgi veren çalışmalar; 2014 yılında Demet Arslan Dinçay'ın "1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konut İç Mekân Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak" başlıklı doktora tezi, 2015 yılında Demet Dinçay ve Filiz Özer'in hazırladığı "60 Türk Sinemasında Kentli Konut İç Mekânı" başlıklı çalışma, Tuba Bülbül Bahtiyar'ın 2019 yılındaki "1970-1990 Aralığında Konut ve İç Mekân Özelliklerinin Kemal Sunal Filmlerinden Okunması" başlıklı yüksek lisans çalışması ve bu tezden faydalanılarak üretilen "Kemal Sunal Filmlerinden Şaşkın Damat (1975) Filminin Mekânsal Özelliklerinin Sinema ve Mimarlık Ara Kesitinde Değerlendirilmesi" (Bahtiyar ve Yaldız, 2019) başlıklı çalışması, Umut Şumnu ve Cihat Çağlar'ın 2020 yılında Türkiye'de Modern İç Mekânlar Sempozyumu'nda sunulan "İstanbul Muammer Karaca Evi" başlıklı çalışmasıdır.

2 Perran Doğancı hakkında bilgi veren çalışmalar; Yekta Özgüven'in 2002 yılında hazırladığı "Türkiye'de Kadın Mimar Kariyerinin Başlangıcı" başlıklı yüksek lisans çalışması, Mehmet Zafer Akay'ın 2018 yılında hazırladığı "A Scrupulous And Silent Rationalist: The Architect Ayhan Tayman" başlıklı yüksek lisans çalışması ve 5 Mayıs 2006'da Perran Doğancı ile yapılan röpartajdır (Kaynak: http://www.yapi.com.tr/haberler/simdi-mimarlik-yapsaydim-cok-rahat-ederdim_61112.html).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Müdürlüğü'nden elde edilen hava fotoğraflarından, *Ses* dergisinin 1966 yılında yayımlanan "Artistler ve Evleri" yazı dizisindeki bilgiler ile görsellerden ve bu evde çekildiği tespit edilen 15 adet Türk filminden yararlanılarak incelenmiş, yapının iç mekânlarının ve mimarisinin bütüncül olarak bir analizi yapılmıştır.

Cumhuriyet'in İlk Kadın Mimarlarından Perran Doğancı

1928 doğumlu Perran Doğancı, İstanbul Kız Lisesi'nden mezun olmuş, ardından 1946 yılında henüz ilk mezunlarını bir yıl önce vermiş İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'ne kayıt olmuştur (Şekil 1). Eğitimi esnasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Clemens Holzmeister, Paul Bonatz, Emin Onat, Kemali Söylemezoğlu, Abdullah Türkmen gibi Türkiye'nin önemli hocalarından ve mimarlarından ders almıştır (Doğancı, 2006). 1951 yılında derece ile bitirdiği bölümünden, Türkiye'nin ilk kadın mimarlarından biri olarak "yüksek mühendis mimar" unvanıyla mezun olmuştur (Özgüven, 2002, s. 90). Mezun olduktan sonra mimar Fatin Uran'ın bürosunda çalışmaya başlayan Doğancı, buradan ayrıldıktan sonra Avrupa'da birçok ülkeyi görme şansı bulduğu bir geziye çıkmıştır. Ardından Cağaloğlu, Çatalçeşme Sokak'ta bulunan evinin zemin katında kendi mimarlık bürosunu açmasıyla birlikte Doğancı, Türkiye'de serbest çalışan ilk kadın mimar olarak tarihimize geçmiştir. Bir müddet Almanya'da, bir mimarlık bürosunda da çalışan Doğancı Türkiye'ye dönerek 2000 yılına kadar bürosunda çalışmalarını sürdürmüştür. Doğancı, kariyeri boyunca kendi deyimiyle "kereste deposundan tutun apartmanlara kadar" birçok yapı tasarlamıştır (Şekil 2) (Doğancı, 2006). Katıldığı mimari proje yarışmalarından on beşinde çeşitli dereceler kazanmış[3] aynı zamanda yarışmalarda jüri üyesi olarak da görev almıştır.[4] *Mimarlık* dergisinde yayın komitesi üyesi olarak çalışan Doğancı aynı zamanda Serbest Mimarlar Derneği onur üyesidir.

3 Derece aldığı yarışmalardan bazıları; İzmir PTT Binası-Üçüncülük Ödülü (1955), Türkiye İş Bankası Kadıköy Şube Binası Müsabakası-Birincilik Ödülü (1957), Ege Üniversitesi Kampüsü-Birincilik Ödülü (1959), İzmir Bornova Deneme Öğretmen Okulu- 5. Mansiyon (1964).

4 Jüri üyesi olduğu yarışmalardan bazıları; İzmir 27 Mayıs Meydanı Çarşı ve İşhanı Binaları (1963), Sivas Belediye Sitesi (1963), İslamabat (Pakistan) Büyükelçiliği Binası Mimari Proje Yarışması (1964).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Şekil 1. Perran Doğancı.
Kaynak: Deniz Tekin, 2018.



Şekil 2. Perran Doğancı, 1928-2013.
Kaynak: Doğancı, 2006.

Kariyerinde önemli yer tutan yapılardan biri, birincilik kazandığı Türkiye İş Bankası Kadıköy Şubesi binasıdır (Şekil 3). Kadıköy rıhtımda, köşe parselde yer alan yapı, Mondrian tablolarını andıran cephe karakteriyle ve kütle oranlarıyla modern mimarlığın özgün örneklerinden birisidir. Ancak bu değerli ve özgün yapı, 1999 depremi



Şekil 3. Türkiye İş Bankası Kadıköy Şubesi.
Kaynak: Mimdap, 2021.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sonrasında hasar gördüğü gerekçe gösterilerek, güçlendirme yapmak yerine yıkımına karar verilerek kaybedilmiştir.

Doğancı'nın bir diğer önemli eseri, mimari projesini çizdiği, iç dekorasyonlarını yaptığı ve şantiyesinde bulunduğu, 1955 yılında tamamlanan, dayısı Muammer Karaca tarafından yaptırılan Muammer Karaca Tiyatrosu'dur (Şekil 4) (Özgüven, 2002, s. 90). Adile Naşit, Müşfik Kenter, Sadri Alışık, Münir Özkul, Ali Poyrazoğlu gibi değerli tiyatro sanatçılarının sahne aldığı, İstanbul'un en eski tiyatrolarından biri olan yapı, 2012 senesinden itibaren atıl bırakılmış; sivil toplum kuruluşlarının konuyu gündeme getirmesi sonucu, 2019 yılında restorasyon çalışmalarına başlanmıştır.

Doğancı'nın yapılarındaki mimari üslubu, modernist çizgide olup fonksiyonelliğin arandığı, sade, yalın ve oran-ölçek ilişkisinin ön planda tutulduğu tasarımlardan oluşmaktadır. Mimarın tasarım dilinin oluşmasında İstanbul Teknik Üniversitesi ekolü, katıldığı mimarlık yarışmaları, yurtdışı mimarlık deneyimleri ve yurtdışı gezilerinin etkili olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 4. Muammer Karaca Tiyatorusu.
Kaynak: Turan Akıncı, 2021

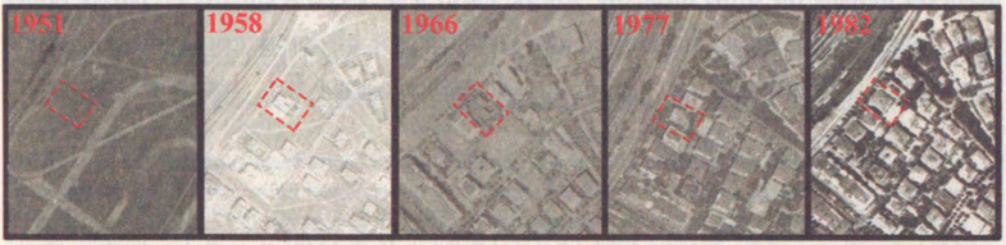
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Muammer Karaca Evi

Türk sinemasının vazgeçilmez konutlarından biri olan Muammer Karaca Evi, bulvar tiyatrosunun önde gelen isimlerinden ve Türk tiyatrosunda 16 yıl boyunca sahnelenen unutulmaz oyun *Cibali Karakolu*'nun yazarı, Muammer Karaca Tiyatrosu'nun kurucusu ve tiyatro sanatçısı Muammer Karaca'ya aittir. Mimar Perran Doğancı tarafından tasarlanan bu ev 1958 yılında inşa edilmiştir. İstanbul'un Bakırköy ilçesi, Yeşilyurt Mahallesi'nde (günümüzde Şevketiye Mahallesi), Yeşilyurt Tren İstasyonu'na 200 metre mesafede bulunan ev, iki katlı, bahçeli ve müstakil olarak tasarlanmıştır (Şekil 6).

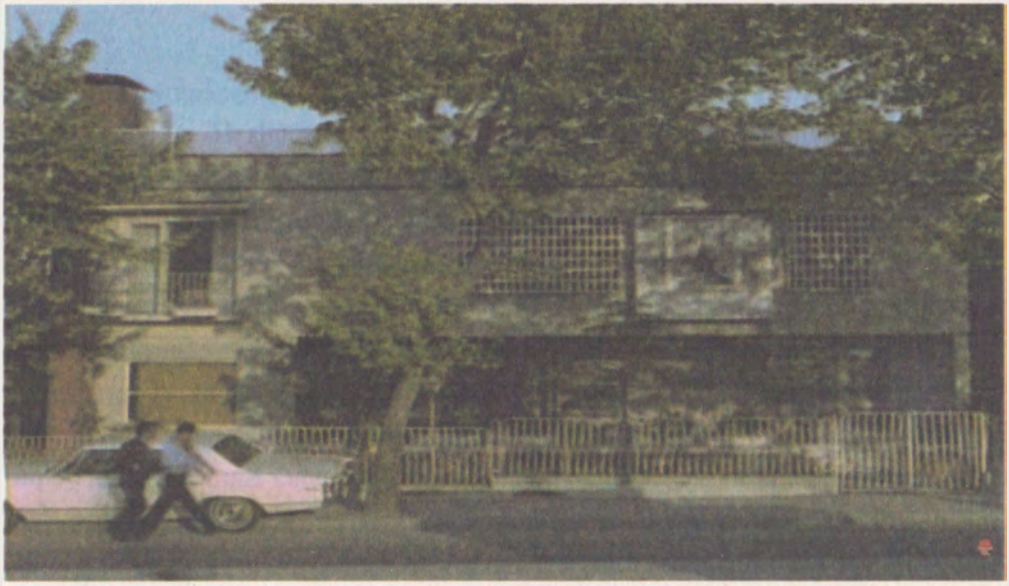
Yeşilyurt Mahallesi, 1950'lerden sonra kent nüfusunun artması sonucu yapılaşmanın ivmelendiği İstanbul'un sayfiye alanlarından biridir. Muammer Karaca Evi'nin bulunduğu alana dair 1951 tarihli hava fotoğrafına baktığımızda henüz yolların yeni açılmış olduğu ve yapılaşmanın başlamadığı görülmüştür. 1958 yılına gelindiğinde, Muammer Karaca Evi de dahil alanda yapılaşmalar yavaş yavaş başlamış, 1970'lerde Yeşilyurt İstasyon Caddesi'ne paralel Rauf Orbay Caddesi'nin açılmasıyla birlikte yapı yoğunluğu giderek artmıştır. Karaca Evi'nin yıkım tarihine dair veriye ulaşılamamakla birlikte, 1977 yılında yapı mevcutken, 1982 tarihine gelindiğinde yapının maalesef yıkılarak yerine altı katlı Karaca Apartmanı'nın yapıldığı hava fotoğraflarında görülmektedir (Şekil 5-7).

Modern bir anlayışla tasarlanmış mimari karaktere ve iç mekân özelliklerine sahip bu evin iç mekân tasarımları, Demet Arslan Dinçay'ın 2014 yılındaki doktora çalışmasında Muammer Karaca'nın kızı Tunca Tuna Karaca ile yapılan sözlü görüşmeyle elde edilen



Şekil 5. Muammer Karaca Evi'nin konumunun hava fotoğrafları üzerinden belirlenmesi. Kaynak: 1951, 1958, 1966, 1977 tarihli hava fotoğrafları Harita Genel Müdürlüğü tarafından üretilmiştir, 1982 tarihli hava fotoğrafı https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/ adresinden alınmıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Şekil 6. Muammer Karaca Evi.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2015.

bilgiye göre Tuna Hanım'ın eşi dekoratör Öz Somer tarafından yapılmıştır (Dinçay, 2014: 80). Ayrıca evin hem dış hem iç mekânlarında seramik sanatçısı Mediha Akarsu'nun[5] çalışmalarına yer verilmiştir. Ev, 1971 yılında, Muammer Karaca'nın vergi borcundan ötürü icrada satılmıştır. Konu ile ilgili *Milliyet* gazetesinde çıkan habere göre; Muammer Karaca, evin kendisinden habersiz şekilde satılmasını "ölmekle" nitelendirmiştir (Karaca, 1971).

Türk sinema tarihi ve mimarlık tarihi açısından çok değerli olan bu evin hikâyesi maalesef mutsuz bir sonla bitmiştir. Ancak 1960'lı ve 1970'li yıllarda en parlak dönemini yaşamış; film yapımcılarının zengin ve fabrikatör bir karakterin evini göstermek istediklerinde çoğunlukla tercih ettikleri Muammer Karaca Evi, sinema izleyicilerinin

5 Mediha Akarsu (1918-1976), Ankara'da, Hakkı İzzet'in kurduğu Kimya Sanat Enstitüsü Seramik Bölümü mezunudur. Seramik çalışmaları ile dikkatleri çekerek Paris Julian Akademisi'ne gönderilmiş, burada resim dersleri almıştır. Hitit sanatı ve geleneksel sanatlardan yararlanarak eser vermiş, 1951-1975 tarihleri arasında 5 kişisel sergi açmıştır. Eserlerinden bazıları İstanbul Resim ve Heykel Müzesi tarafından alınmıştır (Bakla, 2010, s. 56).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Şekil 7. Karaca Apartmanı.
Kaynak: Yandex, 2021.

"merdivenli, kuşlu ev" olarak görür görmez tanıdıkları bir ev haline gelmiştir. Çalışma kapsamında, bu evde geçen sahnelerin bulunduğu; *Gençlik Hülyaları* (1962), *Evcilik Oyunu* (1964), *Kırık Hayatlar* (1965), *Cibali Karakolu* (1970), *Güngörmüşler* (1970), *Kalbimin Efendisi* (1970), *Güllü* (1971), *Küçük Sevgilim* (1971), *Ateş Parçası* (1971), *Satın Alınan Koca* (1971), *Vurguncular* (1971), *Beş Tavuk Bir Horoz* (1974), *Gece Kuşu Zehra* (1975), *Şaşkın Damat* (1975), *Sahte Kabadayı* (1976) 15 adet Türk filmi tespit edilmiştir. Bu evde çekilen film sayısının bu sayıdan daha fazla olduğu da tahmin edilmektedir.

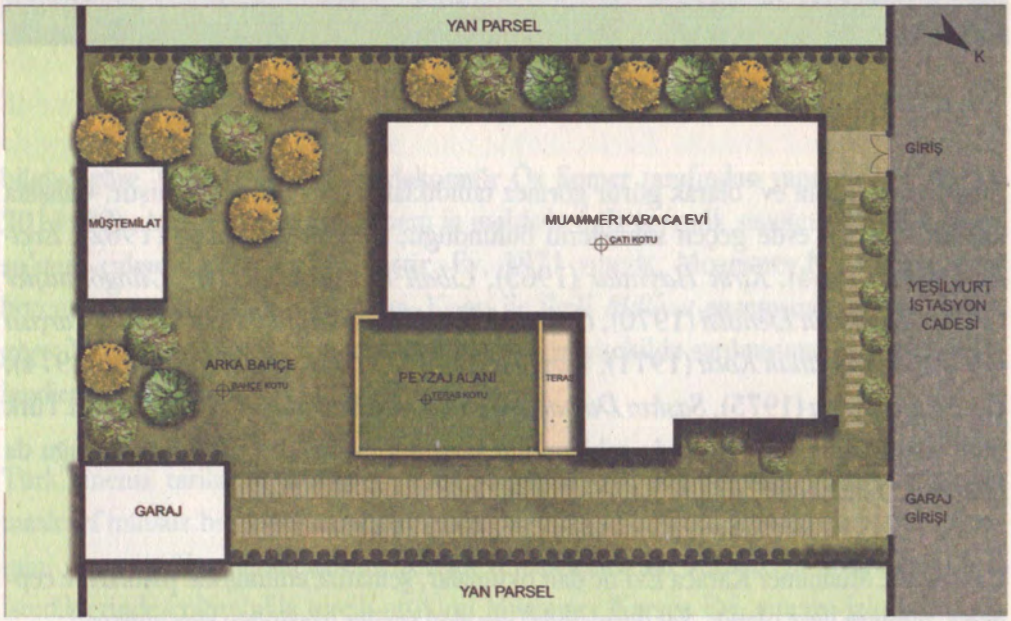
Çalışmada, Muammer Karaca Evi'ne dair okumalar, şematize edilmiş kat planları ve cepheler, filmlere ilave olarak *Ses* dergisinde[6] yer alan veriler üzerinden yapılmıştır.

6 *Ses* dergisi, 1956 yılında yayın hayatına başlayan ve haftalık yayımlanan bir magazin dergisidir. Sanat, sinema, moda ve müzik dünyasından haberlerin yer aldığı dergide, 1964 yılında "Artistler ve Evleri" dizisi yayımlanmaya başlamış; 1966 yılında, bu serinin on birincisi olarak Muammer Karaca Evi'ne yer verilmiştir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Vaziyet / Yerleşim Kararları ve Plan Şeması

Hava foroğrafları ve filmler üzerinden çizilen vaziyet planında[7] Muammer Karaca Evi'nin giriş cephesinin Yeşilyurt İstasyon Caddesi'nden olduğu Harita Genel Müdürlüğü'nden alınan hava fotoğrafları doğrultusunda tespit edilmiştir. Parsele, yola yakın olacak şekilde yerleştirilen yapının arka bahçesi oldukça geniş olup bahçede peyzaj düzenlemelerine yer verilmiştir (Şekil 8). *Gençlik Hülyaları* (1962) ve *Kırık Hayatlar* (1965) filmlerindeki sahnelerden ve Muammer Karaca'nın *Ses* dergisine verdiği röportajdan anlaşıldığı üzere; arka bahçede hizmetçilerin, aşçının, şoförün ve bahçıvanın odalarının olduğu müştemilat ve parselin doğu köşesinde, taş kaplama bir yolla ulaşılan, tek araçlık kapalı bir garaj bulunmaktadır (Şekil 20).



Şekil 8. Muammer Karaca Evi vaziyet planı.
Kaynak: Hava fotoğrafları üzerinden yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

7 Muammer Karaca Evi'ne dair çizimler için Bakırköy Belediyesi'nin imar arşiv birimiyle, 16.02.2021 tarihinde görüşülmüş ancak mevcut durumda var olan apartman projesi dışındaki çizimlere ulaşılamamıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yapıya, *Kırık Hayatlar* (1965) filminde görüldüğü gibi; caddeye bakan cephedeki beyaz demir parmaklıklarla çevirili ve ağaçların olduğu ön bahçeden girilmektedir (Şekil 9). Beş basamakla yükseltilmiş terastan ulaşılan giriş kapısı uzun bir koridora açılmaktadır.



Şekil 9. *Kırık Hayatlar* (1965) filminde ön bahçe.
Kaynak: Siyah Beyaz Filmler, 2020.

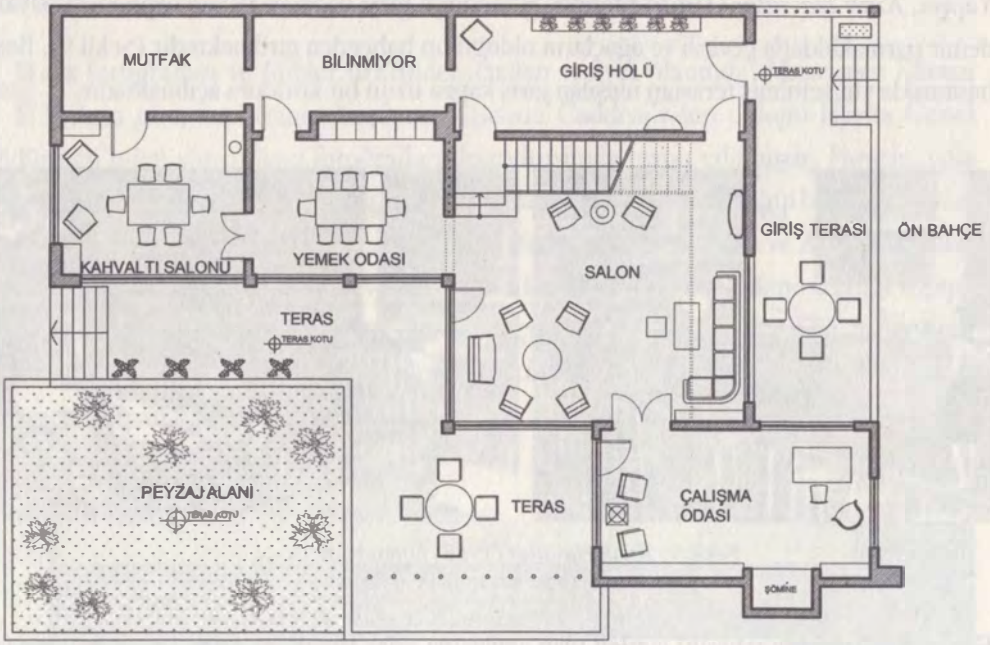
Film sahnelerinden tahmini çizilen plan şemasına göre (Şekil 11) giriş holünden servis mekânlarına ve galerili salona geçilmektedir. Salon evin merkezi konumunda olup asma kata, çalışma odasına, yemek odasına, kahvaltı salonuna ve terasa ulaşımın sağlandığı bir ara mekândır (Şekil 10).

Evin üst katına salonun girişinin hemen solunda yer alan tek kollu merdivenle ulaşılmaktadır (Şekil 10). Üst katın plan şemasında yeterli sahnenin bulunamamasından dolayı



Şekil 10. *Şaşkın Damat* (1975) filminde salon ve asma kat.
Kaynak: Gülşah Film, 2019.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Şekil 11. Muammer Karaca Evi'nin zemin katı planı.
Kaynak: Film sahneleri üzerinden yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

içeriği net olarak berlirlenemeyen mekânlar yer almaktadır. *Kırık Hayatlar* (1965) ve *Ateş Parçası* (1971) filmlerinden tespit edilebildiği kadarıyla asma kat balkonundan ulaşılan ve caddeye bakan yatak odasının iç mekân düzenine dair sahneler bulunmaktadır (Şekil 12-13). *Kırık Hayatlar* filminin dış mekân çekimlerinden görüldüğü üzere ise (Şekil 20) arka bahçeye bakan L şeklindeki balkona, zemin katta olduğu gibi üç odadan da erişim sağlanmaktadır (Şekil 14).

Dış Mekânlar ve Cephe Tasarımı

Muammer Karaca Evi'nin giriş cephesi, *Ateş Parçası* (1971) ve *Kalbimin Efendisi* (1970) filmlerinde görüldüğü üzere yalın ve modernist bir anlayışla tasarlanmıştır (Şekil 15-16). Cephede yeşil, mavi ve kırmızı renkli sıva ile boyalı yüzeyler iç

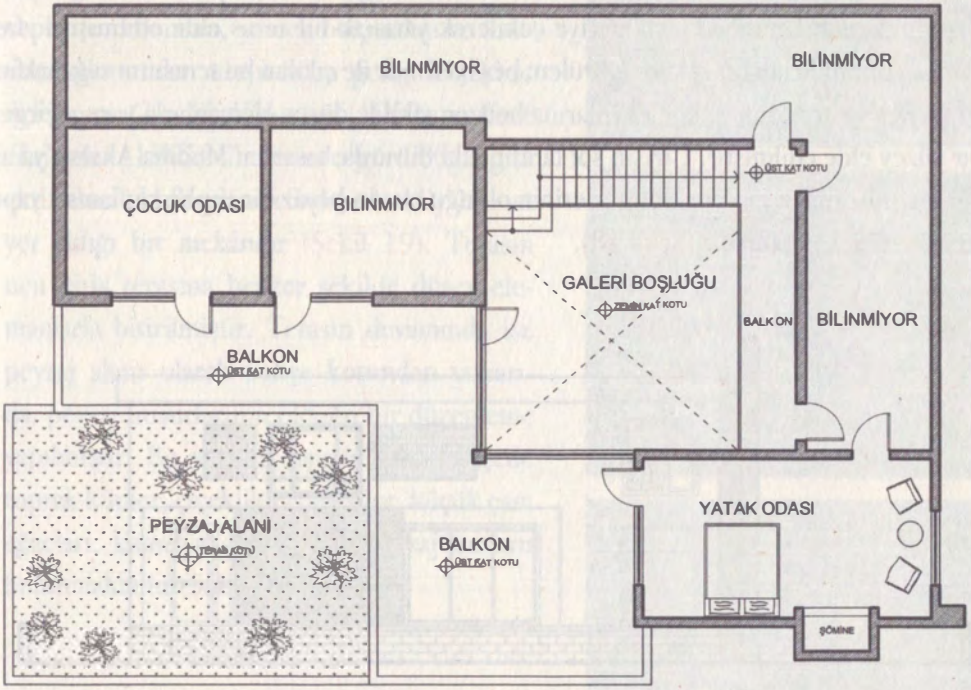
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Şekil 12. *Kırık Hayatlar* (1965) filminde yatak odası.
Kaynak: Siyah Beyaz Filmler, 2020.

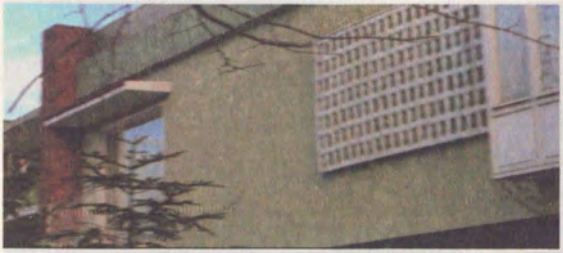


Şekil 13. *Ateş Parçası* (1971) filminde yatak odası.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2015.



Şekil 14. Muammer Karaca Evi'nin üst kat planı.
Kaynak: Film sahneleri üzerinden yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



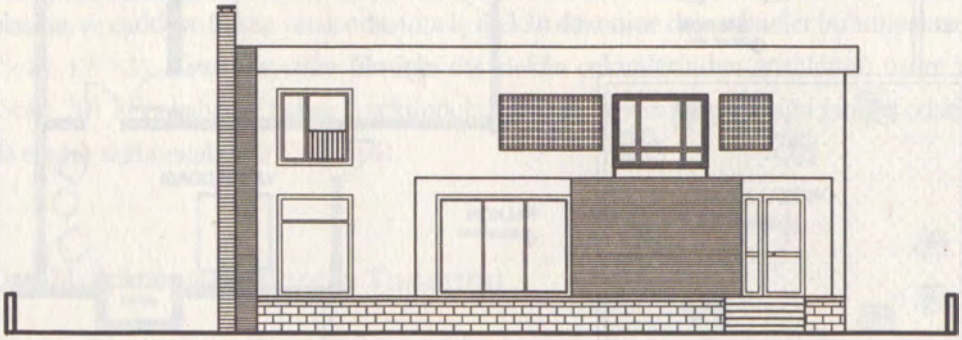
Şekil 15. *Kalbimin Efendisi* (1970) filminde giriş cephesi.
Kaynak: Arzu Film, 2015.



Şekil 16. *Ateş Parçası* (1971) filminde giriş cephesi.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2015.

mekânlarda görülen "çok renkliliği" destekler nitelikte olup harman tuğlasıyla kaplı baca, üst katta yer alan beyaz cumba ve delikli güneş kırıcıları da cepheye hareket katan özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 17).

Yapının zemin katındaki giriş geriye çekilerek yarıaçık bir teras elde edilmiştir. *Ateş Parçası* filminde net bir şekilde görülen; beş basamak ile çıkılan bu terasının sağ tarafında, evin arka terasına ve iç mekânlarına benzer şekilde düşey elemanlarla yarı geçirgen bir yüzey elde edilmiştir. Girişin sol tarafındaki duvarda, tasarımı Mediha Akarsu'ya ait olduğu düşünülen mavi balık figürlerinin olduğu bordo-beyaz bir cephe kaplaması yapıya özgünlük katmaktadır (Şekil 18).



Şekil 17. Muammer Karaca Evi'nin giriş cephesi.
Kaynak: Film sahneleri üzerinden yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

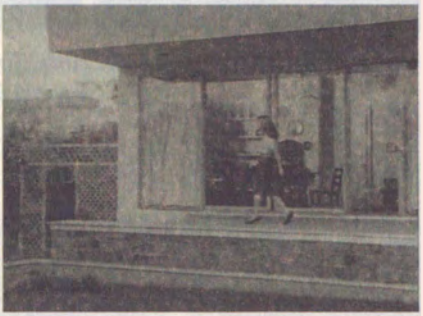




Şekil 18. *Ateş Parçası* (1971) filminde giriş terası.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2015.

Evin zemin katındaki cephelerde arka bahçeye bakan yüzeyler geniş cam açıklıklar olarak tasarlanmış; bu açıklıklar iç-dış arasında görsel bağlantının kurulmasını sağlamıştır. Arka cephede; salondan, yemek odasından ve kahvaltı salonundan ulaşılabilen geniş L şeklindeki teras *Gençlik Hülyaları* (1962) ve *Kırık Hayatlar* (1965) filmlerinde görüldüğü gibi aktif olarak kullanılan ve bahçe mobilyalarının yer aldığı bir mekândır (Şekil 19). Terasın ucu giriş terasına benzer şekilde düşey elemanlarla bitirilmiştir. Terasın devamında ise peyzaj alanı olarak bahçe kotundan yukarıda, peyzaj unsurlarının olduğu bir düzenleme yapılmıştır. Bu alanlar dışında arka bahçede toprak küpler, çiçeklikler, saksılar, küçük çam ağaçları, kamelya gibi birçok peyzaj unsuru bulunmaktadır (Şekil 20).

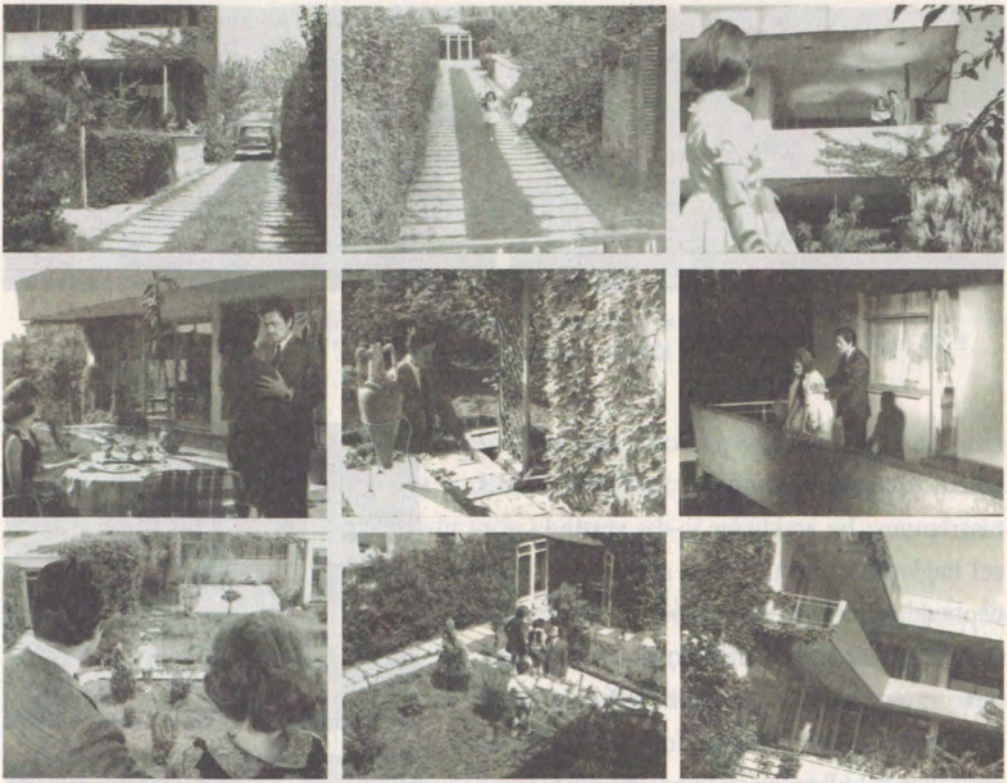






Şekil 19. *Gençlik Hülyaları* (1962) filminde dış mekânlar.
Kaynak: Arzu Film, 2016.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Şekil 20. *Kırık Hayatlar* (1965) filminde dış mekânlar.
Kaynak: Siyah Beyaz Filmler, 2020.

Muammer Karaca Evi'nde cephelerde sadelik ve şeffaflık hâkimdir. İç-dış bağlantısını kuran geniş cam yüzeyler, modern mimarlıktaki temel ilkelerden biri olan iç dış mekân arasındaki akışkanlığı sağlamaktadır. Cephe boyunca uzanan balkon, yapıda yataylık hissini atırmaktadır. Aynı dönem yapılarında yurtdışındaki konut örneklerinde (Şekil 21) ve yabancı dekorasyon dergilerinde de görülen bir tasarım dili mevcuttur (Şekil 22).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Şekil 21. Villa Savoye'dan iç mekân. Kaynak: Archdaily, 2021.



Şekil 22. Geniş cam yüzeyler ve teras. Kaynak: *House Beautiful's Buildings Manual*, 1957-58.

İç Mekânlar

Muammer Karaca Evi, film yapımcıların milyoner bir film kahramanının evini çekmek istediklerinde günlük kira bedelini ödeyerek *"zengin"* sahnelerin çekilmesinde kullandığı; "saray yavrusu" (Artistler ve Evleri, 1966) olarak tanımlanan, iç mekân kurgusu ve dekorasyonlarıyla döneminin en ilgi çeken evlerinden biridir.

Eve ilk girdiğimizde bizi karşılayan uzun koridorda, *Kırık Hayatlar* (1965) filminde gördüğümüz üzere, solda ferforje bir dresuar ve üzerinde ayna; sağ tarafta ise dış mekândaki peyzaj donatılarıyla uyum içinde bir platform üzerine konulmuş saksılı çiçekler yer almaktadır (Şekil 23). Evin en gösterişli ve en çok sahnenin çekildiği mekânı yüksek



Şekil 23. *Kırık Hayatlar* (1965) filminde giriş holü. Kaynak: Siyah Beyaz Filmler, 2020.

tavanlı salona ise bu koridor üzerinden ulaşılmaktadır. Salonun girişinde yer alan merdivenin altı, evin birçok yerinde olduğu gibi seramik sanatçısı Mediha Akarsu tarafından tasarlanmış, zemini mavi renkli kuş motifleriyle süslüdür (Şekil 24). Bu kuş motifleri, köşkün adeta sembolü haline gelmiş, birçok filmde sahneler bu alanın önünde çekilmiştir (Şekil 25). Ayrıca bu alanda bir de müzik dolabı yer almaktadır.

Orijinal kullanımında merdivenin altı mavi renkteyken (Şekil 26) ilerleyen zamanlarda kuş motifleri korunarak, alanın bej rengine boyandığı; bu evde çekilen son filmlerden biri olan *Sahte Kabadayı* (1976) filminde ise duvar kâğıdı ile kaplandığı görülmektedir (Şekil 27) (Bülbül Bahtiyar, 2019, s. 102). Muhtemelen evin 1971 yılında vergi borcu sebebiyle satılmasından sonra, eve birtakım müdahaleler gerçekleşmiş; orijinal iç mekân tasarımları bozulmaya, mobilyalar değişmeye başlamıştır. Benzer şekilde burada yer alan koltuklar ve abajur da *Ses* dergisinde ve *Cibali Karakolu* (1970) filiminde görüldüğü gibi ilk dönem Bauhaus iç mekân ekolüne yakınken (Şekil 24-25) ilerleyen dönemde farklı çeşitlerde klasik mobilyalarla değiştirilmiştir (Şekil 27).

Yemek odası ve çalışma odası gibi alt mekânlar ile ilişkili olan salonda arka terasa çıkışın bulunduğu köşede *Ses* dergisinde ve *Kırık Hayatlar* filminde görülen, 1950'lerin



Şekil 24. Salonda merdiven altındaki köşe. Kaynak: Artistler ve Evleri, 1966.



Şekil 25. *Cibali Karakolu* (1970) filminde modern mobilyalar. Kaynak: Siyah Beyaz Filmler, 2020.



Şekil 26. *Ateş Parçası* (1971) filminde salon.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2015.



Şekil 27. *Sahte Kabadayı* (1976) filminde salon.
Kaynak: Gülşah Film, 2019.

modern tarz mobilyalarıyla döşenmiş bir oturma alanı bulunmaktadır (Şekil 28-29). Duvarlarında De Pallik Beay, Ovide Curtovich, Mehmet Şükrü ve Halit Paşa'nın tablolarının asılı olduğu bu salonun Yeşilyurt İstasyon Caddesi'ne bakan cephesinde ise pencere boyunca uzanan şark tipi kırmızı renkli L şeklinde bir sedir bulunmaktadır (Şekil 30-31) ("Artistler ve Evleri", 1966). Ev satıldıktan sonra çekilen filmlerde, kırmızı sedir yerine kadife kaplı, mavi L kanepenin; modern köşedeki mobilyaların yerineyse klasik tarzda bir mobilya takımının, mermer yüzeyli orta sehpanın ve seramik şöminenin geldiği görülmektedir (Şekil 32).



Şekil 28. Salondaki modern köşe.
Kaynak: Artistler ve Evleri, 1966.



Şekil 29. *Kırık Hayatlar* (1965) filminde modern köşe.
Kaynak: Siyah Beyaz Filmler, 2020.



Şekil 30. Salonda sedirli köşe.
Kaynak: Artistler ve Evleri, 1966.



Şekil 31. *Kırık Hayatlar* (1965) filminde sedirli köşe.
Kaynak: Siyah Beyaz Filmler, 2020.





Şekil 32. *Ateş Parçası* (1971) filminde L koltuk ve klasik mobilyalar.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2015.

Muammer Karaca Evi'nde olduğu gibi; 1950'lerin iç mekânlarında süslemeden arındırılmış modern mobilyalar, duvar yüzeylerinde ve döşemelerde De Stijl akımının öncüsü olduğu canlı renk kullanımları (Şekil 33) görülmektedir. Bu tarz tasarımlar yabancı dekorasyon dergilerinde de dönemin tasarım fikirleri olarak sunulmuştur (Şekil 34).

Salondan ulaşılan yemek odası, sosyal statünün bir sembolü niteliğinde özelleşmiş mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Dış mekânlardakine benzer şekilde düşey elemanlarla salondan ayrışan yemek odası Amerikan stili döşenmiştir ("Artistler ve



Şekil 33. Schröder Evi.
Kaynak: Archdaily, 2021.



Şekil 34. Renk kullanımı.
Kaynak: *House Beautiful's Buildings Manual*, 1957-58.

Evleri", 1966). Bu odada açık renkli ceviz kaplama, sekiz kişilik yemek masası ve yanında duvara gömülü halde bulunan, yine açık renk ceviz kaplama Amerikan barı yer almaktadır (Şekil 35).



Şekil 35. Yemek odası.
Kaynak: Artistler ve Evleri, 1966.



Şekil 36. *Güngörmüşler* (1970) filminde yemek odası.
Kaynak: Yesilcamtv, 2021.



Şekil 37. *Satın Alınan Koca* (1971) filminde yemek odası.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2019.

Filmlerin çoğunda ev sahibinin akşam yemeklerini yedikleri, misafirlerini ağırladıkları, ev partileri yaptıkları bu alanda yemek servislerini her daim hizmetçiler ve uşaklar yapmaktadır. Bu alanda bulunan yemek masası ve Amerikan bar filmlerin hepsinde aynı şekilde kalmış ancak tasarımın bütüncüllüğünü ifade eden, iki mekân arasında şeffaf ve davetkâr bir ilişki kuran düşey elemanlar farklı değişimler geçirmiş; *Güngörmüşler* (1970) filminde görüldüğü gibi bir dönemde tamamen kaldırılmış (Şekil 36), *Satın Alınan Koca* (1971) filminde görüldüğü gibi de bir dönem ayna ile kaplanarak tamamen farklı bir görünüme sahip olmuştur (Şekil 37).

Yemek odasının arkasından ulaşılan bir oda daha tespit edilmiş; bu odanın da *Kırık Hayatlar* (1965) filmindeki sahnelerden "kahvaltı salonu" olarak kullanıldığı; arkasında bulunan kapıyla da muhtemelen mutfak olduğu düşünülen mekân ile bağlantılı olduğu görülmüştür (Şekil 38). Bu oda, yemek odasına göre daha klasik mobilyalar ile döşenmiştir. Yine benzer şekilde bu odanın da iki cephesi boydan boya cam yüzey olup terasla bağlantılıdır.

Salondan ulaşılan bir diğer mekân çalışma odası *Ateş Parçası* (1971) filmindeki sahnelerde net bir şekilde görülmektedir. Evin "çok renklilik" durumuna uyum sağlayan bu odanın duvarında, Muammer Karaca'ya ait, 700 cilt eser bulunduğu (Artistler ve Evleri, 1966) ahşap kitaplık ve klasik üslupta çalışma masası yer almaktadır (Şekil 39).

Zemininde Rumeli kilimi serili olan odada Mediha Akarsu'nun bu eve özel olarak tasarladığı, üzerinde çeşitli figürlerin olduğu seramik kabartma şömine oldukça dikkat çekicidir.

Kırık Hayatlar (1965) ve *Ateş Parçası* (1971) filmlerinden konumu tespit edilebilen ve iç mekânları görülen bir diğer mekân üst katta asma katın sonunda yer alan yatak odasıdır. Çalışma odasının üstünde yer alan bu odada, Mediha Akarsu'nun tasarımı olan horoz figürlü şömine en dikkat çekici öğedir





Şekil 38. *Kırık Hayatlar* (1965) filminde kahvaltı salonu.
Kaynak: Siyah Beyaz Filmler, 2020.



Şekil 39. *Ateş Parçası* (1971) filminde çalışma odası.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2015.

(Şekil 40-41). Şöminenin dışını kaplayan çerçevenin evin bütüncül tasarımına uygun olarak giriş cephesinde bulunan kaplama ile benzerlik gösterdiği görülmüştür. Yatak odasında İspanyol stili iki koltuk, tabure ve sehpadan oluşan bir oturma köşesi bulunmaktadır ("Artistler ve Evleri", 1966). Ceviz kaplama karyolanın bulunduğu odanın zemini Isparta halısı ile kaplıdır.



Şekil 40. Yatak odası.
Kaynak: Artistler ve Evleri, 1966.



Şekil 41. *Ateş Parçası* (1971) filminde yatak odası.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2015.

Evin, *Güllü* (1971) ve *Şaşkın Damat* (1975) filmlerinde kısıtlı sahnelerde gördüğümüz diğer mekânları ise mutfak ve banyodur (Şekil 42-43). Konumları tam net olmamakla birlikte mutfağın, zemin katta ve kahvaltı salonu ile bağlantılı; banyonun ise üst katta olduğu tahmin edilmektedir. Banyonun görüldüğü *Şaşkın Damat* (1975) filmindeki sahnede modern yaşamın simgesine dönüşen küvet ve duvarında evin diğer mekânlarına benzer



Şekil 42. *Güllü* (1971) filminde mutfak.
Kaynak: Fanatik Klasik Film, 2020.



Şekil 43. *Şaşkın Damat* (1975) filminde banyo.
Kaynak: Gülşah Film, 2019.

şekilde Mediha Akarsu'nun tasarımı olduğu düşünülen balık figürlerinin olduğu seramik kaplama duvar yüzeyi bulunmaktadır (Bülbül Bahtiyar ve Yaldız, 2019, s. 276).

Sonuç ve Öneriler

1958 yılında inşa edilen Muammer Karaca Evi; cephesiyle, iç mekân dekorasyonlarıyla Bauhaus tasarım okulunun ve uluslararası stilin ilkelerini benimseyen, renk kullanımıyla De Stijl akımına çağrışım yapan; Türkiye'de rasyonalist çizglere sahip modern konut tasarımının en özgün örneklerinden biridir. Şömineler, Amerikan bar, kütüphane gibi yapım sistemiyle bütünleşik tasarımların yanı sıra hareketli mobilyalardan duvar renklerine, yer döşemelerinden peyzaj donatılarına kadar evin genelinde tasarım anlamında dil birliği bulunmaktır. 1971 yılında, evin satılmasından sonra iç mekânlarda ve mobilyalarda bazı değişimler olmuş ancak 1970'lerin sonunda gerçekleşen yıkımına dek özgünlüğünü büyük oranda korumuştur.

Muammer Karaca Evi; Türkiye'nin ilk kadın mimarlarından Perran Doğancı tarafından projelendirilmesi, tasarım kararlarında özgün fikirlere yer verilmiş olması, cephesinde ve iç mekânlarında seramik sanatçısı Mediha Akarsu'ya ait çok sayıda sanatsal uygulamanın bulunması ve evin birçok Türk filminde set olarak kullanılması sebebiyle mimarlık/içmimarlık tarihi, sanat tarihi, sinema tarihi, sosyoloji ve toplumsal bellek açısından oldukça önemli bir yere sahiptir (Şumnu ve Çağlar, 2020). Bu gibi değerlere sahip yapılar koruma anlamında köklü geleneği olan ülkelerde "modern mimarlık mirası" olarak ele alınmakta ve korunarak günümüze kadar ulaşması sağlanmaktadır. Prag'da Adolf Loos'un tasarımı Villa Müller ve Rotterdarm'da Sonneveld House bu anlamda restorasyonu yapılarak, mobilyaları ile birlikte müze haline dönüştürülen konutların en güzel örneklerinden biridir. Bu açıdan bakıldığında Muammer Karaca Evi'nin korunarak günümüze kadar gelememiş olması mimarlık tarihinin yanı sıra toplumsal ve kültürel anlamda en büyük kayıplarımızdan biridir.

Rekonstrüksiyonunun savaş, afet vb. durumlarda zarar görmüş, toplum ve mimarlık tarihi açısından büyük öneme sahip yapılarda uygulanması dışında bir koruma politikası olup olmadığının tartışıldığı günümüzde bu yapı için uygulanması; farkındalık oluşturması ve benzer örneklerin yitirilmesine engel olması açısından değerlendirilebilir. Ancak evin taşıdığı değerin döneminde öngörülememesi ve tamamen maddi kaygılar sebebiyle yıkılmış olması rekonstrüksiyon uygulamasının ne derece doğru olacağı

konusundaki endişeleri beraberinde getirmekte olup konunun değerlendirilmesi okuyucunun bakış açısına bırakılmıştır. Her şeye rağmen, Muammer Karaca Evi, bu çalışma ile birlikte literatürde yerini almış olacak ve sinema filmleri sayesinde anılarımızda var olmaya devam edecektir.

Kaynakça

Akay, M. Z. (2018). *A Scrupulous and silent rationalist: the architect Ayhan Tayman* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Akıncı, T. (2021, Ocak 8). *Beyoğlu Karaca Tiyatrosu.* https://www.turanakinci.com/portfolio-view/beyoglu-karaca-tiyatrosu/

Allmer, A. (2010). *Sinemekan; sinemada mimarlık*. Varlık Yayınları, İstanbul.

Anonim. (1966). Artistler ve Evleri Dizisi (11): Muammer Karaca. *Ses* Dergisi, 1(10), 16-17.

Anonim (1971, 25 Temmuz). Karaca: çok sevildiğimi öldükten sonra anladım. *Milliyet* Gazetesi.

Archdaily. (2021, Şubat 15). *AD Classics: Villa Savoye / Le Corbusier.* https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier

Archdaily. (2021, Şubat 15). *AD Classics: Rietveld Schroder House / Gerrit Rietveld.* https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld

Arzu Film. (2021, Ocak 18) *Kalbimin efendisi* [Video]. YouTube. https://www.dailymotion.com/video/x4cjtgi

Arzu Film. (2021, Ocak 10). *Gençlik hülyaları* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=enSYsLMJoeA

Bakla, E. (2010). *İstanbul'un 100 çini ve seramik sanatçısı.* İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Kültür A.Ş.) Yayınları.

Bülbül Bahtiyar, T., Aydın, D., Yaldız, E. (2019). Türk sinema filmleri üzerinden konutu okumak: 1980'lerden üç örnek. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araşturmalar* Dergisi, 14 (28), 411-427.

Bülbül Bahtiyar, T. (2019). *1970-1990 aralığında konut ve iç mekân özelliklerinin Kemal Sunal filmleri üzerinden okunması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Bülbül Bahtiyar, T.,Yaldız, E. (2019). Kemal Sunal filmlerinden *Şaşkın Damat* (1975) filminin mekânsal özelliklerinin sinema ve mimarlık ara kesitinde değerlendirilmesi. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 6 (42), 2753-2767.

Dinçay, D. (2014). *1960-2010 yılları arasında İstanbul kentli konut iç mekân düzenlemelerini Türk sineması üzerinden okumak* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Dinçay, D., & Özer, F. (2015). 60 Türk sinemasında kentli konut iç mekânı. *Karadeniz Sosyal Bilimler* Dergisi, 5(8), 149-168.

Doğancı, P. (2021, Ocak 27). *Şimdi mimarlık yapsaydım çok rahat ederdim*. http://www.yapi.com.tr/haberler/simdi-mimarlik-yapsaydim-cok-rahat-ederdim_61112.html

Dorsay, A. (1996). Türk sineması 1995: yarı karamsar, yarı iyimser bir bakış denemesi. S. M. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* (212-217). Ankara: Doruk Yayınları.

Fanatik Klasik Film. (2021, Ocak 12). *Ateş parçası* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=85ihNSVZU9c

Fanatik Klasik Film. (2021, Ocak 12). *Güllü* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oAZBOUQhVHc

Fanatik Klasik Film. (2021, Ocak 10). *Satın alınan koca* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xrJRvpQrrrw

Gülşah Film. (2021, Ocak 20). *Şaşkın damat* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pMBNAvX7DWA

Gülşah Film. (2021, Ocak 10). *Sahte kabadayı* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-XhQVr0rg6c&t=3598s

Harita Genel Müdürlüğü Arşivi. (2021). *Hava Fotoğrafları (1951, 1958, 1966, 1975, 1977)*, Ankara.

Heynen, H. (2011). *Mimarlık ve modernite bir eleştiri*. İstanbul: Versus Kitap.

House Beautiful's Buildings Manual. (1957-58). Hearst Corporation. Mimdap. (2021, Ocak 8). *Biz hep buradaydık*. http://mimdap.org/2007/10/biz-hep-buradaydyk/

Özgüven, Y. (2002). *Türkiye'de kadın mimar kariyerinin başlangıcı (1934-1960)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Siyah Beyaz Filmler. (2021, Ocak 23). *Cibali karakolu* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=efGNvnL0jeA

Siyah Beyaz Filmler. (2021, Ocak 20). *Kırık hayatlar* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YfugBXbEo8g

Şumnu, U.&Çağlar, C. (2020). İstanbul Muammer Karaca evi. *Türkiye'de Modern İç Mekânlar Sempozyumu*, Özyeğin Üniversitesi Bildiri Özetleri (79-80).

Tekin, D. . (2021, Şubat 23). *Türkiye'nin ilk modern tiyatrosunun mimarı Perran Doğancı ve onun tasarladığı (10 yıldır çürümeye terk edilmiş olan) Muammer Karaca Tiyatrosu* [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/TekinDeniz_/status/971084455485067264

Tunçok, M. (2010). *Kişisel mekânın mimari temsillerinin 1990 sonrası yeni Türk sinemasında seçilmiş filmler üzerinden çözümlenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yaldız, E. (2020). Yeni çağın rasyonalist çizgisi: modern mimarlık. *Toki Haber*, 126, 44-47.

Yandex. (2021, Ocak 8). *Karaca Apartmanı konumu.* https://yandex.com.tr/harita/983/turkey/?from=morda_new&l=sat%2Cskl&ll=28.839020%2C40.965716&source=yamain_maps&z=18

Yesilcamtv. (2021, Ocak 8). *Güngörmüşler* [Video]. http://www.yesilcamtv.eu/gungormusler-1.html

Yeşilçam Filmlerinde "Lükslük/Refahlık/ Zenginlik" Söylemi, Özlemi ve Eleştirisi: "İstanbul Hilton Oteli" Üzerinden Bir Okuma

Deniz Avcı Hosanlı



Giriş: Savaş Sonrası Türkiye'de Mimarlık ve Amerikanlaşma Sürecinde İstanbul Hilton Oteli

İkinci Dünya Savaşı'nın 1945 yılında sona ermesiyle birlikte dünyada ve özellikle Avrupa coğrafyasında önemli kırılmalar meydana gelmiş; dünya, ABD ve Sovyetler Birliği dengesi altında kutuplaşmaya doğru gitmiş; her alana sıçramış olan bu rekabet içinde kapitalist sistem büyüyerek, refah ve konfor kavramları kapitalist hayatın kaçınılmazları olarak merkeze yerleşmiştir (Boyacıoğlu, 2020, s. 15-17). Savaşlar arası dönemde Batı'nın lideri olan Avrupa'yı, ABD yerinden etmiştir (Tapan, 1984, s. 105-118; Tekeli, 1984, s. 24).

1945'te Alman ve İtalyan diktatörlükleri iflas ettikten sonra, 1950'lerde modern mimarinin yeniden güçlenmesi, kapitalist bir dünya imgesinin gündelik yaşama girmesiyle gerçekleşmiştir (Vanlı, 2006, s. 206-209). Türkiye'de 1947 yılında çok partili yönetim sistemine geçilmiş ve 14 Mayıs 1950'de Türk halkının gövdesini oluşturan köylü ve esnafın desteğiyle kapitalist ekonomiye özenen ve daha iyi bir yaşam vaat eden Demokrat Parti hükümet olmuş; Cumhuriyet'i kurmuş olan iktidar ise muhalefet olmuştur (Vanlı, 2006, s. 206-209). 1950'de iktidar olan Demokrat Parti ve benimsediği liberal politikalarla ABD ve kapitalizm modernleşmenin tezahürü olarak algılanmış; Amerika ile ilişkilerini güçlendirmek isteyen Türk Hükümeti Kore Savaşı'na (1951) katılmış ve iki sene sonra 1953 yılında Batı ile bağlarını güçlendirmek için NATO üyesi olmuştur (Gürel, 2009, s. 64). Marshall planıyla tanımlanan dış yardım, kredileri makineleşmeye yönlendirmiş, dolayısıyla 1950'li yıllar traktör yılları olarak anılmış ve makinelerle değiştirilen insan tarım işgücü ve emeği büyük şehirlere göç etmeye başlamıştır (Batur, 2005, s. 46).[1]

İnşaat ve mimarlık alanlarında ise 1950'lere kadar dünyada olduğu gibi Türkiye'de de devlet/kamu girişimcilerinin elinde olan sektör, modernin uluslararası olmasının tartışıldığı bu dönemde, kapitalizm etkisi altında özel girişimcilerin kontrolü altına geçmiş; ekonomi özel sektöre öncelik verince, bu sektörde inşaat talebi ve içeriği artmıştır (Batur, 2005, s. 45).

1 Aynı dönemde, kamu görevi üstlenen ve mecliste temsil edilen mimar ve mühendislerin sayıları artmış, 1954 yılında Türk Mühendis ve Mimarlar Odası sendika kanunu ile bu işkolunun emekçileri hukuki bir teşkilata sahip olmuştur (Batur, 2005, s. 50).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında metal/çelik konstrüksiyonlu geniş cam cephelere sahip gökdelenler ve metal cam kutular yaygınlaşmaya başladığında (Boyacıoğlu, 2020, s. 30) bu yapı tipolojisini en yaygın şekilde uygulayan aktörlerden biri olan Skidmore, Owings & Merrill (SOM) firmasının Sedat Hakkı Eldem ile kurduğu ortaklık sonucu İstanbul Hilton Oteli'nin inşasıyla Uluslararası Üslup dönemi ikinci defa Türkiye'de resmi olarak başlamıştır. 1930'larda ve sonrasında 1950'lerde benimsenen Uluslararası Üslup esin bakımından farklılık göstermektedir. Nitekim, 1950'li yıllarda 1930'larda olduğu gibi Alman uzmanlara değil, Amerikalı uzmanlara güvenilmiştir (Sey, 1984, s. 167). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra etkin olan "modern"in ilkeleri (yeniden) kodlanmıştır. Bu kodlara göre öncelikle kütleler değil hacimler önem kazanmış; yüzeyde olan her şeyin hacmin ifadesi olması kabul görmüş; takiben, şeffaflık (ifadede dürüstlük ve tasarımda görsel/fiziksel geçirgenlik) ve tekdüzeleşebilen bir kompozisyon gelmiştir (Wharton, 2016, s. 144).

Hilton Oteli'nin inşasına dair anlaşma 9 Ağustos 1951 tarihinde Türk Dışişleri Bakanlığı ve Hilton Hotels International arasında Türk Hükümeti'nin tam desteğiyle imzalanmış; özellikle Türkiye ve Amerika arasında dostluk bağlarını güçlendirmek isteyen dönemin başbakanı Adnan Menderes tarafından yakından izlenmiştir (Altun, 2015, s. 17). Yeni hükümetin amacı, uluslararası açılmanın getirdiği tüm olanaklardan faydalanmaktır; ülkeye turist çekmek ve turizm altyapısını geliştirmek istemekte, Amerika ve Avrupa ile özdeşleşmeyi arzu etmektedir. Bu özdeşleşme sonucu modern imajın getireceği ekonomik faydalar olacaktır. Bu amaçla yola çıkarak ABD hükümetiyle çalışmaya hazır bir Türkiye vardır. Hilton International Başkan Yardımcısı olan John W. Houser, 27 Ağustos 1950'de Conrad Hilton'a İstanbul'da kaldığı Park Otel'den şu şekilde yazmıştır: '300 odalı bir oteli burada çok para olan 5,000,000 $'a kabul ettiler, 3,000,000 $'ı Türk Hükümeti, 2.000,000 $'ı ECA karşılayacak' (Wharton, 2001, s. 34, 2016, s. 150-151). Nitekim, Batur'un (2005, s. 46) ifade ettiği gibi, yapının inşaatı için beklenen yardım, Marshall Yardım Planına da dahil edilmiş ve buradan 4.500,000 TL kredi tahsis edilmiştir. Fakat savaş sonrası askeri ve ekonomik odaklı gerçekleşen bu yardım, bir ortaklığın sonucudur; Türkiye Cumhuriyeti Emekli Sandığı, 26 Kasım 1950 Bakanlar Kurulu kararıyla, Hilton International ile anlaşma imzalamış (Tozoğlu, 2007, s. 26), ülkede inşa edilecek olan birçok otel inşasının bedelini ödediği gibi, İstanbul Hilton Oteli'nin de bedelini ödemiştir.

Marshall Planı ve NATO'ya kabul edilmekle birlikte Türkiye'nin Batılılaşma konusunda attığı siyasi adımlarla, Türkiye'nin "Batı'ya" açılan kapısını sembolize eden bu proje, ABD tarafında komünizm tehlikesi altında olan ülkelerde "hâkimiyet" kurma amacıyla, Amerikan Ekonomik İşbirliği İdaresi (ECA) tarafından desteklenmiş ve ABD dışında inşası gerçekleşen Hilton zincir otellerinden dördüncüsü olmuştur (Akcan, 2001, s. 38). Conrad Hilton'un yorumuyla bu projelerle komünizme karşı kapitalizm galip gelmektedir ve İstanbul Hilton Oteli Demir Perdeye otuz mil uzaklıkta kurulan küçük bir Amerika olmuştur (Gürel, 2009, s. 56-57 & Hilton, 1957, s. 264-265). İddialı bir anti-komünist olan Conrad Hilton'un vizyonunda olduğu gibi, İstanbul Hilton Oteli'nin topografyadaki baskınlığı da siyasi olmuş; Batı ve Doğu arasında görsel ve fiziksel kontrol sağlamıştır. Ona göre Hilton International'ın dünyadaki tüm önemli noktalarda otel inşa etmesi, uyduların ve H-bombalarının yapamadığını yapmaktadır (Hilton, 1958, s. 1 & Wharton, 2016, s. 149-150).

1952-1955 yılları arasında inşa edilen Conrad'ın Sarayı ve Küçük Amerika (Altun, 2015, s. 25) olarak adlandırılan İstanbul Hilton Oteli, modernliğin, konforun ve küreselleşmenin sembolü olarak kabul edilmiş ve 1950'li yıllarda İstanbul'un sosyal ortamını dönüştürmüş; "Doğu'nun kapılarını" Batı'ya açmasına vesile olmuştur (Wharton, 2001, s. 73-74). Hilton'un modernite eğitim alanı, sadece Amerikanlaşmanın gündelik hayatta ve mimaride yayılmasıyla kısıtlı değildir; serbestleşen ticaret, inşaat malzemesi ithalatını da kolaylaştırmış ve inşaat sektörü canlanmıştır (Batur, 2005, s. 46). 1952 yılında başlayan otelin inşası başlı başına bir eğitim alanı, hatta betonarme işleri için adeta bir *ecole* olmuştur (Tozoğlu, 2007, s. 31). Beyaz çimento, cam ve yapısal çelik Almanya'dan; alüminyum pencere kasaları, asansörler, klima üniteleri ABD'den; mermer ve seramik armatürler İtalya'dan getirtilmiş (Wharton, 2016, s. 156); bu malzemelerin kullanımı yeni malzeme fabrikalarının kurulmasında tetikleyici olmuştur.[2] Daha da önemlisi, İstanbul Hilton Oteli, 1950'li yılların Türkiyesi'ne yeni mimarisi, yapım teknikleri, malzemeleri, iç mekânları ve bunlar aracılığıyla yeni bir gündelik hayat önermesiyle örnek olmuştur.

2 Batur (2005, s. 48), Uluslararası Üslup'un Türkiye'de uygulanmasını deneyim eksikliği ve teknolojik eksiklerle bağlantılı olarak bir taşra modeli olarak tanımlamaktadır; nitekim, hedeflenen çabuk ve hızlı üretim için Türkiye'de malzeme eksiği bulunmakta ve bu eksiklik, Batı rasyonelliğinin uygulanması için yeni çözümler aramaktadır. Örneğin, ABD'de SOM çelik çerçeve ve perde duvar kullanırken, Hilton Oteli Türkiye'de çelik bulunmaması nedeniyle betonarme olarak inşa edilmiş; binanın betonarme kirişleri, çelikten tasarruf sağlanması ve deprem koşullandırmaları nedeniyle aşırı boyutlandırılmıştır ("Hotel in İstanbul", 1955, s. 243).

Tablo 1: Yeşilçam'ın 1955-85 arasında incelenen filmleri (Yapım Yılları, Yönetmenleri ve Stüdyolarıyla).

Yapım Yılı	*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yapımcı*	*Stüdyo*
1956	Kalbimin Şarkısı	Lütfi Ö. Akad	*	Lale Film
1964	Katilin Kızı	Zafer Davudoğlu	Osman F. Seden	Kemal Film
1964	Turist Ömer	Hulki Saner	Hulki Saner	Saner Film
1965	Hırsız	Zafer Davudoğlu	Osman F. Seden	Kemal Film
1966	Ah Güzel İstanbul	Atıf Yılmaz	Nusret İkbal	Be-Ya Film
1972	Oyun Bitti	Orhan Elmas	Türker İnanoğlu	Erler Film
1972	Üç Arkadaş	Memduh Ün	Memduh Ün	Uğur Film
1973	Acı Hayat	Orhan Aksoy	Türker İnanoğlu	Erler Film
1973	Bitirimler Sosyetede	Zeki Ökten	Türker İnanoğlu	Erler Film
1973	Vurgun	Zeki Ökten	Türker İnanoğlu	Erler Film
1974	Karateciler İstanbul'da	Victor Lam	Türker İnanoğlu	Erler Film
1974	Yaz Bekarı	Osman F. Seden	Türker İnanoğlu	Erler Film
1976	Ne Umduk Ne Bulduk	Zeki Ökten	Türker İnanoğlu	Erler Film
1977	Bizim Kız	Türker İnanoğlu	Türker İnanoğlu	Erler Film
1979	Şark Bülbülü	Kartal Tibet	Selim Soydan	Gülşah Film
1983	Çarıklı Milyoner	Kartal Tibet	Yahya Kılıç	Cem Film

İstanbul Hilton Oteli'nin temsil ettiği bir de seçkinlik faktörü vardır ve bu 1955-85 arasında çekilmiş olan Yeşilçam filmlerinde sıklıkla işlenmiştir (Tablo 1). Örneğin, bu otelde ilk defa karşılaşan düşük gelire sahip kişiler birbirlerine varlıklı rolü yapmakta; paraya ihtiyacı olan düşük gelirli kişiler/aileler iyi bir nasip bulmak amacıyla buraya gelmektedir. Otelin çevresinde ve mekânlarında geçen her sahnenin, filmin sonu hazin veya mutlu olsun, ferahlatıcı ve mutlu edici bir etkisi vardır: Bütün kavuşmalar, mutlu başlangıçlar ve mutlu günlerde birlikte vakit geçirmeler bu otelde gerçekleşmektedir.

İstanbul Hilton Oteli'nin böyle bir temsile sahip olması vesilesiyle, bu filmlerde otelin tüm çevre ve iç mekânları hakkında önemli belgelemeler yapılmış; filmler, dönemin gündelik hayatı, alışkanlıkları, zevkleri, müdavimlerinin rotaları, mekânlardaki davranışları, giyiniş tarzları, yemek ve içki tercihleri, müzik ve dans zevkleri gibi sosyal hayatın birçok etkeni hakkında gelecek nesillere aktarılabilen önemli bir arşiv oluşturmuştur.

Bu çalışmanın amacı, belirtilen dönemdeki filmlerde İstanbul Hilton Oteli'nin işleniş biçimine ve simgelediği kavramlara bakarak, otelin şehir sakinlerinin/seçkinlerinin gündelik hayatındaki rolünü ve anlamını incelemektir. Bu kapsamda, İstanbul Hilton Oteli üzerine sıklıkla incelenmiş ve yazılmış olan 'Batı-Doğu', 'oryantalizm-Amerikanlaşma', 'konfor içinde egzotik' gibi temalar da belirtilen yıllardaki geçerlilikleri bakımından çevre ve iç mekân okumalarıyla incelenecektir.

Batı'ya Entegre Olan/Olmaya Çalışan Oryantalizm

İki savaş arası dönemde Avrupa'dan ABD'ye büyük bir mimar göçü yaşanmış, bu göçün en öne çıkan isimlerinden biri Mies van der Rohe olmuştur. Skidmore, Owings ve Merrill (SOM) firması ise Mies'in geliştirdiği uluslararası rasyonelliğin en önemli temsilcilerinden biridir (Vanlı, 2006, s. 72, 78). SOM, ilkelerini iki savaş arası dönemde benimsenen Avrupa modernliğinin üzerinde kurarak ABD'de modernizmi başarılı bir şekilde uygulayan, geliştiren ve uzun perde duvarlı taşıyıcı sistemleriyle Uluslararası Üslup'un gelişmesinde önemli katkılar koyan bir firma olarak kabul edilmiş (Hitchcock, 1963, s. 7-13) ürettiği ofis blokları sık sık yapı sektörü reklamlarında işlenmiştir (Akcan, 2001, s. 40).

Soğuk Savaş sonrasında, barışçıl yakınlaşmalar inşaat sektöründe de gerçekleşmiş; İstanbul Hilton Oteli ise sürecin ürettiği sonuçlardan biri olmuştur. 1950'li yıllarda Türkiye'de Doğu ve Batı'nın yakınlaşması sürecinde, Sedat Hakkı Eldem ve SOM ofisi işbirliği bir fırsat olarak değerlendirilmiştir (Batur, 2005, s. 46). Sedat Hakkı Eldem için uluslararası ölçekte ilgi ve beğeni toplayacak bir projede çalışması bir prestijken; SOM ofisi açısından ise ABD'de uygulanan inşaat teknolojisinin ve kaynaklarının bulunmadığı bir bölgede inşaat yapmak kendini ispat edebilmesi amacıyla bir meydan okumadır (Akcan, 2001, s. 38-41). SOM'dan Nathaniel Owings, firmanın Eldem ile olan işbirliğini anlatırken, projeyi güçlü Türk mimari motifleri ile Amerikan sıhhi tesisatının ve ısıtma sistemlerinin sağlıklı bir karışımı olarak nitelendirmiştir (Wharton, 2016, s. 143).

Bu işbirliğinin önemli aktörlerinden biri SOM ofisi temsilcisi olarak binanın baş mimarı Gordon Bunshaft'tır. Projenin tasarımı ve planları New York'da SOM ofisinde yapılmış, çizimlerin uygulama sürecindeki takibiyse iki SOM çalışanının da bulunduğu Eldem'in İstanbul'daki ofisinde gerçekleşmiştir (Akcan, 2001, s. 39-40 & Tozoğlu, 2007, s. 27). Fakat bu kâğıt üzerinde tanımlanan mükemmel birliktelik uygulama sürecinde aksaklıklara uğramıştır. Hilton Oteli inşasından bir sene önce, Türkiye'deki konut sorunlarına çözümler üretmeleri amacıyla hükümet tarafından Türkiye'ye davet edilmiş olan Bunshaft (Gürel, 2009, s. 56) ve SOM ofisinden meslektaşları Schmauder ve Hughes hazırladıkları raporda (1951) Eldem'in ilham kaynağı olan yöresel Türk evlerini 'sağlıksız' ve 'standart

altı' olarak belirtmişlerken (Skidmore, Owings ve Merrill, 1951, s. 20), Eldem ise Hilton Oteli'nin neden Bunshaft yoluyla yapıldığını sorgulamaktadır (Akcan, 2001, s. 40-41). Nathaniel Owings ise bunun aksine bir yorum yapmakta ve Eldem'in Bunshaft'ı kendi sahasında mağlup ettiğini belirtmekte, zengin, yeşil ve romantik Türk mimari motiflerinin uluslararası tercihlere üstün olduğundan bahsetmektedir (Wharton, 2016, s. 143). Owings, bunları ifade ederek süreçte yaralanan Eldem'in gönlünü almak ister gibidir. Nitekim, projede çalışmış olan iki Türk (mimar Ali Kolsal ve mühendis Yavuz Erdem) Bunshaft'ın otelin projesini kontrol ettiğini gözlemlemişlerdir (Wharton, 2016, s. 144).

Bunshaft yoluyla sahip olunan modernlik, rasyonellikle özdeşleştirilmektedir; yani yapı saf bir geometriye ve eklemlendikçe cepheyi/kütleyi genişleten modülerliğe sahiptir; modüler bloklar hacimler üretmektedir. Bu modüler kurguda, döşemeler ve bölme duvarlar, odaya özel balkon oluşturmak amacıyla cepheden bir veya iki metre taşırılarak prizmalarla cephe oluşturulmaktadır (Vanlı, 2006, s. 206). Bu rasyonelliğin arkasında, ekonomik akılcılık yatmaktadır. Teknolojinin gizlenmesinden vazgeçilmiş, betonarme karkasın narinliği ve sadeliği yeni bir anlatım dilini ortaya çıkarmıştır, amaç daha çok ve çabuk ürün almak olmuştur. Bu çok ve çabuk üretim, yeni bir bina tipolojisi doğurmuş; bu tipolojiye göre aynı oda kütle/hacminin her katta yinelenmesiyle oluşan ızgara cepheler dönemin otel mimarlığında sık sık kullanılmıştır (Vanlı, 2006, s. 207-211).

Yeni inşa edilen bu otelin Batı'nın aşina olduğu rasyonellik içinde tüm teknik ve teknolojik kolaylıkları sunması (yapım hızı ve malzemede eksikliklere rağmen) yeni kaygıları doğurmuştur: Biçimsel özelliklerle yakalanmaya çalışılan rasyonellik, yurtdışından gelen ziyaretçilere aradıkları oryantalizm pitoreskliğini sağlamamaktadır (Wharton, 2016, s. 144). Oryantalizmi deneyimlemek için İstanbul'a gelecek olan turistler, bundan mahrum kalma tehlikesiyle yüzleşmektedir. Peki nedir bu "oryantalizm"? Ortaylı (2013, s.160), "*orient*" kelimesinden geldiğini, şark, şark bilimi veya doğubilim anlamına geldiğini vurgulamakta; oryantalizm dendiği zaman, akla gelen ilk konunun resim olduğunu; Batılı ressamların görmediklerini Doğu'yu abartarak fantezi olarak resmettiklerini söylemektedir (Ortaylı, 2013, s. 167). Nitekim, İstanbul'a gelen yabancı turistlerin de aradıkları bu fantezidir, özlem duyulan oryantalist bir rüyadır, Batı'nın içinde Doğu kaybolmamalıdır, Doğu ve Batı'lının görmek istediği şekilde yapıya entegre edilmelidir. Batı, Doğu'da coğrafi ve kültürel olarak eski olan kültürel bölgenin, tarihi bir müze gibi

ve/ya farklı bir dünya olarak korunmasını istemektedir. Vanlı (2006, s. 214), bunu kendi kimliklerini böyle bir ayrımla güçlendirmek için yaptıklarını düşünmektedir. Fakat, Türkiye'nin Amerikalaşma kaygısı ve ABD'nin Doğuda küçük bir Amerika kurma heyecanı içerisinde, oryantalizm arayan turizm/tüketici teşviki unutulma tehlikesiyle karşılaşmıştır. Bunu dengelemek için, sonuç üründe, uygar, mekânik, rasyonel ve ilerici Batı'ya, ruhi, egzotik, irrasyonel ve neşeli Doğu'yla birleştirmek; dekoratifi tektonikle, eğlenceyi işlevselle ve gelenekseli ilericiyle (Akcan, 2001, s. 42) harmanlamak için "uluslararası üslup"un kalıbına/kabuğuna oryantalist iç mekânlar ve mimari elemanlar ve öğeler yerleştirilmiştir.

Bu amaçla, uzlaşmanın doğu kısmı, kıvrımlı cam duvarların ve kubbelerin modern öğeleri parçalamasıyla ve/ya onlara eklemlenmesiyle (yemek salonu, resepsiyon, çatı terası vb.) gerçekleşmekte veya süslemeli işçiliğe sahip eşyaların iç mekânlara yerleştirilmesiyle başarılmaktadır. Esasen Doğu, Batı'ya eklemlenmiş olmaktadır.[3] Yani Owings'in bahsettiği gibi bu projeyi Eldem ve Bunshaft tarafından başarılan iki kültür dünyası arasında uzlaşma (Wharton, 2016, s. 143) veya 1950'li yılların söyleminde özellikle iç mekânları hakkında yapılan modern ifade ile Türk kimliği ve kültürü arasında uzlaşma ("Tourist Hotel for İstanbul, Turkey", 1953) olarak tanımlamak tartışmaya açıktır.

Bahsedilen pitoresklik kaygısı, öncelikle panoramik manzara ile sağlanmış; tüm konforları sunan Amerikan rahatlığı içinde Doğu kültürünü sunan eski İstanbul silueti hemen hemen tüm mekânlara aktarılmıştır. Ancak, bu panoramik oryantalizme ancak kâr getiren mekânlar aracılığıyla sahip olunmaktadır; yani bu mekânları deneyimlemek için para harcanması gerekmektedir. Bunların arasında lobi katında bekleme salonları ve *lobi bar* (Lalezar Salonu), alt katta yemek odası, çatı katında dans salonu ve daha pahalı olan Boğaz manzaralı odalar bulunmaktayken; yapının arka yüzü ile yani şehre bakan yüzüne yerleştirilmiş olan servis alanları ve ucuz odalarla arzu edilen oryantalizme sahip olunamamaktadır (Wharton, 2016, s. 144). Conrad Hilton'un amaçladığı gibi kapitalizm bu şekilde de galip olmuştur.

3 İç mekân tasarımları, Bunshaft tarafından "en iyi içmimar" olarak tanıtılan Davis Allen ve iç tasarım yöneticisi Jane Kidder tarafından Eldem danışmanlığında gerçekleşmiştir (Gürel, 2009, s. 56) lobiden yatak odalarına kadar bina esasen beyazdır; koyu vernikli tik ağacı Danimarka-Amerika tarzı mobilyalar ise İngiltere'den ithal edilmiştir; perdeler, mekân için bölme paravanlar gibi detaylarda ve endüstriyel öğelerde (aydınlatmalar vb.) ise Türk oryantalizmi formları ve motifleri kullanılmıştır.

Yeşilçam Filmlerinde İstanbul Hilton Oteli Odağında Lükslük/ Refahlık/Zenginlik Söylemi

Çok partili sisteme geçişte Demokrat Parti'nin 1950 yılında iktidara gelmesiyle Türkiye'nin ekonomik politikası değişmiştir. Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'na katılmamış olsa da savaş sonrası sosyopolitik etkiler, tüm dünya ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de de ihracat ve ithalat engellerinin kalkmasıyla kendisini göstermiştir. Türkiye uluslararası ticarete yeniden dahil olsa da hayatın pahalılaşmasıyla ve iş arayışlarının artmasıyla yoğun içgöçler yaşanmıştır. Köylerden büyük şehirlere gerçekleşen göçlerle işsizlik, dolayısıyla iş bulamayan düşük gelirli nüfus artmış, işsizlik buhranıyla yurtdışına gidip iş bulma özlemi doğmuş fakat teknik ve teknolojik gelişmelerin getirdiği sanayi kurma, fabrika kurma gibi yatırımlarla, üst gelirli sınıfların refahı daha da artmıştır. Hızla zenginleşen zenginler ile hızla fakirleşen fakirler arasındaki uçurum derinleşmiş; içgöçlerle köylerden büyük şehirlere gelen kesim yoksulluk ve sefalet içinde yaşamışlardır. Bu sosyoekonomik durum, Yeşilçam filmlerinde sık sık dile getirilmiş, işçiler Türkiye'nin kötü şartlarından uzaklaşmak için yurtdışına, özellikle Almanya'ya ve Avustralya'ya kaçmayı kurtuluş olarak görmüş (*Oyun Bitti*, 1972); sağlıklarını düzeltmek isteyen insanlar Almanya'ya gidip tedavi olmak istemiş veya olmuş (*Kalbimin Şarkısı*, 1956, *Turist Ömer*, 1964) ve hatta daha iyi şartlarda yaşamak isteyen zenginler Almanya'ya yerleşip çocuklarını orada okutmayı hedeflemişlerdir (*Hırsız*, 1965).

Varlığını koruyan ve daha da arttıran belirli bir kesim, 1950'lerden sonra lüks tüketim alışkanlıklarını terk etmemiş; refah ve zenginlik içinde yaşamaya devam etmiştir. Modern olan, üst sınıf tüketiciler tarafından benimsenmiş; Batı'nın ve modernleşmenin temsilcisi olan çağdaş tasarımlar (Avrupa'da ve Amerika'daki son moda olan evler, iç mekânlar, mobilyalar ve giyim tarzı) bu sosyal sınıf tarafından tüketilmiştir. sosyal sınıf tarafından tüketilmiştir. Bu tüketim diğer sınıflara karşı oluşturdukları sosyal ve kültürel farklılıkları meşrulaştırmalarına araç olmuştur (Gürel, 2009, s. 47-55). O dönemde, yeni trendleri takip etmenin iki yaygın yolu bulunmaktadır, bunlardan biri mimarlık ve gündelik yaşam ve moda dergilerindeki proje ve uygulamaları takip etmek olmuştur (Batur, 2005, s. 48). 1950'li yıllarda sergiler, müzeler, kataloglar, fuarlar, reklamlar ve filmler (Gürel, 2009, s. 54) özellikle evlerde uygulanması için örnekler sunarak Amerikan modernleşmesinin yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. Trendleri takip etmenin ikinci yolu ise İstanbul Hilton Oteli gibi yeni ve önemli yapıları incelemekten geçmektedir. Konutlarda Hilton tipi ve türevi vitrifiye ve armatür kullanımı Hiltonculuk olarak eleştiren bir akım başlatmıştır (Vanlı, 1958, s. 31-32).

Lüks otel projeleri, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD kültürünün ve getirdiği yaşam biçiminin mekânlar, mobilyalar ve gündelik hayat eşyaları gibi araçlarla yayılmasında ve benimsenmesinde önemli rol oynamıştır (Wharton, 2016, s. 141). Bu kapsamda, İstanbul Hilton Oteli'nin açılışı bile büyük bir reklamla gerçekleşmiş; otel, meraklı müşterilerine kapılarını 1955 yılının Mayıs ayında açmış olsa da, esas görkemli açılış 10 Haziran 1955 tarihinde bir gala kutlamasıyla gerçekleşmiştir (Altun, 2010, s. 26-27). Bu açılış töreni, Nihayet Hilton Oteli veyahut Bir Otel[4] makalesinde de işlendiği gibi, görkemli bir kutlama olarak manşetlere konu olmuştur (Atmaca Çetin, Tuna Ultav ve Uz, 2019, s. 65). Haberin bu başlığı, İstanbul'da diğer otellerin yetersiz kaldığını ve İstanbul'un sonunda oteline kavuştuğunu vurgularken, sanki İstanbul ilk defa bir otele kavuşuyor gibi bir izlenim oluşmuştur. Nitekim, İstanbul'un ilk oteli için kutlamalar beş gün beş gece sürecek şekilde hazırlanmış; birçok Hollywood ünlüsü davet edilmiş ve gazetelere Hollywood İstanbul'da manşetleri atılmıştır (Altun, 2015, s. 27).

Açıldığı günden itibaren, İstanbul'da tüm önemli etkinliklerin yapıldığı yer Hilton Oteli olmuştur. Örneğin Carven, Christian Dior, Pierre Cardin ve Vitali Hakko gibi ünlü modacılar, defileleri için Hilton'u tercih etmişler; 1958 Avrupa Güzellik Yarışması'yla başlayan moda-estetik etkinlikleri burada gerçekleşmiş; Cumhuriyet kutlamaları, yılbaşı baloları ve Gazeteciler Cemiyeti tarafından düzenlenen basın balosu gibi etkinlikler için Hilton vazgeçilemez bir yer ve isim olmuştur (Altun, 2010, s. 114, 116, 120).

Hilton, İstanbul'un seçkin sakinleri için de sosyalleşme yeri olmuş; yemek, eğlence, partiler, düğünler ve balayı için tercih edilmiş; bu durum otelin popüler Türk basınında kültür ve sanatın temsilcisi ve İstanbul sosyetesinin gözdesi olarak sık sık yer almasına neden olmuştur (Gürel, 2009, s. 56, 59). Otelin açılışında verilen davet başlangıç olmak üzere otelde düzenlenen diğer davetler de zaman zaman dergi ve gazetelerde yerini almış; bunu gören İstanbul'un seçkin kesimi, eğlenceleri için burada toplanmaya başlamıştır. Örneğin, *Hayat* mecmuasının 9. sayısının (1956) moda kısmında Hilton Oteli'nde düzenlenen Dior moda sergisinden bahsedilmiş; 20. sayısının (1957) haberler kısmında Hilton Oteli'nde buz pateni yapan müşterilerden; 34. sayısında (1957) Hilton Oteli'nin yüzme havuzunun açılış töreninden; 38. sayısında (1957) kadınların günlerini yapmak için Hilton Oteli'ni tercih ettiklerinden; 49. sayısında (1957) Hilton Oteli'nde çantada taşınan köpekten, 50. sayısında (1957) İran Şahı'nın kızı Prenses

4 SALT Araştırma, Rahmi M. Koç Arşivi, Dosya No: D.156.

Fatma Pehlevi'nin Hilton Oteli'nde kalmakta olduğundan; 52. sayısında (1957) ise yaz sonu olmasına rağmen hâlâ Hilton Oteli'nin havuzunda güneşlenenlerden bahsedilmektedir (Yavuz, 2015, s. 68-131). Nitekim, Yeşilçam filmlerinde de sosyetenin buluştuğu, zenginlerin partiler düzenlediği, zengin ailelerin nişan ve düğünlerinin yapıldığı ve hatta zengin olmak ve/ya görünmek isteyenlerin gittikleri yer hep İstanbul Hilton Oteli'dir. Bu medya yayılımı sadece filmlerle, dergilerle veya gazetelerle sınırlı değildir, nitekim İstanbul Hilton Oteli, dünyada bir posta pulu üzerinde tasvir edilen ilk otel olmuş ve Türk Hükümeti tarafından ülkeye ait bir posta damgası ile sahip çıkılmış, benimsenmiş ve ödüllendirilmiştir (Wharton, 2016, s. 153).

Dahası, İstanbul Hilton Oteli'yle birlikte, sadece mimari formlar ve modern mobilyalar yaygınlaşmamış, aynı zamanda eğlence ve mutfak kültür ve alışkanlıkları da İstanbullularla buluşturulmuştur. Yeşilçam filmlerinde, beş çayları *lobi-bar*'da (Lalezar Salonu) (*Ne Umduk Ne Bulduk*, 1976) düzenlenmekte, restoranlarda Avrupa'dan getirilen içkiler sunulmakta, havuz başlarında içki içilmektedir (*Turist Ömer*, 1964). Amerikanlaşma sürecinin ve evlere taşınmasının en büyük etkilerinden biri de sosyalleşmenin yeri olarak Amerikan barının otel odalarında ve takiben ev içlerinde yaygınlaşmasıdır (Gürel, 2009, s. 59). Bu yaygınlaşma, eğlence endüstrisi ve medya aracılığıyla yayılan yeni bir kent kültürü ve sosyalleşme anlayışıyla kısıtlı kalmamış, bir yaşam tarzının alışkanlıklarının da benimsenmesiyle sonuçlanmıştır. Nitekim misafirler, resepsiyon alanı olarak ilk önce barlarda ağırlanmaktadır (*Vurgun*, 1973). Bu öğe 1970'ler boyunca da sosyal sınıflandırmanın maddi bir nesnelleştirmesi (Gürel, 2009, s. 59, 61) olarak otel odalarında, evlerde ve hatta medyada önemli yer tutmuştur. Yeşilçam filmlerinde ise İstanbul Hilton Oteli'nin lobi-bar'ında gerçekleşen buluşmalarda mekânın barı sık sık kadraja girmekte, otel odalarının olduğu sahnelerde, odaların içinde bar olduğu gözlenmektedir (*Hırsız*, 1965; *Vurgun*, 1973).

İstanbul Hilton Oteli'nin Yeşilçam filmlerinde işlenişi tam da böyle bir hayatın, çevresel, mekânsal ve bireysel iç mekânlar olmak üzere farklı ölçeklerle temsil edilmesidir. İncelenen mekânların sadece mimari özelliklerine değil, aynı zamanda bahsedilen Doğu-Batı, Amerikanlaşma-egzotiklik, oryantal-modern dikotomilerinin uygulanma biçimlerine de bakılmakta, dahası dönemin sosyokültürel ve sosyopolitik gündelik hayatı içinde bu mekânlar aracılığıyla Hilton kelimesinin anlamı, kelimenin mimarideki biçimsel özellikleri ve mekânlarındaki pratikleri incelenmekte ve filmlerde bu mekânların İstanbullunun belleğinde ifade ettiği sembolik anlamlar ve belleksel değerler irdelenmektedir.

Şehir Ölçeğinde Hilton

İstanbul'un dolayısıyla Türkiye'nin, Hilton teşkilatı tarafından diğer ülkeler ve aday şehirler arasından tercih edilmiş olmasının nedenlerinden biri, Türk Dışişleri Bakanlığı'nın Belediye planlarında 2. Park Alanı (1939 Prost Planı) olarak tanımlanmış geniş bir araziye sahip kamusal bir parkı (Tozoğlu, 2007, s. 19, 22), uluslararası ölçekte turizm canlanması için teşkilata önermiş olmasıydı. Yeşilçam filmlerinde görülmektedir ki İstanbul Hilton Oteli anıtsal özelliğiyle kentin en prestijli noktalarından birine yerleştirilmiş ve İstanbul'un kentsel peyzajını yeniden yapılandırmıştır.

Yeşilçam'ın İstanbul'da geçen bazı filmlerinde senaryoda Hilton Oteli'yle doğrudan kurulan bir ilişki olmamasına rağmen, şehir içi akışların olduğu sahnelerde otel mutlaka belirleyici bir öğe olarak kadrajda yer almış, filmlerdeki önemli diyaloglar veya senaryodaki önemli anlar otelin önünde gerçekleşmiştir. Bunların arasında *Tatlı Günah* (1961), *Küçük Hanımefendi* (1961), *Çalınan Aşk* (1963), *Tığ Gibi Delikanlı* (1964), *Horoz Nuri* (1965), *Bir Şoförün Gizli Defteri* (1967) ve *Efkârlı Sosyetede* (1968) filmleri sayılabilir. İstanbul Hilton Oteli, senaryoyla ilişkili olmasa da sık sık kadraja girmektedir. Otelin kütlesinin (yakın/uzak) kadrajda yer almasıyla birlikte filmlerde olumlu gelişmeler, mutlu günler önceden haber verilmiş ve otel parayı/refahı/lükslüğü sembolize etmek için adeta ikonografik bir mesaj olarak kullanılmıştır. Bu kısımda incelenen filmlerde ise otelin önceden haberci olma gibi bir rolü vardır (Şekil 1).

Bu filmlerden en erkeni Lütfi Ö. Akad'ın yönetmenliğini yaptığı *Kalbimin Şarkısı* (1956) filmidir. Besteci ve müzisyen Münir Akat'ın (Münir Özkul) bir bestesi, eşi Sezer (Sezer Sezin) ve arkadaşı Kenan (Kenan Artun) tarafından, mükemmeliyetçi Münir bestelerini kimseyle paylaşmak istemediği için, bir yarışmaya sokulmak üzere kopyalanır. Kenan bu besteyi İstanbul Radyosu Müdürlüğü'ne götürürken arka planda İstanbul Hilton Oteli bulunmaktadır. Münir'in bestesinin bu yarışmayı kazanacağının müjdesi gibidir. Hilton Oteli'nin kadraja girmesinin dışında filmde sık sık Amerikan müzikleri çalınmakta, dans geceleri düzenlenmektedir. (Şekil 1A).

Zafer Davudoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı *Katilin Kızı* (1964) filminde ise fabrikatörün kızı fakir bir işçiyle (Ayhan Işık) evlenip doğum sırasında vefat edince, doğan çocuğun (Oya) dedesi zengin fabrikatör (Hulusi Kentmen) ve teyzesi (annesinin kuzeni) Gül Örmen (Hülya Koçyiğit) velayet istemektedir. Gül, Oya'yı ikna etmek için İstanbul turuna çıkardığında, dinlendikleri yerin manzarasında İstanbul Hilton Oteli bulunmaktadır. Otelin kadrajdaki varlığı Oya'nın iyi talihini önceden sezdirmek için kullanılmış gibidir, nitekim yıllardır küs olan babası ve dedesi barışacak, babası yeni teyzesi Gül ile bir araya gelecek ve Gül, Oya için yeni bir anne olacaktır (Şekil 1B).

Hilton Oteli para problemlerinde de karşımıza çıkmaktadır. *Hırsız* (1965) filminde zengin fabrikatör kızı Güner (Fatma Girik), fakir işçi Osman Türker'le (Sadri Alışık) ailesine karşı gelerek evlenmiştir. Karısının tüm desteklerine rağmen Osman'ın talihi iyi gitmemiş, dolandırıcılıktan hapis yatmış, Güner babasının eski evine geri dönmüştür. Yıllar sonra, kızları Selma (Fatma Girik), babasının yanına, İstanbul'a gitmek ister ve babası Osman, kızını etkilemek için zengin işadamı rolünü oynar. Fakat Güner, Osman'dan yüklü bir miktar para istemektedir. Kızlarının evinin taksiti için istenen bu parayı nasıl karşılayacağını bilemeyen Osman ve şoförü rolünü yapan arkadaşı, Osman'ın karsının ve kızının da kaldığı İstanbul Hilton Oteli'ni arkalarına alarak bu konuyu tartışmaktadır. Fakirliğini eski ailesinden gizlemek isteyen Osman hırsızlık yapmaya mahkûm bırakılmıştır (Şekil 1C).

Memduh Ün'ün 1958 yılında yönetmenliğini yaptığı, daha sonra yine kendisi tarafından 1972 yılında yeniden uyarlanan *Üç Arkadaş* (1958, 1972) filminde ise Hilton Oteli'nin şehir ölçeğinde görülmesi güzel sonun habercisi olarak kullanılmıştır. Filmde niyetçi Murat (Kadir İnanır), ayakkabı boyacısı Mıstık (Halit Akçatepe) ve seyyar fotoğrafçı Mösyö Artin Dartanyan (Müşfik Kenter), görme engelli sokak satıcısı Gül'ü (Hülya Koçyiğit) aralarına alır ve gözlerini, ameliyatı için zar zor para toplayarak –çalarak– tedavi ettirirler. Bu süreçte, onları kaybeden ve yıllar sonra tekrar bulmak isteyen ve artık ünlü bir şarkıcı olan Gül, İstanbul Hilton Oteli'nin yakınlarında halka açık konser düzenlemektedir. Onu görmeye giden üç arkadaşın konseri dinledikleri kadrajda İstanbul Hilton Oteli'nin kafes balkon cephesi tüm kadrajı kaplamakta, arkadaşların arkasında müjdeci bir dev gibi dikilmektedir (Şekil1D).

Orhan Aksoy'un yönettiği *Acı Hayat* (1973) filminde ise, Kerem (Cüneyt Arkın) ve Ebru (Filiz Akın) iki zengin ama düşman ailenin çocukları olarak birbirlerine âşık olmuşlardır. Varlıklı ailelerin çocukları film boyu varlığın, lükslüğün ve refahın sembolü olarak Hilton Oteli'nde buluşmaktadır; dolayısıyla Hilton Oteli mutsuz bir sonla biten filmin güzel vc refah geçen günlerinde adeta sahne olarak kullanılmıştır. Fakat filmde onları ayırmak isteyen Ebru'nun babası bir çeteyi Kerem'i ortadan kaldırmak için gönderir. Bu çetenin Kerem'le yüzleştikleri yer, Ebru'yla buluşma yerlerinin hemen önü olan İstanbul Hilton Oteli'dir. Hilton Oteli güzel bir geleceği/buluşmayı vaat ederken, Kerem'le otel arasında bir duvar örmüşler, bu mutlu geleceği engellemişlerdir (Şekil 1E).

Türker İnanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı *Bizim Kız* (1977) filminde, bebekken terk edilmiş ve tüm mahalle tarafından evlatlık edinilmiş olan Zeynep Arda'nın (Gülşen Bubikoğlu) hayatında önemli gelişmeler gerçekleşecektir. Tombalacı ağabeyi (Şemsi İnkaya) Zeynep'in diploma törenine gitmeden önce otel yakınlarındadır; güzel gelişmelerin müjdesi gibi arka planda Hilton Oteli ve bahçesinin manzarası kullanılmıştır (Şekil 1F).

Filmlerden de anlaşıldığı gibi Hilton International'a devredilen büyük bir parkın çevrelediği bir tepeye inşa edilmiş olan bu otel, park alanının şehirden izole eden özelliğiyle, adeta müzede cam bir fanus içine yerleştirilmiş bir görünüm kazanmıştır.



Şekil 1: Yeşilçam filmlerinde şehir ölçeğinde görünen İstanbul Hilton Oteli.
Kaynak: Akad, 1956; Aksoy, 1973; Davudoğlu, 1964, 1965; İnanoğlu, 1977; Ün, 1972.

Otel şehir içinde en gözde yere, Taksim Meydanı'na yakınlığıyla merkezi bir konuma inşa edilmiştir fakat bu merkezi konuma rağmen, izole edildiği park sayesinde şehir yoğunluğundan kurtarılmıştır: çift camlar kentin gürültüsünü dışarda bırakmakta, havalandırma sistemleri kentin kirli havasını süzmekte ve otel ana yüzü Boğaz'a dönerek görüntü kirliliği de dışarda bırakılmaktadır (Altun, 2010, s. 20). Otel, kentsel bağlamı içinde yükseltilmiş ve merkezileştirilmiştir (Wharton, 2016, s. 147).

Oryantalizm pitoreskliği (Wharton, 2016, s. 144) sunan Boğaz cephesinden Dolmabahçe Camii ve Dolmabahçe Sarayı ve boğazın öteki ucundaki Anadolu kıyıları görülmektedir (*Hırsız*, 1965; *Oyun Bitti*, 1972; *Vurgun*, 1973; *Yaz Bekarı*, 1974). Otel, prestijli tepenin üzerinden Boğaz'ı ve tarihi İstanbul siluetini odalardan 'çerçeveleme'ye (oryantalist ressamların sunduğu şekilde) olanak sunarken, bu tarihi oryantal siluet Amerikan konfor standartları sunan modern iç mekânlar içinden deneyimlenmektedir (Akcan, 2001, s. 38). Turistler için şark toprakları müzede izlenmesi gereken bir eser gibidir. Yapı var olma şekliyle kendisi de şehir içinden müzedeki bir eser gibi algılanmakta ve korunmakta; içinden tarihi kenti de müzedeki bir tablo gibi algılatmakta ve çerçevelemektedir.

Giriş Yapıları, Ana Yapı ve Uçan Halı

İstanbul siluetinde bir dev gibi dikilen İstanbul Hilton Oteli, Yeşilçam'ın İstanbul'da geçen filmlerine konu veya set olmuşsa, kütlesi sürekli aynı açıdan mutlaka kadraja girmektedir. Bu açı, otelin adeta cam bir fanus gibi içine yerleştirilmiş olduğu parka girildikten sonra ve meşhur Uçan Halı kanopisine yaklaşırken yakalanmaktadır. Sanki, filmlerde oraya kadar gidebilen insanların ayrıcalıklı olduğu vurgulanmaktadır; nitekim otele artık şehirden değil, yakınından tanık olunmaktadır (Şekil 2).

Mimari olarak ele aldığımızda, yapı kütlesel anıtsallığından çok hacmiyle ve cephede eksensel simetri yerine tekrar edilen modüler düzeniyle genişletilebilir yapı kategorisinde yer almakta; düz çatısı, geniş pencereleri, cephede kafes sistemiyle Uluslararası Üslup'un yeni estetik olarak kabul ettiği tüm ilkelerini yansıtmaktadır (Skidmore vd.,1951, ss.65-74).



Şekil 2: Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin kütlesel hacmi.
Kaynak: Davudoğlu, 1965; Elmas, 1972; İnanoğlu, 1977; Ökten, 1973a, 1973b, 1976; Saner, 1964; Seden, 1974; Tibet, 1979, 1983; Yılmaz, 1966.

Binanın inşa sistemi betonarme karkastır, dış ve kafes kaplamaları dış sıvaya uygun olarak beyaz mermer pirinçli suni taş plaklar olarak; zemin katın dış cephesi ise mermer kaplama olarak önerilmiştir ("Turistik Otel", 1952, s. 61). 1930'lardaki Le Corbusier diliyle Uluslararası Üslup'un uzantısı olarak *piloti* giriş katı kütlesidir (Akcan, 2001, s. 41); yani, odaları barındıran ana kütlenin altındaki giriş ve/ya servis kütlesi, resepsiyon, lobi, yemek salonu ve bar salonu gibi fonksiyonları barındırarak tek bir kütle/hacim/parça/mekân halinde çalışmaktadır. Bu kütlenin şeffaflaştırılmasıyla, mekânlar, eski

(A) HIRSIZ, 1965



(B) ACI HAYAT, 1973



(C) BİTİRİMLER SOSYETEDE, 1973



Şekil 3: Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin girişindeki kütleler. Kaynak: Aksoy, 1973; Davudoğlu, 1965; Ökten, 1973a.

İstanbul'u adeta içeriye taşıyarak görsel süreklilik sağlamaktadır.

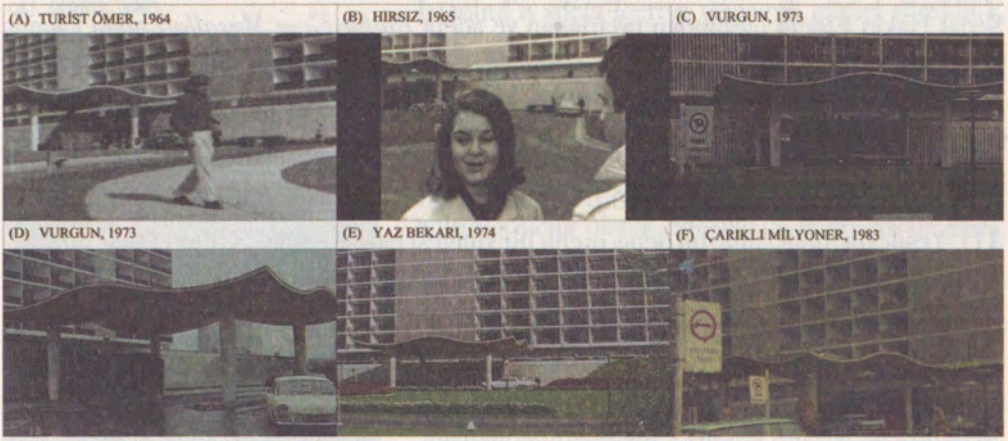
Fakat bu ayrıcalıklı kütleye ulaşmadan önce, Cumhuriyet Caddesi üzerinde bir çift alçak, kübik yapı otelin girişini işaretlemektedir. Bu yapılar adeta anıtsal kuleler olarak çalışmakta, görkemli bir giriş sağlamaktadır. Bu girişteki kütlelerde, turistlere kolaylık sağlaması için bazı mağazalar ve acenteler ve bir banka önerilmiştir ("Turistik Otel", 1952, s. 61). Örneğin, prestijli firmaların (*Pan American Airlines* ve *American Express*) ofisleri bu kütlelere yerleştirilmiştir (Wharton, 2016, s. 147-148). Kütleleri birbirine bağlayan kemerli bir geçiş gibi işleyen kanopinin alınlığında ise İstanbul Hilton yazmaktadır, girilen yer bellidir, saygı uyandırmalıdır. *Hırsız* (1965) filminde Selma (Fatma Girik) erkek arkadaşıyla, camlarında otelin kütlesinin yansımasının olduğu bu kübik kütleler önünde buluşmaktadır (Şekil 3A). *Acı Hayat* (1973) filminde ise, Kerem (Cüneyt Arkın) ve Ebru (Filiz Akın) eski İstanbul'u gezmeden önce bu saçağın altından geçmektedir, burası sanki kentin tarihiyle bağ kurmadan önce çağdaş zamanın donduğu son andır (Şekil 3B). Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı *Bitirimler Sosyetede* (1973) filminde Fırıldak Ali (Kadir İnanır) araba hırsızlığını en lüks arabaların olduğu Hilton Oteli'nde yapmaktadır (Şekil 2E), filmin açılışında çalınan araba anıtsal kulelerin arasından geçerek hızla otelden uzaklaşmaktadır (Şekil 3C).

Bu kütlelerden sonra otelin ana kütlesine ulaşmak için geniş arazi içinden geçen uzun bir araç yolu bulunmaktadır. Uzun araç yolundan sonra araçların yanaştığı yer, otelin ana girişini taçlandıran bir Şark detayıdır. Uzaktan Amerikan otellerinin simgesi olarak yıkılamaz veya bozulamaz olarak algılanan dikdörtgen kütleyi, otelin girişinde çoklu, çift kıvrımlı bir tonoz olarak tasarlanan bu Şark detayı bozmaktadır (Wharton, 2016, s. 143).

Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanan ve adeta *Binbir Gece Masalları*'ndan kaçmış olan Uçan Halı kanopisiyle Doğu ve Batı harmanı gerçekleşmiştir; yani, egzotik bir öğe, modern bir yapıya biçimsel olarak entegre edilmiştir. Tam da girişte olmasının bir anlamı vardır. Turistler için büyülü cazibe girişte başlamaktadır; kanopi, "Şark"ın ruhunu deneyimlemeye hazır olan Batılı misafirleri karşılamaktadır (Tozoğlu, 2007, s. 41). Yeşilçam filmlerinde bu detay otelin bir simgesi haline gelmiş, Hilton Oteli'nin vurgulanmak istenildiği zamanlarda otelin kütlesi kadraja girmese bile sadece bu kanopiyi kadraja almak, oteli tanımlamak için yeterli olmuştur (Şekil 4).

Hulki Saner'in yönettiği *Turist Ömer* (1964) filminde, Turist Ömer (Sadri Alışık), otele izmarit toplamak için gider, çünkü şehrin en iyi bitmeden atılmış izmaritleri oradadır, nitekim oteli sadece zenginler kullanmaktadır (Şekil 2A, 4A). Girişteki görevliyle aralarında bir diyalog geçmektedir. Görevli bu kılıkla otele giremeyeceğini söyleyince, Turist Ömer yerli turist olduğumuz için içeriye almıyorsunuz, yabancı turist olsak alırdınız diyerek otelin *elitist* yaklaşımına eleştiri yapmaktadır (Şekil 5A). Bir banka için promosyon para dağıtma işinde çalışmaya başlayan Ömer, soyguna denk gelip yanlışlıkla gerçek paraların olduğu çantayı alıp zengin olduğunda, soluğu Hilton Oteli'nde alır ve yine aynı görevliyle karşılaşır. Üstündeki kıyafetlere göre onunla Fransızca konuşan görevliye yerli turist olduğunu bir kez daha belirten Ömer, resepsiyondan kendine oda kiraladıktan sonra, oradan sosyetik arkadaşlarıyla birlikte otelin havuzlu terasına geçer. Fakat geçmeden önce lükslüğün ve teknolojinin bir simgesi olarak parodi edilen döner kapıyla zorlu bir mücadele vermektedir (Şekil 5B).

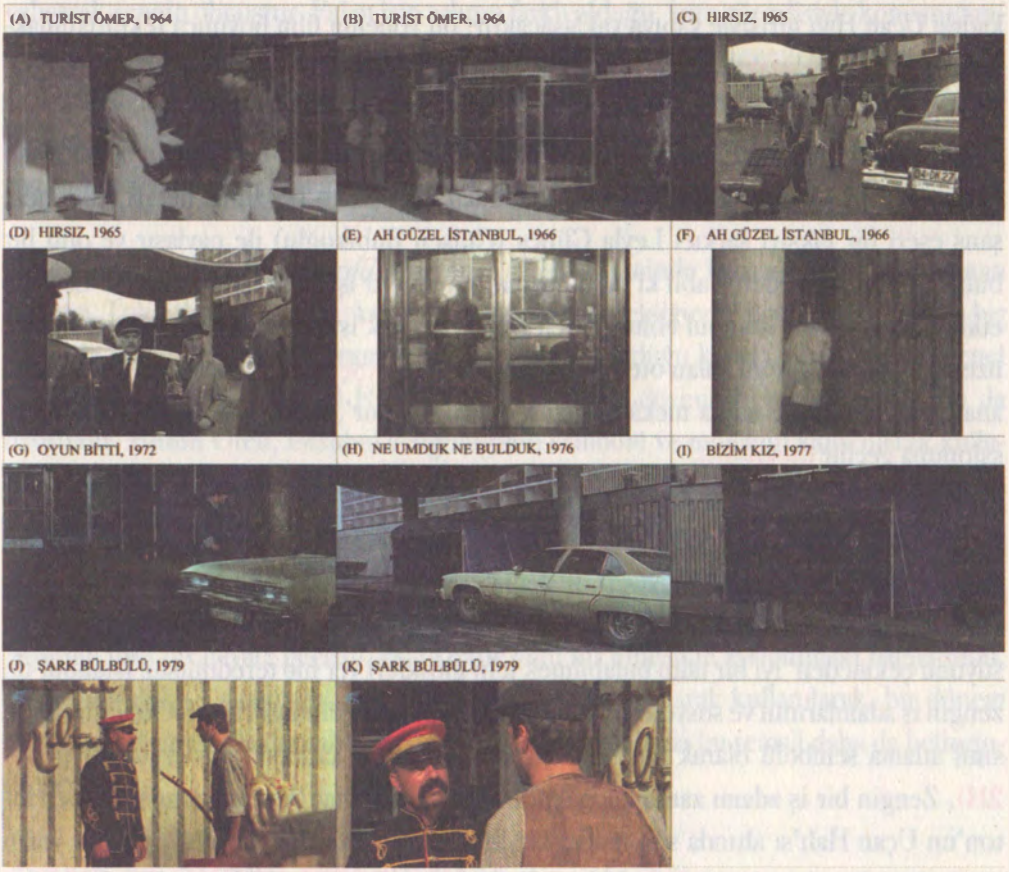
Hırsız (1965) filminde Osman'ın (Sadri Alışık) ailesini havaalanından aldıktan sonra ilk götürdüğü yer tabii ki zengin bir işadamının ailesine layık olan Hilton Oteli'dir (Şekil 2B). Otele giriş ve çıkışların sıklıkla gerçekleştiği filmde Uçan Halı kanopisi birden fazla kez görüntülenmiş; otelin kütlesi sık sık kadraja girmiş, hatta gece görünüşü eklenmiştir. Filmde en önemli olaylar ise girişte, kanopi önünde veya saçak altında gerçekleşmektedir. Nitekim Osman'ın kızı Selma (Fatma Girik) erkek arkadaşını babasıyla ilk kez -yanlışlıkla da olsa- uçan halının önünde tanıştırmaktadır (Şekil 4B). Polislerin takip ettiği Osman kızını son kez İstanbul gezisine bu kapıdan çıkarmakta, hırsızlık yaptıktan sonra polisle de ilk kez saçak altında yüzleşmektedir (Şekil 5C ve 5D).



Şekil 4: Yeşilçam filmlerinde otelin egzotik girişi: Uçan Halı.
Kaynak: Davudoğlu, 1965; Ökten, 1973b; Saner, 1964; Seden, 1974; Tibet, 1983.

Yine Sadri Alışık'ın oynadığı ve yönetmeninin Atıf Yılmaz olduğu *Ah Güzel İstanbul* (1966) filminde İzmir'den kaçmış Ayşe'yi (Ayla Algan) sahiplenen seyyar fotoğrafçı Haşmet İbriktaroğlu (Sadri Alışık), şarkıcı olmak isteyen Ayşe'yi gece kulübü sahibi arkadaşıyla tanıştırır.Ayşe'nin özgün Anadolulu karakteriyle şarkı söylemesi orada bulunan gençlerin dikkatini çeker ve onu Hilton Oteli'nde bir partiye davet ederler; malum, tüm sosyetik gençler partilerini orada yapmaktadır. O andan itibaren hızla ünlü olan Ayşe'nin artık kaldığı yer Hilton Oteli'dir; Ayşe sınıf atlamıştır (Şekil 2C). Ayşe bu statüye ulaşınca sosyetenin yaşadığı gibi yaşamaktadır; yeni kıyafetleri ve süs köpeğiyle döner kapıdan içeri girer (Şekil 5E), uzun lobiyi geçer ve asansörlere biner. Otelin döner kapısı, Ayşe için fakir bir hayattan zengin bir hayata geçişte adeta bir eşik olmuştur. Fakat, filmin sonuna doğru yaptıklarından pişman olan Ayşe yine Haşmet'e dönmek isteyince, aynı eşiği bu sefer intihar girişiminde bulunarak sedyede geçmektedir. Girişteki İstanbul Hilton yazılı duvarın önünden geçirilerek otelden çıkarılır (Şekil 5F).

Orhan Elmas tarafından yönetilen *Oyun Bitti* (1972) filmi, şarkıcı Zeynep'in (Filiz Akın), ünlü fabrikatör Hayrullah Kodaman'ın (Hulusi Kentmen) fabrikasının 50. yıldönümü vesilesiyle Hilton Oteli'nde düzenleyeceği partiye davet edilmesiyle başlar; malum, tüm büyük holdinglerin kutlamaları Hilton'da yapılmaktadır (Şekil 2D). Mühendis rolü yapan oto-tamirci Doğan Alp (Cüneyt Arkın) ve Zeynep, bu vesileyle otel odalarının olduğu katın asansör sahanlığında ilk defa karşılaşacaklar; Doğan Alp'in saçak



Şekil 5: Yeşilçam filmlerinde "Uçan Halı" kanopisi, saçak altı ve giriş. Kaynak: Davudoğlu, 1965; Elmas, 1972; İnanoğlu, 1977; Ökten, 1976; Saner, 1964; Tibet, 1979; Yılmaz, 1966.

altından arabasına binmesiyle ayrılacaklardır (Şekil 5G). Otel, güzel bir başlangıcın yeri olmuştur, her iki genç bu sayede zengin rolü yapabilmişlerdir.

Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı *Vurgun* (1973) filminde, hapisten yeni çıkan Kazanova Mehmet Oktaygül (Cüneyt Arkın), Hilton Oteli'nde kalan ses sanatçısı Gönül'ün (Gönül Yazar) kalbini kazanması ve parasını çalması amacıyla mafya tarafından görevlendirilir. Bu iş için, Mehmet'e, yeni adıyla Prens Ertuğrul Serdaroğlu'na Hilton'da daire kiralanır, arabası, terzisi, şoförü emrine verilir. Ertuğrul'un ve tayfasının zenginleştirilmesinin yine Hilton Oteli'nin berberindeki hazırlık sahnelerinden (Şekil 16) sonra yapının kütlesi ikonografik, geniş açıyla kadrajda yerini alır (Şekil 2F) ve ardından

kadraj Uçan Halı girişiyle yapıya yaklaşacaktır, bu yönelim film boyunca tekrarlanmaktadır (Şekil 4C ve 4D).

Osman Seden'in yönettiği *Yaz Bekârı* (1974) filminde, zengin bir işadamı olan Orhan Güven (Tarık Akan), mutsuz bir evlilik sonucu karısından boşanma kararı aldığında, şans eseri bir taksiyi şarkıcı Leyla Güneş (Gülşen Bubikoğlu) ile paylaşır ve onu bir buluşma için ikna eder. Tabii ki bu buluşma, zengin bir işadamı olan Orhan'ın Leyla'yı etkilemek için onu İstanbul Hilton Oteli'nde ağırlamak istemesiyle gerçekleşir. Bunun üzerine, kadrajda anlık kalan otelin kütlesinden sonra (Şekil 2G), meşhur "Uçan Halı" ana girişiyle birlikte adeta mekânın içine doğru 'uçulur', oradan da doğruca buluşma salonuna geçilir (Şekil 4E).

Zeki Ökten tarafından yönetilen *Ne Umduk Ne Bulduk* (1976) filminde Zeynep (Gülşen Bubikoğlu) ve annesi (Adile Naşit), mahallelerinde Zeynep'e talip esnafı başlık parası için dolandırır ve başka bir mahalleye, Bebek'teki Villa Hanzade'ye kaçarlar. 'Para suyunu çekmeden' iyi bir talip bulabilmek için gittikleri yer hiç tereddütsüz İstanbul'un zengin iş adamlarının ve sosyetesinin kendilerine mekân edindiği Hilton Oteli'dir. Otel, sınıf atlama sembolü olarak kullanılmış, tüm kütlesiyle kadrajda gösterilmiştir (Şekil 2H). Zengin bir iş adamı zannedilen şoför Doğan'ın (Aytaç Arman) zenginliği de Hilton'un Uçan Halı'sı altında son model bir arabanın ona teslim edilmesiyle, anne-kızın gözünde pekişmiştir (Şekil 5H), Hilton Oteli önünden son model bir arabaya binen bir kişi ancak zenginlikle özdeşleştirilebilir.

Bizim Kız (1977) filminde Zeynep Arda (Gülşen Bubikoğlu), Hilton Oteli'nde gerçekleşen mezuniyet balosunda meşhur zengin sanayicinin oğlu Murat Doğan'la (Tarık Akan) tanışmış; sonucunda Murat, Zeynep'e evlenme teklifi etmiştir. Nişan Hilton Oteli'nde gerçekleşecektir, otelin kütlesi ve girişi bunu kutlarcasına kadraja girmektedir (Şekil 2I, 5I).

Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı *Şark Bülbülü* (1979) filminde ise Şaban (Kemal Sunal) sözlüsü için başlık parası biriktirmek amacıyla İstanbul'a gelir. İstanbul'a yeni gelen Şaban soluğu Hilton Oteli'nde alır, çünkü şehirde zenginliğe giden yol orasıdır (Şekil 2J). Nitekim aldığı haberlere göre şehre gelen köylüsü orada aşçıbaşı olarak

çalışarak zengin olmuştur. Fakat işin aslının farklı olduğu, kapı görevlisiyle konuştuğunda anlaşılacaktır ki, kapı görevlisi onu o kılıkla içeri almaya da hevesli değildir (Şekil 5J ve 5K). Kapı görevlisi onu terslese de başka bir görevli aşçıbaşı/bulaşıkçı ismini duyup tanıyınca Şaban'a yardımcı olur, daha sonra yine gelmesini söyler. Şaban, *İstanbul Hilton* yazısı olan girişten ileri gidemese de Hilton onun için yine de bir kurtuluş olmuştur.

Kartal Tibet'in yönettiği *Çarıklı Milyoner* (1983) filminde babasının mirasına konan Bayram Tok (Kemal Sunal), köyünden İstanbul'a geldiğinde kendini çok farklı bir dünyada bulur. Nitekim, Bayram'ın babasının sahip olduğu kumaş fabrikalarının genel müdürü Yücel Bey, İstanbul Hilton Oteli'nde defile düzenlemektedir ve Bayram da davetlidir. Hilton Oteli, İstanbul zenginliğinin sembolü ve modanın kalbi olarak kullanılmıştır, salona geçilmeden önce kütlesi (Şekil 2K) ve daha sonra "Uçan Halı"sı (Şekil 4F) diğer filmlerde olduğu gibi işlenmiştir.

Otelin kütlesi, "Uçan Halı"sı ve girişindeki dönen kapısı tüm filmlerde adeta sefil bir hayattan lüks bir hayata geçişin, eski kentle yeni bir dünyanın ayrımındaki bağlantının, hatta mutluluk ve mutsuzluk arasındaki eşiğin simgesi olarak kullanılarak, bir dönem Yeşilçam sinemasında önemli yer edinmiştir. İç mekânlarda bu temsil daha da belirginleşmektedir.

Servis ve Hizmet Mekânları

1952 yılında, otelin bina işlev programıyla ilgili İngilizce ve Türkçe olarak bir rapor hazırlanmış, bu raporun Türkçesi 1952 yılında *Arkitekt* dergisinde 'Turistik Otel' başlıklı yazı altında yayımlanmıştır. Bu programda, otelin iki ayrı birime ayrıldığından bahsedilmektedir ("Turistik Otel", 1952, s. 56-59). Bunlardan ilki esas kütleyi oluşturan sekiz kattan oluşan yatak odalarını barındıran birimdir. Diğeri ise her türlü 'sosyalleşme' mekânlarını barındıran, ana kütlenin altında bulunan, girişteki servis ve hizmet hacmidir. Bu birimler zeminden itibaren, giriş katı da olmak üzere üç kata yerleştirilmiştir ve 3900 metrekare alan kaplamaktadır. Giriş kısmında resepsiyon, bekleme salonu, Lalezar Salonu bulunmakta, girişin bir alt katında ise yemek salonları ve bu salonların mutfak ve servis birimleri bulunmaktadır. Üç tarafından toprağa gömülü olan bodrum katta ise kalorifer dairesi, havalandırma dairesi, çamaşırlık, tamir atölyesi ve depolama birimleri olarak teknik odalar bulunmaktadır ("Turistik Otel", 1952, s. 61). Çalışmanın

bu kısmında, Yeşilçam filmlerinde otelin giriş katı kütlesi ve sunduğu İstanbul manzaralı, terasla doğrudan ilişki kuran gastronomi mekânlarının, resepsiyon ve asansör galerileri gibi servis ve dolaşım mekânlarının işlenişi anlatılacaktır.

Resepsiyon: Hilton Oteli'nin resepsiyon ve giriş kısmı sık sık filmlerde sahne olarak kullanılmıştır. Resepsiyon ve lobi mekânı, eksenli kurgusuyla sonu olmayan devasa bir koridor gibi algılanmaktadır. Mekânı bölen duvarlar olmadan, kolonları ve geniş camlarıyla mekân kendi içinde adeta akmakta, iç avlusunda olan yeşillik de mekânın içine doğru taşmaktadır. Şarkın Batı'yı dengelemesi belki de en net ve en dengeli şekilde burada, hatta spesifik olarak otelin resepsiyonunda ve galerisinde izlenmektedir. Eldem'in Bunshaft'ı dengelediği iddiası burada güçlüdür: Lobide ve atriyumun, yani girişteki pazar ve resepsiyon alanını oluşturan iç avlunun çevresinde, sterilizasyonun ve atektonik sadeliğin temsili olan dikdörtgensel tavan düzlemine, ona meydan okurcasına dairesel kesikler açılmış, bu kesiklerin içerisine aydınlatma işlevini de gören kurşun kaplama küçük kubbeler yerleştirilmiştir. Bu Şark etkisi de teknik ekipman ve malzemeyle dengelenmiştir: Giriş holü, bekleme salonu, bar ve kahve alanı (Lalezar Salonu) ve giriş katındaki terasın döşemesi tamamen mermer kaplama, pencere doğramaları alüminyum ve servis kısımlarında kapı kasaları çelik önerilmiştir ("Turistik Otel", 1952, s. 61).

Girişin bir kenarını ise baştan başa ahşap lambri duvar kaplamaları ve masasıyla resepsiyon tanımlamaktadır. Bu alan, ahşabın verdiği ağırlık ve sıcaklıkla mekânı ısıtmakta, koridorun ıssızlığını gidermektedir. Fakat bu mekân sadece bir geçiş mekânıdır. Bu mekândan ana kütleye geçişte mermer kaplı duvarlar ve çelik asansörler belirmekte, malzeme değişimi, giriş kütlesini ana kütlenin çeperinden keskin bir çizgiyle ayırmaktadır. Girişte ve resepsiyonda hissedilen geleneksel veya Şark detayları mekanik bir ihtiyaca cevap verecek şekilde aniden kesilmiş, yerini asansör şaftının soğuk metalleri ve mermerlerine bırakmıştır. Bahsi geçen tüm özellikleriyle otelin girişi, resepsiyonu ve asansör sahanlıkları filmlerde yine önemli bir yer tutmuş, iyi talih ve kötü talih arasında adeta bir eşik gibi çalışmıştır.

Ah Güzel İstanbul (1966) filminde sınıf atlayan Ayşe (Ayla Algan) Hilton Oteli'nde kalırken, Haşmet'i (Sadri Alışık) seyyar fotoğrafçılık yaptığı meydanda ziyarete gider, ancak beklediği ilgiyi göremez. Talihte hızlı yükselişinin düşüşü başlamıştır. Nitekim

Hilton Oteli'ne geri döndüğünde kapıları arkasına alarak galeride yürürken düşünceli ve mutsuzdur (Şekil 6A). Resepsiyonda ise onu durdurup, 4.12.1964 ve 08.01.1965 tarihleri arasında birikmiş olan borcunu senet kâğıdı (Şekil 7) ile ona hatırlatırlar (Şekil 6B ve 6C). Ne otelin temsil etmekte olduğu, içinde bulunduğu lüks/refah/zenginlik ne de bu yaşam tarzına göre giyindiği kıyafetler onu mutlu eder. Odasında intihar girişiminde bulunan Ayşe Hilton Oteli'nden ambulansla uğurlanır. (Şekil 5F).

Oyun Bitti (1972) filminde, Zeynep (Filiz Akın) ve Doğan'ın (Cüneyt Arkın) İstanbul Hilton Oteli'nde karşılaşmaları zengin rolü yapmalarına vesile olmuştur. Filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşan çift ve sözde aileleri (Hayrullah Bey Zeynep için ve Doğan'ın kaldığı evin sahibi Doğan için ebeveyn rolü yapmaktadır) nişanı yine Hilton Oteli'nde yapmaya karar verirler. Bu kutlama için aileler otelin resepsiyonunda buluşur (Şekil 6D). Aileler kutlama sonrasında Doğan'ın otelde müşterisine teslim etmiş olduğu arabayla (Doğan'ın zannedilmektedir) dolaşmak isterler. O sırada resepsiyonda bekleyen araba sahibi onları hırsızlıkla suçlayınca oyun ortaya çıkar (Şekil 6E). Resepsiyona girişle temsil edilen mutluluk yine aynı resepsiyondan çıkışla son bulmak üzeredir.

Ne Umduk Ne Bulduk (1976) filminde, zengin bir nasip aramak için sosyetenin beş çayına gelen Zeynep (Gülşen Bubikoğlu) ve annesi (Adile Naşit), otelden çıkarken yine zengin rolü yapan Doğan'la (Aytaç Arman) karşılaşır (Şekil 6F). Soğuk asansör şaftından resepsiyonun ahşap sıcaklığına geçişi gösteren kadrajda iki genç arasında sıcak etkileşim de başlamış, zenginliğe giden yolda bir eşik atlanmıştır.

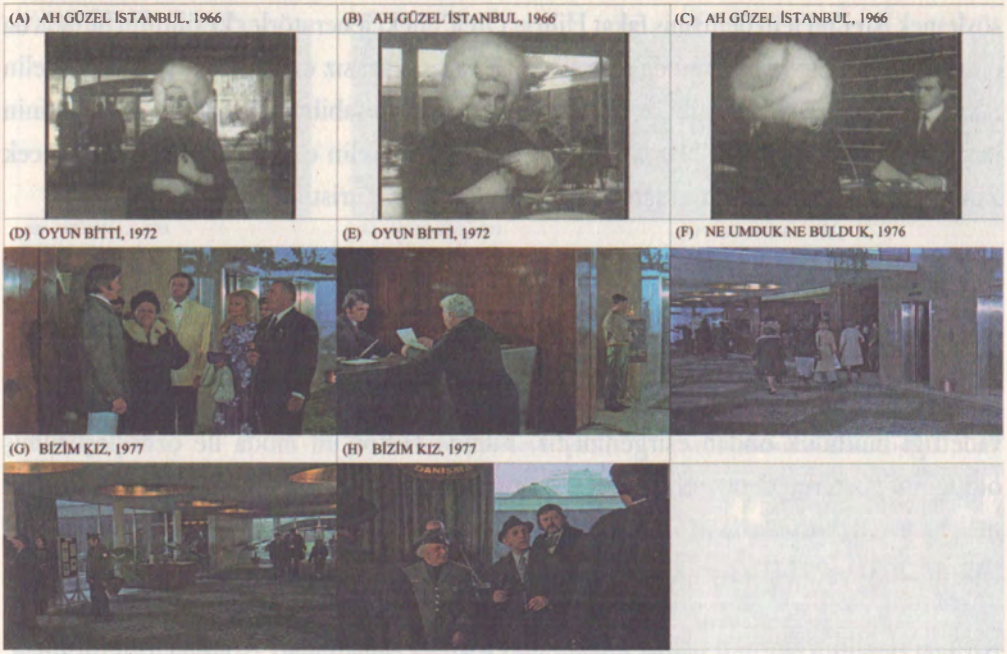
Bizim Kız (1977) filminde ise Zeynep'in (Gülşen Bubikoğlu) ailesi, kızlarına Hilton Oteli'nde nişan yapabilmek için, "Hilton'dan arıyoruz" yalanına başvurarak randevu aldıkları kuyumcuları soyarlar. Görülmektedir ki, Hilton kelimesi birçok kapıyı açmaktadır. Bu gereksizdir çünkü Murat'ın (Tarık Akan) ailesi, Zeynep'in ve ailesinin varlıklı olmadığını zaten öğrenmiştir ve nişana katılma konusunda şüpheleri vardır. Yine de sevginin ağır basmasıyla otele gelen Doğan ve ailesi, resepsiyonun karşısında bulunan danışmada polisleri engeller (Şekil 6G ve 6H) ve nişan otelin balo salonunda devam eder.

Asansör Sahanlıkları ve Asansörler: Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin asansörleri otelde önemli buluşmalara yetişmek üzere olanlarla (*Acı Hayat*, 1973),

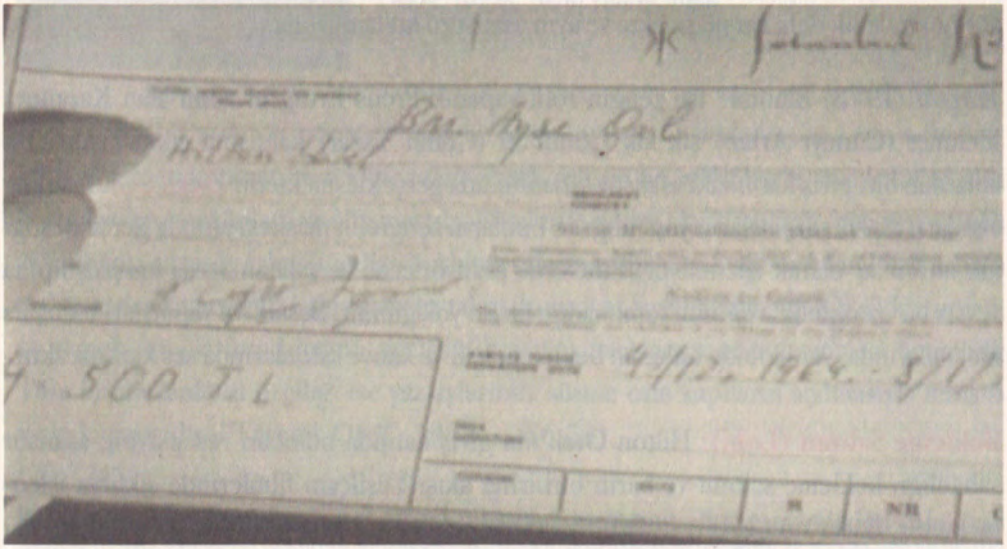
(*Vurgun*, 1973), ilk defa karşılaşacak olanları (*Oyun Bitti*, 1972; *Ne Umduk Ne Bulduk*, 1976) birbirine bağlamak için kullanılmıştır. Otel modern teknolojinin getirdiği tüm teknik ve teknolojik donanımlara sahiptir. Bunların arasında kelimenin tam manasında çelikleriyle parıldayarak öne çıkan detay asansörlerdir. Metalik kapıları, tuşları ve ışıklarıyla, bulunduğu mekânın dekoru nasıl olursa olsun, asansörlerin teknolojisi gizlenmemekte, tam tersine özellikle sergilenmektedir (Şekil 8). Asansör sahanlığına resepsiyondan geçiş bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi anidir, ana kütleye geçişte, Batı'nın teknolojisine kavuşma vurgulanmaktadır. Çelik asansörler teknik ilerlemelerin ifadesi olarak sade çıplaklıklarıyla sergilenmiş ve bunu kutsarcasına asansörleri çerçeveleyen duvarlar mermerle kaplanmıştır. Asansör içinde ise daha klasik bir atmosfer vardır; asansör cidarının iç yüzeyleri turuncu bordürlerle çerçevelenerek bölmelere ayrılmıştır; grotesk iç mekânları çağrıştırmaktadır. Altın yaldız kaplamalı çerçevesiyle ayna da bu etkiyi arttırmaktadır. Takiben, yemek salonunun bulunduğu katta yer alan diğer bir asansör sahanlığında ise çelik asansörleri kırmızı renge boyanmış duvarlar sarmalamaktadır. Bu etki, iri desenli kırmızı tonlarının hâkim olduğu halı kaplama ve asansör tuşlarını gösteren kırmızı levhalarla da tamamlanmıştır. Yemek katındaki bu galeri, giriş mekânının tam negatifi gibidir, beyazdan kırmızıya, mermerden ahşaba geçen farklı bir atmosfer yaratılmıştır.

Ah Güzel İstanbul (1966) filminde, Ayşe (Ayla Algan) zenginliğinin gösterişi olan süs köpeğiyle otele girer (nitekim otelde süs köpeğini özel çantasıyla taşıyan bir turist dönem magazinlerinde sansasyon yaratmıştır) ve giriş katı lobisinden asansöre geçer. Bu fiziksel hareket, onun zenginlikle buluşmasındaki eşik gibidir, asansör sahanlığı yeni bir başlangıcı temsil etmektedir (Şekil 8A).

Oyun Bitti (1972) filminde Doğan Alp (Cüneyt Arkın) ve Zeynep'in (Filiz Akın) ilk defa karşılaştıkları yer odaların bulunduğu kattaki asansör holüdür (Şekil 8B); takiben asansörde elektrikler kesildiğinde mahsur kalmalarıyla birbirlerini daha yakından tanıma fırsatı yakalarlar (Şekil 8C). Rol yapmakta olan Doğan, zenginliğini göstermek isterken oteli küçümseyerek "bu otelde sık sık böyle şeyler olur," dese de en kısa zamanda jeneratörler devreye girer. Doğan, bu lafı kaldığı Avrupa otellerinde böyle şeyler olmadığını



Şekil 6: Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli resepsiyonu.
Kaynak: Elmas, 1972; İnanoğlu, 1977; Ökten, 1976; Yılmaz, 1966.



Şekil 7: *Ah Güzel İstanbul* (1966) filminde İstanbul Hilton Oteli'nin senet kâğıdı.
Kaynak: Yılmaz, 1966.

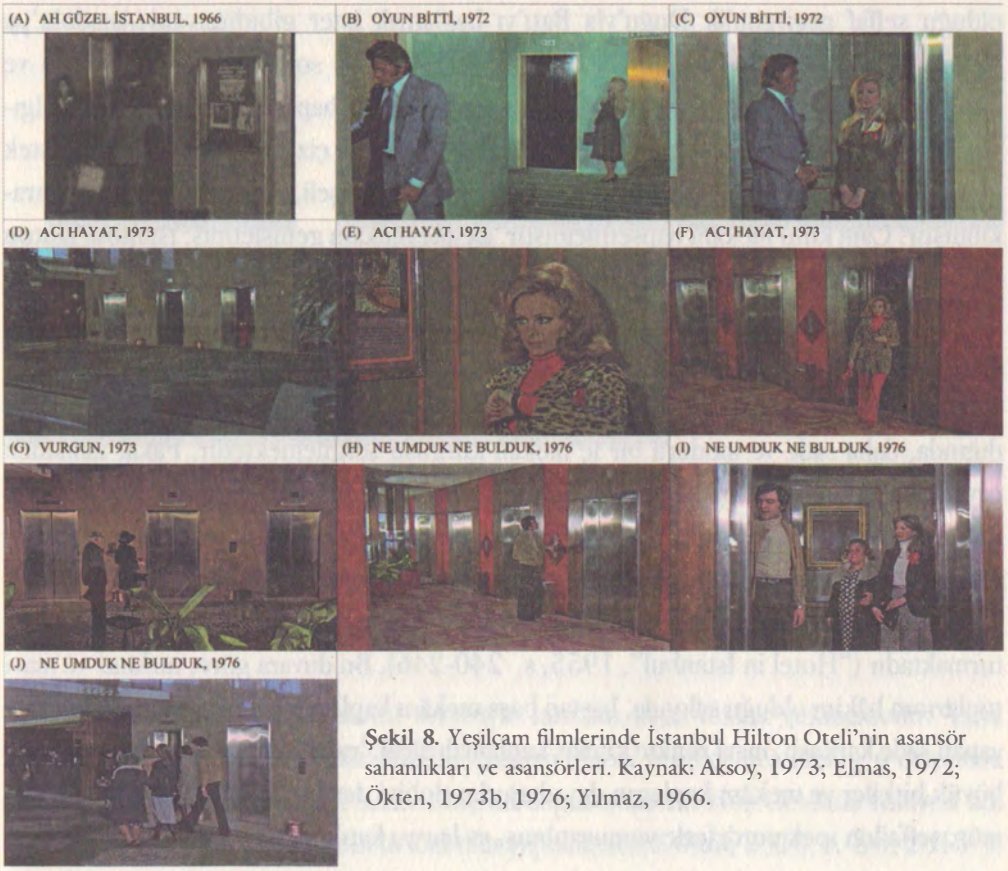
söylemek istediği için belirtmiş fakat Hilton Oteli'ndeki jeneratörler kesintinin burada da olmayacağını göstererek anında devreye girerek onu haksız çıkarmıştır. Nitekim, otelin raporunda da belirtildiği gibi, tesisatın her koşulda çalışabilmesi için şehir elektriğinin kesildiği zaman otomatik olarak devreye girecek ve otelin esas noktalarını besleyecek 200 beygirlik Diesel emniyet jeneratör grubu vardır ("Turistik Otel", 1952, s. 62).

Acı Hayat (1973) filminde, Ebru (Filiz Akın) otelin yemek salonunda bekleyen Kerem'le (Cüneyt Arkın) buluşmak için acele etmektedir. Girişteki asansör sahanlığından (Şekil 8D) asansöre (Şekil 8E), asansörden yemek salonu katındaki hole (Şekil 8F) ulaşmışken babasının gönderdiği kişi tarafından Kerem'le buluşması engellenir. Otelin vadettiği mutluluk ondan esirgenmiştir. Filmde Hilton'un moda ile özdeşleştirilmiş olduğunu gösteren detay, Ebru'nun kıyafetlerinin, son modayı takip etmesi dışında, bu mekânların dekoruyla da uyumlu olmasıdır: Moda ve otel birbirlerinden beslenmektedir (Altun, 2010, s. 110) (Şekil 8E ve 8F).

Kırmızı renginin ağırlıklı olarak kullanıldığı asansör sahanlıkları ve asansörün turuncu/kırmızı renk bordürleri *Ne Umduk Ne Bulduk* (1974) filminde de kendini göstermektedir. Filmde zengin bir kısmet arayışında olan Zeynep (Gülşen Bubikoğlu) ve sırf otelde karşılaşıldığı için zengin bir işadamı zannedilen Doğan (Aytaç Arman), bahsi geçen asansör holünde ilk defa karşılaşmakta ve aynı asansörü kullanmaktadır (Şekil 8H, 8I ve 8J).

Vurgun (1973) filminde ise zengin rolü yaparak Prens Ertuğrul adını alan Kazanova Mehmet (Cüneyt Arkın) sık sık Gönül'ün (Gönül Yazar) karşısına çıkmaktadır. Bu anlardan biri giriş katındaki asansör sahanlığında gerçekleşmektedir (Şekil 8G). Asansör alanları, ilk karşılaşmaların yaşandığı ve bunların zenginlik maskesi altında gerçekleştiği ara mekânlar olarak işlenmiştir. Filmlerde asansörlerde ve sahanlıklarda karşılaşılıp da sessiz bir 'zenginlik' rolünün yapılmadığı bir an yok gibidir. Sessiz rol yapmalar, buluşma mekânlarında; yani lobide bulunan bekleme, içki ve kahve salonlarında ses kazanacaktır.

Bekleme Salonu (Lobi): Hilton Oteli'nin giriş katında bulunan resepsiyon, asansör sahanlığı, bekleme salonu ve barın birbirine akışı Yeşilçam filmlerinde sıklıkla işlenmektedir. Batur'un (2005, s. 50) da belirttiği gibi otellerin özellikle giriş katlarında, geniş cam yüzeylerin sağladığı şeffaflık ve hafiflik adeta bir kural haline gelmiştir. Ana



Şekil 8. Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin asansör sahanlıkları ve asansörleri. Kaynak: Aksoy, 1973; Elmas, 1972; Ökten, 1973b, 1976; Yılmaz, 1966.

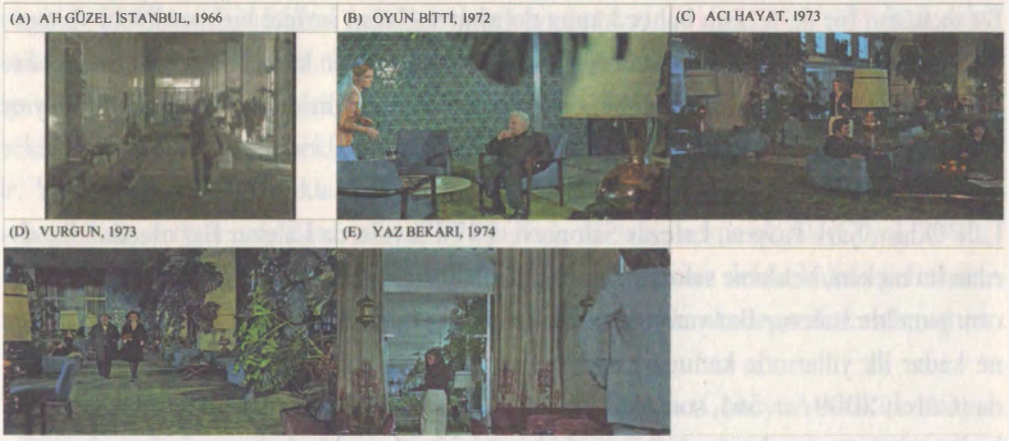
kütleyi yerden koparan ve tek bir *piloti* olarak çalışan bu şeffaf kütle, birbiri içine akan hacimlerden/mekânlardan oluşmuştur. Filmlerde de bu akışkanlıktan, girişten asansör sahanlığına asansör sahanlığından bekleme salonuna, bekleme salonundan Lalezar Salonu'na kadar kameranın kahramanları takip etmesiyle faydalanılmıştır. Özellikle oturma ve yemek salonlarının binanın genişliği boyunca manzaraya göre uzanması önemlidir. Tüm bu mekânların özelliği ise yaz aylarında sürme cam kapıların açılmasıyla teras ile ilişki kurmasıdır ("Turistik Otel", 1952, s. 56-59).

Bekleme salonuna ve Lalezar Salonu'na giren ziyaretçinin ilk deneyimlediği daha önce de bahsedilen oryantalizm pitoreskliğidir; yani Boğaz ve eski İstanbul. Kütlenin sahip

olduğu şeffaf geçirgenlik Doğu'yla Batı'yı bağlamak ister gibidir, yani Anadolu'yu Avrupa'ya bağlamaktadır. Belirli aralıklarla yerleştirilmiş soğuk, sade dikdörtgen ve sadece işlevsel oldukları için orada olan taşıyıcı kolonlar, hapsedilememiş hacmin algısını değiştirmemekte, tam tersine uçsuz bucaksız doğrusal çizgisine/yönelimine destek olmaktadır. Bu taşıyıcılar, işlevlerini yüceltircesine sert köşeli, süslemesiz ve beyaz bırakılmıştır. Cam kutu mekânı hapsetmemiştir, aksine mekânı genişletmiş; İstanbul Hilton Oteli şeffaf lobisiyle dönemin otellerine öncü olmuştur.

Asansör sahanlığından sonra ulaşılan bekleme salonu, oryantalist iç mekânları tam anlamıyla yansıtmamaktadır. Özellikle takibindeki mekân *Lalezar Salonu* ile kıyaslandığında, daha sade ve modern bir iç mekân kurgusu sergilemektedir. Fakat tamamen oryantalist etkilerden arındırılmış olduğunu söylemek yanlış olur. Nitekim, Sedat Hakkı Eldem'in üzerinde çalıştığı bekleme salonunun güney duvarı, geleneksel Selçuklu/Osmanlı/Türk mimarisine gönderme yaparak soyutlanmış (Tozoğlu, 2007, s. 43); klasik turkuaz Kütahya çinileriyle kaplanmıştır. Tüm mekânı baskılayan bir etki oluşturmaktadır ("Hotel in İstanbul", 1955, s. 240-246). Bu duvara göre, turkuaz ve mavi tonlarının hâkim olduğu salonda, baştan başa mekânı kaplayan halılar, sedire gönderme yapan sade karkaslı, mavi renkte kumaş kaplamalı alçak 'rahat' koltuklar, saksılar içinde büyük bitkiler ve mekânı kaplayan dev abajurlar, lobiyi dev bir 'ev' mekânına dönüştürmüş; şeffaflığı ipek perdelerle yumuşatılmış, ev havası katılmıştır.

Yine de Yeşilçam filmlerinde bu salondaki ev hissini yaşamak neredeyse imkânsızdır, çünkü bu mekân esasen hedeflenen istikamete ulaşılması için bir 'geçiş mekânı' ya da soluklanmak için bir 'durak' olarak kullanılmıştır. Bu akışkanlık filmlerde kurguyu ve kadrajı yönlendirmiştir. Bu özelliği, *Ah Güzel İstanbul* (1966) filminde aniden lüks bir hayatın içine atılan Ayşe'nin (Ayla Algan), bu hızı göstermek istercesine, 'süs köpeğiyle' aceleyle lobiyi geçerek asansörlere yönelmesiyle (Şekil 9A); *Oyun Bitti* (1972) filminde zengin iş adamı rolü yapan oto tamircisi Doğan'ın (Cüneyt Arkın), tamir ettiği arabanın anahtarlarını müşterisine teslim etmek için bu mekâna uğramasıyla (Şekil 9B); *Acı Hayat* (1973) filminde *Lalezar Salonu*'nda kendisini bekleyen Kerem'e (Cüneyt Arkın) ulaşmak için Ebru'nun (Filiz Akın) bu mekânı hızlıca aşmasıyla (Şekil 9C); *Vurgun* (1973) filminde Gönül (Gönül Yazar) ve menajerinin *Lalezar Salonu*'ndan çıkarak asansörlere yönelmesiyle (Şekil 9D); ve *Yaz Bekarı* (1974) filminde Zeynep'in (Gülşen



Şekil 9: Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin bekleme salonu.
Kaynak: Aksoy, 1973; Elmas, 1972; Ökten, 1973b; Seden, 1974; Yılmaz, 1966.

Bubikoğlu) Orhan'a (Tarık Akan) kızıp Lalezar Salonu'nu terk etmesiyle (Şekil 9E) takip etmek mümkündür.

Soluklanmalarda ise Türk kahvesi servisiyle kurulan ilişki dikkat çekmektedir. Türk kahvesi hizmeti otelde oryantalizmin bir uzantısı olarak vazgeçilmez olmuş, o dönemde Kahveci Güzeli adı verilen bir hizmet biçimi doğmuştur. Bu Hoş Geldiniz Kahvesi adı verilen servisi geleneksel kostümlü kadınlar yapmaktadır (Altun, 2010, s. 90, 2015, s. 39). *Oyun Bitti* (1972) filminde de Doğan'ın teslim ettiği arabanın esas sahibine Kahveci Güzeli turkuvaz çini kaplama duvarların önünde kahve servisi yapmaktadır (Şekil 9B).

Lalezar Salonu / Lalezar Bar: Oryantalist unsurların en baskın olduğu yer, lobinin 1950'li yıllarda kadınlara ayrılan ve Lale Odası (*Tulip Room*) olarak da adlandırılan mekânıdır (Şekil 10). Kat kat kıvrımlı perdelerle, mekânı çevreleyen alçak sedirlerle, sedirlere serpiştirilmiş büyük yastıklarla ve elle boyanmış mobilyalarla döşenmiştir (Altun, 2010, s. 22). İlk yıllarda Şark Köşesi olarak da bilinen, oryantalist kaygının en yoğun hissedildiği bu mekân, 1960'lı yıllardan sonra bir Amerikan bar ilavesiyle Lalezar Bara dönüştürülmüş; barın önerdiği hizmetlerin yanında, Türk kahvesi, nargile kokteyli gibi Şark deneyimi sunan hizmetlere de devam edilmiştir (Altun, 2010, s. 94).

Bu mekânın bir de terasın bahçe katına dolaşım sağlayan sarmal bir merdiveni ve merdivenin uzantısında ise bahçede sohbet köşesi olarak anılan kameriyesi bulunmaktadır. Bu ahşap kameriyeyle de kubbe biçimli çatısı ve ahşap sedirleriyle oryantalist deneyim sunulmaktadır (Tozoğlu, 2007, s. 46).

Lale Odası, Şark Köşesi, Lalezar Salonu ve 1970'li yıllarda Lalezar Bar olarak adlandırılan bu mekân, bekleme salonundan cam bir bölmeyle ayrılmıştır. Kapısının üzerindeki cam panelde Lalezar Bar yazmaktadır (Şekil 10E, Şekil 10K ve 10M). Bu mekân, her ne kadar ilk yıllarında kadınlara ayrılmış olmasından dolayı harem olarak adlandırılsa da (Gürel, 2009, s. 56), sonraları Yeşilçam filmlerinde de görüldüğü gibi İstanbul'un kadın-erkek tüm seçkin kesiminin sıklıkla uğradığı bir mekân haline gelmiştir.

Bu mekânda 1940'larda Sedat Hakkı Eldem'in öncülük ettiği tarihselci yaklaşım, mekândaki Osmanlı/Selçuklu izleri taşıyan İslami mimariye ait öğelerden izlenebilmektedir. Mekânı egzotikleştiren oryantal kimlik, dekorlar, mobilyalar ve iç mekân tasarımlarıyla sağlanmıştır. Mekânın en baskın elemanı ise merkezde bulunan şadırvandır. Şadırvan, usulüne uygun olarak bir havuzu/çeşmeyi gümüş ve altın yaldızlı klasik sütunlarla çevrelemektedir. Altın varaklı kurdelelerle sarılmış hissi veren gümüş sütunlar, dekoratif kemerlere bağlanmakta, kemerler ise kurşun bir kubbeyi taşımaktadır. Kubbeden, yine Şark yaklaşımına uygun olarak geniş bir saçak taşmaktadır, bu saçağın alınlığı altın yaldızlı dekoratif öğelerle taçlandırılmıştır. Oturma düzeni, bu şadırvanın çevresini saran sedir ve bu sedir önüne yerleştirilmiş alçak sehpalar ve sehpaların çevresinde alçak oturma birimlerinin çoğalmasıyla gelişmektedir.

Şarka ait tek öğe bu şadırvan değildir, bar alanının üstünde bulunan asma tavanda şadırvanda kullanılan saçak süslemesi devam ettirilmiştir. Dahası, tavandan tüm mekâna Alaaddin'in lambası gibi bronz şark fenerleri sarkıtılmıştır (Şekil 10I ve 10N) (Zat, 2005, s. 238-239). Bu oryantalizm içinde ise Amerikan barı yerini kaybetmemiştir. Gürel'in (2009, s. 61) de belirttiği gibi, mekânların içerisine yerleştirilmiş olan bu öğe, eğlence kültürünü disiplin etmekte, içki servis edilmesini ve içilmesini kentsel kültürün içinde sosyalleşme aracı olarak benimsetmektedir. Bunlara rağmen, bar kültürünün oryantalizmden nasibini çokça aldığı söylenebilir; barın arkasında yer alan yaldızlı kolonlar, soyutlanmış mukarnas detaylı paneller ve bar sandalyelerinin arkasında bulunan altın

renginde iri Osmanlı motifleri (göz veya lale soyutlaması) (Şekil 10D ve 10I) barı dahi Şark olarak imgelemektedir. Mekânı daha da ağırlaştıran ve lobinin şeffaflığını engelleyen tavandan yere kadar uzanan kumaş perdelerde de iri motifler kullanılmıştır. Tüm mekân halıyla kaplanmış; bekleme salonunda olduğu gibi iri desenli modeller seçilmiştir. Yine de "Batı"dan uzaklaşmak istemeyen seçkinler için, mekânın odağına piyano yerleştirilmiş, o dönemde Batılı sosyal duruşu ifade eden bir nesne olarak (Gürel, 2009, s. 48), seçkin sınıfın kültür seviyesini ifade etmek istercesine dekor haline gelmiştir. Yeşilçam filmlerinde bu mekân seçkin sınıfın buluşma yeri olarak vazgeçilmez olmuştur.

Oyun Bitti (1972) filminde, Zeynep (Filiz Akın) ve Doğan (Cüneyt Arkın) ilk buluşmalarını burada gerçekleştirmektedir. Mekânın en etkili öğesi olan şadırvanın içinden (Şekil 10A) ve çevresinden (Şekil 10B) farklı açılarla çiftin sohbetleri izlenmektedir. Kimi sahnede, tavandan yere uzanan perdeler aralanmış ve çiftin arkasında muazzam Boğaz manzarası yani oryantalist pitorestlik sunulmuştur (Şekil 10C). Bu sahnelerde Doğan kendini rolüne çok kaptırmıştır, Zeynep'in yazın tatilini nerede yaptığını tahmin etmeye çalışıp, Avrupa'nın en gözde mekânlarını ona sormaktadır. Ona göre, Hilton Oteli'ne gelen biri sadece Avrupa'da tatil yapmış olabilir.

Acı Hayat (1973) filminde, sık sık karşılaşmakta olan varlıklı ailelerin çocukları Kerem (Cüneyt Arkın) ve Ebru'yu (Filiz Akın) nihayetinde buluşturan mekân İstanbul Hilton Oteli olmuştur. İlk anlaşmalı buluşmaları, otelin Lalezar Bar'ında gerçekleşmiştir. Kerem, Amerikan kültürünün değişmez öğesi olan barda içkisini yudumlarken Ebru'yu beklemiş, daha sonra şadırvan çevresindeki sedirlerde Türk kahvesi içilmiştir. Barda içki, sedirlerde Türk kahvesi içilmekte, her şey usulüne göre yapılmaktadır. Sonları talihsiz bitecek çiftin en güzel günleri bu mekânda geçmiştir (Şekil 10D - 10H).

Vurgun (1973) filminde, Ertuğrul (Cüneyt Arkın) ve Gönül (Gönül Yazar) ilk kez anlaşmalı olarak Lalezar Bar'da şadırvan önünde buluşmaktadırlar. Burada zenginliğinden bahsederek Gönül'ü etkilemek isteyen Ertuğrul'a sözde yurtdışındaki büyük ihaleli işleri hakkında bir telefon gelmektedir. Yurtdışı işleri konuşulurken bu sırada Türk kahvesi içilmesi Doğu ve Batı kültürlerinden beslenen bir toplumun ve mekânının yansıması gibidir (Şekil 10I ve 10J).

Yaz Bekârı (1974) filminde ise, zengin işinsanı Orhan (Tarık Akan), şarkıcı Leyla'yı (Gülşen Bubikoğlu) etkilemek için Hilton Oteli'nin Lalezar Bar'ında ağırlamaktadır, fakat Leyla bu oyunlara ve göz boyamaya kanmayacağını ifade ederek, mekânı terk eder (Şekil 10K ve 10L). Orhan üzüntüsünü paylaşmak için bir arkadaşıyla yine bu mekânın barında dertleşecektir (Şekil 10M).



Şekil 10: Yeşilçam Filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nde 'Lalezar Bar'.
Kaynak: Aksoy, 1973; Elmas, 1972; Ökten, 1973b, 1976; Seden, 1974.

Ne Umduk Ne Bulduk (1976) filminde Zeynep (Gülşen Bubikoğlu) ve annesi (Adile Naşit), Zeynep'e uygun bir kısmet bulabilmek için Hilton Oteli'nin Lalezar Bar'ına gelmişlerdir. Mekânın en etkili mimari öğesi, lükslüğün içinde Şark esintileri sergileyen şadırvan çevresinde oturmakta ve beş çayı keyfi yaşamaktayken, tüm zengin sosyetenin Uludağ'da olduğunu öğrenerek oraya gitme kararını burada verirler (Şekil 10N ve 10O). Bu filmde de işlendiği gibi, Hilton'da beş çayları gelenekselleşmiş, kentin sosyetesinin gündelik hayatında önemli bir yer edinmiştir: Akşamüstleri dörtle yedi arasında özenli giyinip kuşanan kentli burada vakit geçirmektedir (Altun, 2015, s. 89). Bu etkinliğe sahne olan Lalezar Bar kentte sosyetenin boy gösterme yerine dönüşmüştür (Altun, 2010, s. 72).

Batı ve Doğu'yu harmanlayan, egzotik pitoreskliği hem sunduğu manzara ile hem de iç mekân dekorasyonları ile aktaran bu mekân, filmlerin en gözde mekânıdır; tüm güzel anlar burada gerçekleşmekte, tüm etkileyici kararlar burada alınmakta ve tüm bunlar olurken dönemin İstanbul seçkinlerinin hayatından kesitler sunulmaktadır. İstanbul sosyetesi veya Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi zengin rolü yapanlar bu mekâna gelmekte, beş çaylarına katılmakta, barında içki, sedirlerinde Türk kahvesi içmektedir. İstanbul sosyetesinin zevklerini ve alışkanlıklarını yansıtan en gözde mekân burası olsa da bir sonraki kısımlarda da görülebileceği gibi başka seçenekler de bulunmaktadır.

Sarmal Merdiven & Defile Salonu: Giriş katından, yine *piloti* kütlesinin bir parçası olan bir alt kata, heykelimsi spiral bir merdivenle ulaşılmaktadır. Mermer merdiven basamakları halıyla kaplanmış; metal tellerin oluşturduğu üçgen kuşaklarla merdiven korkuluklarında dahi heykelimsi bir kompozisyon yakalanmıştır (bu detay, tonoz bingilerde baklava kuşaklarına referans vermekte gibidir). Bu merdiven, lobinin bir alt katında bulunan ve moda dünyasının İstanbul'daki en gözde mekânı olan defile salonuna yönlenmektedir (Şekil 11). Heykelimsi merdiven, Barok üslubuyla tüm mekânı kaplamasına rağmen inceltilmiş ve şeffaflaştırılmış elemanlarla sadeleştirilmiş; fakat zenginliğin adeta sembolü olan mermer basamaklardan, hatta mermer basamakları kaplayan kırmızı halılardan vazgeçilmemiştir. Merdiveni bir salon karşılamaktadır; defile salonu olarak kullanılan bu mekânda, kolonlar aynalar ile kaplanmış, aynalar altın yaldızlı metal çerçevelerin içine sabitlenmiş; mekânı zenginleştirmek için altın yaldızlı (altın varaklı) ve kristalli avizeler kullanılmıştır. Otelin diğer mekânlarında olduğu gibi, burada da lükslüğün sembolü olarak pahalı kumaşlar kullanılmış; kat kat perdelerle mekâna ağırlık

verilmiştir. Yaldızlama tekniği masif ahşap olan balo salonu kapısında dahi görülmektedir, ahşap oyma ve kakma tekniğiyle ve bitki motifleriyle işlenmiş detaylarında yine altın yaldız/varaklama tekniği kullanılmıştır (Şekil 11).

Vurgun (1973) filminde, Ertuğrul'un (Cüneyt Arkın), Gönül'ü (Gönül Yazar) etkilemek için Hilton Oteli'nde kalmaya başlamasından sonra, defile salonunu (ve kapılarını) arkada bırakarak bu heykelimsi merdivende ekibiyle ilerlemesi (Şekil 11A) güzel bir karşılaşmaya vesile olacak; onu asansör sahanlığında Gönül ile karşılaştıracaktır.

Çarıklı Milyoner (1983) filminde, Bayram'ın (Kemal Sunal) babasının sahip olduğu kumaş fabrikalarının genel müdürü Yücel Bey, İstanbul Hilton Oteli'nde defile düzenlemektedir. Çünkü İstanbul'da bütün ulusal ve uluslararası defileler burada gerçekleşir. Defileye katılan Bayram'ın ve şirket hissedarlarının otelin lobisinden defile sahnesinin olduğu bodrum kata inmekte olduğu bir sahne vardır (Şekil 11B). Bu sahne, lobinin sarmal merdivenle, sarmal merdivenin defile salonu ile olan ilişkisini net bir şekilde sunmaktadır. Defileye katılan Bayram, kıyafetlerin eksikliğinden yakınır (Şekil 11D ve 11E), satış fiyatlarını sorar, aldığı cevaptan mutlu olmaz; "Bundan sonra bu kıyafetleri üretim maliyetine satacaksınız" der. Film lükslüğün ve zenginliğin abartılmakta olduğu yaşam tarzına eleştiri getirmektedir. Nitekim Bayram, defile salonunun kapısında bekleyen Suna'yı (Necla Nazır) kurtarıcı olarak görerek oradan uzaklaşır (Şekil 11C).



Şekil 11: Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin defile salonu ve salona yönlendiren anıtsal merdiven. Kaynak: Ökten, 1973b; Tibet, 1983.

Yemek Salonu: İstanbul Hilton Oteli'nde yemek salonunda ağırlanmak Yeşilçam'ın filmlerinde sadece seçkin sınıfın deneyimleyebileceği bir ayrıcalık olarak temsil edilmiştir. Üç farklı filmde işlenen yemek salonu, otelin giriş katının bir alt katında bulunmakta ve terasa doğrudan açılmaktadır. Arazinin eğiminden yararlanılarak düşünülmüş olan bu mekân, üst katında bulunan Lalezar Bar'ın sunduğu gibi Boğaz manzarası sunmaktadır. 850 kişiye hizmet veren yemek salonlarının mutfakları, depolama ve servis birimleri ise aynı katta, fakat şehir cephesinde toplanmıştır ("Turistik Otel", 1952, s. 61).

Bahsedilen Doğu ve Batı harmanı kapsamında tarihi kültürel mirasın modern yapının içine entegre edilmesi bu mekânlarda da görülebilmektedir. Eldem'in yapılarında benimsemiş olduğu Türk evlerindeki pencere kafesleri bölme paneller/paravanlar olarak kullanılmışlardır (Şekil 12D). Mutfak Amerikan tarzına uygun olarak mekânın bir parçasıdır (Şekil 12B ve 12E); asma tavanının alınlığı da Hilton Oteli'nin diğer mekânlarında sıklıkla rastlandığı gibi altın yaldızlı/varaklı kaplamalarla süslenmiş ve çiçek ve lale motifleriyle işlenmiştir. Mekânın merkezinde bulunan altın renkli servis ünitesi yine bir şadırvanı andırmakta; oturma birimleri bu merkezi öğe çevresinde mekâna dağılmaktadır (Şekil 12F). Mutfak ve sunulan servis, Batının konfor standartlarını ve alışkanlıklarını sergilerken (Şekil 12A); ahşap asma tavan ve bu paravanlar mekâna geleneksel bir dokunuş eklemektedir.



Şekil 12. Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nde yemek salonu.
Kaynak: Aksoy, 1973; Elmas, 1972; Ökten, 1973b.

Oyun Bitti (1972) filminde Doğan'ın Zeynep'i davet ettiği yer Hilton Oteli'nin restoranıdır. Restoranın hizmet anlayışı, açık Amerikan mutfağı ve klasik canlı müzik sunması işlenen dönemdeki mekânın ve kullanıcılarının kimliğine yönelik bilgiler sunmaktadır (Şekil 12A ve 12B). *Acı Hayat* (1973) filminde, Kerem (Cüneyt Arkın) buluşmalarına bir daha izin verilmeyecek olan Zeynep'i (Filiz Akın) burada beklemektedir (Şekil 12C). *Vurgun* (1973) filminde Ertuğrul (Cüneyt Arkın), Gönül'e (Gönül Yazar) zenginliğini içki ısmarlayarak, garsonun İngilizce sunduğu şarapları beğenmeyerek ve keman konçertosunu Gönül'ün masasına yönlendirerek, burada sergilemektedir (Şekil 12D, 12E ve 12F).

Balo Salonu: İstanbul seçkinlerinin kutlamaları, baloları, nişanları ve düğünleri İstanbul Hilton Oteli'nde yapılmaktadır. Filmlerde gösterilen Hilton Balo Salonu, tam anlamıyla Batının Doğu kültürünü algıladığı ve yansıttığı gibidir. Egzotikliğin her türlü öğesi *Binbir Gece Masalları*'ndan fırlamışçasına bu mekâna yerleştirilmiştir. Altın rengi, paravanlar, ağır kumaş perdeler, bordür çerçeveler, duvar kâğıtları, gömme ayak sütunlar ve bağlandıkları kemerler olmak üzere hemen hemen her detayda kullanılmıştır. Mobilyalarda da Şark detayları işlenmiştir, alçak oturmalı sedirler gibi öğeleri bu mekânda görmek mümkündür.[5]

Ne Umduk Ne Bulduk (1976) filminde Doğan (Aytaç Arman), Zeynep (Gülşen Bubikoğlu) ve ailesini etkilemek için onları Hilton Lalezar Restoran adı altında bu mekânda ağırlar (Şekil 13A, 13B ve 13C). *Bizim Kız* (1977) filminde Zeynep'in (Gülşen Bubikoğlu) mezuniyet balosu bu salonda yapılmaktadır (Şekil 13D) ve Zeynep ünlü sanayicinin oğlu Murat'la (Tarık Akan) bu salonun bar ve kahve köşesinde tanışır (Şekil 13E ve 13F). Bu karşılaşmanın sonucu Murat Zeynep'e evlenme teklifi eder. Evlatlık kızlarına onurlu bir nişan yapmak isteyen dar gelirli mahalleli, Hiltonda nişan yapmayı onur meselesi yapar (Şekil 13G, 13H ve 13I).

Karagöz Bar Yerine Pilsen Pub: Otelde sıklıkla işlenmiş olan bir başka mekân ise Karagöz Bar adlı mekândır. Özgün tasarımında Karagöz Bar, zemin katta (giriş katın altında kalan katta) kavisli bir Amerikan bar olarak yaklaşık 30-50 taburesiyle çalışmaktaydı. Tavanı altın varaklarla işlenmiş, barın arkasına beş büyük pano yerleştirilmişti.

5 Filmlerde Hilton'da olduğu vurgulansa da bu mekânın bir set olma ihtimali de değerlendirilmektedir.



Şekil 13. Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nde balo salonu.
Kaynak: İnanoğlu, 1977 & Ökten, 1976.

Bu panolarda Karagöz tiyatrosunun karakterleri gölge oyunu şeklinde sunulmaktaydı (Altun, 2010, s. 92). Türk kültürünün geleneksel eğlencelerinden biri olan ve toplumun her kesiminin günlük hayat mücadelelerini yansıtan bu kültürel mirastan esinlenen bu mekânda, özellikle özel davetlerde, personel Karagöz figürlerinin kostümleriyle servis yapmakta, oryantalist bir deneyim sunulmaktaydı (Tozoğlu, 2007, s. 46). Fakat, 1972 yılının baharında yapılan bir tadilatta, otelin meşhur Karagöz Barı Pilsen Pub adı verilen, İngiltere'deki publardan esinlenen bir mekânla değiştirilmiştir. Tamamen ahşap olarak inşa edilmiş, deri koltukları ve İngiliz tarzı içki sunumlarıyla İstanbul'da daha sonra inşa edilecek olan barlara örnek olmuş; her akşam beşle yedi arasında içkilerin yarı fiyatına satılmasıyla İstanbul'a *Happy Hour* kültürünü taşımıştır (Altun, 2015, s. 77). *Çarıklı Milyoner* (1983) filminde, babasının zenginliğinin göstergesi olarak Hilton'da gerçekleşen defileden bunalan Bayram (Kemal Sunal), gazeteci Suna'yı (Necla Nazır) burada ağırlamaktadır (Şekil 14).



Şekil 14: *Çarıklı Milyoner* (1983) filminde İstanbul Hilton Oteli'nde "Pilsen Pub".
Kaynak: Tibet, 1983.



Şekil 15: Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin havuz başı.
Kaynak: Lam, 1974; Saner, 1964.

Teras ve Havuz: Amerikanlaşma projesinin bir parçası olarak Amerikan banliyösünün havuz keyfinin İstanbul Hilton Oteli'ne taşınmaması söz konusu olamazdı. Nitekim yaz aylarında havuz partileri ve hatta deniz kenarının soğuktan kullanılamadığı ara mevsimlerde de havuz keyifleri İstanbul'un seçkinleri tarafından burada deneyimlenmekteydi. Meşhur, ayak izi şeklinde tasarlanmış havuz ve terası, Yeşilçam filmlerine de konu olmuştur. *Turist Ömer* (1966) filminde, zengin olan Ömer kendini son model arabası, sosyetik arkadaşları ve yeni kıyafetleriyle Hilton Oteli'nde bulduğunda, bir beyefendi gibi karşılanmakta; arkadaşları havuzda eğlenirken kendisi de terasta içkisini yudumlayıp güneşlenmekte ve yeni kimliğiyle otelin tüm nimetlerinden faydalanmaktadır (Şekil 15A, 15B ve 15C). Burada garsona bahşiş olarak 10 kâğıt vermeyi kendine yakıştıramaz, "Pardon 100 kâğıt olacaktı," der ve düzeltir, çünkü artık bulunduğu mekâna göre para harcaması gerektiğini düşünmektedir. Victor Lam'ın yönettiği, başrolünde Cüneyt Arkın'ın oynadığı *Karateciler İstanbul'da* (1977) filminde de Çinli mafya patronu İstanbul'da bu otelde kalmakta, havuzunda yüzmekte ve dinlenmektedir (Şekil 15D ve 15E).

Mağazalar ve Berber: Otel, müşterilerinin şehre inmeden her türlü ihtiyaçlarının karşılanması için Pazar/Bedesten kısmı olarak da anılan ve içinde tuhafiyeci, antikacı, banka, berber ve içecek dükkânı (*soda fountain*) gibi her türlü mağazaya sahip bir alışveriş mekânı sunmuştur ("Turistik Otel", 1952, s. 59). Bu mağazalar girişteki avlunun etrafına toplanmış, İstanbul'un kubbeli bedestenlerini andırarak avluyu saran koridorları, resepsiyonda olduğu gibi, kurşun kubbelerle taçlandırılmıştır. Bu dükkânların cepheleri ise (bekleme salonu, yemek salonu gibi) Kütahya seramik ve çinileri ile kaplanmıştır ("Turistik Otel", 1952, s. 61). *Vurgun* (1973) filminde Kazanova Mehmet (Cüneyt Arkın) ünlü prens ve işadamı Ertuğrul Serdaroğlu olup Gönül'ü (Gönül Yazar) etkilemek için hazırlığını arkadaşlarının eşliğinde otelin berberinde gerçekleştirmektedir (Şekil 16).



Şekil 16: *Vurgun* (1973) filminde İstanbul Hilton Oteli'nde berber.
Kaynak: Ökten, 1973b.

Yeşilçam filmlerinde sıklıkla vurgulandığı gibi, İstanbul'un seçkin kesiminin, varlıklı yerli ve yabancı turistlerin tercih ettiği sosyalleşme mekânları İstanbul Hilton Oteli'ndedir. Bu olgu, döneminin lükslük/refahlık/zenginlik özlemini ve özenilen hayatını bir yandan daha da özendirtirken, diğer bir yandan, kimi zaman parodiyle kimi zaman ironiyle eleştirmektedir. İstanbul Hilton Oteli'nde konaklama/misafiri ağırlama ayrıcalığı ise sonraki kısımda anlatıldığı gibi yine Yeşilçam filmlerinde işlenmiştir.

Otel Odaları

Otelin 1952'de yayımlanan programında odalar şu şekilde tanıtılmaktadır: Otelde sekiz kat boyunca devam eden yatak kısmı bulunmakta ve toplam 2100 metrekare yer kaplamaktadır. Bu katların yedisi birbirinin aynısı olup, her birinde 4.25 x 5.00 metre boyutlarında 31 adet yatak odası bulunmaktadır. Kütlenin iki ucunda odalar daha geniş tutularak, bu kısımlarda daireler birkaç odadan oluşmaktadır. Sekizinci katta ise normal yatak odalarından 27 tane vardır ve yine uç taraftaki odalar daha büyük önerilmiştir ("Turistik Otel", 1952, s. 56-59).

İstanbul Hilton Oteli'nin otel odalarında da Batı'nın konfor standartlarından eksik yoktur; her odanın kendi özel banyosu, bu banyolarda ise Hilton lavabo, Hilton klozet, Hilton duş şeklinde adlandırılacak ve dönemin konut mimarisinde de moda olacak tasarımlarıyla armatür ve vitrifiye bulunmaktadır. Bu mekânlarda hijyenik donatılar için en yeni ve birinci sınıf ürünler tercih edilmiştir; *Arkitekt* (1952) dergisinde yayımlanan otelin programında da belirtildiği gibi, krom armatürler, parlak emaye gömme banyo küveti, tuvalet masası olarak da kullanılabilecek geniş bir el yıkama küveti, modern sifonlu alafranga tuvalet, taharet duşlu bide ve hatta el yıkama küveti kısmında buzla soğutulmuş içme suyu temin edecek üçüncü bir musluk vardır ("Turistik Otel", 1952, s. 62).

Odalar gündüz oturma, gece yatak odası kullanımına uygun olarak stüdyo şeklinde düşünülmüştür ("Turistik Otel", 1952, s. 56-59). Oturma odasında misafir ağırlama işlevine de cevap verecek şekilde yine vazgeçilmez Amerikan bar bulunmaktadır. Evlere de taşınan bu öğenin amacı bellidir, bir kültürün alışkanlıkları yeni bir kültüre entegre edilmekte, misafirlere öncelikle burada içki ikram edilmektedir (Gürel, 2009, s. 59-61). Yatak odalarının mobilyaları Hilton Tasarım Ofisi tarafından tasarlanmış ve Türkiye'de hükümetin desteğiyle Ankara'daki Teknik Yüksek Öğretmen Okulu tarafından üretilmiş; odalarda kullanılan lamba gibi armatürler ise 14 farklı ülkeden ithal edilmiştir (Altun, 2010, s. 24).

Hırsız (1964) filminin büyük bir kısmı otel odalarında geçmektedir. Zengin işadamı rolü oynayan Osman (Sadri Alışık) eski karısı Güner'i (Fatma Girik) ve kızı Selma'yı (Fatma Girik) rahat ettirmek için hiçbir masraftan çekinmemiştir. Dünyada bilgisayarlı sisteme geçen ilk örneklerden biri olarak, otel odalarının içinde ilk defa otomatik telefon santralı ve çift kanatlı alüminyum kasalı kapılarında kart anahtar sistemi kullanılmış (Şekil 17A ve 17J); her odada televizyon ve faks makinesi önerilmiştir (Altun, 2015, s. 43). Şarka ait aydınlatma detaylarıyla taçlandırılmış Amerikan barıyla (Şekil 17B), Eldem'in pencere kafeslerine referans veren kaset/ızgara formunda bölme paravanları (Şekil 17G, 17H ve 17I) bir arada görülmektedir.



Şekil 17: *Hırsız* (1965) filminde İstanbul Hilton Oteli'nde otel odası.
Kaynak: Davudoğlu, 1965.

Her odanın idare ve muhtelif servislerden ayrı ayrı yararlanabilmesi için ayrı telefon hatları bulunmaktadır ("Turistik Otel", 1952, s. 63); Güner tüm film boyunca otel odasını terk etmeden telefon hizmetinden yararlanmıştır (Şekil 17D). Sonraki on yılda çekilen filmlere göre daha az görülse de iri motifli perdeler ve bol bitki kullanımı bu yıllarda da vardır ve perdeler açıldığında İstanbul manzarası odanın içindedir (Şekil 17C, 17E ve 17K). Oturma birimleri sade ve konforludur (Şekil 17C, 17E, 17F ve 17K). Filmdeki hem kurgusal hem de sembolik anlardan biri yine otel odasında gerçekleşmektedir. Osman, kızı Selma için çaldığı parayı annesi Güner'e otel odasında teslim etmektedir; tam o an odaya giren Selma, bu olaya tanık olmakta, gerçeği bilmesine rağmen (babasının fakir olduğunu yeni öğrenmiştir) ona teşekkür ederken annesiniyse suçlamaktadır. Filmde para transferi olması gereken yerde yani kapitalizmin sembolü olan İstanbul Hilton Oteli'nde gerçekleşmiştir. Bu transferin kızlarına sunduğu imkânlar tam da otelin müşterilerine sundukları imkânlardır: konfor, lüks, zenginlik ve tabii bir de sadece parayla elde edildiği eleştirisi yapılan kültür.

Vurgun (1973) filminde de otel odalarının ana rolünü vurgulamak yanlış olmaz. Hem Ertuğrul'un (Cüneyt Arkın), hem de Gönül'ün (Gönül Yazar) odalarında sıklıkla buluşulmakta ve önemli gelişmeler yaşanmaktadır. Odalardan Gönül'ün olanı özellikle dikkat çekiciyken, Ertuğrul'un odası daha sade bir karaktere sahiptir. Gönül'ün odasının girişinde (Şekil 18A) ve pencerelerin önünde Eldem'in kafes/ızgara formunda bölme paravanları kullanılmış, özellikle pencere çerçevelerinde sütun ve kemer görünümü sağlanarak geniş cam pencerenin sunduğu İstanbul manzarası çerçevelenmiştir (Şekil 18B ve 18C). *Arkitekt* dergisinde (1952) de belirtildiği gibi yatak odalarındaki bütün pencere doğramaları (Şekil 18B ve 18C) ve kapı kasaları (Şekil 17A ve 18K) alüminyum önerilmiştir. Yatak odalarında servis kısımları ve banyolar hariç tüm döşemeler betonarme dal döşeme üzerine halı kaplama olarak düşünülmüştür ("Turistik Otel", 1952, s. 61) (Şekil 18B, 18D, 18E ve 18F). Odada modern tasarımlı mobilyalar ve oryantal usulü mobilyalar bir arada görülmektedir: Oturma birimleri alçak, sade ve konforluyken (Şekil 18B, 18C ve 18D), yemek odası takımı ahşap oyma tekniğiyle daha klasik bir dile sahiptir (Şekil 18E ve 18F). Yemek odasını oturma odasından ayıran paravanda ise eski İstanbul temalı gravür baskılar bulunmaktadır (Şekil 18B). Odayı boydan boya kaplayan halıların iri motifleri ve mekânı kuşatan dev bitkiler diğer mekânlarda tekrar etmektedir (Şekil 18A ve 18F).



Şekil 18: *Vurgun* (1973) filminde İstanbul Hilton Oteli'nde otel odaları.
Kaynak: Ökten, 1973b.

Ana yemek, Ertuğrul'un odasında yenmektedir. Bu oda göreceli olarak daha sade döşenmiştir (Şekil 18G – 18L). İçinde ebruli seramik panelli alınlıkları olan bir 'Amerikan Barı', odanın Hilton Oteli'nde konumlandığını vurgulamaktadır (Şekil 18G).[6] Odada İstanbul desenli perde geniş pencereleri örtmektedir (Şekil 18L). Tüm otelde olduğu gibi bu odalarda da büyük abajur ve iri bitkilerin yaygınlığı dikkat çekmektedir.

6 Bu odanın da İstanbul Hilton Oteli'ne ait olmadığı ihtimali değerlendirilmektedir.

Tüm odaların girişleri çift kapılar ile sağlanmaktadır (Şekil 17A ve 18K). *Vurgun* (1972) filminin en gergin sahnesi ise yine Gönül'ün odasında geçmektedir. Ertuğrul'un Kazanova Mehmet olduğunu itiraf etmesinin ardından, onu mafyadan kurtarmak isteyen Gönül, mafyanın talep ettiği parayı hazırlayarak gergin bekleyişini burada gerçekleştirir (Şekil 18F). Yeşilçam filmde bir para çantasının İstanbul Hilton Oteli'ndeki bir odanın merkezinde konumlandırılması sembolik bir anlam taşımaktadır.

(A) YAZ BEKARI, 1974



(B) YAZ BEKARI, 1974



(C) KARATECİLER İSTANBUL'DA, 1974



Şekil 19: *Yaz Bekârı* (1974) ve *Karateciler İstanbul'da* (1974) filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nde otel odaları.
Kaynak: Lam, 1974; Seden, 1974.

Ertuğrul'un odası *Yaz Bekârı* (1974) filminde Orhan Bey'in (Tarık Akan) odası olarak da kullanılmıştır (Şekil 19A ve 19B). Orhan'ın kadrajda yalnız kalmasıyla, tüm cepheyi kaplayan geniş pencerelerin çerçevelediği İstanbul manzarası, beyaz kutular içinde gizlenmiş tesisat ve İstanbul gravür baskılı perdeler aynı odaya işaret etmektedir. Otel odasını kullanan bir başka film ise *Karateciler İstanbul'da* (1974) filmidir; benzer karakterlere sahip oda, ünlü ve zengin Çinli bir mafya patronunun sadece Hilton Oteli'nde kalabileceğini göstermektedir (Şekil 19C). Fakat polisler tarafından yakalanmadan oradan uzaklaşmıştır. Filmlerde işlendiği gibi, otelin sosyalleşme mekânlarına giyimine kuşamına dikkat eden herkes ulaşabilse de otelin odalarına ulaşabilen sadece ayrıcalıklı ve varlıklı bir kesimdir.

Sonuç yerine: Yeşilçam Filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin Sembolizmi

İstanbul Hilton Oteli üzerine çok yazılmakta ve çok düşünülmektedir. Batının içinde Şarkı arama kaygısı özellikle Akcan (2001) ve Wharton (2001, 2006) tarafından işlenmiştir. Fakat, Yeşilçam filmlerinde İstanbul Hilton Oteli'nin işlenmiş olmasının arkasında başka bir kaygı vardır. Bu kaygı, lüks/refah/zenginlik özlemine ve bu ayrıcalığa sadece seçkin bir sınıfın ulaşabildiğine dair bir eleştiri doğurmaktadır. Bu eleştiri filmlerde kimi zaman parodiyle, kimi zaman ironiyle, kimi zaman ise tam tersi bir yaklaşımla bu yaşam tarzını yücelterek işlenmiştir. Her filmin senaryosunda İstanbul Hilton Oteli sembolik bir anlam kazanmaya başlamıştır.

Örneğin, *Turist Ömer* (1964) filminde Ömer'in (Sadri Alışık), kapı görevlisinin 'yerli turistleri değil de yabancı turistleri içeri aldığı'nı belirterek görevliye hayıflanması, o dönemde otelin temsil ettiği uluslararasılık ve Amerikanlaşma konusunda bir eleştiri olarak kabul edilebilir. Fakat, yine de zengin olduğunda Hilton Oteli'nin eğlence dünyasına atılmaktan kendini alıkoyamaz. Kendi eleştirdiği tuzağa kendisi de düşmüştür.

Hırsız (1964) filminde Osman'ın (Sadri Alışık) ailesini Hilton Oteli'nde ağırlaması bir gurur meselesi olmuştur. Hilton Oteli bir prestij mekânıdır: Osman'ın kızı Selma (Fatma Girik) sevgilisi Cüneyt'e neden Hilton Oteli'nde kalmadığını sorunca, Cüneyt'in cevabı "N'apalım kızım, benim senin gibi milyoner babam yok ki!" olmuştur; burada herkes kalamamaktadır. Hilton Oteli sıklıkla para ile özdeşleştirilmektedir. Nitekim Osman'ın eski eşi Güner (Fatma Girik), kızı Selma için para isteyince, Osman'ın "Ben bu parayı nereden bulacağım?" paniğini yaşadığı anın arka planında yine İstanbul Hilton Oteli vardır. Otel yine de uğurlu gelmiştir, Avrupa'ya gitmek yerine Selma ve Güner Osman'la kalmaya karar verir.

Ah Güzel İstanbul (1966) filminde, Ayşe'nin (Ayla Algan) sınıf atlaması ise yine Hilton Oteli ile gösterilmiş, şöhretinin dorukta olduğu süre boyunca otelde kalsa da paranın-pulun saadet getirmediğini anlayarak zorlu bir hayat yaşayan ama mutlu ve onurlu olan Haşmet'e (Sadri Alışık) dönme kararı almıştır. Böylece otel ile olan ilişkisi kesilmiştir.

Tüm filmlerin ortak noktası mutluluğun ve refahın İstanbul Hilton Oteli'yle temsil edilmiş olmasıdır.

Oyun Bitti (1972) filminde, oyunları/yalanları ortaya çıkmadan önce Doğan (Cüneyt Arkın) ve Zeynep (Filiz Akın) burada tanışmışlar, nişanlarını burada yapmaya karar vermişlerdir. Sonu kötü bitmiş olan filmlerde dahi otel, güzel günlerin ve iyi bir geleceğin ifadesi olarak kullanılmıştır. Örneğin, *Acı Hayat* (1973) filminde aileleri evlenmelerini istemedikleri için önce kan davasında yaralanan Kerem (Cüneyt Arkın), sonra da akıl hastanesine yatan Ebru (Filiz Akın), en güzel günlerinin geçtiği İstanbul Hilton Oteli'ne bir daha dönemeyeceklerdir.

Vurgun (1973) filminde ise, bir insanın zengin rolü yapabilmesi için İstanbul Hilton Oteli'nde kalmasının yeterli olması, dönemin Hilton Oteli'ne verdiği sembolik değeri sergilemektedir. Filmde Kazanova Mehmet (sonra Ertuğrul) (Cüneyt Arkın) oynadığı oyuna esasen arkadaşının torununu iyileştirmek için katılmıştır; paraya ihtiyacı olduğu için ironik olarak oynadığı rolde zenginliğe, yani İstanbul Hilton Oteli'ne, mecbur bırakılmıştır. Sonu mafyadan intikam alınmasıyla ve kavuşmayla biten bu filmi, fakirlik-zenginlik arası uçuruma bir eleştiri olarak değerlendirmek mümkündür.

Sonu mutsuz sonla biten bir başka film ise Orhan (Tarık Akan) ve Leyla'nın (Gülşen Bubikoğlu) umutsuz aşklarının anlatıldığı *Yaz Bekârı*'dır (1974). Ailesini ve çocuğunu terk edemeyen Orhan ve terk etmesini istemeyen Leyla anlaşmalı olarak ayrılırlar, fakat güzel günlerinin başlangıcı olarak sembolize edilmiş İstanbul Hilton Oteli, filmin sonundaki kötü gelişmelerle birlikte kadrajın dışında kalmaktadır.

Ne Umduk Ne Bulduk (1976) filminde ise iki fakir genç yani Zeynep (Gülşen Bubikoğlu) ile Doğan (Aytaç Arman), İstanbul Hilton Oteli'nde karşılaştıkları için zengin rolü yapmak zorunda bırakılmışlardır, yani otel rol yapmaya zorlamakta, alt gelirli grupları baskı altında bırakmaktadır. Filmin sonunda yalan ortaya çıksa da çiftin evlenmesiyle Hilton yine güzel bir sona vesile olmuştur.

Bizim Kız (1977) filminde, Murat'ın (Tarık Akan) Zeynep'e (Gülşen Bubikoğlu) evlenme teklif ettiği andan başlayarak, "Adil Doğan'ın oğlu da Hilton'dan başka yerde nişan yapmaz ki!" yaklaşımıyla evlatlık çocuklarına sahip çıkan mahallelinin, Murat'ın ailesinin zenginliğinin altında kalmayarak nişanı Hilton Oteli'nde yapmaya karar vermesiyle otel yine zenginlikle özdeşleştirilmektedir.

Şark Bülbülü (1979) filminde, Şaban (Kemal Sunal) İstanbul'da en bilindik ve en güvenilirliği temsil eden yer olan İstanbul Hilton Oteli sayesinde köylüsünün izini bulur, nitekim köylüsü de ilk önce Hilton Oteli'nde çalışmış, işleri rast gitmiştir. Hilton'la başlayan bu talihli yol onu zenginliğe doğru götürür; hem başlık parasını çıkarır hem de köyü satın alarak kötü ağanın pençesinden kurtarır.

Çarıklı Milyoner (1983) filmi ise Hilton'un temsil ettiği yaşam tarzına doğrudan eleştiri getirmektedir. İstanbul'un seçkin kesiminin para uğruna ona kazık atmaktan vazgeçmemesi üzerine Bayram (Kemal Sunal), büyük şehirlerin Hilton Oteli de dahil edilerek eleştirildiği kalpsiz lükslüğünü terk edip Suna'yla birlikte köye dönme kararı alır.

Yeşilçam'ın 1955-85 arası İstanbul'da çekilen filmlerinde İstanbul Hilton Oteli, hem bir eleştiri öğesi hem de bir özlem ifadesi olarak kullanılmış; otele seçkin sınıfın yaşam tarzını ifade eden sembolik bir anlam yüklenmiş; otelin filmlerde işlenmesi vesilesiyle gelecek nesillere dönemin yaşam tarzı, alışkanlıkları, sıkıntıları, mutlulukları, ihtiyaçları ve tercihleri hakkında önemli bilgiler aktarılmıştır. Üstelik, tanımlanan dönem içerisinde otelin mimarisi hakkında, örneğin, otelin kentle olan ilişkisi, mekânlarının kullanımı, mekânların birbirleriyle olan ilişkileri ve dönüşümleri vb. hakkında önemli bilgiler aktarılmaktadır.

Teşekkür

Bu çalışmanın gerçekleşmesini destekleyen ve arşivini paylaşan Doç. Dr. Umut Şumnu'ya katkıları ve önerileri için çok teşekkür ediyorum.

Kaynakça

Akad, L. Ö. (Direktör). (1956). *Kalbimin şarkısı*. Lale Film. https://www.youtube.com/watch?v=Gx7JXomNqE8 adresinden erişildi, 18.06.2021.

Akcan, E. (2001). *Americanization and anxiety: Istanbul Hilton hotel by SOM and Eldem* (S. Bozdoğan & U. B. Copur, Ed.; s. 38-44). https://www.acsa-arch.org/chapter/americanization-and-anxiety-istanbul-hilton-hotel-by-som-and-eldem/

Aksoy, O. (Direktör). (1973). *Acı Hayat*. Erler Film. https://www.youtube.com/watch?v=jIp7WVeg6HI adresinden erişildi, 18.06.2021.

Altun, M. (2010). *Hilton İstanbul'un anı defterinden 55 Yıl/ 55 years in the chronicles of Hilton Istanbul*. Kurumsal Yayınlar.

Altun, M. (2015). *İstanbul Hilton: 1955'ten beri Türk misafirperverliğinin elçileriyiz/ Ambassadors of Turkish hospitality since 1955*. Kurumsal Yayınlar.

Atmaca Çetin, H., Tuna Ultav, Z., & Uz, F. (2019). Reflections of the Istanbul Hilton Hotel on mid-Century hotel buildings in Turkey. *Art-Sanat*, *12*, 57-88.

Batur, A. (2005). *A concise history: Architecture in Turkey during the 20th century*. Chamber of Architects of Turkey.

Boyacıoğlu, E. (2020). 1950-1970 yılları arası dünya ve mimarlık gündemi. İçinde T. E. Altan (Ed.), *Ankara'da iz bırakan mimarlar dizisi I: Demirtaş Kamçıl–Rahmi Bediz*. Koç Üniversitesi ve Vekam İşbirliği.

Davudoğlu, Z. (Direktör). (1964). *Katilin Kızı*. Kemal Film. https://www.youtube.com/watch?v=ezPChz7uQWM adresinden erişildi, 18.06.2021.

Davudoğlu, Z. (Direktör). (1965). *Hırsız*. Kemal Film. Deniz Avcı Hosanlı Arşivi.

Elmas, O. (Direktör). (1972). *Oyun Bitti*. Erler Film. https://www.youtube.com/watch?v=dl3rsKOb6Ow adresinden erişildi, 18.06.2021.

Gürel, M. Ö. (2009). Consumption of modern furniture as a strategy of distinction in Turkey. *Journal of Design History*, *22*(1), 47-67. https://doi.org/10.1093/jdh/epn041

Hilton, C. (1957). *Be my guest* (1987. bs). Prentice Hall.

Hilton, C. (1958). The president's corner. *Hiltonitems*, *Mayıs/May*.

Hitchcock, H.-R. (1963). Introduction. İçinde H.-R. Hitchcock (Ed.), *Architecture of Skidmore, Owings and Merill, 1950-1962* (s. 7-13). Frederick A. Prager Pub.

Hotel in İstanbul. (1955). *Architectural Review*, *Kasım/November*, 240-246.

İnanoğlu, T. (Direktör). (1977). *Bizim Kız*. Erler Film. https://www.youtube.com/watch?v=ZrqW-VWfeVs adresinden erişildi, 18.06.2021.

Lam, V. (Direktör). (1974). *Karateciler İstanbul'da*. Erler Film. https://www.youtube.com/watch?v=Oy7x_znWYN0 adresinden erişildi, 18.06.2021.

Ortaylı, İ. (2013). Oryantalizm. İçinde *Son imparatorluk Osmanlı* (s. 159-171). İstanbul: Timaş Yayınları.

Ökten, Z. (Direktör). (1973a). *Bitirimler Sosyetede*. Erler Film. https://www.youtube.com/watch?v=TwjRBJ7wB68 adresinden erişildi, 18.06.2021.

Ökten, Z. (Direktör). (1973b). *Vurgun*. Erler Film. https://www.youtube.com/watch?v=rZ9bstdL9UI adresinden erişildi, 18.06.2021.

Ökten, Z. (Direktör). (1976). *Ne Umduk Ne Bulduk*. Erler Film. https://www.youtube.com/watch?v=ZlUiyY3pQvc adresinden erişildi, 18.06.2021.

Saner, H. (Direktör). (1964). *Turist Ömer*. Saner Film. https://www.youtube.com/watch?v=yCpnw1L2sD8 adresinden erişildi, 18.06.2021.

Seden, O. (Direktör). (1974). *Yaz Bekarı*. Erler Film. https://www.youtube.com/watch?v=7lCsAxVRb6A adresinden erişildi, 18.06.2021.

Sey, Y. (1984). To house the new citizen. İçinde R. Holod & A. Evin (Ed.), *Modern Turkish architecture* (ss. 153-177). University of Pennsylvania Press.

Skidmore, Owings, & Merrill, (1951). *Skidmore, Owings and Merrill, construction, town planning and housing in Turkey* [SOM ofisinde Türkiye Bayındırlık Bakanı için hazırlanan rapor]. SOM.

Tapan, M. (1984). International style: Liberalism in architecture. İçinde R. Holod & A. Evin (Ed.), *Modern Turkish architecture* (s. 105-118). University of Pennsylvania Press.

Tekeli, İ. (1984). The social context of the development of architecture in Turkey. İçinde R. Holod & A. Evin (Ed.), *Modern Turkish architecture* (s. 9-33). University of Pennsylvania Press.

Tibet, K. (Direktör). (1979). *Şark Bülbülü*. Gülşah Film. https://www.youtube.com/watch?v=rRDBKB6NHuY adresinden erişildi, 18.06.2021.

Tibet, K. (Direktör). (1983). *Çarıklı Milyoner*. Cem Film. https://www.youtube.com/watch?v=GICo5W3fEaw adresinden erişildi, 18.06.2021.

Tourist hotel for İstanbul, Turkey. (1953). *Architectural Record*, *Ocak/January*, 103-116.

Tozoğlu, A. E. (2007). *Grand hotels in major cities of Turkey, 1950-1980: An evaluation of modern architecture and tourism*. METU.

Turistik otel. (1952). *Arkitekt*, 56-63.

Ün, M. (Direktör). (1972). *Üç Arkadaş*. Uğur Film. https://www.youtube.com/watch?v=09cuzYANYls adresinden erişildi, 18.06.2021.

Vanlı, Ş. (1958). Hiltonculuk. *Kim*, *Kasım/November*, 31-32.

Vanlı, Ş. (2006). *Mimariden konuşmak, bilinmek istenmeyen 20. yüzyıl Türk mimarlığı, eleştirel bakış*. VMY Yayınları.

Wharton, A. J. (2001). *Building the cold war: Hilton international hotels and modern architecture*. University of Chicago.

Wharton, A. J. (2016). The Istanbul Hilton, 1951-2014: Modernity and its demise. İçinde M. Ö. Gürel (Ed.), *Mid-century modernism in Turkey: Architecture across cultures in the 1950s and 1960s* (s. 141-162). Routledge.

Yavuz, Ö. (2015). *Hayat dergisi dolayımıyla Türkiye'de yaşam tarzı dergiciliğine bakmak*. Yüksek lisans tezi. Başkent Üniversitesi.

Yılmaz, A. (Direktör). (1966). *Ah Güzel İstanbul*. Be-Ya Film. https://www.youtube.com/watch?v=oayTH9LneNs adresinden erişildi, 18.06.2021.

Zat, V. (2005). *Eski İstanbul otelleri: İstanbul Hilton 50 yaşında*. Bilge Karınca.



Çınar Otel'i İmgelerle Düşünmek...

Hande Atmaca-
Funda Uz -
Zeynep Tuna Ultav

Mimarlık Tarihi Okumalarına Alternatif Bir Bakış

Mimarlık tarihi sıklıkla, yapıların fiziksel karakterlerini bilgiler, belgeler üzerinden araştırmaya dayalı yazılır. Alışılageldik mimarlık tarihi yazımı, art-zamanlı kurgunun yeniden temize çekildiği, doğrusallığının korunduğu kronolojik okumalarla yinelenir. Değeri bilinmemiş mimarları hatırlamak-hatırlatmak, bugün artık var olmayan ya da yok olma tehlikesindeki yapıları gün yüzüne çıkarmak hiç kuşkusuz önemlidir. Ancak eklenen her fragman, bütünü yeniden yorumlama ve başkalaştırma gücünü azaltma riski taşır.

Söz konusu yapılar hakkında erişilebilecek literatür ve mimarı hakkındaki bilgiler sınırlı olduğunda, mimari mekânın, onu toplumsal hafızanın içinde güçlü bir biçimde var eden koşullarını, pratiklerini, bağlamını deşifre etmek zorlaşır. Özellikle, yapının fizikselliğinin yeni eklerle değiştirildiği, volümetrik etkinin başkalaştığı ve hızla eskiyen, modası geçen iç mekân bileşenlerinin (mobilyalar, duvar panoları, kumaşlar, perdeler, halılar, vb.) yenilendiği durumlarda, yapı bugün hâlâ ayaktaysa bile, toplumun zihnindeki imgelerle düşünebilmek imkânsızdır.

Bu nedenle, dönemin tanıklığını güçlü bir biçimde aktarabilen stabil ve hareketli imgeler mimarlık tarih yazımında araçsal olarak kullanılabilir. Bir mekânda geçen bir film, o filmle ilgili bir gazete yazısı ya da bir dergi kapağı, şehir rehberindeki bir imge ya da mekânın logosu, bir kartpostalı zihnimizde tamamlayan bir yapbozun parçalarıdır. O yapboz ki, sahaftan bulunmuş, o mekânda eğlenen insanların fotoğrafı ile mekânı ziyaret eden bir prensesin fotoğrafını yan yana getirir.

1950'lerde, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde tüm dünyada yaşanan sosyopolitik ve mekânsal değişimlerden Türkiye de etkilenmiştir. Özellikle nüfusun hızla arttığı, Batı ile bütünleşmenin ve Amerikanlaşmanın kültürel ve sosyal alanda görünür olduğu, yaşanan içgöç ve konut ihtiyacıyla şehirlerin hızla dönüştüğü bu dönem, ikilikler ve karşıtlıkların bir sahnesi olarak aynı zamanda modern mimarlığın cesur, ikonik örnekleriyle imgelenir. Zengin-yoksul, Doğu-Batı, iç-dış gibi farklı eksenlerle yaratılan tartışma, popüler kültürün farklı araçlarında sergilenir; bu tartışmalar Yeşilçam filmlerinde de

kendine yer bulur. Öztürk'e göre (2007), Batılı İstanbul yaşamına yönlendirilen seyirciler, Türk sinemasının popüler olduğu 60'lı, 70'li yıllarda bu hayallerle avutulur.

Çalışmanın teması olarak, 1950'ler Türkiye Mimarlığı'nın önemli yapılarından biri olan Çınar Otel seçilmiştir. Çınar Otel'i hareketli imgelerle, sinema filmleri ile düşünmek bize iç mekânın akışkan, serbest plan kurgusunu okutan bir izlek kurar. Mekânsal elemanların bu imgeler üzerinden araştırılması, dönemin atmosferine ve gündelik hayatın arzu nesnesine dönüşen imgelerine dair sosyolojik bir dönem okumasını mümkün kılar. Ancak hareketli imgelerin toplumsal hafızadaki yerini güçlendiren, bu imgelerin diğer medyalardaki çoğaltımıdır.

Bu araştırma makalesinde, Çınar Otel'de çekilmiş filmler[1], şehir rehberindeki imgeler, kartpostallar, *Hayat* dergisi, buluntu görseller ve otelin kendi arşivinden edinilen fotoğraflar üzerinden, Çınar Otel sahneleştirilerek, 1950'lerin mekânsal karakterinin temsiline dair bir okuma önerilmektedir. Bu mekânsal karakterin önemli vurguları, Çınar Otel için üretilmiş popüler görsel medya ile tartışmaya açılmıştır.

Çalışma kapsamında Çınar Otel'i set olarak kullanan filmler öncelikle akademik kaynaklara başvurularak, sinema televizyon uzmanlarına danışılarak ve Türk Sineması Araştırmaları web sayfası üzerinden araştırılmıştır. Türk sineması üzerine derli toplu bir arşivin olmayışı[2], bu araştırmanın, YouTube üzerinden ve dönem filmleri tek tek izlenerek ilerlemesini zorunlu kılmıştır. Çalışmanın bir diğer yönü, mekânsal tespitler ve araştırmalardır. Çınar Otel'in materyal özellikleri yerinde incelenmiş, konuyla ilgili uzmanlara danışılmıştır. Yapıya ve mimarına ilişkin röportajlar ve sözlü tarih çalışmaları, görsel imgenin canlanmasında ve imgelerin birbirine eklemlenmesinde en önemli destek olmuştur.

1 Çınar Otel'de çekilen filmlerden çalışma kapsamında ulaşılabilenler aşağıda yönetmen bilgileri ile beraber kronolojik olarak sıralanmıştır. *Kahpe* (Aydın Arakon, 1960), *Kayıp Kız Ayla* (Hüseyin Kasif, 1962), *Allah Seviniz Dedi* (Nejat Saydam, 1962), *Maceralar Kralı* (Hulki Saner, 1963), *Düşman Âşıklar* (Ertem Göreç 1967), *Yuvasız Kuşlar* (Mehmet Dinler, 1970), *Melek mi Şeytan mı?* (Mehmet Dinler, 1971), *Suçlu* (Mehmet Dinler, 1972), *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (Aram Gülyüz, 1977), *Tokatçı* (Natuk Baytan, 1983). Bu filmlerden, *Kayıp Kız Ayla* (1962) filmine toplatılmış olduğundan ulaşılamamaktadır.

2 Türk sinemasına dair en geniş arşiv olan MSGSÜ Sinema ve Televizyon Merkezi'nde yukarıda sıralanan filmlerden sadece biri bulunmaktadır. Diğer filmlerin bir kısmına YouTube üzerinden ulaşılmış, bazıları ile ilgili bilgi sosyal medya siteleri ve bloglardan edinilmiştir.

Mimarlık-Sinema Ara Kesitinde Türkiye Modernleşmesinin Simgesi Olarak Çınar Otel

1950'li yıllar Türkiye'de modernleşme adına sadece mekânsal ya da politik değil, ülkenin bütün kültürel ve sosyal atmosferini başkalaştıran, büyük bir değişim sürecinin başladığı yıllar olarak anılır. Bu dönemde uluslararası alanda var olma çabaları ve ilişkili politik adımlar, Marshall yardımları, NATO'ya giriş, Kore Savaşı gibi tarihsel eşikler, Demokrat Parti ile ilk kez çok partili düzene geçen Türkiye için değişim yıllarının başladığını işaret eden olaylardır. Bu dönemde Batı ve Batı'nın yeni eşiti olan Amerikan düzenine ait olma hayalleri, yurtdışından gelen yatırımlara kucak açmayı öngörmesinden dolayı turizm girişimlerini de bir memleket meselesi ve dönemin en değer verilen konularından biri haline getirmiştir. İstanbul artık yabancı ziyaretçilerin gözbebeğidir ve konaklayabilecekleri kalitede bir otel bulunmaması büyük sorun teşkil etmektedir. İstanbul Hilton Otel'in Türkiye'nin ilk modern oteli olarak 1955 yılında açılması, turizmde modernleşme için bir kırılma oluşturur. Hilton Otel ayarında, fakat milli sermaye ve işgücü ile otel yapabilme yarışı Uluslararası Stil çizgisindeki modern otellerin doğuşuna sebep olmuştur. 1958 yılında hizmet vermeye başlayan Çınar Otel, 1950'lerin bu mekân-politik bağlamında hayata geçirilmiş olur (Şekil 1) (Atmaca Çetin, Tuna Ultav ve Uz, 2019).

Otel, değişim sahnesindeki Türkiye için birçok ilki beraberinde getirmiştir. Her şeyden önce, Çınar Otel bir havalimanı otelidir (Şekil 2). Türkiye'de açılan yeni havalimanının yakınında konumlanmış, yabancı ziyaretçileri, aynı zamanda havalimanı personelini ağırlaması hedeflenmiştir. Otel sahipleri olan Ankaralı Ercan ailesi 50'li yıllarda çeşitli sektörlerde faaliyet göstermektedir ve oteli bütünüyle yerel sermaye ile kendileri finanse etmişlerdir (Çetingil, 2021). Otel inşaatı 1954'te başlamış[3], 14 Ağustos 1958 tarihinde, Leyla Gencer, İbrahim Gencer, Ümran Katipoğlu, Semih Tanca, Nejad Eczacıbaşı ve

3 Bugün bilinen mimarisi ve ismiyle anılan Çınar Otel yapılmadan önce, yerinde Haydar Çınar isimli bir işletmeciye ait iki katlı bir otel bulunmaktaydı. Ercan ailesi Haydar Çınar'dan oteli satın alıp yıktırarak yerine, bu oteli inşa ettirmiştir (Zıpçı, 2021). Dönemin gazetelerinden öğrendiğimiz kadarıyla eski Çınar Otel, ulaşımın çok kolay olmadığı o yıllarda, İstanbulluların haftasonu eğlenmek, müzik dinleyip dansetmek için geldikleri bir oteldi. Otelin bu özelliğini örneğin Ferdi Özbeğen Orkestrası'nın sahne aldığı ve popüler bir gece kulübü olduğu sonraki yıllarda da sürdürmüştür (Gökhan Akçura arşivi).



Şekil 1. Çınar Otel'in ilk yıllarına ait görüntüler.
Kaynak: Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri, 1950'li yıllar.

Beyhan Eczacıbaşı, Rezzan Has, Kadir Has, Betül Germirli, Münir Tatari, Işık Bertün, Ümit Bertün, Erol Simavi, Belma Simavi, Nükhet Yolaç, Turan Yolaç, Ali Germirli gibi İstanbul ve Türkiye'nin sanat ve iş dünyasının önde gelen isimlerinin de katıldığı bir açılış ile hizmete sunulmuştur (Atmaca Çetin, 2019).

İstanbul Hilton Otel, turizmde ilklerden olmasının dışında, ülkeye tanıttığı görülmemiş mekânsal zenginlik ve sunulan yaşam tarzı ile bir binanın çok ötesinde yerel bir modernleşme unsuru halini alır. Döneme mimari ve sosyal açıdan damgasını vuran Hilton Otel'i takiben açılan Çınar Otel, aralarındaki yapısal benzerlik dolayısıyla sık sık Küçük Hilton olarak anılmıştır (Hilton'un benzeri, 1955 & Çınar Oteli, 1958). Conrad Hilton'un, Hilton Uluslararası zincirine ait yabancı bir iştiraki olan Hilton İstanbul'dan farklı olarak Çınar Otel, tamamen yerel sermaye ve mimarlar ile Rana Zıpçı[4], Ahmet Akın, Emin Ertam tarafından projelendirilen, bir otel zinciri değil bir aile işletmesidir (Çınar Oteli, 1959). Bu bağlamda, günün ekonomik şartları ve otel sayısının azlığı düşünüldüğünde Çınar Otel'in önemi belirginleşmektedir.

4 Çınar Otel'in proje bilgilerine *Arkitekt* dergisinden (1959-04/297, s. 132-140) ulaşılmaktadır. Yapının mimarları olarak geçen bu isimler ile ilgili bilgiler çok sınırlıdır. Şanda Zıpçı ile yapılan sözlü görüşmeden öğrenilen bilgiler doğrultusunda, 1933 yılında GSA'dan mezun olan Rana Zıpçı, özellikle Maçka ve Nişantaşı'nda yaptığı apartmanlarla tanınan, dönemin önemli konut mimarlarındandır. Ofisinde çalışan genç mimarlar Ahmet Akın ve Emin Ertam'ı çok erken bir zamanda bir trafik kazasında kaybetmiştir (Zıpçı, 2021).



Şekil 2. Çınar Otel'e ait bir broşürde Taksim-Yeşilköy arasında çalışan servis aracı ve otelin deniz tarafından görüntüsü.
Kaynak: Atmaca Çetin ve Haluk Kılıç arşivleri.

Çınar Otel'in Yeşilçam ile ilişkisi ise benzer süreçlerle, Amerikan etkisinde şekillenen mimarlık ve sinema pratiklerinin kesişmesi olarak okunabilir. Daha genel anlamda bakıldığında mimarlığın yarattığı arzu nesnelerinin, sinema tarafından özümsenmesi, sahneleşerek toplumsal hafızaya işlenmesi ve sonrasında izleyicinin kendi yaşam alanları için mekânsal taleplere dönüşmesi bugün üzerine sıkça tartışılan bir olgudur. 1950'ler özelinde bu durumun ilk örnekleri belirginleşir.

Özel sektörün yatırım ve üretim alanında söz sahibi olmasıyla, tüketici birey yüceltilmiş, bu şekilde, mimari ve tasarım uygulamaları belirli bir kesim veya sosyal sınıf tarafından ulaşılır hale gelmiş, ihtiyaçlardan çok arzu nesneleri ve metalara dönüşmüştür. Tasarım pratiği, sosyal anlamda belli bir sosyal sınıfa yönelik kısır bir dağılım sağlarken, artan bir mekânsal üretim ve önceki yıllarla kıyaslanamaz bir çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. Kumarhaneler, sinemalar, mağazalar açılırken, vitrin ve mağaza tasarımları ortaya çıkmıştır. Yeni tipolojiler yeni iç mekânları yayan kanallar olmuştur (Şumnu, 2018).

Özellikle 1950'ler ile birlikte, popüler kültür dergileri de dönemin ruhunu taşıyan tüm popüler kültür ürünleri gibi, kitleler için üretilmiş, kamuoyu yaratma ve kanaat oluşturmakta etkili olmuştur. Baskı tekniklerinin gelişmesi ve iletişim kanallarının güçlenmesi, bu popüler yayınların görselliğini yükselten, içeriğini çeşitlendiren bir ivmedir. Popüler kültür dergilerinin, yaşam tarzını biçimlendirmedeki rolü, renk, biçim, mekânsal donatılar üzerinden okunabilir.

Bu döneme damgasını vurmuş yayınların başında *Hayat* dergisi gelmektedir. Hayat mecmuası ilk çıktığı dönemde dünyanın ünlü popüler kültür ve magazin dergilerinden Amerikan *Life*, Fransız *Paris-Match* ve Alman *Stern* dergilerini hem içerik hem mizanpaj açısından örnek alarak yayın hayatına başlamıştır[5]. Derginin içerisinde, roman ve hikâye tefrikaları kadar ilgi uyandıran bir başka içerik başlığı ise kültür-sanat haberleri dahilinde sınıflandırılmış olan sinemadır. Dergi, magazin sayfasında dünya ve Türk film yıldızlarının yaşamlarına yer vermektedir (Sabuncuoğlu Peksevgen, 2018, s. 21)

Hayat dergisinin 1959 yılındaki 37. sayısının kapağında Çınar Otel bulunmaktadır. Suavi Sonar[6] imzalı fotoğrafta, Çınar Otel önünde park eden Amerikan 1958 model Cadillac Coupe Deville araba üzerinde oturan genç kadınlar "Üç Avrupalı Güzel İstanbul'da" başlığıyla iç kapakta isimlendirilmişlerdir (Şekil 3). Fotoğraf modernleşme ülküsünün tam bir yansıması olarak okunabilir. Sahneyi kuran, modern mimarinin çok önemli simgelerinden Çınar Otel'dir. Amerikan arabası üzerinde poz veren ve Avrupalı oldukları söylenen güzeller, giyim kuşamları, beyaz topuklu pabuçları, saç ve makyajları, neşeli gülümseyişleri ile dönemin genç kızları için rol model oluşturmaktadır. Dergiyi satın alanlar için, bu fotoğraftaki imge, özellikle yabancı filmlerden oldukça tanıdıktır.

5 İçeriğinde magazin, edebiyat, tarih, sinema, tiyatro, müzik, moda, spor, karikatür gibi çok çeşitli konuların yer aldığı dergi tüm yurtta çok okunmuş, dönemin en çok tiraja sahip gazetesi *Hürriyet*'in iki üç misli satmıştır. Yapı Kredi Bankası iştiraki olan Doğan Kardeş yayınları bünyesinde, Şevket Rado tarafından 1956 yılında çıkarılmaya başlanmıştır, 1978'de yayın hayatı sonlanmıştır (Sabuncuoğlu Peksevgen, 2018, s. 21).

6 Ali Suavi Sonar, yaratıcılığı yaşam tarzına dönüştürerek üretim yaptığı her alanda sıra dışı biri olmuştur. 1932'de gazeteciliğe adım atmış ve 1957'den itibaren *Hayat* dergisi için Cannes foto muhabirliği ve kapak dergisi fotoğrafçılığı yapmıştır (detaylı bilgi için, Durmaz, Ömer, "İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü", s. 70-71).

Hayat, yerli ve yabancı film yıldızlarını, onların var olduğu sinema perdesi ve onun bir uzantısı olarak sürdürdükleri yaşamın görsel imgesi üzerinden okuyucuya ulaştırmıştır. Özellikle iç mekân temsilleri sıradan insan için arzu nesnelerinin ifadesidir. Çınar Otel bu anlamda hem sunduğu mekânsal zenginlik ve farklılık hem de toplumun hafızasında yer edinen, lüks, gösterişli ve Batılı olma alt metinleriyle biçimlenen Yeşilçam sinemasının sahne mekânlarından biri olmuştur.



Şekil 3. *Hayat* dergisi, 11 Eylül 1959, 37. sayısının kapağı.
Kaynak: Uz arşivi.

Yeşilçam sinemasının da Çınar Otel ile, modernlik ve Batılılaşma gibi benzer motivasyonları, benzer değerleri temsil ettiği söylenebilir. Üretimin ivmelendiği 1960-75 yılları arasındaki Türk sineması, sinema tarihçileri arasında, sanatsal değer ve yaratıcılık açısından oldukça tartışmalı bulunur; mekân kullanımı, organizasyonu ve temsili değeri akademik araştırmaların üzerinde durduğu bir konu olmamıştır. Son yıllarda sinema çalışmalarının artmasıyla beraber bakış açıları farklılaşmış ve Yeşilçam sineması olarak adlandırılan bu dönemin kültürel değeri ve Türk sinemasının oluşumuna katkısı belirginleşmiştir.

Yeşilçam sinemasında mekânın, uzun süre, anlatıya katkısı olmayan, diyaloglara zemin oluşturan bir pozisyona sahip olduğu, yönetmenlerin mekânı göz ardı ettiği ve düzenlemeye değer verilmediği için hazır dekorlar ve mekânların her filmde tekrar tekrar kullanıldığı varsayılmıştır. Oysa Yeşilçam sinemasına dikkatli bir bakış bu sinemanın mekânı gelişigüzel ve plansız ele almadığını gösterir. Bunun tam tersine Yeşilçam sinemasında mekân, Batılılaşma sürecindeki modern-geleneksel geriliminin simgeleri ve kültürel kimlik endişelerinin temsilleri ile örülmüş; yaşam biçimlerinin, sosyal değerlerin kentlerin değişimi göz önüne serilmiştir (Akyol Altun ve Uzun, 2012).

Bu noktada Türk sinemasındaki değişimleri de anlamak önemlidir. Giovanni Scognamillo 1930 ve 40'larda Türkiye'de neredeyse hiç Türk filmi gösterilmediğinin ve sinemadaki Amerikan filmi hegemonyasının altını çizer. Toplum heyecan, şatafat, aksiyon, gerilim ve dram görmeye aşılanmış ve bunu talep etmektedir. Türk sinemacıların sektöre girmesi ancak 1950'lerde döviz sorunları gereği yabancı film ithalatının düşüşe geçmesiyle gerçekleşir. Böylece 1960'ların Yeşilçam sineması, Amerikan sinemasıyla yer değiştirir, Türk star kavramı Amerikalıların yerini alır (Scognamillo, 1991'den aktaran Erdoğan ve Kaya, 2002). Çok partili sisteme geçişle beraber 1940'ların sonunda yerli yapımları teşvik edici vergi indirimleri, sinema sektörünün kazançlı bir kapı olarak görülmesi ile tiyatrolar dönemi bitmiş Yeşilçam dönemi başlamıştır. Önce kentle sınırlı sinema salonları artarak kırsala yayılmış bu sebeple de kırsal kesimi de içine alacak filmler konu edinilmeye başlanmıştır. Dönemin popülist politikası filmleri şekillendirirken, köy-kent çekişmesi, göç konulu filmler 1950'ler Yeşilçam sinemasının en kilit konuları haline gelmiştir (Arslan Dinçay, 2014).

Yeşilçam sinemasının belkemiğini oluşturan tür olarak melodramlara bakmak hem bu sinemanın karakterini hem de otelin bu filmlerdeki rolünü anlamak açısından önem taşır. 1950'lerde Doğu ve Batı geriliminin tırmandığı politik ve sosyal hayat, fakirlik ve zenginlik ikileminde ayrışan kutuplar, köy kent arasındaki çekişme düşünüldüğünde sinemanın Türkiye atmosferini yansıtması kaçınılmazdır. Kaldı ki Çınar Otel de benzer şekilde Batılı olma, uluslararası alana açılma, yerel sermaye/yabancı iştirak ve modern/geleneksel mimari ikiliklerinin mimari sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

1960 ve 70'li yıllarda çekilen Yeşilçam melodramları da dönemin hızlı sanayileşme çabalarının ve kente yoğun göçün derin etkilerini taşımaktadır (Arslan, 1997). Özellikle Yeşilçam melodramlarında kırsalın kente göçüyle beraber gelişen, alt-orta sınıfın sınıf atlama mücadelesi önemli bir vurgudur. Bir yandan kırsal kesimin değişim isteğini onaylayan bu filmler bir yandan yeni oluşan burjuvanın ahlaki değerlerini küçültür. Alt-orta sınıfın samimi ve ahlaki değerleri ile çarpışan dejenere olma durumu, bu ikili durumu besler. Orta yol bulunduğunda modernleşme, geleneğin filtresinden geçip ahlaki sorgulamasının yapılmasından sonra hedeflenecek bir arzu halini alır (Kaya Mutlu, 2010).

Türkiye'nin modernleşme serüveninde 1950'ler önemli bir eşiktir, İstanbul ise tartışmasız bu dönüşümün en önemli sahnesidir. Türkiye modernleşmesinin mimari veçhesini, sadece cesur ve özgün olarak tanımlanabilecek, yeni biçimsel repertuvar ile değil, mekânsal kırılmalar, sosyoekonomik ikilikler üzerinden tartışmak bu nedenle daha anlamlı gözükmektedir. Değişen mekânsal pratikler aracılığıyla zevkini ve modernliğini gösteren yeni insan, tartışmanın merkezindedir. Geleneksel çevre ile zorlu bir münakaşaya girişen Türk insanı, sinema perdesine yansıyan imgeler ile düşünür, kimi zaman özenerek, kimi zaman yerinde olmayı dileyerek yaşar ve sinemanın hem öznesi hem de onu alkışlarla yücelten ve beğenisiyle yön veren izleyeni olarak önemli bir yer tutar.

Araştırmanın bundan sonraki iki bölümünde, modern hareketin yerel-evrensel tartışmalarıyla kendi yolunu bulduğu ve özgün örneklerin üretildiği 1960'ların mimari ve mekânsal karşılaşmaları, o dünyayı var eden tüm aktörleriyle hem bağlamsal bir dış bakış hem mekânsal dönüşümlerle bir iç okuma ile Çınar Otel'i set edinerek incelenmiştir.

Çınar Otel'e Dışarıdan Bakmak

Sinema ve kent karşılıklı bir alışveriş içerisindedir; sinema kenti daha önce görmeyenlere tanıtırken, kentin izleyicisi tarafından beğenilmek suretiyle varlığını sürdürür. Türkiye'de sinemanın ilk kez İstanbul'da başladığı düşünüldüğünde, İstanbul, kentin ne olduğunu temsil eden sayısız simge ile bütünleşmektedir. Yeşilçam daha önce kenti hiç görmemiş büyük bir coğrafyaya İstanbul üzerinden kent simgelerini ve oradaki hayatı tanıtıcı bir rol üstlenmektedir. Özellikle 1950'lerin sinemada bir kırılma yaratması ile beraber İstanbul daha önce bir arka plan görevi görürken, bu tarihten sonra filmlerin ana oyuncularından biri haline gelmiştir (Pekdemir, 2019).

Türk sinemasındaki İstanbul'un yeri, kentlinin ve kırsalın kente bakışı şeklinde ikili bir tasvire dayanır (Özdamar, 2006). İstanbul'a bakış artık şehrin kullanıcısının değil göç eden yabancının gözündendir (Suner, 2002).

Gelenekselin temsili göçle gelen ve kentin yozlaştırmaya çalıştığı naif köylü ile ilişkilendirilirken, modernin temsili de ahlaki açıdan bozulan kentli üzerinden yapılır. Hilton ve Tarabya Otel gibi sembolik mekânlar zenginlik, lüks ve modernlik temsili olarak kendini sıklıkla tekrar ederken, İstiklal Caddesi devingen bir karmaşa; Haydarpaşa Garı ise yolculuk ve göçün simgesi halindedir. İstanbul kent olarak başlı başına tezatların simgesidir, alaturka-alafranga, zengin-fakir, köy-kent gibi karşıt yaşamların ortak noktasıdır (Özdamar, 2006). Gelenekselin fakir, modernin zengin olmakla eş sayıldığı bu temsil biçiminde İstanbul tam da bu arada kalmışlığın beşiği olarak filmlere dahil olur. Arka mahalleler, gecekondular ve köy-kırsal geleneksel ve fakirin temsili iken; zengin modern sınıf lüks villalar, apartmanlar ile simgeselleştirilir. İstanbul ise bu karşıtlığın bir aradalığını aktaran ve hikâyeye katkı sağlayan ana bir unsurdur (Pekdemir, 2019).

Yeni mekân kurmanın ekonomik boyutu sebebiyle Yeşilçam sineması açık alan ve mevcut mekânları kullanmak yönünde ilerlemiştir. Açık alanlarda İstanbul başta olmak üzere; parklar, bahçeler, Boğaz kıyısı, Pierre Loti Kahvesi, Taksim, Beyoğlu, Pera, Galata Köprüsü, Sirkeci, Sultanahmet, Kapalı Çarşı, Adalar, Kız Kulesi gündelik hayatı belgeler ve filmlere arka plan oluşturur. Kapalı alanlar ise kamusal hayatın geçtiği eğlence mekânları ve ailenin özel alanı olan konut arasında ikiye ayrılır. Eğlence hayatındaki Batılı mekânlar gazino, bar ve kulüpler iken; geleneksel eğlence kahvehaneler ve salaş meyhanelerdir. İlki ahlaki yozlaşmanın simgesi iken ikincisi samimi ve geleneksel olanı işaret eder. Karşıtlıkların anlatısı, fabrika ve yazıhanelere karşı tamirhaneler üzerinden yapılır. Konut da benzer şekilde, modern ve lüks simgelerini havuzlu, bahçeli villalar ile temsil eder, geleneksel konut ise iki katlı, cumbalı ahşap konuttur (Akyol Altun ve Uzun, 2012).

Çınar Otel bu bağlamda bakıldığında ölçek itibari ile de Hilton Otel'den sonra İstanbul'daki ikinci en büyük oteldir. Sadece İstanbul kenti için değil, bütün kırsal izleyici için değişen kentin, yeni oluşan burjuva sınıfının, lüks bir yaşam tarzının simgesi olarak sinemada var olur. Özellikle kırsal kesime hitap etmeye yaklaşan Yeşilçam sineması düşünüldüğünde, izleyicinin bu denli ihtişamlı ve benzeri neredeyse olmayan bir yapıdan etkilenmesi kaçınılmazdır. Çınar Otel'in film anlatısına modern kentin gösterişli heykelsi yapısı olarak katkıda bulunduğu filmler en erken tarihli olanlarıdır. Göksel Arsoy'un başrolünde bulunduğu *Kahpe* (1960) filminde, üzerine atılan bir suç ile fakirleşen başrolün, Amerikan otomobilin lüks otel önünde kendisine çarpmasıyla zengin bir kadın ile tanıştığında hayatı değişir (Şekil 4). Mutlak iyinin mutlak zengin ve kötü olan

ile çarpıştığı bu standart anlatı içerisinde Amerikan modernizminin temsili modern otel ve otomobilin temsil ettiği değerler bütünleşip bir olurlar. Çınar Otel imgesi, Özgüç'ün (2010) deyimiyle adeta oyuncu rolü üstlenen otomobil nesnesine arka planda eşlik eder.

Maceralar Kralı (1963) filminde ise Çınar Otel'i içeren kareler benzer bir anlatıyı farklı sahneler eşliğinde sergiler. Bu filmde teraslı arazinin sırtlarında yükselen bu heykelsi yapı, zengin ailelerin çocuklarının buluştuğu bir yer olma anlatısına arka plan olarak seçilmiştir. Otelin ilk yıllarındaki halinin bakir kıyı şeridi ile tezat ilişkisi filmin anlatısına oldukça uygundur. Mafya lideri Erol ile savcı kızı Nevin'in aşkını anlatan uyarlama film, suçlu/masum, aşk/kin, gerçek/yalan gibi uçlarda gezinirken; Çınar Otel'in kent hayatını temsil eden durumu, mafyöz ilişkiler, suç ağları ve aşk teması için uygun bir arka plan oluşturur (Şekil 5).[7]



Şekil 4. Solda Çınar Otel'in ilk yıllarından bir görsel ve *Kahpe* (1960) filminden sahneler
Kaynak: Tuna Ultav ve Çınar Otel arşivleri

7 Film sahneleri, aksi belirtilmedikçe, yazarlar tarafından ekran görüntüsü alınarak oluşturulmuştur.



Şekil 5. Solda Çınar Otel ve sağda *Maceralar Kralı* (1963) filminden bir sahne.
Kaynak: Tuna Ultav ve Çınar Otel arşivleri.

Kent ve kırsal ayrımındaki gerilimin bir başka versiyonunu da göç filmleri oluşturmaktadır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin modernleşmeye tabi tutulan, yaban yer olan köyler, evrimleşmesi gereken davranışları ve yaşam biçimleri ile kentin uzağında ve karşısında iken, 1950'ler ile beraber yaşanan göçlerle köylü kente nüfuz etmiştir. Bu göçle çarpışan köy ve kent hem kenti hem köylüyü değişime zorlamıştır (Güngör, 2017). Sınıfsal ayrışmanın tırmandığı bu dönemde, filmlerdeki mekânlar da bu ikiliğin temsilleri haline gelmiştir. Bir tarafta havuzlu lüks konut bir tarafta gecekondu mahalleleri ve köy tasvirleri, bir kültür yelpazesinin aksine toplumsal ve sosyoekonomik ayrışmanın anlatılarını oluşturmaktadır. Üst sınıfa ait eğlenceler havuzlar, diskolar ve arabalar iken alt sınıfın eğlence yerleri sokak arası düğünleri, mangallar ve kahvelerdir (Beydoğan, 2019).

Melek mi Şeytan mı? (1971) filmindeki ikili gerilim ismine de yansımaktadır. Filmdeki ana karakter babasının ölümü üzerine intikam almak için Antalya'dan İstanbul'a gelir. İlk olarak filmin açılışında verilen havaalanı-Amerikan otomobili-modern otel üçlemesi ile kente varıldığı aktarılır. Çınar Otel'in cephesinin anlık görüntüsü adeta karakterin yolculuğuyla şekillenen içsel değişiminin başlangıcını simgelemektedir. Kent imgesi ve intikam planı için varılan otel, melek/şeytan gibi zıt kutuplar üzerinden karakterin değişimini aktarmaya yardımcı olur. Yüksek yapıların yanında olmak, mekân-zaman soyutlaması ile yapının tekilliğinin görselleştirilmesi, nihayetinde gücü hissetmemizi anlamlı bir görsel deneyim ile kodlar. Filmlerde de kameranın aşağıdan yukarıya doğru hareketi, binanın kendi ihtişamı üzerinden, kahramanın gücünü vurgulayan bir jesttir (Şekil 6).



Şekil 6. *Melek mi Şeytan mı?* (1971) filminden sahneler.

Çınar Otel'in görüntüsü sadece dış cephesi ile kullanılmış iken, otelin içerisine girildiğinde çekimlerin başka bir otelde gerçekleştiği görülmekte, bu mekân seçimi otel kabuğunun kentle özdeşleşen simgesel durumunun bilinçliliğini kuvvetlendirmektedir.

1970 yapımı *Yuvasız Kuşlar* filmi de şaşırtıcıdır ki çok benzer bir şekilde Çınar Otel'i sadece bir sahnede kullanmıştır. Yan karakterlerden fakir ama gururlu bir mahalleli, yabancı bir turisti at arabasıyla otele bırakırken bir anlığına parasını çalma fikriyle vicdan muhasebesine girer (Şekil 7). Yabancı olanla karşılaşmanın yarattığı endişe, büyük lüks otel/mahalle, Amerikan otomobili/at arabası, kötülük/iyilik gibi ikilikleri birbiri içine geçmiş büyük bir karmaşa halinde bu filmlere yansır.



Şekil 7. *Yuvasız Kuşlar* (1970) filminden sahneler.

Suçlu (1972) filminde ise Çınar Otel farklı bir anlatı ile karşımıza çıkar. İki çocukluk arkadaşının bir kadın karakterle çetrefilleşen hikâyesini anlatan filmde, Çınar Otel'in geçtiği sahneler İzmir olarak anılmaktadır ve Yeşilköy kıyısı Ege'de herhangi bir deniz kenarı imajı yaratmak üzere kurgulanmıştır (Şekil 8). 1970'li yıllara gelindiğinde Çınar Otel ve Uluslararası Stil'de yapılan otellerin Türkiye'nin birçok yerine yayıldığı düşünüldüğünde bu fikrin inandırıcılığı yadsınamaz. 1950'lerde, filmlerde tekil olarak görülen bu otellerin, 1970'ler ve sonrasında bir diğer büyük kent İzmir'in toplumsal tasvirinde de kullanılması olası hale gelmiştir.



Şekil 8. Solda Çınar Otel'in deniz tarafından görüntüsü ve sağda *Suçlu* (1972) filminden bir sahne. Kaynak: Funda Uz arşivi.

Çınar Otel'e İçeriden Bakmak

İç mekân, insan ve modernleşen kent arasında bir anlaşma zemini kurar. İç mekân mimariyi okunabilir kılan, mimariye paralel çalışan ve insanın görünürlüğünü ortaya çıkaran sistemler bütünüdür. Modernleşmeyle birlikte var olan söylemsel kaymaların izi iç mekândan sürülebilir. Çünkü çağdaş olanın görünür eğilimlerini tanımlayan, varoluşuyla kayıt altına alan mekân-politik bir ontoloji kurar.

Mimari imgeler ve mekânın artikülasyonu herhangi bir filmin temel dramatik ve koreografi ritmini yaratır. Sinema ustaları, mimarinin en güçlü karşılaşmalarını açıkça tanımlar: Örneğin iç ve dış dünya arasındaki arabuluculuk ve çerçevelemenin araçları olarak, kapı

ve pencereler, şöminenin yarattığı samimiyet ve evcillik, masaya odaklanmak ve ritüelleştirici rolü, yatağın mahremiyeti ve gizliliği...

Çınar Otel'in İstanbul'a, kente dair endişeler ve modernleşme üzerinden katıldığı anlatıların izi, otel iç mekânı içerisinde de devam eder. Kentsel anlatıların izi, otelin ilk ortak mekânı olan lobide sürülebilir. Bu anlamda otel lobisi kent ve otelin özel mekânları arasında bir ara yüz oluşturur.

Otel lobisi, modernliğin keskin/belirli yönlerinin simgesi olarak okunmasını öneren, hareket ve durağanlığın, mekân ve olayların birleşimidir. Lobinin heterojen kalabalığı, tıpkı bir kent gibi, Freud'un tekinsiz olarak adlandırdığı, tanıdık ya da alışılmadık, yalın ya da gösterişli bir karışım olarak hemen fark edilir (Tallack, 2002, s. 141). Otel lobisi Hollywood filmlerinde yabancı iki kişinin karşılaştığı, karakter gelişimine ve filmin anlatısına katkı sağlayan tipik bir mekândır. Bunun yanı sıra, bu anlatılara detaylı bakıldığında lobide/lobiyle modernite, toplumsal cinsiyet ve sosyal ayrışma/içermeye dair endişelerin dışa vurulduğu yadsınamaz. Aktörlerin sosyalleşme mekânından çok daha fazlasını anlatan lobi, filmde karakterin döner kapıdan içeri adımını atmasıyla beraber bir ihtişam kazanmasının aracıdır. Otel karakterini taşıyan ilk karşılaşma mekânı olarak lobi; giriş kapısı, resepsiyon bankosu, bekleme alanı, otelin diğer bölümlerine doğru konuğu yönlendiren yollar, merdiven ve asansörler gibi birçok elemandan oluşmaktadır. Lobinin yüzeyleri/duvarları dışarda ve içerde olanı ayırt eden bir sınır teşkil eder. Otel lobisi, özel alanlara doğru yarı kamusal bir geçittir, sokak ve otel odasını yani kamusal ve mahrem olanı birbirine bağlayan bir geçiş mekânıdır.

Bu sınırın sembolik karşılığı ise döner kapıdır. 20. yüzyılın başından bu yana Paris, New York ve Londra gibi metropollerin otel mimarisinde öne çıkan döner kapı, fonksiyonel bir hava filtresinden daha fazlası olup otelin temel çalışma mekanizmasının kontrol elemanıdır. Döner kapı otele giriş ve çıkışı, insan trafiğini kontrol eden ve yeni misafirin eskisiyle değiştirileceğini hatırlatan bir eşiktir. (Avermaete, 2013). Kapı, derinlik etkisi sayesinde mekânın gerçekliğine ve mekânın tanımlanmasına araç olmaktadır (Adiloğlu, 2005). Pallasmaa'ya göre filmde kapı, "aynı anda bir durma işareti ve bir girme davetidir.



Şekil 9. Üstte *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977), altta *Tokatçı* (1983) filminden sahneler.

Evin ön cephesi, ağırlığıyla vücuda direnir, girişi ritüelleştirir ve arkasındaki boşlukları ve yaşamı öngörür. Kapı sessizleşir, ama aynı zamanda hem içeride hem de dışarıda gizli seslerin bir işaretidir" (Pallasmaa, 2011, s. 131).

Döner kapı, lobi, merdiven akışını kullanan *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977) ve *Tokatçı* (1983) filmlerinde, döner kapı üzerinden yapılan parodi karşımıza çıkar. *Tokatçı* (1983) filminde Kemal Sunal tarafından canlandırılan, köyden kente başlık parası için gelen ve suça karışan karakter ile *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977) filminde Perran Kutman'ın canlandırdığı evin naif kızının otelin ihtişamından ve döner kapının teknolojik üstünlüğünden etkilenmeleri otel ile ilk temasın olduğu sahnelerdir (Şekil 9).

Lobi; arkitektonik olarak döner kapı, resepsiyon, merdiven ve asansörlerden oluşan bir ünitedir. Lobinin şekillenmesi teknolojik ve materyal değişimlere ek olarak değişen sosyalleşme ve turizm alışkanlıklarını yansıtır. Bu yeni kamusal alan ilk olarak uluslararası ticaretin artması ve modern kent merkezlerinin çıkışı ile katı toplumsal sınır ve bariyerlerin kalkmasına bir reaksiyon olarak karşımıza çıkar. Lobi, kitleler içerisinde silikleşen bireyin modern kamusal alanın belirsizliği ve karmaşıklığı içerisinde kaldığı ne ev ne de yabancı toprak, ne yalnız ne de

bir grubun parçası, ne özel ne de kamusal olan bir gri alanın temsilidir (Massey, 2013). Otel ve otel lobileri 19. yüzyıldan bu yana metropolün gelişiminde, ayrıcalıklı bir grubun sosyalleştiği, gizli buluşmaların, suç ve gizemin yaşandığı hem mahrem hem de görünür olma halinin bir araya geldiği mekânlardır. Otel yeni gelişen üst orta sınıfa ait ayrıcalıklı bir eğlence, yeme-içme ve kutlama alanını sunmuş, aynı zamanda kent dışındaki kırsal alanları da dönüşüme uğratmıştır. Bu anlamda otel hem seçkinlerin kırsaldaki saklı buluşma mekânı hem de lüks, zenginlik ve tüketimin temsili haline gelmiştir (Avermaete ve Massey, 2013).

Bu temsili gri alan, Türk sineması için yabancı/yerli, modern/geleneksel olanın buluşması için verimli bir arka plan oluşturmaktadır. Lobi, Türk sinemasında otel içerisinde kalanların buluştuğu değil, adeta otele buluşmak için gelenlerin bir arada olduğu yerdir. Genellikle gizli işlerin çevrildiği, masumların suçlularla buluştuğu aksiyon sahnelerine de yer açan lobi, mekânsal zenginliğin de yoğun olduğu mimari kimliği ile anlatıya katkı sağlar.

Otelin mahrem durumu, gizli saklılığı beslemesi aslında sadece sinemasal anlatıdan ibaret değildir. Oteller uzun bir süre sosyal hayatın önemli bir parçası olmaktan öte, insanların görülmekten kaçtıkları bir alan olarak var olmuşlardır. Otellerin zaman içerisinde düğün, nişan, çay saatleri ve yılbaşı kutlamaları yapmaya başlamasına Hilton Otel öncülük etmiştir. Böylece otel sosyal yaşamın bir parçası olmuştur. Bu kapsamda irdelendiğinde modern oteller toplumsal hafızada hâlâ hem gizlilik ve mahremiyetin hem de görünür olmanın bir arada bulunduğu mekânlardır (Karapınar, 2018). Hilton Otel'e ait *İstanbul Ekspres* gazetesinde basılan bu haber ve her şeyin mubah olduğunu anlatan resim altı yazısı sosyal anlamdaki kırılmanın bağlantısını gözler önüne sermektedir. ("Dün gece Hilton'daki", 1957) (Şekil 10).

Çınar Otel'in sinemadaki varlığı sinema-mekân-otellerin her birinin dönüşümlü olarak birbirlerini üretmeleri bakımından ilgi çekicidir. Friedman'a göre Amerikan otelleri gösteriş ve bireyin görünür olma endişesinin mekânsallaşmış halleridir. İlginç bir şekilde ilk Amerikan otellerinin iç mekânları sahne tasarımında uzmanlaşmış kişiler



Şekil 10. "Burası Hilton!.. Her şey mubah, her şey güzel."
Kaynak: ("Dün gece Hilton'daki", 1957).

tarafından yapılmıştır. Gösterişle lobiye inilen büyük heykelsi merdiven, yüksek tavanlı giriş bölümü ve şeffaf plan şeması bu görünür olma halini yansıtır. Koreografisi planlanmış bu mekânlar, aydınlatma şemaları ve zengin perspektif sunan geniş bölüntüsüz mekânlar tasarlanmış sahneler olarak karşımıza çıkar (2010). Amerikan kültürünü derinlemesine yansıtan bu otel şeması sinemada yinelenerek tekrar üretilir. Böylece sahne sanatlarından alınan unsurlar tekrar sahne sanatları ile pekiştirilir. Üzerinde poz verilen büyük heykelsi merdivenler, bu döneme ait moda, *Hayat* dergileri ile beslenen kadın imajı, oteldeki yeni yeme-içme ve sosyalleşme pratikleri her biri birbirini tekrar üreten olgular olarak modern hayatı şekillendirir. *Allah Sevdiniz Dedi* (1962) filminde Türkan Şoray ve Ayhan Işık tarafından merdivende verilen poz ile Çınar Otel'deki bir kutlamaya ait fotoğraflar arasındaki giyim kuşam ve atmosfere dair benzerlikler sinemanın ve mekânsal pratiklerin iç içe geçmişliğini bizlere hatırlatır (Şekil 11).

Merdivenler sinematik dramaturjide özellikle merkezi bir role sahiptir (Pallasmaa, 2006). Merdiven, mimarlığın bedenle en somut ve en doğrudan şekilde buluştuğu elemandır. Mimari bir eleman olmaktan öte, mimari görüntülerin temeli olur (Pallasmaa, 2008). Merdiven, grafiksel özellikleriyle zemin olarak kullanılır (Adiloğlu, 2005).



Merdiven doğrudan bedensel bir deneyim ve koreografinin bir parçası olarak, sinemanın arzu ettiği hareketli akışın farklı *vistalarını* üreten en önemli araçtır. Merdivenden yukarı çıkmak, sosyal aşamadan çıkmak, mahremiyete çekilmek; inmek ise, inenin kendini sunması/temsili, kamusallığa geçişi, anlamına gelir. Merdivenler genellikle aşağıdan yukarıya doğru fotoğraflanır, arkadan yükselen bir kişi, önden inen bir karakter görülür. Heath'a göre, merdivenler, filmde figürlerin hareketi sürekliliği sağlayarak derinlik hissi yarattığından gerçekliği güçlendirecek perspektifin yaratılması için önemli olmaktadır[8] (Heath, 1983'ten aktaran Kaçmaz Erk, 2009).

Şekil 11. Solda Çınar Otel'in lobisindeki merdivende poz veren kadınlar, (1950 sonları-1960'lar) ve sağda *Allah Seviniz Dedi* (1962) filminden bir sahne, Kaynak: Çınar Otel ve Tuna Ultav arşivleri (URL-1)



Merdiven aynı zamanda Türk sinemasında, merak ve tansiyonun tırmandığı alanlar olarak temsil

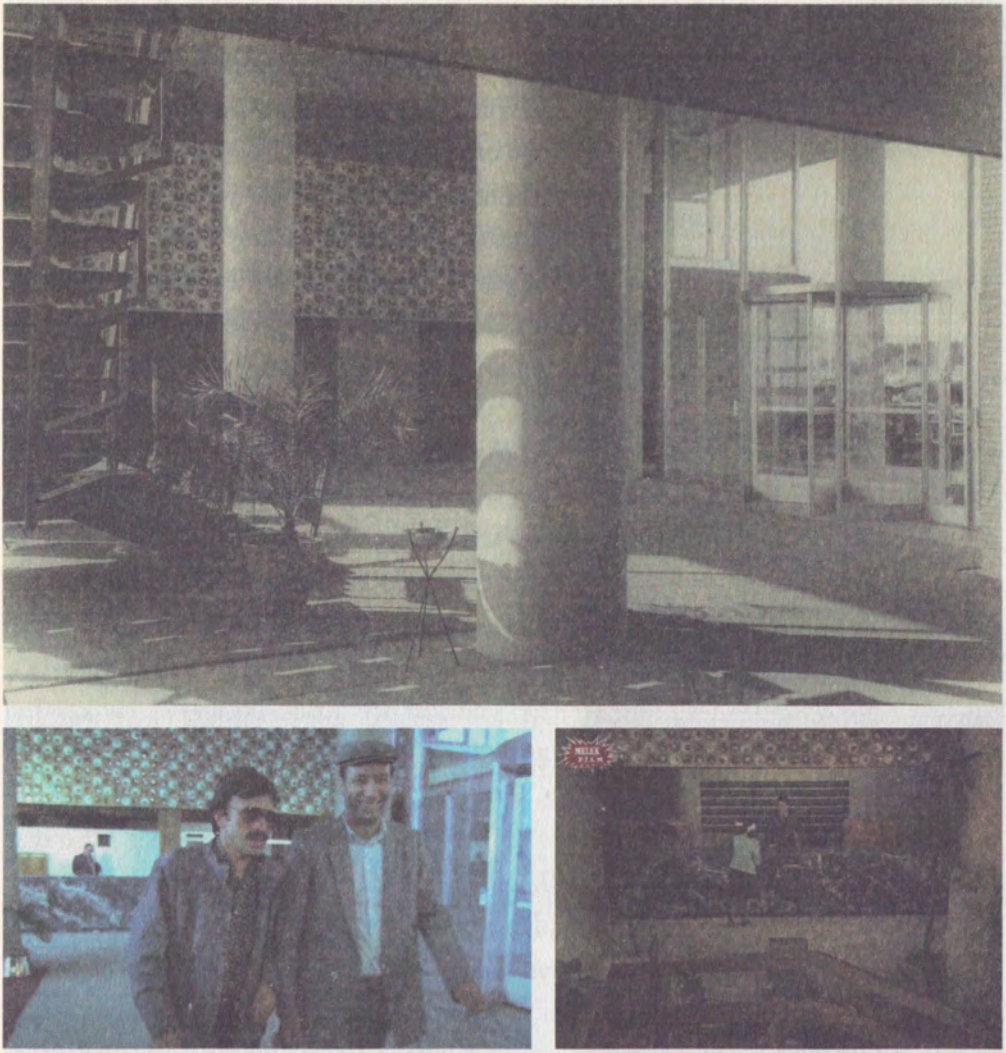
8 Gül Kaçmaz Erk sinemada pek çok hareket tanımlar: kamera hareketi; oyuncuların, nesnelerin, araçların hareketi; zamanın hareketi ve çekimler, mekânlar, zamanlar, hayal ve gerçek arasındaki hareket (Kaçmaz Erk, 2009). Merdiven öğesi, insan hareketini sağlamak için önemli bir mimari araç olmaktadır.

edilir. Kılık kıyafeti değişen ve modernleşen taşralı kızın evin merdivenlerinden ihtişamla indiği an birçok filmde görülen tipik bir unsurdur. Merdiven, ayrıca mekâna üç boyut vermesiyle ve perspektif kazandırmasıyla da görsel değer kazandıran unsurlardandır (Akyol Altun ve Uzun, 2012). Merdiven ve asansör, döner kapı ve resepsiyon ve özel odalara ek olarak, otel kullanıcıları için mimari ana akslardan birini oluşturur. *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977) ve *Tokatçı* (1983) filmlerinde lobide başlayan gerilime merdivenler de dâhil olur (Şekil 12).



Şekil 12. Solda *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977) ve sağda *Tokatçı* (1983) filminden sahneler.

Yüzyıl ortasında Amerika'da ortaya çıkan modern otel kavramı dünyada ve Türkiye'de hızla yayılırken, otel yapılarının mimari ve işlev programı olarak benzerlikleri beraberinde kimlik kavramı sorunlarını taşımıştır. Otel iç mekânları da otelin mimari karakterine paralel olarak Uluslararası Stil'i takip eden, şeffaf bölüntüsüz açık alanları ve süsten arınmış yüzeyleriyle bir oteli diğerinden ayırmanın zorlaştığı bir mekânsal üretimin ürünleridir. Bu kimlik karmaşasına çözüm olarak, yerel sanatçılara veya üreticilere ait sanat ya da zanaat işlerinin iç mekânlara eklenmesi söz konusu olmuştur. Çınar Otel lobisinde resepsiyon bankosu üzerinde bulunan seramik pano, oteli hem filmlerde hem de toplumsal hafızada diğer otellerden ayrıştıran, ona tanınmışlık ve kimlik kazandıran ikonik bir iç mekân öğesine dönüşmektedir. Sinemasal anlatıda farklı kadrajlar içerisinde sıklıkla kullanılan pano, iç mekânın yegâne değişmez öğelerinden neredeyse en başta geleni olarak otelin tarihsel değerini bir kez daha izleyenlere hatırlatır. Panonun oteldeki değişmez varlığı, modern otel içerisindeki geleneksel dokunuşun bir simgesi olarak bugüne kadar taşınmıştır. Böyle bakıldığında panonun göründüğü film kareleri modern/geleneksel temasını sürekli yenileyen Yeşilçam anlatısıyla da örtüşen bir arka plan haline gelir (Şekil 13).



Şekil 13. Üstte, Çınar Otel lobisi (1960'lar başı), sol altta *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977) ve sağ altta *Tokatçı* (1983) filminden sahneler.
Kaynak: Çınar Otel ve Tuna Ultav arşivleri.

Sinemayla paralel olarak mimaride de var olan değişimler yeni sosyal alışkanlıkları şekillendirir. 1950'lerle beraber yeni sosyalleşme düzenlerini oluşturan mekânlar evden oldukça farklıdır ve sosyalleşme gelişigüzel ve önemsiz temaslar halinde ortaya çıkar.



Şekil 14. Üstte Çınar Otel gazinosunda sosyal hayat (Çınar Otel ve Tuna Ultav arşivleri) ve altta *Suçlu* (1972) filminden sahneler.
Kaynak: Çınar Otel ve Tuna Ultav arşivleri.

Otel ile tanıştırılan modern mekânlar, modern sosyal pratikleri de taşımakta, otel iç mekânı bu pratikleri sağlayacak adeta bir sahne olarak çalışmaktadır. Böylece oteller Anadolu'ya oldukça yabancı olan bu yeni Batılı sosyallik anlayışını yayarlar. Hilton Otel ile başlayan müzikli yemekler, çay saatleri, balo ve eğlenceler Çınar Otel'de de yinelenir (Atmaca Çetin, Tuna Ultav ve Uz, 2020).

Batılı olma durumu kentteki gazino, lüks konut, işyeri gibi mekânsal unsurlarla pekiştirilir. Gazino sahneleri çeşitli Batı-Doğu danslarını bir arada sunarak iki taraf arasında bir melezleşme oluşturur. Bir taraftan Amerikan etkisi altında Batılılaşan bir taraftan da geleneği kaybetme endişesi içerisinde bocalayan bu kültürel atmosfer eğlence hayatında yan yana var olur. Gazinolarda Avrupalı sanatçıların ateş dansı, arkasından oryantal dansözlerle devam ederken, alaturka-alafranga ikiliği gündelik hayata da tesir eder. Bu anlamda 1950'lerin kültürel sahnesi melezleşen ortak beğeniler sunar (Güngör, 2017). *Suçlu* (1972) filminde geçen eğlence sahneleri ve Çınar Otel'deki fotoğraflar arasındaki benzerlik bu melez durumun kanıtları olarak sayılabilir. Bir taraftan eski alışkanlıklar korunurken bir yandan Batılı olma isteği yeni bir kültürel birliktelik sunar (Şekil 14).

Özel odalarının tasarımında, otelin genel çizgisinin sürdürüldüğü görülür. Çınar Otel'de de otelin bütüncül modern tavrını odaların iç

mekân tasarımında da görmek mümkündür. *Arkitekt* dergisinde belirtildiği üzere ("Çınar Oteli", 1959) daha büyük odalar binanın iki yanına yerleştirilmiş ve bu kurgu cepheye de yansıtılmıştır. Hilton örneğinden farklı olarak, standart oda bulunmamaktadır; her oda çeşitli mobilyalarla farklı bir şekilde döşenmiştir. Odalar da, Hilton örneğindeki gibi geniş camlı balkonlara açılmaktadır ve manzara odaya hâkimdir (Şekil 15). Burada korkulukların özgünlüğü iç mekâna katkıda bulunmaktadır. Dönemin lüks simgesi telefon her yatağın başucunda yer almaktadır. Yatağın hemen üstünde bir yağlıboya tablo bulunmaktadır ve duvara takılı başucu lambaları da dönem için yeniliklerdir (Atmaca Çetin, 2019, s. 209).

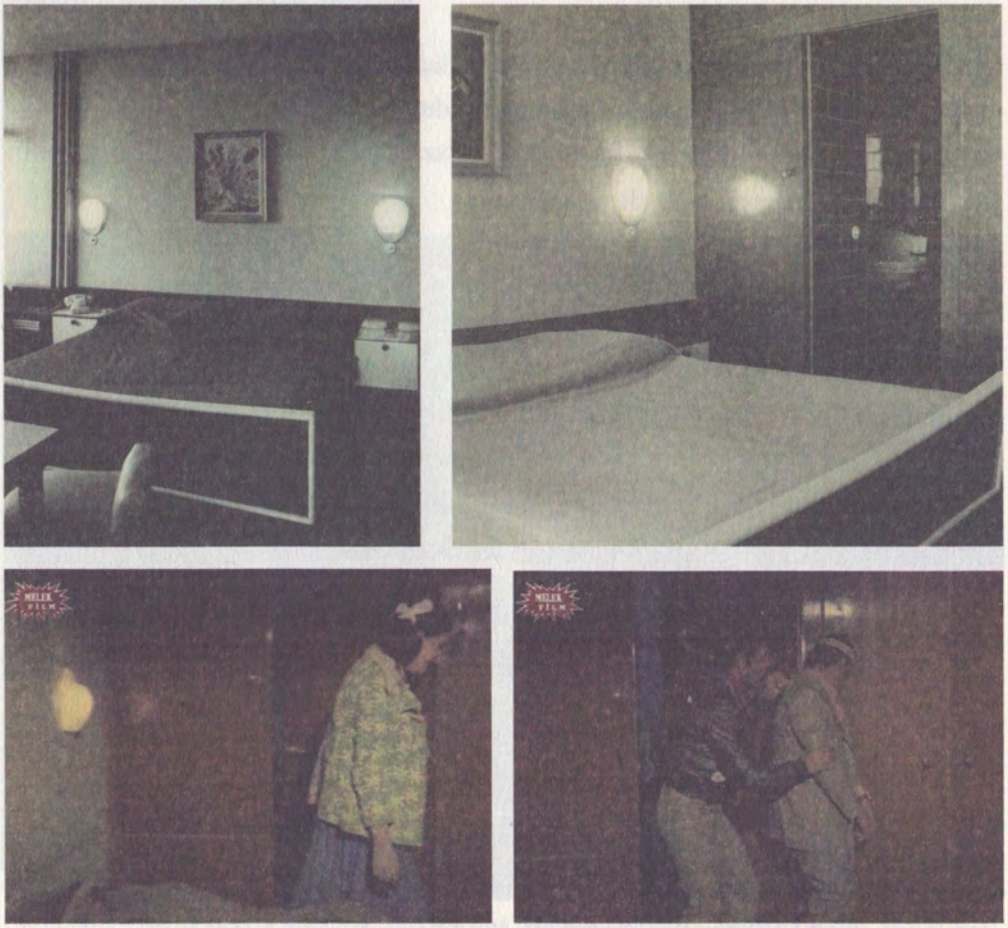
Otel odasının sinemadaki temsili ise, gizli iş ve ilişkilerin saklandığı en mahrem mekân olarak belirginleşir. Yeşilçam sinemasında da durum farklı değildir. *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977) filminde ün ve şöhret kazandıran müziklerin asıl bestecisi ev



Şekil 15. Bülent Ecevit'in Çınar Otel'in balkonunda çekilen bir fotoğrafı.
Kaynak: Erkan Hakarar arşivi.

yerine bir otel odasında saklanırken, *Tokatçı* (1983) filmindeki gizli buluşma ve planlar lobiden otel odasına taşınır. Böylece lobide başlayan aksiyon sahneleri otelin daha mahrem olan özel odalarına doğru yönlenir (Şekil 16).

Çınar Otel'in otel odalarını da gördüğümüz bu iki film, bize aynı zamanda otel iç mekânının hızlı değişimini de göstermektedir. *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977) filminde Çınar Otel'in gömme dolap kapılarıyla hemyüz kurgulanan ıslak hacim girişi



Şekil 16. Üstte Çınar Otel'in özel odalarından görüntüler, altta *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977) filminden sahneler.
Kaynak: Çınar Otel ve Tuna Ultav arşivleri.

ve içerideki saks mavisi duvar seramikleri siyah beyaz fotoğraflara aşina kişiler için ilk kez renk kazanır. Yatak başı, duvardaki aplikler orijinal halleriyle durmaktadır. Oysa *Tokatçı* filminin çekildiği 80'li yıllara gelindiğinde odanın iç mekânı tüm mobilyalar, yer döşemesi, perdeler, aydınlatma armatürleri "Burası Çınar Otel değil mi?" sorgulatmasına götürecek kadar değişmiştir. Çekim mekânının Çınar Otel odası olduğunu imleyen tek eleman balkonlardaki *terra-kota* korkuluktur (Şekil 17).



Şekil 17. Üstte Çınar Otel'in broşürlerinden bir oda görüntüsü, altta *Tokatçı* (1983) filminden bir sahne. Kaynak: Çınar Otel ve Tuna Ultav arşivi.

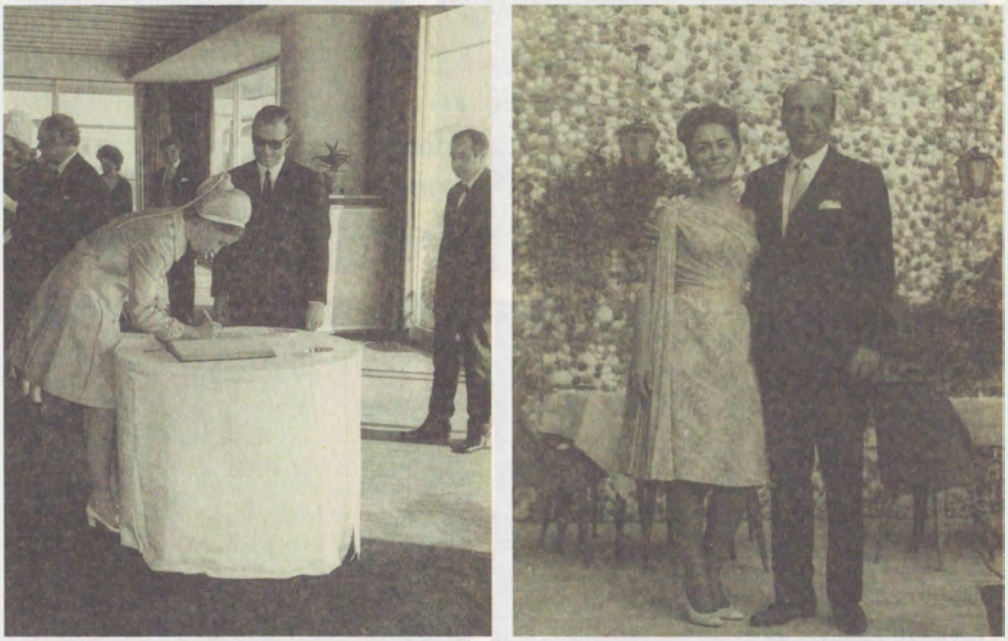
Filmler üzerinden yapılan otel okuması aynı zamanda otelin tarih içerisindeki değişimi üzerine yapılacak tartışmalara ışık tutacak bir arşiv niteliğindedir. Otelin ilk iç mekânlarının yıllar içerisinde geçirdiği renovasyonlar *Hamza Dalsın Osman Çalsın* (1977) ve *Tokatçı* (1983) filmlerinde açıkça görülür. 1970'lere özgü renk tonları, kırmızının hâkim olarak kullanıldığı halılar, duvarlardaki taş kaplamalar, dönemin ikonik ince ayaklı ahşap mobilyaları ve yine bu dönemle özdeşleşen gösterişli devetabanı bitkisi ile yüzyıl ortası iç mekânın değişimleri bu filmlerde okunmaktadır.[9]

9 1970'li yılların başında, Çınar Otel, Abdurrahman Hancı, Yalçın Çıkınoğlu ve Yüksel Karapınar tarafından gerçekleştirilen bazı ek yapılar (Diskotek, Pastane gibi yeni işlevler) ve iç mekân düzenlemeleriyle yenilenir (Hancı, 2008). *Hamza Dalsın Osman Çalsın* ve *Tokatçı* filmleri, canlı renklerle kurgulanmış bu yenilemeyi, değişen deri koltukları gözler önüne serer.

Sonuç

Modernleşen Türkiye'de, ikilikler üzerinden çatışılan dünyanın karşılığı, farklı bağlamsal ilişkiler sunan dıştan içe doğru bakıştadır. Modern insanın bu çatışmada, gündelik hayatın araçları, görüntüleri, taşınabilir ve hareketli imgeleriyle, iç mekâna kendini açarak uzlaştığını söylemek abartılı olmayacaktır. İç mekân, modern kent ve değişimlerin hızında ve büyüklüğünde kaybolmuş insanla arasında bir anlaşma zemini kurar. İçten dışa doğru bakış, mekân-politik ve kapitalist dünya ile uyumlanabilmenin ilk adımıdır.

Çınar Otel, Türkiye modernleşmesinde, 1950'lerle yaşanan, sosyal, politik, kültürel dinamikler içerisinde dönemin simge yapılarından birine dönüşmüştür, İstanbul sosyal hayatında kutlamaların ve önemli etkinliklerin, konferansların yapıldığı ve ünlü konukları ağırladığı fotoğraflarının basında paylaşılmasıyla toplumsal hafızada yer etmiştir (Şekil 18).



Şekil 18. Solda Prenses Anne'in Çınar Otel ziyareti, sağda Tevfik Ercan ve eşi Çınar Otel'in bahçesinde. Kaynak: Çınar Otel ve Tuna Ultav arşivleri.

Türk sinemasında birçok filme ev sahipliği yaparak, karşıtlıklar, değişim ve modernleşme anlatısını destekleyen bir aktör olduğu söylenebilir.

Sinema ve mimari dönemin sosyopolitik ve kültürel yapısını yansıtan ve karşılıklı bir etkileşim içerisinde toplumu dönüştürme gücüne sahip bir birliktelik oluşturur. Çınar Otel, 1950'li yıllardan itibaren, toplumsal dönüşümlerin aktarıldığı Yeşilçam sinemasının kutuplu anlatısı içerisinde kentleşme ve modernleşme endişesinin sahnelendiği bir mekân olmuştur. Köyden kente göç temasının işlendiği filmlerde çoğu zaman dış mekân çekimlerinde Batılılaşmayla birlikte bir modern yaşamı simgelerken, yer yer Amerikan otomobili gibi farklı imgelerle bir araya gelerek lüks, tüketim, şehirleşme, suç, gizem gibi temalara ev sahipliği yapmıştır.

Otele içerden bakıldığında ise yakın bir anlatı görülür. Otelin kentte var olan anlamı bu defa ilk ortak mekân olan lobi, merdiven ve özel odalar hattında kendini belli eder. Modern otel kadar yabancı bir mekân olan otel lobisi modern insanın hem görünme isteğini besler hem de bu yeni kamusal buluşma alanı sinemasal anlatıda renkli karelere arka plan oluşturur. Macera ve gizli buluşma sahnelerine ev sahipliği yapan lobi, yabancı olanla karşılaşılan ve zıt kutupların bir araya geldiği bir alandır. Özel odalar ise filmlerde daha az yer verilen, çoğu zaman gizli işlerin saklandığı/ortaya çıktığı mahrem alanlar olarak sinemada belirir.

Mimarlık ve sinema, yaşamın kapsamlı imgelerine aracılık ettiği ve yaşanan mekânı artikülе ettiği için birbirine çok yakın iki disiplindir. Binalar ve kentlerin kültürel imgeleri belirli bir yaşam tasviri içinde sunduğu gibi, sinema da hem yapım zamanının hem de tasvir ettiği dönemin kültürel arkeolojisini aydınlatır. Her iki sanat biçimi de varoluşsal mekânın niteliklerini ve özlerini tanımlar, yaşam durumları için, deneyim ortamları ve çerçeveler yaratır. Sinema, insani durumların ve etkileşimlerinin gerçekleştiği şehirleri, binaları, odaları yansıtır. Daha da önemlisi sinema, izleyicinin zihninde mekânlar inşa eder (Pallasmaa, 2006).

Pallasmaa'nın kültürel arkeoloji tanımı, film ve mekân üzerine yapılacak araştırmaların kapsam ve derinliğine birebir denk düşen bir kavram olarak ödünç alınmalıdır. Günümüzde Yeşilçam filmlerine ait topyekûn bir arşivin bulunmaması ve filmlere ait mekânsal içerik ile ilgili herhangi bir kategorik belge olmayışı sebebiyle, Yeşilçam başlıklı her film taranarak otelin kullanıldığı filmlerin saptanması zorunluluktur. Bu durumda gerekli malzemeye ulaşmak konusunda, bu konuda çalışan farklı disiplindeki akademisyen, yapımcı, aktris/aktör vb. kişiler üzerinden bilgiler toplanmasına rağmen olası filmlere ulaşmak oldukça zorlaşmaktadır. Filmlere ulaşmanın yanı sıra, döneme ait efemera, belge, fotoğraf ve haberler de film sahneleri kadar önemli olduğundan, hem mimari hem sosyal hayatı bir arada sunacak kapsamlı bir çalışmanın sürdürülmesi gerekmiştir. Türkiye'de 1950'lerden başlayarak iç içe geçerek evrimleşmiş iki disiplin olarak sinema ve mimarinin birbirleriyle ve toplumla olan etkileşim ve dönüşümlerini görmek adına bu araştırma, sinema-mekân arakesitinde oluşturulacak bir kültürel arkeoloji çalışmasının ilk adımlarından sayılabilir.

Teşekkür

Yazının oluşturulma sürecindeki katkılarından dolayı Arzu Okay, Elif Akçal, Esen Çetingil, Esin Cengiz, Gökhan Akçura, Ömer Durmaz, Serkan Şavk, Serpil Oral, Şanda Zıpçı, Tüzüm Kızılcan, Umut Şumnu ve Utku Uluer'e teşekkür ederiz.

Kaynakça

Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada mimari açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*. Es Yayınları.

Akyol Altun, D., Uzun, İ. (2012). Mekân ve sinema, *Mimarlık*, 336. http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=380&RecID=2978 adresinden erişildi. Erişim tarihi: 2 Mayıs 2021.

As Film. (2022, Ekim 20). *Allah Seviniz Dedi* [Video]. Youtube.

Arslan: (1997). *Center vs periphery: visual representation of the party scenes in Yeşilçam melodramas*. Yayımlanmamış doktora tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Arslan Dinçay, D. (2014). *1960-2010 yılları arasında İstanbul kentli konut iç mekân düzenlemelerini Türk sineması üzerinden okumak*. Yayımlanmamış doktora tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Atmaca Çetin, H. (2019). *Reading the Modern through hotel interiors of 1950s: Divan and Çınar Hotels*. Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Atmaca Çetin, H., Tuna Ultav, Z., Uz, F. (2019). Reflections of the İstanbul Hilton Hotel on Mid-century Hotel Buildings in Turkey, *Art-Sanat*, 12, s. 57-88.

Atmaca Çetin, H., Uz, F., Tuna Ultav, Z. (2020). "1950'ler Otel İç Mekânı Üzerinden Moderni Okumak: İstanbul Divan ve Çınar Otel", İÇLİS III: İç Mimarlık Lisansüstü Çalışmalar Sempozyumu, Yaşar Üniversitesi, 20-21 Şubat 2020.

Avermaete, T. (2013). The Architectonics of the hotel lobby–the norms and forms of a public–private. T. Avermaete ve A. Massey (Ed.). *Hotel Lobbies and Lounges: The Architecture of Professional Hospitality* içinde (s. 59-71). Londra ve New York: Routledge.

Avermate, T., Massey, A. (2013). Hotel lobbies: anonymous domesticity and public discretion. T. Avermaete ve A. Massey (Ed.). *Hotel Lobbies and Lounges: The Architecture of Professional Hospitality* içinde (s. 1-2). Londra ve New York: Routledge.

Beydoğan, E. (2019). *Modernleşme kuramı çerçevesinde Türk sinemasında gündelik hayat*, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.

Bülent Ecevit'in Çınar Otel'in balkonunda çekilen bir fotoğrafı [fotoğraf]. Erkan Hakarar Arşivi.

Cem Film. (2022, Kasım 2). *Tokatçı* [Video]. Youtube

Çetingil, E. (2021). Sözlü Görüşme. Gerçekleştirenler H. Atmaca Çetin, F. Uz, Z. Tuna Ultav, 8 Şubat 2021 [Çevrimiçi Görüşme].

Çınar Oteli [ilan]. (1958, 14 Temmuz). *İstanbul Ekspres.*

Çınar Oteli. (1959). *Arkitekt*, 297, 132-140.

Çınar Otel'e ait bir broşürde Taksim-Yeşilköy arasında çalışan servis aracı ve otelin deniz tarafından görüntüsü [fotoğraf]. Hande Atmaca Çetin ve Haluk Kılıç Arşivleri.

Çınar Otel broşürlerinden bir oda görüntüsü [fotoğraf]. Zeynep Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri.

Çınar Otel'in deniz tarafından görüntüsü [fotoğraf]. Funda Uz Arşivi.

Çınar Otel'in gazinosunda sosyal hayat [fotoğraf]. Zeynep Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri.

Çınar Otel'in ilk yıllarına ait görüntüler [fotoğraf]. Zeynep Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri.

Çınar Otel'in ilk yıllarından bir görsel [fotoğraf]. Zeynep Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri.

Çınar Otel'in lobideki merdivende poz veren kadınlar [fotoğraf]. Zeynep Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri.

Çınar Otel lobisi [fotoğraf]. Zeynep Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri.

Çınar Otel'in özel odalardan görüntüler [fotoğraf]. Zeynep Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri.

Durmaz, Ö. (2010). *İstanbul'un 100 grafik tasarımcısı ve illüstratörü*, İstanbul'un yüzleri Serisi, 29, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları.

Dün gece Hilton'daki dedikoducular bir senelik sermayelerini topladılar [ilan]. (1957, 01 Ocak). *İstanbul Ekspres.*

Erdoğan, N., Kaya, D. (2002). Institutional intervention in the distribution and exhibition of Hollywood films in Turkey. *Historical journal of film, radio and television. 22*(1), 47-59.

Friedman, A. (2010). *American glamour and the evolution of modern architecture.* New Haven, CT.: Yale Üniversitesi Yayınları.

Güngör, E. (2017). *1950'ler Türkiye'sinde modernleşme ve gündelik hayat değişimlerine sinema üzerinden bakmak: İstanbul Geceleri filmi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Hancı, A. (2008). *Yapılar/projeler 1945-2000*. Literatür Yayınları.

Hayat dergisi, 11 Eylül 1959, 37. sayısının kapağı [fotoğraf]. Funda Uz arşivi.

Hilton'un benzeri [ilan]. (1955, 11 Haziran). *Milliyet*. Erişim http://gazetearsivi.milliyet.com.tr.

Kaçmaz Erk, G. (2009). *Architecture in Cinema. A Relation of Representation Based on Space*. LAP Lambert Academic Publishing.

Karapınar, Y. (2018). Sözlü Görüşme. Gerçekleştiren H. Atmaca Çetin, 15 Aralık 2018, İstanbul.

Kaya Mutlu, D. (2010). Between tradition and modernity: Yeşilçam melodrama, its stars, and their audiences. *Middle Eastern Studies, 46* (3), 417-431.

Massey, A. (2013) Learning from Los Angeles: Hollywood hotel lobbies. T. Avermaete ve A. Massey (Ed.). *Hotel Lobbies and Lounges: The Architecture of Professional Hospitality* içinde (s. 49-58). Londra ve New York: Routledge.

Özdamar, Z. (2006). *İstanbul'un 1950-1990 dönemindeki kentsel gelişiminin Türk sinemasındaki temsili*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özgüç, A. (2010). *Türk sinemasında İstanbul*. Horizon International Yayıncılık.

Öztürk, M. (2007). *Sine-masal kentler. Modernitenin iki "Kahraman"ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. Donkişot Güncel Yayınlar.

Pallasmaa, J. (2006). "Lived space in architecture and cinema", B.Uluoğlu, A. Enşici, A. Vatansever (Ed.), *Design and Cinema: Form Follows Film* içinde (ss. 10-31), New Castle: Cambridge Scholars Press.

Pallasmaa, J. (2008). *Sinema ve mimarlık*. Çev. I. Külekçi, Ed. D. Karadağ. https://v3.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=&aID=2628 adresinden erişildi. Erişim tarihi: 11 Kasım 2022.

Pallasmaa, J. (2011*) The Embodied Image. Imagination and Imagery in Architecture*. West Sussex: John Wiley and Sons.

Pekdemir, Ş (2019). *Türk sinemasında kent simgelerinin gösterimi: İstanbul üzerinden bir değerlendirme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T.C. Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Prenses Anne'in Çınar Otel Ziyareti [fotoğraf]. Zeynep Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri.

Sabuncuoğlu Peksevgen, B. (2018). *Popüler kültür ve Hayat mecmuası*. Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.

Suner, A. (2002). 1990'lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: Tabutta Rövaşata'da agorafobik kent, açık alana kapatılmışlık ve dehşet. *Toplum ve Bilim*, 94, 86-108.

Şumnu, U. (2018). Sözlü Görüşme. Gerçekleştiren H. Atmaca Çetin, 13 Nisan 2018, Ankara.

Tallack, D. (2002). 'Waiting, waiting': the hotel lobby, in the modern city. Neil Leach (Ed.) *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis* içinde (ss. 139-152), Londra ve New York: Routledge.

Tevfik Ercan ve eşi Çınar Otel'in Bahçesinde [fotoğraf]. Zeynep Tuna Ultav ve Çınar Otel Arşivleri.

Zıpçı, Ş. (2021). Sözlü Görüşme. Gerçekleştirenler F. Uz, H. Atmaca Çetin, 22 Ocak 2021 [Çevrimiçi Görüşme].

(URL-1) *Allah Seviniz Dedi* film setinden bir kare (2021). 2 Mayıs 2021 tarihinde erişildi: http://www.istasy1●.net/tv-sinema/yesil-cam/allah-seviniz-dedi-1962



Mimari Belgelemede Türk Sinemasının Rolü: Tarabya Oteli Analizi

Hande Tulum Okur

Giriş

Türkiye'de modern mimarlık pratiğinin belgelenmesinde rolü olan *Arkitekt, Mimarlık, Çevre, Yapı* gibi dergiler üzerinden 1930-1980 yılları aralığındaki mimarlık yaklaşımlarına dair bir inceleme yapıldığında, 20. yüzyıl modern mimarlığının çoğu zaman az sayıda mimar ve mimari ürün üzerinden ele alındığı ya da detaylı bilgi verilmeksizin sunulduğu görülür. Bu durumun nedenlerinden birisi modern mimarlık pratiğinin pek çok ürününün günümüze ulaşamayışı ve kimi zaman bu yapıların tasarımcılarına ya da yapılara ilişkin veriye ulaşılamamasıdır. Uğur Tanyeli, İstanbul'un tarihi yazılmayanlarına odaklandığı "İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak" adlı kitabında, 20. yüzyıl mimarlığına ilişkin az veriye ulaşılması durumunu "İstanbul mimarisinin ne arşivi ne de fototeği var" cümlesi ile nedenselleştirir (2004, s. 250). Her ne kadar Tanyeli bu okumayı konutlar, özellikle de apartman yapıları üzerinden yapsa da kamusal yapılarla ilgili durumun çok da farklı olmadığı iddia edilebilir. Çünkü literatürdeki pek çok kamusal yapıya ve mimarlarına ilişkin veri de oldukça sınırlıdır.

Bu noktada modern mimarlık pratiğinin belgelenmesinin neden önemli olduğu ve neden bu belgelemeye ihtiyaç duyulduğu sorularından bahsetmek mümkündür. Örneğin mimarlık ve içmimarlık tarihçileri ile araştırmacıların tarih yazımına katkıda bulunması bu pratiğin kayıt altına alınmış olması gerekmektedir. Ayrıca belgeleme korumanın ilk aşamasıdır, dolayısıyla modern mimarlığın korunmasında da tespit ve belgelemenin oldukça önemli bir rolü vardır. Emre Madran'a göre modern çağda üretilen yapıların korunması için belge değeri, kimlik değeri, anı değeri ve özgünlük değeri gibi özellikler taşıması gerekir (2006, s. 20). Ancak bu değerleri taşıdığı söylenebilecek 1950-1980 yılları aralığına ilişkin pek çok yapı (ve tasarımcısı) ile ilgili sınırlı veri ve belgeden bahsedilebilir. Bu durumun farklı nedenlerinin olduğu söylenebilir. 1950-1980 arasında, mimarlık pratiğinde aktif olan mimarların çoğunun arşiv oluşturmaması ya da arşiv oluştursa dahi bu arşivin kaybolması/atılması ve/veya arşivin aile tarafından saklanmaması başlıca nedenlerdendir. Ayrıca çoğu mimarın ya da tasarımcının mimarlık pratikleri ve dolayısıyla ürünleri hakkında yazmaması da araştırmacıların yeterli veriye ulaşmasını güçleştirir.

Ancak bu durum, 21. yüzyılda, çalışmalarında özellikle 1950-1980 aralığına vurgu yapmaya, değinmeye ve iz sürmeye başlayan Şevki Vanlı, Uğur Tanyeli, Sibel Bozdoğan, Esra Akcan, Umut Şumnu gibi yazarlar/araştırmacılarla birlikte değişmeye başlar.[1] Böylece, literatürde daha çok tasarımcının ve yapılarının yer alması söz konusu olur. Bunların yanı sıra, 1990 yılında modern mimarlık, tasarım ve şehir plancılığı ürünlerini belgelemek ve korumak amacıyla kurulan uluslararası bir platform olan Docomomo'nun Türkiye yansıması olan ve 2002 yılında hayata geçen Docomomo Türkiye oluşumunun, Türkiye'deki modern mimarlık ürünlerinin belgelenmesi ve korunmasına odaklanması ve pek çok yapı ve mimarın tanıtılmasını desteklemesi açısından oldukça önemli olduğu söylenebilir.

2019 yılında ise, bu platformun bir kolu olarak görülebilecek Docomomo İç Mekân Komitesi, "Türkiye'de modern mirasın tartışılması, belgelenmesi ve korunmasına ilişkin yapılmakta olan çalışmaları genişletme ve detaylandırma" amacıyla Umut Şumnu, Deniz Hasırcı ve Zeynep Tuna Ultav'ın girişimiyle kurulmuştur. Bu girişimin amacı dönem literatüründe çoğu zaman vurgulanmayan ancak yapının tasarım dilinin ayrılmaz bir parçası olan iç mekânın[2] ya da iç mekân kurgusuna ilişkin verilerin ortaya çıkarılıp paylaşılmasıdır. Komite ayrıca "docomomo_tr_interior" isimli sosyal medya hesabı aracılığıyla çizim, fotoğraf, film karesi gibi farklı veriler paylaşarak *online* bir arşiv oluşturmaya başlamıştır. Bu veriler paylaşılırken, bahsi geçen hesapta Türk filmlerinin iç mimarlık tarihinin belgelenmesindeki rolünün önemine değinilir ve hatta mimarlık dergilerinde sık karşılaşılamayan iç mekânların ancak bu filmlerde görünür olduğunun altı çizilir (Instagram. https://www.instagram.com/docomomo_tr_interior/). Bu hesapta, Hilton Oteli, Carlton Oteli, Çınar Otel, The Marmara Oteli gibi pek çok ikonik yapının iç mekân kurgusunu yansıtan Türk filmlerinden çeşitli sahnelere yer verilir.

1 Şevki Vanlı'nın *20. Yüzyıl Türk Mimarlığı / Eleştirel Bakış* (2006) kitabı ile Sibel Bozdoğan ve Esra Akcan'ın birlikte kaleme aldığı *Turkey Modern Architectures in History* (2013) kitabı; Türkiye mimarlık tarihi yazımı açısından ufuk açıcıdır. Ayrıca 1930-1980 yılları arasında üretilmiş olan konutlara odaklanmış ve böylece pek çok yapıya ve mimara dikkat çeken "Ankara'da 1930-1980 Yılları Arasında Sivil Mimari Kültür Mirası: Araştırma Belgeleme ve Koruma Ölçütleri Geliştirme Projesi" ve ana akım mimarlık tarihî yazımı içerisinde yer bulamayan konut yapılarını vurgulayan Umut Şumnu'nun *Mimarlar ve Apartmanları* (2018) kitabı da oldukça önemlidir.

2 Tasarlanan yapılarda da iç mekân organizasyonun sürekli değişmesi ve yenilenmesi, özgün olana ulaşmayı zora sokmuştur.

Komitenin, Türk filmleri üzerinden paylaştığı iç mekânlar üzerine düşünüldüğünde, komitenin neden sinemayı veri toplamak için bir yöntem olarak kullandığı anlaşılabilir. Bu filmlerde kendisine yer bulan ikonik yapıların iç mekân kurgusu aslında yıllar içerisinde değişmiş ve hatta bu kurgu kimi zaman özgünlüğünü tamamen kaybetmiştir. Ancak filmlerdeki sahneler aracılığıyla 1950-1980 aralığına tarihlenen yapıların --neredeyse-- özgün iç mekân kurgularının gözlemlenebilmesi mümkündür. Dönemin popüler mimarlık dergilerinde ele alınan özgün projelere odaklanan metinlerde dahi kimi zaman iç mekânlara ilişkin veriye rastlanmadığı düşünülürse, Türk filmlerinin, Türkiye'deki modern mimarlık pratiğinin, iç mekân kurgusunun ve ayrıca dönemin gündelik yaşamının belgelenmesi açısından önemli olduğu anlaşılabilir.

Bu durum elbette Türkiye'ye özgü değildir. Psikoloji, sosyoloji gibi pek çok farklı disiplinle bilgi alışverişi yapan ve bakış açısının çeşitliliği aracılığıyla ilişki kuran mimarlık, sinema disiplini ile uluslararası arenada özellikle mekân kavramı üzerinden ortak paydada buluşur. Mimarlık mekân ve kullanıcı arasındaki ilişkiye ve kullanıcının deneyimi üzerine odaklanan bir alan olduğu ve sinema ise mekânda, kullanıcının hareketini ve deneyimini gösterip günlük yaşama ilişkin deneyimler sunduğu için mimarlık ve sinema arasında özel bir ilişki olduğu düşünülebilir. Uğur Tanyeli'ye göre, mimarlık ve sinema disiplinleri arasında üç tip etkileşim biçimi bulunur. Birincisi, sinemada, özellikle ütopik ya da distopik filmler üzerinden (örneğin *Metropolis* filmi) sanal mimarlık alanı üretilmesidir. İkincisi ise *Mimar Babam* filminde olduğu gibi mimar ve mimarlık etkinliğini içermesidir. Üçüncüsü ise, gerçek mimari mekânların yeniden üretilmesidir (2001, s.66). Bunun dışında pek çok yazar tarafından mimarlık ve sinema arasında film ve mimarinin belge/kanıt olma niteliği gibi pek çok etkileşim biçimi olduğu vurgulanır (Beşgen ve Köseoğlu, 2019, s. 31).

Bu etkileşim biçimleri üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, bu çalışma kapsamında, öncelikle gerçek mimari mekânların sinemanın sanal dünyasında yeniden üretilmesi, etkileşim biçimi olarak önemli rol oynayacaktır. Ayrıca sinema ve mimarinin belge-kanıt olma niteliği de bu çalışmada oldukça etkili olacaktır. Böylece ele alınacak filmlerdeki mekânlar üzerinden bir değerlendirme yapılabilecek ve dönem için önemli yapı, mekân ve temsil edilmek istenen gündelik hayata ilişkin pek çok ipucu elde edilebilecektir.

Buradan hareketle, Türk filmlerinin mimarlık ve içmimarlık çalışmalarında/araştırmalarında nasıl ele alındığı incelendiğinde, bu çalışmanın odaklanmayı hedeflediği 1950-1980 aralığındaki filmlerin ele alındığı az sayıda çalışmaya rastlanır. Bunlardan biri, Umut Şumnu'nun, hakkında oldukça az veri olan Nebioğlu Tatil Köyü'ne detaylı bakabilmek adına *Sivri Akıllılar* filmi üzerinden bir inceleme yaptığı "Önemli Bir Mimarlık Belgeleme Aracı Olarak Sinema Filmleri, s.*Sivri Akıllılar* Filmi ve Nebioğlu Tatil Köyü" başlıklı çalışmasıdır (Şumnu, 2017, s. 349-360)[3] Bir başka çalışma ise Kemal Sunal'ın rol aldığı 14 filmin ele alındığı Tuba Bülbül Bahtiyar'ın "1970-1990 Aralığında Konut ve İç Mekân Özelliklerinin Kemal Sunal Filmlerinden Okunması" başlıklı yüksek lisans tezidir (2019). Bülbül burada, filmlere ev sahipliği yapmış olan köşk, apartman, villa, gecekondu gibi farklı barınma birimlerinin gerçek iç mekânlarını, Sunal'ın filmleri aracılığıyla inceler. Bu tezden faydalanılarak hazırlanan "Kemal Sunal Filmlerinden *Şaşkın Damat* (1975) Filminin Mekânsal Özelliklerinin Sinema ve Mimarlık Ara Kesitinde Değerlendirilmesi" başlıklı çalışmada da hem mekânsal hem sosyolojik analizler yapılır (Bahtiyar ve Yaldız, 2019). Ayrıca bu çalışma, pek çok Türk filminde kullanılan ve modern kurgusu ile dikkat çeken Muammer Karaca Evi'nin çözümlenmesi açısından da önemlidir. Yine bu ev, Umut Şumnu ve Cihat Çağlar'ın 2020 yılında yayımlanan "İstanbul-Muammer Karaca Evi" isimli çalışmasında irdelenmiş ve bu evin mimar Perran Doğancı tarafından tasarlandığı anlaşılmıştır. Doğancı, II. Dünya Savaşı sonrasında, mimarlık pratiğinde rolü olan bir kadın figürdür ancak literatürde kendisine epeyce az yer verilmiştir. Ancak, kendisinin tasarımı olan Muammer Karaca Evi'nin pek çok filmde kullanılması, bu yapıyı ve seramik sanatçısı Mediha Akarsu'nun pek çok sanatsal uygulamasının bulunduğu iç mekân kurgusunu görünür kılabilmiştir (Şumnu ve Çağlar, 2020, s. 79-80).

Türk filmlerinde gerçek iç mekân kurgularının görünür olması ise gerçekçi bir atmosfer yaratma isteğinden çok mali kaygılardan kaynaklanır. Çekimler için filmin teması ile uyum sağlayabilecek mekânlar seçilir ve çoğu zaman iç mekân kurgusuna müdahale edilmez (Battal, 2006, s. 65). Bu nedenle, bu filmler aracılığıyla konut, gar, gazino, otel

3 Bu çalışma için Umut Şumnu'nun bahsi geçen yazısı ve docomomo_interior hesabının paylaşımları, önemli bir motivasyon oluşturmuştur.

gibi gerçek kapalı mekânların ve köprü, çarşı gibi kentsel açık alanların tasarlandıkları haliyle gözlemlenmesinin mümkün olduğu söylenebilir.

"Gerçek/yaşanan mekân" ortak paydasında buluşan sinema ve mimarlık alanlarının ilişkisi her ne kadar son yıllarda popülerleşse ve pek çok araştırmacı tarafından ele alınmaya başlasa da 1980 öncesi (1960-1980 yılları arası) Türk sineması için bu durum geçerli değildir. Bu dönemde, Türk Sineması'nda mekân kullanımına ve derinlemesine analizine ilişkin yukarıda da bahsi geçen az sayıda çalışmaya ve araştırmaya rastlanır (Altun ve Uzun, 2012, s. 50-55). Bu nedenle, bu çalışmada, literatürdeki bu eksikliğe cevap verilmesi hedeflenmektedir. 1960-1980 yılları arasında Türk sinemasındaki mekân kullanımları analizine ilişkin literatüre katkıda bulunmak için ise sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'ya göre iç mekânlarının yüzü aşkın filmde kullanıldığı Tarabya Oteli bu çalışmada incelenmek üzere seçilmiştir (Arslan ve Aydil, 2011). Bu otelin, çalışma için seçilmesinde popülerliğine rağmen literatürde hakkında oldukça az veriye rastlanması büyük rol oynar. Literatüre bu yapı özelinde iç mekân kurgusu bağlamında katkı sunmak için Türk sinemasından seçili filmlerden yararlanılmıştır. Otel, 1965-1966 yılları arasında hizmete girdiği için iç mekânların özgün durumda olduğu tahmin edilebilecek 1966-1968 yılları arasında çekilmiş, seçilen altı filme (beş siyah beyaz ve bir renkli olmak üzere) ve değişimin gözlemlenebilmesi için 1970'li yıllardan üç renkli filme yer verilmiştir.

Seçilen dokuz filmin beş tanesi siyah beyazdır. Bu filmler 1966 ve 1967 yıllarında çekildiği için otelin iç mekânlarının özgünlüğünü koruduğu söylenebilir. Seçilen bir film ise, iç mekân algılanma biçimine farklı etki yapacağı düşüncesiyle renkli tercih edilmiştir. Bu filmlerden siyah beyaz olanlar; Orhan Aksoy'un yönetmenliğini yaptığı *Damgalı Kadın* filmi (1966), yönetmeni Nuri Ergün olan *Cici Gelin* (1967) filmi, Türker İnanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı *Ringo Kâzım* (1967) ile *Efkârlı Sosyetede* (1968) filmleri ve yönetmeni Muzaffer Arslan olan *Kahveci Güzeli* (1968) filmidir. Çalışma için seçilen renkli filmler ise, yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı *Dünyanın En Güzel Kadını* (1968) filmi, yönetmeni Muzaffer Arslan olan *Arım Balım Peteğim* (1970) filmi, Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı *Beyoğlu Güzeli* (1972) filmi ve yine Muzaffer Arslan'ın yönetmenliğini yaptığı *Acele Koca Aranıyor* (1975) filmidir. Otelin ele alındığı filmler seçilirken kronolojik bir düzen izlenmiştir.

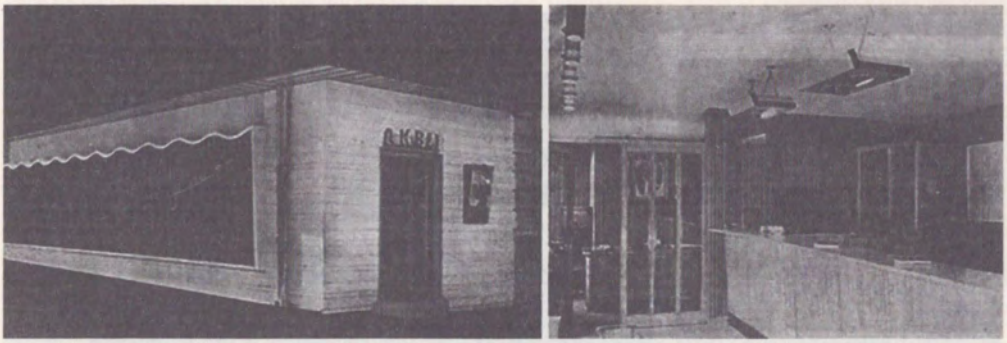
Tarabya Oteli'nin özellikle iç mekân kurgusunu yukarıda adı geçen filmler yardımıyla analiz etmeden önce yapının mimarına ve mimarlık pratiğine ilişkin verileri vurgulamak gerekir. Bu nedenle, Tarabya Oteli'nin mimarı olan Kadri Eroğan'ın mimarlık yaklaşımları, *Arkitekt* dergisinde yer alan projeleri üzerinden okunmaya çalışılacaktır.

Mimar Kadri Eroğan

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Mimarlık Bölümü'nü bitirdikten sonra Amerika'ya giden, Richard Neutra'nın ofisinde çalışma fırsatı bulan ve 1946 yılında Türkiye'ye dönen Eroğan, *Bir Dağ Masalı* filminde oynamış ve bu film sayesinde "En İyi Erkek Oyuncu" ödülüne ek olarak "En İyi Dekor" ödülünü almıştır. Kısa bir süre oyunculuk yapan Eroğan, oyunculuk ile birlikte tanınan bir isim haline gelmiştir. Kendisinin bu yolla da mimarlık kariyeri bağlamında bir iletişim ağı oluşturduğu düşünülebilir. Böylece, İstanbul-Galatasaray, Tokatlıyan Han'daki ofisinde pek çok proje yürütmüştür.[4] Eroğan'ın yanında uzun süre çalıştığını belirten bir çalışanı, mimarın modern mimarlık pratiğini benimsediğini belirtir (Ünalan, 2018).

Eroğan ile ilgili *Arkitekt* dergisi dijital arşivi üzerine bir inceleme yapıldığında, karşımıza; Türkiye İş Bankası'nın Banka, Otel ve Sinema Binası Proje Müsabakası (1955) ile Ankara Esnafları Kooperatifi Çarşı ve İş Hanı Proje Müsabakası (1956) başlıklı iki yarışma çıkar. Ek olarak mimarın 1954 yılına tarihlenen Akbank Kurtuluş Ajansı (Şekil 1), Mithat Güldü Evi ve Etem Pertev Eczanesi (Şekil 2) projeleri ele alınmıştır. Ayrıca Eroğan, 1961 yılına ait de "Yeni Doğan Bir Sayfiye Yeri: Sedef Adası" isimli yazı ile de karşımıza çıkar (Eroğan, 1961, s. 114-119). 1961 yılında mimarın kendisinin kaleme aldığı yazı dışında, diğer metinlerin oldukça kısa birer tanıtım metni niteliğinde olduğunun altı çizilmelidir. Az sayıdaki proje görselinden anlaşıldığı kadarıyla mimar, çalışmalarında çizgisel kompozisyonlar izlemiş, bunu kimi zaman kütlenin kendisiyle kimi zaman da malzeme aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Ayrıca dönemin yaygın estetik

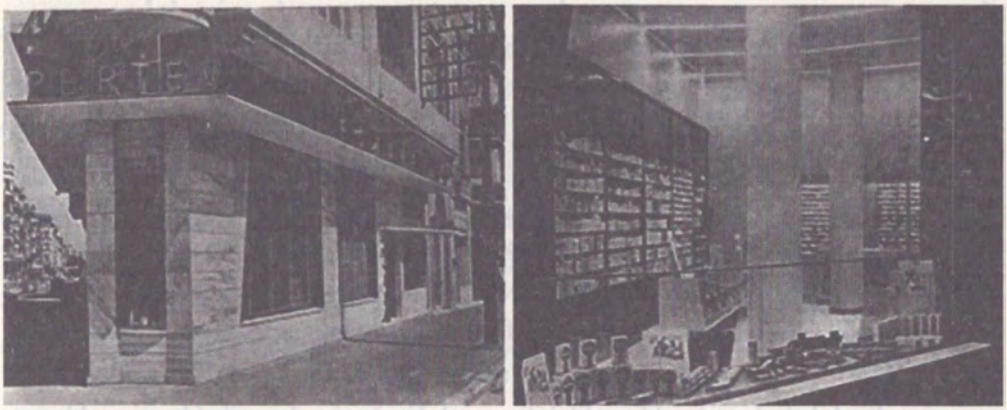
4 Doğan Tekeli'ye göre orta ölçekteki mimarlık ofisleri sayıca azdı, bunların arasında İMA, Baysal&Birsel bürosu ve Kadri Eroğan'ın bürosu bulunmaktaydı. (Doğan Tekeli ile kişisel görüşme, 3 Nisan 2017).



Şekil 1. Akbank Kurtuluş Ajansı'nın dışarıdan görünüşü ve ajansın iç mekân kurgusu.
Kaynak: *Arkitekt*. Erişim tarihi: 04.10.2019. http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/206/2770.pdf

kanonlarından biri olarak yuvarlak kolon kullanımı ve/veya yazı tipolojisi konularına odaklandığı da vurgulanmalıdır.

Mimarın yalnızca 1954 yılında uygulanmış projeleri *Arkitekt* dergisinde yer almıştır. Dergide yer verilen iç mekân görsellerinden aydınlatma, teşhir ünitesi, dolap gibi öğeler anlaşılsa da bu iç mekânlara detaylıca değinilmediği iddia edilebilir. Her nedense mima-



Şekil 2. Etem Pertev Eczanesi'nin görünüşü ve eczanenin teşhir birimine bakış.
Kaynak: *Arkitekt*. Erişim tarihi: 01.10.2019. http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/206/2771.pdf

rın popüler olmayan projeleri *Arkitekt*'te yer almışken, en bilinen ve popüler tasarımı olan Tarabya Oteli, *Arkitekt* ya da *Mimarlık* dergisine konu olmamıştır (Bektaş, 2018). Aslında bu durum da hayli ilginçtir, çünkü tıpkı Büyük Tarabya Oteli gibi yine Emekli Sandığı'nın Emek İnşaat firmasına yaptırdığı diğer otellerden olan İstanbul Hilton Oteli, Maçka Oteli, Büyük Efes Oteli gibi yapıların projelerine *Arkitekt* ve *Mimarlık* dergisi sayılarında rastlanır.

Tarabya Oteli'ne Dair

1954 yılında yanan Tarihi Tokatlıyan Oteli'nin arazisine 1957 yılında, 261 yataklı Tarabya Oteli'nin inşaatına başlanır. İnşaat 1965 yılında sona erer ve otel 1966 yılında hizmete girer (Atmaca, Ultav & Uz, 2019, s. 59). İlk önce İbrahim Gültan ve Paçitakis isimli arazi sahipleri otelin inşasına başlar ancak ekonomik sıkıntılardan ötürü süreç tamamlanamaz ve Emekli Sandığı, kaba inşaatı kısmen bitmiş olan oteli satın alır ve otel bunun sonrasında bir Emekli Sandığı girişimi olur. Büyük Tarabya Oteli projesi ayrıca İstanbul Hilton ve Divan Oteli'nin ardından üçüncü beş yıldızlı otel olması bağlamında oldukça önemlidir (Karabaş, 2008).

Bu üç otel arasından ilk beş yıldızlı ve modern otel olması anlamında diğerlerinden ayrılan Hilton Oteli, karakteristik cephe ve form özellikleri pek çok yapı ve mimarı etkilemiştir (Atmaca, Ultav & Uz, 2019, s. 59). Ela Kaçel'in de belirttiği üzere, Hilton Oteli, otel tasarımı için yeni bir prototip üretmiştir (2010, s. 11). Bu otelin yarattığı yeni akım ise mimar Şevki Vanlı tarafından "Hiltonculuk" olarak adlandırılır ve "mükemmel vasatlık" olarak tanımlanır (1958, s. 21). Büyük Efes Oteli, Çınar Otel, Porsuk Otel gibi otellerin yanında, Tarabya Oteli'nin de bu yeni akımdan etkilendiği iddia edilir (Kaçel, 2010, s. 11). Ancak Hande Atmaca, Funda Uz ve Zeynep Tuna Ultav, bu otellerin arasında kimi farklılıklar olduğuna dikkat çeker. Yazarlara göre Tarabya Oteli, yerleştiği arazi nedeniyle daha eğrisel ve organik bir formda kurgulanmıştır (Atmaca, Ultav ve Uz, 2019, s. 60) (Şekil 3). Kadri Eroğan'ın, Tarabya Oteli tasarımında, Hilton Oteli'ni bir prototip olarak kabul ettiği iddia edilebilir ancak Eroğan'ın Amerika'da mimarlık yapmış, Richard Neutra'nın yanında çalışmış ve rasyonel ve modern çözümleri benimseyen bir mimar olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla aslında Eroğan'ın bu "yeni" modern ve



Şekil 3. Sırasıyla Tarabya Oteli'nin karşıdan görünüşü ve otelin kuşbakışı görünüşü.
Kaynak: SALT Araştırma. Erişim tarihi: 1.11.2019. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/110275
SALT Araştırma. Erişim tarihi: 1.11.2019. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/108275

rasyonel otel prototipini ve yatay-düşey geometrik düzeni, formları daha önceden deneyimlemiş olma ihtimalinin kuvvetli olduğu söylenmelidir.

Bunlara ek olarak, 1966 yılının gazete haberlerine göre, inşaat sürecinde kullanılan malzemeler yurtdışından getirilmiş, sabit ve hareketli mobilyalar ise Sultanahmet ve Ankara'daki okullarda yaptırılmıştır (Peksayar, 1966, s. 1).

Tarabya Oteli ile ilgili başka bir önemli unsur da 1965 tarihli başka bir gazete vasıtasıyla karşımıza çıkar. *Cumhuriyet* gazetesinde, "yaptırılacak seramik pano, boncuk pano, minyatür pano, vitray, alçı, rölyef, heykel (...) işleri için eskiz teklifi alınacağı ve bu işleri yapmaya istekli olanların İnşaat Kontrol Şefliği'ne müracaat etmesi" gerektiği ilanı yer almaktadır (1965, s. 3). Sanatçı Cevdet Altuğ ise oteldeki panoların Emekli Sandığı'nın açtığı yarışmaların bir sonucu olduğunu belirtir (Can, 2018, s. 104). Özetle, burada, yapıya entegre edilen sanat ürünleri eskiz teklifi ile müracaat yöntemiyle ya da bir yarışma üzerinden gerçekleşmiş olup profesyonel bir ağ/ilişki biçimi söz konusudur (Tulum, 2018, s. 23-26).

Ayrıca Tarabya Oteli'nin Türkiye de dahil olmak üzere pek çok ülkede, 1950-1980 aralığında etkili olan ve mimar ve sanatçıları bir araya getiren "mimarlık-sanat sentezi"nin bir örneği olduğu da bu şekilde anlaşılır. Mimarlık-sanat sentezi epey konut ve kamusal yapı

örneğine, özellikle seramik panolar üzerinden yansımış ve hem cephede hem de iç mekânda yapı diline katkıda bulunmuştur (Bozdoğan ve Akcan, 2013, s. 132). Bu noktada Tarabya Oteli'nin dönemin popüler olan evrenselci, modernist mimarlık yaklaşımını ve de mimarlık-sanat sentezi izlemesinden ötürü dönemin yeniliklerini oldukça iyi temsil ettiği söylenebilir. Tarabya Oteli'ndeki sanat ürünleri araştırıldığında yapıda pek çok sanatçının görevlendirildiği anlaşılır. Didem Yavuz'a göre, otelde, Ferruh Başağa'nın vitray çalışması ve Salih Acar'ın bir duvar resmi bulunmaktadır (Yavuz, 2008, s. 70-76). Ezgi Yavuz ise otelde Mustafa Pilevneli, Nasip İyem ve Sadi Diren'in de çalışmalarının olduğunun altını çizer (Yavuz, 2019, s. 104). Ayrıca Jale Yılmabaşar da "otelin seramiklerini yaptığını" ifade eder (2006, s. 37). Bu ifade, oteldeki restorasyon çalışmaları sırasında, pek çok panonun demontajını yapan *Arkistanbul* tarafından da doğrulanır. *Arkistanbul*'a göre, seramik sanatçısı Mediha Akarsu, Cevdet Altuğ, Sadi Diren ve Jale Yılmabaşar'ın ürünleri demonte edilmiştir (*Arkistanbul*. http://www.arkist.com/?portfolio=tarabya-oteli) (Şekil 4). Yapıda yer alan sanat ürünlerinin çoğuna bu literatürde rastlamak mümkün değildir.

Yapıdaki sanatçıların eserlerinin bir kısmıyla ilgili bilgiye; az sayıda kaynağa ulaşmak mümkün olsa da günümüzde, otelin projesine ve iç mekânlarına ilişkin herhangi bir veriye rastlanmamaktadır. Bu noktada, Tarabya Oteli'nin pek çok filme ev sahipliği yapması durumundan yararlanabileceği düşünülmüştür. Böylece Türk sinemasından seçili filmler yardımıyla, otelin iç mekânlarına, sanat ürünlerine ilişkin kimi verilere ışık tutulacak ve literatüre katkıda bulunulacaktır.

Türk Sinemasında Seçili Filmler Üzerinden Tarabya Oteli'nin Temsili

Türk sinemasında 1960-1975 yılları aralığını kapsayan Yeşilçam sineması (Altun ve Uzun, 2012, s. 51), kısıtlı ekonomik koşulların bir sonucu olarak 1960'larda gerçek mekâna bağlıdır (Dinçay ve Özer, 2013, s. 149). Bu mekânların önde gelenlerinden biri ise otellerdir. 1960-1975 yılları aralığında Türk sineması, çoğunlukla zengin ve fakirin karşı karşıya gelmesini ya da zorlu aşk hikâyesini işler. Oteller ise zenginliğin



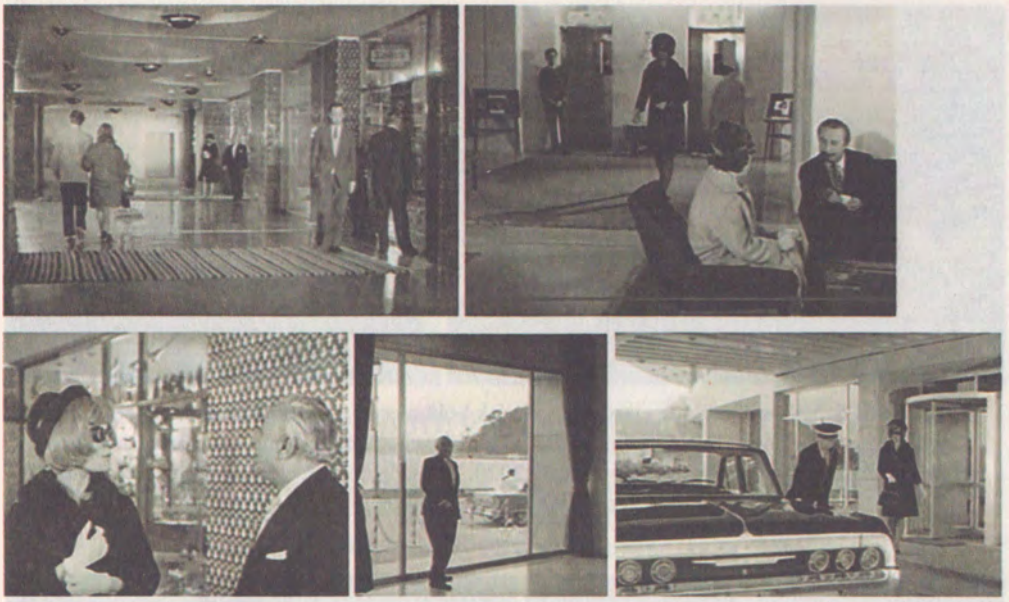
Şekil 4. Sırasıyla Cevdet Altuğ imzalı pano ve Jale Yılmabaşar imzalı pano. Kaynak: *Arkistanbul*. Erişim tarihi: 01.03.2020. http://www.arkist.com/?portfolio=tarabya-oteli

yansıtılabilmesi için seçilmiş mekânlardır. Ayrıca kamusal mekân olduğu için sinemacıların otellerde çalışmasının lüks konutlara oranla daha kolay olduğu düşünülebilir. Öte yandan, Türk sineması ile ilişkilenmek oteller için de prestij fırsatıdır. Ek olarak, bu dönemdeki izleyicisinin ağırlıkla orta sınıfa mensup kadınlar olduğu düşünülürse, Türk sineması, oteller aracılığıyla zenginliği, sosyal ve eğlence hayatını konu edinir. Bu yüzden, Türk sinemasında hem siyah beyaz hem de renkli filmlerde otellerle sık karşılaşılır. Örneğin, Ayhan Işık ve Türkan Şoray'ın başrollerini paylaştığı *Zorlu Damat* filmi, Bursa'daki Çelik Palas Otel'i, başrollerinde Filiz Akın ve Tarık Akan'ın olduğu *Tatlı Dillim* filmi, Bolu'daki Koru Otel'i, Kemal Sunal'ın Şevket Altuğ ile birlikte rol aldığı *Tokatçı* filmi, İstanbul'daki Çınar Otel'i, hem cephe hem de iç mekân kurgusu bağlamında vurgular.

Yukarıdaki otellere ek olarak Tarabya Oteli de bir gerçek mekân olarak gerek dış cephesinin gerek kamusal mekânlarının kullanılması bakımından Türk sinemasında pek çok film için popüler bir odak olmuştur. Tarabya Oteli'nin iç mekânlarının okunabilmesi için seçilen *Damgalı Kadın* (1966), *Cici Gelin* (1967), *Ringo Kâzım* (1967), *Efkârlı Sosyetede* (1968), *Kahveci Güzeli* (1968), *Dünyanın En Güzel Kadını* (1968), *Arım Balım Peteğim* (1970), *Beyoğlu Güzeli* (1972) ve *Acele Koca Aranıyor* (1975) filmlerindeki mekânları kronolojik bir sırayla izleyecek olan bu çalışmada öncelikle sıralamadaki ilk beş siyah beyaz filme daha sonra da renkli filmlere odaklanılacak ve iç mekân kurgusuna ilişkin analizler yapılacaktır.

Ele alınacak ilk film, *Damgalı Kadın* (1966), hırsız bir kadınla (Hülya Koçyiğit - Suzan), zengin bir erkeğin (Kartal Tibet - Fikret) imkânsız aşkını işler. Kadın karakterin "zengin bir kadın" rolüne bürünerek Tarabya Oteli'nde yürümesiyle otelin iç mekânları ve dışarıya açılan döner kapı ve dolayısıyla giriş saçağı görünebilir. Film bize, oldukça geniş olan holdeki yuvarlak formlu bölümlere yerleştirilen aydınlatmaları, holü kaplayan çizgili lineer halıyı ve duvardaki motifli kaplamaları gösterir. Filmin sonraki sahnelerindeyse, bu holün lobiye bağlanmasıyla birlikte, mekânda farklı bölümler oluşturan, düz ve kareye yakın formdaki halı ve kolçaksız, tekli, yalın, süsten uzak koltuklar dikkat çeker. (Şekil 5). Ayrıca yine filmdeki sahnelerden, lobide yerden tavana kadar cam bir yüzeyin varlığı ve iki tarafından perdelerle vurgulandığı seçilir.

Yapıdaki iç mekân kurgusuna ilişkin ipuçlarını anlayabilmek için dönemdeki tasarım anlayışına da değinilmesi gerekmektedir. 1960'larda Türkiye'deki tasarım anlayışı irdelendiğinde tasarımcıların, formüle edilmiş rasyonel bir kabukta ve mekânlarda özgünlük arayışında olduğu görülür (Özorhon & Ulusu Uraz, 2009, s. 96-97). Metin Sözen, bu dönemin Türk mimarlığının dış yayınlarla ve dış etkilerle beslendiği bir dönem olduğunu belirtir (1996). Bu yüzden birbirine benzer etkide yapı ya da iç mekân üretimi durumuyla karşılaşılabilir. Örneğin dönemin en popüler otellerinden olan, 1955 yılında inşaatı tamamlanan ve Tarabya Oteli de dahil olmak üzere dönemde tasarlanmış pek çok oteli etkilediği söylenen Hilton Oteli'nde, lobide bulunan geniş, düz halı ve lobi tavanındaki yuvarlak bölümler, Tarabya Oteli'nde geçen *Damgalı Kadın* filmindeki sahnelerden gözlemlenebilen iç mekân elemanları ile ortak bir dildedir. Ayrıca yine Hilton Oteli

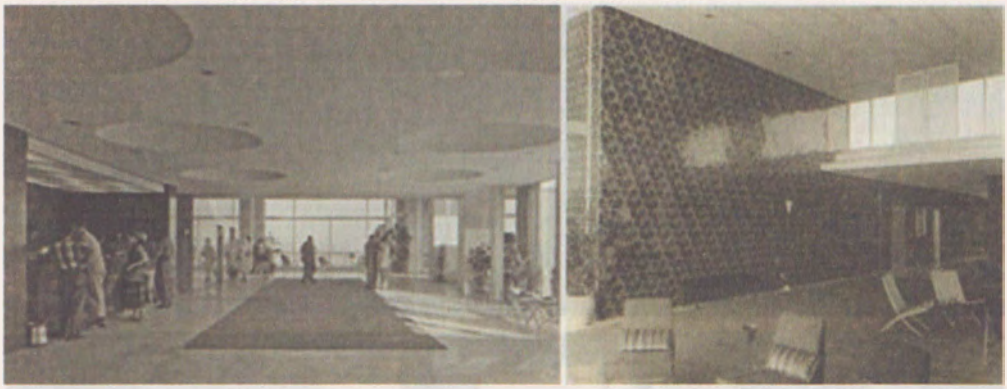


Şekil 5. *Damgalı Kadın* filminden otele ilişkin sahneler. Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 17.11.2019. https://www.YouTube.com/watch?v=iPZ8yPZVbxE&t=19s

lobisindeki tek kişilik, kumaş döşemeli, modern koltuklar da Tarabya Oteli'ndeki koltuklarla oldukça benzerdir (Şekil 6).

Tarabya Oteli, Hilton Oteli'nin dışında da dönemin popüler yapılarıyla benzer bir tasarım yaklaşımı izler. Rana Zipci tasarımı olan Çınar Otel bu yapılardandır (Zipci, Akın ve Ertam, 1959). Otelde, tıpkı Hilton ve Tarabya otellerinde olduğu gibi tavanda yuvarlak bölümler bulunmaktadır (Şekil 6). Böylece, Tarabya Oteli'nin dönemin modern Türk mimarlığı yaklaşımının, dönemin popüler otellerine yansımasının bir örneği olduğu *Damgalı Kadın* filmiyle anlaşılmış olur (Şekil 5).

Tarabya Oteli'nin iç mekânlarına ışık tutmak amacıyla ele alınan ikinci film olan *Cici Gelin* (1967) filminde ise yeni evlenen bir çiftin (Filiz Akın - (Filiz ve Cüneyt Arkın - Orhan) yaşamı ve kimi polisiye olaylar konu edinilir. Otelin restoran kısmının özellikle vurgulandığı bu filmde, ahşap strüktürlü modern sandalye ve masalar, ayrıca seramik bir pano görülmektedir (Şekil 7).



Şekil 6. Hilton Oteli'nde tavandaki yuvarlak bölümler ve oteldeki koltuk örnekleri.
Kaynak: Fleming's Bond. Erişim tarihi: 12.01.2020. https://flemingsbond.com/istanbul-hilton-hotel/ ve SALT Araştırma. Erişim tarihi: 12.01.2020. https://artsandculture.google.com/exhibit/fgJCO4KztQ6YLA?hl=tr



Şekil 7. Sanatçısı bilinmeyen duvar panosu ve oteldeki restoran mobilyaları.
Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 15.11.2019. https://www.YouTube.com/watch?v=z_1_jsoWPZE&t=4994s

Bu sahnelerden gözlemlendiği üzere otelde kullanılan ahşap strüktürlü sandalyenin benzerlerinin 1960'lı ve 1970'li yıllarda tasarlanıp üretildiği *Datumm* arşivinden izlenebilmektedir. Örneğin "ODTÜ MF Sandalye 3" kodlu sandalye, Fikret Tan'ın bir yemek odası takımı için tasarlamış olduğu sandalye ve MPD firmasının ürettiği bir sandalye Tarabya Oteli'nin restoran kısmında bulunan sandalyeyle, kütle, kompozisyon, strüktür ve malzeme açısından pek çok ortak özellik taşımaktadır (Şekil 8).



Şekil 8. ODTÜ MF Sandalye 3 (1960'lar),
Fikret Tan Yemek Odası Takımı (1970'ler) ve MPD firması sandalyesi (1960'lar).
Kaynak: Datumm. Erişim tarihi: 09.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=70
Datumm. Erişim tarihi: 09.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=218
Datumm. Erişim tarihi: 09.08.2020. http://datumm.org/tr/firma?id=9

Filmde ayrıca otel odalarındaki dresuarlarda veya tuvaletlerde, 1960'ların popüler malzemelerinden *vinylex* (suni deri) ile kaplı olduğu düşünülen sandalyeler ve dekoratif, güneş biçiminde aynalar dikkat çeker. Böylece bu film, pek çok filmde yalnızca belirli iç mekânları gösteren diğer filmlerden ayrılır ve nispeten daha mahrem bir alan olan tuvalet mekânını yansıtır. Filmde bu mekânı takiben, yine lobi görünür. Ancak bu kez lobi, resepsiyon kısmıyla beraber gösterilir. Böylece buradaki yuvarlak formlu modern aydınlatmalar ve ön yüzünde seramik bir pano bulunan resepsiyon bankosu da görülebilir (Şekil 9).

Daha önce de belirtildiği üzere Türkiye'deki mimarlık-sanat sentezi yaklaşımını özellikle iç mekân kurgusunda yer alan seramik panolarla örnekleyen bir kamusal mekân (kamusal yapı doğrudan devletin kurumudur, örneğin il eğitim müdürlüğü vb...) ve otel türü için bu yoğun kamusallık vurgusu tartışmalıdır, kavramsal açıklama gerekli olan Tarabya Oteli, bu noktada da dönemdaşlarıyla benzer bir yol izlemiştir. Örneğin 1959 tarihli İstanbul'daki Çınar Otel, 1965'te yapılan İzmir'deki Büyük Efes Oteli, 1968-1970 yılları arasında inşa edilen Ankara'daki Stad Oteli, iç mekânlarında seramik pano, rölyef gibi sanat ürünlerine yer verilen otellerdendir. Sonrasında ise bu yapıların izlediği mimarlık-sanat sentezi yaklaşımını, 1977 tarihli InterContinental Oteli gibi farklı oteller de izler.



Şekil 9. *Cici Gelin* filminde tuvalet ve otel lobisi. Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 15.11.2019. https://www.YouTube.com/watch?v=z_1_jsoWPZE&t=4994s

Bu açıdan, Tarabya Oteli, hem dönemin popüler mimari yaklaşımını izlemesi hem de kendisinden sonraki yapılara örnek teşkil edebilmesi açısından önemli bir yapıdır.

Tarabya Oteli'ne ışık tutacağı düşünülen bir sonraki film olan ve Kâzım (Sadri Alışık) isimli yoksul bir şoförle yanında çalıştığı Şefkati'nin (Vahi Öz) yaşadıkları polisiye olayları ele alan *Ringo Kâzım* (1967) isimli film, çalışma kapsamındaki diğer filmlerden ayrılır, çünkü filmde otelin standart bir odası teşhir edilir. Odadaki yatma ve dinlenme/oturma kısmı, duvardaki kaplamaların farklılaştırılmasıyla birbirinden ayrılmış ve dönemin modern ve yalın estetik anlayışıyla tasarlanmış mobilyalarıyla temsil edilmiştir (Şekil 8). Odada, diğer donatılarla uyuşmayan tek armatür ise aydınlatma öğesi olan abajurdur. Abajurun başlık kısmı parlak bir malzemeyle kurgulanmış olup gövde kısmında ise desen tercih edilmiştir. Bu noktada, iç mekândaki diğer öğelerden ayrı bir dili olduğu söylenebilir. İç mekândaki aydınlatma elemanının diğer modern elemanlardan farklı bir yaklaşımı izlemesi, dönemdeki aydınlatma öğelerinin tasarım biçimlerini düşündürür. 1950'li yıllarda modern iç mekân oluşturma hedefi güden Moderno firması, o dönem tasarladıkları bir oturma odasında yalın başlıklı ve kıvrımlı, mat gövdeli bir abajura yer vermiştir. 1950'li yıllarda ve 1960'ların başında aydınlatmalar özel olarak tasarlanmış değildir (Şekil 10). 1960'lı yıllarda MPD firmasının bir oturma odası takımı tasarımına entegre ettiği parlak metal gövdeli abajur da bu özel olarak tasarlanmayan aydınlatma elemanlarındandır.

Bu durumun nedeni mimari aydınlatma konusunun, Türkiye'de mimarlık fakültelerinin programlarında bile ancak 1960'lı yıllarda yaygınlaşmaya başlamasıdır. Ancak bu yaygınlaşmayla birlikte, 1960'ların ikinci yarısında paraboloit ve elipsoit yansıtıcılar üretilmeye ve aydınlatma tasarımı önemli bir unsur haline gelmeye başlar. Özel tasarlanan ve dökümü Dikran Usta isimli aydınlatma konusunda popülerleşen ustaya ait olan modern aydınlatmalar, bu sürecin bilinen ürünlerindendir (Şekil 10). Bunlara ek olarak, Efes Oteli gibi otellerde, odalardaki aydınlatma elemanların kare, dikdörtgen kesitli, yalın ve modern anlayışta olduğu (Bonatz ve Uran, 1965, s. 5-6) ya da Ataköy 2. Kısım Motelleri gibi daha küçük ölçekli konaklama tesislerindeki odalarda aydınlatma elemanlarının yuvarlak formda ve süssüz olduğu görülmektedir (Kökten, 1967, s. 106-107). Dönemin bu modern ve yalın ürünlerine bakıldığında, Tarabya Oteli'ndeki odadaki aydınlatma öğesinin dönemin yenilikçi aydınlatma tasarımlarını takip etmediği anlaşılabilir.

Bunların dışında, Tarabya Oteli'nde iç mekânda bulunan ahşap panel, film kurgusuna göre odadaki havalandırma gibi çeşitli imkânların kontrolünü sağlama işlevindedir (Şekil 11). Filmin sahnelerinde modern iç mekânların öne çıkarılması, dönemin yenilikçi ve teknolojik imkânlarının gösterilmek istendiğini düşündürür.

Çalışma kapsamında ele alınan başka bir film ise *Efkârlı Sosyetede* (1968) isimli filmdir. Filmde, işportacılık yapan Arif (Sadri Alışık), zengin bir adamın hayatını kurtardıktan sonra yardıma ihtiyacı olan Selma (Filiz Akın) ile tanışır ve kendisini bir sahte zenginlik oyunu içinde bulur.[5]

Bu filmde, pek çok sahnede, otelin çeşitli mekânlarına ve farklı yapısal ve mekânsal unsurlara rastlanabilmektedir. Oteli hem cepheden hem iç mekândan farklı açılardan görebilme imkânı veren bu filmde, seramik panolu resepsiyon bankosu yine dikkat çeker. Bunun yanı sıra oda, lobi, bekleme alanları, merdivenler ve mobilyalar da filmdeki sahneler yardımıyla gözlemlenebilir (Şekil 12).

5 Konu, farklı filmlerde benzer senaryolarla ele alınan popüler bir konudur.



Şekil 10. Dökümü Dikran Usta'ya ait yansıtıcılar, Moderno oturma odası takımıyla kullanılan abajur ve MPD firmasının oturma odası takımında konumlandırılan abajur.
Kaynak: IKSV. Erişim tarihi: 10.08.2020.
http://bizinsanmiyiz.iksv.org/wp-content/uploads/2017/11/ayd%C4%B1nlatma_tr_opt.pdf
Datumm. Erişim tarihi: 12.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=79
Datumm. Erişim tarihi: 12.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=90

Film sahneleri aracılığıyla görülebilen odaya ana bir giriş kapısıyla girilir ve bu ana giriş kapısının sonrasında banyoya ulaşımı sağlayan bir hol ile karşılaşılır. Bu holün bitiminde ise yatma ve oturma işlevlerini karşılayan bölüme ahşap kasalı cam kapılarla ulaşılır.

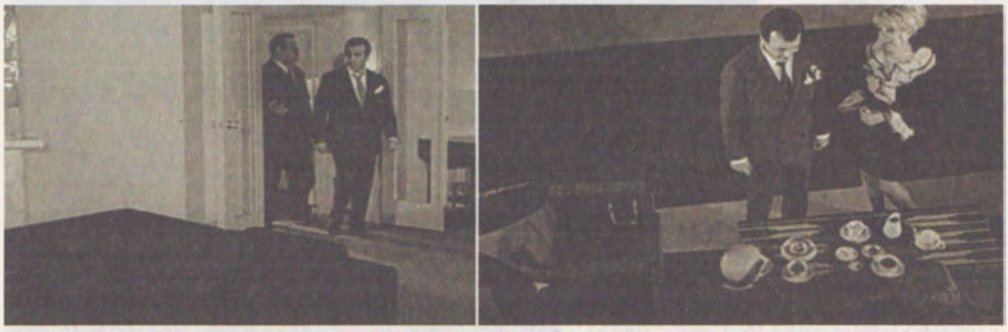
Oturma kısmında şömine ve modern koltuk bulunmaktadır. Odadaki koltuk dışında, holdeki düz kumaşla kaplanmış koltuk ve merdiven önüne konumlandırılmış çizgili desenli kumaş koltuk da modern ve yalın bir tasarım dili izlemektedir (Şekil 13, 14.A).



Şekil 11. *Ringo Kâzım* filmindeki otel odası ve aksesuarlar.
Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 10.11.2019. https://www.YouTube.com/watch?v=qTIWX80tQQM&t=73s



Şekil 12. *Efkârlı Sosyetede* filminden resepsiyonu ve merdivenleri gösteren sahneler.
Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 01.08.2020. https://www.YouTube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg



Şekil 13. Oda ve merdivenin önünde konumlanmış oturma alanı.
Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 01.08.2020. https://www.YouTube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg

Bu koltukları, 1950'li ve 1960'lı yılların mobilyalarıyla karşılaştırmak gerekirse, örneğin 1953 yılında kurulan Moderno firmasının ürünlerinden çivi ayaklı, modern oturma odası koltuklarıyla oteldeki koltukların benzer bir dili izlediği yalnızca ayak kısmında ayrıştıkları söylenebilir. Oteldeki koltuklar, ayrıca Metin Atabey Ata'nın 1950'lerde Ersa firması için tasarladığı kutu profil ayaklı koltukla da benzer bir dildedir. Bahsi geçen otel koltukları, ayrıca Utarit İzgi ve Mahmut Bir'in 1956 yılında bir konut için tasarladığı mobilya ile de yalın hatları olmasıyla ortak paydada buluşur (Şekil 14.B).



Şekil 14. A: *Efkârlı Sosyetede* filmi sahnesinde otelde holde bulunan koltuk ve Moderno firması ürünü.
Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 01.08.2020. https://www.YouTube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg
Datumm. Erişim tarihi: 01.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=79

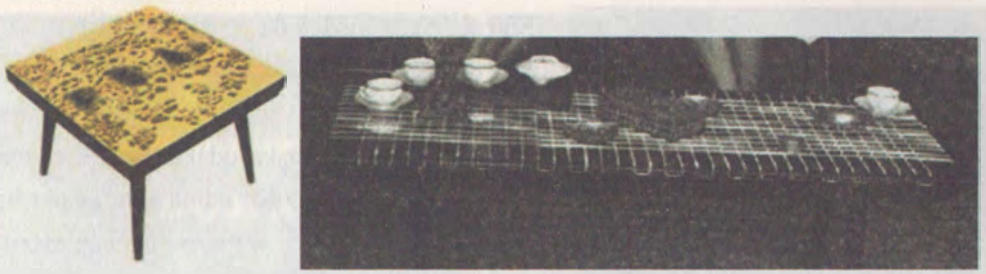


Şekil 14. B: Ersa firması ürünü ve İzgi&Bir tasarımı koltuk.
Kaynak: Datumm. Erişim tarihi: 01.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=83
SALT Araştırma. Erişim tarihi: 01.08.2020. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/86096

Merdiven önünde, iki koltuk arasında yer alan sehpa ise dikdörtgen formda olup tabla kısmında bir desen bulunmaktadır. Yine dönemde kullanılan, tasarlanan sehpalar üzerine bir araştırma yapıldığında, desenli tablalı sehpaların da sıklıkla karşılaşılan bir sehpa modeli olduğu anlaşılabilir. SİM firmasının 1960'ların sonunda ürettiği ebru yöntemi ile desen verilmiş sehpa ya da Biret Evi'nde karşımıza çıkan geometrik desenli sehpa bu yaklaşımın örneklerindendir (Şekil 15).

Bunlara ek olarak, oteldeki iç mekân elemanları, dönemdaşı olan otellerdekilerle karşılaştırıldığında, malzeme kullanımı ve özellikle yatma ve oturma birimleri bağlamında, pek çok ortaklık görüldüğü söylenebilir. Yukarıda bahsi geçen sehpa ise bu noktada bir istisna olarak düşünülebilir çünkü Hilton, Çınar, Kalyon ve Sultan Oteli gibi pek çok otelde sehpalarda/mobilyalarda desensiz yalın tasarımlar tercih edilmiştir.

Bu filmde karşımıza çıkan başka bir unsur ise diğer filmlerdeki sahnelerde yer almayan geometrik, soyut bir duvar resmidir (Şekil 16). *Efkârlı Sosyetede* filmi, otel ile ilgili pek çok özelliği yansıttığı için seçilen diğer filmlere oranla, mekânların daha ayrıntılı ve kapsamlı incelenmesini sağlamıştır.



Şekil 15. SIM sehpa 2 ve İdil Biret Evi'nden sehpa, 1966.
Kaynak: SALT Araştırma. Erişim tarihi: 19.12.2019. https://archives.saltresearch.org/
Datumm. Erişim tarihi: 03.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=109



Şekil 16. Oteldeki, sanatçısı bilinmeyen sanat eserlerinden biri. Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 1.08.2020. https://www.YouTube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg

Çalışmada ele alınan son siyah beyaz film ise *Kahveci Güzeli* (1968) isimli filmdir. Filmde, Tarabya Oteli'nde kahveci olarak çalışan Nermin (Türkan Şoray), otelde çalışırken gazeteci Ayhan Alp (Murat Soydan) ile karşılaşır, bu karşılaşma bir aşk hikâyesinin başlangıcı olur. Bu filmde otele ilişkin az sayıda iç mekâna ve ilgili unsura rastlanır. Önceki filmlerde de karşımıza çıkan otel lobisi, yalın hatlı koltuklar ile birlikte bu filmde de kadraja girer. Ayrıca, burada, sonraki renkli filmlerde de ele alınacak olan Cevdet Altuğ imzalı duvar panosu da dikkat çeken unsurlardandır. Bunların dışında, Türk sinemasında çoğu zaman çağdaş yaşam vurgusu yapılmak istenen sahnelerde görünen, metal malzemeli servis arabası da göze çarpar (Şekil 17). Dönemdeki servis arabaları düşünüldüğünde, pirinç kaplama bir arabadan bahsedildiği iddia edilebilir.



Şekil 17. *Kahveci Güzeli* filminden sahneler; otel lobisi, pano ve servis arabası detayları. Kaynak: Dailymotion. Erişim tarihi: 20.01.2021. https://www.dailymotion.com/video/xknuma

Bu çalışmada seçilen ilk renkli film olan ve şarkıcı olmak isteyen bir kadın (Türkan - Türkan Şoray) ile zengin bir armatör (Fikret - Murat Soydan) arasındaki aşka odaklanan *Dünyanın En Güzel Kadını* (1968) isimli film[6], tıpkı bir önceki film gibi otelde yer alan bir sanat eserini görebilmemize imkân verdiği için önemlidir.

Bu film, öncekilerden farklı olarak, Sadi Diren'in seramik panosunun önüne konumlanmış olan barı, gazinoyu ve otelin teras çatısını gösterir. Filmin açılış sahnesinde, yuvarlak formlu aydınlatma elemanlarının bir dizi halinde sıralandığı bar, bar tabureleri, Diren'in geometrik, soyut panosu dikkat çeker (Şekil 18).

Çalışmada ele alınan bir diğer film ise *Arım Balım Peteğim* (1970) isimli filmdir. Zengin sosyetik çapkın Harun'un (Cüneyt Arkın) ilişki yaşadığı bir kadının eşi, aldatıldığını, eşini izlemekle görevlendirdiği dedektiften öğrenir. Aldatılan eş, Harun'u öldürmeye niyetlenir, dedektifin kızı Zeynep (Türkan Şoray) ise bu duruma engel olmaya karar verir. Bu olay, Türk sinemasında sıklıkla işlenen bir aşk hikâyesinin başlamasına neden olacaktır.

Bu filmde, otelin odası ve otel koridoruna ilişkin çeşitli yapısal ve mekânsal unsurlara rastlanabilmektedir.

6 Yeşilçam'da en sık ele alınan konunun aşk olduğu, hikâyelerin birbirine oldukça benzediği ve en çok ele alınan türün ise melodram olduğu söylenmelidir (Dinçay & Özer, 2013, s. 152).



Şekil 18. Sadi Diren imzalı seramik pano ve bar görüntüleri.
Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 11.11.2019. https://www.YouTube.com/watch?v=vj3htQOz0T0

İki bölümden oluşan ve ahşap kasalı cam kapılarla bölünen odanın konu edinildiği sahnelerde klasik üslupta, desenli koltuklar, renkli kadife perdeler, şamdanlar gibi donatılar görülür. Bu noktada, odada gösterişli bir atmosfer oluşturulmaya çalışıldığı düşünülebilir.



Şekil 19. Otel odası ve koridorundan detaylar.
Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 18.01.2021. https://www.YouTube.com/watch?v=aBSXXUNVSjw

Ayrıca, odada yer alan donatılar/mobilyalar, *Efkârlı Sosyetede* ve *Ringo Kâzım* filmlerinde yer alan odalardaki unsurlardan oldukça farklıdır. Önceki filmlerde, odanın rasyonel ve modern atmosferi bu filmde tamamen değişmiştir. Filmde ayrıca otelin koridoru da kadraja girer. Burada, kapı renklerinde bir farklılık oluşturulduğu ve bu farklılığın kapıya asılan ve otelin logosunun bulunduğu uyarı kartının rengiyle perçinlendiği anlaşılır. Bu noktada, otelde, pek çok unsurun birlikte değerlendirildiği iddia edilebilir (Şekil 19).

Çalışmada ele alınan bir başka film ise *Beyoğlu Güzeli* (1972) isimli filmdir. Filmde, şarkıcılık yapan Alev (Hülya Koçyiğit) ile zengin bir ailenin oğlu olan tıp fakültesi öğrencisi Ferit'in (Tarık Akan) aşkı ele alınır. Filmde, Tarabya Oteli'nin bar, pastane gibi farklı iç mekânları görünür kılınmıştır. Filmde, *Dünyanın En Güzel Kadını* filminde olduğu gibi Sadi Diren imzalı seramik pano ve bar gösterilirken barda bulunan yuvarlak formlu aydınlatmaların da daha yakından algılanabilmesi sağlanır.



Şekil 20. *Beyoğlu Güzeli* filminden Sadi Diren imzalı seramik pano, bar, pastane görüntüleri. Kaynak: YouTube. Erişim tarihi: 8.01.2021. https://www.YouTube.com/watch?v=cvYnSzUNf7A

Pastane bölümünde, ahşap kaplama duvarın önünde yer alan teşhir bölümü, yuvarlak masalar ile birlikte kullanılan farklı renk ve tipteki sandalyeler ve yuvarlak hatlı, siyah sarkıt aydınlatmalar ilgi çekicidir (Şekil 20). Hem pastane hem de bar bölümündeki yuvarlak formlu aydınlatmalar incelendiğinde, dönemin aydınlatma yaklaşımlarının burada takip edildiği anlaşılabilir. Hatta Candle firmasının 1960'lı yıllarda basılan bir aydınlatma kataloğundaki aydınlatma ürünlerinin oteldeki ürünlerle benzerlik gösterdiği gözlemlenmiştir (Şekil 21).



Şekil 21. Candle firmasının 1960'lı yıllar aydınlatma kataloğu.
Kaynak: Vintageinfo. Erişim tarihi: 19.01.2021. https://vintageinfo.be/candle-1960s-novita-lighting-catalogue/

Ayrıca *Beyoğlu Güzeli* filminde, diğer filmlerde gözlemlenemeyen farklı bir sanat eseri de görünür. Bu eser, soyut ve geometrik bir kompozisyondur. Kompozisyonda kullanılan renk paleti ve ele alınan üçgen geometrik formlar pek çok kamusal yapıda çeşitli sanat eserlerine imza atmış olan Ferruh Başağa'nın eserlerindeki yaklaşımları çağrıştırır. Sanatçı hakkında hazırlanan bir monografide, Tarabya Oteli'nde de eseri olduğu bilgisine yer verilir (Giray, 2003). Bu bilgi, filmde görünen panonun Ferruh Başağa'ya ait olduğunu düşündürebilir (Şekil 22) ancak bu konuda kesin bir yargıya varmak mümkün değildir.



Şekil 22. Ferruh Başağa'nın iki eseri ve otelde bulunan eser.
Kaynak: Turkish Paintings. Erişim tarihi: 18.01.2021. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=62
YouTube. Erişim tarihi: 18.01.2021. https://www.YouTube.com/watch?v=cvYnSzUNf7A

Çalışma kapsamında ele alınan son film olan *Acele Koca Aranıyor* (1975) filminde, eşi kaybolan bir adamın (Abdi-Bülent Kayabaş) yeniden evleneceği sırada kaybolan eşiyle (Melike-Türkan Şoray) tekrar karşılaşması anlatılır. Bu film, Tarabya Oteli'nin farklı iç mekânlarına odaklanılması açısından önemlidir. Ancak cephe ve dış mekân çekimleri için İzmir Efes Oteli kullanılmıştır. Otel ile ilgili bu durumun ayırt edilebilmesi için Tarabya Oteli iç mekânlarında bulunan seramik panolar, resepsiyon bankosu ve merdiven detayları gibi unsurlardan yararlanılmıştır (Şekil 23).

Bu film ile birlikte otelin iç mekânlarının 1975 yılındaki durumuna göz atılabilmiştir. Ayrıca daha önceki filmlerde odaklanılmamış olan farklı duvar panoları ve resimleri de bu film aracılığıyla görünür olmuştur. Her ne kadar, filmde kullanılmış olabilecek ışık, çekim açısı ve filtreler yüzünden mekânlarda kullanılan renk paleti ayrıntılı bir biçimde tariflenemese de iç mekânlarda farklı renklere yer verildiği ve malzeme konusunda da bir çeşitlilik olduğu söylenebilir (Şekil 24). Mobilya ve aydınlatmalar irdelendiğinde ise kimi değişimler gözlemlenebilir. Örneğin karşılama bölümüne yuvarlak formlu aydınlatma elemanları monte edilmiş ve merdivenlerin önünde yer alan çizgili desenli kumaş koltuklar yerini düz kumaş döşemeli koltuklara bırakmıştır (Şekil 23). Ancak 1975 yılındaki donatılar da yine rasyonel ve yalın hatlardadır.

Yukarıda oteli irdelerken ele alınan filmler, Tarabya Oteli'ne ve özellikle iç mekân kurgusuna ve iç mekân elemanlarına ilişkin pek çok detayın hem 1960'ların sonundan hem de 1970'li yıllardan bir bakışla ele alınabilmesini sağlamıştır. Böylece daha öncesinde, mimarlık literatüründe görünmeyen ve ele alınmayan önemli bir kamusal yapı, seçili filmler aracılığıyla görünür kılınmıştır.



Şekil 23. Otelin merdivenlerine ve resepsiyon bölümüne bakış.
Kaynak: *Acele Koca Aranıyor* filmi, YouTube. Erişim tarihi: 10.07.2020.
https://www.YouTube.com/watch?v=de6RVTBDsec



Şekil 24. Cevdet Altuğ imzalı pano ve sanatçısı bilinmeyen duvar resmi.
Kaynak: *Acele Koca Aranıyor* filmi, YouTube. Erişim tarihi: 10.07.2020.
https://www.YouTube.com/watch?v=de6RVTBDsec

Sonuç ve Öneriler

Tarabya Oteli'nin inşa edildiği dönem olan geç 1960'lar ve 1970'li yıllar mimarlık literatüründe ya da günümüzde, Tarabya Oteli'nin iç mekânlarına ilişkin bir proje ya da görsel bilgiye rastlamak mümkün değildir. Aslında bu durum, özellikle kişisel sergiler, güzellik yarışmaları gibi pek çok etkinliğe ev sahipliği yapmış ve 1970'lerde oldukça popüler bir yer olan otel için tuhaf/şaşırtıcı bir durumdur (Bek Arat, 2014, s. 366-368).

Bu yüzden, Tarabya Oteli'nin mimarlık ve içmimarlık tarihine ışık tutmak için alternatif yöntem arayışına girilmiş ve bu çalışma kapsamında, otelin yüzden fazla Türk filmine ev sahipliği yaptığı da göz önünde bulundurularak, sinemanın dönemleri belgeleyebilme niteliğinden faydalanılmasına karar verilmiştir. Böylece otelin mekânsal oluşumu ve iç mekân düzenlemesinin tarihsel olarak Türk sineması aracılığıyla okunaklı bir hal alacağı öngörülmüştür.

Ayrıca sinemanın zamanı adeta durdurabilme özelliğinin, yıllar içerisinde iç mekân kurgusu değişen yapının iç mekânlarının tasarlandığı dönemdeki özgün halinin belgelenmesi için bir araç olarak kullanılabileceği düşünülmüştür. Türk sinemasının gerçek

mekânları ekonomik koşullardan ötürü ufak değişiklikler dışında olduğu gibi kullanmasıyla tarihsel dönemlere özgü içmimarilerin anlaşılmasına katkı sunabileceği fikri oluşmuştur. Ek olarak, toplumsal bellekte yer etmiş olan yapıları, sinemanın insanlarda kente dair hatıra oluşturması özelliğiyle de hatırlamak mümkündür (Şentürer, 2006, s. 294).

Bunun sonucunda, Tarabya Oteli'nin mimarlık ve içmimarlık tarihine ışık tutulması amacıyla, ilk altısı 1960'ların ikinci yarısında çekilen diğer üçü ise 1970'li yıllarda çekilen, seçili dokuz film (*Damgalı Kadın* (1966), *Cici Gelin* (1967), *Ringo Kâzım* (1967), *Efkârlı Sosyetede* (1968), *Kahveci Güzeli* (1968), *Dünyanın En Güzel Kadını* (1968), *Arım Balım Peteğim* (1970), *Beyoğlu Güzeli* (1972) ve *Acele Koca Aranıyor* (1975) üzerinden bir analiz yapılır ve otelin iç mekân düzenlemesine ilişkin ayrıntılı veriler elde edilir. Bu veriler arasında hem pek çok farklı mekânın ana hatlarıyla kurgusu ve nasıl ele alındığı hem de iç mekânlardaki pek çok unsurun nasıl bir araya geldiği anlaşılır.

Bu filmler aracılığıyla, mekânsal düzen, malzeme, aydınlatma, mobilya gibi pek çok olgunun yanı sıra, yapıda yer alan ve mimarlık-sanat sentezini örnekleyen sanat eserleri de görünür kılınır. Böylece literatürde daha önce ele alınmamış bu yapı, film sahneleri ile farklı açılardan ele alınabilmiş ve yapıya, tasarlandığı dönemin koşullarından bir bakış açısı sağlanabilmiştir. Ayrıca, sahnelerden elde edilen bilgilerle, oteli, tasarlandığı dönemdeki farklı tasarım anlayışlarıyla karşılaştırma imkânı da elde edilmiş ve böylece dönemi nasıl temsil ettiği anlaşılabilmiştir. Ek olarak, bu filmler aracılığıyla, yapıyı ve iç mekânlarını deneyimleyebilmiş kişilere yapı, pek çok detayıyla yeniden hatırlatılabilmiştir. Yapıyı ve iç mekânlarını deneyimleme fırsatını edinememiş kişiler için ise 1960'ların sonundaki otel olgusu, otel iç mekânları ve otelde gündelik yaşam konularına ışık tutulabilmiştir.

Elbette, yapının daha derinlemesine analiz edilmesi de mümkündür. Bu noktada, gelecekteki çalışmalarda, kişisel arşivlerden, aile albümlerinden, düzenlenen etkinlik görsellerinden yararlanılabilir ve böylece Umut Şumnu'nun da belirttiği üzere mekânların

kullanış biçimlerinin ve otelde geçen gündelik yaşamın daha iyi anlaşılabileceği söylenebilir (2017, s. 359).

Tüm bunların yanı sıra, Tarabya Oteli'nin ancak filmler üzerinden ele alınması, mimari belgeleme konusunda Türkiye'deki eksikliği gözler önüne serer. Otel ile ilgili tasarlandığı döneme ait herhangi bir bilgi, belge olmayışı, bu çalışmayı Türk filmlerinden yararlanmaya itmiştir. Ancak bunun temel nedeni, yapının pek çok filmde varlık göstermiş olmasıdır. Bunun dışında, filmlerde kendisine yer bulamamış pek çok yapı için bu durum söz konusu değildir. Nitekim, toplumsal bellek ve mimarlık pratiği için değerli olan pek çok yapı, yıkılmış ve belgelenmediği için bu yapıların neredeyse izleri bile kalmamıştır. Kentsel dönüşüm gibi nedenlerle pek çok önemli ve nitelikli yapının yakın gelecekte yine yıkılması söz konusu olabilir. Bu nedenle, gelecekteki çalışmalarda, mimari belgelemeye hem yapı kabuğu hem de iç mekân kurgusu bağlamında odaklanılması önerilmektedir.

Kaynakça

Altun, D., Uzun, İ. (2012). Yeşilçam Sineması'nda mekân kullanımı. *Mimarlık*, 366, 50-55.

Arkistanbul (2019). Tarabya Oteli. Arkistanbul. Erişim tarihi: 12 Ocak 2019. http://www.arkist.com/?portfolio=tarabya-oteli

Arslan, G., Aydil, D. (2011). Bir zamanlar hep başroldeydi. *Milliyet Gazetesi.* Erişim tarihi: 13 Kasım 2011 https://www.milliyet.com.tr/pazar/bir-zamanlar-hep-basroldeydi-1462146

Atmaca, H., Ultav, Z. T., Uz, F. (2019). Reflections of the İstanbul Hilton Hotel on mid-century hotel buildings in Turkey. *Art-Sanat Dergisi*, 12, 57-88.

Battal, S. (2006). *Asıl film şimdi başlıyor*. İstanbul: Vadi Yayınları.

Bek Arat, G. (2014). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam. *Salt Araştırma*, s. 366-368. Saltonline. Erişim tarihi: 10 Ocak 2019. http://saltonline.org/media/files/1970-1980_yillari_arasinda_turkiyede_kulturel_ve_sanatsal_ortam_scrd-2.pdf

Bektaş, C. (2018). Beyaz Fil. Evrensel. Erişim tarihi: 19 Mart 2018. https://www.evrensel.net/yazi/81089/beyaz-fil

Beşgen, A., Köseoğlu, Ş. (2019). Sinema-mimarlık arakesitinde bir mekâna dokunmak: Sine-tasarım atölyesi. *Sine Filozofi* Dergisi, Özel Sayı, 26-52.

Bonatz, P., Uran, F. (1965). Büyük Efes Oteli. *Arkitekt*, 318, 5-13.

Bozdoğan, S., Akcan, E. (2013). *Turkey: Modern architectures in history*. Londra: Reaktion Yayınları.

Bülbül Bahtiyar, T. (2019). *1970-1990 aralığında konut ve iç mekân özelliklerinin Kemal Sunal filmlerinden okunması.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Can, Ö. C. (2018). *Ankara'da kamusal alanlardaki seramik duvar panoları.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Cumhuriyet. (1965, 29 Mayıs). Büyük Tarabya Oteli. *Cumhuriyet Gazetesi,* s. 3.

Dinçay, D., Özer, F. (2013). 60 Türk Sinemasında kentli konut iç Mekânı. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 5/8, 149-168.

Eroğan, K. (1961). Yeni doğan bir sayfiye yeri "Sedef Adası". *Arkitekt*, 304, 114-119.

Giray, K. (2003). *Ferruh Başağa*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Instagram (2020). *Docomomo interior*. Instagram. Erişim tarihi: 4 Mart 2020. https://www.instagram.com/docomomo_tr_interior/

Kaçel, E. (2010). Hiltonculuk and beyond: The dialectics of ıntellectualism in postwar Turkey. *Candide: Journal for Architectural Knowledge*, 2, 9-35.

Karabaş, B. (2008). Emek Otelleri'nin Hazin Öyküsü. *Arkitera*. Erişim tarihi: 13 Eylül 2019. https://v3.arkitera.com/h36932-emek-otellerinin-hazin-oykusu.html

Kökten, B. (1967). Ataköy 2. Kısım Motelleri. *Arkitekt*, 327, 104-107.

Madran, E. (2006). Modern mimarlık ürünlerinin belgelenmesi ve korunması süreci için bazı notlar. *Mimarlık*, 332, 20-22.

Özorhon, İ., Ulusu Uraz, T. (2009). 1950-60 arası Türkiye mimarlığı'nda özgünlük arayışları. *İTÜ Dergisi/A Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 8/2, 89-100.

Peksayar, O. (1966, 28 Mart). 262 Odalı Tarabya Oteli 4 Nisan Günü Açılıyor. *Milliyet Gazetesi*, s. 1.

Şentürer, A. (2006). Critical-cultural and cinematographic "City" conceptions in architectural design. B. Uluoğlu, A. Enşici, A. Vatansever (Ed.), *Design and cinema: Form follows film* (ss. 292-306). İstanbul: Cambridge Scholar.

Şumnu, U. (2017). Önemli bir mimarlık belgeleme aracı olarak sinema filmleri: *Sivri Akıllılar* filmi ve Nebioğlu Tatil Köyü. *Sanat Yazıları*, 37, 349-360.

Şumnu, U. (2018). *Mimarlar ve apartmanları Ankara'da konut ve barınma kültüründen örnekler*. Ankara: Kitap Yayınevi.

Şumnu, U., Çağlar, C. (2020). İstanbul Muammer Karaca Evi. Türkiye'de Modern İç Mekânlar Sempozyumu (15-16 Haziran 2020), s. 79-80. *Issue*. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2020. https://issuu.com/nevin.colak/docs/docomomo_tr_icmekanlar-sempozyumu_15-16haziran_2020

Tanyeli, U. (2001). Sinema ve mimarlık: Temsiliyet nesnenin temsili sanatın sanallıkla ifadesi. *Arredamento Mimarlık*, 11, 66

Tanyeli, U. (2004). *İstanbul 1900-2000: Konutu ve modernleşmeyi metropolden okumak*. İstanbul: Akın Nalça Yayınevi.

Tulum, H. (2018). *Art and architecture synthesis in Turkey: From 1950s to 1970s*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ünalan, S. (2018). *Mimar Kadri Eroğan ve Bir Dağ Masalı, Öğretmen Ahmet'in Modernleşmede Kesişen Öyküleri*. Mimari Medya. Erişim tarihi: 13 Kasım 2018. https://www.mimarimedya.com/mimar-kadri-erogan-bir-dag-masali-ogretmen-ahmetin-modernlesmede-kesisen-oykuleri/

Vanlı, Ş. (1958). Hiltonculuk. *Kim Haftalık Haber* Dergisi, 21-22.

Yavuz, D. (2008). Mimarlık-sanat birlikteliğinde 1950-70 aralığı. *Mimarlık*, 344, 70-76.

Yavuz, E. (2019). Re-Evaluating modernism through a spatial collection: Istanbul Complex of Retail Shops and collaboration of art and architecture. *ITU A|Z*, 16/2, 1-17.

Yılmabaşar, J. (2006). *Jale Yılmabaşar*. İstanbul: Promat Yayınları.

Zipci, R., Akın, Ah., Ertam, E. (1959). Çınar Oteli. *Arkitekt*, 297, 132-140.

Şekil Kaynakları

Eroğan, K. (1954). Akbank Kurtuluş Ajansı. *Arkitekt*, 269, 60-61. Erişim tarihi: 04.10.2019. http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/206/2770.pdf

Eroğan, K. (1954). Etem Pertev Eczanesi. *Arkitekt*, 269, 62-63. Erişim tarihi: 01.10.2019. http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/206/2771.pdf

Tarabya Oteli'nin karşıdan görünüşü ve otelin kuş bakışı görünüşü. SALT Araştırma. Erişim tarihi: 1.11.2019. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/110275 SALT Araştırma. Erişim tarihi: 1.11.2019. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/108275

Cevdet Altuğ imzalı pano ve Jale Yılmabaşar imzalı pano. Arkistanbul. Erişim tarihi: 01.03.2020. http://www.arkist.com/?portfolio=tarabya-oteli

Aksoy, O. (Yönetmen). (1966). *Damgalı Kadın*. İstanbul: Erman Film.

Hilton Oteli'nde tavandaki yuvarlak bölümler ve oteldeki koltuk örnekleri. Fleming's Bond. Erişim tarihi: 12.01.2020. https://flemingsbond.com/istanbul-hilton-ho-

tel/ ve SALT Araştırma. Erişim tarihi: 12.01.2020. https://artsandculture.google.com/exhibit/fgJC●4KztQ6YLA?hl=tr

Sanatçısı bilinmeyen duvar panosu ve oteldeki restoran mobilyaları. YouTube. Erişim tarihi: 15.11.2019. https://www.YouTube.com/watch?v=z_1_jsoWPZE&t=4994s

ODTÜ MF Sandalye 3 (1960`lar), Fikret Tan Yemek Odası Takımı (1970'ler) ve MPD firması sandalyesi (1960'lar). Datumm. Erişim tarihi: 09.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=70 Datumm. Erişim tarihi: 09.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=218 Datumm. Erişim tarihi: 09.08.2020. http://datumm.org/tr/firma?id=9

Ergün, N. (Yönetmen). (1967). *Cici Gelin.* İstanbul: Akün Film.

Dökümü Dikran Usta'ya ait yansıtıcılar, Moderno oturma odası takımıyla kullanılan abajur ve MPD firmasının oturma odası takımında konumlandırılan abajur. Iksv. Erişim tarihi: 10.08.2020.http://bizinsanmiyiz.iksv.org/wp-content/uploads/2017/11/ayd%C4%B1nlatma_tr_opt.pdf Datumm. Erişim tarihi: 12.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=79 Datumm. Erişim tarihi: 12.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=90

İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1967). *Ringo Kázım.* İstanbul: Erler Film.

İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1968). *Efkârlı Sosyetede.* İstanbul: Erler Film.

Oda ve merdivenin önünde konumlanmış oturma alanı. YouTube. Erişim tarihi: 01.08.2020. https://www.YouTube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg

Efkârlı Sosyetede filmi, otelde holde bulunan koltuk ve Moderno firması ürünü. YouTube. Erişim tarihi: 01.08.2020. https://www.YouTube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg Datum. Erişim tarihi: 01.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=79

Ersa firması ürünü ve İzgi&Bir tasarımı koltuk. Datumm. Erişim tarihi: 01.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=83 SALT Araştırma. Erişim tarihi: 01.08.2020. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/86096

SIM Sehpa 2 ve İdil Biret Evi'nden sehpa, 1966. SALT Araştırma. Erişim tarihi: 19.12.2019. https://archives.saltresearch.org/ Datumm. Erişim tarihi: 03.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=109

Oteldeki, sanatçısı bilinmeyen sanat eserlerinden biri. YouTube. Erişim tarihi: 1.08.2020. https://www.YouTube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg

Arslan, M. (Yönetmen). (1968). *Kahveci Güzeli*. İstanbul: As Film.

Sadi Diren imzalı seramik pano ve bar görüntüleri. YouTube. Erişim tarihi: 11.11.2019. https://www.YouTube.com/watch?v=vj3htQOz0T0

Otel odası ve koridor. YouTube. Erişim tarihi: 18.01.2021. https://www.YouTube.com/watch?v=aBSXXUNVSjw

Eğilmez, E. (Yönetmen) (1971). *Beyoğlu Güzeli*. İstanbul: Arzu Film.

Candle firmasının 1960'lı yıllar aydınlatma kataloğu. Vintageinfo. Erişim tarihi: 19.01.2021. https://vintageinfo.be/candle-1960s-novita-lighting-catalogue/

Ferruh Başağa'nın iki eseri ve otelde bulunan eser. Turkish paintings. Erişim tarihi: 18.01.2021. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=62 YouTube. Erişim tarihi: 18.01.2021. https://www.YouTube.com/watch?v=cvYnSzUNf7A

Otelin merdivenlerine ve resepsiyon bölümüne bakış. YouTube. Erişim tarihi: 10.07.2020. https://www.YouTube.com/watch?v=de6RVTBDsec

Cevdet Altuğ imzalı pano ve sanatçısı bilinmeyen duvar resmi. YouTube. Erişim tarihi: 10.07.2020. https://www.YouTube.com/watch?v=de6RVTBDsec



Filmler Üzerinden Atatürk Orman Çiftliği Turistik Marmara Oteli İç Mekân Kimliğini Okumak

Nur Ayalp -
Umut Şumnu

Giriş: Atatürk Orman Çiftliği Turistik Marmara Oteli[1]

Atatürk Orman Çiftliği (AOÇ) 5 Mayıs 1925 tarihinde, Ankara'da modern yaşamın önemli bir temsil mekânı olarak kuruldu. Hedeflenen tarım reformunun örnek mekânlarından biri olan Atatürk Orman Çiftliği, kuruluşunda bünyesinde yeni teknolojiye sahip tarım aletleri ve tarım ürünlerinin işlenip halka sunulduğu Bira Fabrikası (1934), Şarap Fabrikası (1931), Süt Fabrikası (1930), zirai aletlerin yer aldığı Çiftlik Atölyesi (1931) gibi tesisleri de barındırmaktaydı (Dincer, 2017, s. 322-323). Bunlara ek olarak başta bira fabrikasının bahçeleri ve hayvanat bahçesi olmak üzere kullanıma açılan birçok gezi alanı çiftliğin önemli bir rekreasyon alanı olarak da hizmet vermesini sağlamıştır. Halkı bu yeni kurulan yerleşkeyi kullanmaya teşvik etmek için tren ulaşımına ek olarak otobüs seferleri de konmuştur. Daha sonraları bu alanlara ek olarak Marmara ve Karadeniz havuzlarının da eklenmesi Atatürk Orman Çiftliği'nin Ankara'nın en yoğun kullanılan sosyalleşme alanlarından biri olmasını sağlamıştır (Ülkenli, 2017, s. 40-41) (Şekil 1). Bozdoğan, Atatürk Orman Çiftliği'nin Atatürk'ün de ikamet ettiği Marmara Köşkü'nü barındırması bağlamında o dönemin ruhunu en iyi yansıtan kamusal alanlardan biri olduğunu aktarır (Bozdoğan, 2012).

Bu bağlamda, turistik otel kavramının Ankara'daki ilk örneği olan Turistik Marmara Oteli'nin Atatürk Orman Çiftliği arazisinin içerisinde konumlandırılması şaşırtıcı değildir. Turistik Marmara Oteli'nin iç mekânlarına ilişkin değerlendirmelerine temel oluşturmak adına öncelikli olarak yapının künye bilgilerini paylaşmak yararlı olacaktır. Yapının mimari projesi Ertan Balin, içmimari projesi ise Bedia Çolak' a aittir. Bedia Çolak'ın o dönem Emekli Sandığı otelleri olarak isimlendirilen ve dönemin tipik unsurlarını barındıran diğer yapılardan Büyük Efes Oteli'nin de iç mekân projesini üretmiş olduğu bilinmektedir. Otelin yapım süreci dönemin ekonomik yetersizlikleri nedeniyle uzun bir zamana yayılmıştır. Turistik Marmara Oteli'nin inşaatına ilk yüklenicisi Emlak ve Kredi Bankası'nın desteği ile 1953 yılında başlanmıştır. 27 Mayıs 1960 tarihinde

1 Bu çalışma daha önce, 15-16 Haziran 2020 tarihinde, Özyeğin Üniversitesi'nde düzenlenen Docomomo Türkiye'de Modern İç Mekânlar Sempozyumu 1'de poster olarak sunulmuştur.



Zirai inkişaf ve inkilâbımızın canlı abidesi

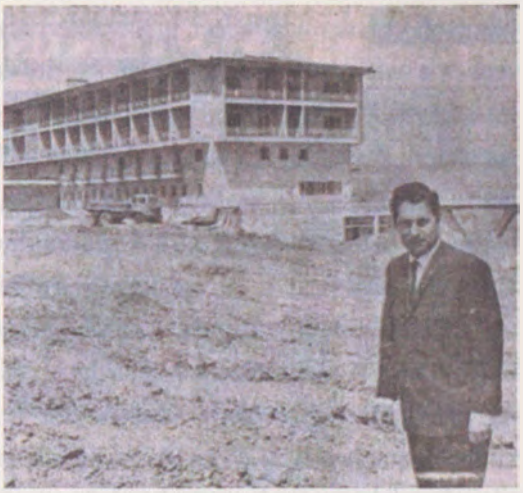
Gazi çiftliği, Ankara halkının en çok rağbet gösterdiği bir mesire yeri oldu

Şekil 1: *Akşam* gazetesinde, Gazi Orman Çiftliği haberi zirai inkişaf, 1929, 17 Haziran.
Kaynak: Ülkenli, 2017.

dönemin siyasal ortamı ve maddi olanaksızlıklardan dolayı otelin inşaatı durdurulmuş ve projenin devamı Turizm Bakanlığı ve Türkiye Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü tarafından Türkset Firması'na verilmiştir. 4 yıl aradan sonra binanın 1964'te yapımına tekrar devam edilmiştir. Mete Akyol'un o dönemin Atatürk Orman Çiftliği müdür yardımcısı Aytekin Ulger ile yaptığı röportajında binanın yapımına 1953 yılında başlanmış olduğu ancak kaynak yokluğu nedeni ile duran 'Atatürk Orman Çiftliği Lüks Oteli'nin 15 yıllık süreyle bir İsviçre firmasına kiralandığı ve yapımının ancak bu şekilde

tamamlanabildiği anlaşılmaktadır. Otelin açılış haberleri dönemin basınında şu şekilde duyurulmuştur (Şekil 2).

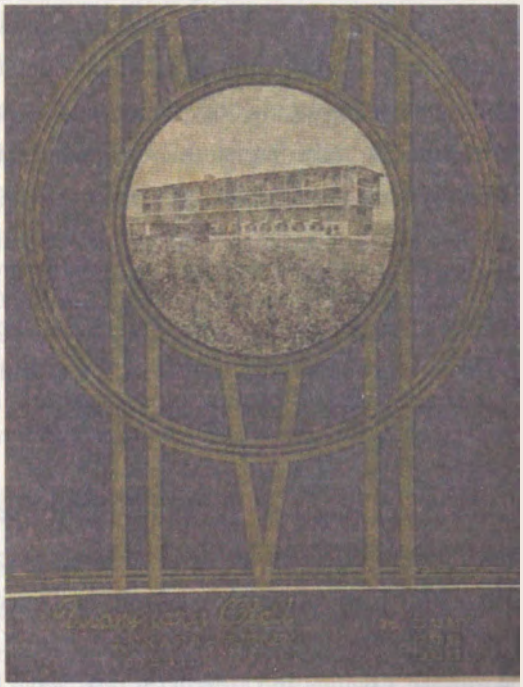
> "Ankara'da 15 yılda biten Otel'in 8 Kral dairesi var, 120 yataklı Atatürk Orman Çiftliği Otelinde aynı anda bin kişiye yemek servisi yapılacak...Ve Haziran'ın son haftasında da Türkiye'nin en lüks oteli iddiasıyla açılacağı günü bekliyor şimdi" (1968).



Şekil 2. AOÇ Turistik Marmara Oteli, *Milliyet* Gazetesi Haberleri
Kaynak: Akyol, 1968.

Atatürk Orman Çiftliği Turistik Marmara Oteli, kullanıldığı dönemde Ankara'nın eğlence yaşamında önemli bir buluşma noktası olmuştur. O dönem Ankara'nın lüks otel, turistik otel kavramıyla tanışmasına vesile olmuş bir mekân olarak kayda geçmiştir. 2010 tarihli, Erdal İpekeşen'nin kaleme aldığı bir diğer gazete yazısında otelin Ankara'nın sosyal hayatındaki önemi şu sözlerle anlatılır:

> "Odalarında konaklayan ünlüler bir kenara, lobisi ve salonları buluşma noktası gibiydi. O enfes manzaranın karşısında düzenlenen beş çayları, balo salonunda yapılan görkemli düğün ve davetler dilden dile dolaşırdı. Zaten Marmara Otel'de davet vermek bir ayrıcalıktı."



Şekil 3. AOÇ Turistik Marmara Oteli'nde gerçekleştirilen etkinlikten broşür.
Kaynak: Çağıl, C. ve Özkan, S., 2020.

Basında otelin sosyal hayattaki yerine ilişkin çıkan haberlerin yanında, üzerinde durulan bir diğer konu da lüks otel kavramıdır (Şekil 3). Lüks otel kavramı,

dönemin yayınlarında sadece iç mekânlarında sunduğu ayrıcalıklı hizmet için değil aynı zamanda o dönemin teknolojik yeniliklerini de kapsayan bir terim olarak öne çıkar. Otelin altyapısı, yapım teknolojileri, binanın içerisinde kullanılan ısıtma, soğutma gibi servis sistemleri, Turistik Marmara Oteli'nin yenilikçi yapısını aktarınak için çoğunlukla dile getirilmektedir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası mimarlık ortamında karşılaştığımız bu yenilikler, dönemin mimarlık dergilerinde de sıklıkla üzerinde durulan konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimar Seyfi Sonad'ın, *Arkitekt* dergisinde "Turizm Politikaları ve Oteller" başlıklı yazısında, Anadolu'da otellerin fiziki yetersizlikleri ve bu yetersizliklerin altında yatan nedenler aktarılır (1970). Yazısında Sonat, Türkiye'deki durumu Avrupa'daki otel örnekleriyle karşılaştırır ve bir anlamda geri kalmışlığımızı vurgular. Otelcilik anlamında ciddi yetersizliklerin olduğu bu dönem, Amerika Birleşik Devletleri'nin kendi bünyesinde ortaya koyduğu yeni yaşam pratiklerini ve bununla birlikte üretilen yeni tüketim alışkanlıklarını Marshall Planı adıyla bütün dünyaya yaydığı bir döneme denk gelir. Yaşama standartlarına ilişkin oluşturulan bu yeni kimliğin mimari karşılıkları sıklıkla dönemin dergilerinde yer bulmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminin ulusal/uluslararası, modern/milli gibi ikiliklerinden farklı olarak, bu dönemin mimarlık yayınlarında standartlaşmayı hedefleyen ve uluslararası ortak bir dil üretmeye öykünen tariflere yer verilir. *Arkitekt* dergisinde Mimar Abidin tarafından yayımlanan ve bir otelin ne türlü vasıflara sahip olması gerektiğini aktaran yazısı bu durumu açıkça sergilemektedir;

> Asırlar memleketleri yollarla ördü, çeşitli nakil vasıtaları mesafeleri hiçe indirdi; ticari ve hususi münasebetler hudutsuz bir serbestlik kazandı Oteller ve misafirhaneler de medeni ihtiyaçlarla beraber adım adım inkişaf ederek... Bugün garpta, bilhassa Amerika'da otellerde akla gelebilen, gelemeyen sürprizli konfor çeşitleri, geniş mikyasta, pek çok para ve emek serfiyle istirahat arayanlara takdim ediliyor... ihtişamlı salonları ile, macera ve heyecan umduran resmiyetleriyle lüks, eğlenceli ve rahat hususi bir yaşayış tarzı yaratıyor. (1933, s. 24)

İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'de çok partili hayata geçiş, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ve bu iktidarın benimsediği Amerikanlaşma politikaları İstanbul'da yapılan Hilton Oteli'nin mimarisiyle cisimleşir. Türkiye'de açılan ilk lüks turist oteli olan Hilton Oteli'nin yapımına 1952 yılında başlanır. Otelin yapımını üstlenen Amerikalı firma Skidmore, Owings and Merrill (SOM), Sedat Hakkı Eldem danışmanlığında otelli projelendirmiştir. Akçan'nın *Americanization and Anxiety: Istanbul Hilton Otel by SOM and*

Eldem başlıklı çalışmasında, SOM firmasının otelin yapımından 1 yıl önce Anadolu'da 30 kenti gezdiği ve 112 sayfalık bir rapor oluşturduğu aktarılmaktadır (2001). Hilton Oteli'nin açılması sadece Türkiye basınında değil aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri'ndeki basında da yer bulmuştur. 1952 yılında, önce *Arkitekt* dergisinde "SOM ve Sedat Hakkı tarafından Turistik Otel" başlığıyla otelin mimari yaklaşımları aktarılmıştır. Ardından 1953 yılında, *Architecture Record* dergisinde Tourist Hotel for İstanbul başlıklı bir makale yayımlanmıştır. Bu makalelerde yapının mimari tasarımından çok kullanılan yeni teknolojiler ağırlıklı olarak aktarılmıştır.

Her ne kadar Marmara Oteli'nin yapımına Hilton Oteli'nin açıldığı 1955 yılından önce başlansa da, Hilton Oteli'nin lüks turistik otel anlamında Türkiye'de bir model oluşturduğundan ve daha sonra açılan otellerin mimarisinde Şevki Vanlı'nın deyimiyle 'Hiltonculuk' anlayışının benimsendiğinden söz edilebilir (Bozdoğan, 2019). Emekli Sandığı'nın Türkiye' de yurtdışı destekli açmaya karar verdiği 7 otelin mimari tasarım ve uygulamasının Hilton Oteli'yle benzerliği dikkat çekicidir (Çetin, Ultav & Uz, 2019).

Atatürk Orman Çiftliği'nde yer alan Turistik Marmara Oteli'nin mimari biçim dili de dönemin 'Hiltonculuk' eğilimiyle paralellik gösterir. Yapı, prizmatik kütlesi, gridal cephe düzeni, büyük cam açıklıkları, balkonları, giriş bölümünün üstünde yer alan heykelsi betonarme saçakla Hilton Oteli'yle benzerlik taşır. Turistik Marmara Oteli'nin Hilton Oteli'yle olan benzerlikleri sadece yapının kütle biçimi ve cephe düzeniyle de sınırlı değildir. Turistik Marmara Oteli'nin iç mekân kimliği ve bu mekânlarda sunulan yaşam kültürü de Hilton Oteli'yle benzerlikler taşır (Şekil 4).

Turistik Marmara Oteli İç Mekân Kimliği

Turistik Marmara Oteli zemin, ara kat ve üst iki kattaki konaklama hacimlerinin yanında 2 adet salon, bar ve gazinoyu da bünyesinde barındırmaktadır. Yapının yakın çevresiyle kurduğu ilişkide en güçlü referanslardan biri Atatürk Orman Çiftliği arazisinde yer alan Marmara Havuzu'dur. Ali Cengizkan yapıyı anlattığı metninde otelin adının Marmara olmasının sebebinin daha önce yapılan havuza yakınlığından

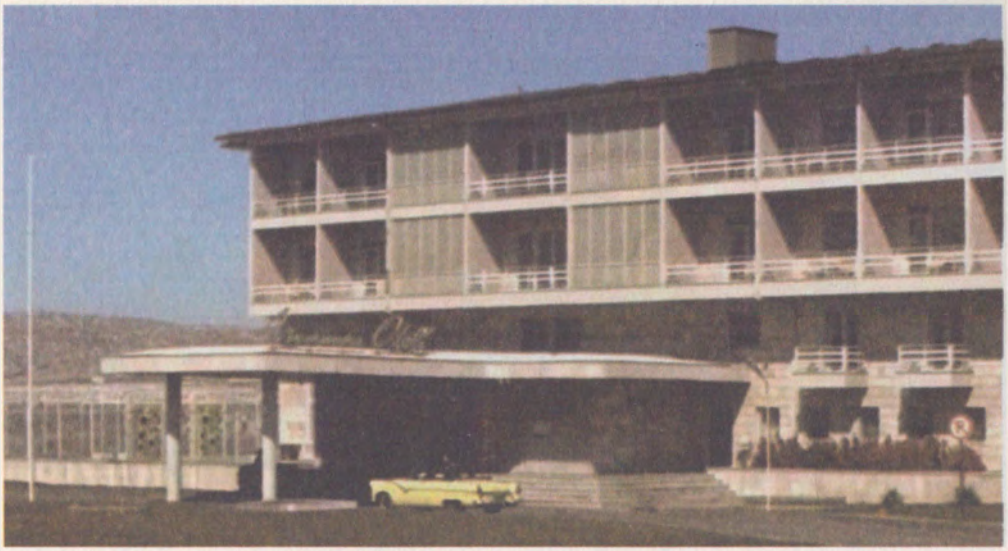


Şekil 4. AOÇ Turistik Marmara Oteli pulu.
Kaynak: https://www.peramezat.com/urun/marmara-oteli-ankara-pul

kaynaklanmış olabileceği söylenir (2019). Bir tepenin üstüne konumlanan otelin gerek ana kütlesine eklemlenen seyir terası gerekse büyük açıklıklı konaklama birimleri Marmara Havuzu üzerinden kentle manzara ilişkisi sağlar.

Otel kütlesinin dışında yapıya eklemlenen bir gazebo, yapının manzara ilişkisini kuvvetlendirmektedir. Binanın çevresinde tasarlanan teraslarla yapı, Atatürk Orman Çiftliği arazisindeki yeşil alanlarla da bütünleşik bir uyum sergilemektedir (Şekil 5, 6, 7).

Ayrıcalıklı konumu ve o dönem Ankara'da sosyal hayata hizmet eden önemli yapısı nedeniyle, 1984 yılında yapılan ihale ile otele iki kat ilave edilmesine karar verilmiştir. Arşiv belgelerinden ihalenin Kayalar İnşaat Firması'na 20 yıl süreyle kiralanması karşılığında verildiği anlaşılmaktadır. Daha sonra yapılan teknik incelemeler sonucu bu eklemenin yapılamayacağı anlaşılmış ve otel ile bağlantılı olacak, 14 katlı, ek bina yapımına karar verilmiştir.



Şekil 5. AOÇ Turistik Marmara Oteli Giriş alanından görüntü.
Kaynak: *Tuzsuz Deli Bekir* filmi, 1972.

Bu ek binanın yapımı Atatürk Orman Çiftliği yönetimi ve Kayalar İnşaat arasında oluşan hukuki anlaşmazlıklar sonucu 29 yıl süren uzun mahkeme süreçlerinin de başlangıcı olmuştur. 2012 yılında, araziye Başbakanlık Kampüsü yapılma amacı ve hasar tespit raporunun onarılamaz durumda olması nedeni ile Marmara Oteli'nin yıkımına karar verilmiştir (Şekil 8). Alınan karar akabinde 2013 yılında yapı yıkılmıştır (Cesur, C. & Özkan, s. 2020).



Şekil 6. AOÇ Turistik Marmara Oteli dış mekândan görüntü.
Kaynak: *Tuzsuz Deli Bekir* filmi, 1972.



Şekil 7. AOÇ Turistik Marmara Oteli gazebodan görüntü.
Kaynak: *Tuzsuz Deli Bekir* filmi, 1972.

Bu nedenle otele ve ve iç mekânına ilişkin günümüzde bir görsel belgeleme yapmak olanaklı değildir. Yapıyla ilgili gazetelerde çıkan ufak tefek haberlerin dışında, yapının iç mekânlarını bütünüyle algılamamıza yardımcı olacak yayın sayısı da yok denecek kadar azdır. Yapıya ve iç mekânlarına ilişkin en zengin görsel malzemeyi sunan kaynaklar 1972 yılında çekilmiş ve yönetmenliğini Yılmaz Atadeniz'nin yaptığı *Tuzsuz Deli Bekir* ve 1974 yılında çekilmiş ve yönetmenliğini Orhan Aksoy'un yaptığı *Mahçup Delikanlı* filmleridir. *Tuzsuz Deli Bekir* filminin senaryosunda, o dönem Ankara'da yaşayan ve farklı sosyal sınıflara ait insanların ilişkileri konu edilmektedir. Filmde Turistik Marmara Oteli gelir düzeyi yüksek grupların sosyalleştiği ve dönemin yeni eğlence kültürünün oluştuğu bir mekân olarak aktarılmaktadır. Filmin otelde geçen sahnelerinde balolarda dans eden, Amerikan barda içki içerek sosyalleşen ve büyük salonlarda müzikli eğlenceler eşliğinde yemek yiyen insanlar görülmektedir. Filmde düşük gelir düzeyindeki insanların bu mekânları deneyimleme arzuları ve deneyimledikleri sırada karşılaştıkları sıkıntılar da, otelin, döneminde sunduğu yaşam kültürünü ve sınıfsal konumunu/durumunu kavramamıza yardımcı olur. Bu noktada *Tuzsuz Deli Bekir* filminin sadece otelin mekânlarına ilişkin veri oluşturmakla kalmadığı, dönemin bu yeni turistlik oteller üzerinden sunduğu yaşam kültürünü de aktarması bakımından önemli bir belge olduğu söylenebilir.



Şekil 8. AOÇ Turistik Marmara Oteli ve ek binası.
Kaynak: Baykuş, 2013.

Yapının iç mekânları değerlendirildiğinde, çalışmada daha önce bahsi geçen Hilton ve diğer Emekli Sandığı otellerindeki gibi bir anlayışla tasarlandığı ve yapının dönemin hâkim stili olan Uluslararası Stil'in etkilerini taşıdığı algılanmaktadır. İç mekânlara ilişkin tasarım dili/tasarım biçimi rasyonel geometrilerin kullanıldığı, sade süslemeden uzak bir anlayışı barındırmaktadır. Bu anlayışın etkisi mekânlar arası yoğun geçirgenlik ve hacimlerin birbirine akması ile de algılanmaktadır. Giriş katında yer alan resepsiyon alanı, balo salonu ve Amerikan bar birbirlerinden sadece geçirgen paravanlarla ve duvar parçalarıyla ayrılmıştır. Yapının mobilya ve donatı elemanları da modern dönemin yansımalarını taşımaktadır.

Otelin iç mekânlarına ilişkin görsel veri sunan bir diğer film, Türk sinemasının önemli oyuncuları Tarık Akan ve Gülşen Bubikoğlu'nun başrolünü paylaştıkları *Mahcup Delikanlı* filmidir. Bu filmde, *Tuzsuz Deli Bekir* filminden farklı olarak otelin konaklama birimleri ve yemek salonuna ilişkin görüntüler de bulunmaktadır. Bu film sayesinde otelin kamusal alanlarına egemen olan süslemeden uzak, salt geometrik formların hâkim olduğu modernist yaklaşımın konaklama birimlerinde de sürdüğü görülür. Kullanılan tekstil unsurları da dahil olmak üzere odaların herhangi bir yerinde yüzey süslemesi bulunmamaktadır. Renk ve doku kullanımında ise yalın tavır sürmekte, özellikle duvar



Şekil 9. Resepsiyon alanından görüntü.
Kaynak: *Tuzsuz Deli Bekir* filmi, 1972.



Şekil 10. Resepsiyonda oturma alanından görüntü.
Kaynak: *Tuzsuz Deli Bekir* filmi, 1972.

yüzeylerinde kullanılan lambri ahşap malzemenin kendi öz rengiyle kullanıldığı algılanmaktadır. Küre formunda aydınlatma elemanları da diğer donatılar gibi sade bir dile sahiptir (Şekil 11).



Şekil 11. Marmara Oteli'nde odadan görüntüler.
Kaynak: *Mahcup Delikanlı* Filmi 1974.

Otelin bütününe hâkim olan sade ve yalın tasarım yaklaşımı, yer yer bazı mekânlarda kullanılan kültürel unsurlarla yerelleştirilmeye çalışılmıştır. Kullanıma açıldığı dönemde Hilton Oteli'nde de gözlemlenen bu yaklaşımda yapı kütlesinin standardize edilmiş evrensel ve rasyonel dili yerel unsurlarla dengelenmeye çalışılmakta ve bir anlamda mekânın bulunduğu yerle ilişki kurması istenilmektedir. *Architectural Record* dergisinde, Hilton üzerine, 1953 yılında yazılan *Tourist Hotel for İstanbul* başlıklı makalede bu yaklaşım çift kimlikli bir tavır olarak isimlendirilmiştir. İç mekânlarda turistik cazibe yaratmak adına uygulanan bu tavır, makalede Batılıların gözüyle oryantal bir atmosfer olarak adlandırılmıştır. Hilton Oteli'nde aktarılan tasarım yaklaşımına örnek olarak Batı'dan gelen ve refahın göstergesi olarak odalarda özel banyonun yer alması, Amerikan tipi mutfaklar, alüminyum kasalı kapıların yanında 'oryantal atmosferi' oluşturan Türk motifleri, Konya halıları ve Kütahya seramiklerinin bir arada kullanımları gösterilebilir. Akcan, Hilton Oteli'ne ilişkin Batılı ve Doğulu olma üzerine yaptığı tartışmalarında bu tavrı "uluslararası stilin tektonik ifadesi olan blok ve ona eklenmiş dekoratif mimarlık" olarak nitelendirmiştir (2001, s. 42).

Marmara Oteli'nin iç mekânlarında ise bu yaklaşım, resepsiyon alanında Selçuklu motifleri ile biçimlenmiş avize, tekstillerin bir kısmında yer alan Osmanlı motifleri, kullanımı Osmanlı döneminden de eski olan maltızlar, bakır objeler, yöresel halılar ve



Şekil 12. Resepsiyon alanındaki yerel unsurlar.
Kaynak: *Tuzsuz Deli Bekir* filmi, 1972.



kolonlardaki çini seramik kaplamaların kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır (Şekil 12). Yerelleştirme eğilimlerinin dönemin turistik otel olgusunun bir yansıması olduğu ve standardize edilmiş uluslararası bir anlayışa bu şekilde bağlamsal değerler kattığı fark edilir. Genel olarak, iç mekân tasarımında kullanılan bu kültürel unsurların farklı dönemlere, dolayısıyla farklı tarzlara sahip olmaları ile eklektik bir kimliğin oluştuğu söylenebilir.

Otel iç mekânlarında yerel unsurların kullanımdan farklı olarak, süslemeye öykünen yaklaşımlar da gözlenmekte. Bir başka sosyal mekân olan gece kulübünde ise forma dair dilin yalın ancak renk ve desen uygulamalarının çok yoğun olduğu algılanmaktadır. Yemek salonunun, servis öncesi ve sırasında çekilen, aşağıda yer alan her iki görselinde de, tavandaki aydınlatmaların, sade ve yalın formu, farklı yüksekliklerde yerleşimleri nedeniyle yoğun bir algı yaratmaktadır (Şekil 13).



Şekil 13. Marmara Oteli gece kulübü iç mekân görüntüsü.
Kaynak: *Mahcup Delikanlı* filmi, 1974.



Şekil 14. Resepsiyon alanında, arkada, Füreya Koral'ın yaptığı seramik pano.
Kaynak: *Tuzsuz Deli Bekir* filmi, 1972.

Turistik Marmara Oteli iç mekânlarında etkin olan bir diğer unsur da mimarlık ve sanat birlikteliğidir. Turistik Marmara Oteli iç mekânlarında, dönemin diğer önemli kamusal yapılarında gördüğümüz gibi, çok fazla sayıda sanat eserlerine yer verilmiştir. O dönemin önemli sanatçıları tarafından üretilen çalışmalar (duvar panoları, seramikler ve mozaikler) yapıyı farklılaştıran ve özgünlük değerini arttıran unsurlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ait mozaikler, Eren Eyüboğlu'na ait duvar panoları ve Füreya Koral'a ait seramik panolar iç mekânların özgün biçimsel dilinin oluşmasında etkin rol oynamışlardır. Bu eserleri barındırmasıyla Turistik Marmara Oteli iç mekânlarının sadece mimarlık ve tasarım tarihi açısından değil sanat tarihi açısından da önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmalıdır (Şekil 14 ve 15).



Şekil 15. Füreya Koral tarafından yapılan seramik pano.
Kaynak: Cengizkan, A., 2019.

Sonsöz

Atatürk Orman Çiftliği Turistik Marmara Oteli'nin iç mekânının önemi/değeri birçok farklı katmanda kendini ifade etmektedir. Öncelikli olarak, yapı turistik otel kavramının ülkemizdeki ilk temsillerindendir. Bu özellik yapıya hem mekânsal hem de sosyo-kültürel anlamda bir önem kazandırmaktadır. 2. Dünya Savaşı sonrası yoğun olarak hissedilen Amerikanlaşma etkisi, Türkiye'nin yüzünü Amerika'ya çevirmesi bu mekânsal ve sosyokültürel kodların kaynağını oluşturmuştur. Bu anlamda Marmara Oteli'nin ülkemizde bu tutumun öncüsü sayılan "Hiltonculuk" eğiliminin (gerek genel mekânsal biçimleniş kararlarıyla gerekse de detaylardaki yerel unsurlarla) bir yansıması olduğu söylenebilir. Mekânın en önemli değerlerinden bir diğeri de içerisinde dönemin öncü sanatçılarının özgün eserlerini barındırmasıdır.

Marmara Oteli, mekânsal ve biçimsel özelliklerinin yanında faaliyet gösterdiği yıllarda düzenlenen etkinliklerle de (konserler, balolar, yılbaşı kutlamaları) Ankara'nın sosyokültürel ortamına önemli katkılar sağlamıştır. Otel, Ankara'yı ziyaret eden birçok ünlü isme ev sahipliği yapmıştır. Turistik Marmara Oteli aktif kullanıldığı dönemde Ankara'nın kentsel hafızasının önemli mekânlarından biri olmuştur. Bu çalışma özellikle yapının ömrünün sonlanmış olmasından dolayı, iç mekânlara dair verileri kayda almayı değerli bulmuştur. Sözü geçen özellikleriyle Atatürk Orman Çiftliği Turistik Marmara Oteli, mimari tasarımı, iç mekân düzenlemeleri ve gündelik yaşam pratikleriyle önemli bir dönem temsili olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 16).



Şekil 16. Turistik Marmara Oteli reklam afişi.
Kaynak: Çağıl, C. & Özkan, S., 2020.

Kaynakça

Akcan, E. (2001, June 15-19). Americanization and anxiety: İstanbul Hilton Otel by SOM and Eldem. *ACSA International Conference Oriental Occidential: Geography, Identity, Space*, İstanbul, Turkey.

Aksoy, O. (Yönetmen) (1974). *Mahcup Delikanlı* filmi.

Atadeniz, Y. (Yönetmen) (1972). *Tuzsuz Deli Bekir* filmi.

Atmaca Çetin, H. , Tuna Ultav, Z. , Uz, F. (2019). Reflection of the İstanbul Hilton Hotel on mid-century hotel buildings in Turkey, *Art-Sanat,* 12, 57-88.

Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve ulusun inşaası.* Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

Bozdoğan, S. (2019). 'Hiltonculuk'. *İnci Aslanoğlu için bir mimarlık dizimi* içinde T. Elvan Altan ve Sevilay E. Ekinci (Der), Ankara.

Çağıl Cesur, S. ve Özkan, S. *Marmara Oteli, tarihçe AOÇ çalışmaları.*
http://aocarastirmalari.arch.metu.edu.tr/yitirilen-merkez-bolgesi/ (Erişim tarihi: 17.02.2020)

Cengizkan, A. (2019). *Moderninsaati 20. Yüzyılda modernleşme ve demokratikleşme pratiğinde mimarlar, kamusal Mekân ve konut Mimarlığı*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Dinçer, G. (2017). Cumhuriyet döneminde Ankara'dakurulan toplumsal yaşam alanları. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 321-345.

Eldem, S. S. (1952). Turistik otel *Arkitekt,* 03-04, 56-63.

Ender . (2012, 29 Ekim). İşte başkentin ucubeleri, *Hürriyet*, 4.

Ender, B. (2013, 13 Şubat). Kent için yeni umut, *Hürriyet,* http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/21675841.asp.

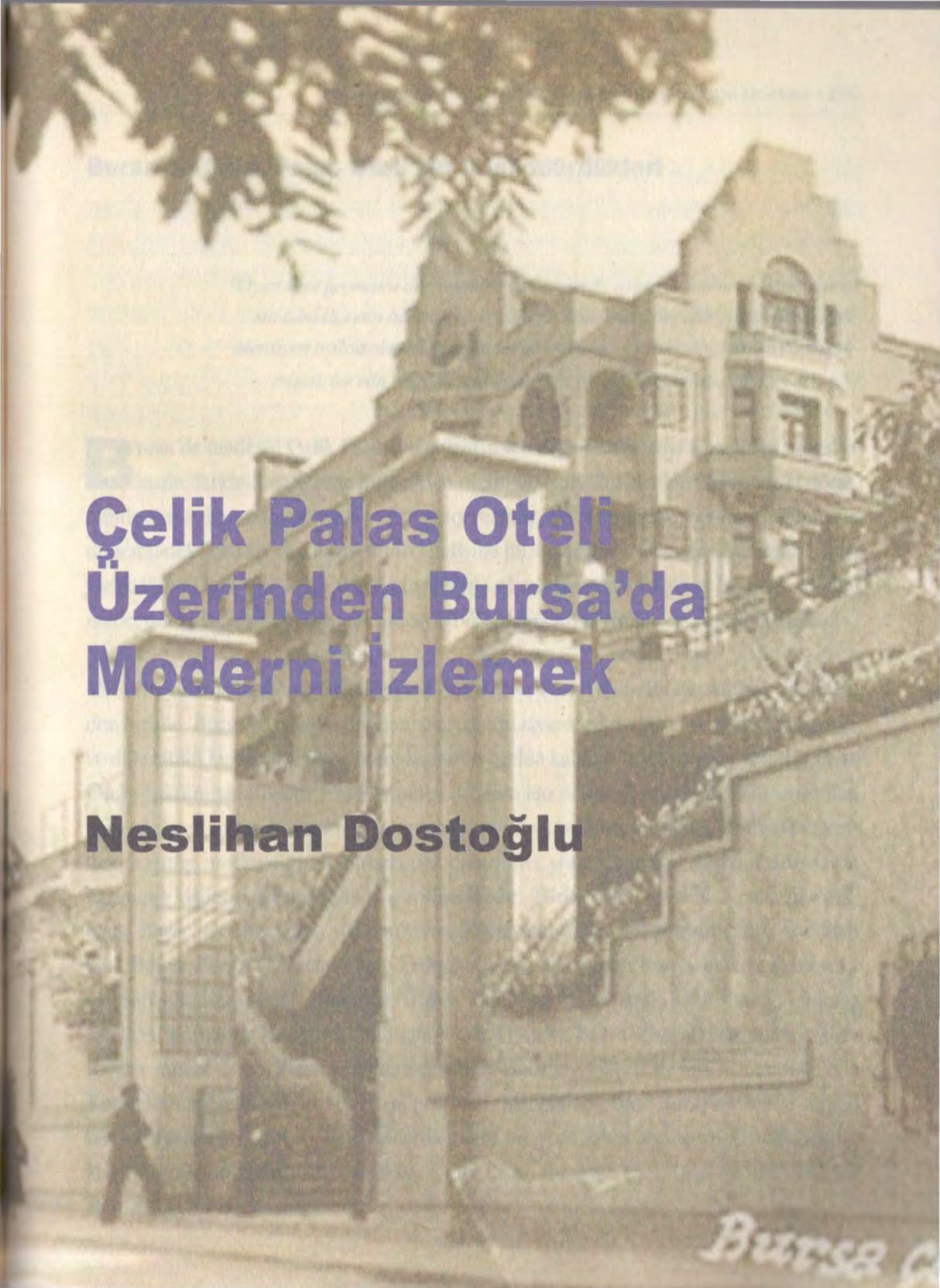
Erdal, İ. (2010, 5 Aralık). Ankara bu hazin tabloyu hiç haketmedi ama..., *Hürriyet.* http://www.hurriyet.com.tr/ankara/21579197.asp (Erişim tarihi: 17.02.2020)

Mete, A. (1968, 24 Nisan). Ankara'da 15 yılda biten otel'in 8 kral dairesi var. *Milliyet*, 1.

Mortaş, A. (1933). Otel binaları. *Arkitekt*, 8, 248-251.

Sonad, S. (1970). Turizm politikalarımızın çeşitli problemleri arasında ön planı işgal eden bir konu: hotel. *Arkitekt,* 02, 80-86.

Ülkenli, Z. K. (2017). İç içe iki genç cumhuriyet ütopyası ve dönüşümleri: Ankara ve Atatürk Orman Çiftliği. *Ankara Araştırmaları* Dergisi, 5(1), 27-72.



Çelik Palas Oteli Üzerinden Bursa'da Moderni İzlemek

Neslihan Dostoğlu

Bursa'da Çelik Palas Oteli'nin Düşündürdükleri

"Oysa kent geçmişini dile vurmaz, çizik, çentik, oyma ve kakmalarında zamanın izini taşıyan her parçasına, sokak köşelerine, pencere parmaklıklarına, merdiven trabzanlarına, paratoner antenlerine, bayrak direklerine yazılı geçmişini, bir elin çizgileri gibi barındırır içinde." (Calvino, 1990, s. 20-21)

Bursa'da moderni Çelik Palas Oteli üzerinden değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmada, farklı dönemlerde inşa edilen otelin üç etabı Türkiye'de Cumhuriyet döneminde öne çıkan mimari yaklaşımlar çerçevesinde ele alınacak ve kentin Cumhuriyet dönemindeki fiziksel ve sosyo-kültürel gelişimi bu kapsamda irdelenerek, zamanın izleri Çelik Palas Oteli'nin "ellerindeki çizgiler"de okunmaya çalışılacaktır. Bu değerlendirmede, mimarlık tarihi belgeleme aracı olarak sinema filmlerinden de yararlanılacaktır.

1930'lu yıllarda başlayan tarihçesiyle Çelik Palas, Türkiye'nin ilk beş yıldızlı otellerinden biridir. Bursa'da o kadar ünlenmiştir ki kenti ziyaret eden tüm yöneticiler, sanatçılar ve diğer ünlü kişiler son dönemlere kadar bu otelde kalmayı tercih etmiştir. Çelik Palas Otel yönetimi tarafından, 1935 yılından itibaren anı defterini imzalayan müşterilerden yola çıkılarak internet sitesinde yayınlanan, otelde konaklayan ünlüler albümü ve oteldeki kayıtlar incelendiğinde burada pek çok devlet yöneticisinin ve farklı alanlarda ün kazanmış kişilerin kalmış olduğu görülmektedir. Türkiye'den Mustafa Kemal Atatürk, Celal Bayar, Cevdet Sunay, Kenan Evren, Süleyman Demirel, Turgut Özal, Abdullah Gül, Bülent Ecevit ve Recep Tayip Erdoğan, farklı ülkelerden İran Şahı Rıza Pehlevi ve eşi Süreyya, İtalya Kralı Umberto, Ürdün Meliki Abdullah, Irak Kralı Faysal, sinema sanatçısı Katharine Hepburn, ünlü şair Nâzım Hikmet, Bursa şehir planlarını hazırlayan İtalyan mimar Luigi Piccinato, mimar Albert Gabriel, Amerikalı film yönetmeni Elia Kazan bunlardan bazılarıdır (Özdemir, 2018). Bu anlamda, otel, Bursa tarihinde önemli bir rol oynamış, Bursa ile ilgili anılarda güçlü bir yere sahip olmuştur. Çeşitli düğün, kongre, toplantı ve baloların yapıldığı Çelik Palas, fotoğraf, kartpostal ve filmlerde yer alan, güçlü bir Bursa simgesidir.

Eski Türk filmleri izlendiğinde, günümüzde bir kısmı hayatta olmayan ünlü yıldızların gençlik görüntüleri ile bu yıldızların arka fonundaki kent imajları bizi geçmişe götürmektedir. İstanbul'un sokakları, İzmir'in Kordon boyu, Ankara'nın yeni gelişen kent merkezi eski Türk filmlerinin karelerinde o döneme ışık tutan belgeler olarak hafızalarda yerini almaktadır. Ayestefanos Anıtı'nın 1914'te yıkımını ele alan Fuat Uzkınay'ın çektiği belgesel, Türk sinemasının ilk filmi olarak değerlendirilmekte, ancak Türk sinemasının en üretken çağının 1960'lı yıllar olduğu bilinmektedir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda Bursa'da çekilmiş filmlerde ana mekânlardan biri de Çelik Palas'tır. 1959 yılında Orhan Elmas'ın yaptığı ve başrol oyuncuları Muhterem Nur, Leyla Sayar, Sema Pekiş ile Ekrem Bora olan *Üç Kızın Hikâyesi* filmi Bursa'dan ve Çelik Palas Oteli'nden sahneler içermektedir. 1962 yılında yönetmenliğini Hulki Saner'in yaptığı ve başrollerinde Türkan Şoray ile Ayhan Işık'ın oynadığı *Zorlu Damat* filmi ile 1968 yılında yönetmenliğini Orhan Aksoy'un yaptığı ve başrollerinde Hülya Koçyiğit ile İzzet Günay'ın oynadığı *Kezban* filmi de buna örnek olarak verilebilir. Her iki filmde de Çelik Palas Oteli'nin çeşitli salonları, merdivenleri, yatak odaları senaryonun gelişiminde etkin rol oynamaktadır. Türk sinemasında, 1963'ten itibaren renkli filmler yapılmaya başlanmış, dolayısıyla *Kezban* filmi de renkli olarak vizyona girmiştir. Çok sayıda kartpostal, fotoğraf ve belirtilen filmler aracılığıyla, Türkiye'de doğrudan bir kaplıca oteli olarak inşa edilmiş ilk örnek olan ve Atatürk'ün son yıllarına tanıklık eden Çelik Palas Oteli, Bursa'nın 20. yüzyıl mimarlık ve toplumsal tarihine ışık tutmaktadır.

Bursa'nın Tarihsel Gelişimine Genel Bir Bakış

Bursa, 2200 yıllık geçmişinde pek çok uygarlığın beşiği olmuş bir kenttir. Kent, Bithynia Kralı I. Prusias'a atfen Güney Marmara Bölgesi'nde MÖ 185 yılında bir tepe üzerinde kurularak, etrafı surlarla çevrilmiş ve zamanla Prusias ismi önce Prusa, daha sonra Bursa olarak değişmiştir. Bithynia, Roma ve Bizans dönemlerinden sonra 1326'da Osmanlı topraklarına katılan ve başkent olan Bursa, bu işlevini 1331-1335 tarihleri arasında geçici bir süre İznik'in başkent olduğu süre haricinde, 1365'ten itibaren Edirne kentiyle paylaşarak, 1453'te, İstanbul başkent olana kadar sürdürmüştür.

1450-1600 yılları arasında dünyanın sayılı ticaret ve üretim merkezlerinden biri olan Bursa, 17. yüzyıl başlarından 19. yüzyıl ortalarına kadar oldukça durağan bir görünüm sergilemiş, ancak Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyıl sonlarında yaygınlaşan Batılılaşma eğilimlerine paralel olarak, 19. yüzyıl ortalarından itibaren sosyal, ekonomik ve fiziksel bir değişim süreci yaşamıştır. Bu değişim Cumhuriyet döneminde de devam etmiş ve Bursa, Cumhuriyet hükümetlerinin Batılılaşma hedefine bağlı olarak dönüşmüş, giderek gelişmekte olan ülkelerin tipik dinamiklerini yansıtmıştır (Dostoğlu (2), 2006, s. 263-278).

İlk kapsamlı haritası 1862 yılında yayımlanan, 1924 yılından itibaren pek çok planlama çalışması yapılan Bursa, günümüzde doğu batı yönünde yaklaşık 40 kilometrelik lineer bir gelişme göstermektedir. Bu hızlı büyümenin önemli bir nedeni göçlerdir. Bursa, 1910'lardan itibaren Balkanlar'dan ve Kafkaslar'dan, 1950'li yıllardan sonra Bulgaristan'dan, 1960'lardan itibaren ise Türkiye'nin kırsal alanlarından kaynaklanan büyük bir göç dalgasıyla karşı karşıya kalmıştır. Türkiye'deki ilk Organize Sanayi Bölgesi'nin 1962'de Bursa'da kurulma sürecinin başlamasından sonra başta tekstil ve otomotiv olmak üzere pek çok endüstri kolunun giderek gelişmesi, kentin iç ve dış göçler için bir çekim merkezi olmasına neden olmuştur. Bu süreç içinde olağan durumlar göz önüne alınarak hazırlanan bölge ve kent planları geçersiz kalmış ve kentin yaklaşık olarak %70'i plansız bir biçimde yapılaşmıştır. Ancak, tüm bu olumsuzluklara karşın Bursa, "ellerindeki çizgiler"de, Tanpınar'ın deyimiyle, tarihsel sürecinde "ikinci zaman"ı taşıyan bir dinamikle yaşantısını sürdürmektedir.

Cumhuriyet Döneminde Bursa'da Mimari Yaklaşımlar

Bursa'da, 20. yüzyıl mimari mirasının analizi, Türkiye'deki mimari gelişmelere paralel pek çok yaklaşımın olduğunu göstermektedir. Türkiye'de, 20. yüzyılda öne çıkan yaklaşımlardan bazıları Batı'daki eğilimlere paralel olarak gelişirken, bazıları da yerel faktörlerden etkilenmiştir.

Bu yaklaşımlar Art Nouveau (1900-1910), Birinci Ulusal Mimarlık Akımı (1910-1930), Rasyonalizm-İşlevsellik (1930-1940), İkinci Ulusal Mimarlık Akımı (1940-1950 civarı), Modernizmde Çoğulculuk (1950-1980) ve Postmodernizm (1980 sonrası) olarak sıralanabilir (Dostoğlu (1), 2006, s. 35-41). 20. yüzyılda, Türkiye'de, mimarlık üzerine çalışan çeşitli araştırmacılar tarafından bu dönemler farklı isimlerle tanımlansa da, değerlendirmelerin genel çerçevesi benzerlikler göstermektedir (Batur, 2005; Tekeli, 1984, s. 9-33).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, dünyada popüler olan ulusçu yaklaşımlar 1908'de ilan edilen İkinci Meşrutiyet'in siyasi atmosferinde, mimarlıkta Türk kimliği arayışına yol açmıştır. Batı medeniyeti ile Türk ulusal kimliğini birleştiren ikili kültürel teoriye dayanan ve Türk ulusçuluğu olarak tanımlanan bu mimari yaklaşım, 1927'ye kadar Türkiye'de etkin olmuştur ve Birinci Ulusal Mimarlık Akımı olarak bilinmektedir. (Tekeli, 1984, s. 10-15).

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında vatandaşlığa dayalı tekil ulusçuluk teorisi, ikili kültürel teorinin yerini almış, ancak Türk ulusçuluğu yaklaşımı Kemalettin Bey ve Vedat Tek gibi Avrupa'da eğitim görmüş mimarlar tarafından sürdürülerek etkisini korumuştur. Bu kapsamda, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edilen yeni binalarda betonarme gibi yeni inşaat malzemeleri kullanıldığı halde, ülke genelinde özellikle kamu binalarında kemer, tonoz ve kubbe gibi Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinin geleneksel formları benimsenmiş ve cephelerde taş ve tuğla süslemeler uygulanmıştır.

Ancak, temel hedefi Batılılaşma olan Türkiye Cumhuriyeti'nin liderleri, 1920'lerin sonunda binalarda Osmanlı ve Selçuklu formlarını kullanma düşüncesini sorgulamaya başlamışlardır çünkü bu yaklaşım aslında onların amaçlarıyla çelişmektedir. Bu süreçte, 1930'lu yıllarda, Türkiye'de, genel olarak ulusal yerine uluslararası eğilimler benimsenmiştir.

Bu dönemde çoğu Alman ve Avusturyalı olan birçok Batılı mimar, Türkiye'deki mimarlık okullarının akademik kadrosuna katılmak ve bina projeleri ile kent planları yapmak üzere davet edilmiştir. Batılı mimar ve plancıların gelişiyle sadelik, ekonomi ve işlevsellik

gibi kavramlar Türkiye'de etkin olmuştur. Türk mimarları, Batılı mimarlarla yarışmak ve yasalar aracılığıyla mesleki pazarlarını genişletmek üzere 1927'de, Ankara'da, Mimarlar Derneği'ni kurmuştur ve bu dönemde Türkiye'de çeşitli yarışmalar düzenlenmiştir. Ayrıca, *Mimar* isimli bir mimarlık dergisi (üç yıl sonra ismi *Arkitekt* olarak değiştirilmiştir) 1931'de yayımlanmaya başlamıştır (Tekeli, 1984, s. 15-19; Bozdoğan, 1998, s. 121-125).

Türkiye'de, bu dönemde, rasyonalist-işlevsel yaklaşımın benimsenmesine paralel olarak, Batı'daki, özellikle Almanya'daki gelişmelere benzer bir biçimde neo-klasik stilde bina tasarlama ve inşa etme eğilimi de görülmektedir. Ancak, Bursa'da, bu dönemde inşa edilmiş binalar arasında rasyonel-işlevsel yaklaşımı yansıtan örnekler, neo-klasik yaklaşımı benimseyenlere göre daha fazladır.

Bursa'da bu yaklaşıma örnek olarak, Bohemya kübizmini anımsatan kübik cumbalı pencereleri ile Tayyare Kültür Merkezi binası gösterilebilir. Bu bina, Tayyare Cemiyeti - Türk Hava Kurumu tarafından, Bursa'da bir sinema ve tiyatro binası için, 1930'da düzenlenen bir mimari proje yarışmasında birincilik ödülünü kazanan Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından tasarlanmıştır. Bina, 1992-1994 yıllarında çeşitli konser ve toplantı salonlarını içeren bir kültür merkezi olarak hizmet vermek üzere restore edilmiş ve zaman içinde eklenen katlar yıkılmıştır.

Günümüzde Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu olarak bilinen Halkevi binası bu dönemden kalan başka bir örnektir. Bursa'da, bir halkevi binası için, 1938 yılında bir mimari proje yarışması düzenlenmiş, iki adet birinci ilan edilmiş ve Türkiye'nin ilk iki kadın mimarından biri olan Münevver Belen tarafından hazırlanan proje, uygulanmak üzere seçilmiştir. Binanın zemin katında büyük bir sinema salonu ve derslikler, birinci katında idari bölümler, ikinci katında ise Atatürk'e ayrılan mekânlar bulunmaktadır. 1950'de, Türkiye'deki tüm halkevleri kapatıldıktan sonra, bina önce bir sinema olarak ve 1957'den itibaren de bir tiyatro olarak kullanılmıştır. Eski Halkevi binası, yarışma projesinden çok farklı bir şekilde uygulanmış, iç mekânda değişiklikler yapılmış, öndeki kütle bir kat artırılarak üç katlı olarak inşa edilmiş, projede düz olarak görünen çatısı, kırma çatı olarak değişime uğramış, saçak eklenmiş ve kiremit kaplanmıştır (Aslanoğlu, 2001, s. 197-199).

Çelik Palas Oteli'nin Kuruluşu, 1930'lu Yıllar

Bursa'da, Giulio Mongeri tarafından, 1930-1932 yılları arasında tasarlanan Çelik Palas Oteli de rasyonel-işlevsel yaklaşıma örnek olarak verilebilir. Aslında, Çelik Palas Oteli'nin kurulma süreci 1925 yılına kadar uzanmaktadır. Atatürk, 1925 yılında Bursa'ya yaptığı dördüncü gezi sırasında görüştüğü, eski Mısır Valisi (Hidiv) Abbas Hilmi Paşa'nın, Bursa'da kaplıca turizmini canlandırmak amacıyla bir kaplıca-otel yaptırmak üzere şirket kurma isteğini olumlu karşılamış ve Bursa Kaplıcaları Türk Anonim Şirketi, 1928 yılında, Hıdiv Abbas Hilmi Paşa, Türkiye İş Bankası, Türkiye Ticaret ve Sanayi Bankası, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası, Bursa İl Özel İdaresi ve Bursa Belediyesi ortaklığında kurulmuştur. Merkezi İstanbul'da bulunan şirkette Atatürk ve Celal Bayar'ın da hisseleri bulunmaktadır. Atatürk, Bursa'ya yapmış olduğu, 2 Şubat 1938 tarihli son gezisi sırasında, Çelik Palas hisselerini Bursa Belediyesi'ne bağışlamış, ancak Belediye daha sonra bu hisseleri Emekli Sandığı'na satmıştır (Akkılıç, 1999, s. 105-106).

Bursa termal sularının yararlı bir biçimde kullanılmasını sağlamak üzere, Bursa Kaplıcaları Türk Anonim Şirketi'nin girişimleriyle, Çekirge yolu üzerinde, eğimli bir arazide kurulmasına karar verilen Çelik Palas Oteli'nin projesi, 1930-32 yılları arasında hazırlanmış, otel 1934'te açılmış, termal havuzun açılışı ise 26 Temmuz 1935 tarihinde gerçekleşmiştir. İnşaat sürecinde, "Asri Kaplıca" olarak adlandırılan kompleks, "Çelik Palas" adını Çekirge bölgesinde halk tarafından Çelikli olarak tanımlanan sulardan almakta, bu adın otele Atatürk tarafından verildiği belirtilmektedir. Seçilen alanda sıcak su bulunmaması nedeniyle otele su Çekirge'deki Hüdavendigar Vakfı'ndan 3 kilometre boru döşenerek getirilmiştir (Çinici, 2017, s. 68-69). Atatürk, Çelik Palas Oteli'nin inşaat süreci ile de ilgilenmiş, 19 Ocak 1933 tarihli Bursa ziyaretinde inşaatı gezerek bilgi almıştır (Yalman, 2011, s. 658-659).

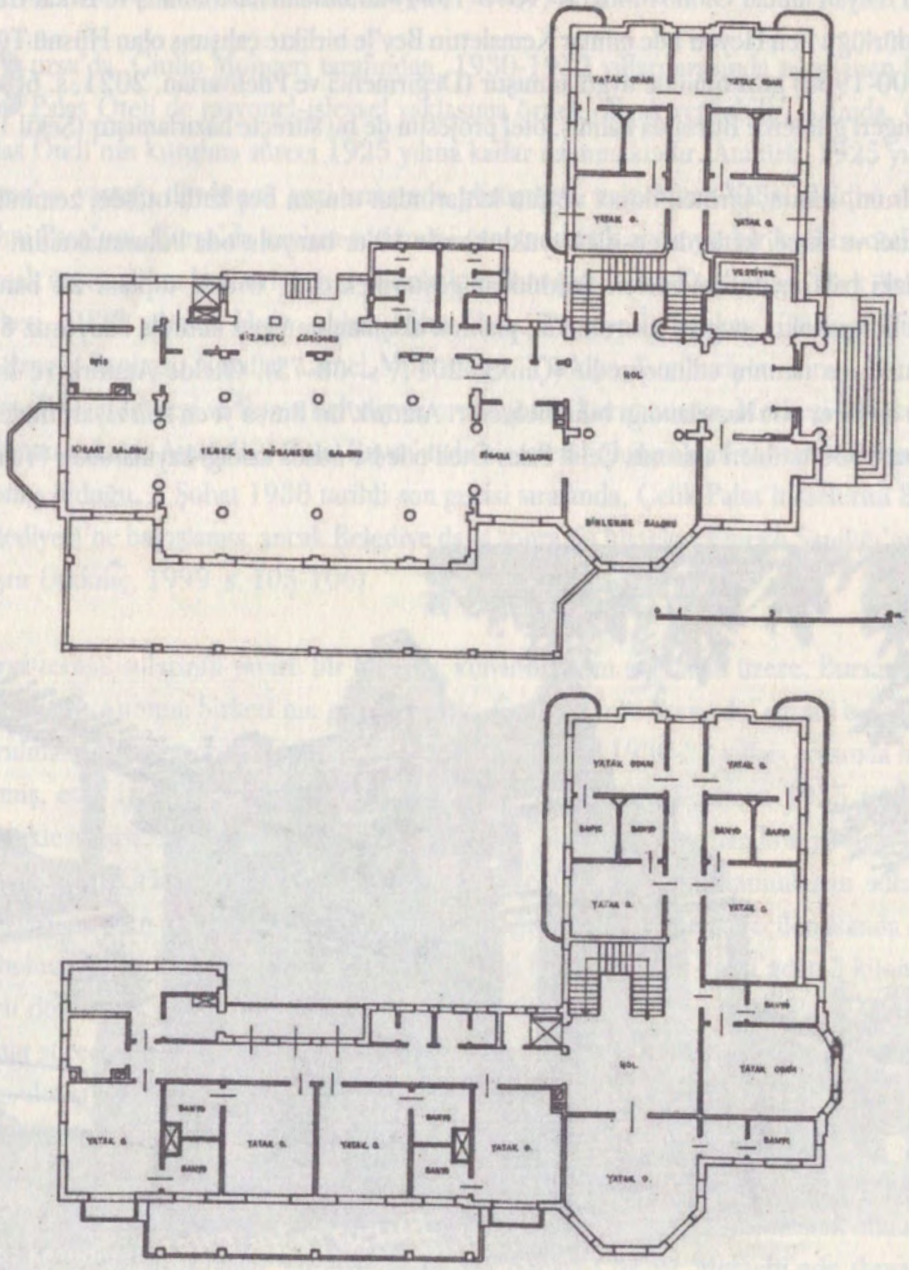
17.000 metrekare alana kurulu otelin yer seçimi bizzat Atatürk tarafından yapılmış, o sırada Bursa valisi olan Fatih Güvendiren de bu kararın uygulanmasına destek olmuştur. Otelin projesi, uzun yıllar Türkiye'de kalarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) öğretim üyeliği yapan ve pek çok yapıta imza

atan İtalyan mimar Giulio Mongeri (1873-1951) tarafından hazırlanmış ve Evkaf Umum Müdürlüğü Fen Heyeti'nde mimar Kemalettin Bey'le birlikte çalışmış olan Hüsnü Tümer (1900-1968) gözetiminde uygulanmıştır (Değirmenci ve Pilehvarian, 2021, s. 68-80). Mongeri günlerce Bursa'da kalmış, otel projesini de bu süreçte hazırlamıştır (Şekil 1).

Bodrum, zemin, birinci, ikinci ve çatı katlarından oluşan beş katlı otelde, zeminde 4, birinci ve ikinci katlarda çeşitli büyüklüklerde 10'ar banyolu oda bulunmaktadır. Katlardaki balkon düzenlemeleri farklılıklar göstermektedir. Otelde toplam 24 banyolu oda bulunmakta, özgün tasarımında, planına ulaşılamayan çatı katında banyosuz 6 oda bulunduğu tahmin edilmektedir (Çinici, 2017, s. 68-75). Otelde Atatürk ve İnönü için de birer oda hazırlandığı bilinmektedir. Atatürk'ün Bursa'yı en son ziyaretinde 1-3 Şubat 1938 tarihleri arasında Çelik Palas Oteli'nde bu odada kaldığı kayıtlardadır (Yalman,



Şekil 1. Çelik Palas Oteli 1. etap.
Kaynak: Çinici, 2017.



Şekil 2. Çelik Palas Oteli 1. etap, zemin (otel) katı planı.
Kaynak: Aslanoğlu, 2001.

2011, s. 658). İlk yapıldığında toplam 30 oda kapasiteli olan L plan şemalı otelin zemin katında geniş bir yemek ve müsamere salonu ile daha küçük ölçekli dinlenme, kıraat ve sigara salonları bulunmaktadır (Şekil 2). Bursa'nın ilk asansörlü binalarından biri olarak da bilinmektedir. O yıllarda kaloriferi, asansörü ve telefonu olan otelin yazlık bahçesi de bulunmakta, otelin bahçesinde yıl boyunca orkestra görev yapmaktadır. Binada cumbamsı köşeli çıkmalar, iki sütun tarafından taşınan kemerli antik Palladio motifleri, Felemenk evlerini anımsatan cephe uzantıları, yalın pencere ve balkonlar, Art Deco'yu anımsatan süslemeler bir arada bulunmakta, farklı mimarlık üsluplarının etkileri görülen bina, eklektik olarak tanımlanmaktadır (Şekil 3). Otelde betonarme iskelet sistem kullanılmıştır. Bodrumda duvarlar taş, bölmeler tuğla olup katlarda duvarlar tuğla, yer döşemesi ise mozaik çini ve linolyumdur. Eğimli ahşap çatının üzeri yerli makine kiremiti ile kaplıdır (Aslanoğlu, 2001, s. 276-277).



Şekil 3. Çelik Palas Oteli 1. etap caddeden görünüş.
Kaynak: Neslihan Dostoğlu arşivi.

Bu süreçte, otel binasının batısında Mongeri tarafından tasarlanarak inşa edilen jeotermal Türk hamamı da benzer mimari özellikleri taşımaktadır. Çekirge'deki Hüdavendigar Vakfı'ndan alana kadar döşenen 3 kilometre uzunluğundaki borularla otele termal su sağlanmış sıcaklığı kaynakta 47°C olan ve az miktarda demir içeren termal suyun, düzenli kullanıldığı takdirde, romatizma, siyatik, egzama, astım gibi hastalıklara iyi geldiği gözlemlenmiştir. T biçimli plana sahip olan hamamda geleneksel hamam şemasındaki soyunmalık, soğukluk ve sıcaklık bölümleri uygulanmış, kare formundaki sıcaklık mekânının üzeri 15 metre çapında ve yerden 13 metre yükseklikte bir kubbeyle örtülmüştür. Hamamda oluşan ışık ve ses kalitesi olağanüstüdür. Sabahın ilk saatlerinden güneş batana kadar güneş ışığı kubbedeki ışıklıklardan mekâna girebilmekte, oniks mermerle kaplı zeminden yansıyarak duvarlarda ilginç dokular oluşturmaktadır. Kolonsuz bir biçimde inşa edilen hamamın akustik özellikleri de ilginçtir. Sesler rahatsız edici değildir. Ayrıca, hamamda mekânsal olarak da ince ayrıntılar göze çarpmaktadır. Örneğin, hamamın dinlenme mekânı, oksijenin fazla olabilmesi için 8 metre yüksekliğinde inşa edilmiştir (Şekil 4).



Şekil 4. Çelik Palas Oteli hamamı.
Kaynak: Neslihan Dostoğlu arşivi.

Çelik Palas Oteli'nin İkinci Etabı: 1940'lı ve 1950'li Yillar

1930'ların sonunda iki önemli olay, Atatürk'ün 1938'de vefatı ve İkinci Dünya Savaşı'nın 1939'da başlayışı, Türkiye'de mimarlık da dahil olmak üzere pek çok alanda etkili olmuştur. 1940'lardaki politik gelişmelere paralel olarak, bir önceki dönemin uluslararası yaklaşımı yerine ulusçu bir yaklaşım benimsenmiştir. Türkiye'deki mimarlık okullarındaki birçok öğretim üyesi, Türkiye'nin o dönemde yakın kültürel ve politik ilişki içinde olduğu Almanya'daki anıtsal mimarlık yaklaşımlarından etkilenmiştir (Sözen ve Tapan, 1973, s. 243-251).

Ancak, Türkiye'de, bu dönemde ulusçuluğu farklı bir açıdan ele alarak, iklime uygunluk, yöresel mimarlıkla ilişki ve yerel malzeme ile işçiliğin kullanılması gibi faktörleri vurgulayan mimarlar da bulunmaktadır. Türkiye'de, 1940-1950 döneminde, yöresel Türk evini bir referans noktası alan egemen mimarlık yaklaşımı, İkinci Ulusal Mimarlık Akımı olarak bilinmektedir (Sözen, 1984, s. 243-244).

Bursa'da bu yaklaşımın pek çok örneği bulunmaktadır. Bunlardan biri Emin Onat tarafından tasarlanan ve 1946'da inşaatı tamamlanan vali konutudur. İki katlı olan binanın zemin katı yığma taş olarak inşa edilmiş olup, bu katta giriş holü, mutfak ve servis alanları yer almaktadır. Ahşap taşıyıcılarla inşa edilen birinci katta ise yaşama alanları, yemek, çalışma ve yatak odaları ile servis mutfağı bulunmaktadır. Vali konutu, geniş saçakları ve cumbalarıyla geleneksel Türk evini referans olarak alan tipik bir örnektir.

Bu yaklaşımın bir diğer örneği yine Emin Onat tarafından tasarlanarak 1948'de açılışı yapılan Yapı Kredi Bankası'dır. Betonarme olarak inşa edilen binanın geniş saçakları ve dikdörtgen pencereleri yöresel Türk evinin bir yorumu olarak kabul edilebilir. Binanın rasyonel bir planı ve çevreye saygılı, mütevazı bir cephesi bulunmaktadır. Pencerelerde koruma işlevini yerine getiren, detaylı bir biçimde tasarlanmış kafesler, binanın genel karakteri ile uyum içindedir.

Başka bir örnek de Çelik Palas Oteli'nin 1945-1950 yılları arasında tasarlanıp, 1953 yılında inşaatı tamamlanan ek binasıdır. Bu ek bina, Bursa'da Vali Haşim İşcan döneminde, ilk binanın projelendirilmesi ve yapımı sırasında Mongeri ile çalışmış olan mimar Hüsnü Tümer'in hazırladığı proje uyarınca inşa edilmiştir. L biçimli plan şemasına sahip ikinci otelde, 10'u süit olmak üzere toplam 173 oda, 359 yatak bulunmaktadır. Böylece otelin toplam oda sayısı, o dönemde 203'e çıkmıştır. Ayrıca lokanta, bar ve sauna mevcuttur. Çelik Palas Oteli'nin ikinci etabı olarak tanımlayabileceğimiz bu binada kullanılan dikdörtgen pencereler ve geniş saçaklar, Türkiye'de 1940-1950 yılları civarında yaygın olarak benimsenen İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın genel karakterini yansıtmaktadır (Şekil 5 ve 6). Güzel bir kent manzarası seyredilebilen Çelik Palas Oteli'nin terası, 2006 yılında belirtildiği gibi "Türkiye'nin en güzel manzaralı kışlık terasları" listesinde, Boğaz ve Haliç manzaralı terasları da içeren 10 teras arasında bulunmaktadır (Manzarası En Güzel Kışlık Teraslar, 2006).



Şekil 5. Çelik Palas Oteli 2. etap kuzeyden görünüş.
Kaynak: Neslihan Dostoğlu arşivi.



Şekil 6. Çelik Palas Oteli 2. etap güneyden görünüş.
Kaynak: Neslihan Dostoğlu arşivi.

Bursa Belediyesi 1961 yılında Çelik Palas Oteli'nin yirmi yıl ara ile yapılan iki binasını ve arsanın doğu ucunda bulunan Atatürk köşkünü TC Emekli Sandığı'na satmış, ancak düzenlenen protokolle Atatürk köşkünün amacı dışında kullanılamayacağını belirtilmiştir. Emekli Sandığı da köşkü otellerden ayırarak Kültür Bakanlığı'na devretmiş ve bakanlığın yaptığı onarım ve düzenlemelerin ardından köşk, 29 Ekim 1973 tarihinde, Cumhuriyet'in 50. yıl kutlamaları kapsamında müze olarak halka açılmıştır.

1930'lu yıllardan günümüze kadar geçirdiği aşamalarla hep önde olmayı başaran, ulusal ve uluslararası ölçekte ünlü isimlerin tercih ettiği belgelenmiş olan Çelik Palas Oteli'ne Türkiye'de çekilen filmlerde yer verilmiş olması doğaldır. Sinema filmlerinde görülen iç ve dış mekânlar filmin çekildiği dönemin özelliklerini gösterir. İstanbul'da Galata Köprüsü, Fatih'teki tarihi mahalleler gibi dış mekânlar, Tarabya Oteli, Hilton Oteli gibi iç mekânlar bunlara örnek olarak verilebilir. Bursa'da da Atatürk Heykeli, Yeşil Türbe çevresi, Uludağ gibi dış mekânlar ile Çelik Palas Oteli gibi iç mekânlar çeşitli filmlerde, ünlü sanatçılara bir fon olarak değerlendirilmiştir. Şerbetçi, 1900-2012 yılları arasında, Bursa'da çekilen sinema filmlerini kategorize ettiği çalışmasında, 1955-1972 arasındaki Yeşilçam dönemi olarak adlandırdığı zaman diliminde, Atatürk Heykeli, Yeşil Türbe gibi

çeşitli kent imgelerinin özellikle kullanıldığını vurgulamış, 1987 sonrasındaki dönemde ise Cumalıkızık gibi bölgelere odaklanıldığını belirterek, 2000'li yıllarda popüler olan dizilerde yeniden kent merkezindeki nirengi noktalarına yer verilmeye başlanmış olduğunu vurgulamıştır. (Şerbetçi, 2018, s. 266-278).

Çelik Palas Otelinin Üçüncü Etabı, 1980'li Yıllar

İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen dönemde Türkiye'de tek partili sistemden çok partili sisteme geçilmiş, özel sektörün önemi artmış, demiryolu yerine karayolu inşaatına ağırlık verilmiştir. 1954'te Mimarlar Odası'nın kurulması, Türk mimarlarının kamu ihalelerini daha kolay kontrol etmelerine yol açmıştır. 1950'lerde başlayan hızlı endüstrileşme ve kentleşme, özel sektör için fabrika ve büro binaları, kentsel alanlarda toplu konutlar gibi yeni bina tiplerine gereksinim duyulmasına yol açmıştır. Ancak, kırsal alanlardan kentsel alanlara göç eden kitleler ekonomik güçlerinin yetersizliği ve iş koşullarının dengesizliği nedeniyle kentsel ortamda yer edinememiş ve giderek Türkiye'nin büyük kentlerindeki konut stoğunun %70'ini oluşturan gecekondu alanlarını inşa etmişlerdir. Türkiye'de üretilen toplam bina sayısının çok az bir kısmının sorumluluğunu üstlenebilen mimarlar, yabancı yardım programları ve Türkiye'de giderek çoğalan Batı'lı uzmanlar nedeniyle, Batı'nın artan egemenliği sürecinde etkili olan modernizmin çeşitli biçimlerini benimsemiştir.

1980'lere gelindiğinde, liberal ekonomik politikalar kapsamında, Türkiye'de, ulusçu gelişme yaklaşımı terkedilmiş, çeşitli paradokslarıyla postmodern kültür ülkede etkili olmaya başlamış ve modernizmin toplumsal idealleri yerine mimarlık, özel sektör ve zengin müşteriler için bir form ve imaj yaratma olarak ele alınmaya başlanmıştır (Bozdoğan, 1998, s. 121). Postmodernist dönemin çoğulcu atmosferinde, Türkiye'de üç ana mimarlık eğiliminden söz edilebilir. Birincisi Batı'daki yaklaşımların benimsenmesidir, ikincisi geleneksel formların yeniden üretilmesidir, üçüncüsü ise kalıcı değerler üretmek için uluslararası gelişmelerle Türkiye'deki özgün koşulların birleştirilmesinin amaçlanmasıdır.

Bursa'da postmodernist dönemde her üç yaklaşımdan örnekler bulunmaktadır. 1997'de düzenlenen ulusal bir mimari proje yarışmasında birincilik ödülünü kazanan Ayşe Sincanlı, Naci Çetingök ve Nizamettin Kaya'nın tasarladığı Bursa Ticaret ve Sanayi Odası binası, Batı'da bazı mimarlar tarafından uygulanan postmodernist yaklaşımı yansıtmaktadır. Ana binanın kare planı içinde daha küçük kareler yer almaktadır. Bir atriumu içeren, ana kare mekânın üzerinde bir piramit yükselmektedir; küçük karelerin üzerinde de daha küçük piramitler yer almaktadır. Kırmızı arkadlar, iç sokaktaki alınlıklar ve piramitler binaya eklektik bir görünüm kazandırmaktadır.

Geleneksel formların yeniden üretilmesini içeren ikinci yaklaşım, Bursa'nın geleneksel mahallelerindeki boş alanlarda veya kentin yeni gelişen bölgelerinde inşa edilen pek çok yeni konut biriminde gözlenebilir. Bu konutlar, 100-200 yıl önce, Osmanlı döneminde inşa edilmiş evlerin kopyalarıdır. Bu yaklaşıma bir örnek olarak, 2000 yılında, Bursa'daki Botanik Park'ta inşa edilen otel ve restoranlar verilebilir çünkü bu binalar 700 yıllık bir Osmanlı köyü olan Cumalıkızık'taki evlerin kopyalarıdır.

Kalıcı değerler üretmek için uluslararası gelişmelerle Türkiye'nin özgün koşullarını birleştirmeyi hedefleyen üçüncü yaklaşıma bir örnek olarak, Şaziment ve Neşet Arolat tarafından, 1989'da tasarlanan Kervansaray-Termal Oteli verilebilir. Otel, 14. yüzyılda inşa edilen ve 16. yüzyılda genişletilen, tarihi Eski Kaplıca binasından daha alçak, mütevazı kütlesiyle ve otelle arasında oluşturulan iç avluyla, tarihi binanın ölçeğine saygılı bir duruş içindedir. Ayrıca, çatıda bakır ve cam tonozların kullanımı, cephede seramik ve traverten dizilerinin bir kaplama olarak uygulanması, tarihi binanın kubbelerinin ve cephesindeki tuğla-taş örgüsünün bir yorumudur.

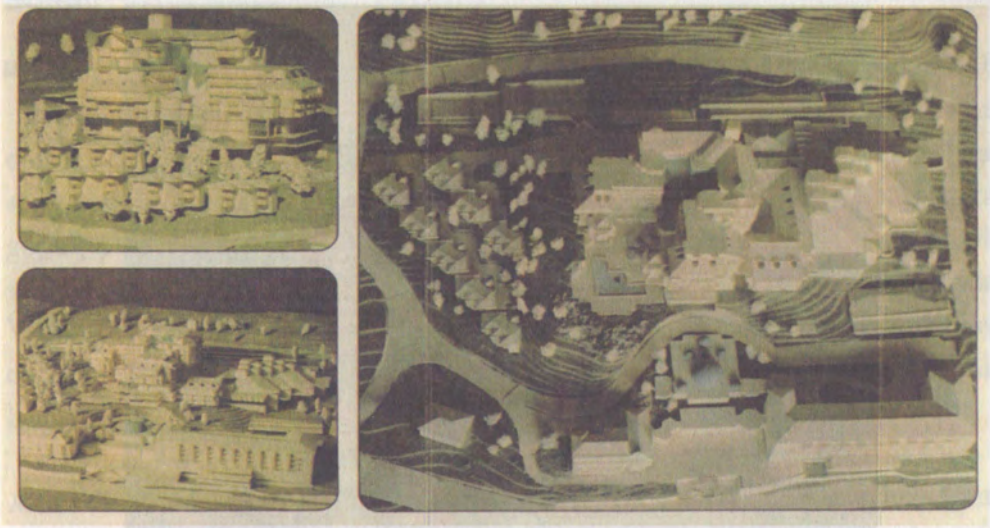
1986 yılı sonunda, Emekli Sandığı tarafından Çelik Palas Oteli'nin kapasitesinin arttırılması amacıyla, mevcut otelin güneyindeki sırtlarda, 90.000 metrekare bir alan üzerinde yapılmasına karar verilen ve sınırlı bir ulusal mimari proje yarışması sonucunda elde edilen üçüncü etap binalar grubu da postmodern dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Yarışmaya katılan sekiz proje arasından birinci seçilen Zafer Yüksel Koçak ve Perran Doğancı'nın projesi, 1988 yılında temeli atılarak uygulanmaya başlanmıştır. "Yeni Çelik Palas Oteli" olarak da adlandırılan bu bina 230 normal oda, 4 özel daire, 18 süit

olmak üzere toplam 270 oda kapasitesine sahiptir. Ayrıca, bahçe içinde kırk iki apart otel bloğu önerilmiştir. Projesine göre içinde 600 araçlık bir otopark, açık ve kapalı yüzme havuzları, 3000 metrekarelik kongre-balo salonu ve iki helikopter pisti yapılması öngörülen yeni otel binasının inşaatı 30 yılı aşkın bir süredir tamamlanamamıştır. Mevcut binalar ile görsel olarak bağlantının kurulduğu yeni otel binasında, geleneksel mimariye atıfta bulunan çıkmaların yanı sıra cephe bezemeleri de dikkati çekmektedir (Şekil 7, 8, 9).

Çelik Palas Oteli'nin işletmesi, Emekli Sandığı'nın 2002'de uluslararası otel zincirleri ile yaptığı devir anlaşması kapsamında, Swiss Otel adı altında uluslararası oteller zincirine sahip Raffles International'a devredilmiş, ancak daha sonra bu ihale iptal edilmiş ve Özelleştirme İdaresi tarafından kuzeyde bulunan ilk iki etap otel ve kaplıca binası, 2006 yılında satışa çıkarılmıştır. 2007 yılında ihaleyi kazanan MSN Yapı A.Ş. tarafından satın alınan otelde, bu aşamada kapsamlı bir yenileme, renovasyon ve içmimari düzenleme yapılması kararlaştırılmış ve 2009 yılında Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından hazır-



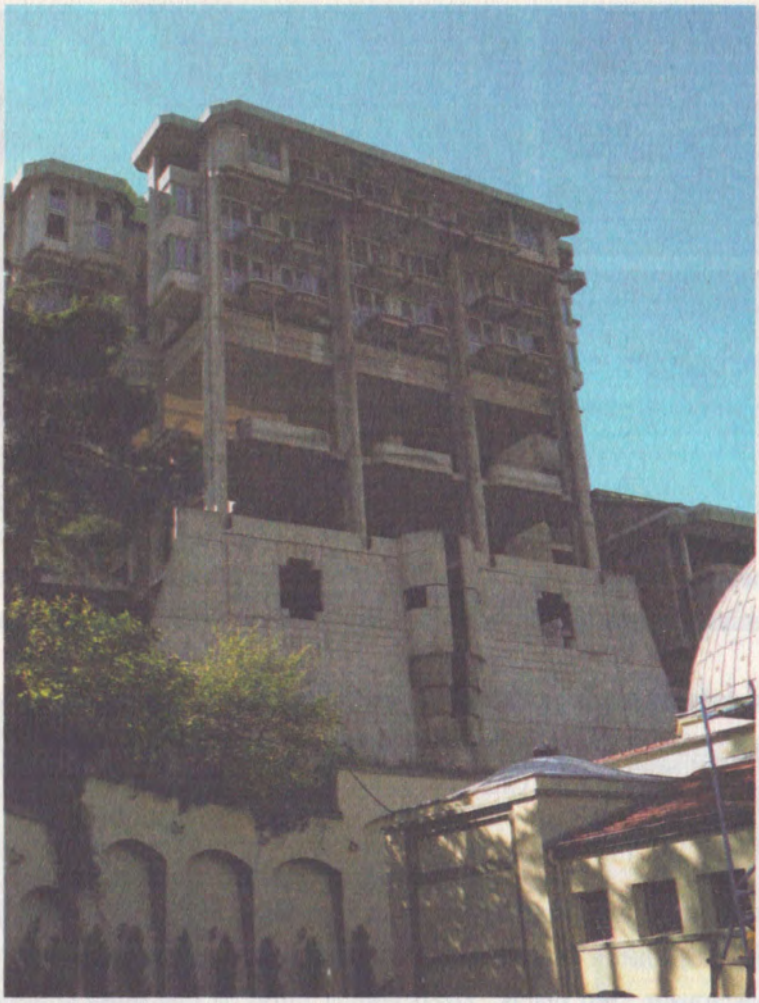
Şekil 7. Çelik Palas Oteli 3. etap yarışma jüri raporu ve Emekli Sandığı broşürü.
Kaynak: Neslihan Dostoğlu arşivi.



Şekil 8. Birinci proje maketi.
Kaynak: Neslihan Dostoğlu arşivi.

lanan proje doğrultusunda yenilenen otelin açılışı 1 Nisan 2011 tarihinde yapılmıştır. 2015 yılında ise Çelik Palas Otel Swiss-Bel International Hotel & Resorts'un halkalarından biri olmuş, otelin ismi de Grand Swiss Bellhotel Çelik Palas olarak değiştirilmiştir (Şekil 9.Özdemir, 2018).

1988 yılında inşaatına başlanan ancak tamamlanamayan üçüncü etap Çelik Palas Oteli inşaatı ise özelleştirmeler kapsamında, 2015 yılında satışa çıkarılmış, bu süreçte de bir sonuç alınamamıştır. Son olarak, 2020 yılında Bursa'da planlanan kentsel yenileme süreçleri çerçevesinde Çelik Palas'ın arkasındaki alanda kaba inşaatı tamamlanmış olan 32 yıllık atıl binanın yıkımına Çevre ve Şehircilik Bakanı'nın katılımı ile 22 Ağustos 2020 tarihinde başlanmıştır. 1988 yılında temeli atılan ve 6 blok, 36 daire ile 250 odadan oluşan otel kompleksinin yerine millet bahçesi yapılması hedeflenmiş, 27 bin 500 metrekare alan üzerine kurulacak olan Çekirge Teras'ta bin araçlık otopark, yüzme havuzu, millet kıraathanesi, seyir terası, sosyal tesis ve mescit gibi birçok alanın yer alması planlanmıştır (Bursa'da Büyük Dönüşüm, 2020). Ancak, bu kararı eleştiren kişi



Şekil 9. Çelik Palas Oteli 3. etap inşaatı.
Kaynak: Neslihan Dostoğlu arşivi.

ve kurumlar da bulunmaktadır. Örneğin, TMMOB Mimarlar Odası yöneticileri, binanın yamacı tuttuğunu, inşaatın 360 adet 20 metre boyunda fore kazıkla yapılmış olduğunu vurgulayarak, kamunun kaynaklarıyla yapılan binanın yıkılmak yerine hastane veya üniversite binası olarak değerlendirilebileceğini ifade etmiştir ("Çelik Palas'ın Yıkımı 10 Yılda da Bitmez!", 2021).

Sonuç

Türkiye'de, 20. yüzyılda inşa edilen pek çok bina, gelecek kuşaklara gerektiği gibi aktarılamamaktadır. "Koruma" konusu gündeme geldiğinde, genellikle Osmanlı döneminde inşa edilen binalar ele alınmakta, pek çok nitelikli Cumhuriyet dönemi binası ise koruma mevzuatındaki eksiklikler, korunacak değerlere sahip olmama, yakın bir geçmişte inşa edilmiş olma, herhangi bir estetik değer içermeme ve çok sayıda olma gibi savlarla yok edilmektedir. Bu sürecin en önemli nedenlerinden biri, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ve Yönetmelikleri'ne göre, 19. yüzyıl sonuna kadar inşa edilen binalar önemli kabul edilirken, 20. yüzyıl mimari mirasının koruma kriterlerinin henüz net olarak belirlenememiş olmasıdır.

Atatürk'ün önerisiyle inşa edilen ve Bursa'nın bir simgesi olan Çelik Palas Oteli, Cumhuriyet tarihinin farklı özellikler taşıyan 1930'lu, 1950'li ve 1980'li yıllarında çeşitli fiziksel değişimler yaşamış, kentteki sosyal etkinliklerde hep en önde yer almış, bu özellikleriyle de 1950'li yılların sonunda ve 1960'larda çekilen bazı Türk filmlerinde set olarak kullanılmış, kentin ve kentlinin belleğinde iz bırakmıştır. Şerbetçi'nin "City Imagery Through Films Shot in Bursa: Between 1900-2012" başlıklı makalesi bu anlamda oldukça detaylı bir çalışmadır. 20. yüzyıl başından 21. yüzyılın başlarına kadar Bursa'da çekilen filmleri, Lynch'in (1990) *The Image of the City* kitabındaki beş başlık altında analiz etmektedir. Makalede, Yeşilçam dönemi olarak adlandırılan 1955-1972 yılları arasında Bursa'daki çeşitli kent imgelerinin filmlerde yansıtıldığı, Çelik Palas Oteli'nin de bu anlamda ele alındığı, 1980'li ve 1990'lı yıllarda Bursa'da pek film çekilmediği, 1987-2012 yılları arasında çekilen filmlerde yapısal odak ve nirengi noktaları yerine coğrafi bölgelere önem verildiği vurgulanmaktadır. 2000'li yıllarda başlayan televizyon dizilerinde ise hem coğrafi bölgelere hem de yapısal odak ve nirengi noktalarına ağırlık verildiğini ifade etmektedir (Şerbetçi, 2018, s. 266-278). Yaklaşık 120 yıllık bir dönem içinde analiz edilen Türk filmlerinde yollar, sınırlar, bölgeler, binalar/yapılar olarak ayrıştırılan film mekânları arasında Çelik Palas Oteli, 20. yüzyılda Bursa'da inşa edilmiş tek bina örneği olarak yer almaktadır. Bu da Çelik Palas Oteli'nin Bursa'da yaratmış olduğu etkiyi göstermektedir. (Şekil 10, 11,12)



Şekil 10. *Zorlu Damat* filminin afişi.
Kaynak: sinematurk.com



Şekil 11. *Kezban* filminin afişi.
Kaynak: turkkitap.de

Harvey'in sözleriyle "... sinemanın (fotoğrafla birlikte) kültürel modernizmin ilk büyük atılımı bağlamında ortaya çıkmış bir sanat türü olması; ama aynı zamanda bütün sanat türleri arasında sinemanın zaman ve mekân temalarını iç içe geçmiş bir biçimde ele almak bakımından belki de en güçlü kapasiteye sahip olması" (Harvey, 2006, s. 342) nedeniyle fotoğrafların ve filmlerin incelenmesi kentlerle ve binalarla ilgili ipuçlarının keşfedilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu makalede de fotoğraflar ve filmlerdeki izler üzerinden Bursa ve Çelik Palas Oteli analiz edilmiş ve fiziksel ve sosyokültürel gelişmeler bu kapsamda irdelenmiştir.



Şekil 12 – *Zorlu Damat* filminden kareler.
Kaynak: xvidheaven.com

Kaynakça

Akkılıç, Y. (1999). *Atatürk ve Bursa*, Bursa Kültür ve Sanat Yayınları AŞ.

Aslanoğlu, İ. (2001). *Erken Cumhuriyet dönemi mimarlığı 1923-1938*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Batkan, Ö. (1996). Bursa kentsel gelişim ve planlama süreci, E. Yenal (Ed.). *Bir masaldı Bursa* içinde (s. 247-259). Yapı Kredi Yayınları.

Batur, A. (2005). *A Concise history: Architecture in Turkey during the 20th century*, Chamber of Architects of Turkey.

Baykal, K. (1976). *2000 yıllık Bursa'nın belediyesi,* Öz Kardeşler Matbaası.

Bozdoğan, S. (1998). Türk mimari kültüründe modernizm: genel bir bakış. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Ed.). *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik* içinde (s. 118-135). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Calvino, I. (1990). *Görünmez kentler,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çinici, D. (2017). *Türkiye Cumhuriyeti mimarlığının modernleşme sürecinde mimar Giulio Mongeri: Bursa Çelik Palas Oteli ve Kaplıcası*, Nilüfer Belediyesi.

Değirmenci, A. & Pilehvarian, N.K. (2021). The Academy of Fine Arts graduate (1925) architect Hüseyin Hüsnü Tümer, *Megaron*, 16 (1), 68-80.

Dostoğlu, N. (2006) (1). Bursa'da 20. yüzyıl mimari mirasının analizi. D. Mazlum, Z. Ahunbay, Y. Kahya (Ed.). *Conservation of the 20th century architectural and industrial heritage: ICOMOS International Syposium*, 18-19 Mayıs 2002 içinde (s. 35-41). YEM Yayın.

Dostoğlu, N. (2006) (2). Bursa'nın kentsel ve mimari gelişimi, C. Çiftçi. (Ed.). *Payitaht Bursa'da kültür ve sanat* içinde (s. 263-278). Osmangazi Belediyesi.

Dostoğlu, N. & Oral, Ö. E. (2000). Bir Osmanlı başkenti Bursa'nın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e fiziksel değişim süreci. N. Akın, A. Batur, S. Batur (Ed.). *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: Uluslarüstü Bir Miras*, içinde (s. 221-229). YEM Yayın.

Dostoğlu, N. & Vural, T. (2002). The role of Western planners in the transformation of Bursa from a traditional Ottoman city to a metropolitan center of the Turkish Republic. H. Turgut ve P. Kellett (Ed.). *Traditional environments in a new millenium* içinde (s.239-245). YEM Yayın.

Gabriel, A. (1958). *Une Capitale Turque Brousse: Bursa*, E. De Boccard, 2 cilt.

Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin durumu: kültürel değişimin kökenleri*, Metis Yayınları.

Kaprol, T. (Ed.). (2001). 13. Yapı ve Yaşam Kongresi: "20. yüzyıl mimari mirası", 25-26 Mayıs 2001. Mimarlar Odası Bursa Şubesi.

Lynch, K. (1990). *The image of the city*, The M.I.T. Press.

Özdemir, N. (2018). Bursa'nın misafir odası Çekirge'de, misafir kabulü: Çelik Palas, 4 Nisan 2021 tarihinde www.bursadakultur.org adresinden erişildi.

Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet dönemi Türk mimarlığı (1923-1983)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sözen, M. & Tapan, M. (1973). *50 yılın Türk mimarisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Şerbetçi, Z. (2018). City imagery through films shot in Bursa: between 1900-2012. *International Journal of Geography and Geography Education (IGGE)*, 38, 266-278.

Tekeli, İ. (1984). *The social context of the development of architecture in Turkey*, R. Holod ve A. Evin (Ed.). Modern Turkish architecture içinde (s. 9-33). University of Pennsylvania.

Vanlı, Ş. (2006). *Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı: Eleştirel Bakış*, 3 cilt, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Yalman, B. (2011). *Bursa'nın Kültür ve Tabiat Varlıkları*, Bursa Çekirge Lions.

Bursa'da büyük dönüşüm... Yıkım, Çelik Palas Oteli bölgesinden başladı!, 22.8.2020, yenidonem.com.tr web sitesinden 5 Nisan 2021 tarihinde erişildi.

Çelik Palas'ın yıkımı 10 yılda da bitmez! 16.2.2021, bayrakhaber.com web sitesinden 7 Nisan 2021 tarihinde erişildi.

Manzarası en güzel kışlık teraslar, 10.2.2006, hürriyet.com.tr web sitesinden 27 Mart 2021 tarihinde erişildi.

sinematurk.com web sitesinden 28.4.2021 tarihinde erişildi

turkkitap.de web sitesinden 28.4.2021 tarihinde erişildi

xvidheaven.com web sitesinden 28.4.2021 tarihinde erişildi

Önemli Bir Mimarlık Belgeleme Aracı Olarak Sinema Filmleri: *Sivri Akıllılar* Filmi ve Nebioğlu Tatil Köyü

Umut Şumnu



Giriş[1]

Bazı filmler sinemacıları olduğu kadar mimarları da yakından etkiler. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *My Uncle* (Jacques Tati, 1958), *Playtime* (Jacques Tati, 1967), *2001 Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Belly of an Architect* (Peter Greenaway, 1988) gibi filmler, mimarlık ve sinema disiplinleri arasındaki sınırları aşındırır; iki disiplinin iç içe geçtiği yeni alanlar yaratır (Şekil 1). Bu filmlerin bazılarında mimarlık bir metafor olarak ele alınır; bazılarında mimarlık ideolojik bir aparat olarak yüzeye çıkar ve toplum mühendisliğiyle arasındaki kaçınılmaz bağa vurgu yapılır; bazılarında, içinde bulunduğumuz çağın mimarlığına yönelik bir eleştiri gündeme getirilir; bazılarında ise geleceğin mimarisinin nasıl olacağı ve gelecekte nasıl mekânlarda yaşayacağımız sorgulanır.

Mimarlık ve sinema disiplinlerinin kesişiminde üretilen bu filmlerin dışında, bazı filmlerde de mimarlık, merkezi bir rol oynamasa da, arka planda önemli bir yer tutar ve bugünden baktığımızda mimarlık tarihine ilişkin önemli bir belge niteliği taşır. Örneğin *1984* (Michael Radford, 1984) filmi Battersea Power Station yapısından, *Blade Runner* (Ridley Scott,1982) filmi The Bradbury Building yapısından, *Big Lebowski* (Joel Coen ve Ethan Coen, 1998) filmi John Lautner'in The Sheats Goldstein yapısından, *Body Double* (Brian De Palma, 1894) filmi John Lautner'in Chemosphere yapısından, *Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) filmi Team 4'ün Skybreak yapısından, *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) filmi Frank Lloyd Wright'ın Marin County Civic Center yapısından ve *Where The Truth Lies* (Atom Egoyan, 2005) Pierre Koenig'in Stahl House yapısından ayrı düşünülemez. Bu filmler sayesinde, dönemi için önemli olan birçok mekân hakkında detaylı bilgi sahibi oluruz.

Türk sineması bağlamında, mimari belge niteliğinde olan filmlere en iyi örneklerden biri 1974 yılında Ertem Eğilmez tarafından çekilen, yönetmenin çektiği *Salak Milyoner* filminin devamı niteliğinde olan ve başrollerini Kemal Sunal, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Halit Akçatepe gibi önemli oyuncuların paylaştığı *Köyden İndim Şehire*

1 Bu makale, *Sanat Yazıları* dergisinin 37. sayısında, aynı isimle yayımlanan makalenin genişletilmiş halidir.



Şekil 1. Mimarlığın ön planda olduğu sinema filmlerinin afişleri. İMDb. Erişim tarihi: 19.06.2017. http://www.imdb.com/

filmidir. Filmde kullanılan mekânlar bakımından İstanbul üzerine önemli mekânsal okumalar yapmamızı sağlayan *Salak Milyoner* filmine benzer şekilde, *Köyden İndim Şehire* filmi de Ankara'nın Kızılay, Ulus, Güven Park, Gençlik Parkı gibi kamusal mekânlarına; Gar binası, Türk Ocağı binası, Kore Anıtı, Stad Oteli, Kızılay gökdeleni, İş Bankası gökdeleni gibi anıtsal binalarına ve Vakko Mağazası gibi dönemin önemli ticari yapılarına ilişkin ipuçları sunar (Şekil 2).

Köyden İndim Şehire filminden 3 yıl sonra, 1977 yılında Zeki Alasya tarafından yönetilen ve oyuncu olarak da Metin Akpınar, Hulusi Kentmen ve Perran Kutman'la beraber rol aldığı *Sivri Akıllılar* filmi de mimarlık tarihine ilişkin önemli bir belge niteliğindedir (Şekil 3). *Köyden İndim Şehire* filminden farklı olarak, *Sivri Akıllılar* filminde konu edilen mekân(lar) İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlerin kamusal alanları ve anıtsal binaları değil, şehir dışında bir tatil köyüdür (Şekil 4). Türkiye'nin ilk tatil köylerinden biri olan Nebioğlu Turistik Tesisleri'nden bugün çok ufak bir parçanın kalmış olması, *Sivri Akıllılar* filmini daha da ayrıcalıklı kılmaktadır. Elimizde bu yapıyla ilgili yapıldığı yıllarda yayımlanan makaleler, mimari çizimleri ve az sayıda fotoğrafın dışında kaynak olmaması, *Sivri Akıllar* filmini Türkiye'de modern konaklama mimarisinin önemli bir yapısı olan Nebioğlu Turistik Tesisleri'ni anlamada önemli bir konuma yerleştirmektedir. Türk sinemasında Nebioğlu Turistik Tesislerinin özgün mimari yapısını set olarak kullanan başka filmler olsa da, hiçbiri *Sivri Akıllılar* filmi kadar detaylı bir veri sunmaz (Şekil 5).









Şekil 2. *Köyden İndim Şehire* filminin afişi ve filmden sahneler. Beyazperde. Erişim tarihi: 19.06.2017. http://www.beyazperde.com/filmler/film-187039/

Türkiye'nin konaklama/turizm mimarisinin tarihi ve Nebioğlu Turistik Tesisleri'nin bu anlatıdaki önemi başka bir makalenin konusu olarak bırakılmıştır. Bu makale kapsamında öncelikle sinemanın önemli bir mimarlık belgeleme aracı/ortamı olduğuna işaret etmeye çalışılmış ve sinema filmlerinin mimari çizimler ve fotoğraflar gibi durağan temsiller üzerinden okuyamadığımız bir bakış açısını sunma potansiyeli üzerinde durulmuştur.



Şekil 3. *Sivri Akıllılar* filminin afişleri.
Sinematürk. Erişim tarihi: 19.06.2017. http://www.sinematurk.com/film/5874-sivriakillilar/fotograflar/

Sivri Akıllılar filmi, Nebioğlu Tatil Köyü'ne ilişkin daha bütüncül bir bakış açısı geliştirmek, mekânın biçimsel kararlarını, mobilya, renk ve malzeme seçimlerini daha iyi anlamak ve özellikle de mekânın gündelik hayatla kurduğu ilişkiyi kavramak için önemli bir belge niteliği taşır. Filmde konu edilen Nebioğlu Tatil Köyü'ne dair özgün tasarım kararları ve önerdiği yaşam tarzına geçmeden önce yapının mimarına ilişkin bilgileri gündeme getirmek yararlı olacaktır.



Şekil 4. Sıtkı Fırat tarafından fotoğraflanan Nebioğlu Tatil Köyü. Kaynak: Umut Şumnu arşivi.



Şekil 5. Yönetmenliğini Aram Gülyüz'ün yaptığı, 1980 tarihli *Sarışın Tehlike* filminde Nebioğlu Turistik Tesisleri.

Mimar Ziya Nebioğlu

1915 doğumlu Ziya Nebioğlu, 1938 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş ve University of Florida-Gainesville'de mimarlık eğitimine başlamıştır. 1943 yılında tamamladığı eğitiminin adından bir süre Amerika'da çalışmış ve çeşitli tasarım/uygulama projelerine imza atmıştır. 1948 yılında ailesiyle İzmir'e dönen Nebioğlu, 1965 yılında Urla'ya taşınıncaya kadar mimarlık faaliyetlerini yürüteceği ofisini açmıştır. Bu ofiste, 1950-1960 yılları arasında İzmir'de Karşıyaka, Alsancak, Göztepe ve Aydın'da Söke gibi ilçelerde çok sayıda bahçeli konut, az katlı aile apartmanı, okul ve sinema yapısı tasarlamıştır (Sayar, 2006, s.37). Tasarladığı çok sayıda yapı arasında en önemlileri Özsaruhan Evi (1950-1953), Paya Apartmanı (1950-1957), Tabak I ve II Apartmanları (1952, 1956), Selimgil Apartmanı (1951), Sami Bey apartmanı (1951), Samim Kocagöz Evi (1950-1951) ve Ziya Nebioğlu Evi'dir. Bu yapılar arasında özellikle Özsaruhan Evi literatürde Nebioğlu'nun mimarlık anlayışının cisimleştiği özgün bir örnek olarak dile getirilir. Mimara ilişkin yapılan akademik çalışmalarda Nebioğlu mimarlığının ve Özsaruhan Evi'nin "Amerikan kaynaklı uluslararası modern mimarlık anlayışına İzmir üzerinden açılan yeni bir pencere" olduğundan bahsedilir (Sayar, 2011, s.46). Ek olarak bu kaynaklarda, mimarın F. L. Wright'ın organik mimarlık anlayışından etkilendiğine ve neredeyse tüm konut projelerinde Wright'ın Prairie evlerinin genel özelliklerini –yatayda yayılma, geniş saçaklı az eğimli çatılar, malzemelerin doğal dokusunun ve renginin vurgulanması ve doğal çevreyle bütünleşme kaygısını- izlemenin

mümkün olduğuna işaret edilir (Sayar, 2006, s. 37). Nebioğlu'nun konut projeleri için dile getirilen doğa ile bütünleşmiş tasarım yaklaşımı Nebioğlu Tatil Köyü projesinde de dikkat çekmektedir.

Nebioğlu Tatil Köyü

1967 yılında, Yüksek mimar Ziya Nebioğlu tarafından, İzmir'e 30 kilometre mesafede Çeşmealtı bölgesinde, Urla İskelesi yakınında tasarlanan Nebioğlu Turistik Tesisleri sadece Türkiye'de "tatil köyü" konsepti ile inşa edilmiş ilk tesis olma özelliğiyle değil, aynı zamanda yerleşim biçimi, özgün tasarım kararları ve önerdiği yaşam tarzı bakımından da ayrıcalıklı bir yapıdır. İnşaatının tamamlanmasının ardından tesis, dönemin turizm eklerinde, dergilerinde ve gazetelerinde sıklıkla yer bulmuştur (Şekil 6a ve 6b).

Yapıyla ilgili *Arkitekt* dergisinde, 1967 yılında, mimarları tarafından bir yazı yayımlanmıştır. Yazıda, inşa edilmekte olan turistik motel tesislerinin 5 yataklı büyük ve çift yataklı küçük ünitelerden oluşan toplam 140 yataklı bir yerleşke olduğu, tesislerde 150 kişilik bir lokantanın, sahil boyunca plaj ve soyunma kabinlerinin, kayalık zeminde bir kahvenin yer aldığı dile getirilir. Metinde dikkat çeken diğer bir unsur da "tesislerin



Şekil 6a. Nebioğlu Tatil Köyü'ne ait reklamlar.
Milliyet gazetesi turizm eklerinde 26.05.1970, 05.05.1972 ve 16.05.1970 tarihlerinde yayımlanan ilanları.

alışılmamış bir formda olmasının birçoklarını tatmin etmediği ve inşasının dahi olumsuz karşılandığı" bilgisidir. Bu formların seçilme nedeni mimar tarafından şöyle açıklanır (Şekil 7):

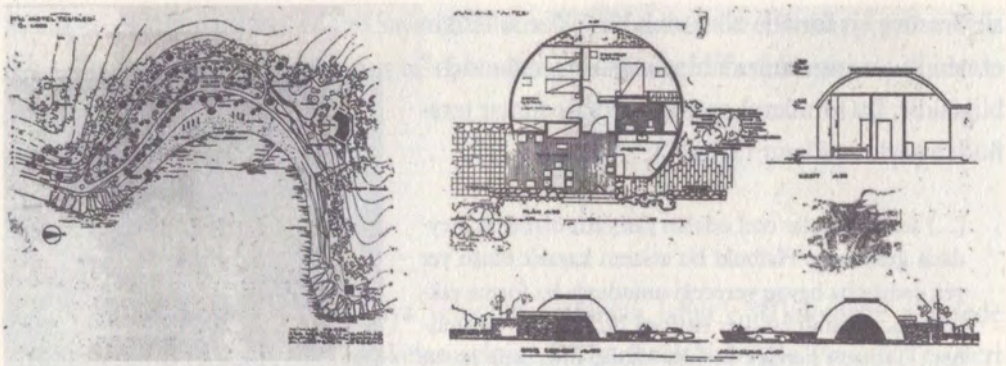
> (...) şimdiye kadar otel odaları yan yana dizilerek meydana geliyordu. Halbuki bu arsanın kayalık oluşu yer yer, çadır-oba havası vereceği umuduyla bu forma yaklaşılmış, devamlı etüdler neticesi bu kanaate varılmıştır... Tabiatta her şey keskin, kübik, prizmatik hatlar halinde görülmemiştir. Hepsi bu geometrik şekillerden çok şey kaybederek bulunuyorlar. Proje mimarı unitelerin deniz kenarındaki çakılların benzeri yumuşak, tabiatın malı olan formunu taşımasını savunmaktadır (Nebioğlu ve Tosun, 1967, s.113).

Milliyet gazetesinde Ümit Deniz tarafından yazılan, 1969 tarihli "5 Güzel Hurili Bir Cennet Var" başlıklı bir köşe yazısında da tesisin fiziksel olanaklarına, alışılmışın dışındaki mimarisine ve sunduğu renkli yaşam biçimine göndermede bulunulur (Şekil 8):

> Ege kıyılarında bir cennet var dostlar... Güneşi bambaşka sıcak... Denizi bir başka güzel... Yaz gecelerinde kumsala dökülen müzik sesleriyle, bir başka alem burası... (...) İzmir'den 30 kilometre mesafede Urla-çeşmealtı yolu üzerinde 60.000 m²'lik saha üzerine bir tatil köyü kurmuş, yüksek mimar Ziya Nebioğlu. Kurmuş ki, kurmuş ama... Toplam 136 yataklı evleri deniz kestanesinden esinlenmiş. Yüzme havuzu, gece kulübü ve restoranı ile 1968 yaz sezonunda dolup boşalmış köy. (...) Geçen sezon birbirinden güzel geceler düzenlendi burada. Köy gecesi, Hawai gecesi...Ama o geceleri yaşayanlara bile parmak ısırttıracak gibimize geliyor, gelecek sezon için düşünülenler (Deniz, 1969, s.5).



Şekil 6b. Nebioğlu Tatil Köyü'ne ait broşür.
Kaynak: Umut Şumnu arşivi.

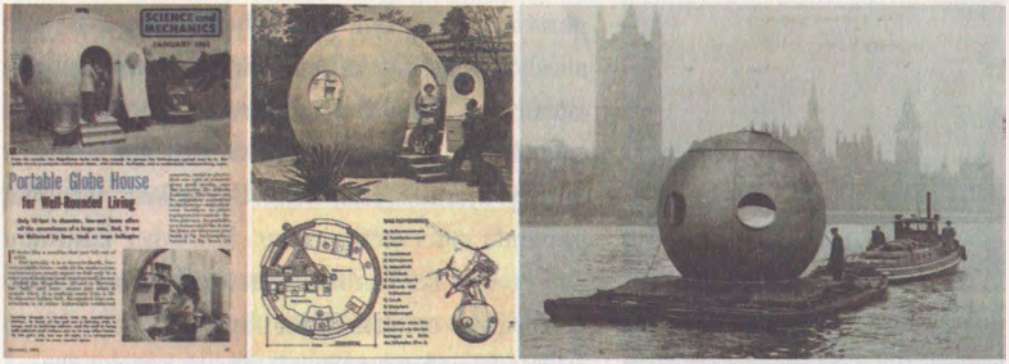


Şekil 7. *Arkitekt* dergisinde yayımlanan makalede yer verilen yerleşke planı, oda planları, oda kesit ve görünüş çizimleri. Kaynak: Nebioğlu, Ziya ve Tosun, Yılmaz, (1967). Nebioğlu Turistik Tesisleri. *Arkitekt,* 32, s. 113.

Akşam gazetesinde, Rauf Tamer tarafından, 24 Nisan 1970 tarihli "Tatil" başlıklı köşe yazısında, Ziya Nebioğlu'nun Mısır'da bin kişilik dev bir tatil köyü kuracağından bahsedilir. Yazıda, Mısır Turizm Bakanlığı müsteşarlarının Nebioğlu'nun sahibi olduğu Nebioğlu Tatil Köyü'nü gezdikleri ve tatil köyünün "füze uçağını" sembolize eden mimarisine hayran oldukları anlatılır.



Şekil 8. Nebioğlu'nun kızları, *Milliyet* gazetesinde, 04.11.1969 tarihinde yayımlanan köşe yazısında yer alan fotoğraflar.



Şekil 9. Juni Ludowici tarafından tasarlanan, 1959 tarihli Globe House'a ilişkin fotoğraflar. Kaynak: Juni Ludowici arşivi. Erişim tarihi: 02.02.2017. http://www.tinyhouseliving.com/tiny-house-blast/

Nebioğlu Turistik Tesisleri'nin yer aldığı yazılarda vurgu yapılan ve denizkestanesi, oba-çadır, füze-uçağı formundan esinlenildiği söylenilen bu alışılmamış biçimlerin aslında bir dönem temsili olduğunun ve dönemin yeni kompozit üretim teknolojileri ile şekillenen organik mimarlık anlayışının yansıması olduğunun altı çizilmelidir. Bu kapsamda, Nebioğlu Tatil Köyü'nde betonarme sistemle inşa edilmiş yatak birimlerinin formlarının izleri, Matti Suuronen'in *futuro house* ve *venturo house* ya da Juni Ludowici'nin, 1959 tarihli, Das Rundhaus/Globe House adlı prefabrik konut projelerinde görülebilir (Şekil 9). Türkiye'de organik mimarlığın önemli temsillerinden biri olan Nebioğlu Tatil Köyü, 2005 yılı içerisinde bir firma tarafından satın alınmış ve sonrasında tatil köyündeki 30 adet bungalov ve tesis tümüyle yıkılmıştır (Sayar & Güner, 2008).

Bu kapsamda, *Sivri Akıllılar* filmi, şu an çok ufak bir parçası kalan Nebioğlu Tatil Köyü'ne ilişkin bütüncül bir bakış geliştirmek ve yapıların tasarım kararlarına ve yaşamla kurdukları ilişkiye daha yakından bakmak için önemli bir belge niteliğindedir.

Sivri Akıllılar Filmi

Filmde, genel olarak, Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın iftiraya uğrayan bir arkadaşlarını kurtarmaya çalışması anlatılır. Recep ve karısı Perihan bir gazete çekilişinde tatil kazanır. Otele gelirler ve arkadaşları Zeki ve Metin'in otelde garson olarak çalıştığını



Şekil 10. *Sivri Akıllılar* filminin açılış sahnelerinde yer alan Nebioğlu yerleşkesi. Kaynak: *Sivri Akıllılar* filmi. Erişim tarihi: 19.06.2017. https://www.youtube.com/watch?v=5N-zaYp6xz8

görürler. Otele aynı gün milyoner Cemil Bey de ailesiyle gelir. Otelin müdürü bu fırsatı kaçırmak istemez ve Cemil Bey'in karısının mücevherlerini çalmak için bir plan yapar. Bunun için arkadaşı Sezai'yi ayarlar. Sezai, Cemil Bey'in kızının doğum gününde mücevherleri çalar. Mücevher kutusunu da Recep ve Perihan'ın odasına koyar. Polis, Recep ve Perihan'ı tutuklar. Film boyunca Zeki ve Metin arkadaşlarını kurtarmak için gerçek hırsızı bulmaya çalışacaktır.

Filmin açılış sahnelerinde tatil köyüne ilişkin genel plan çekimleri sunulur. Çoğunlukla havadan çekilen bu sahnelerle Nebioğlu Tatil Köyü'nün araziye yerleşimi, denizle ve bitki örtüsüyle kurduğu ilişkiye yönelik bütüncül bir izlenim elde ederiz (Şekil 10). Bu sahnelerde, yerleşkede konaklama birimlerinin yamaca konumlandırıldığı ve plaj, yüzme havuzu, gece kulübü ve restoran gibi sosyal mekânların sahille ilişkilendirildiği dikkat çekmektedir.

Filmin hikâyesi ilerledikçe ve tatil köyünün misafirleri geldikçe karakter odaklı çekimler başlamaktadır. Filmdeki karakterlerin tanıtıldığı bu çekimlerde arka planda yerleşkenin müracaat-karşılama mekânı, plaj, havuz başı gibi sosyal mekânları izleyiciye gösterilir (Şekil 11). Bu alanlar arasında özellikle havuz ve çevresi, hikâyenin hem gündüz hem de gece çekimlerinin vazgeçilmez mekânıdır. Bu çekimlerde tatil köyünün en önemli mimari elemanlarından biri olan havuzun tasarımı detaylı bir şekilde sunulur. Ek olarak bu çekimlerde havuzun

ortasında yer alan köprü, bu köprüde yer alan ve bir dönem temsili sayılabilecek *globe* aydınlatmalar, havuz kenarında yer alan ve dönemin moda renkleri ve geometrileriyle tasarlanmış bar mekânına daha yakından bakma fırsatı buluruz (Şekil 12).

Filmin sonuna doğru çekimler, çalınan mücevherlerin saklandığı konaklama birimlerine odaklanır. Bu çekimlerde tatil köyü mekânının en çok tartışılan bungalov yapılarına hem dışarıdan hem de içeriden bakarız (Şekil 13). Özellikle odaların içerisinde yapılan çekimler, iç mekânlarının nasıl düzenlendiğini gösteren yegâne belgelerdir (Şekil 14). Bu çekimler sayesinde odaların iç mekânlarındaki yer döşemesi, mobilya ve tekstil ürünlerine ilişkin detaylı bilgi sahibi oluruz. Özellikle bungalovların iç mekânlarındaki mozaik yer döşemeleri, suni deri mobilya kaplamaları, geometrik desenli perdeler ve turuncu renginin yaygın kullanımı 1960'ların iç mekânlarında sıklıkla karşımıza çıkan bir dönem temsili olarak değerlendirilebilinir.



Şekil 11. Filmdeki karakter odaklı çekimlerinin arka fonunda yer alan yapılar. Kaynak: *Sivri Akıllılar* filmi. Erişim tarihi: 19.06.2017. https://www.youtube.com/watch?v=5N-zaYp6xz8

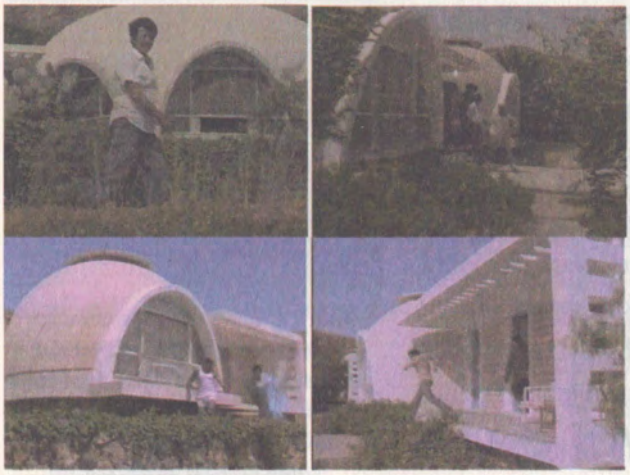
Sonuç

Nebioğlu Tatil Köyü yapısı artık yok. *Sivri Akıllılar* filmi, Türkiye'de organik mimarlığın önemli temsillerinden biri olan Nebioğlu Tatil Köyü'nü hatırlamada ve kavramada önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Makale kapsamında tatil köyüne ilişkin elimizde var olan mimari çizim, fotoğraf ve makale gibi belgelere ek olarak *Sivri*



Şekil 12. Filmde Nebioğlu-Tatil Köyü'nde yer alan havuz ve yanındaki bar mekânı.
Kaynak: *Sivri Akıllılar* filmi.
Erişim tarihi: 19.06.2017.
https://www.youtube.com/watch?v=5N-zaYp6xz8

Akıllılar filminin önemine işaret edilmiş ve bu film yoluyla bu temsillerde açığa çıkmayan mekânsal ve yaşamsal özellikler vurgulanmıştır. Bu yapıyı daha iyi tanımada diğer önemli belgeler de burada tatil yapmış kişilerin aile albümlerindeki fotoğraflardır (Şekil 15). Bu fotoğraflar üzerinden Ziya Nebioğlu'nun mimarlığı ve tatil köyünün mimarlık alanındaki öneminin yanında, bu mekânın kullanıcı tarafından nasıl deneyimlendiği bilgisine de ulaşılmaktadır. Bu özel fotoğrafların daha fazla bulunabilmesi, fotoğrafların çoğalması bizlere Türkiye'nin tatil köyü konsepti ile üretilmiş ilk yapısı olan Nebioğlu Tatil Köyü'nün sunduğu yaşam kültürünü daha da iyi anlatacaktır.



Şekil 13. Filmde Nebioğlu Tatil Köyü'ndeki bungalovların dıştan fotoğrafları.
Kaynak: *Sivri Akıllılar* filmi.
Erişim tarihi: 19.06.2017.
https://www.youtube.com/watch?v=5N-zaYp6xz8



Şekil 14. Filmde bungalovların iç mekân fotoğrafları.
Kaynak: *Sivri Akıllılar* filmi. Erişim tarihi: 19.06.2017. https://www.youtube.com/watch?v=5N-zaYp6xz8





Şekil 15. Afife Selen Selçuk ve Hasan Çetin Akay'ın aile albümlerinde yer alan Nebioğlu Tatil Köyü fotoğrafları.
Kaynak: Umut Şumnu arşivi.

Kaynakça

Altun Akyol, D., Uzun, İ. (2012). Yeşilçam sinemasında mekân kullanımı. *Mimarlık,* 366, s.56-60.

Deniz, Ümit. (4 Kasım 1969). 5 Güzel hurili bir cennet var *Milliyet Gazetesi*, s. 5.

Juni Ludowici Arşivi. Erişim tarihi: 02.02.2017. http://www.tinyhouseliving.com/tiny-house-blast/

Nebioğlu, Z., Tosun, Y. (1967). Nebioğlu Turistik Tesisleri. *Arkitekt*, 327, s.113.

Sayar, Yasemin. (2006). Mimar Ziya Nebioğlu'nun 1950-1960 yılları arasında Karşıyaka'da gerçekleştirdiği Konut Çalışmaları. *Ege Mimarlık,* 58, s.36-39.

Sayar, Y., Güner, D. (2008). Nebioğlu Tatil Köyü. *Docomomo Türkiye Mimarlığında Yerel Açılımlar*, Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.

Sayar, Yasemin. (2011). İzmir'de Amerikan modernizminden izler: Ziya Nebioğlu mimarlığı (1948-1975). *Mimarlık,* 359, s.46-50.

Tamer, Rauf. (24 Nisan 1970). Tatil, *Akşam* Gazetesi, s. 7.



Türk Sinemasında Vakko ve Mekânları

Umut Şumnu

Giriş[1]

Vakko'nun hikâyesi, erken Cumhuriyet döneminde kılık kıyafete ilişkin yapılan reformlar kapsamında, İstanbul'da açılan küçük bir şapka dükkânıyla başlar. Markanın tanınırlığı, üretimini eşarba ve emprimeye yoğunlaştırmasıyla iyice artar. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından kendi üretimini yapar hale gelmesi ve ürün yelpazesini genişletmesiyle iyice büyür ve Vakko, Türkiye'de kadın, erkek, genç ve çocuk giyiminde –giysiden, kumaşa, ayakkabıdan aksesuara– Batılı hazır giyim tarzını Türkiye'ye getiren ve ülke insanıyla tanıştıran önemli bir marka haline gelir.

Türkiye'nin büyük şehirlerinde açılan Vakko mağazaları, sundukları mekânsal deneyimle de öne çıkarlar. Mağazalar, sadece firma tarafından üretilen ürünlerin sergilendiği ve satıldığı bir alışveriş mekânı olmalarının ötesinde, barındırdıkları sanat galerisi, çay salonu/bahçesi gibi sosyal mekânlar ve düzenledikleri sergi, defile gibi etkinliklerle de kent yaşamının önemli bir parçası haline gelirler. Bu çalışmada, Vakko'nun üretim mekânları ve mağazalarının analizi üzerinden markanın moda tasarımına ilişkin yaklaşımının nasıl mekânsallaştığı sorgulanacaktır. Bu tartışma çoğunlukla mimari projeler, fotoğraflar üzerinden aktarılmaya çalışılmaktadır. Vakko mağazalarında çekilmiş Türk filmleri ise mimarlık, sanat ve modanın tutarlı bir şekilde bir araya getirildiği üretim ve sergileme/satış mekânlarının, hem Türkiye'nin mağazacılık ortamına hem de sosyal ve kültürel hayatına getirdiği yenilikleri daha iyi kavramamıza yardımcı olur.

Vakko'nun Tarihi

Türkiye'de modern mağazacılığın öncülerinden biri olan Vakko markasının temeli, 1934 yılında, Vitali Hakko tarafından Şen Şapka adıyla kurulan küçük bir şapkacı dükkânına dayanır. Erken Cumhuriyet döneminde modernleşme ve Batılılaşma amacıyla gerçekleştirilen bir dizi reform içinde, giyim alanında yapılan reformların önemli bir yeri

1 Bu makale yazarın daha önce Begüm Uluyurt'la beraber yazdığı ve Ankara Araştırmaları dergisinde yayımlanan "Ankara'nın Kentsel Yaşamına İz Bırakmış Bir Mekân: Vakko Kızılay Mağazası" başlıklı yazının, Türk filmlerini odağa alarak yeniden yazılmış halidir.

olmuş ve 1925 yılındaki şapka ve kıyafet devrimiyle giyim alanında radikal bir değişim öngörülmüştür. Vitali Hakko'nun aktardığına göre Şen Şapka, modern giyim alanında hiçbir geçmişi, hazırlığı ve altyapısı olmayan ve "erkeklerin bile şapka giymediği" bir ülkede kadına şapka giydirmeyi ve özellikle büyük şehirlerde bunu moda haline getirip yaygınlaştırmayı başaran bir kuruluş olur (Hakko, 1997, s. 69-70).

Kısa bir süre sonra eşarbın şapkanın yerini alacağını ve daha da önemlisi eşarbın, belirli bir seçkin sınıftan daha geniş kitlelerce kullanılabileceğini fark eden Vitali Hakko, Mısır Çarşısı'nın karşısında, Yeni Cami Caddesi, No: 46'da açtığı bir mağazayla, şapkanın yanında Vakko markasıyla eşarp ve emprime satışına da başlar. Kısa bir süre Şen Şapka adıyla faaliyet gösteren bu mağaza çok geçmeden, eşarp satışlarının beklenenin üzerine çıkması sebebiyle, Vakko adını öne çıkarır (Şekil 2).

Kısa zamanda çok büyük bir kesimin ilgisini çekmeyi başaran Vakko firması, eşarpların üzerinde ürettiği özgün desenlerle de adından söz ettirir. Yerli ve yabancı desinatörler tarafından üretilen ve sürekli yenilenen desenlerle Vakko zengin bir eşarp koleksiyonu oluşturur. Bu eşarplarda firma, bir taraftan çağdaş ve Batılı çizgiyi yansıtmaya çalışırken, diğer taraftan da tuğra, hat gibi tarihi sanatlardan esinlenen desenler üretir. Vakko'nun Bedri Rahmi Eyüboğlu ile Vitali Hakko'nun deyimiyle "ölene kadar süren" dostlukları bu tip eşarp ve emprimelerin üretilmesi sürecinde başlar[2]. Eyüboğlu ile kurulan dostluk aslında Vakko'nun Türkiye'nin önde gelen sanatçılarıyla daha sonradan gerçekleştireceği yoğun işbirliğinin ilk adımlarından biridir.

İlk başlarda sattığı eşarpları ve emprimeleri fason olarak dışarıda yaptıran ve dolayısıyla müşterilerine bu ürünler için herhangi bir garanti veremeyen Vakko, markanın tanınırlığının ve satışlarının artmasıyla, kendi üretim yerini açmaya karar verir. II. Dünya

2 Abdurrahman Hancı'nın aktardığına göre, Vitali Hakko 1950 senesinde, Bedri Rahmi ile kendisinin Büyükada'daki Rıfat Yalman Evi'nin perdeleri üzerine çalışırken tanışmış ve dost olmuşlardır. Hancı'ya göre, Vitali Hakko, Bedri Rahmi'den sadece Vakko eşarp ve emprimeleri için desenler üretmesini değil aynı zamanda tüm Anadolu'yu gezerek, köylünün yaptığı çorap, eldiven, cepken, şalvar gibi değişik dokumalardan oluşan ve Vakko tasarımları için de faydalanılacak bir desen arşivi oluşturmasını da ister. Hancı bu projenin gerçekleşmediğini ama bunun Vakko firmasının sanatla kurduğu ilişkinin önemli bir göstergesi olduğunu söyler (Hancı, 2008, s. 105).

Savaşı'nın bitmesiyle, ülkede oluşan olumlu havanın da etkisiyle,Vakko, 1948 yılında, İstanbul'un Kurtuluş semtinde, markanın ilk üretim yeri olan, küçük bir emprime/ baskı atölyesi kurar (Hakko, 1997, s. 108). Bu sayede Vakko eşarpları ve emprimeleri yalnız İstanbul'da değil Anadolu'daki tüm büyük kentlerin önemli tuhafiyecilerinde de satılır hale gelir (Hakko, 1997, s.114). Vakko'nun kendi üretimini yapar hale geldiği bu yıllar aynı zamanda Türkiye'de çok partili sisteme geçildiği, Demokrat Parti'nin seçimleri kazandığı ve özellikle Amerika Birleşik Devletleri'yle artan ilişkiler sonucunda iktisadi devletçilik modelinin yerini özel sektörün desteklenmesini savunan liberalleşme politikalarının aldığı bir döneme denk gelir. "Yetinen toplumdan tüketen topluma" geçildiği bu dönemde her sektörde olduğu gibi giyim sektöründe de ciddi değişiklikler yaşanır (Aydemir, 2006). O zamana kadar büyük ölçüde devlet eliyle yapılan ve bir anlamda Sümerbank kuruluşu etrafında toplanan giyim sektörü zaman içinde özel sektöre kayar ve ihtiyaç/gereklilik üzerinden tanımlanan giyinme kültürü tüketim, moda ve arzu gibi kavramlar üzerinden tanımlanmaya başlar. Vitali Hakko bu süreçteki en önemli değişimin *haute couture*'ün yerini *pret-a-porter,* yani hazır giyimin alması olduğunu söyler (Hakko, 1997, s.144). Hakko'ya göre, o dönemde çalışan kadınların (ya da erkeklerin) terziye gidip model seçmeye, sonra kumaş almaya, sonra provaya gitmeye vakitleri yoktu ve Avrupa'dan ve Amerika'dan yayılan bu hazır giyim modası kaçınılmaz ve karşı koyulamazdı.

Böylesi bir öngörüyle, Vakko firması hazır giyim alanında da öncü olur. Bir zamanlar şapka, sonra eşarp, sonra giysiler için emprime sunan firma şimdi de kadın, erkek ve çocuk alanında ilk hazır giyim üretimlerini gerçekleştirmeye başlar. Vakko, Avrupa ve Amerika'daki günün modasını adım adım izleyerek, yılda iki kez moda alanındaki bu yenilikleri uygulayıp müşteriyle buluşturur. Artık dönemin *Hayat*, *Ses* ve *Hey* gibi dergilerinde özendirilen/özenilen kıyafetler ve aksesuvarlar, Vakko'nun tasarımları sayesinde erişilebilir olmuştur. Dönemin Vakko reklamları sürekli *bir şekilde* Paris ve New York gibi başkentlerde yaşayan gençlerden bahseder ve bu gençlerin arasında Op-Art küpe, broş ve bilezikleri, Lee gömlekleri, Klok pardesü ve mantoları, Brandafin pardesüleri, Yupi pantolon ve mini etekleri, Leonard tipi jarse elbise ve bluzlari, Şömizye bluzlari gibi pek çok moda olan ürünün sonunda ülkemizde de bulunabileceğini duyurur (Şekil 1).



Şekil 1. Paris modasını müşterilerine sunan Vakko ilanları.
Kaynaklar: A. Vakko Yupi Mini, 1966; B. Vakko Şömizye bluz, 1965;
C. Vakko Kloke Pardesü ve Manto, 1965.

Vakko giysiden kumaşa, ayakkabıdan aksesuvara artık bir bütün olarak ele aldığı üretimlerini ve oluşturduğu hazır giyim koleksiyonları düzenlediği defilelerle İstanbullulara sunmaya başlar. Vakko ilk defilesini 1950'li yılların sonunda gerçekleştirir. Vitali Hakko'ya göre Taksim Belediye Gazinosu'nda yapılan bu defile Türkiye'de Batılı anlamdaki ilk moda gösterisidir.[3] Vakko, ilerleyen yıllarda, kadın, erkek ve çocuk giyiminde geniş

3 Vitali Hakko, 1950'li yılların sonunda bir defile düzenlemek için gereken altyapının ülkemizde bulunmadığını dile getirir; defile yapmak için koreograf, manken gibi teknik elemanların bulunmamasının yanı sıra bu tür bir sosyal faaliyet için sadece Taksim Belediye Gazinosu'nun var olduğunu söyler. Vakko firması

bir çeşitlilikte ürettiği kıyafet ve aksesuvarlarını, yaptığı defilelerin yanında, bir mağazada da kalıcı olarak sunma arayışına girer.

Vakko Beyoğlu Mağazası

Vakko, 1962 yılında İstanbul'da İstiklal Caddesi No:123'te ilk mağazasını açar. Hakko'ya göre "Beyoğlu mağazası öncü moda yaratılarını Batı'nın moda merkezleriyle aynı günde sunabilen [...] ilk Türk moda merkezi" olmuştur (Hakko, 1988). Mağaza sadece Batılı anlamda modayı Türkiye'ye getirmesiyle değil aynı zamanda satış ve satış sonrasına ilişkin sunduğu hizmetlerle de öncü bir rol üstlenir; pazarlıksız satış, mevsim sonu indirim günleri, satın alınan malın değiştirilmesi ve geri alınması, garantili ürün kavramları Türkiye'de ilk kez bu mağazada hayata geçer.

Vakko Beyoğlu mağazası, sunduğu mekânsal yaklaşımla da Türkiye'de öncü bir uygulama ortaya koyar. Mimari dekorasyon proje ve uygulamasını mimar Ercüment Rıza Tarcan'ın yaptığı mağazanın inşaatı, on beş ay gibi kısa sayılacak bir sürede tamamlanır. Dönemin departmanlı mağazalarının[4] öncüsü sayılabilecek bu mağaza, 7 katlı ve her

bu eksiklikten hareketle bir manken okulu açma projesi gündeme getirir; bu kapsamda İsviçre'nin ünlü manken okullarından biriyle anlaşır ve Oğuz Aral, Bedrettin Dalan, Altan Erbulak, Halit Kıvanç, Gönül Yazar, Ahmet Çapa, Yıldız Kenter ve Kemal Kamburoğlu gibi isimlerin de yardımıyla ilerleyen yıllarda düzenlediği defilelerin kalitesini artırır (Hakko, 1997, s.148). Vakko'nun zaman içinde düzenlediği defilelerden en önemlisi 1981 yılında yapılan Anadolu Güneşi defilesidir. Unesco 1981 yılını Atatürk yılı ilan etmiş ve düzenlenen çeşitli etkinlerden biri de Vakko'nun Anadolu Güneşi adıyla sunduğu defile olmuştur. Defilenin sanat danışmanı Ferit Edgü, Mustafa Kemal'in "Bizler bu topraklar üzerindeki tüm uygarlıkların tabii mirasçılarıyız" sözünden hareketle bir koleksiyon oluşturmuş ve Necla Seyhun'un yedi perdede Hitit, Grek, Roma, Bizans, Selçuklu, Osmanlı ve Çağdaş Türkiye'yi sembolize eden kıyafet tasarımlarıyla izleyiciye sunulmuştur. Bu defilenin ilk gösterimi, Ankara'da Türk Ocağı yapısında yapılmış daha sonraysa defile Roma, Viyana, Brüksel, Paris gibi dünya merkezlerinde de sergilenmiştir.

4 Departmanlı mağaza ya da büyük mağaza kavramının ortaya çıkışı modernleşme ve endüstrileşme sürecinin ve kapitalist üretim mantığının bir parçasıdır (Koparal, 1986). 19. yüzyıl sonunda malların seri üretiminin iyice artması, dolaşımının yaygınlaşması ve tüketim alışkanlıklarının değişmesi geleneksel mağaza tipolojisinde de bir kırılma yaratmıştır. O zamana kadar sadece belirli ürünlerin satışını yapan herhangi bir vitrini dahi olmayan, tek katlı küçük mağazaların yerini, içerisinde birden fazla ürünün bulunabildiği çok katlı ve vitrin tasarımlarıyla dikkat çeken mağazalar almıştır. Osmanlı'da da, 19. yüzyıl sonunda bu tip mağazaları görmek mümkündür. 18. yüzyılın başlarından itibaren daha önce yabancı/öteki olarak görülen Batı ve Batılı olana karşı düşünceler değişmeye başlamış ve askeri, siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda Avrupa'nın örnek alındığı birçok reform gerçekleştirilmiştir. Okunan kitap ve dergilerden ev ve bahçe ta-



Şekil 2A. Mağazanın katlarını tanıtan Vakko ilanı. Kaynak: "Şimdi Beyoğlu Eskisinden Farklı",1962.



Şekil 2B. Vakko'daki yeniliklerin anlatıldığı ilan. Kaynak: "Milano'dan Tahran'a," 1965, s. 7.

katında ayrı bir işleve hizmet eden yapısıyla, dönemin en ses getiren mağazalarından biri olur. Hakko proje aşamasından itibaren bu büyüklükte bir mağaza tasarımına "bunca katı müşteri nasıl çıkacak?", alışkanlıkları değiştiremezsiniz, "Müşteri vitrine bakar içeri girer, merdivenden bile çıkmaz," şeklinde birçok eleştiri yapıldığını ama ısrarla "Avrupa'daki gibi gerçek bir mağazaya" sahip olmak istediklerini söyler (Hakko, 1997, s.137).

sarımlarına, evlerin içerisindeki mobilyalardan gündelik hayat nesnelerine, giyim kuşamdan adabımuaşeret kurallarına kadar büyük bir değişimin yaşandığı bu süreçte İstanbul'da açılan modern ve büyük mağazalar bu dönüşümün aktarıcıları olmuşlardır. 19. yüzyıl sonunda açılan Bon Marche, Au Louvre, Tiring, Karlman, Stein, Brad, Mayer, Au Lion, Au Camelia ve Au Rose de Bec (Orozdibak) gibi mağazalar gerek vitrin tasarımları gerek birden fazla ürünün sergilendiği ve satıldığı iç mekânlarıyla, daha sonra açılacak birçok mağaza için model oluşturmuşlardır. 1960'lı yıllarda açılan departmanlı mağazaların erken modern dönemdeki büyük mağazalardan farkı sadece ürün tüketimine değil aynı zamanda boş zaman tüketimine de odaklanmaları ve ürünlerin sergi ve satış mekânlarının yanında birçok sosyal mekânı da barındırmalarıdır.

Dönemin dergi ve gazetelerinde Vakko Beyoğlu mağazasının açılışı büyük ilanlarla duyurulur. *Milliyet* gazetesinde, 1962 yılında yayımlanan "Şimdi Beyoğlu Eskisinden Farklı" (1962) başlıklı ilanında mağaza; "gündüz pırıl pırıl parıldayan, gece ışığında göz kamaştırıcı bir cazibeye bürünen, kristal ve alüminyumdan inşa edilmiş bu cephenin ardında bir zevk, zarafet, yenilik abidesi yükseliyor" şeklinde tanımlanır. Aynı ilanda mağazanın mimari çizimlerine yer verilerek okuyucuya katları tanıtılır ve zemin katının seri harici ve defolu mallar, asma katının eşarp, ikinci katının emprimeler, üçüncü katının kadın kumaşları, dördüncü katının erkek kumaşları, beşinci katının butik, altıncı katının sanat galerisi ve yedinci katının *snackbar* ve çay salonu için ayrıldığı söylenir (Şekil 2A). Bu anlamda Vakko Beyoğlu mağazası, Türkiye'de modern mağazacılık anlayışında öncü uygulamalardan biridir. Mağaza sadece bir alışveriş mekânı olarak değil aynı zamanda "her çeşit içki, pasta, kanepe ve snackbar usulü sandviçlerin" bulunduğu çay salonu ve yirmi günde bir değişen ve ücretsiz olarak izlenebilen resim ve heykel sergileriyle sosyal bir mekân konumundadır ("Şimdi Beyoğlu",1962).

1965 tarihli "Milano'dan Tahran'a Kadar Eşi Bulunmayan Mağaza" başlıklı bir başka ilanda, mağazanın bu sosyal yönüne vurgu yapılır ve çay salonu, sanat galerisi dışındaki alışveriş katlarında da mağazacılığa ilişkin yeni kavramların denendiği söylenir. İlanda mağazanın dış görünüşü değiştirilmeden üç kat büyütüldüğü bilgisinin ardından getirilen birçok yenilikten bahsedilir. Bu yeniliklerden biri de *Genç kız-Teen Age* dairesinin açılmasıdır. İlanda bu mekânda gençlerin "seçtikleri elbiseyi istedikleri plağı çalarak bir parti havası içinde prova edebilecekleri" dile getirilir (Milano'dan Tahran'a, 1965) (Şekil 2B).

Birçok alanda ve birçok kesim için bir cazibe merkezi haline gelen Beyoğlu mağazası dönemin sinema filmlerine de konu olur. Yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı, başrollerini Belgin Doruk, Ayhan Işık ve Sadri Alışık'ın oynadığı *Küçük Hanımın Kısmeti* filmi, mağazanın açıldığı yıl çekilir; böylece filmde Beyoğlu mağazasının, dönemi için öncü olan tasarım anlayışı belgelenmiş olur (Şekil 3).

Yönetmenliğini Orhan Aksoy'un yaptığı, başrollerini Tarık Akan ve Gülşen Bubikoğlu'nun paylaştığı, 1975 yapımı *Ah Nerede* filmi, Vakko Beyoğlu mağazasının 1970'li yıllardaki iç mekânlarını ve sergileme ünitelerini sunması bakımından önemli bir belge



Şekil 3. *Küçük Hanımın Kısmeti* filminde Vakko Beyoğlu mağazasının dışarıdan ve içeriden görünüşü.
Kaynak: *Küçük Hanımın Kısmeti*, 1962.

niteliğindedir. Filmden sahnelere bakıldığında ilk dikkat çeken unsur mağaza içerisindeki bütüncül tasarım yaklaşımıdır. Mağazanın değişik bölümlerinde yer alan altıgen tasarım elemanlarıyla mağazanın katları arasında bir dil bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4). Tavandaki aydınlatma elemanlarından, izdüşümünde yer alan ve satış danışmanı ile müşteri arasında bir önleç işlevi gören satış ünitelerine ve çay salonunda yer alan snackbar'a bu altıgen geometrinin çeşitlemeleri görülebilir. Filmdeki sahnelerde altı çizilmesi gereken diğer bir nokta da ürüne özel sergileme yaklaşımlarıdır. Mağazanın giriş katında yer alan vitrinlerdeki ürünlerden başlayarak katlardaki ürünler niteliğine göre ayrı bir sergileme yöntemiyle ele alınmıştır.

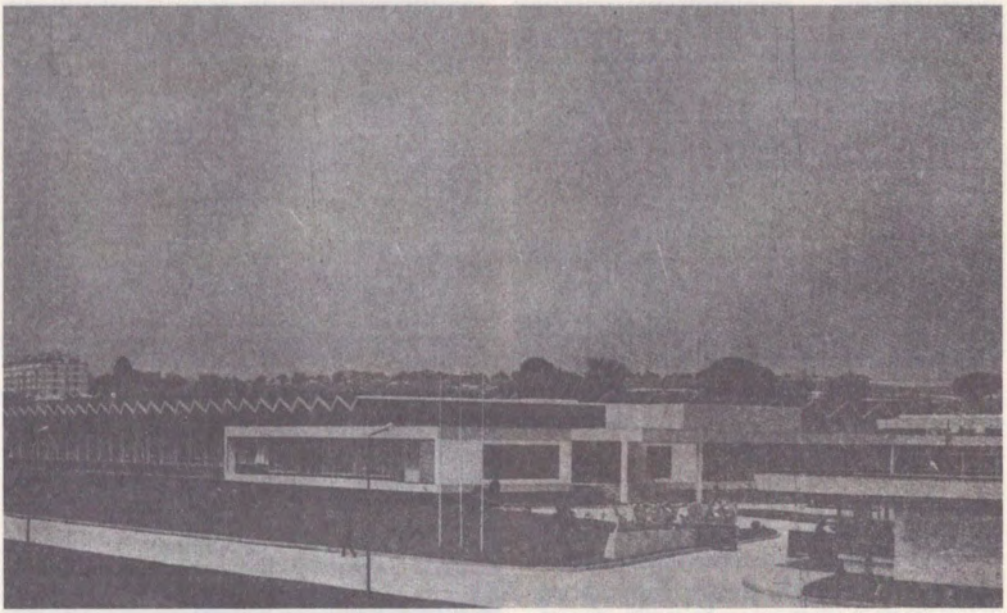
Sözü geçen özellikleriyle Vakko Beyoğlu mağazası, modern mağazacılık anlamında Türkiye'de o zamana kadar görülmemiş bir yaklaşım sunar. Beyoğlu mağazasından sonra Vakko'nun üretimi ciddi bir şekilde artar, firmanın Kurtuluş'taki fabrikası talebi karşılayamaz hale gelir ve yeni bir üretim yeri ihtiyacı doğar.



Şekil 4. Vakko Beyoğlu mağazasında kullanılan altıgen elemanlar.
Kaynak: *Ah Nerede*, 1975.

Vakko Turistik Elişi, Eşarp ve Konfeksiyon Fabrikası

Vakko var olan üretimini arttırmak ve artan talebi karşılamak için İstanbul Merter'de, Vitali Hakko'nun tarifiyle "Londra Asfaltı yanındaki Çırpıcı Çayırı" denen yerde, satın aldığı arsada yeni bir fabrika binası yapmaya karar verir (Hakko, 1997, s.160). 1969 yılında, mimar Haluk Baysal tarafından tasarlanan bu yapı, basit bir üretim yapısı olmanın ötesinde çok işlevli bir endüstriyel yapı kompleksidir. Yaklaşık 62.500 metrekarelik geniş bir arazi içerisinde, 24.000 metrekarelik bir inşaat alanına sahip yapının programı dört bölümde geliştirilmiştir; teşhir, satış üniteleri, park, gezi, havuz, Türk kahvesi, gazino ve lokanta, açık-kapalı teşhir, defile alanı için gerekli bölümler; idare, eğitim ve yapım için gerekli bölümler; park, spor sahaları, yüzme havuzu ve kulübünü barındıran çeşitli setler ve her biri üç, dört katlı olan ve iç avlulu şekilde tasarlanmış dört adet lojman bloğu bir bölümde toplanmıştır (Şekil 5). Bu haliyle yapı kompleksinin sadece müşteri/satış odaklı bir anlayışla değil, aynı zamanda çalışanlarının mutluluğunu arttıracak bir yaklaşımla da tasarlandığı söylenmelidir. Sunduğu geniş açıklıklı, giydirme cam cepheler, bina kütlelerini saran su öğeleri ve iç mekânlarda yer alan avlular ve Japon bahçeleriyle fabrika yapısı çalışanlarının çevre ile olan etkileşimini arttıran bir özelliğe sahiptir.



Şekil 5. Vakko Merter fabrikası genel görünüm (Fotoğraf: Gültekin Çizgen).
Kaynak: Vakko turistik elişi, 1970.

Yapının doğal unsurlarla buluşması gibi, diğer önemli bir özelliği de barındırdığı sanat eserleridir. Vakko Fabrikası'nın inşa edilmesinden hemen sonra, dönemin mimarlık alanında en etkin yayın organı *Arkitekt* dergisinde yapıyla ilgili bir yazı yayımlanmış ve derginin editörü Zeki Sayar bu yazıda şöyle demiştir:

> Birkaç ay önce Londra asfaltı üzerinde yeni inşa edilen Vakko turistik eşarp, kumaş fabrikasının açılışı yapıldı. Son yıllarda yurdumuzda pek çok fabrika, endüstri binası inşa edilmiştir. Ama, hiçbiri, mimarlık ve plastik sanatlar yönünden, Vakko fabrikası gibi bir özellik taşımamaktadır. Vakko fabrikası, diğerleri gibi teknik bakımdan ileri bir eser olabilir, mimarları ve bilhassa sahipleri de bununla yetinebilirlerdi. Halbuki bu bina mimarların isteklerine mal sahibinin gösterdiği anlayış sayesinde, bütün plastik sanatları kapsayan geniş bir kollaborasyonu yansıtan bir eser meydana çıkmıştır. Turistik eşya imal edecek bir kompleks olan fabrikada güzel bir planlama ve ileri bir teknik uygulamadan sonra, dekoratör, ressam ve iç mimari tanzimi yaratan bir sanatkar ekibin çalışması göze çarpmaktadır (Aktaran; Cengizkan, 2015).

Gerçekten de Vakko Fabrikası moda, mimarlık ve sanatın büyük bir uyumla buluştuğu özgün bir yapıdır. Yapıda çeşitli plastik sanat alanlarını temsil eden toplam 14 sanatçının

kalıcı çalışmaları bulunmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun beton, mozaik panoları, Metin Şahinoğlu ve Nevzat Yüzbaşıoğlu'nun beton rölyef pano ve vitray çalışmaları, Jale Yılmabaşar Ertuga'nın seramik panoları, Haluk Tezonar ve Tankut Öktem'in Atatürk kompozisyonları, Şadi Çalık'ın metal plastik çalışmaları, Eren Eyüboğlu, Hasan Kavruk, Mustafa Plevneli'nin duvar resimleri ve Teoman Madra'nın duvar fotoğrafları, bu fabrika yapısını diğerlerinden ayırmakta ve Vakko'nun mimarlık, içmimarlık, dekorasyon[5] ve sanatı buluşturmaya çalışan bütüncül mekânsal yaklaşımını ortaya koymaktadır. Gerek Vakko'nun ilk mağazası olan Beyoğlu mağazasında, gerek firmanın fabrika yapısında ortaya koyulan bu anlayışın izleri ilerleyen yıllarda açılan mağazalarda da görülür.



Şekil 6. *Babaların Babası* filminde yer alan Vakko Fabrika yapısına ait görüntüler.
Kaynak: *Babaların Babası*, 1975.

Beyoğlu mağazası gibi Vakko Fabrika binası da özgün mimarisiyle birçok Türk filmine konu olur. Yönetmenliğini Natuk Baytan'ın yaptığı, başrollerini Filiz Akın ve Cüneyt Arkın'ın oynadığı 1975 tarihli *Babaların Babası* ve yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı, başrollerini Gülşen Bubikoğlu ve Cüneyt Arkın'ın paylaştığı *Kızım ve Ben* filmlerinde Vakko

5 Fabrikanın dekorasyon ve mobilya işlerinin bir bölümü tasarımcı Yılmaz Zenger tarafından yapılmıştır.







Şekil 7. *Kızım ve Ben* filminde yer alan Vakko Fabrika yapısına ait görüntüler.
Kaynak: *Kızım ve Ben*, 1988.

fabrikasının (Şekil 6 ve 7) özgün mimari değerleri, doğa ile buluşan iç mekân kurgusu ve barındırdığı sanat eserleri görünür olur.

Vakko Mağazalarının Yayılması ve Çeşitlenmesi

Vakko, İstanbul mağazasından sonra 1973 yılında Ankara, 1978 yılında da İzmir mağazasını açar.[6] İstanbul mağazasının açılış tarihi ile karşılaştırıldığında Ankara ve İzmir Vakko markasıyla görece daha geç tanışırlar. Fakat İstanbul'daki mağazaya benzer şekilde, bu şehirlerde açılan Vakko mağazaları da hem şehrin alışveriş hem de sosyal ve kültürel yaşantısında önemli bir hareketlilik kazandırır.

Ankara mağazasının açılış haberi *Milliyet* gazetesinde Ümit Deniz'in bir yazısıyla duyurulur. *Ankara On Katlı Bir Mağaza Kazandı* başlıklı yazıda mağazanın görkemli açılışı ve açılışa katılan ünlüler aktarılır:

6 Vitali Hakko ve Abdurrahman Hancı, kitaplarında Ankara mağazasının 1976, İzmir mağazasının 1979 yılında açıldığını aktarır. Fakat bu araştırmadaki tarihler *Milliyet* gazetesine göre aktarılmıştır.

> Yenişehir Atatürk Bulvarı'nda 8700 ampulün parlattığı on katlı binanın önünde bekleyen iki sıralı polisleri gören Ankara'lılar, dün gece şaşırdılar ve trafiği taşırdılar. Güzel giysili hanımların, şık erkeklerin girdiği mağazanın önü taştıkça taştı. Her ağızdan bir ses çıkıyordu. Aa! Ayhan Işık değil mi o? Bak bak, İzzet Günay da burada. Kız, bu Göksel Arsoy değil mi? Şuraya bak...Bedia Muvahhit... Bu da Vasfi Rıza...Aaaa, Erol Büyükburç da burada...Ondan sonra her kuşak kendi tanıdıklarının isimlerini saymaya başlıyordu. Ondan sonra birbirinden güzel 2 mankenin geçtiği polisli koridor daha da sıkışıyordu. Türk Hava Yollan uçakları dün ardı ardına İstanbul'dan Ankara'ya yüzlerce misafiri Vakko'nun yeni açılan Ankara binasının açılış galası için taşıdılar. Bu Avrupai çapta yapılan bir törendi. On katlı binada yüzlerce genç kız, yüz binlerce liralık eşyaları hem teşhir ettiler, hem de gelen misafirlere hoş geldiniz dediler. Her katta ayrı büfe kurulmuştu. Her katta ayrı bir gösteri vardı (Milliyet, 21.10.1973).

Anadolu Ajansı da Vakko Ankara mağazasının açılışına ilişkin zengin bir kaynak sunar, yayımladığı fotoğraflarda mağazanın açılışına katılan ünlüler yer alır (Şekil 8). Vakko mağazasının kent yaşamında açılışıyla yarattığı hareketlilik zaman içerisinde artarak devam eder. Daha sonra da vurgulanacağı gibi, Vakko Ankara zaman geçtikçe Ankara'nın kentsel yaşamında sadece bir alışveriş mekânı olarak değil sosyal ve kültürel bir mekân olarak da önemli izler bırakır.

Ankara mağazası gibi İzmir mağazasının açılışı da dönemin gazetelerinde büyük yer bulur. Vakko firması, *Milliyet* gazetesinde, 3 Kasım 1978 tarihinde yayımlanan tam sayfa ilanında İzmir mağazasının açıldığını duyurur (Şekil 9). "Sanatla, sanatçılarla ve görkemle" açıldığı söylenen Vakko İzmir mağazasının, İstanbul ve Ankara mağazalarına



Şekil 8. Ankara Kızılay mağazasının açılış fotoğrafları.
Kaynak: Anadolu Ajansı Arşivi, ID 14328 ve ID 14326, 1973.



Şekil 9. Vakko İzmir açılış ilanı. Kaynak: "Vakko İzmir Mağazası Açıldı", 1978.

benzer şekilde, en güzel bölümü bir sanat galerisine ayrılır. Ek olarak, mağazanın çeşitli yerlerinde Vakko'nun modern Türk resim sanatına ilişkin oluşturduğu koleksiyondan eserler de kalıcı bir şekilde sergilenir. Aynı ilanda, Vakko firması tarafından, Ankara mağazasıyla beraber, bu yapının da mimarı olan Abdurrahman Hancı ve ekibine şükranla teşekkür edilir.[7] Bu yaklaşım Vakko firmasının mimariye verdiği önemi ve markalaşmayla mekânsallaşmayı birlikte düşünme eğilimini yansıtması bakımından ayrıca önemlidir. Dolayısıyla Vakko, en başından beri, Beyoğlu mağazasından bu yana sürdürmeye çalıştığı moda, sanat ve mimarlık birlikteliğini ve sadece ürün değil boş zaman tüketimini de önemseyen eğilimini bu mağazalarda da yansıtmaya çalışmıştır.

İstanbul, Ankara ve İzmir mağazaları mimari açıdan kendi içlerinde farklılaşsalar da, bu mağazaların işlevsel ve biçimsel olarak birçok ortak yönü bulunmaktadır. Örneğin, tüm mağazalarda kontrollü aydınlatma sağlamak için büyük sağır cepheler kullanılmış ve bina yüksekliğinde galeri boşluğu ile katların karanlıkta kalmaması ve tüm katların birbirini görmesi sağlanmıştır. Tüm mağazalarda yer alan bu galeri boşlukları değişik heykelsi aydınlatma elemanlarıyla ya da Ankara mağazasında olduğu gibi dikeyde sicimler üzerinden akan su ile desteklenmiştir. Özellikle Vakko İzmir mağazasındaki galeri boşluğunun ortasında yer alan, zemin katındaki havuza kadar inen ve küresel camlardan yapılmış olan 24 metre boyundaki avize aydınlatma elemanı tüm mağazalar içinde en görkemli olanıdır (Şekil 10).[8]

7 İlanda Abdurrahman Hancı dışında proje ekibi içinde yer alan; Yalçın Çukuroğlu, Yüksel Karapınar, Bedri Kökten, Cengiz Onaran ve Raşit Beşerlerin de adına yer verilir.

8 Vakko mağazalarına, ilerleyen yıllarda yenileri de eklenir. Vakko, 1980'li yıllarda, üç büyük şehir dışında, Antalya ve Bursa gibi önemli şehirlere de şubeler açmaya başlar. Yine 1980'li yıllarda Vakko, Viyana, Londra, Frankfurt ve Hamburg gibi önemli Avrupa şehirlerine de butik mağazalar açar ya da açmak için girişimde bulunur.

1980'li yıllar aynı zamanda Vakko'nun gençlere yönelik tasarımlarını Vakkorama adıyla farklı bir marka ve mekân altında toplamasına da tanıklık eder. 1982 yılında Taksim'de açılan ilk Vakkorama mağazasının ardından 1983 yılında Ankara'da ve 1984 yılında İzmir'de de markanın mağazaları açılır. Vakko mağazaları gibi, Vakkorama mağazaları da mimarisiyle ve bir alışveriş mekânı olmaktan daha çok bir kentsel mekân olma fikriyle öne çıkmaktadır. Tüm Vakkorama mağazaları moda, müzik, sanat ve spor gibi farklı etkinlikleri bir araya getiren yaklaşımıyla bir mağazadan çok bir gençlik merkezi haline gelir.



Şekil 10. Vakko İzmir'de küresel camlardan oluşan ödüllü avize. Kaynak: Hancı, 2008, s. 110.

Vakko mağazaları gibi Vakkorama mağazalarının tasarımlarını da çoğunlukla Abdurrahman Hancı yapar. Taksim'de açılan ilk Vakkorama mağazası Hancı'nın daha önce Antikacılar Çarşısı olarak tasarladığı bir yapının yeniden işlevlendirilmesiyle oluşmuştur (Şekil 11). Hancı'nın Taksim Vakkorama mağazasının tasarımı orta avlulu bir mekân fikriyle şekillenmiştir. Mekânın ortasına sergilerin, konserlerin, söyleşilerin ve bunun gibi soysal ve kültürel etkinliklerin yapılabileceği bir ortak alan konumlandırılmış ve teşhir/satış işlevi gören mağaza hacimleri bu ortak alanın etrafında kurgulanmıştır. Hakko'nun söylediği gibi "Her şeyiyle gençlere dönük bir faaliyet" alanı oluşturma amacıyla kurulan Vakkorama'ların diğer önemli bir mekânı da spor/aerobik salonudur. Taksim Vakkorama'nın açılışından bir yıl sonra, 1983 yılında, bu mağazanın bir bölümünde Vakko Gym adıyla bir spor/aerobik salonu açılır. 1980'li yıllarda Vakkorama ile mekânsallaşan aerobik egzersizleri başta yönetmenliğini Osman Seden'in yaptığı ve başrollerini Hülya Avşar, Fatma Girik ve Bulut Uras'ın paylaştığı, 1984 yapımı *Nefret* filmi ve yönetmenliğini



Şekil 11. Vakkorama mağazası sosyalleşme alanında bulunan sabit mobilya. Kaynak: Hakko, 1988.

İbrahim Tatlıses'in yaptığı ve başrollerini Hülya Avşar'la paylaştığı 1985 yapımı *Mavi Mavi* filmi olmak üzere dönemin pek çok sinema filmine de konu olur (Şekil 12).

Hancı tarafından tasarlanan Vakko/Vakkorama mağazaları içerisinde Vakko Ankara mağazasının ayrı bir yeri vardır. Abdurrahman Hancı sadece bu mağazanın mimarı değil



Şekil 12. *Mavi Mavi* filminde Hülya Avşar aerobik yaparken. Kaynak: *Mavi Mavi*, 1985.

aynı zamanda, Ferit Edgü ve Mustafa Pilevneli ile birlikte mağazanın sanat direktörlüğünü de yapar. Dolayısıyla Hancı hem mimari hem de yaşam kültürü anlamında Ankara'nın kentsel yaşamında önemli bir yeri olan bu mağazanın ortaya çıkmasına büyük katkılar sağlar.

Vakko Kızılay Mağazası

Abdurrahman Hancı tarafından tasarlanan mağaza toplam 12 (2 bodrum, 1 zemin, 9 kat) kattır. Diğer Vakko mağazaları gibi, Kızılay Vakko mağazasının da cepheleri neredeyse hiçbir açıklık sunmayan tamamen sağır bir cephe anlayışıyla tasarlanmıştır. Yapının dışarıdan bakıldığında en karakteristik mimari elemanı, cepheyi üçe bölen düşey sağır beton kütleleri ve bu kütlelerin biri üzerinde yer alan metal Vakko amblemidir (Şekil 13). Abdurrahman Hancı, tüm Vakko mağazalarında yer alan sağır cephelere ilişkin görüşlerini şu sözlerle tanımlar:

> Bütün Vakko binalarında olduğu gibi, bu binanın da dış cephelerini sağır tasarlayıp yapay ışıklarla aydınlatmayı tercih ettik. Bu sayede mallar üzerinde dengeli bir aydınlatma sağlayıp, klima tesisatında da büyük bir ekonomi elde ettik. Sadece her iki cephede ikişer ince yarıkla gün ışığı içeri girmekte, bu müşterilere kumaş renklerini doğal ışıkta görme imkânı sağlamaktadır (Hancı, 2008, s. 109).

Vakko Kızılay'ın ön/giriş cephesinde yer alan bir diğer önemli unsur da giriş kotunda yer alan vitrinlerdir. Vitrinleri oluşturan cam kütlelerin sağır cephe yüzeyinden içeri çekilmesi hem davetkâr bir etki yaratmış hem de oluşan üstü kapalı yarıaçık mekân, uzun yıllar Ankara'da önemli bir buluşma yeri olmuştur. Yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in yaptığı, başrollerini Kemal Sunal,



Şekil 13. Vakko Ankara Kızılay mağazası cephe fotoğrafı. Kaynak: Hancı, 2008.



Şekil 14. *Köyden İndim Şehire* filminde Vakko Kızılay mağazası giriş alanını gösteren sahne.
Kaynak: *Köyden İndim Şehire*, 1975.

Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Halit Akçatepe'nin paylaştığı, 1974 yapımı *Köyden İndim Şehire* filminde yer alan bir sahne Ankaralıların kentsel belleğinde hâlâ canlı bir yeri olan bu buluşma mekânını göstermesi bakımından önemli bir belge niteliğindedir (Şekil 14). Filmin sahnelerinden de görebileceğimiz gibi, davetkâr bir giriş tanımı yapan bu yarıaçık (buluşma) mekânı, tavanda yer alan dairesel oyuklar ve yer döşemesindeki desenli mozaik kaplamayla da ayrıca vurgulanmıştır.

Abdurrahman Hancı tarafından mağazanın plan şeması da cephesi gibi sade bir yaklaşımla ele alınmıştır. Mağazanın kat planlarında en dikkat çeken unsur katları düşeyde birleştiren ve zemin katta yer alan havuzla bütünleşen büyükçe galeri boşluğudur (Şekil 15A). Galeri boşluğu her katta cepheye yakın bir konumda ve birbirine bakacak şekilde çözümlenen merdiven ve asansör aksının ortasında yer alır ve bu anlamda düşey sirkülasyonla ilişkilenir (Şekil 15B). Diğer Vakko mağazalarında olduğu gibi Vakko Kızılay mağazasında da galeri boşluğu, hem sağır cephe yüzünden karanlıkta kalan katların azami ölçüde ışıktan faydalanmasını sağlar hem de her katta ayrı bir amaca ya da ayrı bir kullanıcı grubuna ayrılmış katları görsel olarak birbirine bağlar. Galeri boşluğunun yarattığı etki, düşeyde bu boşlukla ilişkilenen zincirler ya da üzerinden su akan iplerle de kuvvetlendirilmiştir.

Mağazada galeri boşluğuyla yaratılmaya çalışılan düşey etki, kolonlarla da desteklenir. Mağazanın ortasında ve büyük bir kısmı galeri boşluğunun etrafında yer alan kolonlar, mimar Abdurrahman Hancı tarafından ayna ile kaplanır ve böylece hem bu büyük

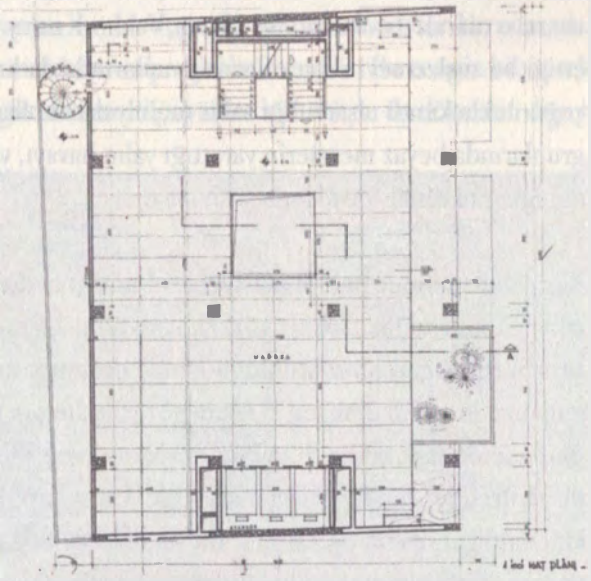
taşıyıcı elemanların kütlesel etkisi hafifletilir hem de düşeyde diğer katların yansımalarından faydalanılır. Mimar Abdurrahman Hancı, birçok tasarımında ve özellikle de Vakko mağazalarında sıklıkla kullandığı ayna malzemesi için düşüncelerini şöyle açıklar:

> Ayna öyle bir malzeme ki, yerinde kullanıldığı takdirde mekânı çok güzelleştirdiği gibi, kötü kullanılırsa bir çok şeyi katlayarak çirkinleştirir (...) Mesela olabildiğince aynanın üzerine direkt ışık gelmemesine dikkat ederiz. Ayrıca aynayı uzun yıllar sanat galerileri ve müzelerde olduğu gibi ışık kaynağını arttırmak için gizli yansıtıcı eleman olarak kullandığımız da oldu (...) Mesela Divan Oteli'nin zemin katında aynanın imkânlarını azami şekilde kullandık. Bunların bir kısmı dekoratif öğeler halinde, bir kısmı da mekânı büyütme amacıyla kullanılmıştır (...)Bunun gibi uygulamaları Vakko mağazaları gibi pek çok çalışmamızda yaptık (Hancı, 2008, s.78).

Abdurrahman Hancı'nın aynaya ilişkin duyarlılığı Kızılay mağazasında kullanılan diğer malzeme seçimlerinde de devam eder.



Şekil 15A. Vakko Ankara galeri boşluğunda bulunan havuz.
Kaynak: Hancı, 2008.



Şekil 15B. Merdiven ve asansör aksının ortasında yer alan galeri boşluğunun plan şeması.
Kaynak: Hancı, 1973.



Şekil 16. Vakko Kızılay Mağazası mermer oturma grupları. Kaynak: Hancı, 2008.

Sağır cephelerinden dolayı gün ışığı alma şansı asgaride tutulmuş olan mekânda beyaz rengin hâkim olduğu ferah bir mekân yaratılmaya çalışılır. Bu kapsamda, Taksim'deki Vakkorama mağazasında olduğu gibi, Vakko Kızılay mağazasında da beyaz mermer kullanılması tercih edilir. Hancı'ya göre bu tip malzemeler "mekânın uzun ömürlü olması bakımından da fevkalade mühimdir" (Hancı, 2008, s. 21). Abdurrahman Hancı'nın Turgut Cansever'le beraber yaptığı İstanbul'daki Büyükada Anadolu Kulübü yapısı ve bu yapının güney cephesini boydan boya kaplayan zarif ahşap kafesler düşünüldüğünde, Hancı'nın beyaz mermer kullanımı yerine bağlı bir modernist mimarlık yaklaşımının uzantısı olarak da okunabilir. Hancı,Vakko Kızılay mağazasının yer döşemesinde tercih ettiği bu malzemeyi sabit oturma gruplarında da kullanmıştır (Şekil 16). Mekânlarında çoğunlukla kendi tasarladığı sabit mobilyaları kullanmayı tercih eden Hancı, bu oturma gruplarında beyaz mermerin yarattığı yalın havayı, yine Taksim Vakkorama mağazasında olduğu gibi renkli yastıklarla süslemiştir.

Renk kullanımı, ürüne ve müşteri grubuna göre ayrılan, mağaza katlarında da karşımıza çıkar. Abdurrahman Hancı yüksek katlı bu mağazada, müşterilerin yönelimini kolaylaştırmak ve mağazanın bütünlüğü içinde çeşitlilik üretmek adına her katta ayrı bir renk kullanmayı tercih etmiştir. Katlara göre farklılaşan renk kullanımı *Köyden İndim Şehire* filminde de fark edilir. Filmde yer alan sahneler üzerinden Kızılay mağazasında erkek kıyafetlerinin satıldığı katta mavi renk, kadın kıyafetlerinin satıldığı katta turuncu renk kullanıldığı görülür (Şekil 17). Bu sahnelerde dikkat çeken diğer bir unsurda sergileme ve satış elemanlarına ilişkin bütüncül tasarım yaklaşımıdır. Vakko'nun Beyoğlu mağazasında olduğu gibi, Ankara mağazasında da katlarda yer alan sergileme ve satış elemanları ortak bir dilde tasarlanmıştır. Vakko Beyoğlu mağazasında tekrar eden altıgen biçimli



Şekil 17. Mağazanın kadın ver erkek satış bölümlerindeki renk kullanımı.
Kaynak: *Köyden İndim Şehire*, 1975.

dilden farklı olarak Ankara mağazasında, elemanların biçimlenişinde daha eğrisel ve organik bir dil tercih edilmiştir. Altı çizilmesi gereken diğer bir unsur da sergileme ve satışa ilişkin bu elemanların tavanda yer alan aydınlatma elemanlarıyla ve tavan bitişleriyle de desteklenmesidir (Şekil 18).

Vakko Kızılay mağazası mimari tasarımı ve sunduğu iç mekân, atmosfer kararlarıyla açıldığı dönem Ankara'nın öne çıkan mekânlarından biri haline gelir. Bu zengin biçimsel kararların yanında Vakko Kızılay mağazası, önerdiği yaşam kültürüyle de dönemin diğer



Şekil 18. Mağazanın satış alanındaki aydınlatma elemanları ve tavanları.
Kaynak: *Köyden İndim Şehire*, 1975.

mağazalarından farklılaşır. Daha önce de belirtildiği gibi, diğer Vakko mağazaları gibi Kızılay mağazası da basit bir alışveriş mekânı olarak tanımlanamaz; mağazada yer alan çay bahçesi ve sanat galerisi gibi mekânlar, Vakko Kızılay mağazasını sosyal ve kültürel anlamda da Ankara'nın kentsel yaşamında önemli bir mekân haline getirir. Abdurrahman Hancı Vakko mağazalarında yer alan çay bahçelerinin/salonlarının, markanın mekânsallaşmasındaki önemini şu şekilde dile getirir:

> Vakko mağazalarını ele alalım. Bunlar büyük alışveriş merkezleri dolayısıyla oldukça yüksek binalar. Fakat bu binalar içinde insan faktörü kaybolmamalı. Orada çalışanlar ve müşteriler için tabiatla buluşacakları, oturup sohbet edecekleri mekânlar olsun dedik. Vakko çay bahçeleri hep böyle bir düşüncenin ürünüdür. O zaman rasyonel bir bina hümanist bir çizgi de kazanmış oluyor (Hancı, 2008, s. 19).

Kızılay mağazasında önemli bir buluşma ve sosyalleşme haline gelen çay bahçeleri dışında diğer önemli bir mekân da sanat galerileridir. Vitali Hakko, Vakko mağazalarında, özellikle de Ankara mağazasında, sanat galerilerinin ortaya çıkışını şöyle aktarır:

> Ankara mağazamızı yaparken 500 metrekarelik tüm bir katın sanat galerisine ayrılması fikriyle karşılaştık. Abdurrahman Hancı ve arkadaşları benim sanata özellikle de resme zaafım olduğunu biliyorlardı. O yıllarda Ankara'da küçük, bodrum katlarına sığışmış iki özel galeri vardı. Eksik olmasınlar Hancı, Pilevneli ve Edgü bu işi karşılıksız yapmayı kabul ettiler. Böylece, Ankara bir başkente layık bir sanat galerisine sahip oldu (Hakko, 1997, s. 223).

Gerçekten de Kızılay mağazasındaki galeri Ankara sanat hayatına büyük bir hareketlilik kazandırır, çok kısa zamanda birçok ünlü Türk sanatçının çalışmaları bu galeride paylaşılır. İlk sergi, Vitali Hakko ve Abdurrahman Hancı'nın yakın dostu olan ve yakın zamanda kaybettikleri Bedri Rahmi Eyüboğlu için açılır (Şekil 19A). 11 Mart 1976 tarihinde *Yaşayan Bedri Rahmi* adıyla açılan sergi, sanatçının 300'den fazla tablo, desen, guaj ve seramik çalışmasından oluşan görkemli bir sergi olur. Dönemin gazeteleri bu sergiyi anlattıkları yazılarda Kızılay mağazasında yer alan bu galerinin "Batı ülkelerindeki benzerleri ile boy ölçüşebilecek nitelikte" olduğuna vurgu yapar (Yaşayan Bedri Rahmi,1976) (Şekil 19B). Ek olarak bu galerinin orta yerindeki çay salonundan bahsedilir ve Ankaralı sanatseverlerin resimleri, heykelleri gördükten sonra burada





Şekil 19A. *Yaşayan Bedri Rahmi* sergisi broşürü (solda). Kaynak: Pera Mezat web sitesi.

Şekil 19B. Bedri Rahmi sergisinin haberi (yukarıda). Kaynak: *Yaşayan Bedri Rahmi*, 1976.

çaylarını, kahvelerini içerken sohbet edebilecekleri ve sergide yer alan eserler üzerine tartışabilecekleri dile getirilir.

Vakko Kızılay galerisinde Bedri Rahmi Eyüboğlu sergisinin ardından başta Fransa olmak üzere, İtalya, İsviçre, ingiltere ve Amerika'daki önemli koleksiyonlarda resimleri bulunan Fikret Mualla'nın Türkiye'deki ilk büyük retrospektif sergisi açılır. Ferit Edgü'nün çabalarıyla gerçekleşen Fikret Mualla sergisinin ardından galeride Eşref Üren, Avni Arbaş, Jale Yılmabaşar, Abidin Dino, Kenan Özbel gibi birçok değerli Türk sanatçının sergisi açılır[9] (Şekil 20).

Vakko, mağazalarındaki galerilerde açtığı sergilerin yanı sıra 1978 yılında başlayarak resim, geleneksel desen ve motif yarışmalarıyla genç sanatçılara ödüller verir ve ödül

9 Abidin Dino'nun Paris'ten yolladığı resimlerle Vakko Ankara Sanat Galerisi'nde *Doksan Çiçek, Dokunsan Çicek* isimli sergisi açılmıştır (Hakko, 1997, s. 224). Kenan Özbel, Vakko'nun Ankara Sanat Galerisi'nde *Türk Yazma Sanatı Örnekleri* isimli bir sergi açmıştır (Bektaş, 1976).



Şekil 20. Vakko'nun ilk büyük retrospektif sergisine özel Fikret Mualla davetiyesi. Kaynak: Umut Şumnu arşivi.

alan sanatçıların eserlerini sergiler. Vakko, mağazalarında açılan sergilerden topladığı eserlerle büyük bir çağdaş Türk resim sanatı koleksiyonu oluşturur; bu koleksiyondan 19 ünlü Türk ressamının eserlerini, 1996 yılının eşarplarında değerlendirir. Tüm bu etkinliklerle Vakko, Türkiye'de plastik sanatların gelişimine büyük önem veren ve bu alanda üretilmiş eserlerin kalıcı ya da geçici olarak sergilenebileceği mekânlar yaratan ve bu eserlerin tartışılabileceği ortamlar sunan büyük bir kurum haline gelir.

Vakko mağazalarında açılan sergiler gibi senede iki kere hazırlanan defileler de Ankara'nın kentsel yaşamında önemli etkinliklerdir. Düzenlenen tüm bu etkinlikler ve bu etkinliklerin paylaşıldığı sosyal ortamlar Vakko'nun modayı sadece bir giyinme eylemi olarak değil, bir yaşam kültürü olarak gördüğü anlayışının uzantısıdır. Bu yaklaşım Vakko'nun bir dönem Vakko'yu Seçenler (1973) başlığıyla yayımladığı reklamlarda da görülür:

> Vakko'yu seçenler... spor arabaları severler. Bir otomobil sahibi olmasalar da. Antonioni, Fellini, Bertolucci, Lelouch gibi sanatçıların filmlerini beğenirler. Pek sık görme olasılığı bulmasalar da. Her mevsim değişen renklere, desenlere âşıktırlar. Ressam olmasalar da. Giyimde günün modasının çizgisini ararlar. Paris'e, Londra'ya ya da Roma'ya yolları düşmeseler de. Giydikleri bir ceketin, bir kostümün, bir pardesünün aynı kumaştan, aynı kuptan herkesin sırtında görünmesinden hoşlanmazlar. Özel kumaş dokutacak kadar paraları ve terziye gidecek kadar vakitleri olmasa da kendilerine güvenleri ve hayal güçleri vardır. Ancak Vakko'da bulurlar aradıklarını.

Kaynakça

Ankara on katlı bir mağaza kazandı [ilan]. (1973, 21 Ekim). Milliyet, s. 5.

Ah Nerede [Film]. (1975). O. Aksoy (Yön.). Türkiye: Arzu Film.

Altan, T.E. (2011). Anma: Rahmi Bediz'in Ardından. *Mimarlık*, 357, 44.

Aydemir, M.A. (2006). Yetinen toplumdan tüketen topluma; Türkiye'de modern tüketme kültürü'nün tarihsel ve toplumsal gelişim seyri. *Edebiyat* Dergisi, 16, 201-214.

Babaların Babası [Film]. (1975). Natuh Baytan (Yön.). Türkiye: Acar Film

BEDRİ RAHMİ EYÜPOĞLU. (2018). *Vakko Ankara Sanat Galerisi Sergi Broşürü*. Pera Mezat Web sitesinden 17 Mayıs 2019 tarihinde erişildi: https://www.peramezat.com/urun/yasayan-bedri-rahmi-bu-brosur-12-mart-12-nisan-1976-gunleri-arasinda

Bektaş, C. (1976). Şu Son üç dört ayda. *Mimarlık*, 147, 22-23.

Cengizkan, M. (2007). Vakko fabrikası için hâlâ bir şans yaratılabilir mi? *Mimarlık*, 337, 18-19.

Hakko, V .(1988). *İlk 50 Yıl Vakko*. İstanbul:Vakko Yayınları.

Hakko, V.(1997). *Hayatım Vakko*. İstanbul: Şedele Matbaa.

Hancı, A. (2008). *Abdurrahman Hancı: yapılar/projeler 1945-2000*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Hancı, A. (Çizen). (1973) Vakko Kızılay Mağazası projesi 1/50 [Plan ve Kesit Çizimleri]. (Dosya No: Atatürk Bulvarı 1084 ada, 5 parsel; no:113). Büyükşehir Belediyesi Arşivi, Ankara.

Vakko turistik elişi eşarp ve konfeksiyon fabrikası. (1970). *Arkitekt*, *340,* 159-166.

Sümerbank Satış Mağazaları Yıllığı. (1985). İstanbul: Dünya Süper Veb Ofset.

İzgi, U. ve Küçükerman, Ö. (1967). Ankara'da Gima mağazası. *Mimarlık,* 43, 19-23.

Kızım ve Ben [Film]. 1988. Halit Refiğ (Yön.). Türkiye: Erler Film.

Koparal, C. (1986). *Departmanlı mağazaların organizasyon yapıları ve Gima T.A.Ş.'deki inceleme.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Köyden İndim Şehire [Film]. (1974). E. Eğilmez (Yönetmen). Türkiye: Arzu Film.

Küçük Hanımın Kısmeti [Film]. (1962). Orhan Aksoy (Yönetmen). Türkiye: Birsel Film.

Özel, M. (ed.), (1992). *Ankara.* Ankara: Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.

Soysal, S. (2007). *Yenişehir'de bir öğle vakti.* İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Şen Şapka [İlan]. (1950, 3 Kasım). *Milliyet*, s. 6.

Tunçer, M. (2012). Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'nın ticaret merkezi yapısı (1923-1933). F.Ş. Cantek (Ed.). *İcat edilmiş şehir: Ankara* içinde (ss.145-148). İstanbul: İletişim.

Usal, S. Y. (2014). 1960'larda bir departmanlı mağaza tasarımının kadınların yaşam tarzı bağlamında incelenmesi: Kızılay Gima. *Mimarlık,* 378, 64-70.

Milano'dan Tahran'a kadar eşi bulunmıyan mağaza [İlan]. (1965, 20 Aralık). *Milliyet*, s. 7.

Şimdi Beyoğlu Eskisinden Farklı [İlan]. (1962, 29 Nisan). *Milliyet*, s. 6.

Vakko İzmir Mağazası Açıldı [İlan].(1978, 3 Kasım).*Milliyet*,s. 8

Vakko Kloke Pardesü ve Manto [İlan]. (1965, 14 Kasım). *Milliyet*, s. 7.

Vakko Şömizye Bluz [İlan]. (1965, 31 Ekim). *Milliyet*,s. 7.

Tek Pliseli Vakko Eşarbını 4 Ayrı Şekilde Kullanabilirsiniz [İlan]. (1951, 2 Haziran). *Milliyet*, s. 4.

Vakko Yupi Mini Etek [İlan]. (1966, 9 Ekim). *Milliyet*,s. 6.

Vakko'yu Seçenler[İlan]. (1973, 22 Ekim).*Milliyet*, s. 8.

Yaşayan Bedri Rahmi Sergisi [İlan]. (1976, 07 Mart). *Milliyet*, s. 18.

Yeni Karamürsel [Açılış][İlan]. (1969, 30 Kasım). *Milliyet*, s. 4.

mekân

Mimarlık ve sinema, mekân, eylem ve zaman üzerine düşünen ve üreten iki disiplin olarak birbiriyle etkileşim içinde olmuş ve beyaz perdeye yansıyan ilk filmden bu yana birbirlerine sürekli yeni olanaklar, olası yeni görme biçimleri sunmuştur. Bu nedenledir ki mimarlık ve sinema arasındaki ortak doğurgan ilişki mekânın kavranmasından, kurgulanmasına, üretiminden sunumuna kadar çeşitlenen pek çok araştırmaya konu edilmiştir. Son yıllarda mimarlık tarihi alanı da sinema filmleriyle daha fazla ilgilenmekte ve sinema filmlerini "bir mimarlık tarihi belgeleme aracı" olarak görmeye çalışmaktadır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan "gerçekçi" sinema akımlarının etkisiyle yönetmenlerin, aktörlerin ve kameraların stüdyo ve set ortamından sokağa taşınmasının ardından doğal kurgular, doğaçlama diyaloglar ve en önemlisi gerçek mekân çekimleriyle daha sahici ve samimi bir sinema dili yaratılmıştır. Geriye dönüp baktığımızda bu film sahnelerinin arka fonlarında yer alan kentsel alanlar, mahalleler, mimari yapılar ve iç mekânlar kaybettiğimiz ya da daha iyi anlamaya çalıştığımız modern mimarlığın tasarım kültürüne ilişkin önemli bilgiler sunmaktadır. Türk filmlerinin Türkiye bağlamında modern mimarlığın belgelenmesinde ve yorumlanmasındaki bu kurucu rolünün fark edildiği noktadan başlayarak, beş yıl boyunca seyredilen yüzlerce Türk filmi üzerinden, kolektif bir çalışmayla değişik ölçek ve işlevde pek çok modern mimarlık mirasına ilişkin görsel bir arşiv oluşturuldu. Bu kitapta arşiv malzemesinin bir kısmı kullanılarak yazılan yazıları toplamaktan mutluluk duyuyoruz.

Umut Şumnu



EVEREST

www.everestyayinlari.com
/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari

9 786051 859804