

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**SİNEMA ARACILIĞI İLE MİMARLIĞIN SUNUMU:
WALL STREET – BORSA (1987) FİLMİNİN
İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İçmimar Seda SAYAR GÜNTAN**

Anabilim Dalı : MİMARLIK TARİHİ

Programı : MİMARLIK TARİHİ

EYLÜL 2007

**SİNEMA ARACILIĞI İLE MİMARLIĞIN SUNUMU:
WALL STREET – BORSA (1987) FİLMİNİN
İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İçmimar Seda Sayar GÜNTAN
(502041105)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 14 Eylül 2007
Tezin Savunulduğu Tarih : 26 Eylül 2007**

**Tez Danışmanı : Prof.Dr. Filiz ÖZER
Diğer Jüri Üyeleri Doç.Dr. Turgut SANER (İ.T.Ü)
Doç.Dr. Ayla ANTEL (M.S.Ü)**

EYLÜL 2007

ÖNSÖZ

20. Yüzyıl'da gelişen; kısıtlı bir sürede bir durum, bir olay anlatma zorunluluğu taşıyan sinema sanatı, ilk dönemlerinden itibaren, diğer sanat dallarıyla özellikle de mimarlıkla yakın ilişki kurmuştur. Mimarlık ve sinemanın arasındaki oluşan ilişki sayesinde, senaryonun kurgusu, filmlerdeki mekan seçimleri ve mekanları kullanan karakterlerin zaman içinde benzer kullanımlarla tekrarlanması, karakterlerin alt kimlikleri hakkında seyirciye bilgi verilirken, film mekanlarında kullanılan mimarlık akımlarının felsefesini de olumlu ve olumsuz yönden etkilemiştir.

Sinema aracılığıyla mimarlığın seyirciye – kullanıcıya sunumunda oluşan olumlu olumsuz alt kimliklerin araştırılmasında beni, başarılı bir örnek olan Wall Street – Borsa (1987) filmine yönlendiren, desteğini, yakın ilgisini ve sabrını esirgemeyen danışman hocam; Prof. Dr. Filiz Özer'e

Wall Street – Borsa (1987) filmi araştırmalarımda elinde olan dokümanları ve bilgisini benimle paylaşan ve yol gösteren Wall Street – Borsa (1987) filmi Sanat Yönetmenlerinden; Charles McCarry'e,

Hayatım boyunca aldığım tüm kararlarda maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen ve her zaman yanımda olduklarını bildiğim; babam Hüseyin Sayar, annem Hale Sayar ve kardeşim Sedat Sayar'a,

Çalışmam süresince yakın ilgisini, sevgi ve sabrını esirgemeyen eşim; Y. Mimar Çağrı GÜNTAN'a,

Tez yazım sürecinde yardımları, ve destekleri ile yanımda olan arkadaşlarım; Y. Mimar Özlem Şenyiğit, Y. Mimar Nurdan Kuban ve Gülüm Eralp'e ve çalışmalarımdayardımları bulunan herkese sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Eylül 2007

Seda Sayar GÜNTAN
İçmimar

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	v
TABLO LİSTESİ	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	xii
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
2. 1900–1990 ARASI MİMARLIK AKIMLARI	3
2.1. Rasyonalizmin ve Modern Mimarlığın gelişimi	3
2.1.1. Modern Mimarlığın Avrupa’da Ortaya Çıkışı	3
2.1.2. Frank Lloyd Wright ve Guggenheim Müzesi	7
2.1.3. Mies Van der Rohe ve Yüksek Yapılar	10
2.1.4. Brütalizm	14
2.1.5. Yeni Rasyonalizm ve New York Beşlisi	17
2.2. Post-Modernizm ve Post-Modernizm’e Özgü Davranış Biçimleri	18
2.2.1. Post-Modernizm	18
2.2.2. Sembolizm	22
2.2.3. Organımsı Mimari	26
2.2.4. Pop-Mimarlık	27
2.2.5. Dekonstrüktivizm	29
3. SİNEMANIN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDEKİ GELİŞİMİ	31
4. MİMARLIK VE SİNEMA BİRLİKTELİĞİ	54
4.1. Mimarının Sinemaya Etkileri	55
4.2. Sinemanın Mimarlığa Etkileri	61

5. WALL STREET / BORSA (1987) FİLMİNİN SİNEMA AÇISINDAN İNCELENMESİ	80
5.1. Oliver Stone ve Sineması	80
5.2. 1980'lerin "Yuppie" (Young Urban Professionals) Kültürü ve İş Dünyası	85
5.3. Wall Street / Borsa (1987) Filmi	88
5.4. Wall Street / Borsa (1987) Filmi Künyesi	100
5.5. Wall Street / Borsa (1987) Filmi Özeti	102
6. WALL STREET / BORSA (1987) FİLMİNİN MEKÂN KULLANIMI AÇISINDAN İNCELENMESİ	103
6.1. Şehir Panaromaları	103
6.2. Jackson Steinem Şirketi Ofis Mekânı (New York, Broadway, 222)	111
6.3. Gekko Şirketi Ofisi Mekânı (New York, Broadway, 222)	120
6.4. Gordon Gekko'nun Sahil Evi (Bridgehampton, New York)	127
6.5. Bud Fox'ın Apartman Dairesi (Yukarı Doğu Yakası, Manhattan, New York)	142
6.6. Diğer Mekanlar	150
6.6.1. Havaalanı Mc Gregor Barı	150
6.6.2. Bud Fox'ın Yukarı Batı Yakası'ndaki Apartman Dairesi	152
6.6.3. New York Athletic Club	153
6.6.4. 21 Club	156
6.6.5. Tavern on Gren	159
7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	161
KAYNAKLAR	166
EKLER	173
EK – 1. 1987 YILI FİLM HASILAT LİSTESİ	173
EK – 2. 1987 YILI OSKAR / SİNEMA SANATLARI VE BİLİMLERİ AKADEMİSİ ÖDÜLLERİ	175
ÖZGEÇMİŞ	176

KISALTMALAR

ABD	:Amerika Birleşik Devletleri
MGM	:Metro-Goldwyn-Mayer
UA	:United Artists
VHS	:Video Home System
RKO	:Radio-Keith-Orpheum

TABLO LİSTESİ

Tablo 5.3.1	: Wall Street / Borsa (1987) Filminin Aldığı Ödüller	101
Tablo Ek – 1	: 1987 Yılı Film Hasılat Listesi	173
Tablo Ek – 2	: 1987 Oscar/Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi Ödülleri ..	175

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1.1.1	: Le Corbusier'nin Villa Savoye Binası	6
Şekil 2.1.2.1	: Frank Lloyd Wright, Guggenheim Müzesi, New York, ABD	9
Şekil 2.1.3.1	: Mies Van der Rohe, Seagram Binası, New York, ABD	12
Şekil 2.1.3.2	: Lake Shore Drive Apartments	13
Şekil 2.1.4.1	: G.Kallmann and N. M. McKinnell, Boston Belediye Binası, Boston, ABD	16
Şekil 2.1.4.2	: Renzo Piano ve Richard Rogers, Pompidou Kültür Merkezi, Paris, 1977	16
Şekil 2.2.1.1	: Vanna Venturi Evi, Robert Venturi (1964)	21
Şekil 2.2.2.1	: Sahara Oteli, Las Vegas, ABD	25
Şekil 2.2.3.1	: Hans Scharoun, Berlin Filarmoni Binası, Berlin, Almanya	26
Şekil 2.2.4.1	: Frank Gehry, ChiatDay Reklam Ajansı Binası, Los Angeles, ABD	28
Şekil 2.2.4.2	: Lloyd Williams, Coney Island Hot Dog Stand	28
Şekil 2.2.5.1	: Daniel Libeskind, İmparatorluk Savaş Müzesi ,Manchester	30
Şekil 3.1.1	: Auguste Lumiere, Louis Lumiere	32
Şekil 3.1.2	: Lumiere Cinematographı	33
Şekil 3.1.3	: Lumiere Kardeşlerin ilk sinema afişi	34
Şekil 3.1.4	: Hollywood Tabelası	36
Şekil 3.1.5	: Potemkin Zırhlısı Film Afişi	38
Şekil 3.1.6	: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi	39
Şekil 3.1.7	: The Jazz Singer Film Afişi	40
Şekil 3.1.8	: 1920'lerde Holywood Film Stüdyoları	42
Şekil 3.1.9	: Citizen Kane Film Afişi	44
Şekil 3.1.10	: Singin' in the Rain Film Afişi	46
Şekil 3.1.11	: Star Wars – A New Hope Film Afişi	50
Şekil 4.2.1	: It's a Wonderful Life – Bailey Evi	65
Şekil 4.2.2	: John Lautner, Elrod Evi İç Mekân Fotoğrafi	66
Şekil 4.2.3	: John Lautner, Elrod Evi Kesit Çizimi	67
Şekil 4.2.4	: John Lautner, Elrod Evi Plan Çizimi	67
Şekil 4.2.5	: John Lautner – Chemosphere	68
Şekil 4.2.6	: John Lautner – Chemosphere Kesit Çizimi	69

Şekil 4.2.7	: John Lautner – Chemosphere Plan Çizimi	69
Şekil 4.2.8	: John Lautner- Sheats Evi (The Big Lebowski Filminden)	70
Şekil 4.2.9	: John Lautner- Sheats Evi (The Big Lebowski Filminden)	70
Şekil 4.2.10	: John Lautner- Sheats Evi Kesit Çizimi	71
Şekil 4.2.11	: John Lautner- Sheats Evi Plan Çizimi	71
Şekil 4.2.12	: Phillip Vandamm Evinin Görünüşü	72
Şekil 4.2.13	: Laura ve Martin Burnley Evi, North Carolina	73
Şekil 4.2.14	: Sheridan Evi	74
Şekil 4.2.15	: Cedric Gibbons Evi, Santa Monica	75
Şekil 4.2.16	: Frank Lloyd Wright, Walker Evi, Carmel	76
Şekil 4.2.17	: John Lautner, Polin Evi	76
Şekil 4.2.18	: Richard Neutra, Lovell Health Evi	77
Şekil 4.2.19	: John Lautner, Garcia Evi	79
Şekil 4.2.20	: Garcia Evi'nin yıkılışı, Lethal Weapon II (1989)	79
Şekil 5.1.1	: Oliver Stone, Wall Street – Borsa filmi çekimlerinde borsa çalışanı rolünde	84
Şekil 5.2.1	: Dow Jones Borsa Endeksinin Düşüşü	86
Şekil 6.1.1	: New York Panoraması 1 (Wall Street)	104
Şekil 6.1.2	: New York Panoraması 2 (Wall Street)	104
Şekil 6.1.3	: New York Panoraması 3 (Wall Street Filmi)	105
Şekil 6.1.4	: New York Panoraması 4 (Wall Street Filmi)	105
Şekil 6.1.5	: New York Panoraması 5 (Wall Street Filmi)	106
Şekil 6.1.6	: New York Panoraması 6 (Wall Street Filmi)	106
Şekil 6.1.7	: New York Panoraması 7 (Wall Street Filmi)	107
Şekil 6.1.8	: New York Panoraması 8 (Wall Street Filmi)	107
Şekil 6.1.9	: New York Panoraması 9 (Wall Street Filmi)	108
Şekil 6.1.10	: New York Panoraması 10 (Wall Street Filmi)	108
Şekil 6.1.11	: New York Panoraması 11 (Wall Street Filmi)	109
Şekil 6.1.12	: New York Panoraması 12 (Wall Street Filmi)	109
Şekil 6.1.13	: New York Panoraması 13 (Wall Street Filmi)	110
Şekil 6.1.14	: New York Panoraması 14 (Wall Street Filmi)	110
Şekil 6.2.1	: Jackson Steinem Şirketi Binası Girişi (Wall Street Filmi)	111
Şekil 6.2.2	: Jackson Steinem Şirketi Sekreter Bölümü (Wall Street Filmi) ...	112
Şekil 6.2.3	: Jackson Steinem Şirketi Sekreter ve Bekleme Bölümü	

	(Wall Street Filmi)	113
Şekil 6.2.4	: Jackson Steinem Şirketi Sekreter ve Bekleme Bölümünden Ofis Mekanına Giriş (Wall Street Filmi)	113
Şekil 6.2.5	: Jackson Steinem Şirketi Açık Plan Çalışma Ofisi (Wall Street Filmi)	115
Şekil 6.2.6	: Jackson Steinem Şirketi Açık Plan Çalışma Ofisi (Wall Street Filmi)	115
Şekil 6.2.7	: Jackson Steinem Şirketi Özel Ofis Örneği (Wall Street Filmi)	116
Şekil 6.2.8	: Jackson Steinem Şirketi, Bud Fox'ın Özel Ofisi (Wall Street Filmi)	117
Şekil 6.2.9	: Jackson Steinem Şirketi, Bud Fox'ın Özel Ofisi (Wall Street Filmi)	118
Şekil 6.2.10	: Jackson Steinem Şirketi, Bud Fox'ın Özel Ofisi (Wall Street Filmi)	119
Şekil 6.2.11	: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri, Jackson Steinem Şirketi	119
Şekil 6.3.1	: Gekko Şirketi, Açık Ofis Mekanı (Wall Street Filmi)	120
Şekil 6.3.2	: Gekko Şirketi, Ziyaretçi Bekleme Bölümü (Wall Street Filmi) ...	121
Şekil 6.3.3	: Gekko Şirketi (Wall Street Filmi)	122
Şekil 6.3.4	: Gekko Şirketi, Koridor (Wall Street Filmi)	123
Şekil 6.3.5	: Gekko Şirketi, Sekreter Bölümü (Wall Street Filmi)	124
Şekil 6.3.6	: Gekko Şirketi, Gordon Gekko Ofisi (Wall Street Filmi)	125
Şekil 6.3.7	: Gekko Şirketi, Gordon Gekko Ofisi (Wall Street Filmi)	125
Şekil 6.3.8	: Gekko Şirketi, Gordon Gekko Ofisi (Wall Street Filmi)	126
Şekil 6.4.1	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi (Wall Street Filmi)	127
Şekil 6.4.2	: Gordon Gekko'nun Sahil Evinin Bahçesi (Wall Street Filmi)	128
Şekil 6.4.3	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 1 (Wall Street Filmi) ...	130
Şekil 6.4.4	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 2 (Wall Street Filmi) ...	130
Şekil 6.4.5	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 3 (Wall Street Filmi) ...	132
Şekil 6.4.6	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 4 (Wall Street Filmi) ...	132
Şekil 6.4.7	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Çalışma Odasından Galerinin Görünüşü (Wall Street Filmi)	133
Şekil 6.4.8	: Gordon Gekko'nun Sahil Evinin İç Mekan 5	

	(Wall Street Filmi)	133
Şekil 6.4.9	: Gordon Gekko'nun Sahil Evinin İç Mekan 6 (Wall Street Filmi)	134
Şekil 6.4.10	: Gordon Gekko'nun Sahil Evinin İç Mekan 7 (Wall Street Filmi)	134
Şekil 6.4.11	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi Dekorasyon Objeleri (Wall Street Filmi)	135
Şekil 6.4.12	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi Çalışma Odası (Wall Street Filmi)	135
Şekil 6.4.13	: Gordon Gekko'nun Çalışma Odasından Terasın Görünüşü (Wall Street Filmi)	136
Şekil 6.4.14	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Çalışma Odası (Wall Street Filmi)	136
Şekil 6.4.15	: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri, Gordon Gekko'nun Sahil Evi	137
Şekil 6.4.16	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Kuşbakışı Görünüşü 1	138
Şekil 6.4.17	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Kuşbakışı Görünüşü 2	139
Şekil 6.4.18	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Kuşbakışı Görünüşü 3	140
Şekil 6.4.19	: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Kuşbakışı Görünüşü 4	141
Şekil 6.5.1	: Bud Fox'un Yeni Apartmanı (Wall Street Filmi)	142
Şekil 6.5.2	: Bud Fox'un Yeni Dairesinin İçi (Wall Street Filmi)	143
Şekil 6.5.3	: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 1 (Wall Street Filmi)	144
Şekil 6.5.4	: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 2 (Wall Street Filmi)	144
Şekil 6.5.5	: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 3 (Wall Street Filmi)	145
Şekil 6.5.6	: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 4 (Wall Street Filmi)	146
Şekil 6.5.7	: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 5 (Wall Street Filmi)	146
Şekil 6.5.8	: Bud Fox'un Dairesi 1 (Wall Street Filmi)	147
Şekil 6.5.9	: Bud Fox'un Dairesi 2 (Wall Street Filmi)	148
Şekil 6.5.10	: Bud Fox'un Dairesi 3 (Wall Street Filmi)	148
Şekil 6.5.11	: Bud Fox'un Dairesi 4 (Wall Street Filmi)	149
Şekil 6.5.12	: Bud Fox'un Dairesi 5 (Wall Street Filmi)	149
Şekil 6.6.1.1	: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri, Havaalanı Barı Planı	150
Şekil 6.6.1.2	: Havaalanı Barı 1 (Wall Street Filmi)	151

Şekil 6.6.1.3	: Havaalanı Barı 2 (Wall Street Filmi)	151
Şekil 6.6.2.1	: Bud Fox'un Eski Dairesi, Yatak Odası (Wall Street Filmi)	152
Şekil 6.6.3.1	: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri, New York Athletic Club	153
Şekil 6.6.3.2	: New York Athletic Club, Squash Kortu (Wall Street Filmi)	154
Şekil 6.6.3.3	: New York Athletic Club, Sauna (Wall Street Filmi)	154
Şekil 6.6.3.4	: New York Athletic Club, Soyunma Odası (Wall Street Filmi)	155
Şekil 6.6.4.1	: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri, 21 Club Planı	157
Şekil 6.6.4.2	: 21 Club Girişi (Wall Street Filmi)	157
Şekil 6.6.4.3	: 21 Club Yemek Salonu 1 (Wall Street Filmi)	158
Şekil 6.6.4.4	: 21 Club Yemek Salonu 1 (Wall Street Filmi)	158
Şekil 6.6.5.1	: Tavern on Green Giriş (Wall Street Filmi)	159
Şekil 6.6.5.2	: Tavern on Green İç Mekân 1 (Wall Street Filmi)	160
Şekil 6.6.5.3	: Tavern on Green İç Mekân 2 (Wall Street Filmi)	160

Sinema Aracılığı ile Mimarlığın Sunumu: Wall Street – Borsa (1987) Filminin İncelenmesi

ÖZET

İnsan hayatının ayrılmaz bir bütünü olan mimarlık, kısa bir geçmişi olan sinemayı, set ve dekor kullanımında her dönem yönlendirmiştir. Bununla birlikte, insan hayatından kesitleri beyaz perdeye aktaran sinema, kurgulanmış olan mekânları kullanan karakterlerle, bu mekânlarda kullanılan akımların felsefelerini ya destekleyip ön plana çıkarmış, ya da felsefelerinden uzaklaştırmıştır. Mimaride, farklı dönemlerde gündeme gelen çeşitli eğilimler geniş kitlelere ulaşan bir sanat dalı olan sinema aracılığıyla kullanıcıya yansıtılırken, mekânlara ve mimariye olumlu-olumsuz alt anlamlar yüklenmiş, toplumun mimariye ilişkin yorum ve yaklaşımları sinema tarafından yansıtılmış ve yönlendirilmiştir.

Bu araştırmada, mimari ve sinema birlikteliğinde, birbirleri üzerindeki olumlu – olumsuz etkileri ve film aracılığıyla mimarlığın sunumu sırasında, seyirciye aktarılan mimari üslupların mekân kullanımlarındaki alt mesajların belirlenmesi ve nasıl aktarıldığını irdelemek amaçlanmıştır. Sinema tarihi boyunca çekilmiş olan filmlerdeki mekân seçimleri araştırılıp, karakterlerin kullandığı mekânlar ile sosyal statüleri arasındaki bağlantı incelenmiştir. Bu konuda yapılan araştırmaların taranması ile elde edilen sonuçlar doğrultusunda, Wall Street – Borsa (1987) filmi, mekânsal kurgusu bakımından değerlendirilmiştir. Wall Street – Borsa (1987) filminde kullanılan mekânlar, ayrı ayrı ele alınmıştır. Filmdeki karakterlere ait mekânlarda kullanılan mimari dil ile karakterler arasındaki bağlantı incelenmiştir. İnceleme yapılırken mekânlar, mimari açıdan değerlendirilmiş, mekan kurgusu, renk seçimi, mobilya ve obje seçimi açılarından değerlendirilmiştir.

Bu değerlendirme sonucunda, filmdeki karakterlerin sosyal statüsüne bağlı olarak, mekan tasarımlarındaki seçimlerinin farklılaştığı sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, sosyal statü ve ekonomik gelir düzeyinin mekan seçimleri üzerindeki etkileri filmle bağlantılı olarak değerlendirilmiştir.

Presentation of Architecture through Cinema: Analysis of Wall Street (1987) Movie

SUMMARY

Architecture, as an inseparable aggregate of human life, has always conducted cinema, which has a comparatively short history, in means of usage of set and scene. Besides, cinema, while transferring human-life sections to the screen, has either supported or depressed the philosophies of architectural movements, via the characters using the designed spaces. Positive or negative sub-meanings have been assigned to spaces or architectural movements while various inclinations brought about at different periods were being reflected to the public by means of cinema, which is an art reaching large populations; public comment and approach to architecture, have been reflected and conducted by cinema.

The aim of this research is to investigate the relations between architecture and cinema, their positive and negative influences upon each other, the underlying messages given to the audience and how they are narrated through architecture in cinema.

Location choices in films through out the history of cinema are examined, the relations between the locations and the social status of the film characters are analyzed and space organizations and location choices in the film Wall Street are evaluated according to the results of these researches. All the locations used in the film are examined separately. The connections between the film characters and architectural styles of the locations are discussed and all these architectural spaces are evaluated according to their spatial organization, choice of color, furniture and art objects.

In conclusion of this research, it was determined how the spatial design choices were made in accordance to the differences in the social status of the film characters and the effects of these differences in social economical status on the location choices were evaluated in connection with the film.

1. GİRİŞ

20. yüzyılda gelişen sinema sanatı, ilk dönemlerinden itibaren, kendinden çok önce kabul görmüş olan diğer sanat dallarıyla yakın ilişki kurmuştur. Sinema, kısıtlı sürede bir durum, bir olay anlatma zorunluluğu taşır. Bu anlatımı sadece senaryoyla yapmaz; kullanılan müzik, mekan, kurgu gibi olgular senaryonun kaçınılmaz bütünleyicileridir. Film çekiminde, işlenen konunun yanı sıra, ortamı oluşturan tüm yan etmenlere de yan anlamlar yüklenir. Bu anlamlar, kısmen toplumun genel görüşlerin yansıtırken, bir yandan da anlatılan hikâyeye bağdaştırılarak yeni anlamlar kazanır.

Bu yan etmenlerden en önemlilerinden biri sahneyi oluşturan mimari mekândır. Mekanın niteliği, filmdeki karakterlerin sosyal ve ekonomik statüsü, eğitim düzeyi, zevkleri, ruh hali, hayata karşı duruşu gibi konularda seyirciye ipuçları verir. Bütün bu alt mesajlar, sinemanın mimarlıkla olan ilişkisini kaçınılmaz kılmıştır.

Mimarlık ve sinema arasında oluşan bu ilişki, ister istemez birbirlerini etkilemelerine de neden olmuştur. Set tasarımlarının gelişmesi ve kullanılacak mekânları oluşturulmasında yönetmen ve sanat yönetmenleri sık sık mimarların yardımına başvurmuşlar ve beraber çalışmışlardır. Çekilen filmler, dönemin yükselen mimarlık trendlerini de geniş kitlelere daha rahat aktarabildiği için, dönem akımlarının da daha çabuk halka ulaşmasına yardımcı olmuştur. Mimarlık akımlarının tümü belli felsefelere oturturulmuştur. Fakat sinema ve mimarinin karşılıklı alışverişlerinde zaman zaman yaratılan mekânlar ve bu mekânları kullanan karakterler, mimarlık akımlarının aktarımında özünden uzaklaşmasına da neden olmuştur.

Bu araştırmada, mimari ve sinema birlikteliğinde, birbirleri üzerindeki olumlu – olumsuz etkileri ve film aracılığıyla mimarlığın sunumu sırasında, seyirciye aktarılan mimari üslupların mekan kullanımlarındaki alt mesajların belirlenmesi ve nasıl aktarıldığını irdelemek amaçlanmıştır. Çalışma, 1900 – 1990 arası mimarlık akımları, sinemanın tarihsel süreç içindeki gelişimi, mimarlık ve

sinemanın birbirleri üzerindeki etkileri, Wall Street – Borsa (1987) filminin sinema açısından incelenmesi ve Wall Street – Borsa filminin mekansal açıdan incelenmesi olarak beş ana bölümde incelenmiştir.

Araştırma, kaynak toplama ve film izleme şeklinde iki ana bölümde yapılmıştır. Kaynak taramada, 1900- 1990 arası mimarlık akımları, sinemanın tarihsel süreç içindeki gelişimi, Sinema ve mimarlığın birlikteliği, Oliver Stone sineması, Wall Street konularında yayınlar taranmıştır. Bu tarama sonucunda modern mimarlık ve endüstriyel tasarım eserlerinin yer verildiği filmler izlenerek sinema set tasarımında kullanılan öğeler göz önünde bulundurularak içlerinden eleme yapılmış, mimarlık öğeleri ve sinemanın kullanımı açısından incelenmiştir.

Wall Street filmi kullanılan mekanlar, filmde kareler alınarak incelenmiştir. Bu inceleme filmin New York ayağı Sanat yönetmeni Charles McCarry ile yapılan görüşmeler ışığında şekillenmiş, filmin mekân çözümlenmesi, okumalarla geri dönüşümlü olarak yapılmıştır.

2. 1900–1990 ARASI MİMARLIK AKIMLARI

2.1. Rasyonalizmin ve Modern Mimarlığın gelişimi

2.1.1. Modern Mimarlığın Avrupa’da Ortaya Çıkışı

Modern mimarlığı hazırlayan gelişmeler, 20. yüzyılda etkilerini arttırarak sürdürür. 20. yüzyılın başlarında Werkbund’da, daha sonraları Bauhaus’ta örgütlenen modern hareket, manifestoları, ürünleri ve bildirileri ile mimarlık pratiğini etkilemeye başlar. 1919 yılında Almanya’da kurulan ve tasarımı endüstrileşmenin getirdiği olanaklarla bütünleştirmeyi amaçlayan Bauhaus’un kurucularından Gropius’a göre, plastik sanatlar ile endüstriyel eylemler birbirine yaklaşması gereken iki karşıt kutup gibidir (Gropius, 1967). Gropius dönemin sanatçıları “form anlayışını endüstriyel üretim ile bağdaştıracak teknik isteklere yabancı ve dünyadan uzak kişiler”, teknik elemanları ise “arzu ettiği form, kullanım ve ekonomi bileşiminin bir sanatçı ile sıkı işbirliği yapmak ile elde edileceğini düşünmekten yoksun kişiler” olarak nitelendirir. Bu nedenle, Bauhaus’ta bütün plastik sanat ve zanaatların aynı çatı altında toplanması, teknik-sanat birlikteliğinin sağlanabilmesi ve bunu gerçekleştirecek elemanların yetiştirilebilmesi hedeflenir (Biol, 2006).

Bauhaus’ta sanatçı, mimar ve zanaatkârların birlikte üretiminden bütün sanatların başlangıcında yer alan “Temel Tasarım” olgusu doğar. Çağın modern insanı için çağa uygun modern bir konut gerekmekte, Bauhaus’ta da çağdaş konutun yaratılmasına yönelik çalışmalar yapılmaktadır (Conrads, 1991). Gropius, yapı üretiminde standartlaşmayı ve rasyonelleşmeyi, standardizasyonun konut yapımı alanına sistemli bir şekilde uygulanmasının büyük bir ekonomi sağlayacağını, rasyonelleşmenin de beraberinde ekonominin yanında yüksek bir yaşam standardı getireceğini vurgulayarak yüzyıl boyunca mimari üretimde hâkim olacak tutumu belirleyecektir (Gropius, 1967).

Bir tasarım yöntemi olmayı amaçlayan Bauhaus, Gropius’un “biz bir üslup yaratmak isteğinde değiliz” deyişine karşın zamanla 20. yüzyılın ilk yarısını

etkileyen bir üslup haline gelir. Gropius'un ilkeleri olan tasarımda basit geometrik formların kullanılması, şerit pencereler ile doğaya hakim olma isteği, geniş cam yüzeyler ile iç ve dış mekan arasında görsel bir bağ kurma hedefi, fonksiyonel mekan düzeni, dışarıdan belirgin olmayan konstrüksiyon ve beyaz dış cephe gibi unsurlar, bu üslubun belirgin özellikleridir. Bauhaus, tasarım alanında yalnız Almanya'yı değil bütün Avrupa'yı etkisi altına alacak ve Uluslar arası Üslubun doğuşuna uygun ortamı hazırlayacaktır. Uluslararası Üslup, Modern Mimarlığın klasik dönemidir. Endüstri devriminden bu yana ulaşılmaması hedeflenen Modern Mimarlığın idealleri, bu yaklaşımla birlikte mimarlık düşüncesinde tam anlamıyla hakim olur. Mimarlıkta sık sık vurgulanan teknolojinin egemenliği, kullanılan yalın geometriler aracılığıyla sağlanacak mutlak soyutlama, biçimde sadelik ve mekanda işlevsellik arayışları, bu dönemde rasyonel ve pürist bir mimarlık anlayışının yerleşmesini sağlayacaktır. Amaç, kalıcı olan ve evrensel estetik değerler içeren bir mimarlık anlayışı ortaya koymaktır. Uluslararası Üslubun başlıca nitelikleri, tasarımda akılcılığın ön planda tutulması, strüktürü bir ön sistemin kurallarına göre oluşturmak, doğa ile bütünleşmemek ve yapıyı doğadan soyutlanmış bir estetik obje ve insan yaratıcılığının bir ifadesi olarak görmek, tasarımda kurallarla çalışmak, yalın güzelliği yaratan düzgün, klasik, statik ve geometrik biçimler ile mükemmel oranlar aramak şeklinde özetlenebilir(Birol, 2006).

Le Corbusier ve Mies Van der Rohe, Uluslararası Üslubun önemli temsilcileri olarak kabul edilirler. Birol'un "Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi"nde (2006) de belirttiği gibi Modern Mimarlıktan söz edildiğinde akla öncelikle bu iki ismin gelmesi de bu yaklaşımın modern mimarinin ulaştığı doruk noktası olmasından kaynaklanır. Özellikle Le Corbusier'nin Villa Savoye'da (**Şekil 2.1.1.1**) uyguladığı ve "çağdaş teknolojinin çağdaş tasarım ile birlikteliğinden tasarım yaklaşımı" olarak adlandırdığı beş ilke, 1929 yılında İsviçre'nin La Sarraz kentinde toplanan I. CIAM (Congres Internationaux d'Architecture) Kongresinde Uluslararası Üslubun temel ilkeleri olarak kabul edilir. Böylece modern mimarlığın estetik değerleri olan betonarme iskelet sistem, serbest plan ve cephe düzeni, yatay pencere ve çatı bahçesi ilkeleri ortaya konmuş olur. Uluslararası Üslup, Modern Mimarlık kapsamında yer alan en önemli mimari yaklaşımlardan biri, hatta modern mimarlığın ulaştığı doruk noktasıdır. Bu yaklaşım, yüzyıl boyunca kendisinden

sonraki gelişmeleri önemli ölçüde etkileyecek, içerdiği rasyonel tasarım düşüncesi kısa süre sonra karşı tepkilerini oluşturmakta gecikmeyecektir .

Bütün sanat ve mimarlık eğitimini tarihten alan; tarihi tek ustası ve eleştirmeni olarak kabul eden, dolayısıyla tarihe derin bir sevgi ve saygıyla bağlı olan Le Corbusier, tıpkı Rönesans'ta olduğu gibi antikitenin ve geçmişteki öteki başarılı mimarlığın klasik rasyonel biçimlerini yeniden gündeme getirerek 20. yüzyılın başlarında yeni bir Rönesans daha yaratmıştı. Le Corbusier, gençlik yıllarında söz konusu geometrik biçimlere büyük bir tutkuyla bağlanmış, geçmişteki başarılı, soylu ve kalıcı mimarlığın bu biçimlerle yapıldığını yerlerinde bizzat gözlemişti. Onun, 1918 yılında yapmış olduğu ilk yağlıboya tablosu açıkça bu tutkusunu sergiler. Le Corbusier'in bu tablosu bir "bacanın" resmidir ki bu da pürist, soyut bir dikdörtgen prizmadan başka bir şey değildir. Burada, kısa ve öz olarak göstermeye çalıştığımız özellik, Le Corbusier'in gençlik yıllarında, modern mimarlığın temel formları olarak, kökleri Platon'da temellenen, Antik Yunan ve Roma'da kullanılan, Rönesans'ta yeniden ortaya çıkan klasik, rasyonel-geometrik biçim ve estetik anlayışını kabul etmiş olmasıdır [1] .

Geoffrey Scott Rönesans'taki durumu şöyle açıklar: "Rönesans insanı, çevresinde, sevdiği ve görmek istediği formlardan oluşan bir üslup geliştirdi". Geoffrey Scott bu anlatımıyla Rönesans mimarlığının ortaya çıkışını, klasik bir estetik anlayış ve istemine bağlıyor. Le Corbusier'nin de öncülerinden olduğu modern mimarının ilk dönemi pürist, rasyonalist, klasik, tarihsel olan bir estetik kökenlidir; dolayısıyla bu dönem "modern mimarının klasik dönemi" olarak adlandırılabilir [1] .



Şekil 2.1.1.1.: Le Corbusier'nin Villa Savoye Binası

2.1.2. Frank Lloyd Wright ve Guggenheim Müzesi

20. yüzyılın en önemli mimarlarından olan Frank Lloyd Wright, 8 Haziran 1867'de Wisconsin'de dünyaya geldi. Mühendislik eğitimi gören Wright, gençlik yıllarında Conover ve Silsbee gibi tasarımcıların yanında profesyonel deneyim kazanmaya başladı. 1888 yılında, Louis Sullivan ve Dankmar Adler'in yanında çalışmaya başlayarak önemli projelere dahil edilmeye başlandı. Wright, 1892 yılında Şikago'da inşa edilen Charnley House'ın yapımında önemli rol oynadı. Bu çalışma sürecinde Sullivan'dan çok önemli dersler alan Wright, yazar Henri David Thoreau'nun aşırı bireyselleşmesi ve Thomas Jefferson'ın natüralizmini yakından inceleme fırsatı buldu [3].

Ruskin'in Arts and Crafts ve Violet le Duc adlı eserlerinden büyük ilham alan Wright, Richardson, Bruce Price ve McKim, Mead & White gibi isimlerden de çok etkilendi. Çalışmalarının başında "Ecole des Beaux Arts", yani güzel sanatlar tarzına uyum sağlamakta zorluk çeken Wright'ın bu dönemini yansıtan çalışması Milwaukee Kütüphanesi olarak bilinmektedir. Ancak daha sonra tamamen anti-klasik ve anti-Avrupai bir yaklaşımı benimseyerek Amerikan kültürünün bağımsızlığını simgelemeye çalıştı. Bu tarzın ismi ise "Organic Architecture" olarak bilinmektedir. 1893 yılında Sullivan ve Adler'le çalışmasına son veren Wright, Cecil Corven ile ortaklık kurdu. Bundan üç sene sonra tamamen bağımsız çalışmak üzere Oak Park'da kendi atölyesini kurdu. Ancak 1894'te tasarladığı Winslow House adlı eseri yine de hocası Sullivan'ın etkilerini taşımaktadır. Bu çalışması aynı zamanda kendine özgü stilinin ilk belirtilerini taşıyan tasarım olarak da bilinmektedir [3].

Asimetrik mimari tasarımı ile horizontal çizgilere verilen ağırlık, Wright'ın yeni çizgisinin ipuçları olarak görülmektedir. 1901 yılında 'Ladies Home Journal' adlı yayında açıklanan The Prairie Houses isimli projesini tanıttı. Bağımsız bir aile evi şeklinde, yeşilliklerle çevrili bir ortama yerleştirilen bu ev, Kuzey Amerikan çiftlik evlerinin asaletini ve sadeliğini yansıtmaktaydı. Bu tasarımda mekânı sadece fonksiyonel tasarımlar için kullanan Wright, sembolik ve kullanışsız tasarımlara karşı olduğunu da altını çizmiş oldu.

1902 yılında Highland Park'ta inşa edilen Willitz House'da da asimetrik çizgilerin altını çizdi. Riverside'da inşa edilen Tomek House ve 1904 yılında Buffalo'da inşa edilen Buffalo House'da horizontal pencerelere ağırlık verdi. 1907 ile 1909 yılları arasında, Şikago'da inşa edilen Robie House ise bu serinin sonuncusudur. Bu sıralarda Frank Lloyd Wright'ın ilgisini çeken, 1904 yılında New York-Buffalo'da inşa edilen ve 1949'da yıkılan Larkin Binası terkedilmiş durumdaydı. Bu binayı ofis olarak seçen Wright, kendine özgü stili ile, eski Mısır'ı anımsatacak bir tasarımla hayata döndürdü [3].

Gerçekleştirdiği 300'ü aşkın yapıyla 20.yüzyılın başında mimarlığın yeni bir görünüme kavuşmasında etkili olan Frank Lloyd Wright, "Organik Mimarlık" adı verilen, doğal biçimlerden yola çıkarak iç ve dış mekanın bütünleşmesini temel alan bir mimarlığın ilkelerini ortaya koymuş, betonarmenin kullanım alanlarını geliştirerek Modern Mimarlık tarihinin en önemli kişiliklerinden biri olarak tarihe geçmiştir. New York'ta tasarladığı Guggenheim Modern Sanat Müzesi mimari gücünü tüm dünyaya kanıtlamıştır [3]. Biçimsel analizi yapıldığında yatay bir platform üzerinde yükselen müzeyi oluşturan ters bir kesik koni ile idare kısmından oluşan bir yapı olduğu görülür. Müze mekanı zeminden helezonik şekilde yükselen bir rampa ile ortasındaki boşluktan ibarettir. Bu iç mekan ve helezonik hareket dış yapıya da aynen yansımıştır. Yani iç mekan ve dış kütle özdeştir, birdir. Ters kesik koni geometrik bir formdur. Spiral ince pencere bantları içerlek olup formun bütünü bozmaz. Bu form antik ve geleneksel yığma inşaat teknolojisine yani zeminden düşey yükselen form anlayışına terstir. Aşağıda dar fakat yukarıya doğru genişleyen bir form. Çağdaş teknoloji ile geliştirilebilen bu form yeni özgün ve heyecan vericidir. Tüm yapı tek bir malzemedен beyazımsı bej betonite ile kaplanmış. Brüt betondan yapılmış pürüzsüz yüzeylerden oluşturulmuştur. Tıpkı heykeltıraşın külden yaptığı bir heykel gibi. Yapı eleştirmenler tarafından "Wright'ın kente vurduğu son tokat" olarak tanımlanır [4].



Şekil 2.1.2.1.: Frank Lloyd Wright, Guggenheim Müzesi, New York, ABD.

2.1.3. Mies Van der Rohe ve Yüksek Yapılar

Mies Van der Rohe ise, rasyonel bir mimari anlayış geliştirir. İşlevsel çözümleri ve ayrıntıları çok fazla önemseyerek yapılarında saf geometriler ve ayrıntıların kusursuzluğuyla tam bir yetkinliğe ulaşmayı amaçlar. Tasarımlarında disiplin, sadelik, mükemmellik, düzen ve evrensel bir mimari dil oluşturma hedefi göze çarpar. Ayrıca, “binaların hizmet ettiği amaçlar sürekli değişmektedir, fakat bu nedenle binaları yıkamayız. Bu nedenle içine işlevleri yerleştirebileceğimiz pratik ve ekonomik binalar inşa etmeliyiz” diyerek modern mimarlığın “kalıcı olma” ve “zamanla değişen kullanım biçimlerine uyabilme özelliği olan (esnek) mekanlar yaratma” düşüncesini vurgular. Yapılarında basit geometrik formlar kullanır ve evrensel (her yere uyabilen) mimari çözümler arar. Ayrıca, “güzellik gerçeğin aynasıdır” diyerek cephede strüktürel elemanlarla dolgu ve bölücü elemanları birbirinden ayırır ve bunları açıkça ifade eder [2].

Mies Van der Rohe, yapılarında kendi deyişiyle “hemen hemen hiçbir şey” arayarak tasarımda sadelik taraftarı olur ve bu yaklaşımını “less is more” sözleriyle ifade eder. Mies için biçim, mimarlıkta “tasarımcıyı baştan çıkaran, istem-dışı davranışa yönelten ve varlığı “ahlaki” gerekçelerle açıklanamayan her şeydir”. Bu nedenle Mies, geleneksel yapı kavramından uzaklaşma açısından tüm modern mimarlar içinde en uç noktayı temsil eder. Farnsworth Evi’nde Mies, geleneksel “ev” i tuvalet-banyo hacmi dışında kapalı odaya sahip olmayan bir “cam prizma”ya, saf bir tümel mekana indirger (Tanyeli, 1993).

Modern Mimarlık tarihinin en önemli yapıtlarından biri olan Barselona Pavyonu’nda (Resim 18) ise yine Mies’in geliştirdiği “tümel mekan” anlayışı hakimdir. Bu anlayış, iç mekanda geleneksel “oda” kavramını yadsır ve iç-dış mekan arasındaki görsel engelleri ortadan kaldırmayı amaçlar. Mekan hiçbir strüktürel öge tarafından koşullandırılmaksızın, nötr bir uzay parçası olarak uzanır ve kapatıcı olmaktan çok perdeleyici işlevi gören pano benzeri öğelerle ancak kısmen parçalanır (Tanyeli, 1993).

Mies'in Amerikada'ki yüksek yapı uygulamaları Chicago'da Promontory Apartments (1946 – 1949) ile başlar. Mies üslubunu bütün dünyaya yayan yapılar ise 1948 – 1951 yılları arasında inşa edilen 860 – 880 Lake Shore Drive Apartments adlı konut bloklarıdır (**Şekil 2.1.3.2**). Michigan Gölü kıyısındaki Cadde üzerinde birbirlerine dik iki eşit blok olarak tasarlanmış olan 26 katlı bu kule yapıların perdelerinde kadar tüm ayrıntıları mimar tarafından tasarlanmıştır. bu kuleler 3x5'lik grid üzerine kurulan çelik strüktürlerdir. Düz çatı ile biterler. Modüler ortogonal bir yüzey tasarımının tek aracı olarak kullanılmıştır. bu cephelerde taşıyıcılar arası yine çelik profillerle dörde bölünmüş, pencereler ve cephe kaplamaları da bu ince profillere bağlanmıştır. Zemin kat açıktır ve gökdelenin merkezinde düşey bağlantı çekirdeğini sergiler. Bütün katlarda servis ve ulaşım çekirdeği çevresinde gereksinime göre bölünmek üzere kat planları serbest bırakılmıştır. Mies 1950 ve 1960'larda 30'dan fazla gökdelen yapmıştır. Temel biçimleri dikdörtgenler prizması olan ve aynı üslupla inşa edilen bu yapılar insana monoton gelen bir üslup birliği sergiler. Tanrının ayrıntıda olduğuna inanan Mies için malzeme ve profillerdeki çok küçük farklar yaratmıştır. (Hasol, 2005)

Küçük ayrıntı ve malzeme farklarıyla yetinerek, gerçekten çok etkili bir yapı tasarımını sergileyen en ünlü örnek New York'taki Seagram Binası (1954 – 1958)dır (**Şekil 2.1.3.1**). Chicago'da 1953 – 1956 yıllarında yapılan Promenade Apartmanları ile aşağı yukarı aynı zamanda inşa edilen iş kulesi Modern Mimarlık Tarihi'ndeki klasik yapılar listesi içinde Barselona Alman Sergi Pavyonu ve I.I.T. kampusündeki Crown Hall'la birlikte Mies üslubunun simge yapıları içinde yer alır. Gerçekte iddiasız fakat oranlarıyla çok doyurucu bir cephe tasarımı ile güçlenen prizmatik kütle, granit ve mermer kaplamalar, kahverengi camlar ve bronz kaplı nervürlerin yapıya kazandırdığı soyluluğun algılanması yapı önündeki kentsel mekan sayesinde olmaktadır. Seagram gökdeleninde yapı kütlesi ile önündeki mekana bir birleşik tasarım olarak bakmak doğru olur. (Hasol, 2005)

Gökdelenlerin strüktür, yangın ve düşey ulaşım sorunlarını çözen Amerika'da, büyük şirketler idare merkezlerini kent çekirdeklerine inşa etmeye başlayınca yapılar için aranan biçimsel ifadenin seçimi önem kazanmış, Chrysler (1928 – 1930) ve ondan hemen sonra yapılan bir Empire State Binası gibi

kapitalizmin katedralleri ve onları izleyen çağdaş görünümlü, William Lescasa ve George Howe'un Philedelphis Savings Fund Society (1928 – 1932) ve Reinhar ve Hofmeister ve diğerlerinin Rockefeller Center (1927 – 1935) gibi yüksek yapıları değişik mimari eğilimler sergilemiştir. Mies'in 1920'lerin bu yana, yeni ortaya çıkan bu yapı türü için yeni bir ifade aranması gerekliliğini Seagram'la belki de nihai sonuca ulaştırmıştır. (Hasol, 2005)



Şekil 2.1.3.1.: Mies Van der Rohe, Seagram Binası, New York, ABD.



Şekil 2.1.3.2.: Lake Shore Drive Apartments

2.1.4. Brütalizm

Brütalizm adı altında 1950'lerin ortalarında meydana çıkıp gelişen diğer bir akım, doksan dereceye bağlı kalmamakla beraber, herhangi bir binada, o binayı oluşturan çeşitli işlevlerin kendilerini dışarıya vurma zorunluluğunu şart koşacaktır. Malzeme kullanımında da aynı tutumu öneren bu akım, mimari tasarlama da "kimliği bileşenleriyle belirtme" felsefesinden hareket ederek, mimarın sorumluluğuna yeni bir boyut getirmiştir. Brütalizm, Fransızca'dan, bétonbrut sözcüğünden gelir. Anlamı tamamlanmamış betondur; hem üzerine atıldığı tahta kalıbın izlerinin hem de işlenmeden bırakılmış kenarların görüldüğü bir betondur (Özer,2004).

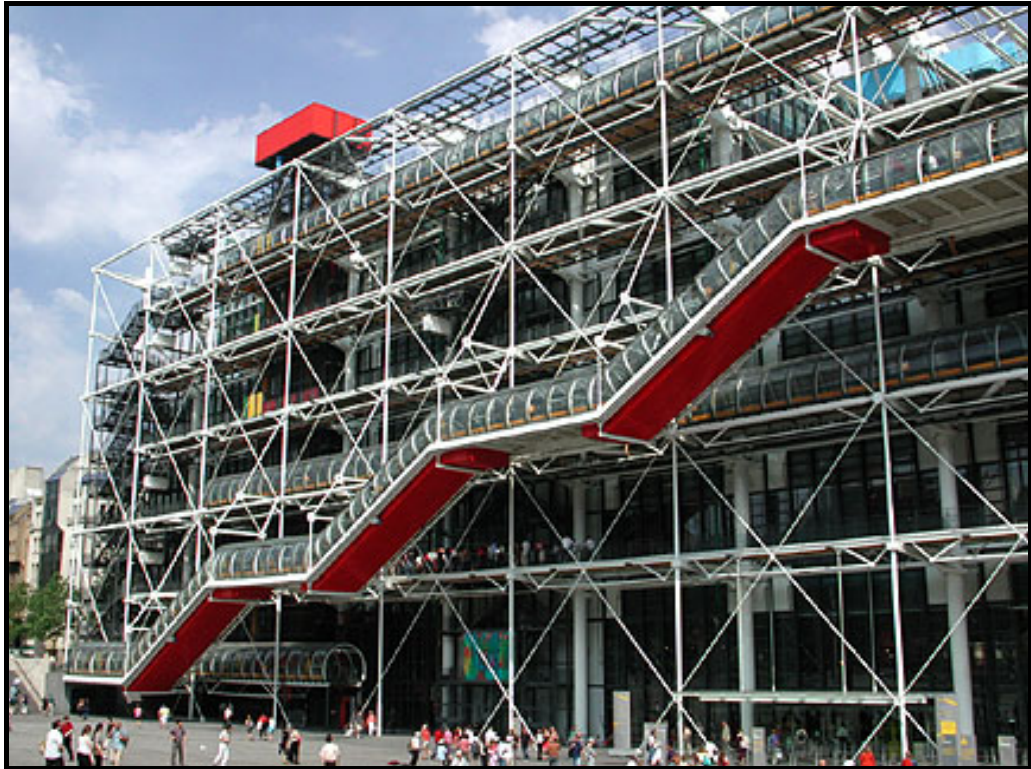
Görüldüğü gibi, 19. yüzyılda endüstri devrimi ile başlayan gelişmeler, mimarlık dünyasında önemli bir eşik noktası oluşturmuş, mimarlık düşüncesinde tarihsel, yerel ve kültürel referanslardan arınmış, çağın gereklilik ve koşullarına uygun rasyonel bir tutumun yerleşmesini sağlamıştır. Ancak, ilk dönemlerinde tarihsel üslupların egemenliğinden arınmayı hedefleyen Modern Mimarlık, zamanla kendisi bir üslup olmaya başladığı gerekçesiyle sorgulanmaya başlanır. İlk kopuşlar, modern mimaride reddedilen ve yapının akılda kalacak, içeriğini dile getiren bir mimari forma ve simgesel değere sahip olması gerekliliğini vurgulayan brütalist ve ekspresyonist yaklaşımlarla birlikte yaşanır. Brütalizm'de sıvalı ve beyaza boyanmış dış cephelerdeki pürüzsüzlüğün yerini kaba dokular alır. Mies Van der Rohe'nin yaklaşımındaki hassasiyet ve mükemmellik arayışı, yerini form anlayışında malzeme kullanımının farklılaşmasından kaynaklanan kabalık ve haşinliğe terk eder. Masif duvar yeniden hayat kazanır, cam bir perde-deri örtü haline getirilen dış duvarlar, giderek masif elemanlarla yapılan dış duvarlara dönüşür (Biol, 2006).

İlk olarak 1950 yılında İsveçli mimar Hans Asplund tarafından kullanılan, 1952 yılında Asplund'un dostu olan üç İngiliz tarafından İngiltere'ye getirilen Neo Brutalist teriminin yerini, kısa süre sonra İngiliz Alison ve Peter Smithson çiftinin çevresinde ortaya çıkan New Brutalism (Yeni Brütalizm) terimi almıştır. Alison - Peter Smithson çifti, Norfolk'taki Hunstanton Orta Okulu'nu yaparak (1954), brütalizm akımının ilk örneğini verdiler.

Brütalizm mimariyi meydana getiren çeşitli bileşenlerin hakkını yeterince vermek amacını güder. Yapıda teknik mükemmellik yerine doğallık, kendi kendine oluşmuşluk, hatta biraz da hamlık, kabalık aranmıştır. Alüminyum veya öteki madenler yerine beton, tuğla; cilalı, kaplı yüzeyler yerine genellikle örtüsüz yüzeylerle malzemenin gerçek yüzü ortaya konmaya çalışılmıştır. "Biçim"i bazı işlevlere dayandırmak, işlevleri gizlemeden ortaya çıkararak bunlardan bilinçli olarak estetik yaratmak Brütalizmin ilkesidir. Genelde iki tür brütalist uygulama söz konusudur: İçerideki işlevleri dışarıya yansıtmak ve/veya strüktürü dışarıdan okunabilir şekilde ele almak. Renzo Piano ile Richard Rogers'in gerçekleştirdikleri Pompidou Kültür Merkezi'nde (Paris, 1977) bütün strüktür ile tesisat öğeleri ve kimi işlevler bu anlamda dışa vurmuştur (**Şekil 2.1.4.2**).



Şekil 2.1.4.1.: G.Kallmann ve N. M. McKinnell, Boston Belediye Binası, Boston, ABD.



Şekil 2.1.4.2.: Renzo Piano ve Richard Rogers, Pompidou Kültür Merkezi, Paris, 1977

2.1.5. Yeni Rasyonalizm ve New York Beşlisi

New York Beşlisi adı 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında, çalışmaları 1967 yılında Arthur Drexler tarafından New York'ta Modern Sanatlar Müzesinde sergilenen ve 1972'de "Five Architects" adlı kitapta yayınlanan, beş New Yorklu mimara (Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk ve Richard Meier) verilmiştir.

Çalışmalarında, Le Corbusier'in 1920'lerde 1930'larda geliştirdiği form ve teorilere dönüşleriyle dikkat çekmişlerdi. Bu özellikle Graves, Gwathmey ve Meier'in çalışmalarında görülmekteydi. Hejduk yoğun biçimde Kübizm ve Kontrüktivizm, Eisenman ise İtalyan Rasyonalist mimari Guiseppe Terragni'nin çalışmalarından etkilenmekteydi.

Beyazlar da olarak adlandırılan New York Beşlisi'nin yaklaşımına yönelik tepki, mimarlar Ronaldo Giurgola, Allan Greenberg, Charles W. Moore, Jaquelin Robertson ve Robert A. M. Stern'in 1973'te Architectural Forum dergisinde yazdıkları bir grup eleştirel makalede açıklanmıştı. Robert Venturi ve Vincent Scully'nin verneküler mimari ve erken post-modernist fikirlerine yakın, bu mimarlar New York Beşlisi'nin mimarlığını, kullanıcı rahatını düşünmeyen, kullanılmayan mekanlar yaratan günlük yaşamdan kopuk bir elitist "yüksek sanat" olmakla suçlanmışlardır. New York Beşlisi bu dönemde Modern mimarlığın karşısında ortaya çıktığı hissedilen ve ancak daha sonra Charles Jencks tarafından Post-Modernizm olarak adlandırılacak karşıt eğilimin karşısında 20. Yüzyıl Modernizmini yeniden ele alıp canlandırmaya yönelik bir yaklaşım olarak kalmıştır. New York Beşlisi'nin çalışmaları daha sonraki yıllarda farklı biçimlerde gelişmiştir.

2.2. Post-Modernizm ve Post-Modernizm'e Özgü Davranış Biçimleri

2.2.1. Post-Modernizm

Post-Modern hareket, Modern Mimari'nin tekdüze, sıkıcı, soyut, sıradan insanla iletişim kurmayan seçkinci tavrına karşılık bir tepki hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Post-Modern mimarlar, Modern Mimari'nin reddettiği her şeyi kabul edip, kabul ettiklerini reddetmişlerdir (Özer,1993). 1960'larda Modern Mimari'den asıl çözülmeyi başlatan Robert Venturi'ye göre mimarlık melez, kişisel, gereğinden fazla olan, kararsız, geleneksel, anlamın karışık canlılığı ve zenginliği olan olmalıdır (Trachtenberg ve Hyman, 1986). Charles Jencks'e göre ise, stil çeşitliliğinden oluşan geniş bir spektrum, tarihsel imge, kent morfolojisi geliştiren bağlamsalcılık, karmaşık mekân, mecaz, nükte, soyut temsil, süsleme, gelenek, retorik, renk, heykel bağlamsal sembolizm, antropomorfizm gibi birçok kavram, Post-Modern mimarlık anlayışı içindedir (Jencks, 1991). (Karasözen ve Özer, 2006).

Post- Modern mimarlık ürünleri, özellikle 1980'li yıllarda yaygın bir geçerlilik zemini kazanmış ve Modernizm'e alternatif bir tutum oluşturmuştur. 1980'lerin sonuna doğru Post-Modernizm, sihirli bir kurtarıcı olmanın getirdiği saygınlığı yitirmiştir. Pop, kitsch, eklektik, kolaj, imaj, arabesk gibi kavramlar birer olumsuzluk ifadesi olarak mimarlık içinde sıkça kullanılır olmuştur (Güzer, 1996). Geçmişçilik, tarihçilik, bölgeselcilik bazı örneklerde otantik yaratmayı zedeleyebilecek boyutlara vardırılmış; gelişigüzel biçimcilik de son derece tehlikeli bir düzeyde belirmiş;

Post-Modernizm, olumlusu ve olumsuzuyla, Modern Mimari'nin karşısında gelişen veya ondan farklı olan davranışların tümünü kapsayan bir terim niteliğinde kullanılır hale gelmiştir (Özer, 1993).

Post Modernizmin aşırı şimdiki zamana, anlık olana yönelimi ve geçmişi silen, sadece şimdilerden oluşan dünyası içinde mekan, anlık gösterimler ve farklılaşan senaryolarla denetimlenmektedir.

Post Modernizm (1972) özgün bir mimarlık akışı olmayıp modern klasik devrin uluslar arası üslubuna bireysel ölçekte tepki gösteren mimarların oluşturduğu bir harekettir. Ancak birbirinden habersiz bu mimarlar arasındaki tek ortak nokta uluslar arası üsluba karşı çıkmak tepki göstermektir. Dolayısıyla yaklaşımın özgün bir felsefesi teorisi olmayıp yalnızca tepkisel niteliktedir. Ancak haklı tepkilerine karşı tuttukları yol yanlıştır. Philip Johnson, Mies Van Der Rohe'un öğrencisidir ve ustası için "Mies bir dahidir ama artık yaşlandım ve sıkıldım benim yönüm bellidir. Eklektik gelenek tarih boyunca sevdiğim şeyleri seçmeye çalışıyorum tarihi bilmezlikten gelemeyiz" der. Son yapılardan olan A.T.T. Bina'sının ön cephesi çatıda Barok çizgilere sahipken büro pencereleri aşamasında pürizmin kübik kütesini zemin kattaki lobi girişinde ise Rönesansın ünlü yapılarından Pazyry Şapelinin (Brunacellhi) cephesinden izler görülür. Bu eklektik anlayış kuşkusuz geriye dönük bir çabanın olumsuz ürünüdür. İnsanoğlu ileri dönük, yaratıcı, yenilikçi çabalarıyla mağaralarda yaşamaktan bugüne gelmiştir ve artık geriye dönemez. Philip Johnson ve Michael Graves ve beraberindeki mimarlar tüm çaba ve eskizlerinde eskinin cephe anlayışlarını taklit etmişlerdir [4].

Charles Jencks 1973 yılında yayınladığı "Mimarlıkta Modern Hareketler" (Modern Movements in Architecture) adlı kitabında da Post Modernizm'den hiç söz etmezken, Le Corbusier'yi, Scharoun'u, Aalto'yu vb. modern mimarlık hareketleri içindeki çok önemli kişilikler olarak kabul eder. Ancak 1977 yılında yayınlanan "Post modern Mimarlığın Dili" (The Language of Postmodern Architecture) adlı eserinde artık ilgisini post modern mimarlığa yöneltmiştir. Söz konusu yapıtında modern mimarlığın ölümünü mutlulukla ilan eden Jencks, artık post modernliğin tanım ve sınıflandırmasıyla ilgilenmektedir. Ona göre bugünkü mimarlık başlıca altı kategori içinde ele alınabilir.

- *Tarihçilik (Historisizm)
- *Yeniden diriliş (Straight Revivalizm)
- *Yeni yerelcilik (Neo Vernaküler)
- *Şehirci Ad hoc (Urbanist AD HOC)
- *Metafizik benzetme (Metaphor Metaphysical)

*Postmodern mekan (Postmodern Space)

Bu hareketlerin hepsini 1955 yılından itibaren başlatır ve Aalto, Scharoun, Venturi, Stern, Moore gibi mimarları post modernist akım içine koyar. Charles Jencks 1988 yılında yayınlamış olduğu "bugünkü mimari" (Architecture Today) adlı kitabında da aynı ana başlıklarla bir genel sınıflandırma yapar ve bunu 1980 yılına kadar geriye sürdürür. Bu tarihten itibaren başlayan ve günümüze kadar süren yeni bir sınıflandırma yapar ki o da altı ana başlıktan oluşur [4].

1. Heykelsi biçim (Sculptural form)
2. Aşırı mafsallandırma (Extreme articulation)
3. İkinci makine estetiği (Second Machine Aesthetic)
4. Pürüzsüz teknik (Slick-tech)
5. Yirmilerin yeniden dirilmesi (Twenties Revivalism)
6. Geç modern mekan (Late-modern Space)

Ayrıca ana başlıklar halinde sunmuş olduğu yukarıdaki sınıflandırma kendi içinde de pek çok alt sınıflara ayrılmaktadır ki bunlar başlıca şu şekildedir: (Silver Abstraction, High-tech, Deconstructivism, Neo-constructivism, Organic Expressionism, Monumental Expressionism, Baroque Corbusier, Neo-modern, vb.)

Gerçekte modern sanat ve mimarlık hareketi çok hoşgörülüdür; pek çok yeni harekete ve Maniyerizm'e açıktır, ancak kesinlikle karşı olduğu bir tutum vardır. Tarihsel eklektisizm. Bu ise geçmişe mal olmuş bir takım biçimlerin ve klişelerin seçmecilik yoluyla yeniden sunulması yöntemiyle yapılan mimarlıktır. Zaten 20.yy başlarında oluşan modern hareket, söz konusu tarihsel seçmeciliğe, 19.yüzyılın yozlaşmış mimarlığına karşıt olan bir hareketti. Bu nedenle Jencks'in mimarlık kategorilerini, bir tanesi dışında ki bu da tarihçiliktir (Historisizm) Modern Mimarlık kapsam içinde görüyor ve Post modernizm ile de yalnızca bu türden olumsuz eklektik tarihçiliği anlıyoruz [4].



Şekil 2.2.1.1.: Vanna Venturi Evi, Robert Venturi (1964)

2.2.2. Sembolizm

1931 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne ait Nevada eyaletinde kumar yasal hale getirildikten sonra, o zamana kadar uçsuz bucaksız çölün ortasında küçük bir demiryolu kasabası olan Las Vegas şehrinde, küçük kumarhanelerin açılması ile hızlı bir gelişim gözlenmiştir. Amerika'nın bu en hızlı gelişen kasabası, kısa bir sürede yeni açılan büyük otelleri, gazinoları ile mimarinin ve eğlencenin merkezi haline gelmiştir. Las Vegas şehrinde 91 numaralı cadde ticari bir banttır (The strip). Burası ve Fremont Caddesi üzerindeki çeperlerde gazinolar, oteller, alışveriş merkezleri, lokantalar, benzinciler yer almaktadır. Amerikan mimarisinin çölde bir sanat geliştirdiğini ilk kez ortaya koyan Tom Wolfe "Las Vegas'dan Okumalar" adlı eserinde "Ticari Bant"da var olanın binalar, ağaçlar değil, işaretler ve semboller olduğunu vurgulamıştır (Başkaya,2001).

Kentte mimari ve mimari simgeler müşteri ile ilişki kurabilmek için farklı bir nitelik kazanmıştır. Binalar birbirlerinden uzak mesafelerdedir ve mimari otomobil ulaşımına göre planlanmıştır. Araçların durması istenen noktalar neon ışıkları ile belirginleştirilmiştir. Işıkları en parlak olan gazinonun en çok müşteriyi çekebileceği düşünülmüştür. Biri diğeri ardına sıralanmış farklı form, renk ve ışık düzenine sahip reklâm panoları dikkat çekmek adına birbirleriyle yarışır; sürekli tekrar eden park işaretleri ve yol bu karmaşayı bir arada tutan iki öğedir. Varolan tek düzen "bulvar" ("the strip") dır, bunun ötesinde karmaşa hüküm sürer. Bir motel veya restoran için bakıldığında sürücüyü yönlendirecek olan aşına olunan işaretlerdir; hafif bir farklılık müşterinin dikkatini çekmek için yeterlidir. Birbiri ile ilintili olmayan görsel mesaj akışı vardır; izleyen, doyana kadar, birbirinden bağımsız görsel bilgi bombardımanı altında tutulur. Tekrar eden belirli bir ritim olmadığından dolayı, bir sonrakini tahmin etme şansı şiddetli bir şekilde aza indirgenmiştir (Başkaya,2001).

Bir bant üzerinde yer alan bu simgesel tabelalar, anlık karşılaşma sonucu gözün kısa bir sürede (araba hızı ile) tarayarak, zihne kısmi olarak aktardığı "davetkar hatırlatmalar" dır. Bu alınmaya değil "verilmeye" çalışılan simgesellikte amaç, kişilerin ilk bakışta dikkatini çekip onları şaşırtmak, ihtişamı karşısında büyülemek, meraklandırmak, bazen anlamı ve fonksiyonu hakkında ipuçları

vermek, daha sonra da akıllarda yer etmek ve insanları fazla düşünmeye zorlamadan, zihinlerde hâlihazırda var olanlarla direkt olarak birtakım mesajlar vermektir. Bu durumda deneyimlenme pek söz konusu olmaz, yalnızca gösterim, işaretler vardır. Özetle, buradaki simgesellik bir biçim dilidir, yani görsel olarak bir etki uyandırıp, beyine mesajlar göndermektir (Başkaya,2001).

Denise Scott Brown, bugünün Las Vegas'ını 1960'lar ile karşılaştırırken basit bir strüktürden ibaret olan gazino otel yapısının belirgin tek öğesinden, yani parlak neon ışıklarından bahseder: *“Bu mimari komik mi, güzel mi bilmiyorum ama muhteşem mavi gökyüzüne karşı yanıp sönen işaretler büyüleyiciydi”* Daha sonraları renk ve ses de işin içine girecektir. Fakat bugün bu neon ışıklarının yerini, hareketli gösterim yapan reklam panoları almıştır. Charles Jencks genel olarak simgeselliğin bir analizini yapar ve Antonio Gaudi'nin mimarlığını sembolik, Las Vegas'ın “süslenmiş hangar”larını ise “signolic” olarak tanımlar ve *“Birincisi iletişim halindeki anlamlarla yankılanır, ikincisi ise birbirine zıt gösterimlerle çınlar. Bir tanesi bir kültürün sürekliliği sonucu oluşmuştur, diğeri ise ayrılmış duyguların ifadesidir”* der . “Signolic mimarlık” olarak tanımlanan ve üzerinde işaretleri barındıran bu mimaride, işaret-mekan ve fonksiyon üçlüsünün birlikteliği aranmaz (Jencks, 1993).

21.yüzyılda bulvarın çeperler ile ilişki kurma biçimi, 1960'ların Las Vegas'ının ticari banttın farklılık göstermektedir. Bir zamanlar yapılar arası ulaşımın araçlar ile sağlandığı sistemde, bugün yayalar için bir mimari vardır ve yapıların sembol olarak öne çıkmasıyla kentte yalın bir “işaret dizgesi” söz konusudur. Bu yayaların hizmetindeki mimari, yapılar arasındaki boşlukların doldurulması ile elde edilmiştir. Son kırk yıllık sürede bu yaklaşımla kentsel tasarıma farklı bir bakış açısıyla birlikte, farklı bir mimari anlayış da getirilmiştir. Bugün Las Vegas'da var olan sadece yapıların önünde yer alan işaretler değildir, binaların kendisi de aynı zamanda bir işarettir. Geçmişin “süslenmiş hangar”larının yanında bugünün Las Vegas'ın da “ördek”ler de yer almaktadır. Ticari Bant'ın dönüşümü eskiden olduğu gibi sadece tabela ölçeğinde değil, aynı zamanda yapı ölçeğindedir ve bugün Las Vegas'da, tabelalar kadar mimarinin de varlığından bahsetmek mümkündür. Böylece, değişik karakterleri barındıran ve değişik

dünyaların kesişmesi sonucu oluşan kentte, gerçek ve sanal gerçekleri bir arada görmek mümkündür; sanal gerçekler ile somut gerçeklerin birlikteliğinde bir “kent imgesi”. Bu birliktelikte oteller gazinolar ve alışveriş merkezleri olmak üzere üç ticari aktivitenin bir araya gelmesiyle adeta sanal bir dünya yaratılmıştır. Robert Venturi Las Vegas'da bugün var olan işaret grafiğini Disneyland ile karşılaştırır: Disneyland'de sadece işaret dizgesi vardır, Las Vegas'da ise işaret grafiği ile gerçek hayat çakışır.

Venturi'ye göre kent, dış dünyadan soyutlanarak Mojave Çölü ortasında yaratılmış gerçek ve sanal gerçeğin, yani işaret dizgesinin birlikte var olduğu mükemmel bir estetik denemedir. Çöl, bu sanal dünyayı geri kalan medeniyetlerden adeta soyutlayan bir sınırdır. Etrafını çeviren bu çöl olmadığında, Las Vegas'ın herhangi bir kumar kasabasından farkı elbette ki olmayacaktır (Başkaya, 2001).

Bugünün Las Vegas'lısı eğlencenin ne kadar önemli olduğunun farkındadır. Bu eğlencelerde hikayelerin canlandırılması önem kazanır. Treasure Island Hotel'de, her 90 dakikada bir korsan hikayesi tekrarlanır ve hikayenin dekorunu oluşturan korsan gemisi batırılır. Charles Jencks, sanal gerçekler üzerine kurgulanmış Las Vegas'daki bu mimariyi Disneyland'in kumarhane ile birleşimi olarak yorumlar ve burayı “Disneyland Part-3” olarak adlandırır. Disneyland'den farklı olarak burada yetişkinlere seslenilir ve çocuklar ile kurulan iletişimden farklı bir iletişim yaklaşımı vardır. Zaman içerisindeki bu yeni oluşum, Denise Scott Brown'ın ifadesi ile “İşaret (Simge) - Otopark - Çöl - Manzara” özgün tipini yok etmiştir. Böylece son yirmi-otuz yıllık bir süreçte, sanal gerçekler dünyasındaki Ticari Bant, hızlı bir dönüşüm göstererek, oteller gazinolar ve alışveriş merkezleri üçlüsünün kaynaştığı bir “bulvar” haline gelmiştir (Jencks, 1993).

Başka bir deyişle bu bulvar artık yaya ve araç trafiği ile birlikte çeperlerinde farklı eylemleri barındıran bir merkez arterdir. Gerçek ve hayal ürünlerinin bir arada var olduğu bu Ticari Bant'da yol almak adeta televizyonda değişik kanalları taramak gibidir. 1960'lar ve sonrasında görsel algılaması arasındaki ana fark hızdır. Kent alanında farklı hızların tanıştırılması, hızlı motorlu araçlar ve yavaş yaya ulaşımı gibi bir ikiye ayırımı ortaya koymuştur. Kentin ticari bandı hem araçlara ve hem de

yayalara hitap etmektedir. Araçtaki insanların algıladıkları manzara geneldir, basit işaretleri anlık olarak algırlar ve öncelikle fonksiyonel yönlendirmelerle ilgilenirler. Fakat arabanın hızı düştüğünde ve yayanın görüşüne yaklaştığında, arabada bulunan ile yayanın yönlenme sisteminde, net ve anlaşılabilir bir bütünlük, bir yakınlık söz konusudur. Bu iki tür algılama, Modern kentleşmenin bir getirisi olarak görülür (Başkaya, 2001).



Şekil 2.2.2.1.: Sahara Otel, Las Vegas, ABD.

2.2.3. Organımsı Mimari

Organımsı mimari Alman mimarları Haering ile Scharoun'un geliştirmiş oldukları Organımsı Mimari adlı akımdır. Temel ilkesi bakımından Brütalizm'le bir paralellik kurulabilir; burada da binanın içindeki eyleme cevap veren bir biçim yaratmak söz konusudur. Ancak organımsı mimaride serbest davranabilme imkânı vardır. 90 derece yada belirli bir açı reddedilmemekle beraber, eylemi en iyi ifadelendirebilecek biçimi ararken mimar tamamen özgürdür; serbest kırık, serbest eğrisel ya da dik açısal çalışılabilir (Özer, 2004).



Şekil 2.2.3.1.: Hans Scharoun, Berlin Filarmoni Binası, Berlin, Almanya.

2.2.4. Pop-Mimarlık

Post-Modern kültür ortamı içinde gelişen bir diğer yaklaşım da Pop-Mimarlık'tır. Plastik sanatlarda 1960'lı yılların başlangıcından itibaren etkisini sürdüren Pop Art akımının, ilhamını büyük şehirlerde yaşayan insanların karmaşık eğilimlerine, özelemlerine açık olan, bu arada aleladediğe de yer veren çeşitli popüler nesnelere aldığı bilinmektedir. Rasyonalizm ağırlıklı Modern Mimari'den, çok yönlü, çoğulcu bir modern-sonrası dönem mimarisine geçişte, "pop-espri" için de gerekli bir pencere açılmış olmuştur (Özer, 2002). Biçimin anlamdan boşaltılmış olduğu Post- Modern kültür ortamı, küresel olarak üst ve alt gelir grupları arasındaki açığı karşılıklı beğeni yakınlaştırması ile kapatmıştır. Bu iki sınıfın bir araya geldiği gündelik yaşamda, "gündelik olan" estetikleştirilmiştir (Erzen, 2000).

20. yüzyılın ortalarında modernizmin artık pek çok kimse için ilgi çekici olmadığı bir dönemde, tipik Amerikan kent yapılanmasını "açıklamak" üzere, ticari "bulvar", otoyol mimarlığı: "Pop mimarlık" adı altında ortaya atılmıştır. Popüler / Postmodern durumun bir getirisi olarak görülen anlatısal, figüratif, ikonografik yüzey elemanlarının kullanımıyla monotonlaş/tırıl/mış kent bulvarı (the strip) kaotik bir yapı barındırmaktadır. Venturi'ler Las Vegas kentinde var olan bu popüler durumu 1960'larda değerlendirmişlerdir. Onların "çirkin ve sıradan" olarak adlandırdıkları bu mimaride, yapı kalitesi dekorasyon ve süsleme ağırlıklıdır. Bugün kentte, Venturi'lerin "süslenmiş hangar"larının (üzerinde simge barındıran hantal kutu) yanında, "ördek"lerde (expresyonist, fonksiyonalist biçim) yer almaktadır (Venturi, 2003).



Şekil 2.2.4.1.: Frank Gehry, ChiatDay Reklam Ajansı Binası, Los Angeles, ABD.



Şekil 2.2.4.2.: Lloyd Williams, Coney Island Hot Dog Stand

2.2.5. Dekonstrüktivizm

Dekonstrüktivizmin yaratıcı ve isim babası Derrida, kendi metodunu bir mimari tasarım olarak ileri sürmez. Ancak, felsefe ve mimarlık arasındaki bağ, Philip Johnson, Mark Wigley ve Peter Eisenman tarafında kurulmuştur. Dekonstrüktivizm (yapıbozum) terimini ilk kez New York Times'ta tasarım üzerine yazı yazan Joseph Giovannini kullanmıştır Derrida'nın dekonstrüksiyonu ve anahtar sözcüğü 'farklılık', Levi Strauss'un konstrüksiyon anlayışından farklı ve karışıktır [4].

Dekonstrüktivizm bir yandan Batı metafiziğinin rasyoneleciliğini ve usçuluğunu sorgulamaktadır. Bu sorgulama sırasında ise Batı metafiziğinin ikili karşıtlıklar üzerine kurulu olduğuna değinir ve dekonstrüksiyon işlemi bu ilişkiyi ortaya çıkarır. İkinci terimin, birincisini tarih boyunca bastırdığını ve aslında egemen terimin kimliğin ve varlığın zorunlu koşulu olduğunu gösterir. Örnek vermek gerekirse, akılcı olmayana, akılcı olanın içine dahil ederek bastırılmış olanı ortaya çıkarır. Aslında dekonstrüktivizm; modern dünyanın belirsizlik, yıkıcılık ve yabancılaşma gibi kavramlarını içeren fenomolojinin (görüngü bilim) işaret ettiği tesadüfi dünyayı dışlamak yerine bütün olumsuzluklarıyla kabul eden bir 'modernizm'dir. (Çimen, 1996)

Dekonstrüktivist mimarlığın gerçeği, güçlü normları tanımlama sürecinde özenli bir çalışmadır. Mimarlık alanında ise her mimar saf şeklin değişik dilimlemesini yapar. Böylece hepsi yalancı bir mimari kontrolsüzce aşına olandan aşına olmayana doğru kayan ve kendini bozan bir mimari üretir. Aslında Dekonstrüktivizm temel bir fragmantizm becerisi değildir. Düşünme, yerleştirme, kendini refere eden teklikte asla olmaz. Bu yüzden toplama ve ayrılma, bu yüzden süreklilik ve devam, bu yüzden daima hazır, dikkat çekici dekonstrüktivist estetik oluşmuştur. Dekonstrüktivizm gelenekseli terk etmemiştir. Aksine, gelenekselin ortasında yerleşerek mimarının her zaman etkilendiğini göstermiştir bu mimarlar gelenekselin içine iyice yerleşip ve iç mantığına sadık kalarak, zamanla daha güçlü bir şekilde gelenekselin içindeki bazı sorunları keşfetmişlerdir. (Çimen, 1996)

Dekonstrüktivist mimar, binaların yıkımı ile ilgilenen kişi değil, tersine yapılarda meydana çıkan uygunsuz durumları belirleyen kişidir. Dekonstrüktivist mimar geleneksel mimarinin zemin üzerindeki şekillerini ortaya koyup bunları tanımlar. Dekonstrüktivist projede form kendi kendini alt üst etmektedir. Bu iç alt-üst oluş fonksiyonu yıkmamaktadır. Kısacası fonksiyon etkilenmez. Bu bir mimari sapma, eğilme ve bükülmeden çok, kompozisyonu bozma, yıkma eriyip kaybolma veya entegre olmamak olarak değerlendirilmelidir. Dekonstrüktivizm’de mükemmel form, mükemmel olmayan bir sonuca gitmektedir. Bu ikili birbirinden ayrılmaz parçalar gibi görülür. Bu çelişkiden kaynaklanan rahatsızlık duygusu aslında forma denge ve kimlik kazandırmak amacındadır. Mükemmeliyet, her zaman mükemmel olmamayı doğurur. Yani kusursuzluk da bir kusur olarak değerlendirilmektedir. Bu görüş projelerin formları içersinde kendini göstermektedir [4].



Şekil 2.2.5.1.: Daniel Libeskind, İmparatorluk Savaş Müzesi ,Manchester.

3. SİNEMANIN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDEKİ GELİŞİMİ

Sinema, Yunanca'daki "kinema", yani devinim sözcüğünün karşılığı olan Fransızca "cinema" sözcüğünden gelmektedir. Yedinci Sanat olarak da adlandırılan sinemanın temelinde hareketli görüntülerin "teknol" denilen bir makine yardımı ile yüzeylere yansıtılması yatar, aynı hızla oynatılması sonucu insan gözünde oluşan "Fi Etkisi"¹ sebebiyle, hareketliymiş gibi görünmeleri prensibine dayanır. (Aydın,2004)

Kamera pratik olarak 19. yüzyılın başlarına kadar kullanılmadığı halde, gerçekliği doğrudan kaydedecek olan bu aleti icat etme çabaları çok daha önceki tarihlere gider. Fotoğraf kamerasının büyükbabası olan "camera obscura"nın tarihi Rönesans'a kadar uzanır. Leonardo da Vinci ilkeleri açıklamış ve keşfin yararlılığına dair ilkelerin açıklamasını ise Giovanni Battista della Porta'nın 1558'de yayınladığı Natural Magic adlı kitapta belirtilmiştir. 10. yüzyılda yaşamış olan Arap gökbilimci İbnü'l- Heysem'in eserlerinde de bu türden göndermelere rastlanır. Karanlık odaya benzeyen "camera obscura" çok basit bir optik kurala dayanır. Üzerine yansıtılan görüntüleri kayda yarayan fotoğraf filmi hariç çağdaş fotoğraf kamerasında varolan temel elemanlara sahiptir (Monaco,2005).

19. yüzyılın sonlarından itibaren araştırmacıların hareketi görüntüleme çabaları, Fransız Louis Lumiere'nin gümüş kullanarak görüntüyü bir plaka üzerine aktarmayı başarması ve kardeşi Auguste ile birlikte 13 Şubat 1895 tarihinde patent hakkını satın alarak üretime geçmesiyle son aşamasına gelmiştir. Auguste ve Louis Lumiere Kardeşlerin (**Şekil 3.1.1.**) buldukları "cinematograph- sinematograf"tan önce devinimli resim gösteren Phenakistoscope, Stroboscope, Zootrope, Thaumatrope, Praxinoscope, Kinetoscope adı verilmiş başka makinelerde yapılmıştır. Lumiere Kardeşlerin elle çalıştırılan 10 Kg. ağırlığındaki taşınabilir makinesi cinematograph adını kinetograftan almıştı ve hem çekim hem de gösterim için kullanılıyordu (Şenyapılı, 2002).

¹ Fi Etkisi: Beyin gözün ağ tabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolduktan sonra da algılamayı sürdürür. Bu etki yardımıyla sinemada akan sabit fotoğrafların araları beyin tarafından tamamlanarak, bir perde üzerine peş peşe düşen film kareleri pürüzsüz bir hareketmiş gibi algılanmasına neden olur.



Şekil 3.1.1.: Auguste Lumiere, Louis Lumiere

Aynı yılın 22 mart günü ilk denemelerini yapan kardeşler 28 Aralık 1895 günü ise Paris’de “Grand Café” salonunda izleyicilerin şaşkın bakışları arasında ilizyonist George Méliés’in yardımı ile sinema gösterisini yaptılar. Gösterilen filmin adı “Trenin La Ciotat Garına Girişi” idi ve izleyicilerin birçoğu sinema perdesindeki trenin kendilerini ezeceğini düşünerek salondan kaçmıştı.



Şekil 3.1.2.: Lumiere Cinematographı

Gösterimi yapan George Méliés, bu makinenin ticari geleceğini öngörmüştü ve Lumiere kardeşlerin buluşlarını satın alarak film çekmeye yöneldi. Üretilen filmlerin uzunluklarının 30 metreyi geçmediği 1895 – 1914 yılları arasında Méliés, her birinin uzunluğu yaklaşık 700 metre olan 40’tan fazla film çevirdi. Méliés bu anlamda dönem itibariyle en uzun filmleri çekerek sinema tarihinin ilk büyük yönetmeni olarak adlandırılır. (Aydın,2004)

Başlangıçta filmler kısaydı ve sadece gerçek yaşamdan kesitler saptıyordu. Daha sonrada bu filmler çeşitli salonlarda oynatılıyordu. Önemli olan neyin filme çekilmiş olması değil asıl görülmeye gidilen şey Lumiere kardeşlerin “cinematographe” (Şekil 3.1.2.) adını verdikleri makinenin kendisiydi.



Şekil 3.1.3.: Lumiere Kardeşlerin ilk sinema afişi

Ancak sonraları filmlerini çekenler hayatın aynen aktarılmasını yavaş yavaş bırakıp çeşitli konular üzerine filmler çekme yoluna gideceklerdi. Bu alanda da öncü rolü yine Méliés 1905'te Jules Verne'nin aynı adlı romanından, 30 dakikalık “ Ay’a Seyahat” filmi ile gerçekleştirdi. Ertesi yıldan itibaren de Heuzé tarafından çevrilen “sine-roman” türü ortaya çıktı. Ayrıca haber filmleri, dramalar ve yine Heuzé tarafından çevrilen kovalama sahneleri de sinema sanatının ilgilendiği ilk görüntüleri oluşturdu (Aydın,2004)

1900'lerin başında Fransa'dan sonra sinema alanına el atan bir diğer ülke ise Okyanusun öteki kıyısındaki ABD idi. O döneme değin devinimli görüntü elde edebilmek yolunda bu ülkede yürütülen çalışmalar Avrupa ile yarışabilecek bir aşamaya gelmişti. ABD'de ilk sinema salonu 1902 yılında Los Angeles'da açılmıştı ve bir yıl sonra New York'ta 3 salon hizmet veriyordu (Şenyapılı,2002).

Bu yıllarda Fransa'da Pathé şirketi film endüstrisini tekeline aldı ve ABD'ye büyük miktarda film sattı. Ancak bir iki yıl sonra bu büyük pazarı Fransız Gaumont ve Éclair şirketleri ile paylaşmak zorunda kalacaktı. Avrupa'da 1907 – 1908

yıllarında görülen ekonomik krizi bu üç şirket sanat filmleriyle ve başarısı önceden kanıtlanmış tiyatro eserleriyle atlatmaya çalıştı. Sinema endüstrisine ilk “seri” filmlerin girişi de bu döneme rastlar. Bu yıllarda 100 – 110 metreyi aşmayan filmler yapılıyordu, ancak teknolojinin gelişmesiyle birlikte 1910 yılı aşıldıktan sonra 300 metreyi aşan filmler çevrilmeye başlandı. Bu sırada Danimarka ve İtalya sinemaları da büyük hamle yapmıştı. (Aydın,2004)

ABD’li sinemacıların bu yeni buluşa yaklaşımları Avrupalılardan farklıydı. Bu alana para yatıranlar, bu buluş üzerine çalışanlar, Avrupa’daki gibi tiyatro ilgilileri ve sanatseverler değil, sinemanın gelecekteki ticari değerini fark eden girişimcilerdi. Kısa zamanda daha çok New York ve Chicago’da kurulan 9 büyük şirket birleşmiş, piyasayı denetim altına almış, film üretiminin standartlaşmasını, böylece film yapım maliyetlerinin aşağıya çekilmesini sağlamışlardı. Chicago’daki yapımcılar William N. Selig’in “Monte Cristo Kontu” adlı filminin çekiminde kullanılacak dış mekânların bulunması amacıyla kameraman görevlendirmiş ve Los Angeles’e yollamıştı. Kameraman, kentin dışında portakal bahçeleriyle kaplı bir yer buldu. Hollywood diye adlandırılmış bu yerin iklimi de film çekmeye çok elverişliydi (Neumann, 1999).

“Hollywood”, (Şekil 3.1.4.) artık büyük film yapım stüdyolarının bulunduğu coğrafi bir bölgeyi nitelemekteydi. Kışın bile stüdyo dışındaki çekimler için en uygun, bol güneşli ve yumuşak havası, çevresinde bulunan doğal manzaralar ve burada yaşayan Kızılderili, Meksikalı gibi farklı kültürlerle ait halklar, tür filmlerinin çekimleri için bu yer idealdir. Ayrıca ekonomik olarak Hollywood, hem geniş alanlara ihtiyacı olan sinema sanayisinin ucuz fiyatlara arsalar bulabilecekleri, hem de sendikaların yokluğu nedeniyle de New York’a göre çok daha ucuz iş gücünün bulunduğu bir bölgedir. Selig’in şirketini buraya taşımasının ardından 1910 – 1915 yılları arasında, bir çok stüdyo merkezler bürolarını New York’ta bırakıp California’ya yerleşmiş ve bu bölge sinema endüstrisinin merkezi olmaya başlamıştır. Hollywood’da çekilen ilk film 1910 yılında David- Wark Griffith’in çektiği “In Old California/ Eski California’da” adlı filmidir (Şenyapılı,2002).

Özellikle yapımcı ve Yönetmen olan Cecile B. DeMille'in 1913 yılında Hollywood'a yerleşmesinin ardından; aktörler, yönetmenler, kamera üreticileri (Edison, Eastman), film stüdyoları bu güneşli ve sakın kasabaya akın eder. Sinema sanayindeki bu yoğunlaşma öyle bir hızla gerçekleşecektir ki, daha 1914 yılından itibaren Hollywood sinematografin kendisiyle özdeş bir figür olarak, sinemanın Kabe'si haline gelecektir (Gönen, 2007).



Şekil 3.1.4.: Hollywood Tabelası

Griffith'in kendisini iflasa sürükleyecek (100bin dolara mal olan) “The Birth of a Nation” (Bir Millet in Doğuşu)’nu çektiği 1914 yılında Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı patlak vermişti. Savaşın Avrupa sinemasına olumsuz etkileri sonucu film üretimi neredeyse durdu. Savaşın dışında kalmayı başaran ABD’de ise sinema gitgide gelişti ve yavaş yavaş bir sanayiye dönüşmeye başladı. Birinci Dünya savaşı doğal olarak Fransa’nın sinemadaki üstünlüğünü elinden almıştı. Ancak savaşın uzağında olan Hollywood’daki şirketler giderek büyümeye başladılar. Avrupa’daki film açığını da ABD kapatıyordu. Üstelik ABD’li girişimciler, başından beri olduğu gibi, sinemayı karlı bir yatırım alanı olarak görüyor ve öteki tecimsel alanlardaki kuralları bu alanda da geçerli olması yolunda çaba sarf ediyorlardı. Özetle

söylenmek istenirse, film üretiminde önemli olan sanat değil, paraydı; getireceği gelirdi. Geliri arttırmak, büyük karlar sağlamak amacıyla gerekli her türlü yatırım yapılıyordu. Nitekim 1919 yılına gelindiğinde ABD’de 20 bini aşkın sinema salonuyla, Avrupa’daki salonların %90’ında amerikan filmleri gösterilmekteydi. Büyük bütçelerle çevrilen Amerikan filmleri Avrupa izleyicisini çekiyor, bunları oynatabilmeleri için Amerikalı yapımcılar Avrupalı salon sahiplerine üstün olmayan yapımlarını da – ikinci, üçüncü sınıf filmlerini de almayı şart koşuyorlardı (Neumann, 1999).

Rusya’da ise bu yıllarda özellikle Dziga Vertov’un “kamera – göz”ü dikkat çekici bir çalışma olarak yer alır. Vertov “kamera – göz” tekniği ile insanları oldukları gibi filme çekiyordu. Ancak Vertov özellikle insanın çıplak gözle görme şansına sahip olmadığı görüntüler çekiyor ve bunları belli bir sıraya göre montajlıyordu. Örneğin bisiklete binen bir adamın görüntüsünü yavaşlatıyor, hızlandırıyor, tersten gösteriyor, durduruyor ya da başka bir görüntüyle birleştiriyordu. Bu görüntülerle 20. yüzyıldaki insanoğlu, doğanın, ama özellikle insanın daha önce hiç görmediği halleriyle karşılaşılıyordu. Rusya’daki diğer büyük yönetmen, tiyatro dekorcusu Sergei Eisenstein’dır. Sanat geçmişi nedeniyle Eisenstein, dünyanın olduğu gibi filme alındığı “belgesel” türüyle ilgilenmedi. Sinemaya 1923 yılında, Alman yönetmen Fritz Lang’in “Dr. Mabuse der spieler” (Kumarbaz Dr. Mabuse) filminin Rus versiyonunu çekerek başladı. Ancak Eisenstein’ın en tanınmış filmi, 1925 yılında hiç profesyonel aktör kullanmadan çektiği “Potemkin Zırhlısı” adlı filmidir. **(Şekil 3.1.5)** Bu filmle birlikte Eisenstein, kendi geliştirdiği “atraksiyonların montajı”² teoreminin en büyük yapıtlarından birini vermiştir [6].

² Atraksiyonların Montajı : Sergel Eisenstein’ın geliştirdiği montaj tekniği. Bu teknikte birbirleriyle ilgisizmiş gibi görünen görüntüler, kısa aralıklarla üst üste montajlanır. Bu amaçla, yönetmen, izleyiciye anlatmak istediği şeyi sembollerle aktarmak olanağı bulur. Örneğin askerlere kurtlu yemeklerin verildiği “Potemkin Zırhlısı”nda komutanların kötü yönetimine isyan eden askerler, komutanlarını tek tek denize atmaya başlarlar. Bu sahneyi Eisenstein kısa aralıklarla, etin üzerindeki kurtların düşüşü görüntüsüyle montajlamıştır.

Almanya’da ise 1920’de Robert Wiene’in “ Das Cabinet des Dr. Caligari” (Dr. Caligari’nin Muayenehanesi) filmiyle birlikte (**Şekil 3.1.6**), özellikle set tasarımı açısından önemli bir dönem başlamıştır. Giovanni Scognamillo’nun da belirttiği gibi, Dışavurum akımını başlatan Robert Wiene’nin 1919 tarihli bu filmi bir marka olmuştur. Dünya sinemasına ve bir tür olarak korku sinemasına damgasını vuran ve etkileyen film, bir panayır çadırında uyurgezer Cesare’yi sergileyen, geceleri ona cinayet işleten Dr. Calligari’nin öyküsünü anlatmaktadır. “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” ile birlikte bu dönemde, Paul Wergener’in 1920 tarihli çalışması “Der Golem”, Karl Grune’nin 1923 yılında çektiği “Die Strasse” (Sokak) filmleri Alman Dışavurumcu Sinemanın önemli örneklerinden sayılır.(Lahn 1999) Fritz Lang’ın çektiği “ Metropolis” ise tam olarak bu akımın içine alınmasa da yine de dönemin Alman yapımı, dışavurumcu izler taşıyan, büyük filmlerinden biridir (Aydın, 2004).



Şekil 3.1.5.: Potemkin Zırhlısı Afişi



Şekil 3.1.6.: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi

Şenyapılı'nın da belirttiği gibi İtalya'da ise büyük tarihi filmler döneminin son örneği, “ La Presa di Roma” (Roma'nın Alınışı) ile birlikte,1914 yılında başlayan dönem, ünlü oyuncularla çekilen “Gli Ultimi Giorini di Pompei” (Pompei'nin Son Günleri)nin zarar etmesiyle 1926 yılında tarihi filmler dönemin kapanmasına neden olmuştur. 1927 yılına kadar sessiz çekilen filmlerde konuşma gereken yerlerde yazılı kartlar gösteriliyordu. Müzik ise her sinema salonunda bulunan bir piyanist tarafından, gösterilen filme uygun melodilerle sağlanıyordu. Ancak müziklerini Dimitri Shostakovich'in yaptığı, Eisenstein'ın “Potemkin Zirhlisi” gibi filmlerin daha kapsamlı orkestraya ihtiyacı vardı.

Lumiere kardeşlerin 1895'teki ilk sinema gösterisinde olduğu gibi seyirciler, 1927 yılına gelindiğinde, başka bir yeniliği görmek için sinema salonlarına gitmişti. Warner Bros'un, “Jazz Singer” (Şekil 3.1.7) filmi ile ilk defa film görüntüleri ve sesleri beraber kayıt edilmiş, Al Jolson'un “wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothing yet!” , “Bir dakika bekleyin! Henüz hiçbir şey duymadınız” sözleriyle sinema tarihine geçmiştir [6].



Şekil 3.1.7.: The Jazz Singer Afışı

1918-1919'dan başlayarak sesi film üstüne kaydetme çalışmalarının sonucu alınmış ve 1927 yılında ilk sesli film olarak benimsenen The Jazz Singer / Caz Şarkıcısı yapılmıştır. Gel gelelim, görüntüye sesin eklendiği, bir öteki değişle sesli sinema dönemine girildiği bu dönemde film sanayi beklenmedik bir bunalıma sürüklenmiştir. 1929 yılındaki büyük ekonomik bunalım maliyetleri düşürücü önlemler alınmasını kaçınılmaz kılmıştı. Filmlerin kısa sürede çekilmeye başlanması, lüks sinema salonlarının kapanması bu dönemdedir (Şenyapılı, 2002).

Diğer taraftan tam da 1929 ekonomik buhranı patlamadan iki yıl önceki bu gelişme yapımcılar için kurtarıcı gibiydi. Çünkü şirketler, bu teknoloji yardım ile ekonomik buhran altında ezilen Amerikan halkının, kendilerini yormayan konulara, göz alıcı dekorlar ve şık kostümlerin içindeki oyuncuların oynadığı müzikli, şarkılı filmler talebini karşılayacaklardı. (Aydın, 2004)

Sesli sinemanın, sinema tarihinde yerini aldığı 1927 yılında bir diğer önemli gelişme ise Amerikan Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi'nin, sinemada her

sene kendi alanlarında en iyi çalışmaları yapan sinema adamlarına ödül verme kararıydı. Düzenlenen törenlerde verilecek olan altın heykelciğin, Akademi sekreterlerinden birinin Oscar amcasına benzemesi üzerine, ödüle halk arasında “Oskarlar” denilmeye başlandı. Her ne kadar akademi ödül verme kararını 1927 yılında alsa da ilk ödüller 1929 yılında verilebildi .

Sinema tarihi 1920’li yılların ortalarında, bugüne dek gördüğü en önemli sinema adamlarından birinin çıkışına tanık oldu. Bu, daha önce Mark Sennet’in yapımcılığında, Triangle Kay Bee şirketi için kısa komedi filmleri eviren aktör Charlie Chaplin’di. Kendi yönettiği ilk uzun metrajlı alışması “The Gold Rush”dan (Altına Hücum – 1925) sonra sinema tarihinin en büyük filmlerinden sayılabilecek  filmi: müzikli ama konuşmasız “City Lights” (şehir Işıkları – 1930), sesinin ilk kez duyulduğ endüstri devriminin en büyük eleştirilerinden biri olan “Modern Times” (Asri Zamanlar – 1935) ve Hitler’in eleştirildiği, tamamı sesli “The Great Dictator” (Büyük Diktatör – 1940) geldi (Büyük Larousse, 1986).

Kısaca Fransa’da başlayan ama ABD’nin ele geçirdiği film endüstrisinde, Hollywood yeni bir sanayinin dünya başkenti olmuştu. Burada yapılan üretim bütün dünyayı besliyor ve bu üretim başka üretimleri de geliştiriyordu. Yan sanayiler doğmuştu. Los Angeles’in dışındaki portakal bahçeleriyle kaplı bu tarım arazisi bir kente dönüşmüştü (**şekil 3.1.8**).

Sinema yatırımı yapan ABD’li girişimciler, film yapımını düşürücü her türlü önlemi almayı da ihmal etmiyordu. Örneğin, sonradan hemen bütün ülke sinemalarını etkileyecek olan “star sistemi” kökende maliyetleri düşürücü bir buluştu. Yıldızlar stüdyo ile sözleşme imzalıyor, böylece her film için değişik ve gitgide yükselen para istemlerinin n kesilmiş oluyordu. Ayrıca, bir yıldızın halka benimsetilmesinden sonra onun başrolünü oynadığı bir filmi pazarlamak da kolaylaşıyordu (şenyapılı, 2002)



Şekil 3.1.8.: 1920'lerde Hollywood Film Stüdyoları

Sesli sinemayla birlikte yeni türler de ortaya çıktı. Sesin sağladığı gerçeklik duygusu, katı toplumsal gerçeklere değinen filmlerin yolunu açtı. Bunların başında, kent argosunun ve çatışma sahnelerinin gerçeğe uygun biçimde kullanıldığı gangster filmleri geliyordu. Ünlü kişilerin yaşamlarına dayanan biyografik filmler de yeni bir tür olarak ortaya çıktı. Sessiz sinemanın hareketi temel alan komedisinin yerini, Manc kardeşlerin, W.C. Fields'in ve Frank Capra'nın söze dayanan komedileri almaya başladı. Sesle birlikte gözde olan bir başka tür de müzikaldi. Walt Disney Skeleton Dance'la (1929, İskelet Dansı) canlandırma müzikalleri türünü başlattı. Sesin gelmesiyle inandırıcılık kazanan çizgi filmlerin üretimi de bu dönemde artmaya başladı. Üstelik çizgi filmlerde iki ya da üç renk kullanılabilirdi [6].

Renkli film sesli sinemayla birlikte başlamış, sinemanın ilk yıllarında elle yada şablonla boyama yöntemiyle bazı renkli filmler yapılmıştı. Technicolor Corporation tarafından geliştirilen Technicolor fotografik renklendirme yöntemi ilk kez 1922'de uygulanmıştı. Ama üç temel renk kullanımına olanak sağlayan yöntem 1929-32 arasında geliştirildi ve uygulamaya kondu. Bu yöntem, Disney'in kısa

canlandırma filmi The Three Little Pigs (1933; Üç Küçük Domuz) ve kısa canlı film La Cucaracha' dan (1934) sonra giderek yaygınlaşmaya başlayacaktı.

İkinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla birlikte Amerikan Sinema Sanayinin durumu kötüleşti. Çünkü amerikan film sanayinin yıllık toplam cirosunun yüzde 35'ini (Şenyapılı, 2002) sağlayan Avrupa ve Uzakdoğu'ya yapılan film satışları savaşa birlikte kesilmişti. Birinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi İkinci Dünya Savaşı'nın başında da savaşa bulaşmayan ABD'nin sinema sanayisi gelişmesini sürdürmek için elinden geleni yapmıştı. Sinemanın doğduğu ülke olmasına rağmen, savaşlar yüzünden yönetmenlerini dış ülkelere kaptıran Fransa'da ise İkinci Dünya Savaşı'nda yine de kaliteli filmler yapılmaya çalışıldı.

Film sanayisinin ellerinde tutan ve iki elin parmak sayısından az büyük şirketlerin kurdukları stüdyolarda yığınsal film üretimi yapan ABD'de de kayıtlara göre 1930-1945 yılları arasındaki 15 yıllık süre içerisinde stüdyolarda 7500 film çekilmişti. Yığınsal üretim, doğal olarak, bir örnek filmlerin çıkmasına yol açıyordu. Dolayısıyla, bu şirketlerin dışında farklı, değişik, yenilikçi filmler çevirmek olanak dışıydı. Stüdyo sistemi de yaratıcı yönetmenler çıkarmamış değildi (Şenyapılı,2002).

Örneğin, Orson Welles'in henüz 26 yaşındayken çevirdiği ve bütün zamanların en iyi on filmi arasında yer alan Citizen Kane/ Yurttaş Kane (**Şekil 3.1.9**) basın patronu William Randolph Hearst'ü rahatsız ettiğinden ötürü (anlatılan öykü onun yaşamının uyarlanmasıydı) ABD'de doğru dürüst gösterilmedi. Charlie Chaplin'in 1940 yılında çevirdiği ve başrolünü üstlendiği Şarlo Diktatör filmi ise Nazi Almanya'sını gücendirmemek için gösterime girmesi engellenmiştir. Nazi Almanya'sını gücendirmemek ve Hitler'e ters düşmemek kaygısıyla, Michael Curtiz'in yönettiği Ingrid Bergman ve Humphry Bogard'ın başrollerini paylaştıkları 1942 yapımı Casablanca filmi bile, müttefiklerin Nazi Almanya'sına karşı kazandıkları ilk zaferden sonra 1943 yılında, filmle aynı adı taşıyan kentte bulunan Amerikan askerlerine gösterilmiştir (Şenyapılı, 2002).



Şekil 3.1.9.: Citizen Kane Afişi

1930'lar boyunca ABD batı sinemasının lideri olmuştur. Sadece, 1933'te, Amerikan sinema endüstrisi 500'e yakın film yapmıştı. Bu tüm Avrupa'da yapılan filmlerin tamamına eşitti. Amerika'nın en yakın rakibi İngiltere'ye 2.5 kat fark atmıştı. Bu hızlı gelişim Hollywood stüdyolarında etkin bir organizasyon şemasının gelişmesi ve kullanılmasına yol açtı. Bu sistem üç ana fonksiyon; üretim, tanıtım ve dağıtım fonksiyonlarıyla iş birliği halinde olan bir ağ sistemiydi. Her şey formülleşmiştir. Böyle bir ortamda Clark Gable, Joan Crawford ve Greta Garbo'lar aslında MGM'in "cennetten daha fazla yıldız" sloganı eşliğinde yönetmenler, senaryo yazarları ve yapımcılar tarafından üretilen ürünlerden başka şeyler değillerdir. (Albrecht, 2000)

Olumsuz gelişmeler Amerikan sinema sanayinin çok gösterişli filmler üretmeye yönelmesinin de nedenidir. 1930'lu yıllarda film stüdyoları oyuncular,

yönetmenler ve yapımcılar üstünde mutlak egemenlik kurmuşlardı. Çekilecek filmlerin konuları stüdyoların sözleşmeli yıldızlarına uygun olarak seçiliyordu. Dünyanın her yerinden kendi ülkelerinde ünlenmiş oyuncular, yönetmenler Hollywood'a getirtiliyor, bunlara yaptırılan filmler oyuncuların, yönetmenlerin anavatanına satılıyordu. Dünyanın konjonktürü de ABD sinema sanayinin daha da gelişmesine yardımcı oluyordu. Çünkü o sıralar Alman Sineması propaganda filmleri çeviriyor, Rusya'daki yönetim film yapımlarını denetliyor, belirli konuların dışında film çevrilmesine izin vermiyor, bürokrasi ülkede yapılan filmlerin yurtdışına çıkarılmasını engelliyordu. Rusya gibi davranan bir öteki ülke ise Japonya idi. İngiltere ise, ithal ettiği ve gösterime sunduğu ABD filmlerine karşılık kendi filmlerinin ABD'de gösterimini sağlamak için bir kota koymuştu. Kotayı doldurabilmek için kötü filmlerin çekimine göz yumulmaktaydı (Şenyapılı, 2002).

Frank Capra'nın "Neden Savaşıyoruz", Orson Welles'in " Yurttaş Kane" John Ford'un "Gazap Üzümleri" gibi filmler, Hollywood'un bu dönemdeki önemli filmleri arasında sayılabilir. Sovyet Rusya'da ise büyük yönetmen Eisenstein'in "Korkunç İvan"ı bu dönemin önemli filmlerindendir.

İkinci Dünya savaşından sonra ABD, sonunda katıldığı savaşın Nazi Almanya'sının yenilgisiyle sona ermesi dolayısıyla, siyaseten Avrupa'daydı. Savaş sonrasında ise ekonomik buhran dönemindeki eğilim, bu sefer Marshall yardımı ile birlikte Amerikan sinemasının dış ülkelerdeki politikasını belirliyordu.

ABD savaştan büyük yara alarak çıkmış olan Avrupa ülkelerinin ümit bağladığı ülkeydi. ABD yaraların sarılmasına yardımcı oluyor, ekonomik yardım programları uyguluyordu. Avrupa ülkelerine süttozu, peynir, çiklet, Amerikan sigarası, vb.nin yanında Amerikan Rüyasını işleyen sinema filmleri de girmişti. Böylece, Amerikan kültürünün denizaşırı ülkelerde de tanınması, giderek kökleşmesi süreci başlamış oluyordu. Öte yandan sesli film çekebilme olanağı müzikli ve danslı filmler yapımını arttırmıştı. Elbette bu artışta, ağır ekonomik bunalım dolayısıyla müzikal filmlere olan talebin yoğunlaşması da etkiliydi. İnsanlar kendilerini yormayan konularda, müzikli – şarkılı, göz alıcı dekorlarla donanmış sahnelerde, şık kostümlü oyuncuların yaratıcı bir koreografiyle

dansettikleri, birbirinden görkemli görüntülerle örölmüş filmlerle bunalımın ağırlığından bir seans süresi boyunca da olsa kurtulmayı amaçlıyorlardı (Şenyapılı, 2002).

Özellikle Gene Kelly ve Fred Astaire'inn başrollerde oynadıkları müzikal filmler, ABD'nin tiyatro merkezi Broadway'de sergilenen büyük prodüksiyonların sinemaya aktarılmasıyla doğdular. Bu yıllarda Fred Astaire'in başrolde oynadığı "That's Entertainment" (İşte Gösteri), Gene Kelly'nin oynadığı "An American in Paris" (Paris'te Bir Amerikalı), "Singin' in the Rain"(Yağmur Altında Şarkı) (**Şekil 3.1.10**) gibi filmler dönemin en göz alıcı yapımları arasındadır (Aydın, 2004)



Şekil 3.1.10.: Singin' in the Rain Afışı

"Amerikan Rüyası", herkesin bir işinin olması, bu işten yeterli gelir sağlaması ve elbette bir otomobile sahip olması diye özetlenebilir. Amerika Birleşik Devletleri bir refah toplumdur ve ayrıca herkes bir anda çok varlıklılar arasına

katılma şansına sahipti. Savaştan çıkmış ve ABD'ye görece iyice yoksullaşmış ülkelerin toplumları için böyle bir rüyayı beyazperdede görmek bile mutluluk veriyordu. Ve ABD sinema sanayi hızla yeni yeni düşler üretiyordu (Şenyapılı, 2002).

Avrupa'daki 1950'li yılların önemli filmleri arasında İsveç yapımı Mattson'un "Hou Dansade en Sommar" (Yalnız Bir Yaz Dans Etti – 1951) ve Sjöberg'in "Fröken Julie" (Bayan Julie – 1951) adlı filmleri ile, İngiliz sinemasının başyapıtlarından Carol Reed'in "The Bridge on the River Kwai" (Kwai Köprüsü) sayılabilir. Dünyada da A. Kursawa'nın 1951 yılında çektiği "Rashmon" ve başyapıtlarından sayılan 1954 tarihli "Yedi Samuray" sinema tarihinde yerini aldı.

Bilindiği gibi herhangi bir sanayi dalında üç aşama vardır; üretim, dağıtım ve tüketim. Stüdyolarda üretilen filmlerin de dağıtılması gerekir. Dağıtım yoluyla işletmecilere yani sinema salonu sahiplerine ulaştırılmalıdır filmler. Salon sahipleri kendilerine ulaşan bu filmleri sahibi oldukları salonlarda gösterime koyacak ve böylece filmler tüketici – sinema izleyicisi ile buluşacaktır. Büyük şirketler, – Columbia, Metro Goldwyn Mayer (MGM) 20th Century Fox, United Artists (UA), Universal Studios Ve Warner Bros – ürettikleri filmleri kendileri dağıttıkları gibi, bir çok yerde işletmeciliği de üstlenmişlerdir; öteki bir deyişle doğrudan doğruya kendilerine bağlı gösterim salonları açmışlardır. Böylece, sinema sanayinden elde ettikleri kazanç daha da büyümüştür (Şenyapılı, 2002).

Ne var ki, stüdyoların, büyük film şirketlerinin tatlı karlarına veda etmelerine yol açan beklenmedik bir gelişme olmuştur. 1950'li yıllara gelindiğinde Televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte sinema sanayi büyük bir sarsıntı geçirmiştir. Televizyon umulmadık bir rakiptir sinema için. Gerçek ve kurgu dünyanın görüntülerini izleyicinin ayağına getirmiştir. Televizyon bir bakıma alternatif sinemadır. Sinema sanayinin ürünlerini karanlık salonlardan aydınlık oturma odalarına taşımıştır. Başkalarıyla değil yalnız yada aile bireyleriyle baş başa, konuşup kurallara uymak zorunluluğu olmaksızın film izlemek birçok kişiyi sinemaya gitmekten koparmıştır. 1950'lerde ABD'de, sonraları Almanya, Fransa,

Japonya ve İngiltere’de sinema salonlarının %90 oranında izleyici yitirmesine yok açmıştır. Salonların çoğu kapanmıştır (Şenyapılı, 2002).

Böylece büyük şirketlerin harcamalarında kesinti yapması gereği ortaya çıkmıştır. Kapanan salonların çoğu şirketlerce işletildiği için çevrilen filmlerin gösterimine olanak kalmamış ya da bu olanak çok sınırlanmıştır. Bu durum üretimin azaltılması gereğini doğurmuştur. Eskisi ölçüsünde yoğun üretim yapılamayacağı için, sözleşmeyle stüdyoya bağlı oyuncu, yönetmen ve yapımcılara düzenli para ödemenin bir anlamı kalmamıştır. Maliyet tasarrufu sağlayan star sistemi değişime uğramıştır. Sinemanın kadın ve erkek yıldızları gene vardır ama, stüdyolar yıldızlarla film başına para ödeyerek çalışmaktadır. Yapımcı ve yönetmenlerle de her film için ayrı anlaşma yapılmaktadır; onlar da stüdyolara bağlı değildir artık. Bu durumu da gişe başarısı sağlayan bir filmin oyuncularını, yönetmeni ve yapımcısının fiyatı gitgide artmakta, stüdyolar bu artışları karşılamak zorunda kalmaktadır (Şenyapılı, 2002).

Öte yandan, yitirilen belki de daha doğru bir deyişle televizyona kaptırılan izleyiciyi geri alabilmek için başka önlemler almak gerekmiştir. Tecimsel adları Cinemascope, Panavision, Vistavision olan televizyonun küçük ekranın karşısında izleyicinin ilgisini çekebileceği düşünülen geniş perde sistemleri geliştirilmiştir. Giderek Cinerama diye adlandırılan ve 3 boyutlu görüntü yanılması yaratan bir teknikle de filmler çekilmiştir. Değişik perde boyutlarına uygun olarak çekilip piyasaya sürülen filmler de sinema sanayinin girdiği bunalımdan tümüyle çıkmasına yetmemiştir. Çıkış yolları arayan, direnen sinema sanayisi, çareyi pahalı ve gösterişli yapımlar üretmekte bulmuştur. Ancak, bu savaşa dayanamayan ve büyük oranda para kaybeden bazı yapımcı şirketleri stüdyolarını satmaya başlamış, bu savaştan sinema gibi tiyatro da nasibi almıştır. Özellikle ABD’deki büyük tiyatro binaları satılarak, yerlerine çok katlı otoparklar ya da bankalar yapılmaya başlanmıştır (Şenyapılı,2002).

Sonuçta Hollywood’un temellerini dayandığı, büyük stüdyoların sahibi olan yapımcı şirketleri, yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlayan “bağımsız” sinemacılarla tanıştı. Başrollerini Elizabeth Taylor ve Richard Burton’un oynadığı “Cleopatra”

(1963) filmi dönemin en büyük ticari başarısızlığı olunca, Hollywood'un yüksek ücretler nedeniyle artık film çekmek için pahalı bir yer olmaya başladığının farkına varan şirketlerin, büyük bütçeli filmleri için ülke dışına çıkma eğilimi hız kazanmıştı. ABD dışında tercih edilen ülkeler arasında İngiltere başı çekiyordu. İngiltere'de çekilen "Arabistanlı Lawrence"(1962) ve "Doktor Jivago"(1965) bu filmlerin arasında ilk akla gelendir (Aydın,2004)

Sinema endüstrisi 1970'li yıllara, televizyonun neden olduğu büyük bir ticari krizle girdi. Ancak yine de (belki de bu sebepten dolayı), 70'ler sinema endüstrisi için yepyeni ve yaratıcı bir çağ oldu. Genç yönetmenler yavaş yavaş kendilerini göstermeye başladılar. Özellikle de çektikleri, bol görsel efektli "Bomba Gibi" (blockbuster) filmler, bu yılların karakterini oluşturdu. Bu filmlerden en önemlileri:27 yaşındaki Steven Spielberg'ün "Jaws" (1975) ve 33 yaşındaki George Lucas'ın "Star Wars – A New Hope" (Yıldız Savaşları: Yeni Bir Umut – 1977) (**Şekil 3.1.11**) filmleridir. Bu iki film 7 – 8 milyon dolarlık bütçelerine rağmen sinema tarihinde ilk defa 100 milyon dolarlık hasılatı getiren ilk iki filmidir. Her ne kadar 70'ler MGM (Metro Gold Mayer) gibi, 50'lerdeki müzikal filmlerin tek hakimi olan bu şirketin çöküşüne tanık olsa da, sinema tarihinde "Rönesans"ın yaşandığı yıllar olarak kabul edilir. Tabii ki ABD'nde ortaya çıkan, Watergate olayı, Başkan Nixon'un düşüşü ve özellikle de Vietnam Savaşı ile, bütün dünyada başlayan 68 kuşağı hareketinin bu Rönesans'ta büyük payı vardı. Dönemin başarılı genç yönetmenlerinden Milos Forman'ın " The Hair" (Saç – 1978) ve "One Flew Over the Cuckoo's Net" (Guguk Kuşu – 1975) gibi filmleri, başkaldırı hareketinin ruhunu ve onu bastırmaya çalışan ideolojiyi ürpertici şekilde gözler önüne seren filmlerendir. (Aydın, 2004)



Şekil 3.1.11.: Star Wars – A New Hope Afışı

Video kaset kayıt cihazlarının da 1975 yılında Sony'nin "Betamax" adını verdiği teknolojisiyle sektöre girişi sonucu, sinema endüstrisi, daha önce televizyonla savaşımdan aldığı tecrübeyle, bu yeni buluşla savaşmak yerine onu kendi çıkarları için kullanmanın yollarını aramaya başlamıştır. Televizyonda 1976 yılında gösterilen, 1939 yılının (ve dünya sinema tarihinin) en önemli filmlerinden "Gone with the Wind" (Rüzgar Gibi Geçti) tam 34 milyon kişi tarafından izlenmiştir. Yine aynı yıl 1975 yapımı "Jaws"ın televizyondaki reklamları, filmin büyük başarısının sebeplerinden biri olarak anılabilir [6].

Stüdyoların, filmin bütün tanıtımı ve satışını üzerine almasına rağmen, yapım ve para gibi unsurları bağımsız yapımcılara, kişilere ya da ajanslara bırakmasıyla birlikte filmleri üreten insanların görevleri kesişmeye ve “aktör – yapımcı”, “yönetmen – yapımcı”, “aktör – senarist” şeklinde görev yapan insanların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tür oluşumlar sonunda sinema sektörüne “auteur”³ yönetmenler girmiştir. Bu dönemde ilk ürünlerini veren önemli yönetmenler arasında George Lucas, Milos Forman, Alan Pakula, Brian De Palma, Steven Spielberg sayılabilir. 1980’li yıllarda sinema, 70’lerdeki kazanımlarının üzerine yenilik getirmemiş, daha çok bir önceki dönemin çalışmalarını takip etmiştir. Ancak bu dönemdeki sinema endüstrisinin efekt imkanlarının artmasıyla, görsel efektlerin hakim olduğu filmlere ilgi duyulmuştur [6].

1980’li yıllara gelindiğinde artık özel sinema hileleriyle dolu çok yüksek giderlerle gerçekleştirilen filmler yapılmaya başlanmıştır. Bugün de aşırı maliyetli filmlerin yapımı sürdürülmektedir. Pahalı yapımların yanı sıra sinema salonlarının küçültülmesi yoluna gidilmiş, salonun izleyicinin olabildiğince rahat etmesini sağlayacak biçimde düzenlenmesine önem verilmeye başlanmıştır. Ayrıca salonlar geliştirilmiş optik ve ses teknolojilerinin ürünleriyle donatılmıştır. (Şenyapılı, 2002).

Seksenli yıllar, yetişkinlerden çok genç insanları tatmin edecek filmlerle, özellikle de adı “Hit” filmlerle sık sık anılacak Spielberg ve Lucas’ın çektiği filmlerle başlamıştır. Bu yıllarda filmler ticari açıdan çok uygun zamanlarda piyasaya sürülüyordu (yaz mevsiminde ya da Noel tatillerinde) ancak tabii ki bu furyada ticari başarılar olduğu kadar başarısızlıklara da yer vardı. Örneğin, başrollerini Warren Beatty, Isabelle Adjani ve Dustin Hoffman gibi yıldızların paylaştığı “Ishtar” (1987) 55 milyon dolarlık maliyetine karşın sadece 13 milyon dolar hâsıllata ulaşabilmiştir (Aydın, 2004).

Bu sırada JVC’nin geliştirdiği VHS (Video Home System) giderek Sony’nin Betamax teknolojisinin pazar payını elinden almaya başladı ve 1987 yılında %

³ Auterism: Filmin yönetmeninin, film senaryosundan, set tasarımına, müziklerinden, yapım sonrası satış politikasında kadar her şeyinden sorumlu olduğuna inanılan düşünce biçimi.

95'lik paya ulaşınca, Sony Betamax teknolojisini sona erdirdi. Bu teknolojileri kendi ticari çıkarlarına çok uygun Şekilde değerlendiren sinema endüstrisi ise, filmlerin video kasetlerini satma yoluyla, bazı filmlerin, sinemadaki hâsılatlarından daha fazla kar ettirebiliyordu [6].

1990'lı yıllarda, Hollywood'un pompaladığı “yüksek bütçeli, özel efektlerle (birbirine benzeyen kovalamaca sahneleriyle ve görsel efekt kargaşasıyla) dolu filmler, kaliteli filmdir” anlayışının güçlü bir Şekilde devam ettiği ve özellikle 70'lerde yaşadığı rönesanstan sonra dünya sinema endüstrisine hakim olan Amerika'nın, önemli Avrupalı yönetmenleri kaptığı söylenebilir. Özellikle doksanlı yılların başlarında yapım Şirketleri, 80'li yıllar sonunda kullanmaya başladıkları video kaset teknolojisinden kiralama ya da satış yolu ile ciddi miktarda kar etmeye başlamıştı. Video kasetler sektöre öyle hâkim olmuşlardı ki, Oscar ödüllerini veren jüri bile, 1994 yılından itibaren, filmleri salonlarda izlemek yerine, video kasetlerden izlemeye başlamıştı. Zaten 80'lerin sonlarında, sayısal çağın hâkimiyeti giderek güçlenmeye başlamıştı. Kodak 1990 yılında tüm dünyaya Foto – CD oynatıcısını tanıttı. Ardından 1992 yılında 20 ciltlik Oxford İngilizce Sözlük CD – ROM olarak piyasaya sürüldü. Sayısal video disk, DVD, teknolojisinin 1997 yılında piyasaya çıkmasından sonra da bir çok öncü yapımcı filmlerini çekip sonradan sayısala dönüştürmek yerine, direkt sayısal çekimler yapmaya başladı [6].

Sayısal teknolojinin sinema endüstrisindeki en büyük başarısı ise, 35 bin dolarlık maliyetine rağmen, internetteki tanıtımı ile 248 milyon dolar hâsılat yapan “The Blair Witch Project” (Blair Cadısı – 1999) olarak nitelendirilebilir. Doksanlar aynı zamanda, bol efektli filmlerin kalıplarının dışına çıkan, “bağımsız” sinemacıların da önemli başarılar elde ettiği yıl olarak kabul edilebilir. Özellikle Harvey Bob Weinstein kardeşlerin kurduğu “Miramax” bu alanda başı çeken bir Şirket oldu. Bu filmlerde özellikle ciddi bir bakış açısıyla, pahalı oyuncular olmadan, sosyal konular işlenmeye çalışıldı. İngiliz yapımı “My Left Foot” (Sol Ayağım – 1989) ve “ The Crying Game” (Ağlatan Oyun – 1992) gibi filmler Miramax'ın önemli filmlerindedir. Ancak Miramax'ın en çok tanınan filmleri tabii ki Quentin Tarantino'nun “Reservoir Dogs” (Rezervuar Köpekleri – 1992) ve “Pulp Fiction” (Ucuz Roman – 1994) adlı filmleridir (Ayдын, 2004).

1990'ların sonuna gelirken, sinema sanayisinin yığınları yeniden karanlık salonlara çektiği gözlenmektedir. Film sanayi çok çeşitli alanlarda harcamalar yaparak önemli bir ekonomik canlılığa da yol açmaktadır. Kimi teknolojik (optik, ses teknolojisi vb ve özellikle son dönemlerde bilgisayar teknolojisi) gelişmeleri hızlandırmaktadır. Dahası, başlı başına yüksek istihdam sağlayan bir alandır. Yalnızca baştaki ve özellikle sondaki film tanıtım yazılarına (jeneriklere) bakıldığında, bir filmin yapımında ne çok kişinin görev aldığı anlaşılmaktadır (Şenyapılı, 2002)

Günümüze gelindiğinde sinema filmi elde edilmesi gittikçe pahalılaştan bir ürün olmaya başladı. Sinema sanayinin giderleri her gün biraz daha artmakta, gider alanları çeşitlenmektedir. Geçmiş dönemlerde sinema filmi bir anlamda yarı dayanıklı üretim malı sayılabılırdi. Bir film uzun süre gösterimde kalabiliyor, bugüne göre çok daha geniş sayılabilecek bir sürede toplam izleyenlerin yarısınca izlenmiş oluyordu. 20 – 30 yıl öncesine değin bir filmi toplam izleyenlerin yarısı ilk 6 ay içinde izlenmiş oluyorlardı. Bugünse bu süre 1,5 – 3 aya inmiştir. Dolayısıyla, ilk gösterimin çok sayıda salonda yapılması gereği doğmuştur. Çok sayıda salonda göstermek demek çok sayıda kopya çıkarmak demektir. Geçmişte ilk gösterim döneminde 20 kopya yeterli olurken bugün (salonlardaki koltuk sayısının azaldığı da düşünülünce) 50 – 200 arasında kopya çıkarmak gerekmektedir. Bunun ise, maliyet artışı anlamına geldiğini söylemek gereksizdir (Şenyapılı, 2002).

4. MİMARLIK VE SİNEMA BİRLİKTELİĞİ

Sinemada ve mekândaki algı, mimarlık ve sinemanın önemli ortak noktaları arasındadır. Mimarlık ve sanat tarihçisi Helmut Wehsmann'ın belirttiği gibi, mimari biçim, filmin biçimiyle benzerlikler gösterir. Zaman içinde ve mekânla organize olur, farklı strüktür, dil parçaları ve örüntülerden oluşan bir strüktürü vardır. Sinemanın zaman ve mekân örgüsünün istendiği düzleme yerleştirmedeki özgürlüğü, mimarların peşinde koştuğu kavramların ilk önce sinema filminde ele geçirmesinin nedenidir. (Gönen, 2001 ve Yıldırım, 1998)

François Penz'e göre hem mimarlık hem sinema, iki boyutlu ortamda üç boyutlu mekanın temsilini kullanmaktadır. Mimarlık, iki boyutlu olarak çalıştığı tasarımları, üç boyutlu gerçekliğe aktarırken, sinema ise üç boyutlu gerçeklikten yakaladığı görüntüleri film ortamına dönüştürüp, iki boyutlu ekranda göstermektedir. (1997)

4.1. Mimarinin Sinemaya Etkileri

Çevre, filmin anlatıldığı öykünün “geçtiği mekan” ve “zaman” anlamına gelmektedir. Joseph M. Bogs, “ The Art of Watchin Films” Filmleri İzleme Sanatı, başlıklı kitabında, görsel işlevi açısından önem taşıdığı için çevrenin güçlü bir sinemasal öge olarak benimsendiğini belirtir.

Aynı yazara göre çevre, filmde anlatılanlara bağlı olarak irdelenirken, 4 ana etkisi göz önünde tutulur.

1. Zamanla ilgili (Temporal) etmenler: Öykünün geçtiği dönem
2. Coğrafik etmenler: Fizik mekan ve fizik mekanın, arazi biçimi, iklim, nüfus yoğunluğu – görsel ve psikolojik etkileri – ve öykü kahramanlarını ve davranışlarını etkileyen diğer yerel etmenleri de içeren ana karakteristik özellikleri
3. Toplumsal yapılanma ve ekonomik etmenler
4. Gelenekler, ahlaksal tavırlar ve davranış biçimleri

Sayılan etmenlerin, her birinin sorunlar, karşıtlıklar ve kahramanların karakterleri üzerinde önemli etkileri olduğu gözden kaçırılmayarak herhangi bir öykünün akışı yada izleğin ayrılmaz parçası olduğu unutulmamalıdır. (Ünal, 2003)

İnsanı biçimlendiren çevresidir, çevre koşullarıdır. Diğer bir deyişle; içinde yaşanan çevrenin iklimi, yaşadığı dönem ve bu dönemde üyesi olduğu topluluğun ekonomik ve toplumsal yapısı, egemen olan gelenek ve görenekler, ahlaksal değerler ve davranış biçimleri insanların karakterini belirler.

Çevre, sinema izleyicisine filmdeki kişi ya da kişilerin karakterini anlamak için ipuçları verir. Bir başka anlatımla çevre, film kahramanlarının karakterlerini yansıtır. Görsel olarak izleyiciye sunulan çevre, filmdeki kahramanlar hakkında ilk izlenimleri edinmemizi sağlar. Kahramanın yaşadığı ev görülerek, mekanın kent veya kır olduğunu, yalnız yaşayıp yaşamadığı, zengin ya da fakir olduğu veya toplumsal konumu anlaşılabilir. (Şenyapılı, 2002)

Çevre veya sıklıkla kullanılan adıyla set, filmin anlattıklarının veya öyküsünün geçtiği mekan ve zaman anlamına gelir. Bogs, “ The Art of Watching Movies”(1991) başlıklı kitabında, çevrenin film öyküsünün akışı, öykünün kahramanları, ana izlek, karşıtlıklar ve simgecilik gibi öteki öğeleriyle karmaşık ilişkileri bulunduğu için çok iyi irdelenmesi gerektiğini vurgular ve görsel işlevi açısından büyük önem taşıdığı için çevrenin güçlü bir sinemasal öge olarak benimsendiğini belirtir. (Aksoy, 2003)

Çünkü inşa edilse de, edilmese de film mimarlığı, “ruhsal mekanlar, çevreleri durumlar ve imajlar üzerine çalışan bir anlam mimarlığıdır. Çerçevenin içindeki duvar ışık ve gölgelerden oluşan duysal bir mekandır ve içinde, önemsiz ya da bir şey anlatmayan hiçbir şey yoktur...”(Schaal, 2000)

Çoğu zaman çevre ve dekor arasındaki anlam ayrımı dikkate alınmaz ve genellikle dekor sözcüğü kullanılır. Ancak, bu kullanımda, dekor sözcüğü genellikle çevre kavramının içerdiği anlamları da kapsar. Çek yönetmen Milos Forman “Dekor, perdede görülen şeydir” diyerek, belirtilen anlayışla, öz ama kapsamlı bir tanım yapmıştır. (Şenyapılı, 2002)

Çevre, filmle anlatılmak istenenlere bağdaşacak biçimde yaratılır, tasarımılanır. Sinemada dekor süsüleme amaçlı değildir. Monaco'nun yazdığı gibi (2005) mimarlık ve sinema ilişkisi doğrudan değildir, metaforiktir. Anlatımı pekiştirmek, anlatılmak isteneni kolayca anlatılmasını ve izleyicinin zorlanmadan algılamasını sağlamak için yapılır. Dolayısıyla, dekorun, görkemli ve göz kamaştırıcı olması değil, filmin anlattığına uygun olması arzu edilir.

Bir film için oluşturulan çevre ve yapılan set tasarımları sinemada yönetmenin üslubunu yansıtan önemli öğelerden biridir. Anlatılmak istenen anlatılırken kimi yönetmen pek ön plana çıkmayan, kimi doğal güzelliğin egemen olduğu, kimi yalın , kimi görkemli çevreler ister, kimi çevreyi izleyici öyküdeki kahramanların özelliklerini daha iyi algılamasına yardımcı bir öge olarak kullanır. Kimi için öykünün havasını oluşturan güçlü bir araçtır dekor. Kimi yönetmense dekoru ikincil, anlatılanlara eşlik eden ama ön plana çıkmayan bir öge olarak

değerlendirir, özel olarak vurgulamaz. Dekorunu nasıl kullandığına bakarak yönetmenin üslubu, dünyaya nasıl baktığı, sorunlara ve olaylara yaklaşımı hakkında yargıya varılabilir. Özellikle sıra dışı tasarımla yapılmış dekorların öncelikle yönetmenin zevkini ele verdiğini belirtmek yanlış olmaz (Şenyapılı, 2002)

Tüm bunlarla beraber, “Sinematik Kent” kavramı son yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmış bir kavramdır. Kentlerin, fark edilir şekilde etkiledikleri sinema kalitesine ve birçok filmde kentin nitelikleri yeterli kullanılmamasına rağmen, kentsel alanlar ve sinematik mekanlar arasındaki ilişkiyi anlama yönünde yeterli olarak gösterilmemiştir. Aslında film ve kentin geçmişleri çakışmaktadır ve sinemanın kent olmadan gelişmiş olma ihtimali düşünülemez. Aynı zamanda kent de sinematik form tarafından kontrol dışı olarak şekillenmiştir. Ancak, her şekilde film ve kent çalışmaları arasındaki bağlantıya gerekli hassasiyet gösterilmemiştir (Ünal, 2003)

Film teorisi içinde kent bugüne kadar kesinlikle küçümsenmiştir. Aslında kent sinemanın merkezidir. Kentin dolaylı yoldan sinema üzerine sahip olduğu yaygın önem, kentin sinema üzerindeki direkt ve açık önemini hafifletmiştir. Dolayısıyla bu bir paradokstur (Clarke, 1997)

Yapılan tartışmalar iki konunun birbirinden bağımsız işlemesi yönünde olmuştur. Film eleştirmenleri ve kent konusunda eleştiriler getirenler, konun ayrı ayrı işlenmesinin, her konunun kendine has incelenmesini gerekli görmüşlerdir (Ünal, 2003).

Hollywood’da mimari değer taşıyan işleri özellikle üç stüdyo üretmişti. Paramount, RKO ve MGM. Üç stüdyo da modernizmi, üretimde buldukları film türlerine göre düzenlemişlerdi. Bu dönemdeki filmlerin mimarisi filmin komedi, dram ya da müzikal olmalarına göre değişiklik göstermiştir (Albrecht, 2000).

Amerika iki dünya savaşı arasındaki yıllarda Avrupalı mülteci akımına uğramıştı. Paramount’daki Alman egemenliğinin sebebi de bu mültecilerden biri olan Hans Dreier’da. 1885’te Almanya’da doğmuş, Münih’te mimarlık okumuş,

Alman hükümeti adına Batı Afrika’da binalar tasarlamış, 1919’dan 1923’e kadar da Ufa için çalışmış, Paramount’ta süpervizör sanat yönetmeni olmuştu. Ardından da Dreier’in etkisiyle Paramount bir Bauhaus atelyesine dönmüştü. Jock Peters, Ken Weber gibi Alman göçmeni tasarımcılar Bauhaus’un beyaz, yalın ve elitist tarzına yakın setler tasarlamışlardı. Paramount’un sade, dekorsuz, asimetrik kompozisyonlu hafif hacimleri 1930’lar boyunca 1927’de “Deutscher Werkbund”da sunulan Avrupa avangardının pek çok karakteristiğini paylaşmıştır. (Aksoy, 2003)

RKO’nun setleri ise, Paramount’un tersine, modern mimarinin dekoratif özellikleri, Art Deko ve Neo – Klasisizm birleşmesinden oluşmuştu. RKO modernizmin halka tanıtılmasında önemli bir rol üstlenmişti. Fakat RKO’nun bu türden dekorları “modern mimarlık” adına bir gerilemeydi aslında. Tasarımcılar dekoratif kimi motifleri, modern mimarinin üstünde uygulamışlardı. İronik olarak bu tasarımlara seyirciler kendilerini yakın hissetmişlerdi.

MGM, ise Oskar heykelciğini de tasarlayan Cedric Gibbons gibi mükemmel bir tasarımcı sayesinde, Paramount’un elitist set mimarisi ile RKO’nun enerjik dekoratif öğelerini birleştirmişti. MGM, Hans Greier’in “Büyük M ile Modernizm” diye adlandıracağı (Wilson, 2000) çok başarılı setlere imza atacaktı o yıllarda. Universal ise bu dalda bir ekol olmuş “Frankenstein” “Dracula”, “Modern Times” gibi filmlerde mimarinin gereği üzerine konuşulabilecek kaliteli işler çıkarmıştı. (Aksoy, 2003)

1920’lerin sonuna doğru, modernizm hemen her tipik Amerikan filmini etkilemişti. Her film bir trend yaratmaya çalışıyor, böylece endüstrinin kökleri güçleniyor, film piyasası büyüyordu. Stüdyo sistemi ile mimari mekanlar kodlanarak ilk “klişe”lerde oluşturulmaya başlanmıştı. Konutlar ve gökdelenler de klişeleşen mimari öğeler arasında yer almışlardı.

1920’ler boyunca Avrupalı mimarlar ideal evi planlamak ve inşa etmek için çaba harcamışlardı. Modern mimari, ev dizaynında reform yapmak, kadınların hayatlarını kolaylaştırmak isterken, sinemanın tepkisi tutucu, kadınların toplum hayatındaki yerleriyle ilgili popüler korkuyu yansıtıcı olmuştu. Bunalım yıllarının

atmosferinde erkekler çalışmalı kadınlar ise geleneksel rollerine geri dönmeliydiler. Orta sınıfın modernizme olan yabancılığı da sinema tarafından kullanılıyordu. Örneğin Albrecht'in aktardığı üzere (2000) Hans Dreier'e göre: "Bugünün dünyasında, özellikle Amerika'da gökdelenler, sınır kapıları, gemiler, fabrikalar gibi bireysel olmayan anıtsal ve endüstriyel yapılarda – geçmişle ufak tefek bağlar da kurarak – çağdaş mimari kullanılabilir. Bu yapıların fonksiyonalist olmaları da zaten gereklidir. Ama tüm duyguların açığa çıktığı yer olan "ev" in kurulmuş geleneği kullanarak zamansızlaşması ve pek çok bağ ile geçmişe bağlanması gerekir."

Halkın modernizme güvensizliği büyük depresyon ile birleşince ilginç sonuçlar vermiş ve filmlerdeki modern tasarımlar, toplum huzurunu tehdit eden kötü güçlerle sık sık işbirliğine girmiştir. (Albrecht, 2000)

1920 ve 30'ların Amerikan filmlerindeki insanlar yaşadıkları evlere benzer binalarda çalışmışlardı. Filmler genellikle moda, finans, özellikle de medya çerçevelerinde geçiyordu. Popüler radyo NBC'nin 130 yılında New York Rockefeller Center'a taşınması sinemada bir modern radyo istasyonlu filmler furyası bile başlatmıştı. I. Dünya Savaşı cepheye giden erkeklerin yerlerini kadınlar tarafından doldurulmasını sağlamıştı. 1915'lerin kadını pratik giysiler giyen kısa saçlı, araba kullanan, golf oynayan bir kadındı. 20'lerin sonundaki depresyonla birlikte kadına eski geleneksel rolü verilecektir. (Albrecht, 2000)

1920'lerin sonunda toplumlar, kentlerin insani potansiyelini üzerine alan oldukça iyimser bir bakış açısına sahiptiler. Strüktür mühendisliği, mekanik teknolojisi, kent planlamasında ve büyük sermayenin ürünü olan gökdelenlerde modern Amerika'nın sembelleri oldular. New York 1930'larda gökdelenlerin aralarında Walker ve Gillette'in "Fuller Gökdeleni" (1929), Sloan ve Robertson'un "Chanin Gökdeleni" ve Shreve, Lamb & Harmon'un " Empire State Binası" olan, en gözde örnekleriyle dolmuştu. Gökdelenler kısa sürede mobilya tasarımcılığı, reklâmcılık, giyim modası ve bilim kurgu epikleriyle mütevazı sessiz filmler aracılığıyla sinemayı eklediler.

Gökdelen ılgınlığı ise en üst noktada borsanın çöküşünü izleyen inşaat faaliyetlerinin tamamen durduğu iki üç yıl içerisinde ulaştı. Bu senelerde sinema, kullandığı fantastik teraslı gece kulüpleri, çatı katları ve özel ofisleri ile gökdelenler çevresinde bir mit yarattı. Gökdelenler de filmlere zengin imgeler sunuyorlardı. Kimi film yapımcıları çeşitli hilelerle mevcut gökdelenleri olduklarından daha uzun bile göstermişler ve binaların mistikliğini arttırmışlardı.(Albrecht, 2000) Bunun dışında gökdelenler, özellikle bilim kurgularda, devasa boyutlarıyla insan kontrolünü kabul etmeyen ve tehlike potansiyeli taşıyan yapılar olarak sunuldu. Her iki halde de olumsuz bir anlam yüklendiler. 1930'ların sonuna doğruysa gece kulüpleri, çatı katları, Manhattan göklerine uzanan lüks ofisler beyaz perdeden silinmeye başladılar.

Film yapımcılarının da bu kadar yakınlarında gerçekleşen değişimlere kayıtsız kalmaları düşünülemezdi. Böylece “Metropolit”, “sinema” ve “modernizm” arasında daha başlangıcından itibaren bir ilişki kuruldu. Sinema kesinlikle kent modernizminin bir ürünüydü, ama aynı zamanda kent kültürünü ve medenileşmesinin de üreticisiydi. (Weihsmann, 1997)

Sinema ve modern urbanizm aynı zamanda gelişmiştir. Dolayısıyla aynı zamana rastlayan bu süre boyunca kentin sinemadan, sinemanın da kentten etkilenmiş olduğu yadsınamaz (Clarke, 1997)

Diğer taraftan Hollywood filmlerinde sanat departmanına ayrılan bütçenin gelişmesiyle, film yapımcıları bunun geri dönüşünü ekonomik olarak almaya başladılar. Hiç kuşkusuz bu kazançla birlikte yapımcıların iç mekân tasarımlarına yönelmeleri çok uzun sürmedi. Bu dönemde mesleğe yeni atılmış birçok mimar ilk iş deneyimlerini Hollywood stüdyolarında yaptılar.

4.2. Sinemanın Mimarlığa Etkileri

Kentsel mekanların, film seti olarak kullanılması, sinema ekranından, izleyiciye sunulması, kent kullanıcılarının kent hakkında bildiklerini sorgular, yeni fikirler verir, kullanıcıların bakış açılarını değiştirir ve kentin algılanan veya empoze edilen imgelerini yaratır olmuştur. Kent imgelerinin doğru yaratılması, kent kullanıcılarının içinde yaşadıkları kenti algılama kapasitelerinin etkileyeceğinden, sinema bu konuda üzerine büyük bir sorumluluk almaktadır. (Barber, 2002) Sinemanın bu sorumluluğu ne derece gerçekleştirdiği sinema çevreleri ve kent plancıları arasında halen tartışılan bir konudur. Ancak, başlangıç noktası bu sorumluluğun kabulüdür. (Ünal, 2003)

Ancak kabul edilmesi gerekir ki; kent, sinematik form tarafından şekillenmiştir. Sinema da doğasının büyük kısmını kentin tarihi gelişiminden almıştır. Bu noktada da “sinematik şehir” kavramı ortaya çıkmaktadır. Kent içinde yürüyen birinin kendini film etinde hissetmesinin açıklaması, kentin sinemasını inkar edilemeyen parçası olmasıdır. Dolayısıyla sinema projelendirilen ve belirlenen bir ekranla sınırlanmaz. (Clarke, 1997)

Kültürel, özel olarak da sinematografik bir üretim alanı olarak kentler, çeşitli sanatsal – edebi, mimari, resimsel, filmsel – eserlerin ortak odağı olmuştur. Kentin bu kültürel kapasitesi antik dönemden Ortaçağ ve Rönesans’a oradan modern kentlere kadar süregelmiştir. Birbirine eklenerek ve değişerek oluşan kültürel olguların bu karakteri de kentsel filmler üzerinden ortaya çıkmıştır. (Ünal, 2003)

Bütün bir dünya coğrafyasında kentsel mekanlar, diğer mekanlara oranla daha gelişmiş, daha zevkli ve neşeli, daha zarif, daha özgür yaşam alanları oluşmuş ve sanatsal ilgi ve üretimin temel dinamikleri haline gelmiştir. Ama aynı zamanda kentler, yırtıcı, mücadelecı, kaotik gibi özellikleri de şiddetle içlerinde barındırmıştır. Günlük hayata güzellik ve sanatın katılması, sakinleştirilmesi ya da şiddetlendirilmesinde sinemanın etkisi büyüktür. Kentin zaman içinde değişikliğe uğraması gibi, materyallerini, özellikle kentlerden alan sinema formunda da süregelen bir değişim olmaktadır. Modern kentsel hayatın estetik bir gündeliği

olarak sinema, kentlilerin hayatına canlı, renkli bir boyut, hem de realist ve düşsel – algısal boyutlar katmıştır. Sinema, kentsel bir müzik ve şiirdir. Ayrıca, sinemanın kent ekonomisine getirdiği canlılık da unutulmamalıdır. (Ünal, 2003)

1930’larda Hollywood yapımcıları, film tasarımlarına ayırdıkları bütçeyi yüksek tutmaktan çekinmiyorlardı. İlk defa 1920’lerin sonlarında ortaya çıkmış olan “ modern görünüş” olgusu, Hollywood filmlerinden afişlere, reklâmlardan filmlerde kullanılan mekan tasarımlarına da yansımıştı.

Bir filmin çekimi genelde ortalama bir yıl sürüyor filmin dolaşımıyla bu süre iki yıla kadar çıkabiliyordu. Film, kıyafetten saç tasarımına, kullanılan mekânlara kadar büyük bir çoğunluğunu çalışan, orta kesim oluşan seyirci kitlesini etkilemeli ve hatta öncülük yapmalıydı. Dolayısıyla Hollywood kısa zamanda moda trendlerini sadece popülerleştiren bir konumdan çıkmış aynı zamanda tasarımları belirleyen bir konuma gelmiştir.

Sinema ve kent arasındaki ilişkiyi kuvvetlendiren en önemli unsurlardan biri de, Barber’inde belirttiği gibi, hiç kuşkusuz, kentlerin kimliklerini ve imajlarını oluşturan kentsel imgelerdir. Washington’da Beyaz Saray, Paris’te Eyfel Kulesi, New York’ta – her ne kadar günümüzde varolmasalar da – New York Trade Center, İkiz Kuleler, gökdelenler ve Özgürlük Anıtı’dır. Bu kentsel imgeler, kentin kimliğini belirten bir öge görevini üstlenirken aynı zamanda da sinematografik olarak da şehrin algılanmasında tanıtıcı etkenlerdir. Böylece sinema, izleyicinin zihninde oluşan imajıyla hem kentin kimliğini güçlendirirken, aynı zamanda da kenti tanıtmaya işlevini yerine getirmiş olur.

Sonuç olarak, Barber’e göre bu “kentsel sinema”dır. Kentsel sinema aynı anda bir kültürel kaybı, ya da kültürel bir umudu teşkil edebilir. Burada sinemanın ve objektifin, etkilerinden bir diğeri ortaya çıkmaktadır. Bu etkinin olumlu ya da olumsuz olması filmin yapımcısına, yönetmenine ya da mekân seçen yetkili kişiye bağlıdır. İmgelerin doğru yansıtılması, kentsel imajın doğru yönlere çekilmesi ancak bu konuda bilgili kişiler tarafından yapılmalıdır. (Barber, 2002)

Göktürk, “Sinematik Şehirler” adlı sempozyum bildirisinde, sinemada mekan ve örnek sinematik mekanlar üzerinde durmuştur. Göktürk’e göre, modern hayatın keşfinde sinemanın büyük rolü bulunmaktadır. Kentsel alanda sinema yaparken ve mekânı kullanırken sistematik çalışılması ve bu işlemin stratejiler belirlenerek ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Kent hayatının değişimi ve çeşitliliğinin sinemada temsil ediliş biçimi önemlidir. Etkileşim alanının büyüklüğü konuya hassas yaklaşma gereğini doğrulamaktadır. (Ünal, 2003)

Leny Smith, makalesinde, film yapımcılarının en çok tercih ettiği on Amerikan kentinden bahsetmektedir. Bu kentlerin ilki, en önemli imgesel öğeleri olan “Dünya Ticaret Merkezi” İkiz Kuleleri kaybetmiş olmasına rağmen New York Kentidir. Her yıl 200’ü aşkın film çekilen ve en iyi sinema okullarını bünyesinde bulunduran New York, yaşayan bir film setidir. Bir çok filmde kullanılan “Central Park”, “Brooklyn Köprüsü”, “New York Kütüphanesi Binası” ya da Staten Adası Feribotu dünyanın büyük kesimi tarafından bilinen kentsel imgelerdir. New York’a hiç gitmemiş bir izleyici bile bu kentsel mekanları bilmektedir. (Ünal, 2003)

Hollywood sinemasına bakıldığında, mekan kullanımlarının karakterlerle özleşmesinin toplum üzerindeki etkisinin kaçınılmaz olduğunu söyleyebiliriz. Joseph Rosa’nın 1930’lardan sonra, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası, atom bombasının da etkisiyle, Amerikan halkında, modern mimarlığı bakışı, teknolojik ve bilimsel gelişmeyle ortaya çıkan ilerlemenin ürkütücü bir simgesi olarak gördüklerini savunurken Tom Wolf, 1977 tarihli “ From Bauhaus to Our House” adlı kitabında, modern mimarlığın- tasarımın, Amerikan toplumunun yaşam biçimine, değerlerine, kültürüne karşıt olarak gelişen bir akım olduğunu savunmaktadır.

Gerçek durum ise biraz daha karmaşıktır. Amerikalıların evleri konusunda modern mimarlığı hiçbir zaman tam anlamıyla benimsemediklerini kabul etmek gerçekçi olmakla birlikte, daha doğrudan bir ifade kullanmak gerekirse, Hollywood sineması modern konut tasarımı hakkında Amerikan görüşünü hem yansıtmış, hem de biçimlendirmiştir (Rosa, 2001).

Güncel Hollywood sinemasında, modern konut mimarisi kötü, istikrarsız, bencil, saplantılı ve tensel hazlarla yaşayan karakterlerle tanımlanır olmuştur. Bu durum, hayatta olsalardı, yarattıkları akımın sağlıklı, dürüst ve ahlaklı bir yaşam sağlayacağını öngören modernizmin öncülerini de şaşırttı. Bununla birlikte son dönem film yapımcıları cinayet, gangsterlik, zina gibi yasadışı ve diğer kötü davranışlara sahne olarak modernist çalışmaları seçmişlerdi. Kötü adamlar artık siyah giymeyebilir ama beyaz duvarlı modern evlerde yaşar olmuşlardı (Rosa, 2001).

Bu dönemde modern mimarlık işyerleri için uygun görünmekte, ancak orta sınıf evler için kabul edilmemektedir. Filmlerde ve basında yansıtılan “modern korkusu” bu mekânların aile üzerindeki olumsuz etkilerine odaklanıyordu. Geleneksel bir kurum olan evliliğin, geleneksel olarak döşenmiş evlerde atılan temellerin ileride aile kurumunun sağlamlığını ve huzurunu koruyabileceği düşünülmektedir. *Reaching for the Moon*(1931), *The Women* (1939), *It’s a Wonderfull Life* (1946) (**Şekil 4.2.1**) gibi filmlerde evin erkeği yoğun işten geleneksel tarzdaki mutlu evine dönmesi, her türlü sıkıntıları aile olarak birlikte atlatmaları, aile olgusu üzerine kurulmuştur. Bu örneklerde geleneksel evin yansıması evdeki mutluluğu da simgelemektedir.



Şekil 4.2.1.: It's a Wonderful Life – Bailey Evi

1948 yılında çekilen H.R. Potter'ın Mr. Blandings Builds His Dream House adlı romantik komedisi de geleneksel ev ve mutluluk arayışını yansıtmıştır. New York'un modern, yoğun ve hızlı hayatından kaçış arayışı ve Blandings'lerin hayallerindeki evi inşa ettirmek için Connecticut' a taşınmalarını ve ard arda gelen aksilikler ve felaketlerin trajik-komik bir dille anlatıldığı bu filmde Blandings'lerin mutluluğu kırma çatılı, büyük bir kolonyel evde bulacakları düşünülmektedir (Rosa,2000).

Bu dönemdeki filmlerde yüksek apartman daireleri, çatı katları genellikle yaşça geçkin, iyi eğitilmiş, duyguları yerine mantığıyla hareket eden, toplumda uçta bir duruşu olan bekarlara tahsis edilmiştir. Apartman yaşamı ise genellikle genç, toy, hırslı, istikrarsız, düzenli geliri olmayan genç karakterlerin ilk evleridir. Hemen hemen neredeyse hiçbir çocuklu aile için çatı katları, apartman daireleri uygun görülmemiştir. Buralarda yaşayan evli çiftler çocukları olduğunda geleneksel amerikan ev fikrine uygun mekanlara taşınmışlardır (Rosa,2000).

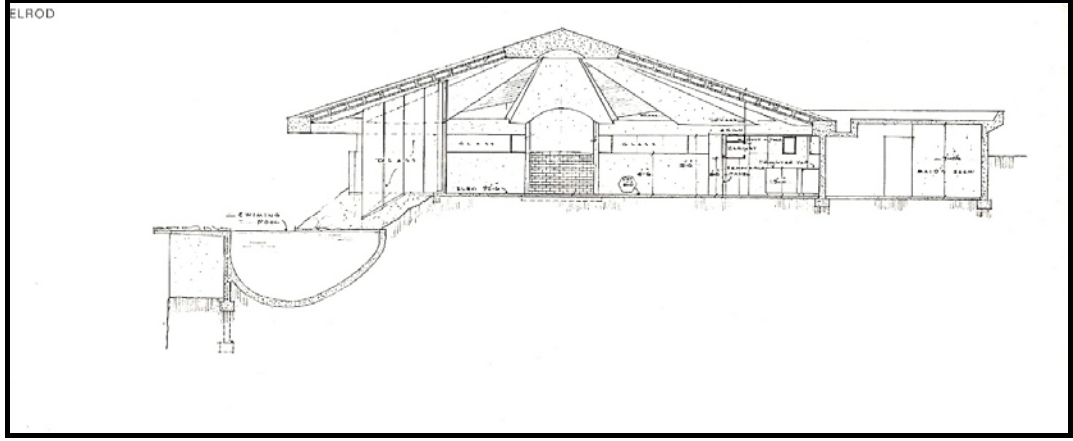
Kötü ile modern tasarımın ilişkilendirilmesini kesinleştiren bir tarz varsa, bu macera- korku tarzıdır. Özellikle James Bond serilerinin filmlerindeki kötü karakterler, ıssız, tehlikeli yerlerde konumlanmış modern mekânlarda saklanmışlardır. Erken dönemlerde bu mekanlar Ken Adams tarafından, Londra dışında, Pinewood Stüdyolarında tasarlanan dekorlardır. James Bond serisi kötü karakterleri için Pinewood sınırları ötesinde evler bulunmuştur.

Diamonds Are Forever - 1971

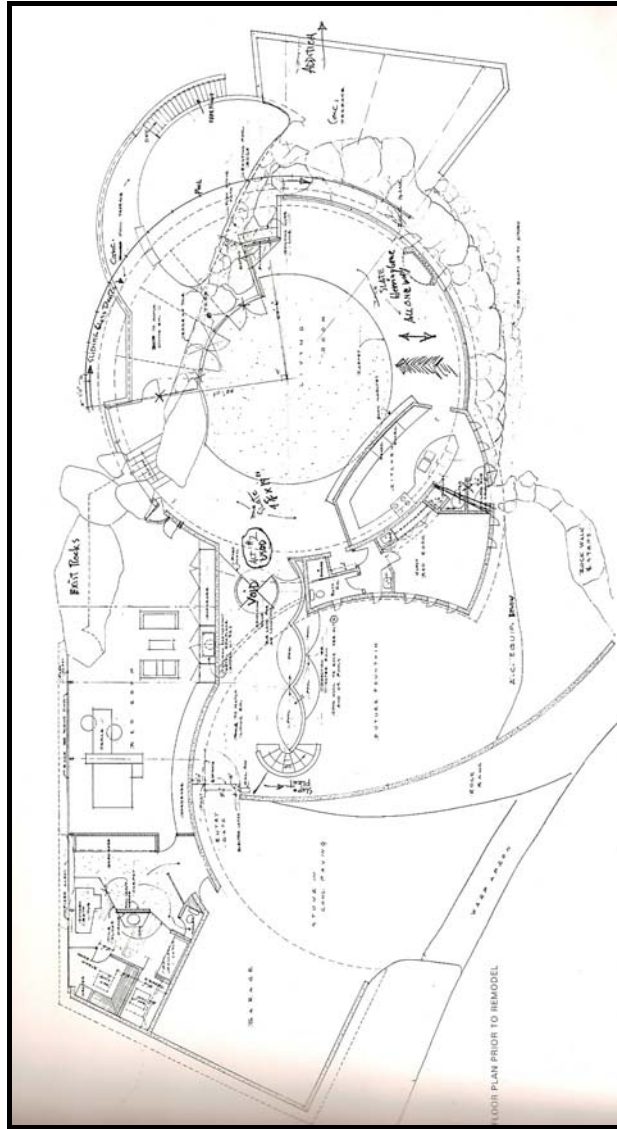
“Diamonds Are Forever” filminde James Bond’un düşmanı Ernst Blafeld prekast beton bir eve el koyar, güya Nevada çölü manzaralı bu mekân gerçekte Palmspring’teki John Lautner tarafından tasarlanmış 1968 tarihli Arthur Elrod Evi’dir.



Şekil 4.2.2.: John Lautner, Elrod Evi İç Mekân Fotoğrafi



Şekil 4.2.3.: John Lautner, Elrod Evi Kesit Çizimi



Şekil 4.2.4.: John Lautner, Elrod Evi Plan Çizimi

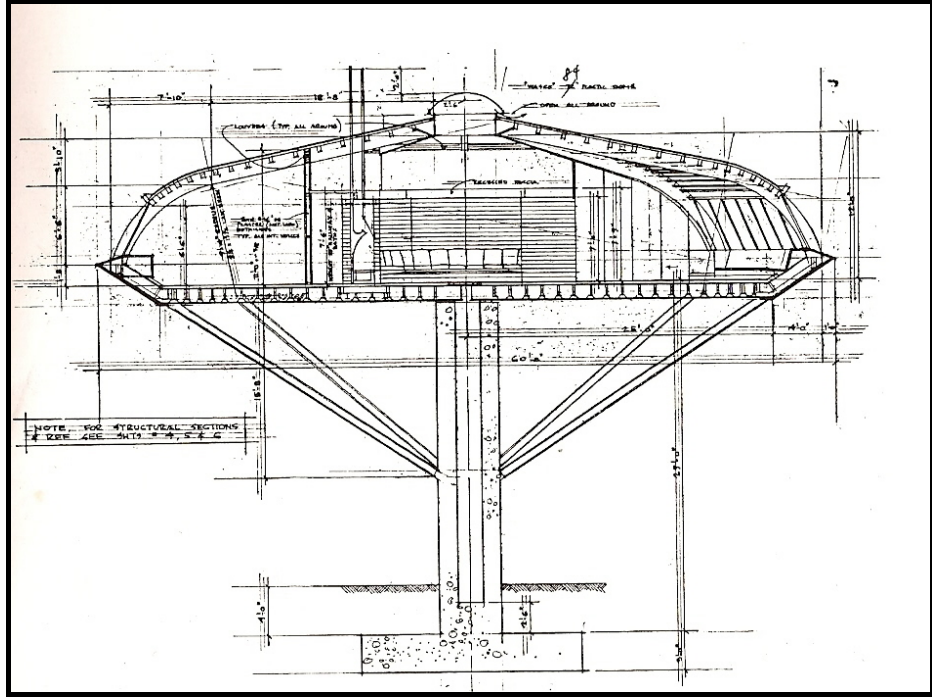
Body Double – 1984

Lautner'in California barok estetik imzası - yükselen iç mekânlar, eğri formlar, dramatik manzaralar- filme aktarılmak için idealdir ve tasarımlar benzersiz bir sıklıkta Hollywood yapımlarında kullanılmıştır. Ve neredeyse her durumda, pek de sevilmeyen karakterlere ev sahipliği yapmıştır (Rosa,2000).

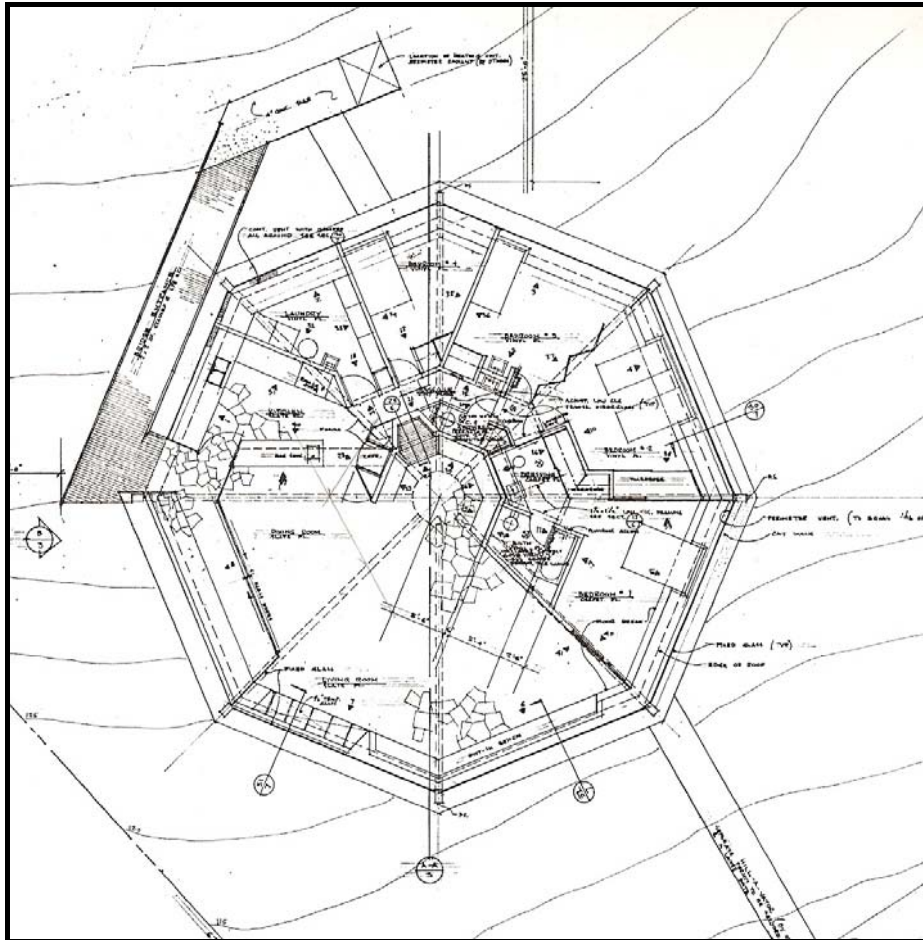
Hem Brain De Palma'nın 1984 tarihli erotik- korku filmi "Body Double"da hem de Joel ve Ethan Coen'in 1998 tarihli suç komedisi "The Big Lebowski" de masum karakterler yine Lautner evlerine götürülür, uyuşturucu verilir ve işlemedikleri suçlar yüklenir. "Body Double" da saf aktör adayı yeni tanıştığı biri tarafından Lautner'in Hollywood'daki 1960 tarihli Chemosphere evine konuk olarak davet edilir. Dik bir yamaçta bir kolon üzerinde konumlanmış, fincan tabağı biçimdeki konut, 360 derecelik manzarasıyla, çaresiz porno yıldızının öldürülmesine tanık olan bir bağımlıya dönüştüğü bir oyununa sahne olur.



Şekil 4.2.5.: John Lautner – Chemosphere



Şekil 4.2.6.: John Lautner – Chemosphere Kesit Çizimi



Şekil 4.2.7.: John Lautner – Chemosphere Plan Çizimi

The Big Lebowski – 1998

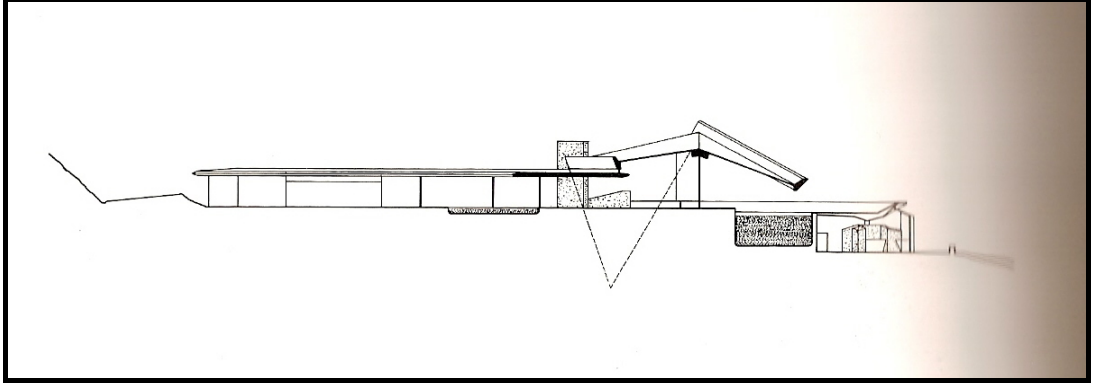
The Big Lebowski filminde aynı oranda çaresiz bir karakter olan Jeff “The Dude” Lebowski (Jeff Bridges) kendisini, aynı isimli bir başkasıyla karıştıran tefeci Jackie Treehorn (Ben Gazzara) ‘u Beverly Hills’e bakan tepelerde konumlanmış, üçgen formalardan oluşan, brüt beton strüktürlü Lautner’in 1963 tarihli Sheats Evi’ni hayranlıkla ziyaret eder. Body Double’da da, The Big Lebowski’de de yönetmenlerin kullandıkları Lautner’in çarpıcı modern tasarımları tuzaktır - suçun ve aldatmanın cazip mekânlarıdır.



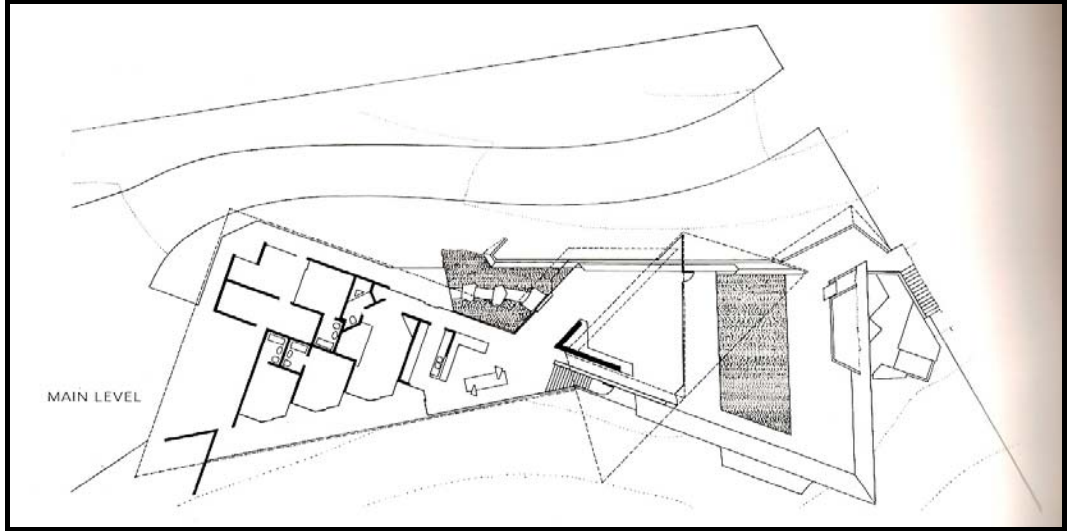
Şekil 4.2.8.: John Lautner- Sheats Evi (The Big Lebowski Filminden)



Şekil 4.2.9.: John Lautner- Sheats Evi (The Big Lebowski Filminden)



Şekil 4.2.10.: John Lautner- Sheats Evi Kesit Çizimi



Şekil 4.2.11.: John Lautner- Sheats Evi Plan Çizimi

North by Northwest – 1959

Sinemadaki bir başka kötü karakter - modern ev kullanımı ise Alfred Hitchcock'un North by Northwest filminde görülmektedir. Dolandırıcı bir iş adamıyla bir gizli ajanın karşılaşması üzerine kurgulanan gerilim filmi Hitchcock'un en iyi filmleri arasına girmektedir. Başlangıç jeneriğinden bitiş jeneriğine kadar modern mimarlığın başarıyla kullanıldığı filmin sahnelerin çoğu New York şehri merkezinde geçmektedir. Mies'in Seagram Gökdeleni ve Le Corbusier'in Birleşmiş Milletler Binası kadrajlanarak New York şehrinin modern mimarlığı sunuşu yapılmıştır. North by Northwest filminin son sahnelerinin geçtiği, ajanın evi gerçek bir yapı değil tamamen film için tasarlanıp, geçici set olarak inşa edilmiş bir mekândır. Mimari öğeleri filmlerinde ustaca kullanan Hitchcock, bu evin tasarımı için sanat ekibinden dönemin en ünlü mimarlarından Frank Lloyd Wright tasarımlarını andıran bir ev istemiştir. Hitchcock'un, tasarım için Wright'a başvurmamasının nedeni olarak bu dönemde Hollywood için çok pahalı bir mimar olması gösterilmektedir. Evin reel olarak inşasının o dönemde mümkün olmaması nedeniyle set olarak inşa edilen yapının iç mekan kurgusu tasarlanırken de 1958 yılı mobilyaları ve sanat objeleriyle süslenmiştir. İç mekanda, Gizli ajan Vandamm'ın gezdiği ülkelerden getirip bir çatıda buluşturduğu, İskandinav modern mobilyalar, Çin sanat eserleri ve Pre – Colombian heykel figürleri , Yunan Flokati halısı göze çarpmakta ve Vandamm'ın işi ile ilgili ipucu vermektedir [14].



Şekil 4.2.12.: Phillip Vandamm Evinin Görünüşü
Sleeping with the Enemy - 1991

1990'larda film yapımcıları modern mekânları dramalarda dengesiz, geçici ve ahlakdışı mekânlar olarak kullanmaya tekrar başladılar. 1991 yapımı "Sleeping with the Enemy" filminde Julia Roberts ve Patrick Bergin (Laura ve Martin Burnley) Kure Beach, North Carolina'da film için özel inşa edilen düz çatılı modern bir plaj evinde yaşayan evli bir çifti canlandırmaktaydılar. Evin minimalist ortamında, mobilyalardan, dolaplardaki yiyeceklere kadar her şeyin yeri beliydi. Filmin başlamasından kısa bir süre sonra Martin'in karısının yaşamının her alanına, görüştüğü arkadaşlarından evdeki eşyaların yerlerine kadar her şeye karışan abusive, obsessive-compulsive bir karakter olduğu anlaşılır. bu güneş dolu ev kısa sürede Laura için cam bir hapisane haline gelir. Laura kendi sahte ölümünü planlar ve kocasına izini kaybettirdikten sonra başka bir kentte kendine bir kulübe kiralar, sıcak renklere boyar içini kitsch desenli duvar kâğıtları ile kaplar, evini ve mutfağını istediği gibi dağıtır. Modern kocası bir süre sonra eski karısını ortadan kaldırmak üzere peşine düşer.



Şekil 4.2.13.: Laura ve Martin Burnley Evi, North Carolina

Ice Storm - 1998

Ang Lee'nin 1998 yapımı filmi Buz Fırtınası'nda (Ice Storm) ise karakterlerin ahlaki değer yargıları içlerinde yaşadıkları evlerine yansıtılmaktadır. 1970'lerin başında geçen film birbirlerine yakın yaşayan iki ailenin iç içe geçen yaşamlarını ve arkadaşlıklarını incelemektedir. Hood ailesi önünde çim bahçesi olan geleneksel bir banliyö evinde otururken, Carter'lar bir korunun içindeki düz çatılı modern bir evde oturmaktadır. Geleneksel kabul edilen evde oturan ailenin çok daha istikrarlı bir yapısı vardı. Filmdeki merkezi travmalardan biri "modern" kadının, "geleneksel" erkeği baştan çıkarmasıdır. Amerika'da Şükran günü bayramı sırasında geçen filmde şükran günü yemeği için geleneksel biçimde sofranın çevresinde toplananlar sadece Hood ailesidir. İki ailenin de sorunları vardır. Ben Hood (Kevin Kline) eşine sadık değildir ve Jim Carver'ın (Jamey Sheridan) cinsel sorunları vardır. Hood'ların sorunları normal ve üstesinden gelinebilir biçimde yansıtılsa da, Carver ailesi ise Janey Carver'ın (Sigourney Weaver) sadakatsizliği, Jim Carver'ın (Jamey Sheridan) cinsel sorunları ve buz fırtınası sırasında kopan bir elektrik kablosunun neden olduğu bir kaza sonucu büyük oğullarının ölümü ile tamir edilemez biçimde dağılmıştır. Film boyunca Carter'ların cam evi ekrana korudaki ağaçların arasından gösterilmiştir. Kamera evdekilerin hayatlarını dışardan gözetler biçimde evin çevresinde dolaşmaktadır. Modern ev aynı zamanda büyüklerin ve çocukların yaşadığı bütün cinsel uygunsuzluklarında gerçekleştiği mekân olarak seçilmiştir (Rosa, 2001).



Şekil 4.2.14.: Sheridan Evi

Twilight – 1998

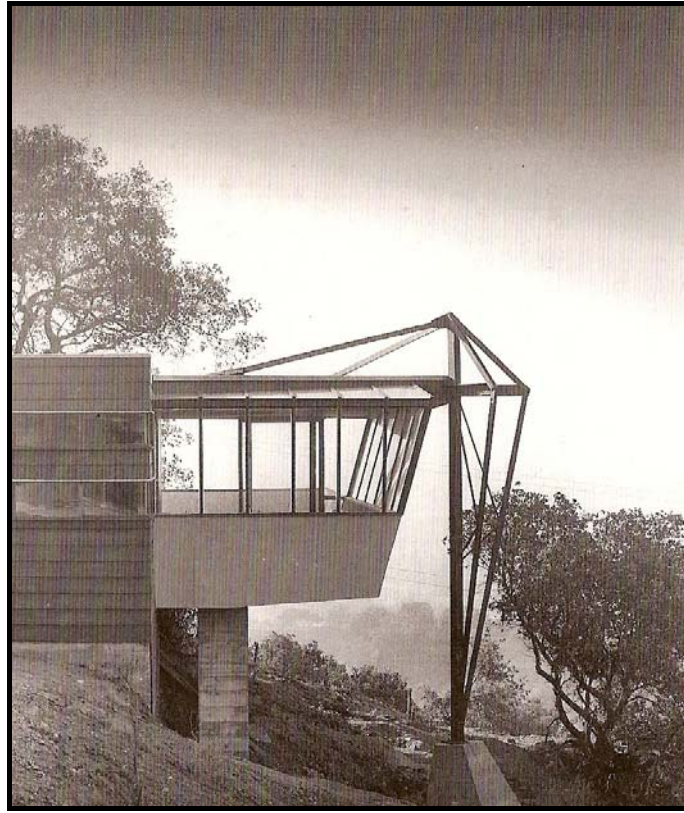
Manipülasyon ve kötülüğe gelindiğinde Janey Carver karakteri, Robert Benton'un 1998 yapımı “Yeni Kara” (Neo-noir) filmindeki aktris-katil Catherine Ames ile karşılaştırıldığında çok masum kalmaktadır. Hayatta ne istediğini bilen ve bunu başkalarının üzerinden elde etmek için gereken her şeyi yapan, Susan Sarandon'un oynadığı, Ames karakterinin de modern bir zevki vardır. Kocasını ünlü aktör Jack Ames (Gene Hackman) ile efsanevi MGM sanat yönetmeni Cedric Gibbons'un 1929 yılında kendisi ve eşi Dolores del Rio için tasarladığı Art-deco Santa Monica evinde yaşamaktadırlar. Ames'lerin kır evi Carmel'deki Frank Lloyd Wright'in Walker Evi'dir.(1948) Film Catherine Ames'in ilk kocasını Wright'in evinde öldürdüğü ve bunun karşılığında aldığı para ile Hollywood tepelerindeki John Lautner'in 1947 yapımı Polin Evi'nde yaşayan emekli detektif Raymond Hope (James Garner) tarafından örtbas edildiğini öğreniriz. Ev eski detektifin sonu olur, Raymond Hope her şeyi itiraf edip evi kaybetmektense girmeyi tercih ettiği bir silahlı çatışmanın sonunda öldürülür.



Şekil 4.2.15.: Cedric Gibbons Evi, Santa Monica



Şekil 4.2.16.: Frank Lloyd Wright, Walker Evi, Carmel



Şekil 4.2.17.: John Lautner, Polin Evi

L.A. Confidential – 1998

Geçmişte kalan geleneksel ev idealine duyulan özlem her zaman izleyicilere için iyi karakteri belirten bir işaret olmuştur. Curtis Hanson'un 1998 yapımı "L.A. Confidential" filmindeki Kim Basinger'ın oynadığı Veronica Lake benzeri tele-kız Lynn Bracken, ana mekanları oturma odası ve yatak odası olan art-deco tarzı döşenmiş görkemli bir İspanyol misyon tarzı villada yaşamakta, çalışmaktadır. Oysa Lynn Bracken'ın soğuk görünüşünün arkasında sıcak bir kalp vardır, polis memuru Bud White'a (Russell Crowe) aşık olduktan sonra ona geleneksel yaşama duyduğu özlemi yansıtan pirinç ayaklı, çiçekli desenli örtülü ve işlemeli yastıkları olan gerçek yatak odasını gösterir. Buna karşıt olarak Lynn Brackett'ın çalıştığı eskort servisinin sahibi olan, gizemli milyoner ve yapımcı Pierce Patchett (David Strathairn), Griffith Rasathanesi yakınlarındaki bir tepede, teraslı bahçeli sade modern bir evde yaşamaktadır. Carver ailesinin Ice Storm'daki evi gibi bu evde sıradan bir modern kutu değildir. Richard Neutra'nın 1929 yapımı Lovell Health Evi tamamen çelik konstrüksiyon olarak yapılan ilk amerikan evlerindedir. Filmde evin muazzam büyüklüğü sahibinin zenginliğinin, modern estetiğinin sakın ve hesaplı duruşu ise Patchett'in Hollywood'un yasal ve yasadışı dünyaları arasında aracılık eden yönünü temsil etmektedir (Rosa, 2001).



Şekil 4.2.18.: Richard Neutra, Lovell Health Evi

Lethal Weapon II - 1989

Hiçbir film Hollywood'un modern mimari ile arasındaki aşk-nefret ilişkisini Lethal Weapon II / Cehennem Silahı II (1989) filmi kadar iyi ifade edemez. Güney Afrika büyükelçisinin başında olduğu ırkçı kaçakçılık çetesine karşı mücadele eden Los Angeles detektifleri Martin Riggs (Mel Gibson) ve Roger Murtaugh (Danny Glover) hikâyesinin anlatıldığı Richar Donner'ın apartheid dönemi filminde, filmin büyük kısmı Güney Afrika büyükelçiliğinde geçmektedir. Büyükelçilik binası olarak Lautner'in başka bir yapısı olan 1962 yapımı Garcia Evi seçilmiştir. Eğimli beton tavanı ve cam duvarlarıyla yapı bir yamacın üzerine yerleştirilmiştir (Rosa,2000). Bina yamaçta terasın altında devam kolonların üzerinde durmaktadır. Güney Afrikalıların diplomatik dokunulmazlıkları nedeniyle eve girmesini önledikleri Martin Riggs kolonların birine bir halat bağlar ve Hollywood'da modern mimarlık ile simgesel anlamlarla yüklü bir sahnede kamyoneti ile halatı çekerek içinde kötü adamların bulunduğu modern binayı yıkar.

Film yapımcıları iyi ya da kötü film yapımcıları modern binalardan uzak duramamaktadırlar. Bu binaların çoğunda aynı zamanda Hollywood yapımcıları ve aktörleri yaşamaktadır. Belki de Hollywood'un kolektif psikolojisinde tehlikeli, vahşi ve hatta suçlu olarak algılanmak isteyen bir yön vardır ve bu da modern tasarımın ve onlardan hoşlananların filmlerde talihsiz biçimde yansıtılmasına neden olmuştur. Ahlakı nedenleri ne olursa olsun modern binaların filmlerde güzel görüldüğü de göz ardı edilemez.



Şekil 4.2.19.: John Lautner, Garcia Evi



Şekil 4.2.20.: Garcia Evi'nin yıkılışı, Lethal Weapon II (1989)

5. WALL STREET / BORSA (1987) FİLMİNİN SİNEMA AÇISINDAN İNCELENMESİ

5.1. Oliver Stone ve Sineması

Oliver Stone 15 Eylül 1946 tarihinde New York'ta doğan Oliver Stone, Louis ve Jacqueline Goddet Stone'un tek çocuğudur. Babası Yahudi asıllı bir borsacı, annesi ise II. Dünya Savaşı sırasında tanıştığı Louis Stone ile evlenerek Amerika'ya gelmiş bir Katolik Fransız göçmenidir. Oliver Stone'un çocuklu refah içinde, muhafazakâr ve vatansever bir aile çevresinde geçmiştir. Özel okullarda eğitim görmüş ve yazlarını Fransa'da geçirmiştir. 15 yaşına geldiğinde ailesinin boşanma kararı alması üzerine eğitimini yatılı olarak özel okullarda sürdürmüştür. Liseden 1964 yılında mezun olan Stone, Yale Üniversitesinde başladığı güzel sanatlar eğitimine ilk yılın ardından öğrenimine ara vermiş ve Güney Vietnam'da gönüllü olarak altı ay İngilizce öğretmenliği yapmış, ardından 6 ay süreyle Amerikan Ticari Donanmasına katılarak Oregon ve Meksika'ya gitmiştir. Bu sırada yazmaya başladığı romana bir yayıncı bulamaz ve yazar olmaktan vazgeçer. Üzerinde çalışmayı hiç bırakmadığı ve sonunda 1.100 sayfaya ulaşan bu roman, 1997 yılında "Bir Çocuğun Gece yarısı Kabusu" adıyla basılacaktır. Yale Üniversitesindeki eğitimine geri dönen Oliver Stone bir süre sonra okulu ikinci kez bırakmış, Nisan 1967 - Kasım 1968 arasında piyade olarak Amerikan Ordusuna katılmıştır. Vietnam savaşında görev almak için özellikle savaş görevi için gönüllü olan Stone, Vietnam'da iki kez yaralanmış ve savaştaki hizmetleri için iki kez madalya almıştır. Vietnam savaşı deneyimi, Oliver Stone'un hayata ve amerikan toplumuna bakışını tamamen değiştirmiştir (Toplin, 2000).

İleride Vietnam'la ilgili üç film yapacaktır. Platoon (Müfreze – 1986), Born on the Fourth of July (Doğum günü Dört Temmuz – 1989), Heaven & Earth (1993), üçleme olarak nitelendirdiği bu filmlerin her biri savaşın farklı yönlerini yansıtmaktadır. Platoon – Müfreze filmi bizzat Oliver Stone'un kendi savaş deneyimlerini aktarmaktadır. Vietnam'dan döndükten sonra New York City Üniversitesinde sinema eğitimi almaya başlamış, üniversitede yönetmen Martin Scorsese ile çalışan Oliver Stone, bu çalışmaların ardından, yönetmen ve senaryo

yazarı olmaya karar vermiştir. Üniversiteden 1971'de mezun olan Oliver Stone iki yıl içinde ilk projesini küçük bir Kanada film şirketine satmıştır (Toplin, 2000).

Yazıp yönettiği ilk film 1974 yapımı Seizure adlı önemsiz korku filmidir. Stone, filmin iyi eleştiriler almaması ve ticari olarak da başarılı olmaması üzerine yoğun biçimde uyuşturucu ve alkol kullandığı bir döneme girer. 1976 yılında Vietnam'daki savaş deneyimlerini anlatan senaryolar yazmaya karar veren Stone, 1976 – 1978 arasında savaşla ilgili iki hikaye yazmıştır. Bu iki hikaye, sonradan filme çekilecek olan Platoon / Müfreze ve Born on the Fourth of July – Doğum günü Dört Temmuz'dur. Film stüdyoları tarafından çok karamsar ve şiddet dolu olarak değerlendirilen ve yapımcı bulamayan bu iki senaryo Oliver Stone'un stüdyoların dikkatini çekmesini ve başka filmlerde çalışmak üzere davet edilmesini sağlamıştır. Sinema kariyerinde böylece senaryo yazarı olarak ilerleyen Oliver Stone, 1977 yılında Midnight Express / Gece Yarısı Ekspresi filminin senaryonu yazmak için teklif alır, Amerikalı Bill Hayes'in Türkiye'de uyuşturucu kaçakçılığı suçu ile tutuklandıktan sonra Türkiye hapisanelerinde yaşadıklarını anlatan film, şiddet dolu sahneleri ve Türklere karşı ırkçı yaklaşımı ile çok sayıda eleştiri ve tepki almıştır. Bütün bu tartışmalar filmin gördüğü ilgiyi arttırmış ve Oliver Stone ilk Oscar ödülünü, 1978 yılında en iyi uyarlama senaryo dalında bu filmle almıştır. 1981 yılında Michael Caine'nin oynadığı “The Hand” – “El” adlı korku filmini yazıp yöneten Oliver Stone, 1983 yılında Al Pacino'nun oynadığı “Scarface” – “Yaralı yüz” filminin senaryosunu yazmıştır. Acımasız bir kokain satıcısının hayatını anlatan film yine şiddet yüklü sahneleri ile dikkat çekmişti. Oliver Stone bu filmde uyuşturucu kullanımını kendi yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak yansıttığını belirtmektedir (Stone,2000) .

Projelerini istediği gibi çekebilmek için büyük stüdyolar yerine bağımsız film şirketleri ile çalışma kararı alan Stone, küçük bir İngiliz yapım şirketi olan Hemsdale'in desteği ile Orta Amerika ülkesi Salvador'da Amerikan hükümeti destekli Salvador ordusunun halka uyguladığı şiddeti anlatan politik filmi Salvador'u 1986 yılında çekmiştir. Bu filmin başarısı üzerine Hemsdale Oliver Stone'a Platoon – Müfreze filmini çekmesi için gerekli maddi desteği sağlamayı kabul etmiştir. 1976 yılında yazdığı senaryoyu kullanan Oliver Stone, Platoon filmi ile 1986 yılında En

İyi Film ve En İyi Yönetmen'de olmak üzere 4 adet Oscar kazanmıştır. Platoon – Müfreze filminin ardından 1987 yılında ilk büyük bütçeli stüdyo filmi olan Wall Street – Borsa'yı çekmiştir. Michael Douglas'ın En İyi Erkek Oyuncu Oscar'ını kazandığı film, Amerikan finans dünyasını ele geçiren para hırsını ve yozlaşmayı eleştirmektedir. Bu filmlerin maddi başarılarının ardından başrolde Tom Cruise'un oynadığı Vietnam Savaşı'nda sakat kalan bir Savaş gazisinin savaş karşıtı mücadelesi anlatan Born on the Fourth of July – Doğum günü Dört Temmuz filmini çekebilecek parayı kazanmıştır. Born on the Fourth of July – Doğum günü Dört Temmuz, 1989 yılında Stone'a, ikinci En İyi Yönetmen Oscar'ını getirmiştir. Oliver Stone, 1991 yapımı iki film “The Doors” ve “JFK” ile Amerika'nın 1960'larını farklı açılardan ele almıştır. Başrolde Kevin Costner'in oynadığı ABD başkanı Kennedy'in uğradığı suikast ile ilgili komplo teorilerini inceleyen filmi en çok tartışma yaratan filmlerinden biri olmuş, filmde tarihsel gerçeklerin ve hikayenin iç içe girmesi büyük eleştiri ve aynı zamanda ilgi toplamıştır. Oliver Stone 1993 yılında savaşı Vietnamlı bir kadının gözüyle anlatan Heaven and Earth filmiyle, Vietnam Savaşına geri dönmüştür. 1994 yılında iki seri katili anlatan ve yine şiddet dolu sahneleriyle çok dikkat çeken, Quentin Tarantino'nun senaryosunu yazdığı, “Natural Born Killers” – “Katil Doğalar” filmini çekmiştir. 1995 yılında, çektiği, başrolde Sir Anthony Hopkins'in oynadığı bir başka biyografik filmde, ABD'nin en tartışmalı başkanı, Kennedy'nin rakibi Richard Nixon'ın hayatını ele almıştır (Toplin, 2000).

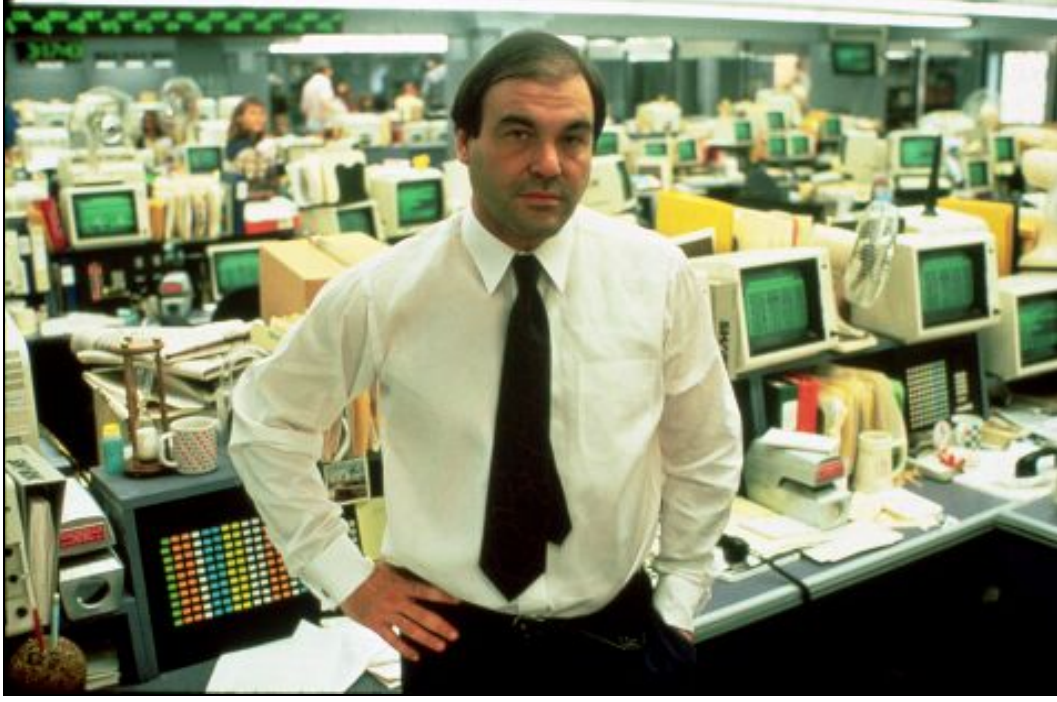
2003 ve 2004 yıllarında Küba'ya gidip hayranı olduğunu belirttiği Fidel Castro'yu anlatan bir belgesel hazırlayarak Amerika'da yeni bir siyasi tartışma başlatmıştır. 2004 yılında çektiği Büyük İskender'in hayatını anlatan “Alexander” – “Büyük İskender” filmi, en çok gişe hasılatı yapan filmlerden biri olmasına rağmen bütçesinin büyüklüğü nedeniyle zarar etmiştir. Oliver Stone 2006 yılında, 11 Eylül 2001 yılında New York, Dünya Ticaret Merkezi'nin bombalanması sırasında iki polis memurunun yaşadıklarını anlatan, “World Trade Center” – “Dünya Ticaret Merkezi” filmini çekmiştir (Toplin, 2000).

Filmlerinde komplo teorilerini öne çıkarması ve tarihi konuları istediği biçimde ele alması büyük tartışmalar yaratan Oliver Stone filmlerine bir tarihçi

olarak yaklaşmakta ve modern Amerikan toplumunun çeşitli kendi bakış açısından anlatmakta ve eleştirmektedir.

Oliver Stone Filmografisi [25]

Last Year in Viet Nam	(1971)	kısa film
Seizure – Queen of Evil, filmi	(1974)	ilk uzun metrajlı
Midnight Express / Gece Yarısı Ekspresi	(1978)	(senaryo yazarı)
Mad Man of Martinique	(1979)	kısa film
The Hand	(1981)	
Conan the Barbarian	(1982)	(senaryo yazarı)
Scarface	(1983)	(senaryo yazarı)
Year of the Dragon	(1985)	(senaryo yazarı)
8 Million Ways to Die	(1986)	(senaryo yazarı)
Salvador	(1986)	
Platon / Müfreze	(1986)	
Wall Street / Borsa	(1987)	
Talk Radio	(1988)	
Born on the Fourth of July	(1989)	
The Doors	(1991)	
JFK	(1991)	
Heaven & Earth	(1993)	
Natural Born Killers / Katil Doğanlar	(1994)	
Nixon	(1995)	
Freeway	(1996)	(senaryo yazarı)
U-Turn	(1997)	
Any Given Sunday	(1999)	
Persona Non Grata	(2003)	
Comandante	(2003)	
Alexander / Büyük İskender	(2004)	
Looking for Fidel	(2004)	
World Trade Center	(2006)	



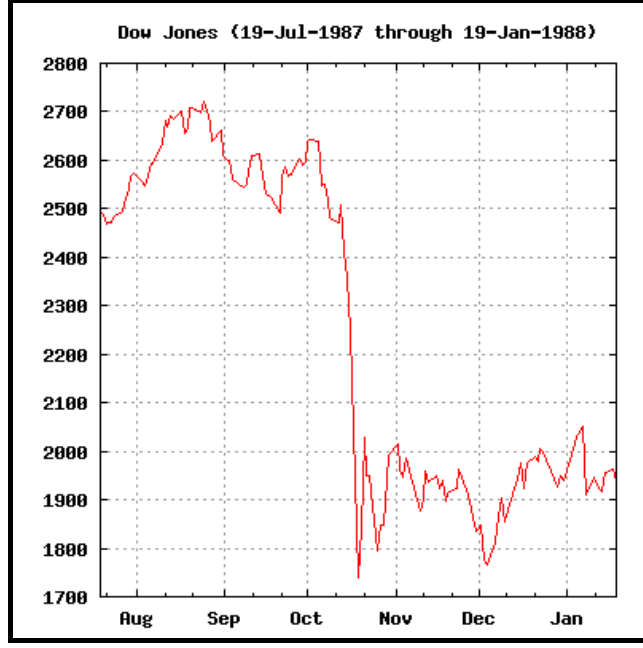
Şekil 5.1.1.: Oliver Stone, Wall Street – Borsa (1987) filmi çekimlerinde borsa çalışanı rolünde.

5.2. 1980'lerin "Yuppie" (Young Urban Professionals) Kùltürü ve İş Dünyası

1980'lerin ilk döneminde hızla büyüyen Amerikan ekonomisinin aşırılıklarını, hırsı ve borsa spekülasyonlarını eleştiren "Wall Street" 19 Ekim 1987 yılında gerçekleşen büyük Amerikan tarihinin en büyük borsa çöküşüne denk gelen gösterimi Amerikan toplumunun nabzını ne kadar başarılı yakaladığını göstermiştir.

1986 yılından itibaren Amerikan ekonomisindeki hızlı büyüme yerini çok daha yavaş bir büyüme bırakmaya başlamıştı. Yine de borsanın iyimserliği Ağustos 1987'ye kadar sürmüş ve borsa yükselişine devam etmişti. Daha sonra yavaş bir düşüşe geçmişti. Ekim ayındaki hiçbir belirli nedene bağlı olmayan bu ani düşüşün neden gerçekleştiği günümüzde hala anlaşılamamıştır. Kara pazartesi olarak adlandırılan bu olay sonucunda panik satışları sonucu New York borsası Dow Jones endeksi bir günde eşi görülmemiş bir biçimde % 22,8 düşmüş ve dünya çapındaki borsalarındaki düşüşlerini tetiklemiştir. Kısa süre sonucunda, dünya çapında Hong Kong borsası % 45,8, Avustralya borsası % 41,8, Londra borsası % 26,4 ve Kanada borsası % 22,5 değer kaybetmiştir. Bu düşüşe neden olacak belirli bir olay olmadığı için uzmanlar bunu satışların borsa uzmanlarının kontrolünden çıkmasına ve hisse sahiplerinin paniğine bağlamışlardır. Halk arasında bir süre 1929 yılında borsada yaşanan büyük çöküşün ardından gelen 1930'ların dünya çapındaki bir benzerinin gerçekleşeceği kaygısına neden olmuştur (**Şekil 5.2.1**) (Toplin, 2000).

1980'li yıllarda Amerikan ekonomisinin Ronald Reagan'ın başkanlığı sırasında geçirdiği değişim ve dönüşüm sürecinde, hızla yükselen 20'li ve 30'lu yaşlardaki genç Amerikalı şirket çalışanlarını nitelendirmek için kullanılan "yuppie" terimi, ilk kez 1982 yılında Amerikalı yazar Joseph Epstein tarafından ortaya atılmıştır. Ocak 1983 yılında "Yuppie Handbook" adlı kitabın yayınlanması ve Newsweek dergisinin 1984 yılını Yuppie Yılı olarak adlandırmasıyla yaygınlık kazanmıştır.



Şekil 5.2.1.: Dow Jones Borsa Endeksinin Düşüşü

Yuppie kültürü yoğun çalışmayı ve mesleki hırsı yüceltmesi, materyalist değerlerin öne çıkartılması, para kazanma hırsının yüceltilmesi, statüye verilen önemle Amerikan toplumu üzerinde çok belirleyici bir etkisi olan bir küçük burjuva modeli oluşturmaktaydılar. Genellikle evli ya da birlikte yaşayan yoğun çalışan ve iyi kazanan çocuksuz genç çiftler, Amerikan Rüyasına bireysel biçimde çok çalışma ve aşırı tüketim yoluyla ulaşmayı amaçlamaktaydılar. Yuppie tüketim biçimleri, jazz, akustik ve klasik müziğim empresyonist bir karışımı olan New Age müziğinden, espresso-cappucino makinelerine, jakuzilerden, BMW ve Mercedes arabalarına kadar pahalı ve eğlenceli bir aşırı tüketimi simgelemekteydi. Bu süreçte dekorasyonda, post-modern sanat, küçük karolarla döşeli banyolar, ahşap parke zeminler, çıplak tuğla duvarlar, pastel renkler, saksı bitkileri, cam tuğla, paslanmaz çelik derin donduruculu buzdolaplarının yoğun biçimde kullanıldığı belirgin bir yuppie estetiği ortaya çıkmıştı. Yuppie'ler aynı zamanda terk edilen kentsel merkezlerindeki depo binalarının ve eski yapıların yeniden değerlendirilmesini ve bu bölgelerdeki kentsel canlanmayı başlatmışlardı.

Ekim 1987'deki, Kara Pazartesi olarak adlandırılan büyük borsa çöküşünün nedeni olarak görülen, aşırılıklarıyla ve hırsıyla tepki çeken, toplumun diğer kesimlerinden yoğun eleştirilerle karşılaşan Yuppie kültürü, 1980'lerin plastik

kültürünün ve dekadantlığının sembolü olarak nitelendirilmiştir. Yuppie kültürünün sonunu getiren Borsa'daki büyük çöküşün ardından 11 Kasım 1987'de U2 grubunun San Francisco'nun Finansal merkezi Justin Herman Plaza'da verdiği "Yuppileri Kurtaralım" konseri toplumun tepkisini ortaya koymuştu.

5.3. Wall Street / Borsa (1987) Filmi

Stanley Weiser tarafından yazılıp, 1987 yılında Oliver Stone aracılığıyla beyaz perdeye aktarılan Borsa- Wall Street filmi, 80'lerin Amerika'sında iş ve finans sektöründe oluşan dünyanın hakimi olgusunu resmeden ilk film olarak anılmaktadır.

1980'lerin finans dünyasında ortaya çıkan bir meslek olan ve özünde zarar eden ve piyasada esas değerinin altında işlem gören şirket hisselerini toparlayıp, mevcut çalışanları tavsiye eden ve değerli şirket varlıklarını nakit'e çevirerek ya da şirketi parçalayarak değerinden yüksek meblağlara satıp bundan kar sağlayan bir meslek olan "corporate raider"- "şirket yağmacısı" mesleğine iş ahlakı açısından etüt eder. 19 ekim 1987 Black Monday – Kara Pazartesi'den sonra 11 kasım 1987'de vizyona girmiştir. \$43,848,069 hasılat yaparak en çok hasılat yapan 26. film olmuştur. 1985 yılında New York borsası Wall Street'de geçen film, dönemin finans dünyasının perde arkasını gözler önüne seren ilk film olarak da anılır (Fridson,2000).

New York'ta bir borsa acentesine sahip olan babası sayesinde Wall Street'teki yaşama yakın olarak büyüyen, Wall Street'te fiziksel şiddetin hiç olmamasına rağmen gerilimin ve zihinsel şiddetin bir yaşam biçimi olduğunu dile getiren Oliver Stone, Wall Street'le ilgili bir film çekme fikrinin Scarface filminin senaryosunu yazarken oluştuğunu belirtmiştir. Filmdeki karakterin Miami'de hızla zengin oluş biçiminin o dönemde New York'ta tanıdığı finans dünyasından insanların yaşantılarıyla büyük paralellikler gösterdiğini, çok büyük meblağları günlük olarak kazanıp kaybeden ve büyük lüks içinde yaşayan bu kişilerin Scarface filminde anlatılan uyuşturucu satıcılarinkine benzediğini fark etmişti. (Kagan, 1995)

Oliver Stone filmde, karakterlerin ahlaki yönlerini inceleyerek ve hangi aşamada yoldan çıktıklarına odaklanmayı amaçlamış, insanları yoldan çıkararak en önemli unsurun paradan çok güç isteği olduğunu ve bunun onları en baştan yoldan çıkardığını, akvaryumdaki küçük bir balığın hikayesine odaklanarak inceleyecekti. 1987 yılında çektiği Wall Street filminin prodüksiyon notlarında, Oliver Stone,

Executive Suite (yönetmen Robert Wise) ve Sweet Smell of Success (yönetmen Alexander Mackendrick) filmlerinden ilham aldığını kabul etmiştir. (Kagan, 1995)

Senaryo, yazımı sırasında çeşitli değişiklikler geçirmiş, İlk taslakta Yahudi olan hikayenin kahramanı, Oliver Stone'un Wall Street'in Yahudiler tarafından yönetildiği imajını yaratmak istememesi üzerine Charlie Sheen'in oynadığı açıkça Yahudi olmayan karakterle değiştirilmiştir. Karakterler arasındaki romantizmde önemli ölçüde azaltılmıştır. Bununla beraber teknik danışmanlarla yapılan toplantılar ve alınan tavsiyeler filmdeki gerçekçiliğin artırılmasına bir hissedarlar toplantısı (Corporate stockholders meeting) ve Blue Star Havayollarının parçalanmasının tartışıldığı bir şirket yönetim kurulu sahnesinin eklenmesine yol açmıştır. Oliver Stone'un Müfreze (Platoon) filmindekine benzer biçimde senaryoda işlenen iyi baba – kötü baba figürü, tövbe ve arınma temaları, senaryodaki iyi baba figürünün hikaye kahramanının gerçek babası olması senaryoyu ayrıca zenginleştirmiştir. (Kagan, 1995)

Oliver Stone Senaryo taslağını ilk kez Hemdale şirketinden John Daney'e (Müfreze'nin yapımcısı) götürmüştür. Ancak John Daney izleyicilerin milyonlarca dolar kazanan karakterlerin hikayesini anlatan bir filmi kendilerine yakın bulmayacağını ve bu tarz bir filmin bütçesinin büyük çok olacağını düşünmüştür. Oliver Stone bunun üzerine senaryosunu Twentieth Century - Fox Stüdyolarına götürmüş, stüdyo, film için 15 milyon dolarlık bir bütçe ayırmıştır. Filmin yapımcılığını Barbar Conan (Conan the Barbarian) ve El (The Hand) filmlerinin yapımcılığı yapan Edward R. Pressman, yapımcı yardımcılığını, A.Kitman, görüntü yönetmenliğini Robert Richardson, editörlüğü Claire Simpson üstlenmiştir. (A. Kitman Platoon filminde, Claire Simpson'da Platoon ve Salvador filmlerinde Oliver Stone'la birlikte çalışmışlardı.) (Kagan, 1995)

Bud Fox karakteri için Charlie Sheen altı hafta aracılık şirketlerini (brokerage firm) ziyaret etmiş ve hisse senetleri ile ilgili olarak yolsuzluk yapmaktan mahkûm olmuş David Brown ile defalarca görüşmüştür. Sheen, karakterlerin çok fazla zihinsel baskı altında bulduklarını ve bu yüzden içlerinde buldukları psikolojinin Platoon'daki askerlerin durumu ile benzerlikler gösterdiğini belirtmiştir. Oliver Stone'nun özellikle Charlie Sheen'i oynamak

istememesi üzerine 22 yaşındaki Sheen'in rolü için daha yaşlı görünmesi için kilo almış, kıyafetleri saç kesimi kendisini daha büyük gösterecek şekilde seçilmiştir. Daryl Hannah'ın güzelliği ile öne çıkan karakterinin pasifliğini ve içinin boşluğunu azaltmaya ve karakteri zenginleştirmeye çalışmıştır. Oliver Stone Daryl Hannah'ın oynadığı karakterini kendi yapaylığından nefret eden doğal ve basit bir insan olarak gördüğünü söylemiştir. Daha önce kötü bir karakter oynamamış olan Michael Douglas ise, babasının oynadığı karakterlere benzer bir rol oynamaktan hoşlandığını belirtmiştir. Salomon brothers şirketinin eski ortaklarından Ken Lipper Oliver Stone'a brokerların nasıl satış yaptıkları, teklifleri yazdıklarını, telefon tuttukları, kendi aralarında nasıl konuştukları ve vücut dilleri konusundaki detayları anlatmıştır. (Kagan, 1995)

Filmde daha gerçekçi bir ortam kullanmak için gerçek mekânlarda çekim yapılması amaçlanmıştır. Yüzlerce aktör ve figüran Pazartesi'den Cuma'ya işe gelerek kameralar ve ışıkların önünde günde 14 saat brokerlar, aracılar, sekreterler, yöneticiler ve ofis çalışanları olarak gerçek ofislerde çalışmışlardır. Gekko'nun ofisleri ve Bud Fox'un çalıştığı Jackson Steinham Şirketi, 222 Broadway'deki boş bir gökdelende yapılmıştır. New York'ta ve çevresindeki gerçek mekanlarda yapılan çekimlerde yansıtılan paralı ve çekici dünya Bud'ın ilk yaşadığı apartman dairesi ve babasının arkadaşları ile gittiği barla bilinçli bir kontrast yaratmaktaydı. Kostüm seçimleri de dikkatle planlanmıştı. Gekko'nun kıyafetlerinin eski film yıldızlarınınkini andıran aşırılıkları, konumunun üstünlüğünden eminliğini göstermekteydi. Aynı şekilde Bud Fox'un kıyafetleri de Gekko ile ilişkileri ilerledikçe başlangıçta giydiği ağırbaşlı iş takımlarının yerini çok daha iddialı kostümlerin aldığı görülmektedir. Wall Street 7-8 hafta süren provaların ardından New York'un genelinde 12 haftalık bir sürede çekilmişti. Oliver Stone tüm çekimleri planlanan süreden 7 gün önce, 53 günde ve bütçenin iki milyon dolar altında tamamlamıştır. Sahneler ortalama 6-7 defa çekilmiştir. En fazla çekilen sahne 19 defa çekilmiştir. Wall Street pek çok Oliver Stone Film gibi uzun bir filmidir. 3 saatlik film malzemesi, montajda iki saate indirilmiş ve pek çok sahne filme hiç alınmamıştır. Diyaloglar ve senaryo uzun olduğu için yaklaşık 80 diyalogun yaklaşık 20'si çıkartılmıştır. Film babası borsacı Louis Stone'a adanmıştır. (Kagan, 1995)

Bir ölçüye kadar Oliver Stone, filmin genel kitleler için anlaşılabilirliğini, karakterler arasındaki finans dünyasına ilişkin diyaloglarda gösterdiği hassaslık ile kendisi azaltmıştı. Kagan'ın da belirttiği gibi, (1995) Stone bu yaklaşımı sanatsal bir tercih olarak savunmuş ve bütün filmlerinde bu tarz özgün diyalogları kullandığını belirtmiştir. Filmi genel yargıları ve finans dünyasını tasvir ediş biçimi nedeniyle eleştiren finans çevreleri bile Oliver Stone'un bu konuda özeninin ve tüm detayları doğru yakalamadaki başarısının hakkını vermişlerdir. Çoğu izleyici ve hatta eleştirmen tarafından New York Borsa'sı salonunda canlı çekildiği düşünülen borsa sahneleri, stüdyo'da oluşturulan borsa salonda çekilmişti, çekim ekiplerinin günlerce fotoğrafladığı borsa (trading) işlem salonu, teknik danışmanlarında yardımı ile günün saatine bağlı olarak değişen yoğunluk, gürültü ve çöp miktarı ile tamamen aslına uygun olarak 500.000 dolar maliyetle yeniden oluşturulmuştur. Ayrıca borsa salonlarında kullanılan bilgisayar markalarından ve toplantılarda ve kurumlarda bulunan kadın – erkek oranlarına kadar her konuda danışmanlık alınarak aslına uygunluk sağlanmıştır.

Oliver Stone bu filmde de karmaşık bir metropolde herkesten kopuk biçimde hayatını sürdüren kahraman yaratmayı seçmiştir. Bud'ın mesleği telefonla hisse senedi pazarlamaktır. Kendisi zengin olmanın ve başarının hayalini kurarken, diğer insanlara da hisse senetleri maddi başarı vaadini satmaktaydı. Babasıyla olan hayatındaki nerdeyse tek anlamlı ilişkisi problemlidir. Yaşlı adam onun kariyer seçimlerini onaylamamaktadır. (Kagan, 1995)

Bud Fox'un "ikinci babası" Gekko ile olan ilişkisi onu etkilemek için sürekli yeni zeka, yaratıcılık, sahtekarlık ve ihanet becerileri göstermesi gerekmekteydi. Toplumla ilişkileri sağlam değildi, sürekli olarak çalışmakta ve kazandığı parayı statü sembollerine harcamaktaydı. Yaşadığı romantik ilişkinin kendiside bir güzellik objesi olan ve kendiside sadece güzel şeylerle (kendisine onları almasını sağlayan kişilerle) ilgilenen Darien Taylor'du. Film, Bud'ın Gekko'nun kendisini hava yolu şirketini ele geçirmek için kullandığını öğrendiğinde uğradığı hayal kırıklığını ve bu hayattı reddedişini göstermeye çalışır. Ama Bud paraya olan açlığını film boyunca göstermiş ve para için numara yapmaktan, ihanet etmekten ve hırsızlıktan

çekinmemiştir. Bu uğurda babasına ve onun ideallerine karşı çıkmaktan çekinmemiştir. Sonuçta her şeyin ardından Bud hapse girerken her zamankinden daha yalnız ve çevresinden daha kopuktur. Uzaklaşan kamera filmin sonunda "serbest girişimin özgür ama başka hiçbir şeyin özgür olmadığı" karınca kolonisi halinde toplumda çabalayan herhangi biri haline getirir. (Kagan, 1995)

Oliver Stone'nun Wall Street'te topluma hissedarların, borsacıların ofislerinden ve yaşamlarından sınırlandırdığı bakışı, Wall Street'in aldığı kararların sıradan Amerikalıların yaşamları ve işleri üzerindeki etkisini yansıtmaktaydı. Karakterlere filmin sonunda ne olduğu ya da karakterlerin aslında ne istediği bilinçli olarak belirsiz bırakılmıştı. Sadece Bud Fox yasaları çiğnemiş, yakalanmış ve mahkûm olmuştur. (Kagan, 1995)

Filmde özellikle Michael Douglas, rolüne önemli Wall Street yöneticilerinden Alan Greenberg ile buluşarak ve tanınmış Corporate Raider'lar Ivan Boesky, T.Boone Pickens ve Carl Icahn'ın televizyon görüntülerini izleyerek hazırlanmıştır. Oliver Stone ve ekibi de film için hazırlanırken önemli Wall Street yöneticileri ile görüşmüş ve bunlardan danışmanlık almıştır. Oliver Stone'un danışmanlık aldığı kişiler arasında finans dünyasındaki usulsüzlükler yüzünden ticaretten men edilmiş kişilerinde bulunmasının Oliver Stone'un Wall Street'teki ahlaki değerleri bu şekilde yargılamasında etkisi olduğu söylenebilir. Oliver Stone bu uzmanlardan aldığı danışmanlık doğrultusunda filme küçük yada büyük çaplı çeşitli değişikliklere gitmiştir. Bud Fox'un kurumsal rolü New York borsasının önerileri doğrultusunda oluşturulmuş, çalışanların günlük yaşantılarına ilişkin detaylar gerçeğe uygun hale getirilmiştir.

Wall Street'teki uzmanlar ve yöneticilerle yapılan görüşmeler ve karşılaştığı ısrarlar karşısında Oliver Stone filmin senaryosunda bazı Wall Street çalışanlarının her zaman dürüst kalacağını gösteren ve Wall Street'in kendi iç denetiminin etkinliğini öne çıkartacak değişikliklere gitmeyi kabul etmiştir. Filmin senaryosunun oluşturulmasında en önemli teknik danışmanlığı yatırımcı ve bir dönem New York belediye başkanlığı yapan Kenneth Lipper yapmıştır. Kenneth Lipper'in film ekibine baş danışman olarak katılmasından sonra Wall Street'te pek çok kapının açılması

Oliver Stone için kolaylaşmış ve yapımcı şirket Twentieth Century Fox'u çekimleri Hollywood'da stüdyolarda değil de New York'ta yerinde yapabilmek konusunda ikna etmiştir. Lipper filmin Wall Street'i taraflı bir biçimde yansıtılacağı yönündeki endişelerini gidermek için Oliver Stone senaryoya bir eleştiri yazmasını ve bu eleştiriler doğrultusunda değişiklikler yapmayı kabul etmiştir. (Kagan, 1995)

Kagan'ın da belirttiği gibi Wall Street'in finans dünyasına genel olarak yanlış bir bakışla baktığını söylemek yanlış olmayacaktır, ama Hollywood'un ilginç olanı yansıtması doğal bir tercihtir. Tarihi açıdan baktığımızda önemli olan filmin finans dünyasında 1985 yılında yaşanan değişimleri doğru biçimde yansıtmayı yansıtamadığıdır. Wall Street filmini tamamen dengeli bir tablo sunmadığı için eleştirmek yerine, filmin hikayesinin merkezindeki tarihi teze odaklanılmalıdır. Özünde, Stone 1980'lerdeki "hostile takeover"ların ve "insider trading" kavramlarının toplumda hırsın, film için ilk düşünülen isim Hırs'tı. (Greed), yaygınlaşmasındaki etkinliğini/öncülüğünü anlatmaktadır. Dönemin finansal aşırılıklarını hırsa bağlamak ise bu çok eski günahın aniden bu kadar popüler hale gelmesine neyin neden olduğu sorusunu sordurmaktadır.

Stone'nun bu ahlaki yorumuna bir alternatif yaklaşım finans dünyasının içinde bulunabilir. Sonuçta, paraya ulaşma arzusu, en belli başlı insani hedeflerdendir. Bu arzuyu Gordon Gekko'nun özgün yöntemleri ile tatmin edebilmek sadece belli ekonomi koşullarında mümkündür. "Hostile takeover"ların ve "insider trading" giderek önem kazanmasına neden olan koşulların arasında düşük hisse senedi fiyatları ve anti – tröst yasalarının ⁴ (anti – trust) ve "securitilerin" dar bir bakış açısı ile uygulanması da yer almaktadır. Bu faktörler filmin 1987'de yayınlandığında nasıl karşılandığı incelenirken detaylı olarak ele alınacaktır. (Fridson, 2000)

⁴ Anti – tröst Yasaları: Piyasadaki haksız ya da tekelleri sayılan uygulamaları kısıtlayan yasalar. Firmalar arası rekabet koşullarını çeşitli yasalar aracılığıyla korumaya yönelik en uzun ömürlü politika, ABD'de uygulanmaktadır. Bu tür yasaların ilki ve en ünlüsü ticareti kısıtlayan her birleşme ya da sözleşmeyi yasadışı sayan 1890 tarihli Sherman Antitröst Yasasıdır. Buna göre eyaletlerarası ticaret kurallarına bağlanmış, hem iç hem de dış ticareti kısıtlayıcı her tür uygulama kanun dışı ilan edilmiştir.

http://www.ekonomist.com.tr/apps/dictionary.app/dictionary.php/es.dict/antitröst_yasaları

Oliver Stone'un filminde yansıttığına paralel olarak 1980'lerin ilk yarısında insider trading (Menkul Değerlerde içeriden bilgilendirme) suçları büyük artış göstermiştir. Securities and Exchange Comiision (SEC)'in 1934 yılında kurulduğundan beri yılda ortalama ikiden az olan insider trading suçlamaları, 1982 – 1987 yılları arasındaki dönemde yılda 25'e çıkmıştı. Oliver Stone aynı zamanda 1980'lerde hostile takeover (bir şirketin kendi iradesi dışında dışarıdan yönetilmesi) ların artışını da doğru biçimde yansıtmıştı. Securities Data Şirketinin verilerine göre 1978 – 1980 yılları arası şirketlerin kontrolünü ele almak için verilen düşmanca tekliflerin sayısı sadece 5 iken 1981'de sayı 47'ye, 1988 'e geldiğinde 85'e çıkmıştı. Hem insider trading hem hostile takeover uygulamalarının örnekleri geçmişte de bulunmaktaydı. En önemli örneklerden biri 1867-1868 yılları arasında o dönemin önemli demiryolu şirketi Eire Rairoad'un kontrolü için Cornelius Vanderbilt, Daniel Drew, Jim Fisk, ve Jay Gould gibi büyük işadamları arasındaki mücadele ve Louis Wolfson'un 1954 – 1955 yılları arasında Montgomery Ward'ın kontrolü için yürüttüğü mücadele, Gordon Gekko karakterine örnek olmuştu. Bu açıdan bu uygulamaların her dönemde görülüyor olması Oliver Stone'nun hostile takeover'ları filmde sunduğu biçimde geleneksel ahlak sisteminin çöküşüne bağlı olarak ortaya çıktığı biçiminde sunmasını haklı çıkarmamaktadır. (Kagan, 1995)

Gordon Gekko'nun hırs iyidir konuşmasını Boetsky'nin yaptığı bir konuşmadan ilham almıştır. Filmin tamamlandıktan sonra Wall Street'teki gerçek finans yöneticilerine yapılan özel bir gösteriminden sonra izleyicilerle görüşen Geraldine Fabrikant, filmin Wall Street'in atmosferini yansıtmada başarılı olduğunu ama anlatılan olayların sadece Wall Street'teki insanların % 0.001'nin yaşadığı çılgınlıklar olduğu tepkisini almıştı. Bir kısım izleyici Wall Street'in imajının ağır biçimde tahrip edildiğini söylerken bir kısmı da aslında gerçekleri çıplaklığı ile ortaya koyduğunu çünkü, Wall Street'in para kazanmakla ilgili olduğunu söylemişti. (Kagan, 1995)

Filmin tarihsel gerçeklere bağlılığı ile ilgili olarak yapılacak değerlendirmede, bu konuda tarihi hikayelerin hepsinde bir sıkıntının olduğunu ele almalıdır. Gerçek karakterler ve olaylar senaryo yazarı için çıkış noktası olsa da, hikayeyi yazarın

sanatsal yaratıcılığı şekillendirir. Wall Street filmi ile ilgili olarak iş dünyalarının olduğundan daha farklı biçimde anlatıldığını düşünerek rahatsız olan "investment bankers" bunu göz ardı etmektedirler. Ortalama bir "stockbroker"ın yaşamının Bud Fox'ın yaşamından çok daha sıradan olduğu kesindir, ancak filmde sıradan gerçekliğin bütün çıplaklığı ile tasvirinin bir ticari başarı beklemenin de saflık olacağı kesindir. (Fridson, 2000)

Wall Street çarpıcı borsa çöküşünün sadece iki ay ardından vizyona girmiştir. 19 Ekim 1987'de "Kara Pazartesi" günü Dow Jones Sanayi Endeksi daha önceki bütün günlük düşüş rekorlarını kırarak 508 puan birden düşmüştü. Bazı eleştirmenler Oliver Stone'u filmin vizyona girişindeki şanslı zamanlaması konusunda tebrik etmişler ve borsadaki olayların Stone'un spekülâtorlerin hırsını mahkum edişini haklı çıkardığını söylemişlerdir. The Nation dergisinden James Lardner ise azınlık görüşü olarak Oliver Stone'un, para yöneticisi (money manager) Ivan Boesky'nin Kasım 1986'da insider trading'le ilgili itiraflarının ardından filmi medya ilgisinden yararlanmak için acele ile tamamladığını ileri sürmüştür. Lardner Platoon filminin bütçe hazırlıklarının ve senaryosunun yazımının, ve çekimini yıllar almasına rağmen Wall Street filminin, Platoon'un ardından bir yıldan kısa bir sürede tamamlandığını belirtmiştir. "Kara Pazartesi hala hafızalarda taze iken ve Ivan Boesky hapisteki yeni yaşamına henüz başlarken, Oliver Stone demiri sıcakken dövmüştür."Ancak bunu özensiz ve acele yapmıştır. Filmin hamlığı pek çok eleştirmeninde filme karşı yönelttikleri bir iddia olmuştur. St.Petersburg Times'tan Hal Lipper filmdeki karakterlerin hiç derinliğinin olmadığından, "2.000 dolarlık takım elbiselerinin üzerlerine, iyi, kötü, yolsuz, kurtarıcı yazan levhalarla dolaşmalarını" eleştirmiştir. (Fridson, 2000)

Eleştirmenlerin çoğu Wall Street'i coşkuyla karşılamıştır. Vincent Canby filmin dramatik olarak yanlı olsa da kalbinin doğru yerde olduğunu söylemiştir. Hızla yükselen ve zenginleşen sıradan bir adam için ahlak değerleri ile bağını kaybetmeden her şeye sahip olmak isteyenleri eğlendirmek için yapılmış, her şeye rağmen dürüstlüğü en iyisi olduğunu anlatan bir üst sınıf ahlak masalı olarak nitelendirmiştir. Wall Street bizi düşündürmek için yapılmış bir film değildir, bize

zaten bilmemiz gereken şeyi hatırlatırken izleyicinin, yönetim kuruluna ve zenginlerin yaşamlarına ve yataklarına göz atmasını sağlamaktadır.

David Denby filmi çok daha fazla övmektedir. "New York'taki hırs ve yozlaşma üzerine oldukça etkileyici bir melodrama" Filmdeki romantizm ve aşk para ve güçle ilgili. Kadın ve erkek karakterler güzelliği özel bir biçimde seviyorlar. Başarı onların para olarak gördükleri güneş batışı, sanat, iyi yemek ve estetik değer sahibi diğer güzel şeylere ulaşmalarını sağlıyor. Sadece hisselerin değil resimlerin, mimarinin ve hatta kişisel ilişkilerin parasal bir değeri var. Çağdaş finansın ruhunu temsil eden Gekko, emeği küçümsüyor, sadece hisse senedi manipülasyonu üzerinden büyük paralar kazanmayı sadece kendisinin ve kendisi gibi bir kaç ayrıcalıklının çalışan dünyaya yaptıkları bir şaka olarak görüyor. (Kagan, 1995)

Carrie Rickey filmin ekonomik ve aile arası mücadeleleri harmanlaması en büyük gücü olarak görüyor. Stone'un çıplak şehrinde birden fazla mücadele var, Stone Wall Street'te bize hırsın anatomisini göstermeye söz verirken aynı zamanda baba ve oğul arasındaki oedipal mücadeleyi de ele alıyor. Wall Street'in sonundaki başarısı Oedipal dramının parayı ahlak değerlerinden üstün tutan spekülörlerin trajedisinde bir motif haline gelmesindedir. (Kagan, 1995)

Akademisyen Jack Boozen filmi Dünyanın ekonomik geleceğinin dikkatli gözlemlenmiş bir sunuşu olarak değerlendirmiştir. Gekko ve onun cezbedici gücünün hikayesi Amerikan Rüyasının yeni versiyonunu temsil eden bir metaforudur. Gekko geleceği bugünden borç karşılığı peşin paraya satmaktadır. Gekko karakteri değerler sistemini manipüle etmekle ilgileniyor. Mesleki, politik, psikolojik ve tarihsel açıdan kişisel tecrübe kategorileri, kültürel ekonomik sınırlar gibi bulanıklaşmaya ve ortadan kalmaya başlamış dev bir ticari terimler pastiche'i, tüketici dili ve işaretlerinin büyük serbest pazarında kaybolmaktadır. Hırs sadece yaptıkları kişinin yanına kaldığında ve negatif sonuçlar başkalarının sırtına yıkıldığında iyidir, Gekko'nun sanatı budur. Gekko'nun spekülatif kapitalist dünyası, üretimle yada kişilerle ilgilenmemektedir. Gekko filmde ahlaki yönden eleştirilse de temsil ettiği

ideoloji, filmde görülen "lüks hayat"tan ayrılmaz biçimde sunulmaktaydı. (Kagan, 1995)

New York Times eleştirmeni Janet Maslin konunun ele alınışındaki taraflılığı ve sertliği eleştirmiştir. Wall Street ahlaki yönden değerlendirmelerini en kötü biçimiyle siyah – beyaz olarak yapmıştır. Orange County Register'dan Michael Kolbenshlag, filmin en büyük eksikliğini filmdeki derinliği yansıtacak belirgin bir odak eksikliği (attention) olduğunu belirtmiştir. Karakterlerin sığ ve hikayenin temelindeki baba figürü arayışının basmakalıp olduğunu belirtmiştir. Diğer bazı eleştirmenler filmi basit, yüzeysel ve duygusal, iki boyutlu, pembe dizi üslubunda ve melodramatik olarak değerlendirmişlerdir. Bir eleştirmen dönemin popüler pembe dizisi "Hanedan" (Dynasty) ile karşılaştırma yaparak, Hanedan'ın ahlaklı versiyonu olarak nitelendirmiştir. (Fridson, 2000)

Village Voice, Wall Street filmini, izlenmese de olur, sürükleyici ucuz bir solcu filmi olarak değerlendirmiştir. Bütün bu eleştirilere rağmen Wall Street bütünüyle olarak kötülenmemiştir. Stone'nun sinema tekniği ve "walloping" görsel stili, özellikle övgü almıştır. New York'dan David Denby "bir sanat başarıtı olmasa da filmi o yılın en tartışma yaratan ve en keyifle izlenen filmi olduğunu yazmıştır. En azından bir eleştirmen, Maclean'dan Peter C. Newman, filmin didaktik anlatımı makul (palatable) bulmuştur. "Oliver Stone'un Amerikan kapitalizm'in üst tabakalarındaki ahlaki çöküntüyü açıklıkla yansıtırken, söylev (preachy) vermekten kaçınmayı başarması filmi bu kadar kaliteli ve ilgi çekici kılmaktadır. (Fridson, 2000)

Filmin kendisi farklı eleştiriler almış olsa da, başrol oyuncusu büyük beğeni toplamıştı. Genel yorum Michael Douglas'ın çok başarılı olduğu ve kariyerinin en iyi oyunculuğunu sergilediği şeklindeydi. Micheal Douglas'ın akıcı, güzel performansı övülmüş, başarıyla işlenmiş Gekko karakterinin Akademi Ödüllerinin dikkatini çekeceği vurgulanmıştı. Wall Street filmindeki baba-oğul temasının işlenişi Michael Douglas'ın başarısını öne çıkaran bir etken olmuştu. Filmdeki rolü ile elde ettiği övgüler aktörü ünlü babası Kirk Douglas'ın statüsüne yaklaştırmıştı. New York Times'tan Helen Dudar, Gordon Gekko karakterinin Michael Douglas'ın

sinema kariyerinde,ilk filminden (Hail Hero) 18 yıl sonra beklenen çıkışı yapmasını sağladığını yazmıştır. Manchester Guardian Weekly'den Derek Malcolm, Michael Douglas'ın babasına yakışan bir rolde kendisini babasına layık bir evlat olarak ispatladığını belirtmiştir. Nisan 1988'den filmdeki performansı için aldığı Akademi ödülünü kabul ederken, babasına "bir evladın babasının gölgesinden çıkışı için yardım ettiği için" teşekkür etmiştir. (Fridson, 2000)

Wall Street'in diğer oyuncularının performansları çok daha az övgü toplamıştır. Özellikle de filmin romantik çifti özellikle eleştirilmiştir. Charlie Sheen'in rolünün gerektirdiği duygusal yoğunluğu yansıtamadığı ve Daryl Hannah'ın karakterinin boş ve yüzeyselliğinin bütün karakterleri etkilediği söylenmiştir. Policy Review'da Jogn V.N.Philip, Daryl Hannah'ın oyunculuğunun karakterin ilginç repliklerine rağmen hayal kırıklığı yaratacak şekilde donuk olduğunu belirtmiştir. Charlie Sheen'in oyunculuğunun eleştirilmesinin en önemli nedenlerinden biri Film'in teknik danışmanlarından bazıları tarafından Wall Street'te çalışan gerçek kişilerden rolüyle ilgili yönlendirme ve öneri almayı reddetmesi ve yeterli incelemeyi yapmaması olduğunu söylemişlerdir. (Kagan, 1995)

Ortalama sinema izleyicisinin ilk tepkisi sinema eleştirmenlerinin filme yönelik eleştirilerini haklı çıkarır nitelikteydi. Orion Stüdyolarının "Annemi trenden nasıl atarım" ve Disney'in "Üç adam ve bir bebek" filmleri Twentieth Century Fox tarafından yayınlanan filmi hasılat olarak ilk haftada büyük olarak geride bıraktılar. Filmin New York, Manhattan'da ve Los Angeles, Washington gibi diğer büyük kentlerde üst gelir grupları arasında çok popüler olduğu ancak Detroit, Atlanta ve Houston gibi kentlerin banliyölerinde çok fazla izleyici toplamadığı görülmüştü. Sinema sahipleri özellikle finans sektöründe çalışan izleyicilerin filmde rahatsız olmuş biçimde ayrıldıkları belirtmekteydiler. Fox filmin ekonomi ile ilgili yönünün ülke genelinde çok fazla izleyici toplamaması üzerinde reklâm kampanyasında filmin romantik yönü öne çıkartmaya çalışmıştır. Yinede filmin beklenen gişe hâsılatına ulaşamayacağı ülke genelindeki sinema sahiplerinin beyanları üzerine kısa sürede anlaşılmıştı. (Kagan, 1995)

Oliver Stone Bud Fox'un hikâyesine 20. yüzyılda herhangi bir zaman dilimine oturabilir ve tarihselliğini sağlayabilirdi. Hırsın sonuçlarını

sergileyebilecek fırsatlar her dönemde mevcuttu. Buna rağmen Oliver Stone özellikle 1980'leri bir ahlaki çöküntü dönemi olarak yansıtmayı seçmişti. Ekonomik koşulların sonucu olarak da nitelendirilebilecek bazı ekonomi uygulamalarını ahlaki çöküntünün bir sonucu olarak açıklamıştı. (Kagan, 1995)

Sinemasal yada tarihsel değeri ne olursa olsun, Oliver Stone'un Wall Street (1987) filminin kültürel etkisi reddedilemez. Şirket yağmacısı "Corporate Raider" Gordon Gekko'nun "Hırs iyidir" credo/düsturu iş dünyasındaki ahlaki çöküşü simgeleyen bir deyim haline gelmiştir. 1996 yılında yayınlanan en çok hatırlanan 100 film repliğinin bir araya getirildiği kitapta yer alan tek Oliver Stone filmi repliği Michael Douglas'ın söylediği "Hırs,yerine daha iyi bir kelime bulmadığımız için, iyidir." sözleridir. (Fridson, 2000)

5.3.1. Wall Street / Borsa (1987) Filmi Künyesi [25]

Yapımcı Firma:	20th Century Fox
Yapım Yılı:	1987
Yönetmen:	Oliver Stone
Senaryo:	Oliver Stone Stanley Weiser
Sanat Yönetmeni:	Stephen Hendrickson John Jay Moore Hilda Stark Charles E. McCarry (New York)
Set Tasarımı:	Leslie Bloom Susan Bode
Müzik:	Stewart Copeland
Kurgu:	Claire Simpson
Yapımcı:	Michael Flynn A. Kitman Ho Edward R. Pressman
Sinematografi:	Robert Richardson
Kostüm Tasarım:	Ellen Mirojnick
Oyuncu Seçimi:	Risa Bramon Garcia Billy Hopkins
Oyuncular:	
Michael Douglas:	Gordon Gekko
Charlie Sheen:	Bud Fox
Daryl Hannah:	Darien Taylor
Martin Sheen:	Carl Fox
Sean Young:	Kate Gekko
Terence Stamp:	Sir Larry Wildman
Sylvia Miles:	Sylvie Drimmer--Realtor
James Spader:	Roger Barnes
Hal Holbrook:	Lou Mannheim

John C. McGinley:	Marvin
Saul Rubinek:	Harold Salt
Franklin Cover (II):	Dan
James Karen:	Lynch
Richard Dysart:	Cromwell
Annie McEnroe:	Muffie Livingston
Josh Mostel:	Ollie
Millie Perkins:	Mrs Fox

Wall Street / Borsa (1987) Filminin Aldığı Ödüller
AMERİKAN SİNEMASI ÖDÜLLERİ (OSCAR) -ABD-
1988 EN İYİ ERKEK OYUNCU ÖDÜLÜ
MICHAEL DOUGLAS
JAPON SİNEMASI ÖDÜLLERİ -JAPONYA-
1989 JAPON SİNEMASI EN İYİ YABANCI FİLM ÖDÜLÜ ADAYI
DAVID DI DONATELLO ÖDÜLLERİ (İTALYA)
1988 EN İYİ ERKEK OYUNCU (MIGLIORE ATTORE STANIERO) DALINDA DAVID ÖDÜLÜ
MICHAEL DOUGLAS
ALTIN KÜRE ÖDÜLLERİ -ABD-
1988 SİNEMA FİLMİ - DRAM EN İYİ ERKEK OYUNCU DALINDA ALTIN KÜRE ÖDÜLÜ
MICHAEL DOUGLAS
İTALYAN SİNEMA YAZARLARI ULUSAL SENDİKASI ÖDÜLLERİ -İTALYA-
1988 YABANCI FİLM - EN İYİ ERKEK OYUNCU GÜMÜŞ KÜRE ÖDÜLÜ
MICHAEL DOUGLAS
KANSAS CITY FİLM ELEŞTİRMENLERİ TOPLULUĞU (KFCC) ÖDÜLLERİ -ABD-
1988 EN İYİ ERKEK OYUNCU DALINDA KFCC ÖDÜLÜ
MICHAEL DOUGLAS
ULUSAL SİNEMA ELEŞTİRMENLERİ KURUMU (NBR) -ABD-
1987 EN İYİ ERKEK OYUNCU DALINDA NBR ÖDÜLÜ
MICHAEL DOUGLAS
ALTIN AHUDUDU (RAZZIE) ÖDÜLLERİ -ABD-
1988 EN KÖTÜ YARDIMCI KADIN OYUNCU DALINDA
DARYL HANNAH

Tablo 5.3.1: Wall Street / Borsa (1987) Filminin Aldığı Ödüller

5.3.2. Wall Street / Borsa (1987) Filmi Özeti

Genç ve hırslı bir broker olan Bud Fox (Charlie Sheen) iş dünyasında yükselmek için örnek aldığı ünlü iş adamlarından Gordon Gekko'ya (Michael Douglas) ulaşabilmek için birçok yolu denedikten sonra Gekko'yla görüşme şansını yakalar. Onu etkileyebilmek için babası Carl'ın (Martin Sheen) bakım şefi olarak çalıştığı, küçük bir havayolu şirketi olan BlueStar Havayolları ile ilgili babasından aldığı ve Bluestar Havayolları'nın hisselerini yükseltecek bir bilgiyi Gekko'ya verir. Bu bilginin ardından Gekko Fox ile çalışmaya başlar.

Bir müddet sonra Gekko'nun içeriden bilgi sızdırma işlerini yapmaya başlayan Fox para kazanmasıyla sınıf atlar. Bununla birlikte kıyafetlerinden oturduğu daireye kadar yaşam tarzıyla ilgili her şey değişir. Küçük bir apartman dairesinden Yukarı Batı Yakası'nda büyük bir daireye taşınan Fox'ın şirket içlerinden bilgi sızdırması Gekko'yu tatmin etmemeye başlamasıyla, Gekko'ya Bluestar Havayolunu alıp toparlayıp şirketi büyütmek konusunda ikna eder. Fox'ın yardımıyla sendika çalışanlarıyla da anlaşan Gekko, %12 şirket hissesine sahip olduğu şirketi satın almaya karar verir.

İşlerin yolunda gittiğini düşünen Fox, Gekko şirketler topluluğunun Bluestar'ı alıp parçalayarak satacağını öğrenmesinin üzerine, sendikayı uyarıp daha önce Fox'un içeriden sızdırdığı bilgilerle büyük zarar etmesine neden olduğu Sir Larry Wildman'la (Terence Stamp) Bluestar Havayolu şirketini alması konusunda anlaşır. Gekko Bluestar Havayolu hisselerinden zarar eder, hemen ardından içeriden bilgi sızdırdığı ortaya çıkan Bud Fox menkul kıymetler dolandırıcılığı ve içeriden bilgi sızdırmak suçundan dolayı tutuklanır. Hükümet yetkilileriyle anlaşarak üzerinde gizli ses kayıt aletiyle Gekko'yla buluşmaya gider ve onu konuşur. Film Bud Fox'un içeriden bilgi sızdırma ve haksız kazanç elde etme suçundan dolayı duruşmaya gidiş sahnesiyle sona erer.

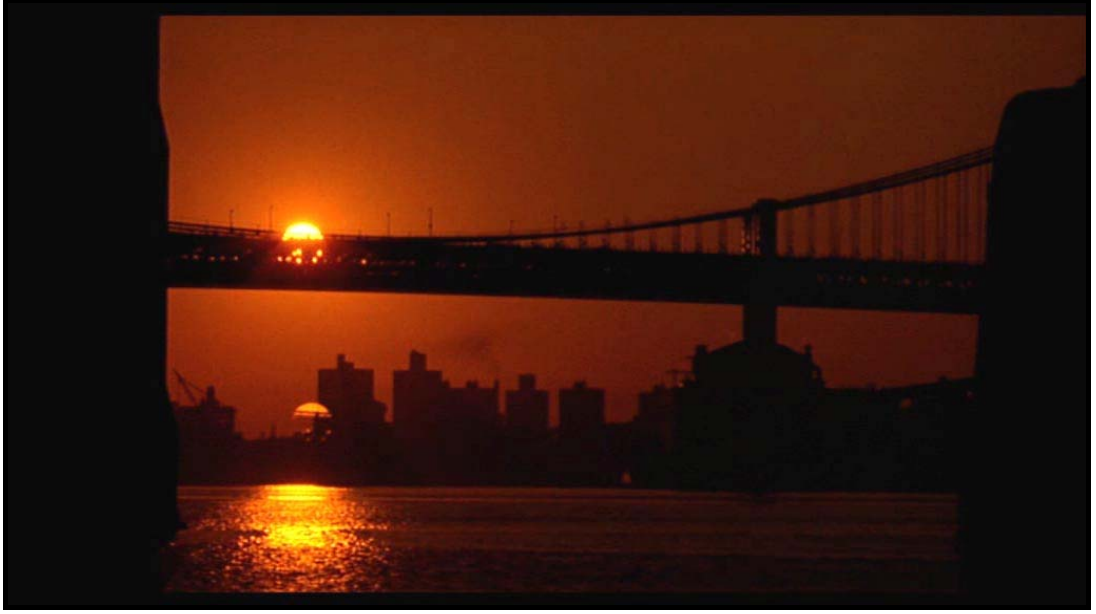
6. WALL STREET / BORSA (1987) FİLMİNİN MEKÂN KULLANIMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

6.1. Şehir Panaromaları

New York ara sokaklarından, helikopter çekimi New York görüntüsüne geçerek başlayan ve 9 Eylül'deki terör saldırılarında yıkılmış olan Dünya Ticaret Merkezi Kulelerini yakın plan kadrage alan kameranın, uzaklaşarak Finans Merkezi olarak adlandırılan ve gökdelenlerin bulunduğu bölgenin görüntülediği ilk sahnedan itibaren sahne geçişlerinin genelinde, New York panaromaları kullanılmıştır. Bu panaromaların seçimi genellikle gün batımında gökdelenlerin bulunduğu Manhattan bölgesinin ve New York şehrinin gökdelenlerinden sonra belki de en ünlü ögesi olan köprülerin (genellikle Brooklyn ve Manhattan köprüleri) kadrage alınması yönünde olmuştur.

Filmde ayrıca, iç mekan çekimlerinde de dış mekan görüntülerinin iç mekânlardan görüntülenmesine de önem verilmiştir. Gordon Gekko'nun ofisinin pencerelerinden ve ayrıca Bud Fox'ın özel ofisinin penceresinden görülen New York Finans Merkezindeki gökdelen cepheleri, hem iç mekânı tamamlayıcı bir öge, hem de gücün, paranın ve modernleşmenin sembolü olarak aktarılırken, diğer yandan, Bud Fox'ın konutunun sahip olduğu New York panaromaları, özellikle Bud Fox'ın duygusal olarak kendini sorguladığı sahnelerde kadragelanmış, kent ve yabancılaşmanın sembolü olarak kullanılmıştır.

Film, Bud Fox'ın New York Borsa binasına girişi kadrageleyen kamera yavaş yavaş uzaklaşıp, New York Finans Merkezi'nin uzaktan panorama görüntüsüyle son bulur. Bu görüntü, filmin bitiş jeneriğinde Gordon Gekko'nun ofisinin kapısındaki kare desenlerin arka plan olarak kullanıldığı grafikleşmiş bir New York Panaromasına dönüşür.



Şekil 6.1.1.: New York Panoraması 1 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.2.: New York Panoraması 2 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.3.: New York Panoraması 3 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.4.: New York Panoraması 4 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.5.: New York Panoraması 5 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.6.: New York Panoraması 6 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.7.: New York Panoraması 7 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.8.: New York Panoraması 8 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.9.: New York Panoraması 9 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.10.: New York Panoraması 10 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.11.: New York Panoraması 11 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.12.: New York Panoraması 12 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.13.: New York Panoraması 13 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.1.14.: New York Panoraması 14 (Wall Street Filmi)

6.2. Jackson Steinem Şirketi Ofis Mekânı (New York, Broadway, 222)

Jackson Steinem Şirketi ofis mekânının bulunduğu yapı, girişi simetrik olarak tasarlanmış, New York, Broadway 222' de bulunan, Dünya Ticaret Merkezi binası ve çevresi manzarasına sahip 33 katlı bir iş merkezidir.

Mekana giriş, yapının sokak cephesinin ortasından ahşap strüktürlü dönen kapıdan sağlanmaktadır. Ortalama 6 – 7 metre tavan yüksekliğine sahip olan girişi fuayesi kat boyunca yükselen pencere açıklıklarına sahiptir. Bu bölüm, belirli aralıklarla yerleştirilen kolonadlarla bezenmiş, böylece mekan sirkülasyonun hem fiziksel hem görsel olarak yönlendirilmiştir. Kolon aralıklarının merkezlerinde hem aydınlatma hem dekorasyon amaçlı avizeler kullanılmıştır. Duvarlarda çeşitli rölyeflerin bulunduğu bu mekânın giriş bölümünün tam karşısında, katlara servis veren üç adet asansör bulunmaktadır. Bronz renkte kaplamalarıyla asansörler mekânın eklektik havasını belirginleştirmektedir.



Şekil 6.2.1.: Jackson Steinem Şirketi Binası Girişi (Wall Street Film)

Asansörle ofis katına çıkıldığında, sekreter ve bekleme bölümü ile karşılaşılır. Gri-mavi ve bej tonlarının hakim olduğu bu bölümde duvarlarda arka plan rengi olarak koyu bej – kum rengi kullanılmıştır. Koyu bej duvarlar aynı

zamanda pano işlevi de yüklenmiştir. Duvarlara alçı plakalardan duvarda alçıdan üst üste rölyef şeklinde açık bej ve krem çerçeveler çerçeve bölümünün arka planında ise gri mavi renk fon olarak kullanılmıştır. Bunlardan sağ taraftaki panoda metalik renkte şirketin adı ve logosu bulunmaktadır. Sol tarafta bulunan alçı pano üzerinde ise mekanda kullanılan renk paletini içinde bulunduran pastoral bir sanat eseri asılmış, resmin hemen altına bej rengi bir konsol yerleştirilmiştir. Sekreter masasının sağ ve solunda bulunan pano etkili duvarlar sekreter masasının karşısındaki duvarda da ortalarına sanat eserleri asılarak tekrarlanmıştır.

Mekanda sekreter masası girişin hemen sağında yer almaktadır. Sekreter masasının sağ ve solunda ziyaretçi ve müşterilerin beklemesi için kolunmuş bekleme koltukları bulunmaktadır. Sekretere ait olan masa ve sandalye seçiminde, giriş bölümündeki yalınlığa karşın klasik bir yaklaşıma gidilmiştir. Masa üstünde sadece telefon ve 1903'ten beri üretime devam edip günümüzde iyice büyüyen Wildwood Lamp Company'e ait pirinç trompet masa lambası bulunmaktadır. Sekreter bölümü ile iç içe planlanan bekleme bölümünde, gri-mavi koltuklar yanlarında sekreter masasıyla eş yan sehpa bulunmakta bunların üzerinde ise seramik ayaklı masa lambalar yerleştirilmiştir.



Şekil 6.2.2.: Jackson Steinem Şirketi Sekreter Bölümü (Wall Street Filmi)



Şekil 6.2.3.: Jackson Steinem Şirketi Sekreter ve Bekleme Bölümü (Wall Street Filmi)



Şekil 6.2.4.: Jackson Steinem Şirketi Sekreter ve Bekleme Bölümünden Ofis Mekanına Giriş (Wall Street Filmi)

80'li yıllarda iç mekan kullanımında önemli bir eleman olan ve dekoratif olarak sıklıkla kullanılan cam tuğla, sekreterin arkasındaki duvarda yarı saydam mekan ayırıcı olma özelliği ile Sekreter bölümü ile ofis mekanını ve asansör sirkülasyon alanını hem görsel hem fiziksel olarak birbirinden koparmaktadır. Taşıyıcı kolonların gri – mavi ve beyaz renklerde art deco bantlar eklenmiş ve taşıyıcı elemanlar böylelikle dekorasyonun bir parçası haline getirilmiştir. Sekreter ve bekleme bölü ile ofis mekanları cam bir kapıyla bölünmüştür.

Açık plan ofis sistemi ile kurgulanmış olan borsa şirketi planına bakıldığında girişin hemen sağ yanında bulunan bankoya genel kullanımda olan evraklar yerleştirilmiş, bu bankonun hemen arkasında özel olarak oluşturulmuş bir çalışma bölümü göze çarpmaktadır. Bankonun hemen ön tarafında açık ofis sistemiyle çalışan şirketin masa düzeni gelmektedir.. Masalar şirkette çalışan borsa simsarlarına tahsis edilmiştir. Bu düzende masalar arasında ayırıcı eleman olarak dosyalar kullanılmış, masalardaki sınırlar bu şekilde belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Masalarda, 1970'li yılların sonundan itibaren yaygın ofislerde yaygın olarak kullanılmaya başlayan ve bilgisayarlar, telefonların yanı sıra havalandırma için yerleştirilen vantilatörler ve çalışanların masalarını özelleştirmek amacıyla yerleştirdikleri küçük objelerde göze çarpmaktadır. Hiç kuşkusuz bu oturma düzeninde, bilgisayarları kullanan kişilerin ergonomik rahatlığının ve bilgisayarların tesisat istasyonlarının etkin kurulabilmesi de rol oynamıştır. Ofis mekanın tamamında genel beyaz ışık floresan aydınlatma kullanılmıştır.



Şekil 6.2.5.: Jackson Steinem Şirketi Açık Plan Çalışma Ofisi (Wall Street Filmi)



Şekil 6.2.6.: Jackson Steinem Şirketi Açık Plan Çalışma Ofisi (Wall Street Filmi)



Şekil 6.2.7.: Jackson Steinem Şirketi Özel Ofis Örneği (Wall Street Filmi)

Açık büro düzenine karşı bir seçenek olarak, çalışma alanlarının çeşitli yan işlevlerle zenginleştirilmiş cam örtü ile kaplı çizgisel bir sokak çevresinde toplanmasına dayanan iç sokak fikri, 80’li yıllardan beri tasarlanan büro binalarının vazgeçilmez teması olmuştur. Bu temanın da kullanıldığı mekânda, ana çalışma alanı cam örtü elemanlarıyla oluşturulmuş olan irili ufaklı özel ofislerle çevrelenmiştir. Özel ofisleri ana çalışma bölümünden alüminyum çerçeveli cam ayırıcılar ayırmakta ve bu ofisler üst düzey çalışanlar ve yöneticiler tarafından kullanılmaktadır. Dışarı bakan pencereleri bulunan bu özel ofislerden biri bölüm şefine aittir. Bir duvarı kütüphaneyle kaplı odada kütüphanenin önünde çalışma masası ve bir adet misafir koltuğu bulunmaktadır. Masanın üstünde bulunan porselen ayaklı abajur giriş bölümünde de göze çarpan abajurların bir benzeridir. Aynı zamanda bu odada da duvarda asılı bir sanat eseri reproduksyonu bulunmaktadır. Özel ofislerde göze çarpan bir başka detay ise iç mekan saksı çiçekleridir. Aynı zamanda giriş bölümünde de canlı vazo çiçekleri dekorasyonu tamamlayıcı bir eleman olarak kullanılmıştır.

1960’larla başlayıp 80’lerde en üst noktasına ulaşmış, günümüzde de en popüler sistem olan açık plan ofis sisteminin bir getirisi olan özel alan mahrumiyeti, bu özel ofislerle ortadan kalmakta, kullanıcıya kişiselleştirebileceği mekanlar

sunmanın yanında alt kademelerde çalışan elemanlarla araya hem soyut hem de somut bir sınıf farkı yaratmaktadır.

Bud Fox, şirketin ayın en çok kazandıran elemanı olup, terfi ettiğinde bu odalardan birine yerleşmiş, bölüm şefi odayı tarif ederken, “Burası artık senin Bud, konsol, ağaçlar pencere ve çok daha güzel olan özel sekreterin Janet” diyerek açık ofis mekanlarıyla bu özel ofislerin farkını belirtmiştir. Penceresinden New York Borsa Merkezi’ni gören bu odalar, aynı zamanda bir statü sembolüdür ve daha iyi çalışma şartları sunmaktadır. Bu özel ofislerin istenildiğinde iç mekanla bağlantısı, jaluzilerle görsel olarak kesilebilmekte ve kullanıcının mahremiyetini sağlamaya yardım etmektedir. Hiç kuşkusuz Wall Street – Borsa filmi mekan kullanımı açısından incelendiğinde açık plan ofis sisteminin avantaj ve dezavantajları rahatlıkla izlenebilmektedir.



Şekil 6.2.8.: Jackson Steinem Şirketi, Bud Fox’ın Özel Ofisi (Wall Street Filmi)

Filmin ilerleyen karelerinde Bud Fox bu mekanı özelleştirme yolunda masasına çerçeve içinde aile fotoğrafını koyacak ve dönemin yeni teknolojisi olan ve Gordon Gekko'nun da kullandığı yine dönemin gelişen teknolojisiyle birlikte bir statü sembolü olmaya başlayan, ilk mobil telefon, Motorola DynaTAC⁵ kullanmaya başlayacaktır.

Hiç kuşkusuz, gökdelen katlarının şirketlere kiralanmasıyla, bu yükselen yapıların ofis katları şirketlerin profillerine göre şekillenmiştir. 1980'lerdeki Post – modern akımla, bu ofis katlarından bazıları bu kimliğe bürünmeye başlamış, kimi şirketler ise rasyonalist iç mekan tasarımlarını koruyarak şirketlerin ciddi ve makineleşen yüzünü sergilemeye devam etmişlerdir.

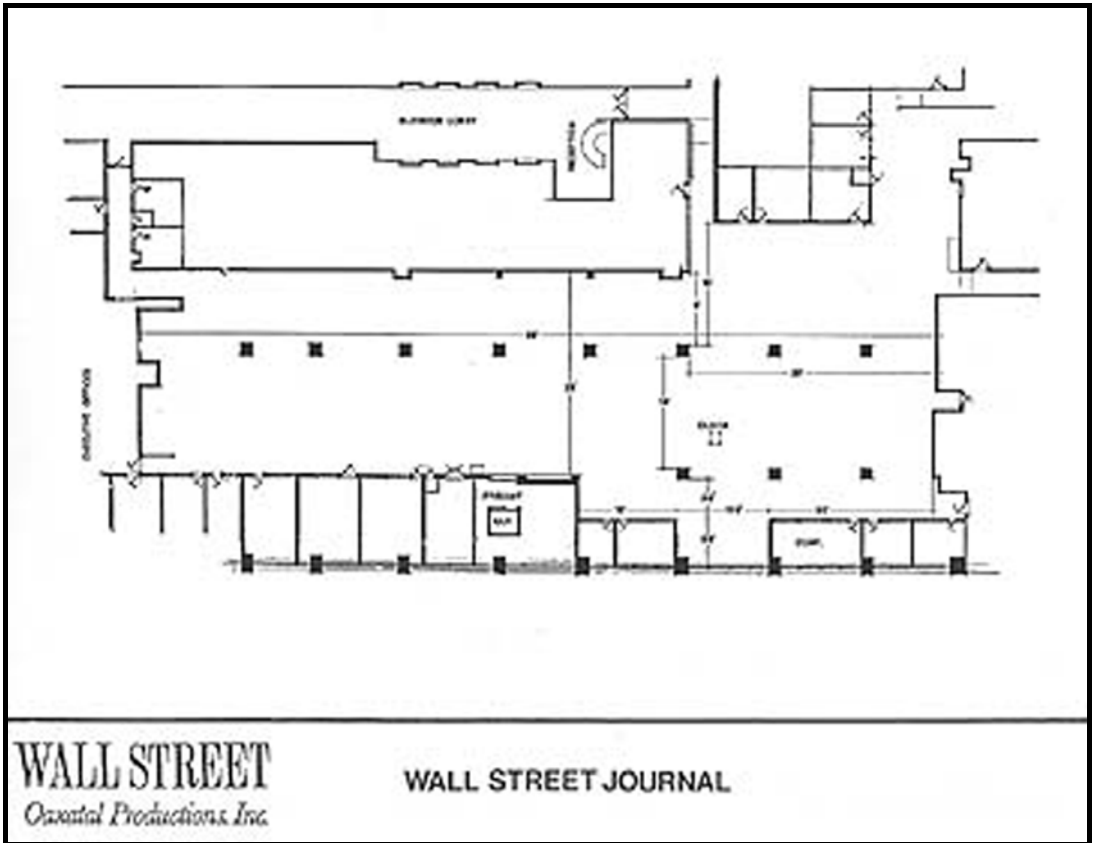


Şekil 6.2.9.: Jackson Steinem Şirketi, Bud Fox'ın Özel Ofisi (Wall Street Filmi)

⁵ Motorola DynaTAC: Prototipi 1973 yılında, Dr. Martin Cooper tarafından yapılan ilk mobil telefon Motorola Şirketi tarafından 1983 yılında 3.995 \$'dan satışa sunulmuştur. 60 dakika konuşma süresi ve on saat bekleme süresi vardı.



Şekil 6.2.10.: Jackson Steinem Şirketi, Bud Fox'ın Özel Ofisi (Wall Street Filmi)



Şekil 6.2.11.: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri, Jackson Steinem Şirketi

6.3. Gekko Şirketi Ofisi Mekânı (New York, Broadway, 222)

Gordon Gekko'nun ofisine, şirket çalışanlarının bulunduğu, açık plan ofis sistemiyle düzenlenmiş olan çalışma bölümünden gidilmektedir. Bu açık ofis sistemi Jackson Steinem Şirketi'nin açık plan ofis sisteminden farklıdır. 1960'lı yıllarda gelişen büro düzeni alçak bölme duvarlarıyla bütünleşen açık büro kavramı, büyük ve açık bir alanda çalışanların arasında serbest iletişim ilkesine dayanmaktadır. Rasyonel çalışma ortamının düzenli çalışanlar yaratacağı fikrine karşı gelişmiş olan açık büro sistemleri, birlikte çalışma ortamının kaybetmeksizin mekân içinde yarım bölme duvarlarının kullanımını öne çıkarmıştır. Burada da mekanlar alçak duvarlar – paravanlarla ayrılırken her bir çalışana ait özel mekanlar yaratılmıştır. Ayırıcı paravanlara eklenen dosya dolapları ile kullanıcının çalışma alanını düzenleme imkanı sunmuştur. Bu açık plan ofis çalışma bölümünü Gordon Gekko'nun ofisine ziyaretçi bölümü ve devamındaki koridor bağlamaktadır.



Şekil 6.3.1.: Gekko Şirketi, Açık Ofis Mekanı (Wall Street Filmi)

Jackson Steinhem Şirketi ofisinde de olduğu gibi mekana Mavi, mavi- gri renk kullanımı hakimdir. Jackson Steinhem ofisinden farklı olarak duvarlarda panel kaplamalar kullanılmış ve bu kaplamalar ortalama 50 cm.den geçen derz izleriyle tüm mekan duvarlarında yatayda ritim ve süreklilik yaratmıştır ve genel aydınlatma için asma tavanın arkasına gizlenen beyaz ışık kaynakları kullanılmıştır. Duvarlardaki panel kaplamalar ve aydınlatma elemanlarıyla yakın renk paletinin kullanıldığı Jackson Steinhem Şirketi ofis mekanından farklılaşmıştır.

Le Corbusier'in 1928 yılında, uluslararası üslupta tasarladığı, estetik ve sadeliği yansıtan, Grand Confort koltukları ve Eileen Gray'in 1927 yılı tasarımı Adjustable Table E 1027, sehpası ile kombine edilmiş ziyaretçi bekleme bölümü, uzun ve simetrik bir koridorla Gordon Gekko'nun sekreterinin odasına bağlanmaktadır. Bu bölüm sol tarafındaki pencere açıklığından yapının galerisine bakmaktadır. Bu galeride iç mekanda peyzaj elemanlarının, saksı çiçeklerinin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Ziyaretçi bekleme bölümü Gekko'nun ofis sahnelerinin çekildiği yapının galerisine bakmaktadır. Galeri yüksek yapılarla yok olan doğa alanlarının, iç mekanda sera uygulamalarıyla, tekrar yaşam alanlarına alınmasının da bir örneğidir.



Şekil 6.3.2.: Gekko Şirketi, ziyaretçi bekleme bölümü (Wall Street Filmi)

Ziyaretçi bekleme bölümünden Gekko'nun özel ofis bölümüne geçerken, görüşmeye gelenlerin, görünüşlerini düzeltebilmeleri amacı ile duvara asılı olan yuvarlak, mat metal çerçeveli ayna ve bekleme ile sekreter bölümünü bağlayan, ortasında metal gövdeli mermer tezgahlı masa bulunan uzun tonozlu, simetrik koridor yönlendirilen yerin resmîyetini ve makamın ciddiyetini gösteren bir imge olarak kullanılmıştır.



Şekil 6.3.3.: Gekko Şirketi (Wall Street Filmi)

Gordon Gekko'nun ofisinde sekretere ayrılmış bölüm, kat boyunca giden pencere açıklıklarının ardından Finans Bölgesi Wall Street'teki binaların cephelerini görmektedir. Sekreter bölümünde iki adet sekreter masası bulunmaktadır. Bunların tam arasında bir teleskop göze çarpmaktadır.

Siyah kaplama masaların üzerinde bulunan Lite Source Orbit Contemporary masa lambası ve aynı tasarımdaki duvar aplikleri ile dolaylı aydınlatma yapılmış ve bu elemanlar ofis gelinde kullanılmıştır. Bekleme bölümünde de kullanılan Grand Confor koltukları ve Adjustable Table E 1027 sehpası bu mekân tefrişine de dâhil edilerek mekânlar arasında bir bütünlük sağlanmıştır. Buradan pirinç kaplama, karo desenli gösterişli kapıdan Gordon Gekko'nun özel ofisine geçilmektedir. Kapıda kullanılan kaplama aynı zamanda pencere kasalarında da kullanılarak, iki mekân arasındaki dil birliğine de yardımcı olmaktadır.



Şekil 6.3.4.: Gekko Şirketi, Koridor (Wall Street Filmi)

Tavan yüksekliğinin ortalama 6 – 7 metreyi bulduğu Gordon Gekko'nun ofisi, üç ana bölümden oluşan kesintisiz bir mekândır. Bu alt mekânlar kütleli elemanlarla bölünmek yerine kullanılan mobilyaların oluşturduğu sınırlarla belirlenmiştir. Ortada serbest bir dolaşım alanı bırakılmıştır. Mekana giriş iki ayrı kapıdan yapılmaktadır. Biri misafirlerin kullandığı giriş kapısı, diğeri ise heykellerin arkasında bulunan tali kapıdır.

Misafir girişinin hemen diyagonalinde bulunan Gekko'nun masası, arkasında dışarıya bakan ve kat boyunca uzanan pencere açıklıklarının bulunduğu bölümdedir. Bu bölüm üç adet metal ayaklı, fûme rengi cam masadan oluşmakta, bu masalardan ikisi doksan derece açı ile birbirlerine bağlı dururken üçüncü masa Gekko'nun makam koltuğunun arkasında diyagonal açıyla özel bir mekan oluşturmaktadır. Masaların hemen önünde üç adet deri misafir koltukları bulunmaktadır. Yine makam masalarının yanında 1980'lerde popülerleşen koşu bandı bulunmaktadır.



Şekil 6.3.5.: Gekko Şirketi, Sekreter Bölümü (Wall Street Filmi)

Gekko'nun masasının karşısında bulunan toplantı bölümü buzlu cam masa ve gri metal sandalyeler ile dekore edilmiştir. Bu bölümün hemen yanında bulunan oturma alanı ise bir adet ikili bir adet üçlü siyah deri koltuk, ortada yine buzlu camla tasarlanmış bir sehpa bulunmaktadır. Burada en göze çarpan mobilya ise yeşil antika berjerdir. Bu berjer ile Gekko'nun oturacağı bölüm tanımlanmış, konforlu oturma bölümünde yine ofisin sahibi Gordon Gekko'nun makamı belirginleştirilmiştir. Berjerin karşısındaki duvarda bulunan nişe ise bar görevi yüklenmiş, nişin içine içkiler dizilmiştir.

Sekreter bölümünde kullanılan lineer derzlerin aksine, Gordon Gekko'nun ofisinde ortalama 100x60 boyutunda karo ve açık gri derz kullanılmıştır. Oturma bölümünün arkasındaki duvarda görünen niş uygulaması saat ve heykelcikler için sergi mekânına dönüştürülmüştür. Ziyaretçi bekleme bölümü, sekreterin bulunduğu mekân ve Gordon Gekko'nun özel ofisinde göze çarpan bir diğer ayrıntı ise çağdaş sanat eserleridir. Joan Miro, Pablo Picasso, Robert Birmelin tabloları, antika saatler, heykelciklerdir.



Şekil 6.3.6.: Gekko Şirketi, Gordon Gekko Ofisi (Wall Street Filmi)



Şekil 6.3.7.: Gekko Şirketi, Gordon Gekko Ofisi (Wall Street Filmi)



Şekil 6.3.8.: Gekko Şirketi, Gordon Gekko Ofisi (Wall Street Filmi)

Film boyunca Gordon Gekko hakkında öne çıkan ayrıntılardan biri sanata olan ilgisidir. Darien'in Bud Fox'la yaptığı konuşmada Gordon Gekko'nun iyi bir sanat gözlemcisi ve yatırımcısı olduğunu söylemesi bu durumu destekler. Gordon Gekko için sanat iyi bir gelir kaynağı iyi bir yatırımdır. Ofisinde ve yazlık evinde bulunan sanat eserleri onun için hem bir yatırım hem de kültürünü, statüsünü sergileme aracıdır. Bu noktada, Gekko'nun sanata olan düşkünlüğünün altındaki maddiyat göze çarpmaktadır.

6.4. Gordon Gekko'nun Sahil Evi (Bridgehampton, New York)

New York'un Hampton bölgesi, genellikle yüksek gelirli ailelerin yazlıklarının bulunduğu, okyanus kıyısında bir sayfiye yeridir. Mimarisi açısından bu bölgenin geneline bakıldığında geleneksel Hampton evleri ve modern mimari örnekleri göze çarpmaktadır.

Charles Gwathmey 1970 – 1980 yılları arasında bu bölgede bir çok evin tasarımını yapmıştır. New York beşlisi olarak eserlerini verdikleri bu dönemde yapılarındaki dil bütünlüğü çok rahat okunmaktadır. Genel olarak kullandığı pembe duvar ve gri kütle bu dönemdeki mimarın yapılarını ön plana çıkaran unsurlardır.

Gordon Gekko'nun yazlık evi, New York'un doğusundaki Hampton bölgesinde, Bridgehampton'da bulunan evde çekilmiştir. Yapı kuzeyde okyanus batı ve doğu yönlerinde ağaçlarla çevrilidir. Surfside Drive yolundan direkt araziye giriş vardır. Arazi, sınırları çevresindeki ağaçlandırma ve peyzaj çalışmalarıyla komşu evlerden ve yoldan ayrılmış ve dış alanlardan soyutlanmıştır.



Şekil 6.4.1.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi (Wall Street Filmi)

Surfside Drive yolundan araziye girildiğinde araç yolu direkt olarak yapıya yönelmektedir. Yapının önünde kare şeklindeki alan misafir otoparkı olarak kullanılmaktadır. Kuzey – güney doğrultusunda yapıya tam ortasından saplanıp geçen, yer yer yarıklarla batı yönündeki okyanus manzarasına bakan çerçevelerin açıldığı pastel pembe renkli stucco duvar hem görsel hem de fiziksel bir ayırıcı işlevini üstlenirken, yapıya saplanıp çıkmasının ardından bir rampaya dönüşmüş ve böylece sahil ile yapı arasında direkt bir bağlantı da kurmuştur. Bu ayırıcı eleman aynı zamanda renk ve malzeme kullanımını açısından ana kütleyle de kontrast oluşturmuş, böylece tasarıma bir akıcılık katarken aynı zamanda tasarım elemanlarına yüklenen görevlerin ayrıştırılmasını da sağlamıştır.

Dış cephede, gri renkte yalı baskısının düşeyde kullanıldığı kütle bir dikdörtgenin yarısından saplanmış daireyi andırmaktadır. Otoparka bakan eğrisel kuzey cephesinin karşılığı olan okyanus yönü güney cephesinde bu eğrisellik sadece yapının çatısında üstü açık saçak olarak - serbest duran parapet duvar olarak kullanılmış, kütleli olarak değil görsel olarak bir bütünlük sağlanması yoluna gidilmiştir. Yapı cephelerine çıkmalar ile getirilen hareketlilik, yine temel geometrik formların kullanımıyla oluşturulmuştur.



Şekil 6.4.2.: Gordon Gekko'nun Sahil Evinin Bahçesi (Wall Street Filmi)

Balkonlarda ve sahile inen rampada kullanılan, yatayda alt alta üç adet çizgisel çelik parapetlerin kullanımıyla aynı zamanda tasarımın akıcılığı detaylarda da desteklenmiş ve kütleyle renk uyumu sağlanmıştır.

Yapının batı cephesine su elemanı olarak eklenen dikdörtgen yüzme havuzunda da temel geometrik şekillerin kullanılmasının tekrarı görülmektedir. Havuzun çevresi duvar elemanı ile aynı renkte taşla kaplanmış böylece araziye neredeyse boydan boya kat eden düşey elemanın yatayda da sürekliliği sağlanmıştır. Bu dikdörtgen alanın batı yönüne eklenen, yine düşeyde kullanılmış yatay yalı baskısı kaplı, duvarla alanın sınırları belirlenmiştir.

Yapı, temel geometrik şekillerin birbirine geçmesinden oluşturulan tasarımın iyi bir örneğidir. Bu formlar tasarımda kendi kimliklerinden sıyrılmalarına karşın planda ve cephelerde ayrı ayrı okunabilmektedirler. Böylece, tasarımda çeşitlilik yaratılırken aynı zamanda da ustaca kullanılan geometrik formlar sayesinde dil bütünlüğü de yaratılmıştır.

Araziyi ve kütleliyi ikiye bölen pastel pembe renkteki ayırıcı duvarın, bir uzantısı olan merdivenler yapının girişine yönlendiren üçüncü boyuttaki sirkülasyon elemanlarıdır. Bu merdivenlerin ardından gelinen teras – dış antre yapı ile dış mekanı bağlayan ve aynı zamanda ayırıcı duvarın üçüncü boyutta mekan yarattığı ilk aşamadır.

Yapının iç mekan düzenlemesinde duvarlar mekan ayırıcı olarak kullanılmıştır. Yapıda ev sahibinin özel kullanımında olan mekanları dışında kapı kullanımına rastlanmamaktadır. Mekanlar arasındaki geçiş, duvarlar ve yapısal elemanların belirlediği sınırlarla sağlanmıştır.

Girişin hemen karşı tarafında, yukarı kata çıkan bir merdiven bulunmaktadır. Bu merdiven parapetinde de dış mekanda kullanılan elemanlar tekrar edilmiştir. Giriş antresi, sol taraftaki yemek bölümü ile sağ tarafında bulunan yaşam alanını - salonu birleştirici de bir görev üstlenmiştir. Bu iki mekan Salon bölümü, iki kat tavan yüksekliğine sahip, havuzun bulunduğu bölgenin terasına bakan iki kat yüksekliğinde devam eden açıklığa sahiptir. Salonda orta bölümde bulunan şömine,

antre, yemek bölümü ve salonu ayıran bir görev üstlenirken aynı zamanda da mekanda bir odak noktası yaratmış ve sirkülasyonun buna göre oluşturulmasını da sağlamıştır.



Şekil 6.4.3.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 1 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.4.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 2 (Wall Street Filmi)

Pastel renklerin hakim olduğu iç mekanda girişteki oturma bölümüyle salonu ayıran bir duvar bulunmaktadır. Salonda bölümünde L oturma düzeninin tam karşısında şömine bulunmaktadır. Diğer tarafta ise bambu berjerler ve yine bambudan bir sehpa bulunmaktadır. Dış mekânda düşeyde kullanılan gri ahşap kaplama elemanları iç mekanda da tekrarlanmıştır. yine sanat eserleri ve mekânın çeşitli yerlerine yerleştirilmiş sanat objeleriyle zenginleştirilmiştir.

Üst katta bulunan, Gordon Gekko'nun çalışma odası, pencere açıklıklarından, okyanus manzarasına hakimdir. Kuzey cephesinde bulunduğu için çalışma mekânı olarak en uygun yerde konumlanmış olan oda, merdiven ile bağlantısını sağlayan pencere açıklıklarıyla fiziksel bağlantısı kısmen koparılarak oluşturulmuş galeriden aşağı, evin yaşam alanıyla sağlanan görsel bağlantı ile evin geneline hakim bir duruma getirilmiştir. Salon bölümünün aksine klasik mobilyalarla döşenmiş olan çalışma odasında Gekko'nun geniş silah koleksiyonunu sergilediği dolaplar, televizyon ve kitaplık ve bunların hemen hemen yanındaki çalışma masası ve yine sanat eserleri ve antikalar göze çarpmaktadır. Çalışma masasının arkasında asılı çağdaş sanat eserinin hemen yanında Gekko'nun iş dünyasının en önemli dergilerinden biri olan Fortune'a kapak konusu olduğu sayının kapağı asılıdır.

Fortune Dergisi: Amerika'nın en eski ekonomi dergilerinden biri olan, Fortune, Wall Street'in 1929 yılındaki büyük çöküşünün hemen ardından, 1930 yılında, Henry Luce tarafından kurulmuştur. Düzenli aralıklarla yayınladığı, şirketlerin büyüklüklerine göre sıralamalarını veren listelerle tüm dünyada tanınmıştır.



Şekil 6.4.5.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 3 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.6.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 4 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.7.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi Çalışma Odasından Galerinin Görünüşü
(Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.8.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 5 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.9.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 6 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.10.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, İç Mekan 7 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.11.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi Dekorasyon Objeleri (Wall Street Filmi)



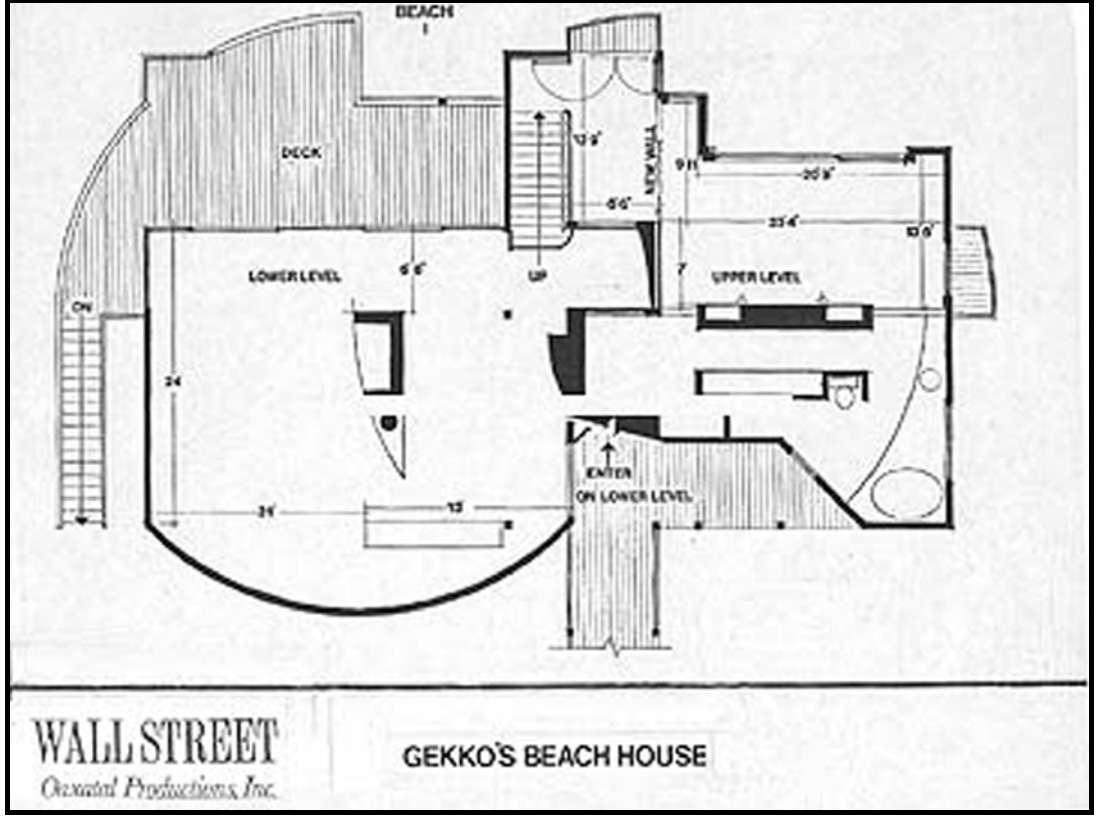
Şekil 6.4.12.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Çalışma Odası (Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.13.: Gordon Gekko'nun Çalışma Odasından Terasın Görünüşü (Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.14.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Çalışma Odası (Wall Street Filmi)



Şekil 6.4.15.: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri,
Gordon Gekko'nun Sahil Evi



Şekil 6.4.16.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Kuşbakışı Görünüşü 1



Şekil 6.4.17.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Kuşbakışı Görünüşü 2



Şekil 6.4.18.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Kuşbakışı Görünüşü 3



Şekil 6.4.19.: Gordon Gekko'nun Sahil Evi, Kuşbakışı Görünüşü 4

6.5. Bud Fox'ın Apartman Dairesi (Yukarı Doğu Yakası, Manhattan, New York)

Bud Fox, Gordon Gekko'yla çalışmaya başlamasının ardından para kazanmasıyla, eski evini bırakarak, New York'un yukarı doğu yakasında, Central Park'a yukarıdan bakan ve New York panoramasına hakim olan yüksek bir residence'in 13. katında bir daire satın alır. Bu gökdelen katı, satın alındığında, beyaz boyalı duvarları, geniş, siyah alüminyum doğrama pencereleri ile renkte kontrastın sağlandığı temiz bitişli bir mekândır.



Şekil 6.5.1.: Bud Fox'un Yeni Apartmanı (Wall Street Filmi)

1980'lerle ev mekânları rasyonalist çizgisinden uzaklaşmış ve makineleşmiş bir yaşam yerine yaşanmışlığın izleri bulunan mekanlar tercih edilmeye başlanmıştır. Modernizmle tamamen sadeleşen iç mekânlar, bu dönemle hareketlenmeye başlamıştır. Bunu temiz bitişleri olan mekânda sağlamak amacıyla Filmde Bud Fox'ın dekoratör sevgilisi Darien, ilk adım olarak beyaz boyalı duvarlar, harman tuğla dokulu kalıpla kaplatır. Ardından üzeri parça parça kırılmış olan alçı plaka ile kaplanır, boyanır ve boyası dökülmüş duvar etkisi kazandırılır. Böylece günün gözde yaşanmışlık imajı sağlanmış, mekana eski – tarihi bir hava kazandırılmış olunur.



Şekil 6.5.2.: Bud Fox'un Yeni Dairesinin İçi (Wall Street Filmi)

Filmin ilk sahnelerinde Gekko'nun yazlık evinde Bud Fox ve daha sonra sevgilisi olacak olan Dekoratör Darien Taylor arasında geçen konuşmayı hatırlarsak burada Bud Fox bir çağdaş sanat eseri tabloya bakıp Darien'e "burada ne görüyorsun?" der. Dairen ise "Saflık, masumiyet" olarak cevaplar bu soruyu. Bu noktada Bud Fox bunu boşa harcanmış birkaç bin dolar olarak değerlendirir. Evinin dekorasyonu sırasında ve ileriki sahnelerde ise Fox, tabii ki Darien'in etkisiyle de evine birkaç parça çağdaş sanat eseri alacaktır.

Yine bu dönemle birlikte arkeolojinin ve tarihi eserlerin öneminin artması, bu elemanların iç mekan dekorasyonunda önemli bir yer kazanmasına neden olmuştur. Bu durum aynı zamanda kullanıcının zevkini ve kültürünü de yansıtan bir öge haline gelmiştir. Salonun uzun duvarına ise Neo – klasik diğer duvara Etrüsk vazoların olduğu arkeolojik duvar resimlerinin yaptırılması bu yöne atılmış bir adım olarak sayılabilir. Tavanlara ise Neo – klasik üslupta hazır alçı kartonpiyerler monte edilir ve yer yeraltın gümüş varaklarla kartonpiyerler eskitilmiş bir havaya büründürülür.



Şekil 6.5.3.: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 1 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.5.4.: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 2 (Wall Street Filmi)

Post – modernizmin bir etkisi olarak mekânlarda renk kullanımının üst noktaya geldiği bu dönemde genellikle pastel renk tonları kullanımıdır. Filmdeki hemen her mekânda bu renk tonlarının kullanımı görülmektedir. Bud Fox'ın yeni apartman dairesinde ise yeşil renk paletinden seçilmiş tonlar, satın alınan modern sanat eserleriyle kombine edilmiştir.

Bu apartman katı ofislerde olduğu gibi açık planda tasarlanmış, mekanlar ayırıcı duvarlarla bölünmüş ve kapı kullanımından kaçınılmıştır. Mekanın girişindeki antreden direkt olarak salona bağlanılmakta buradan mutfak, yemek bölümüne giden bir açıklık ve Bud Fox'ın çalışma ve yatak mekanına giden bir diğer açıklık bulunmaktadır.

Yeşil ve ekru renklerin hâkim olduğu girişten salona, mermer görünümlü kapı doğraması ile bağlantı yapılmış. Ekru renkli geniş koltuklar ve ortada, Gordon Gekko'nun sushi tabağını düşürdüğü, heykelsi bir sehpa, bulunmaktadır. Oturma bölümünün odak noktasında ise Mackintosh sandalyesinden esinlenmiş bir sandalye bulunmaktadır. Çeşitli modern sanat eserleri, heykeller, Etrüsk vazolar ve antikalar mekânda dekorasyon objesi olarak kullanılmıştır.



Şekil 6.5.5.: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 3 (Wall Street Filmi)

Mutfak, ankastre bulaşık makinesi, buzdolabından, sushi makinesine bir çok elektronik mutfak gereciyle donatılmıştır. Mutfaktan yemek bölümüne direkt bir Geçiş bulunmaktadır. Mermer masa ve ahşap görünümü verilmiş metal sandalyelerle oluşturmuş olan yemek bölümündeki pencerelerden New York panoraması izlenebilmektedir.



Şekil 6.5.6.: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 4 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.5.7.: Bud Fox'un Dairesinin Dekorasyonu 5 (Wall Street Filmi)

Yemek bölümünün karşı tarafında Bud Fox'ın yatak odası bulunmaktadır. Bu bölüm diğer bölümlerden yine Fox'ın çalışma alanı ile ayrılmakta mutfağın paralelinde oluşturulmuş bir koridorla salona bağlanmaktadır. Yatak odası ve çalışma bölümü mekanda yaratılmış olan kot farkı ve bu kot farkının hemen bitişiine yerleştirilmiş konsolla sağlanmaktadır. Bu mekânın genelinde çağdaş sanat eseri heykelcikler bulunmaktadır. Yatağın tam karşısında televizyon, dönemin son teknolojisi olarak sayılabilecek compact disk player ve cdlerin bulunduğu bir konsol yerleştirilmiştir. Hardal renginin hakim olduğu mekanda, Pencerelerde güneşi kesmek amacıyla kullanılan siyah jaluziler ve bunlara ek olarak tavandan iki noktadan asılı beyaz tül kumaşlar eşlik etmektedir. 1971 yılında Verner Panton'un Lois Poulsen için tasarladığı Panthella Masa lambası, Richard Sapper'in Tizio lambaları ise göze çarpan küçük detaylardır.

Filmin genelinde en çok göze çarpan öğelerden biri Bud Fox'un hızla geçirdiği değişimdir. Bu değişim ilk önce Gekko'nun uyarısıyla kıyafetlerinde başlar. Filmin ilerleyen karelerinde rol model olarak aldığı Gordon Gekko'yla neredeyse tıpatıp aynı giyinmeye başlayacaktır. Takım elbiseleri kaliteli yerlerden almaya başlayacak, renk seçimi koyu gri ve laciverte yönünde olacak, pantolon askısı kullanmaya başlayacaktır. Saçlarını belirgin bir şekilde briyantınle taryacak, filmin ilk sahnelerinde kullandığı deri kayışlı kol saati değişecek, onun yerine altın kaplama bir saat takmaya başlayacaktır.



Şekil 6.5.8.: Bud Fox'un Dairesi 1 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.5.9.: Bud Fox'un Dairesi 2 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.5.10.: Bud Fox'un Dairesi 3 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.5.11.: Bud Fox'un Dairesi 4 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.5.12.: Bud Fox'un Dairesi 5 (Wall Street Filmi)

6.6. Diğer Mekanlar

6.6.1. Havaalanı Mc Gregor Barı

Duvar etrafında dizilmiş bank oturumu ve orta mekânda uzun masalar ve bu bölümün hemen arkasında paravanla ayrılmış bar bankosunun bulunduğu mekanda, ahşap ve deri kullanımı yaygındır. Pervaneli aydınlatma elemanlarıyla mekânın hava sirkülasyonu sağlanmaktadır. Duvarların çoğunda duvar kâğıdı kullanımının yanında bir duvarında havaalanının hava fotoğrafının bulunmaktadır.



Şekil 6.6.1.1.: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri, Havaalanı Barı Planı



Şekil 6.6.1.2.: Havaalanı Barı



Şekil 6.6.1.3.: Havaalanı Barı 2 (Wall Street Filmi)

6.6.2. Bud Fox'ın Yukarı Batı Yakası'ndaki Apartman Dairesi

Manhattan'ın orta düzey apartmanlarından birinin cephesi kadraja alındıktan sonra iç mekan görüntüleri sahneye gelir. Tek odadan oluşan mekân, geniş bir pencereden şehre bakmaktadır. Yatağın hemen arkasındaki duvarda düşeyde parçalı aynalar bulunmakta, hemen yan duvarında ise Fox'ın duvara asılı diploması göze çarpmaktadır. Pencerenin önünde üst üste yığılmış kitap ve dergiler arasında bir saksı çiçeği vardır. Oyuncak tren, at figürlü gece lambası dışında başka hiçbir dekorasyon objesi olmayan odada yatağın hemen ayakucunda Fox'ın çalışma masası ve bilgisayar masası bulunmaktadır.

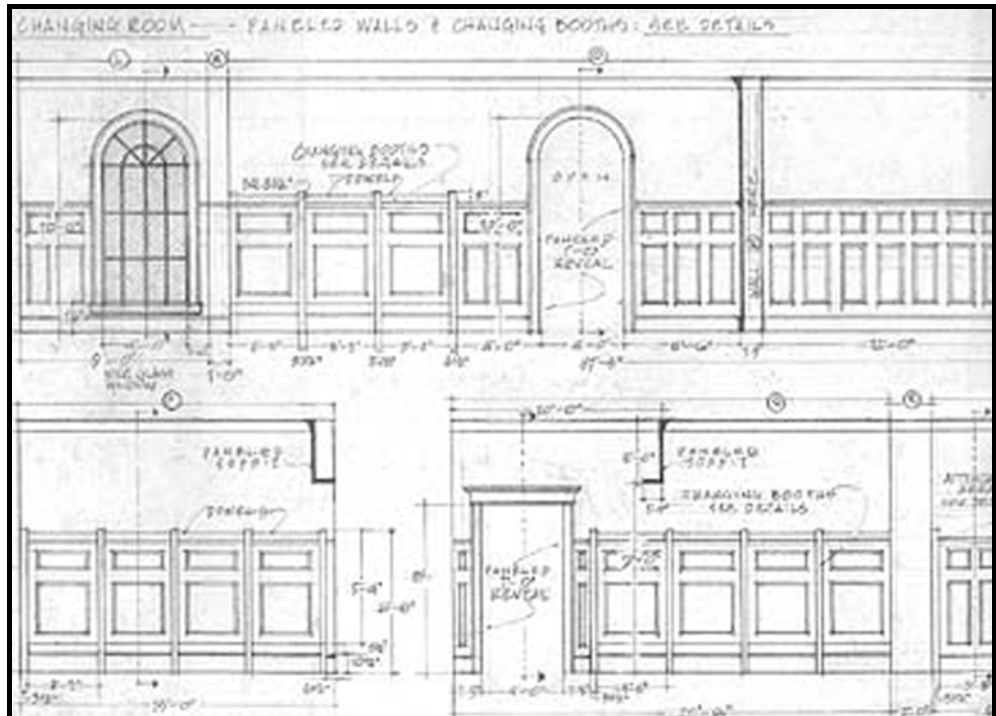


Şekil 6.6.2.1.: Bud Fox'un Eski Dairesi, Yatak Odası (Wall Street Filmi)

6.6.3. New York Athletic Club

Bud Fox ve Gordon Gekko'nun squash oynayıp saunaya girdikleri spor kulübü olan ve 180 Central Park'ta bulunan, New York Athletic Club, New York'un en eski centilmen klüplerinden biridir. Sadece davetiyeyle üyelik kabul eden bu kulüp hiç kuşkusuz bir statü sembolüdür. 12 katlı taş binanın her katı ayrı işlevlendirilmiştir.

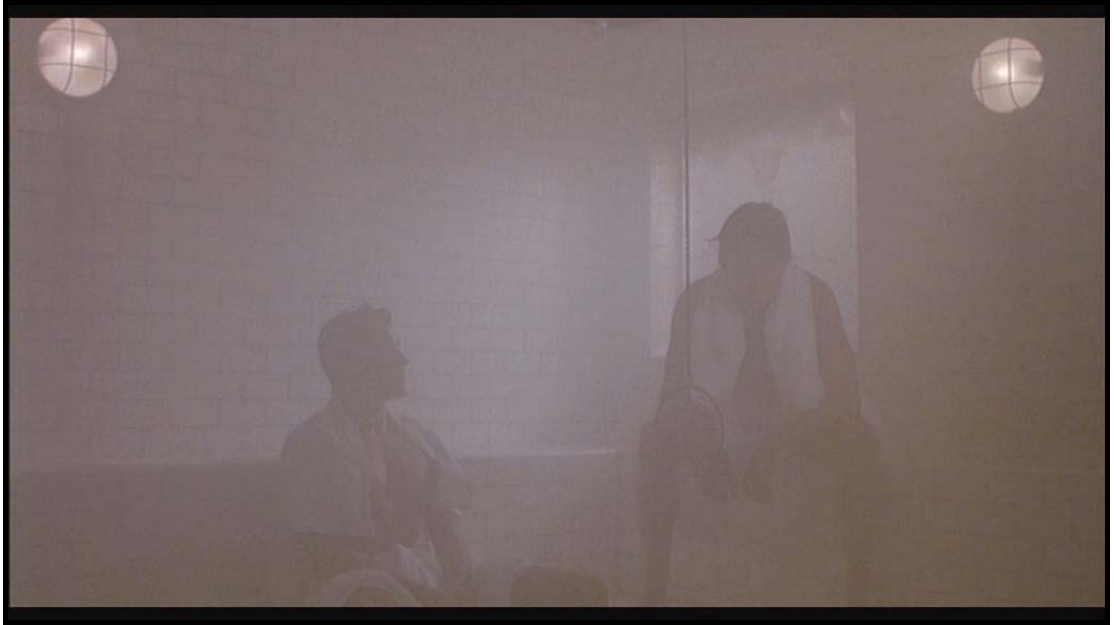
Filmde Bud Fox'ın Gordon Gekko ile squash oynayıp saunaya girdikleri mekan aynı zamanda o dönemde moda olan iç mekan düzenlemeleri konusunda da ipucu vermektedir. 1980'lerle birlikte iç mekân sporlarının gelişmesi Yüksek dayanıklılık isteyen bu sporunda popülerliğini arttırmış ve 80'lerde yuppie kültürünün bir parçası olmuştur. Gordon ve Fox'ın squash oynadıktan sonra girdikleri saunada, 1980'lerle moda olan 5x10 beyaz karolar, şaşırtmalı olarak döşenmiştir. Erkek soyunma odasında ise koyu renk ahşap dolapların kullanımı göze çarpmaktadır. Bu kullanımla yapının ve kurumun tarihselliği ön plana çıkarılmıştır.



Şekil 6.6.3.1.: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri, New York Athletic Club



Şekil 6.6.3.2.: New York Athletic Club, Squash Kortu (Wall Street Filmi)



Şekil 6.6.3.3.: New York Athletic Club, Sauna (Wall Street Filmi)

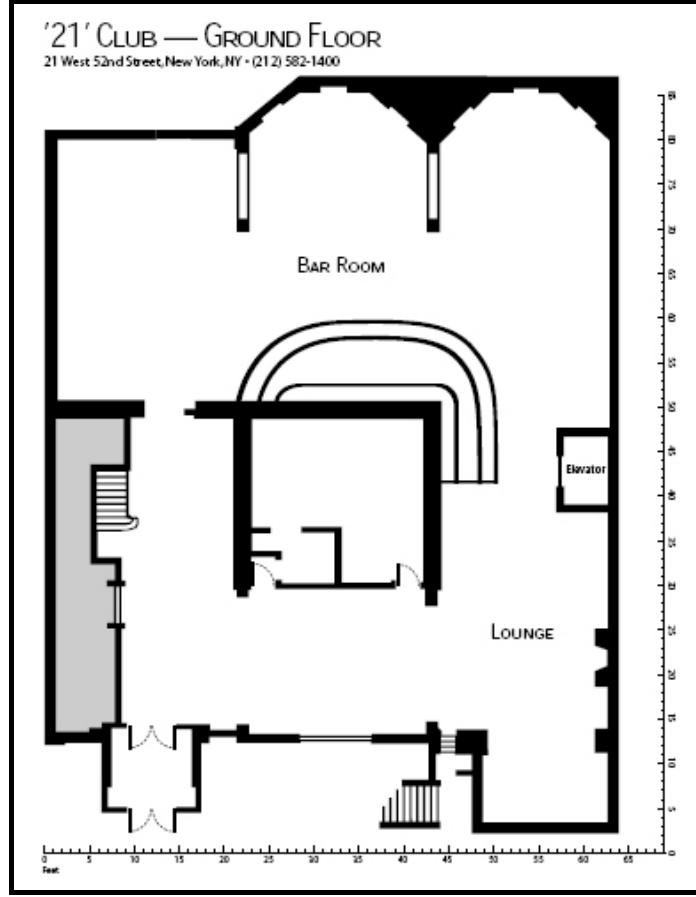


Şekil 6.6.3.4.: New York Athletic Club, Soyunma Odası (Wall Street Filmi)

6.6.4. 21 Club

Gordon Gekko ve Bud Fox'ın öğle yemeği için buluştukları mekân olan 21 Club, New York'un en ünlü restoranlarından biridir. 21 West 52nd Street, Manhattan'da bulunan restoran 1920'de açılmıştır. Gizli şarap mahzeni ile içki yasağı döneminde popülerleşmiştir. Müşteri profili, beyaz yaka olarak adlandırılabilir genç ve orta yaşlı, üst gelir seviyesine sahip New Yorklu çalışan kesim olan bu restoran tarihi özelliği ve popülaritesiyle halen hizmet vermektedir. Mekan, tarihinde Humphrey Bogart, Robert Benchley, Richard Nixon gibi ünlü yüzlerin de uğrak yeri olmuştur. Bodrum katta bulunan ve içki yasağı döneminde şarapların saklandığı mahzen bugün özel yemek salonu olarak kullanılmaktadır. Diğer katlar ise özel yemek odaları , yemek salonu ve bar şeklinde düzenlenmiştir.

Merdivenlerle çıkılan zemin katta lobi ve bar bulunmaktadır. Bu bölüm Wall Street filminde Bud Fox ve Gordon Gekko'nun öğlen yemeğinde buluştukları mekandır. İki ana bölümden oluşan giriş katında bar, hem lobiye hem de bar bölümünde bulunan yemek localarına hakim, odak noktasına yerleştirilmiştir. Thonet sandalyeleri, ahşap masalar ve kırmızı beyaz kareli masa örtülerinin kullanıldığı bu bölümler ahşap loca koltukları ile birbirinden fiziksel olarak ayrılmış olmasına rağmen görsel olarak bağlantısı koparılmamıştır. Duvarların ve taşıyıcı elemanların koyu ahşap panellerle kaplandığı mekânda aynı renk paletinin kullanıldığı mobilyalarla bütünlük sağlanmıştır. Tavanda tren, uçak gibi çeşitli tarihi değeri olan oyuncaklar ve spor dünyasının önemli isimlerinin eşyaları, duvarlarda ise Peter Arno ve Whitney Darrow, Jr. gibi New York'un ünlü karikatüristlerinin eserleri asılmıştır.



Şekil 6.6.4.1.: Charles E. McCarry'nin Film Araştırma Çizimleri, 21 Club Planı



Şekil 6.6.4.2.: 21 Club Girişi (Wall Street Filmi)



Şekil 6.6.4.3.: 21 Club Yemek Salonu 1 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.6.4.4.: 21 Club Yemek Salonu 2 (Wall Street Filmi)

6.6.5. Tavern on Green

Bud Fox'un Gordon Gekko'yla Central Park'ta yaptıkları kavga'nın ardından, ajanlar ve maliye polisiyle tuvaletinde buluştukları mekan olan, Central Park'a hakim Tavern on Green, New York'un ünlü restoranlarından biridir.

Yukarı batı yakasında, Central Park'ın kuzeyinde bulunan Tavern on Green, koyun ağılı olarak 1870'te inşa edilmiştir. 1934 yılında restoran olarak hizmet veren mekan, 1974 yılında Warner LeRoy tarafından 10 milyon dolara satın alınıp, yenilenmiştir.

1976 yılında yeniden açılan Tavern on Green'nin iç dekorasyonunda piriç, vitray, eski yana, orijinal tablolar, antikalar gravürler ve kristal avizeler kullanılmış. Bu yenilemede, kristal bölümü ve teras odaları eklenmiş, bu mekanlarda rustik barok ve rokoko tarzları ön plana çıkarılmıştır.

Genel dekorasyonundan da anlaşılacağı gibi mekanın tuvaletinde de, klasik bir tarz kullanılmıştır. Çiçek bezemeli seramik karolar mekan genelindeki tasarım anlayışı ile uymaktadır.

New Yorklu zenginlerin buluşma yeri olan bu mekan günümüzde bir çok Broadway açılışlarında ve film prömiyerlerine de ev sahipliği yapmaktadır.



Şekil 6.6.5.1.: Tavern on Green Giriş (Wall Street Filmi)



Şekil 6.6.5.2.: Tavern on Green İç Mekân 1 (Wall Street Filmi)



Şekil 6.6.5.3.: Tavern on Green İç Mekân 2 (Wall Street Filmi)

7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Tarih boyunca günlük hayatın ayrılmaz bir parçası olan mimarlık, 20. yüzyılla birlikte hızlı ve kuvvetli bir devinim – değişim içine girmiştir. Endüstri devrimiyle başlayıp Bauhaus’la devam eden, Dekonstrüktivizm’e gelene kadar hem sosyal, hem psikolojik hem de ekonomik etmenlerle zaman içerisinde olgunlaşıp gelişmiştir. Günümüzün etkin sanat türlerinden biri olan sinemanın da mimarlardan etkilenmemesi mümkün değildir. Sinema ve mimarlığın beraberliği (bkz.: Bölüm 4) anlatıldığı üzere, güçlü bir iletişim üzerine kurulmuş, bir anlamda birbirlerinin ayrılmaz parçası haline gelmişlerdir. Dolayısıyla bu noktada mimarlık, olumlu ve/veya olumsuz biçimde sinemadan etkilenmiş, sinemayı da etkilemiştir. Bu süre içerisinde sinemada olumlu – olumsuz kimliklere de bürünen mimarlık geçirdiği bu sarsıntılı değişim – gelişim süreci içerisinde, zaman zaman diğer sanat dallarıyla iç içe geçmiş, onlardan etkilenmiş ve onları etkilemiştir.

Dünya film endüstrisinin en önemli olan Hollywood ve dolayısıyla Amerikan sineması her zaman ticari yönüyle ön plana çıkan, sanatsallıktan uzak filmlerle adından söz ettirse de mimariyle olan güçlü bağlantısını en yüksek seviyede tutan film endüstrilerinden olmuştur. Dünyada – özellikle günümüzde ekonomik olarak tüm güçleri elinde tutan Amerika’da – meydana gelen değişimlerin halka rahatça yansıtıldığı sektör olan sinema, mimarinin de kullanıcıya aktarılmasında önemli bir görev üstlenmiştir.

Mimarlığın kullanıcıya sunumunda önemli bir örnek yapıt olarak sinema yapıtlarından, Wall Street / Borsa filmi, çekildiği dönem olan 1980’lerin ekonomik iniş çıkışları, iş etiği – ahlakı – açısından vurgulayıcı sinema örneği olarak tezde incelenmiştir. Filmdeki mekan seçimleriyle (bkz. Bölüm 6.) – karakterlerin kişilikleriyle – ve yüklenen alt anlamlarla güçlü simgeler taşımakta olan Wall Street/Borsa filmi, tezde mekansal açıdan incelenmiş olup, mimari sunumuyla izleyiciye aktarılan alt anlamları, dolayısıyla kullanıcıyı nasıl etkileyebileceği incelenmiştir.

Filmin baş karakterlerinden olan Michael Douglas'ın canlandığı ,Gordon Gekko karakterine baktığımızda, New York'un en zengin iş adamlarından biri olarak, kıyafet, yaşam biçimi – stili – ve mekan seçimleri açısından incelendiğinde, ilginç sonuçlara gidilebilir. Ofis tasarımı, (bkz. Bölüm 6.3) dönemin “özel ofis”lerine başarılı bir örnek olarak değerlendirilebilir. İç mekanda rasyonel mimarlık dönemi mobilya tasarımlarından, klasik örneklere kadar geniş bir yelpaze sunmaktadır ve bu geçiş rahatlıkla izlenmektedir. Ofis girişinde tercih edilen Le Corbusier'in Grand Comfort koltukları ve Eileen Gray'in Adjustable Table E – 1027 sehpası yerini özel ofis bölümünde Eames adaptasyonu ofis mobilyalarıyla beraber ampir üsluptaki berjerin beraber kullanımı ile daha eklektik bir yapıda dekore edilmiş mekana bırakmaktadır. Aynı zamanda, tasarlanmış bu mekanlar psikolojik olarak da ezici karakterlere bürünmesi, ofis sahibinin – Gordon Gekko'nun – gücünün de bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bud Fox'ın çalıştığı şirketin ofis mekanlarına bakıldığında (bkz. Bölüm 6.2) ise Gordon Gekko'nun Gekko Şirketleri, ofis tasarımına göre fonksiyonu çok daha ön planda kullanan, mekan organizasyonu ile karşılaşmaktayız. Açık plan ofis tasarımı ile çalışana özel mekan bırakmamakta buna karşın özel ofislerde çalışan üst düzey brokerlara yine kişiselleştirebilecekleri, ofis kargaşasından soyutlanabilecekleri mekanlar sağlanmaktadır. Süsleme olarak ise, giriş bölümünde duvarlarda uygulanan alçı duvarlarda oluşturulmuş panolardaki renk değişimleri ve yapının kolonlarına uygulanan Art – Deco süslemeler göze çarpmaktadır.

Gordon Gekko'nun New York Beşlileri üslubunda tasarlanan yazlık evi ise bir geçiş dönemi eseri olarak nitelendirilebilir (bkz. Bölüm 6.4). Rasyonel mimarinin katı kurallarından sıyrılıp, renk ögesinin kullanılmasıyla bir yumuşamanın kanıtı olan bu yapının genelinde temel geometrik formların kullanımı rahatça seçilmektedir. İç mekân tasarımına bakıldığında ise kabukta yarattığı dilin korunduğu, diğer mekanlarda olduğu gibi açık plan sisteminde tasarlanan iç mekanda, pastel tonlardaki renk kromasının kullanıldığı, bu tasarlanmış mekanda mobilya ve dekorasyon öğelerinin de yapının tasarımıyla bir bütün oluşturduğu, Gekko Şirketlerinde olduğu gibi sanat eserlerinin yaygın biçimdeki kullanımı – sergilenmesi, göze çarpmaktadır.

Bu iki mekan analizinde de görüldüğü üzere, ofis tasarımları kullanıcının profiline göre şekillenmekte ve devrin belirgin üsluplarına gönderme yapılırken, kullanıcının statüsü ön plana çıkmaktadır. Alt – orta seviye kazanca sahip olan çalışanların kullandığı mekanlarda form – fonksiyon ilişkisi ön plana çıkarken, kullanıcının statüsü arttıkça mekanlarda eklektik öğeler girmeye başlamakta, Bauhaus mobilyalarının etkisi azalmakta ve iç mekanlar rasyonel çizgilerden, form fonksiyonu izler söyleminden uzaklaşmakta ve mekanların tasarımlarında devrin kabul gören mimari anlayışına yaklaşıldığı gözlenmektedir.

Filmde Charlie Sheen'in canlandığı, orta – alt gelir seviyeli bir işçi aileden gelip, aldığı üniversite eğitimi sonucu, New York'ta bir yatırım şirketinde işe başlayan, ardından Gekko ile tanışıp beraber çalışmaya başlamasıyla sınıf atlayan, zenginleşen, Bud Fox'ın, bu değişim sırasında hayalini kurduğu yaşam biçimine ulaşip, yuppie kültürünün bir parçası olan, bir taraftan da masumiyetini, iş etiğini nasıl kaybettiğine şahit oluruz. Filmin ilk sahnelerindeki karelerde gördüğümüz (bkz. Bölüm 6.6.2) tek odalı, tasarlanmış mekan olmaktan uzak tek odalı dairesinden, New York, Doğu Yakası'ndaki çatı katına taşınırken (bkz. Bölüm 6.5.) geçirdiği değişim ilk önce kıyafet seçimine ve yaşam tarzına yansımaktadır. Tek odalı dairesinden yeni Çatı katına geçerken, eski konutundan hiçbir eşyasını bu yeni mekana getirmeyecektir. Dönemin iç mekan tasarımındaki en kuvvetli akımı Post – Modernizm, Bud Fox'ın çatı katında da etkisini yoğun bir şekilde gösterecektir. Tuğla görünümü verilmiş duvardan, son teknolojiyle döşenmiş mutfığa, tasarımcıların mobilyalarından renk kullanımına kadar tüm veriler tasarlanmış mekan kullanımını göstermekte bu noktada kitsch ile post modern arasındaki ince çizgi zaman zaman kaybolmaktadır. Hiç kuşkusuz bu değişimin en önemli etkisi rol – model olarak aldığı Gordon Gekko'dur. Gekko'nun seçimleri aynı zamanda Bud Fox'ın Dekoratör sevgilisi Darien'in de yardımıyla yaşam biçimine ve mekan seçimlerine de yansiyacaktır.

Diğer bir önemli nokta, çağdaş sanata bakış açısı ile ilgilidir. 1980'lerde çağdaş sanatın en önemli merkezi haline gelen New York'a, bu bakış açısından da yaklaşılmıştır. Gordon Gekko'nun, koleksiyonculuğu ve sanata verdiği önem film akışı boyunca çeşitli sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Sanatı, , önemli bir yatırım olarak nitelendiren Gekko, aynı zamanda da Bud Fox'a da bu yönde rol – model

olmaktadır. Bud Fox, filmin başında boşa harcanmış birkaç bin dolar olarak nitelendirdiği çağdaş sanat eserlerini ilerleyen sahnelerde, hiç kuşkusuz Darien'in de yardımlarıyla, yeni evinin dekorasyonunda önemli bir eleman olarak kullanacaktır. Sanatın yatırım aracı olarak kullanılması – yozlaştırılması da perdeye yansiyacaktır.

Sinemada – filmlerde kötü karakterlerin çağdaş – modern mimarlık ile bütünleşmesi bu noktada önemli bir konuma gelmiştir. (bkz. Bölüm 4.2) Her ne kadar Gekko'nun mekan – dekorasyon seçimleri zaman zaman post – modern olarak değerlendirilebilirse de ofisinde kullandığı mobilyalarda yapılan göndermeler filmlerde kötü karakterlerin çağdaş – modern mimarlık ile bütünleşmesi ile bağdaştırılabilir.

Filmin baş karakterleri olan Gordon Gekko ve Bud Fox'ın seçimleriyle ahlak ve mimarlık arasında bir ilişki kurulabilmektedir. 1980'lerin ilk yarısının “Yuppie Kültürü” yaşam tarzının, yozlaşmış ekonomi ve tüketim toplumunun profili, iç mekan ve New York şehri panoramasıyla yansıtılmıştır. Panorama çekimleri New York şehrinin metropol yaşamının hızını, suçu simgelerken aynı zamanda yabancılaşmayı da ortaya koymuş ve anıtsal yapısının altında gizlenen kötülüklerin yansıtılmasında yardımcı eleman olarak kullanılmıştır. Bud Fox'ın, gerek bir gece New York Doğu Yakası'ndaki evinin balkonundan bakarken “Kimim ben?” diyerek kendini sorguladığı sahne, gerekse filmin sonunda yine evinin balkonundan karşısındaki gökdelen manzarasına bakarak evi satmaya karar verdiği sahne, filmde yansıtılan suç dünyasına, yabancılaşma ve yozlaşmaya yapılan bir göndermedir. New York kentinin kenar mahallelerinden, New York'un doğu yakasındaki çatı katına “penthouse” uzanan yolculuğunda iç mekan seçimlerinden kıyafet ve yaşam stilindeki değişiklikler, aslında izleyici ve kullanıcıya verilen alt bir mesaj olarak da değerlendirilebilir.

Dolayısıyla, 1980'lerin Amerika'sındaki ekonomik gücün ortaya çıkardığı yuppie kültürünün yozlaşmış yaşam biçimi filmde seçilen mimari yapı ve öğelerin kullanımıyla da desteklenmiştir. “Greed is Good!” – “Hırs İyidir!” konuşmasıyla ekonomi dünyasının terminolojisine sanal – reel bir karakter olarak geçen

Gekko'nun yaşam tarzının dekorasyon seçimleriyle de bu söylemi desteklemesi dönemin sanat ve mimarideki dejenerasyona gönderme olarak değerlendirilebilir.

Ofis mekanlarının dilinin, rasyonel tasarımlara – mimariye yakınlığı bu mekanların içeriğiyle direkt ilgilidir. İş yerinin mekanikleşen tasarımı, mekanda yarattığı baskı sayesinde yöneten ve yönetilen, işveren ve çalışan ilişkisi arasındaki ayırımı önemli bir vurgu yapmaktadır. Belki de bu yüzden dönemin yükselen trendi olan post – modernizm ofis mekanlarına evlerde olduğu kadar rahat girememiş, konutlardaki kullanımı kadar yaygınlaşmamıştır. Buna karşın filmin görüntülediği konut mekanlarından, Bud Fox'ın New York Doğu Yakasındaki dairesinin iç mekanında, rasyonalist tasarım öğelerinden uzak, post – modern dile daha yakın bir konumda yer alırken, Gordon Gekko'nun Bridgehampton'daki yazlık evi seçiminde yumuşamış bir rasyonalizme ait bir örnek seçilerek bir geçiş sağlanmıştır. Dolayısıyla filmin kurgusu ışığında kullanılan mimari öğelerin anlamları alt okumayla izleyiciye – kullanıcıya vurgu yapmaktadır. Wall Street / Borsa filminde de bu vurgu karakterlerin üzerinden mekana yansıtılmakta ve mimarlık sinema aracılığıyla kullanıcıya sunulmaktadır. Filmde mekanlar sosyal statünün de bir simgesi olarak kullanılmıştır. Maddi kazanç ve sosyal statüye paralel olarak değişen mekan seçimlerinin aynı zamanda karakterin değişen sosyal ortamıyla da doğrudan ilişkisi vardır. Bu noktada mimari, karakterin – kullanıcının sosyal profilini, değişen yaşam tarzını da güçlendirmekte, ve temsil etmektedir.

Sonuç olarak; tezde incelenen “Wall Street” – “Borsa” filmi mimari ve iç mimari seçimleriyle kullanıcıya, karakterin özellikleriyle ilgili olarak çok net simgesel mesajlar verirken aynı zamanda da dönemin tasarım öğelerini başarıyla yansıtmaktadır. Bu yansıtmayı yaparken, zaman zaman agresifleşen bir dille tasarımın – sanatın nasıl ekonomik bir öğe olarak kullanıldığını da göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, İ.**, 2003. Başlangıcından 2. Dünya Savaşı'na Sinema ve Mimarlık İlişkisi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Albrecht D.**, 2000. *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*, Hennessey + Ingall, Santa Monica.
- Albrecht D.**, 2005. *The Mythic City: Photographs of New York by Samuel H.Gottscho 1925-1940*, Princeton Architectural Press. New York.
- Antonioni M., Jones M.**, 1996. *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*, Marsilio Publishers.
- Aydın, E.D.**, 2004, Bilimkurgu Sineması Yapım Tasarımı Sürecinde Bilgisayar Teknolojilerinin Kullanımı, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Başkaya, A.**, 2001. *Yalın Bir İşaret Dizgesi*, Gazi Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 16, **No 2**, 63-75, Ankara
- Biol, G.**,2006. *Modern Mimarlığın Klasik Dönemi ve Uluslararası Üslubun Doğuşu*, Megaron, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi, **Ekim 2006**, s. 3-16
- Biskind, P.**, 1987. *Stone Raids Wall Street*, Premier, December, p. 33–38.
- Boesiger W.**, 1951. *Richard Neutra: Buildings and Projects*, Girsberger, Zurich.
- Cockburn, A.**, 1987, *Oliver Stone Takes Stock*, American Film, December, 1987, p. 20-26.
- Colquhoun A.**, 1990. *Mimari Eleştiri Yazıları*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Curtis W.J.R., 1997. *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press, London.

Dimendberg E., 2004. *Film Noir And The Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Drugnat, R., 1965 *Movie Eye*, Architectural Review March ,1965 pg.187-193

Eroğlu, A., 2003. *Mimarlık, Kent ve Sinema İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Esher F., 1994. *John Lautner, Architect*, Artemis, London.

Fear B., 2000. *Architecture + Film II (Architectural Design)*, Academy Press.

Fiell, C., Fiell P., 2000. *Industrial Design A-Z*, Taschen

Frampton K., 1996. *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson Ltd., London.

Frascari, M., *A New Angel/Angle in Architectural Research: The Ideas of Demonstration*, JAE November 1990 pg.11-19

Fridson M. S., 2000. *Wall Street*, Oliver Stone's USA, Film, History and Controversy, ed. Toplin, R.B., University Press of Kansas, Kansas,USA

Giovannini J., 1988. *Currents; Insider Chic: "Wall Street" Interiors*", The New York Times, January 7, 1988

Gönen, M., 2007. *Hollywood Sineması*, Es Yayınları, İstanbul

Güngen, B., 2001. *Metropol Kültürü, Yaşamı ve Mimarlık, Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- İlhan, A.**, 2003. *Sinema Tarihi, Hareketli Resimden Sinemaya*, Düşle Edebiyat ve Kültür Dergisi, **19**,Nisan, İstanbul
- Jencks, C.**, 1988. *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*, Rizolli.
- Jencks, C.**, 1992. *A Post-Modern Reader*, Academic Press.
- Jencks, C.**, 1993. *Architecture Today*, Academy Editions, London, 316.
- Jencks, C.**, 2002. *The New Paradigm in Architecture: The Language of Postmodernism*, Yale University Press.
- Kagan, N.**, 1995. *The Cinema of Oliver Stone*, New York: Continuum, New York
- Kale, G.**, 2004. *Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık*, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Karasözen R. ve Özer, F.**, 2006. *Çağdaş İstanbul Mimarlığı'nda Post-Modernizm'in Rasyonel Temeli*, İTU Dergisi / A, c:5, s:2, 107-114, İstanbul
- Kling, V.**, 1971 *The Architect as Film Maker*, AIA Journal, February 1971 pg.23-25
- Lamster M.**, 2000. *Architecture and Film*, Princeton Architectural Press. New York.
- Lefebvre H.**, 1991. *The Production of Space*, Blackwell Publishing.
- Le Corbusier**, 2003. *Bir Mimarlığa Doğru*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Lev P.**, 2003. *History of the American Cinema 7, The Fifties: Transforming The*

Screen 1950-1959, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.

Massey A., 1996. Interior Design of the 20th Century, Thames and Hudson Ltd., London.

McGoun, E.G., 2005. Finance and Film: Wall Street Myth and Mythopoeia, *Alternative Perspectives on Finance 7.5: Kilkenny Conference*, Ireland August 14-16, 2005

Mill, N., 1990. Culture in the Age of Money, Ivan R. Dee, Chicago.

Monaco, J., 2005. Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul

Neumann D., 1999. Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner, Prestel Publishing.

Norman K., 1995. The Cinema of Oliver Stone, Roundhouse Publishing Ltd., New York

Özer, B., 2004. Kültür Sanat Mimarlık, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul

Öztürk, M., 2002. Sine – Masal Kentler, Om Yayınevi, İstanbul

Pallasmaa J., 2001. The Architecture of Image: Existential Space in Cinema, Rakennustieto Oy, Helsinki.

Rabinowitz P., 2002. Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of New Deal, *Cineaste*, v. 27, i. 2, pg 54.

Rosa, J., 2000. *Tearing Down the House: Modern Homes in the Movies*, in Architecture and Film, Ed. Lamster, M. , Princeton Architectural Press. New York.

- Rattenbury K.**, 2002. *This is Not Architecture: Media Constructions*. Routledge, London and New York.
- Reynolds D.M.**, 1988. *Manhattan Architecture*, Prentice Hall Pres.
- Ribstein L. E.**, 2004. *Films and Firms*, University of Illinois College of Law.
- Ribstein L. E.**, 2005. *Imagining Wall Street*, University of Illinois College of Law.
- Ribstein L. E.**, 2005. *Hollywood and Vine*, University of Illinois College of Law.
- Riordan J.**, 1995. *Stone: The Controversies, Excesses, and Exploits of a Radical Film-maker*. New York: Hyperion.
- Rosa, J.**, 2000. *Tearing Down the House: Modern Homes in the Movies*, in *Architecture and Film*, Ed. Mark Lamster, Princeton Architectural Press, New York.
- Shaal H. D.**, 1996. *Learning From Holywood: Architecture and Film*, Axel Menges.
- Salewicz C.**, 1998. *Oliver Stone*. New York: Thunder's Mouth Pres.
- Schumacher, M.L.**, 2001. *Art Sets the Scene*, Journal Sentinel.
- Schwarzer M.L.**, 2004. *Zoomscape: Architecture in Motion and Media*, Princeton Architectural Press, New York.
- Shonfield K.**, 2000. *Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City*, Routledge, London and New York.
- Silet, C. L. P., ed.** 2001. *Oliver Stone: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Stone J., 2000. *Evil in the Early Cinema of Oliver Stone: Platon and Wall Street as Modern Modality Plays*, Journal of Popular Film and Television, June 2000.

Stone O., 2000. Oliver Stone's USA, ed. Toplin, R.B., University Press of Kansas

Staniszewski M. A., 1995. Believing Is Seeing: Creating the Culture of Art, Penguin Boks, New York.

Şenyapılı Ö., 2002. Sinema ve Tasarım, Boyut Yayın Grubu, İstanbul

Toplin, R.B., 2000. Oliver Stone's USA Film, History and Controversy, University Press of Kansas, Kansas, USA

Uygunkan, B. S., 2005. "Postmodernizm ve Televizyon", *II. Ulusal İletişim Öğrencileri Sempozyumu*, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Eskişehir, 17-18 Kasım, 2005

Ünal, Ş., 2003. Sinematik Şehirler ve Kapadokya – Asmalı Konak Örneği, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Wolfe T., 1993. From Bauhaus To Our House, Picador, London and Basingstoke.

Wood R., 2004. Hitchcock Sineması, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., 1993. Las Vegas'ın Öğrettikleri, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Venturi R., 1991. Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

[1] <http://www.angelfire.com/ar2/mimarerhandemir/mp.txt>

[2] <http://www.boyutpedia.com/>

- [3] <http://www.yapiworld.com/haberler/haber0068.htm>
- [4] <http://www.moradam.com/mimari.htm>
- [5] <http://www.bauhaus.de>
- [6] <http://www.filmsite.org/filmh.html>
- [7] http://www.columbia.edu/cu/english/orals/AmMod_Film.htm
- [8] <http://www.cinematographers.nl/CAMERAS1.htm>
- [9] <http://www.fast-rewind.com/>
- [10] http://www.lyon.fr/vdl/sections/culture/musees/institut_lumiere/zoom/a_lumiere_s_brother
- [11] http://www.moah.org/exhibits/archives/movies/movie_theatres_p.html
- [12] http://starwars.ugo.com/movies/starwars_anehope/
- [13] <http://www.salon.com/ent/int/1997/10/17lee.html>
- [14] <http://www.jetsetmodern.com/modatmovies.htm>
- [15] <http://www.salon.com/ent/int/1997/10/17lee.html>
- [16] http://www.dga.org/news/mag_archives/v22-4/anglee.htm
- [17] <http://www.nyu.edu/classes/finearts/nyc/>
- [18] <http://www.directoryb2b.info/office-design/set-design-gordon-gekko-office-wallstreet.php>
- [19] http://www.ucalgary.ca/evds/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/im_printable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html
- [20] <http://media.www.chibus.com/media/storage/paper408/news/2006/05/25/ArtsEntertainment/Life-Imitates.Art-2014435.shtml>
- [21] <http://www.mtholyoke.edu/courses/sgabriel/filmcourse/forum/messages/96.shtml>
- [22] <http://www.nytimes.com/glogin?URI=http://movies2.nytimes.com/mem/Movies/review.html>
- [23] http://www.washingtonpost.com/wpshr/style/longterm/movies/videos/wallstretrkempley_a09f97.htm
- [24] <http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijse/pells.htm>
- [25] <http://www.imdb.com/>

EKLER**EK – 1 1987 YILI FİLM HASILAT LİSTESİ**

1987 YILI FİLM HASILAT LİSTESİ				
SIRA NO	FİLM	SALON SAYISI	STÜDYO	ABD HASILATI
1	Three Men and a Baby	1813	Buena Vista	\$167,780,960
2	Fatal Attraction	1401	Paramount	\$156,645,693
3	Beverly Hills Cop II	2326	Paramount	\$153,665,036
4	Good Morning, Vietnam	1598	Buena Vista	\$123,922,370
5	Moonstruck	1178	MGM	\$80,640,528
6	The Untouchables	1501	Paramount	\$76,270,454
7	The Secret of My Success	1346	Universal	\$66,995,879
8	Stakeout	1364	Buena Vista	\$65,673,233
9	Lethal Weapon	1420	Warner Bros.	\$65,207,127
10	The Witches of Eastwick	1337	Warner Bros.	\$63,766,510
11	Dirty Dancing	1012	Vestron	\$63,446,382
12	Predator	1636	Fox	\$59,735,548
13	Throw Momma From the Train	1623	Orion	\$57,915,972
14	Dragnet	1,343	Universal	\$57,387,516

15	La Bamba	1251	Columbia	\$54,215,416
16	Robocop	1601	Orion	\$53,424,681
17	Outrageous Fortune	1316	Buena Vista	\$52,864,741
18	Broadcast News	848	Fox	\$51,249,404
19	The Living Daylights	1728	United Artists	\$51,185,897
20	Eddie Murphy Raw	1494	Paramount	\$50,504,655
21	Planes, Trains and Automobiles	1684	Paramount	\$49,530,280
22	Snow White and the Seven Dwarfs (Yeniden Dağıtım)	1729	Buena Vista	\$46,594,212
23	Full Metal Jacket	1075	Warner Bros.	\$46,357,676
24	A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors	1383	New Line	\$44,793,222
25	The Last Emperor	877	Columbia	\$43,984,230
26	Wall Street	989	Fox	\$43,848,069
27	Mannequin	978	Fox	\$42,721,196
28	Roxanne	1124	Columbia	\$40,050,884
29	Blind Date	1390	TriStar	\$39,321,715
30	The Running Man	1694	TriStar	\$38,122,105

**EK – 2 1987 OSCAR/ SİNEMA SANATLARI ve BİLİMLERİ AKADEMİSİ
ÖDÜLLERİ**

1987 OSCAR/ SİNEMA SANATLARI ve BİLİMLERİ AKADEMİSİ ÖDÜLLERİ		
EN İYİ FİLM	THE LAST EMPEROR / SON İMPARATOR	HEMDALE , COLUMBIA JEREMY THOMAS
EN İYİ YÖNETMEN	THE LAST EMPEROR / SON İMPARATOR	BERNARDO BERTOLUCCI
EN İYİ SENARYO	MOONSTRUCK	JOHN PATRICK SHANLEY
EN İYİ ERKEK OYUNCU	WALL STREET / BORSA	MICHAEL DOUGLAS "GORDON GEKKO"
EN İYİ KADIN OYUNCU	MOONSTRUCK	CHER "LORETTA CASTORINI

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER:

Ad –Soyad: Seda SAYAR
Doğum Tarihi : 15/11/1980
Doğum Yeri: Ankara

EĞİTİM BİLGİLERİ:

2004 - ... İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi Kürsüsü, Yüksek Lisans
1998 - 2004 Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
1997 - 1998 Bursa Özel Namık Sözeri Lisesi
1997 - 1995 Diyarbakır Özel Amid Lisesi

ÇALIŞTIĞI KURUM:

Aralık 2005 - ... Seda Sayar – Çağrı Güntan Mimarlık ve İçmimarlık Bürosu