TÜRK SİNEMASINDA GİYSİ MODASI

CLOTHING FASHION IN TURKISH CINEMA

*Merve Sönmez SÜVEYDAN**Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi İstanbul / Türkiye*

Öz: Geçmişten beri sinema ve moda birbirini etkilemektedir. Teknoloji alanında yaşanan gelişmelere bağlı olarak özellikle günümüz dünyasının en önemli sanat dalı haline gelen sinema yalnızca görsel zevklere hitap etmemekte aynı zamanda insanlar üzerinde psikolojik etkiler de göstererek onların yaşam tarzlarının değişmesini sağlamaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde sinemanın en yoğun şekilde modayla ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Sinema halkın ihtiyaçları, beklentiler, arzu ve çıkarlarıyla birleşen kültürel yaşamı etkileme gücüne sahip olan bir sanat dalıdır. İnsanlar büyük kısmı beyazperdede izledikleri starlarla kendilerini özdeşleştirmekte ve yaşam stillerini bu starlara göre şekillendirmektedirler. Bu özdeşleşmenin önemli bir boyutu olarak moda devreye girmektedir. Moda ve kitleleri etkileme gücü göz önünde bulundurulduğunda sinemanın moda ile etkileşiminin incelenmesinin önem arz edeceği düşüncesinde hareketle bu çalışmada Türk sinemasında giysi modası incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Moda, Giysi

Abstract: Cinema and fashion have been mutually affecting each other since early times. Depending on the developments in the field of technology, cinema which has become the most important branch of art particularly in today's world not only appeals to visual tastes, but also takes psychological effects on people and changes their lifestyles. Evaluated in this regard, it is observed that the most intense relation of cinema is with fashion. Cinema is the branch of art blending with public's expectations, desires and interests and having the power to affect the cultural life. Most people identify themselves with the stars they watch on cinema, and they shape their lifestyles according to these stars. Fashion steps in as an important dimension of this identification. With reference to the thought that the examination of the interaction of cinema with fashion will be important when fashion and its power to affect masses are considered, clothing fashion in Turkish cinema has been analyzed in this study.

Key Words: Cinema, Fashion, Clothing

Doi: 10.17365/TMD.201549624

- (1) *Sorumlu Yazar: Merve SÖNMEZ SÜVEYDAN, Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İstanbul / Türkiye merve.sonmez11@gmail.com Geliş Tarihi / Received: 11.11.2014 Kabul Tarihi/ Accepted: 27.02.2015 Makalenin Türü: Type of article (Derleme - Literatür / Literature Collection) Çıkar Çatışması / Conflict of Interest: Yok / None " Etik Kurul Raporu Yok - None of Ethics Committee "*

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

GİRİŞ

Moda Latince, oluşmayan sınır anlamına gelen “modus” kelimesinde gelmekte olup Ortaçağ Fransa’sında “La Mode” olarak kullanılmıştır. İngilizce karşılığı “fashion” olup adet, usul, biçim, tarz, üslup, davranış, üst tabaka, yüksek zümre gibi anlamlara gelmektedir (Barbarasoğlu, 1995: 26).

Moda olgusu genel itibariyle insanların içerisinde bulunduğu belirli bir dönemdeki popüler yaşam kültürünü ifade eder. Moda aynı zamanda yalnızca giyimle sınırlı kalmamakta, müzikten sinemaya, mimariye, yemen alışkanlıklarından dans hareketlerine kadar her şeydeki psikolojik değişiklik ve toplumsal alışkanlıklarla da ilgilidir. İnsanların ihtiyaç ve zevklerinde değişiklikler meydana geldikçe doğal olarak moda olgusu da değişir. Bilindiği üzere sinema moda olgusunun değişmesinde, modanın kabul görmesinde ve dolayısıyla yaygınlaşmasında son derece önemlidir. Günümüz dünyasında olduğu gibi geçmişte de insan hayatını etkilemek suretiyle modanın her açıdan gelişmesinde önemli pay sahibi olmuştur. Teknoloji alanında yaşanan gelişmelere bağlı olarak insanlar bilhassa sevdikleri dönemin popüler film yıldızları ve sanatçılarından esinlenerek yeme alışkanlıklarını, davranış biçimlerini, giyimlerini değiştirme eğiliminde olmuşlardır (Ziaei, 2014).

Sinema özellikle günümüzün en gelişmiş ve en geniş kitlelere ulaşan sanat dalı olmasının yanı sıra aynı zamanda endüstriyelmiş bir sanattır. Bu iki unsur dikkate alındığında moda ile arasında

çok güçlü bir bağ olduğu aşikardır. Sinema ve moda sürekli etkileşim içerisinde. Modanın tüm toplumları, kültürleri ve aynı zamanda sinemayı etkilediği bilinen bir gerçek olsa da aynı durumun sinema için de geçerli olduğu yadsınamaz bir gerçektir (Berkkam, 2009).

Amaç: Yukarıdaki bilgiler dahilinde bu çalışmada Türk sinemasında giysi modası incelenmiştir.

Kapsam: Geçmişten günümüze ve bugünün Türk sinemasına yönelik hazırlanmış bilimsel araştırmalar taranmak koşulu ile Türk Sinemasında kullanılan giysi modasının bugüne yansımaları literatür açısından değerlendirilmiştir.

Yöntem: Araştırma kapsamında Türk Sinemasının geçmişten günümüze kadar gelen sinema ve dizilerde kullanılan kıyafetler, bunların izleyici üzerindeki yansımaları ve gelişmişlik boyutunun literatür açısından değerlendirmesi şeklinde hazırlanan bu çalışmada, genel literatür taraması gerçekleştirilmiştir.

1. Türk Sinemasında Popüler Kültürün Etkileri

Her kültürün adetleri gibi, sineması da ayrı bir tavra sahiptir ve o kültürün yansıtıcısıdır. İster arka plandaki süregiden yaşam görüntüleri olsun, ister antik çağlardan beri korunmuş ayin ve ritüelleri konu alan eserler olsun, isterse de devlet politikası ile hedefe yönelik yapılan millet-inşası yapıtları olsun, bize kültürler ve insan çeşitliliği hakkında

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

çok şey katmaktadır sinema (Ulusoy, 1-6 <http://www.academia.edu>).

Sinema, sanat olmasının yanı sıra büyük sermaye gerektiren kolektif bir iş kolu olduğundan özellikle popüler sinemanın izleyiciyle ilişkileri çok sıkıdır. Ticari filmler mümkün olduğunca çok izleyiciyi yakalayabilmek için belirsizlik unsurunu en aza indirmeye yolunu tutarlar. Özellikle Hollywood'un tür filmlerinde iyiler kötüler açıkça tanımlanır, neden-sonuç ilişkisi sağlam şekilde kurulur, film bittiğinde karışıklığa yol açmayacak şekilde anlatı sıkıca kapanır ve hiçbir nokta karanlıkta kalmaz. Dolayısıyla tür filmleri yorum farklarına fazla olanak tanımaz. Oysa Avrupa sinemasında durum farklıdır. Bağımsız yapımların ağırlıkta olması yönetmene özgürlük tanımakta, her izleyiciyi yakalama kaygısı bu filmlerde görülmemektedir. Bu, izleyici için bir belirsizliktir ve yorum farklarına yol açabilmektedir. Bunun yanı sıra sinemada karakterlerin ruhsal durumları ancak oyunculukla, bazı efektlerle ya da sembollerle verilebilmekte ve romandaki gibi uzun psikolojik tasvirler yapma olanağı bulunmamaktadır. Böylece izleyici, karakterlerin iç dünyaları hakkında daha geniş bir yorumlama özgürlüğüne sahip olmaktadır (Ulusoy, s 1-6 <http://www.academia.edu>).

Amerika'da iyi iş yapmış birçok film bizim ülkemizdeki seyirci tarafından geri çevrililmektedir. "Her filmin başından nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı anlaşılır..." düşüncesi 1960'lar boyunca, ustaların değişiyse, Yeşilçam altın çağını yaşarken kabul

gören geçerli bir düşünceydi. Hatta o derece ki, filmin gidişatı halkın beklentilerine göre şekillendirilmezse yapımcının zarar etmesi olasıydı. Fakat 2000'li yıllarda Türk seyircisi bağlamında, sinema perdesinde tahmin edilenin değil, akla en son gelecek, tahmin edilemeyen iş yapmaktadır (Ulusoy, 1-6 <http://www.academia.edu>).

Avrupa sineması ve diğer ülke sinemaları gibi, Türk Sineması da Amerikan Sinema Endüstrisinin yayılmacı etkisi altında kalmıştır. 1989 yılında dönemin siyasal iktidarının yaptığı bir yasal düzenlemeyle, kotalar kaldırılmış, Amerikan dağıtım şirketleri Türkiye'de büro ve temsilcilikler açıp, aracısız film getirmeye ve göstermeye, sonrasında salonları tek tek ele geçirmeye başlamıştır. Bu kurumlaşma daha ilk yılında etkisini göstermiş ve 1989 yılında 230 Hollywood ve Amerikan Dağıtım şirketlerinin dağıttığı yapıma karşı 12 yerli film gösterime girebilmiştir. On yıl sonra bu rakamlar; 275'e 12 Türk film şeklinde gerçekleşmiştir (Ulusoy, 1-6 <http://www.academia.edu>).

Türkiye'de henüz sinema sanatının korunması ve seyirciye ulaştırılması konusunda teşvikler ve salonların uyması gereken yasal bir düzenleme olmadığı için, uluslararası ödüller kazanmış ve ülkesinin yüz akı olmuş bir filmin seyirciye ulaşması, sinema salonu tekeli oluşturmuş işletmeciyeye kalmıştır.

Salon tekelinin, ticari sinemanın patronlarını ağırlarken yaratıcı sinemanın emekçilerine kapıyı gösterme hakkı vardır. Canının istediği filme

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

şans tanır, canı istemezse tanımaz. Amacı para kazanmak olan bir işletmeyi koruyan yasalar da vardır. Dünya artık 35 mm ile yapım ve gösterim sisteminden hızla vazgeçiyor. Ünlü Kodak firması tarihe karıştı. Dünya sinemaları salonlarını dijital teknoloji ile yeniliyor. Bu akım ülkemize de hızla ulaştı. Türkiye de film dağıtımı yapan UIP ve Warner Bros. İşletmeleri artık 35 mm kopya ile gösterim yapmayacaklarını ilân ettiler (Ulusoy, 1-6 <http://www.academia.edu>).

1.1. Türk Sinemasında Giysi Modası Kavramı Gelişimi

Küreselleşme, arada ülke sınırları kalmaksızın gerek ekonomik, gerekse kültürel olarak tüm dünya ülkelerinin birbirlerini etkilemeleri anlamına gelmektedir. Küreselleşmenin en çok kendini gösterdiği ve aynı zamanda tek tipleşmeyi destekleyen en büyük sektörlerinden biri moda sektörüdür. Moda, teknolojinin gelişmesiyle, medya ve sinema TV gibi kitle iletişim araçlarının dünya üzerinde her geçen gün biraz daha fazlalaşmasıyla yaygınlaşmıştır.

“19. yüzyılın sonlarına doğru yaşamımıza giren sinemanın, bir sanat mı, yoksa kitle kültürünü anlatım araçlarından biri mi olduğu tartışıla gelmiştir. Kuşkusuz sinema, sanat ürünleri verdiği kadar, kitle kültürüne de hizmet eden bir aygıt olarak bugüne ulaşmıştır” (Nowell-Smith, 2008).

Sinema da bir kitle iletişim aracı olarak insanların zevk ve alışkanlıklarını etkiler. Sinema etkileme gücünü, insanların özdeşleşme duygusundan alır.

Sinema salonlarının perde, ses, ışık ve diğer teknik düzenlemeleri sayesinde izleyicilerin sinemanın farklı atmosferi içinde filme adapte olması sağlanmaya çalışılır. İnsanların özdeşleşme duygusuyla, sinemada gördükleri ve çok beğendikleri oyuncuların saç şekillerini, makyajlar mı, giyimlerini ve hatta canlandırdıkları karakterlerin davranış özelliklerini bile taklit ettikleri görülmektedir (Dorsay, 2004).

“Popüler sinema kültürler arasında bir köprü görevi görür ve göstergelerin ortaklaşmasını sağlar. Popüler sinema ve kitle iletişim araçları sistemin ideolojisini farklı kültürel koşullarda yaşayan insanlara yaymak ve tüketim zincirinin halkalarını genişletmek için göstergelerin ortaklaşmasını sağlar. Özellikle Amerikan sineması, refah toplum rüyasını yalnızca kendi ülkesi sınırlarındaki insanlara yansıtmamış; dünya sinema tekeli elinde bulunduran Hollywood, uzaktaki insana da ulaşmıştır. Sinema Hollywood elinde, kitle kültürünün iletim araçlarından biri olmuş ve bir sanayiye dönüşmüştür” (Dorsay, 2004).

Türk sineması bulunduğu dönemler itibarıyla giysi modasını etkilemiştir. Büyük kitlelere ulaşan sinema ile bir aktörün veya bir aktrisin giydiği kıyafet ya da taktığı fular, yaptığı saç birçok insanı etkileyebilmekte ve tüketim alışkanlıklarını bu yönde değiştirebilmektedir.

1950-1970 yılları arası meşhur olan “Belgin Doruk, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Fatma Girik, Cüneyt Arkın, Kartal Tibet, Kadir

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

İnanır, Yılmaz Güney vb. gibi” birçok sanatçı o yılların moda ikonu haline gelmiştir.

1980-1990 yılları arası durgunluk yaşayan Türk sineması bu anlamda pek etki gösterememiştir.

2000 den günümüze moda anlayışı sürekli değişmektedir. Perdede görünen her şey biranda moda olabildiği gibi, bir anda demode de olabiliyor.

1.1.1. Osmanlı’da Sinemanın İlk Yılları ve Giysi Tasarımı (1896-1922)

Dünyada ilk sinema gösterimi, 1895 yılında Lumière Kardeşler tarafından Paris’te yapılmıştır. Lumière Kardeşlerin “Sinematograf”ı Türkiye’ye önce azınlıkların yaşam ve kültür merkezi olan Pera’dan girer (Esen, 2002). Sinemanın Türkiye ile tanışması zor şartlara göre hızlı gelişmiştir. Lumière Kardeşlerin yanında çalışan bazı yönetmenler, ilk sinema gösteriminden bir yıl sonra; 1896 da İstanbul’un görüntülerini çekmek için ülkemize gelmişlerdir (Diriklik, 1995).

Osmanlı Devleti’nin resmi kurumları tarafından “Sinematograf” hakkında Eylül 1896 tarihinde verilen raporda “insanlık için önemli bir araç” olarak kabul görmüştür. Bu sayede ülkede çok çabuk benimsenmiş ve saraya girmesinde etkili olmuştur (Özüyar, 2007).

Sultan Abdülhamid’in kızı Ayşe Osmanoğlu’nun aktardığına göre ülkemizde yabancılar tarafından ilk film gösterisi Yıldız Sarayı’nda yapılmıştır. Bertrand adlı bir Fransız hokkabaz, sarayın salonuna bir perde kurarak padişaha ve saray

halkına sinemayı tanıtmıştır. Ülkemizde halka açık ilk film gösterimi ise 16 Ocak 1897’de, Pathé Kardeşlerin Türkiye temsilciliğini üstlenen (Esen, 2002) Sigmund Weinberg Romen asıllı Leh Yahudi’si Sigmound Weinberg tarafından Beyoğlu Sponeck Birahanesinde yapılmıştır (Özüyar, 2007). Seyirciler, “sihirli icat” olarak gördükleri sinemanın bu ilk gösterisini büyük bir ilgiyle karşılamıştır.

Lumière Kardeşlerin ilk gösterimlerinden bir yıl sonra ülkemizde de halka açık olarak gösterime sunulan sinema, “dinsel kültürün halka empoze etmiş olduğu bazı nedenlerden dolayı kimi çevrelerce günah sayılsa da” bu konudaki tutum kısa sürede olumlu bir hâl almıştır. Öyle ki, Kumpanya Müdürü Hanri’nin 1897 yılının Ramazan ayında, Şehzadebaşı Fevziye Kırathanesi’nde yaptığı sinema gece gösterileri halk tarafından ilgiyle seyredilmiştir. Ülkemizde o yıllarda çok yaygın olan Karagöz oyunu insanları sinema fikrine hazırlamış, karanlık odada sinema ile karşılaşan halk, bu yeni icada karşı fazla yabancılık duymamıştır (Şener, 1970).

Osmanlı Devleti’nde sinema ile ilgili ilk resmi düzenleme 1903 yılında yayınlanan “Sinema Nizamnamesi” olmuştur. Bu nizamname, birçok konunun yanında filmlerdeki müstehcenlik konusunda da hükümler içeriyordu. Nizamnamenin on altıncı maddesine göre, “yabancı ülkelere ait olay ve görüntülerden edebe ve ahlaka aykırı olmayanlar sayısı günlük programdaki resimlerin yarısını geçmemek üzere büyük şehirlerdeki özel

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

yerlerde halka seyrettirilebilecek, fakat hurafeye dayalı, faydasız ve münasebetsiz manzaraların gösterilmesinden” uzak durulacaktı. Bu görüntüler devlet memurlarının onayından sonra gösterilebilecekti (Özüyar, 2007).

İlk sinema gösteriminin Yıldız Sarayı’nda yapılmasına ve halkın sinemaya gösterdiği ilgiye rağmen II. Abdülhamid, bu yeni icadın seyirci üzerindeki etkisinden rahatsız olmuş ve Fransızların İstanbul’da yerleşik bir sinema salonu açma girişimlerine izin vermemiştir. Nitekim Türkiye’nin ilk sineması sayılan Pathe, ancak II. Meşrutiyetin ilanından sonra, 1909 yılında açılabilmiştir (Diriklik, 1995).

Kadınlar sinemaya ilk zamanlarda dinsel kültürün baskısı yüzünden gidemezlerdi. Sinema da diğer eğlence yerleri gibi yalnızca erkeklerin gidebileceği bir yerdi. Ancak ilk defa olarak Asadarya’nın Pangaltı’da açtığı bir sinemada haftanın belirli günlerinde kadınlara da film gösterilmeye başlanmıştı” (Özüyar, 2007).

Bunun yanında, dönemin bazı sinema salonları, ahşap bir paravanla haremlık-selamlık şeklinde ikiye ayrılmıştır. Bu dönemde Türk kadınlar, sinema salonuna gitmek için ya erkek kıyafeti ya da Hristiyan kıyafeti giyinirlerdi. “1909 yılında köktendinci silahlı bir grup, bir sinema salonunu işgal etmiş ve içeri adım atmaya cesaret eden bir kadın olursa onu hemen bıçaklamakla tehdit etmişti” (Lüleci, 2009: 31).

Sinemaya ilginin artmasıyla beraber, bu alanda yayınlar da başlamıştır. 1914 yılında Osmanlı

basınında ilk defa bir sinema gazetesi çıkmaya başlamıştır. Bu gazetenin çıkışından dört ay sonra *Ferah* isimli bir sinema gazetesi daha yayınlanmaya başlamıştır (Lüleci, 2009: 31).

1908’den (2.Meşrutiyet) başlayarak İstanbul’da sinema salonları çoğalmaya başlamıştır. 1910 yılında Fuat Uzkınay ve Şakir Seden, İstanbul Sultanisindeki ilk film gösterimi ile sinemayı okula sokarlar. Türkiye’de yapılan yapım çalışmaları, uzun süre yabancı yönetmenlerin çevirdiği belgesel ve haber filmleri ile sınırlı kalmıştır. İlk Türk filmi, 14 Kasım 1914’te Fuat Uzkınay tarafından çekilen “Ayestafenos Abidesinin Yıkılışı” adlı belgesel yapımdır (Esen, 2002). Bu ilk film, Osmanlı Devleti 1. Dünya Savaşı’na girerken çekilmiştir, Fuat Uzkınay da Osmanlı Ordusu’nda yedek subaydır. Film bugüne ulaşamamıştır, bu yüzden varlığı hakkında şüpheler mevcuttur. 1915 yılında “Merkez Ordu Sinema Dairesi” kurulur. “Merkez Ordu Sinema Dairesi”, Birinci Dünya Savaşı ile ilgili belge ve haber filmleri çeker. 1916’da ise Müdafaa-i Milliye Cemiyeti kurulur, bu yarı askeri kurum ile film çekimine başlanır. 1918 tarihinde, Osmanlı İmparatorluğu’nun savaştan yenik ayrılması ile birlikte Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nin sinema araçlarına işgal kuvvetleri tarafından el konulması diye, bu cihazlar ve materyaller Malul Gaziler Cemiyeti’ne aktarılır. Yunan ordusu bozguna uğradığında, TBMM ordularına aktarılan sinema araçlarıyla İstiklal ve İzmir Zaferi isimli belge filmleri çekilir (1922). 1917’de çekilen ikinci

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

konulu Türk filmi “Casus” ve 1918’de yarım kalan “Alemdar Vakası” bir yana bırakılırsa, 1919’da bitirilebilen üçüncü konulu Türk filmi sayılan “Mürebbiye”nin müstehcenlik yönünden “Pençe”yi de aşan özelliklere sahip olduğu iddia edilmiştir (Diriklik, 1995). Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı romanından Yönetmen Ahmet Fehim tarafından Malul Gaziler Cemiyeti adına çekilen bu filmde, Fransız mürebbiye Anjel rolünü, Rus asıllı kadın oyuncu Madam Kalitea oynamıştır. Kolları ve göğsünün üst kısmını açıkta bırakan iç çamaşırlar giyen Madam Kalitea, Dahri Efendi’nin konağında çalışırken, erkekleri bastan çıkarır. Bu filmdeki rolüyle Madam Kalitea’ya Türk sinemasının ilk vamp kadın oyuncusu unvanı verilir. Bu film gösterime girdiğinde İstanbul işgal altındaydı. O dönem İstanbul’daki Fransız işgal kuvvetlerinin komutanı General Franchet, işgal ettikleri İstanbul’un sinemalarında, şehvet düşkün, düşük ahlaklı bir Fransız’ı görmekten çok rahatsız olmuş ve “Fransızlar küçük düşürülüyor” gerekçesiyle filmin gösterilmesini yasaklamıştır (Özüyar, 2007). 1919’da Yusuf Ziya Ortaç’ın “Binnaz” adlı eserinden uyarlanıp, Ahmet Fehim tarafından yine Malul Gaziler Cemiyeti adına çekilen filmde, ilk defa bir göbek dansı sahnesi beyazperdede görülür. O yıl ayrıca Osmanlı Donanma Cemiyeti adına “Tombul Âşığın Dört Sevgilisi” adlı film çekilir.

Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti’nin Sinema Çalışmaları I. Dünya Savaşı içinde, 1915 yılının başında, savaşan tüm Dünya Orduları ile aynı anda “Merkez

Ordu Sinema Dairesi”ni kuran ve Türkiye’de sinemayı bir sanat, bir sanayi ve ticaret olarak başlatan Türk Ordusu olmuştur. İttihat ve Terakki Partisi tarafından 1 Şubat 1913’te kurulan, Hürriyet ve İtilâf Fırkası tarafından 1 Nisan 1919’da da kapatılan, 1918’den beri Kuva-ı Milliye’nin ve Müdafaa-ı Hukuk Cemiyetlerinin ilham kaynağı olan Türk sinemasının ilk konulu filmlerini gerçekleştiren Milli Müdafaa Cemiyeti’dir. Bu cemiyet Balkan Harbinde Kara Ordusuna yardım etmek, halkın yardımlarını orduya ulaştırmak, orduyla halk arasındaki ilişkileri düzenlemek için 1913 yılında kuruldu. 1916 yılında “Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti” de sinema çalışmalarına başladı. Sinema sorumlusu, daha sonra CHP Sinema Mütahassısı olacak Kenan Erginsoy vardı. Türkiye’de henüz yolun başında olan sinema çalışmalarına, haber filmi niteliğindeki belge filmleri ile katıldı, olayları kamerasıyla yerinde saptamaya başlamıştır (Önder ve Baydemir, 2005: 1-10).

Türk Sinemasının ilk konulu filmlerini gerçekleştiren kurumlardan biri olan Donanma Cemiyeti, 19 Temmuz 1909’da kurulan, halkın verdiği bağışlar ile Almanya’da Barbaros ve Turgut Reis isimli büyük savaş gemilerini, ünlü Nusret Mayın gemisini, 4 muhribi, Fransa’dan yedi gambotu satın alan, İngiltere’ye paralarını peşin ödeyip Sultan Osman, Sultan Fatih, Reşadiye isimli büyük savaş gemilerini, 6 muhribi ve 2 denizaltıyı ismarlayan cemiyettir. 2 Nisan 1919’da Hürriyet ve İtilâf Fırkası tarafından kapatılmıştır (Önder ve Baydemir, 2005: 1-10).

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

Malûl Gaziler Cemiyeti ise; I. Dünya Savaşı (1914-1918) sırasında kurulmuş, 1919'da tüm gelirlerinin yok olmasına karşın Türk sinemasının ilk konulu filmlerinin yapılmasını büyük olanaksızlıklar içinde sağlamıştır. 1921'de Türk Sineması'nın ilk özel girişim film yapımlarını parasal ve töresel olarak destekleyen, Milli Mücadele'nin başarısı için İstanbul'da gizli çalışmalar yapan, Saltanat ve Hilafet tarafından idam cezası verilen, Atatürk'ün övgü ile onurlandığı Ali Rıza Öztuna'dır. Malûl Gaziler Cemiyeti (MGC) sinema çalışmalarına 1919 yılının ilk aylarında başlamış, hatta "Mürebbiye" filminin çekimi için ara vererek, İzmir'in işgali üzerine İstanbul'daki mitingler filme çekilmişti. Yılın en önemli çekilen filmi Fatih ve Sultanahmet Meydanı'nda İzmir'in işgalini protesto için yapılan mitingleri yerinde saptayan belge filmlerdir. Halide Edip Adıvar'ın da konuşma yaptığı bu filmler sonraki yıllarda yapılan konulu-konusuz bütün Kurtuluş Savaşı filmlerinde kullanıldı. Malûl Gaziler Cemiyeti (MGC) sinema çalışmalarında "Mürebbiye"nin çekilmemiş sahnelerinin çekimi ile devam etmiştir. Buna karşın Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti'nin elindeki sinema araçlarının MGC'ne devri hakkındaki "Mülge Müdafaa-ı Milliyeden müdevver sinema alet ve edevatının meccanen Malûlin-i Gûzat-ı Askeriye Muavenet Heyetine itasına dair" kararname Takvim-i Vekayi gazetesinin 1919 yılı sonlarında çıkan 3709 sayılı nüshasında yayınlanarak yürürlüğe girmiştir (Önder ve Baydemir, 2005: 1-10). Böylelikle MGC elindeki sinema

araçlarına onları kullanmaya başladıktan sonra sahip olmuştur.

Yeşilçam'da Kurtuluş Savaşı filmlerinin kalıpları aynıdır. Senaristlerin çoğuna göre savaş; İstanbul işgal altında iken, kurtuluş için çalışmalar başlatılmış, Anadolu'daki Kuvâ-ı Milliye'nin düşmanla mücadelesi başlamış, sonradan kurulan düzenli ordu düşmanı yenip İzmir'de denize dökmüştür. Bu kalıbın üzerine bir de aşk hikâyesi monte edilir, Yeşilçam usulü iyi adamlar "Anadolucu", kötü adamlar ise; İstanbul Hükûmeti yanlısı olarak perdede yer alır. Senaryonun tıkandığı yerde oyuncular vatan-millet üzerine nutuk çekerek akıcılığı sağlar ve gerekli görülen yerlerde bayrak birkaç defa dalgalandırılır, bu arada Atatürk'e ait belge filmleri gösterilerek bol bol alkış toplanır ve film İzmir'de direğe çekilen Türk Bayrağını gösterdiği yerde biter (Dinçer, 1996: 172).

Kurtuluş Savaşı'nın bütün kudreti sürerken Ateşten Gömlek bir kenara bırakıldığında, 1923 ile 1950 yılları arasında Kurtuluş Savaşı'nın filmlere konu olmamasının en önemli nedenleri arasında yeni kurulan Cumhuriyet'in Yunanistan ile dost geçinme isteğiydi. Lusanne (Lozan) Barışı'ndan sonra Yunanistan ile Türkiye ilişkilerinin düzeltilmesi için yapılan çalışmalar, 1930'daki Ankara Antlaşması, 1934'teki ilk Balkan Paketi, Cumhuriyet hükümetlerinin başlangıçtan beri bağlandığı bu iyi komşuluk ve dostluk siyasasının sıkı bir biçimde devam etmesini sağladı. Bundan sonra geniş halk kitlelerini etkileyecek olan filmlerde iki komşu ülkenin bu acı geçmişin anılması is-

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

tenmiyordu. Bundan dolayıdır ki, 1950'ye dek çevrilen Kurtuluş Savaşı filmleri oldukça az olması, çevrildiği vakit de bu olayın ancak bazı yönlerini ortaya koymuştur. Örneğin; 1923-1928 yılları arasında herhangi bir film ortaklığının bulunmadığı süre zarfında İpek Film kurulup Ateşten Gömlek yönetmenine Ankara Postasını çevirttiği vakit, Kurtuluş Savaşı filmi işlenmiştir, fakat olaya başka bir yönden yaklaşılmıştır (Önder ve Baydemir, 2005: 1-10).

Osmanlıda Giysi tasarımı ise şöyle olmuştur;

Selçuklu döneminden sonra gelen Osmanlı Devletinin kuruluşundan İstanbul "un Fethine kadar geçen dönemde giyime ilişkin resmi ve güvenilir bilgi elde edilememiştir. Ancak Fatih Sultan Mehmet'in vefatının hemen sonrasında saray sultanlarının tüm kıyafetlerinin düzenli olarak istiflenip saray hazinesinde saklanması geleneğiyle Osmanlı İmparatorluğu Dönemi işlemlerinin 15. yüzyılda kısa bir boşluktan sonra 16 ile 20. yüzyıl arasındaki tüm örneklerine ulaşılabilir. Elbisenin saraya ilk defa girdiği, Kanuni Sultan Süleyman zamanında Hürrem Sultan'ın elbise ile yapılmış resmi sayesinde kanıtlanmaktadır. Böylelikle de Osmanlı dönemi Türk giyimi hakkındaki bilgiye saklanmış olan padişah eşyalarının yanı sıra saraydaki padişahların albümlerinde yer alan minyatürlerle yabancı ressamın yapmış olduğu resimlerden de öğrenilmektedir (Berkkam, 2009).

Osmanlı giyim kültürü İslam kültüründen gelen önemli bazı özellikler taşımaktadır. Osmanlı giysileri, her ne kadar kendine göre belirli unsurları taşısa da, batı dünyasından önemli ölçüde etkilenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve gelişme aşamalarını kapsayan 1453'lere kadarki dönemde Osmanlı giysilerinin İslami ve Arap giysilerinden esinlenerek tasarlanmış olmasıdır. Giysilerin at binmeye ve her türlü savaş durumuna uygun olması da dikkat çekmektedir. Osmanlı giysileri ayrıca son derece görkemli ve gösterişli olmuştur. Başa takılan kavuğun üzerinde, çok çeşitli âlâmetler, süsler, pahalı hayvan kürklerinden aksesuarlar yer alırdı. Kürklerden yapılan bazı aksesuarlar, kaftanların özellikle ön kenarında kullanılırdı. Kol ağzlarında ve ön kapanışlarda da kürk kullanmaya özen gösterilirdi. Osmanlılar giysilerinde görkemi ve ihtişamı simgeleyen sırma bezemelere de çok önem vermiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda sultanlar değişikçe şekil olarak farklılaşsa da, Yükselme Dönemi'nden itibaren sırma bezemeler giysilerde sürekli yer almıştır. Selçuklular'da ve Osmanlıların ilk dönemlerinde, kadın erkek giysileri, genel görünüş olarak birbirine oldukça yakın olmuştur. Bu dönemde hem kadınlar, hem de erkekler, kolları şeritlerle süslü, önden açık ve diz altına kadar uzanan elbiseler giyiyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükselme Dönemlerinde mimaride çok kullanılan bezeme, desen, süs ve mozaiklerin, giysiler ve kumaş desenleriyle benzerliği de çok dikkat çekiyor (Gahramanlı, 2012: 238).

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

Padişahlar genellikle lüks kumaşlardan dikilmiş kaftanlar giymiş, kıyafet konusunda oldukça titiz davranmışlardır. Dolayısıyla padişahların bu tarz titizlik ve kaliteli anlayışları dokumacılığın gelişmesinde etkili olmuştur. Osmanlı döneminde Saray kıyafetleri için kullanılan kumaşlar saray bünyesindeki atölyelerde hassa nakkaşları tarafından hazırlanan desenlere göre dokunmuştur. Bu atölyelerin yetmediği dönemlerde de İstanbul ve Bursa'daki atölyelere sipariş verilmiş ve kumaşın kalitesinin düşmemesi için İpekli devleti tarafından kontrol altında tutulur, çözgü tellerinin sayısından boyasına dek her detayın esaslarına uygunluğuna bakılmıştır. Osmanlı döneminin görkemli kıyafetleri kemha, kadife, çatma (bir kadife türü), seraser (altın ve gümüş alaşımına teller dokunmuş ipekli kumaş), diba, atlas, canfes, tafta, vala, çuha, sof ve şal gibi kumaşlarla oluşturulurdu (Berkkam, 2009; Gahramanlı, 2012).

Resim 1. Osmanlı Sultan Kaftanları
(Tokuştepe 2011: 94-104)

Resim 2. 19.yy. da Kullanılmış Olan
“Canfes Üçetek” (Sadberk Hanım Müzesi)
(<http://www.antikalar.com/v2/konu/konu0404.asp>)

Osmanlıda giyimin en önemli özelliği kat kat giyinilmesi ve buna bağlı olarak bol dökümlü ve uzun olmalarıydı. Kadınların şalvar, hırka, gömlek, entari; erkeklerin ise; şalvar ve çarık giydikleri bilinirdi. Her meslekte farklı bir kıyafet bulunuyordu. Osmanlı da 16.yy başlarında kadınlar sokak için ferace, yaşmak ve peçeyi kullanmışlardır (Üşenmez, 1992; Berkkam, 2009).

Resim 3. XIX. Yy. Uzun Etek ve Ceketten
Olusan Giysi Örnekleri (Hasarlı ve diğerleri,
2010: 1-10)

Osmanlı dönemi kadın kıyafetlerinde zengin, fakir, Müslüman ve gayrimüslim kadınların giyimleri arasında kumaş kalitesi dışında, başka bir değişiklik olmamıştır. Ancak Müslüman ve gayrimüslimlerin dinlerini belirtecek farklı renklerde kıyafetler giymeleri istenmiştir. Müslümanların kırmızı, yeşil, mavi, Gayrimüslimlerin yeşil renk giymelerinin yasak olduğu ve daha açık renk feracelerden kıyafetlerini seçmeleri yönünde çeşitli buyruklar çıkartılmıştır. Erkekler de ise gayrimüslimlere sarık ve kavuk taktırılmamıştır. Böylelikle Müslüman tabakadan ayrılmışlardır. II. Mahmut'un 1925 yılındaki fesin kaldırılış tarihine kadar azınlıklar da fes giymişlerdir (Apak ve ark., 1997; Barbarosoğlu, 2009).

Osmanlı dönemindeki devlet adamlarının neler giyeceğine dair çeşitli çalışmalar yapılmış ve ilk olarak Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde faaliyete geçmiştir.

Resim 4. 19.yy. da Kullanılmış Olan İpek Gelin Kıyafeti (Sadberk Hanım Müzesi) (Tokuştepe 2011: 94-104).

Osmanlıda halk; vücudun üst kısmına gömlek, mintan, zıbın, alt kısımaise don ve şalvar giyerlerdi. Üstlerine önü yırtmaçlı ve kollu entari giyilip, bele bir kuşak sarılırdı. Daha üstüne deri ve zenginler kürklü ve işlemeli kaftan, orta tabaka cübbe veya hırka, alt tabaka ise kollu ve yakasız kısa cepken ve yelek ve belden aşağıya darca baldırlı potur giyerlerdi. Ayakkabılarda da tabaka farlılıkları vardı. Yüksek tabaka çedik pa-buç, mest, çizme, alt tabaka yemeni ve köylüler çark giyerlerdi (Tokuştepe 2011: 94).

Osmanlı kıyafetlerindeki değişimler Osmanlı'nın "Duraklama" ve "Gerileme" dönemlerinde belirgin bir şekildedir. Özellikle Lale Devri'ndeki gösteriş ve süsle düşkünlük, batının etkisiyle 19.yy başlarına kadar sürmüştür. Lale Devri'nde görülen kıyafetlerdeki değişiklik özellikle Tanzimat öncesi Avrupai muaşeret usullerinin Saray'a girmesinde Mehmet Çelebi'nin Paris'te görev yapması etkili olmuştur. 1721'e kadar, Mehmet Çelebi'nin Paris elçiliğine atanmasına kadar Avrupa hakkındaki görüşleri dar ve sade olmuştur. Çelebi'nin göreve başlamasıyla birlikte Tanzimat öncesi Avrupai gelenekler Saray'a girmeye başlamıştır. Lale Devri'ndeki batıya yakınlaşmayla beraber giyim kuşamda batılılaşıma iyice kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemden sonra kıyafetlerdeki değişimler yeni modeller ortaya çıkarmıştır. 19. yüzyıl başlarından itibaren üçetek ve dört etek isimli kıyafetler kullanılmaya başlamıştır.

Tanzimat Dönemi'nde ordu ile başlayan modernleşme hareketi, giderek halka da yayılmaya başla-

mıştır. Abdülmecit ve ondan sonra gelen Abdülaziz Dönemi’nde Osmanlı padişahları omuzdan bele doğru inen geniş kurdeleler takmaya, büyük nişanlar taşımaya başlamıştır. II. Abdülhamit Dönemi’nde, giysiler daha da sadeleşirken, Avrupalı giyim tarzı artık Osmanlı Sarayı’na yerleşmiştir. 19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı Devleti’nde kadın kıyafetleri büyük ölçüde değişerek geleneksel giyim tarzından uzaklaşarak yurt dışından ithal edilen bir modanın etkisine girmiştir. 1870 yılından itibaren Osmanlı kadını Avrupalı kadınlar gibi giyinmeye başlamıştır (Gahramanlı, 2012: 238).

19. yüzyılda Avrupa kadın modaları artık İstanbul’da görülmeye başlanmıştır. Özellikle Kırım Savaşı’nda müttefik ordu ile birlikte gelen bazı kadınlar İstanbul halkına yeni giyim tarzını göstermişlerdir. Avrupa ile ticaretin arttığı bu devirlerde İngiliz, Fransız kumaşları alarak modaya uyum sağlayan Osmanlı kadınları Kadınlar, Beyoğlu’ndaki Levantine terzi-lerine Paris modasına uygun elbiseler diktirmeye başlamıştır (Gahramanlı, 2012: 239).

1872’den sonra ferace ile kullanılan çarşaf Suriye den gelmiştir. İki uzun kumaş birbirine birleştirilip, belden uçkurla büzülerek oluşturulan torba çarşaf, yüze şeffaf peçe takılarak kullanılmıştır. Çarşafın, kadının vücudunu tümüyle kapatması ve erkekler tarafından kötü niyetli kullanılması gibi sıkıntılardan sonra, II. Abdülhamit tarafından yasaklanıp kadınların sadece ferace giymeleri buyrulmuştur.

Giyimdeki Paris modası Batılılaşmanın o dönemde tüm Avrupa için bir referans olduğu bilinmekteydi ve Batılılaşmayla beraber kadınların en önemli giysisi olan gelinlikte de dönemin modasına göre bir takım değişiklikler olmuştur. Özellikle uzun yıllar büyük bir değişikliğe uğramamış olan gelinlikler, 19.yy sonlarına kadar kırmızı ağırlıklı olarak canlı renklerden yapılmıştır. İlk olarak beyaz gelinliği II. Abdülhamit’in kızı Naile Sultan giymiştir. Batılı tarz örnek alınarak dikilen ve biçimi aynı olduğu halde Naile Sultan’ın kırmızı değil de beyaz gelinlik giymesi tepki görmüştür (Tokuştepe, 2011)

Şekil 1. Yeniçeri Ocağı’nın Yerine Kurulan “Asakir-i Mansure-i Muhammediye”nin Giysileri

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

Osmanlı giyimindeki en önemli değişim 19.yüzyılın ikinci yarısında Sultan II. Mahmut döneminde gerçekleşmiştir. Bu dönemde Batılılaşma ile birlikte Saray eşrafinın, askerlerin ve halkın kıyafetlerinde değişiklikler yapılmıştır. Bu değişim önce askeri kıyafetlerde başlamış, sonra erkek ve kadın modalarına da sıçramıştır. II. Mahmut (1808–1839) döneminde kıyafet devriminin başlangıcı Yeniçeri Ocağının kaldırılması (1829) ve yeni kurulan Asakir-i Mansure-i Muhammediye adlı ordunun Batı teknolojisi ile donatılması ile olmuştur. Bu değişiklikler ilk kez II. Mahmut'un kıyafetleri giymesi ile başlamıştır. II. Mahmut "un giydiği kıyafet Mısır zabitlerini andıran yarı şarklı yarı garplı bir kıyafettir. Halkın giydiği sarığı yasaklayıp fes giymeyi mecbur tutmuş. İlk defa resmi yerlerde şarap içilmesine izin vermiştir. Bu dönemde yaşanan kıyafet sınırlamaları daha çok erkekler üzerinde olup, kadın giyimine doğrudan bir kısıtlama yapılmamıştır. Ancak zamanla kadınlara yönelik kıyafetlerde değişim talebi Meşrutiyetten sonra hız kazanmıştır. Özellikle bu dönemde kadın kıyafetlerinin Mehasin adlı kadın ve moda mecmuası ile şekillendiği görülür. Batı modalarına uygun modeller de koyan mecmua, kadınların bu modalara olan meraklarının boyutlarını gözler önüne sermiştir.

19. yy da özellikle Avrupalı cemaatlerin kurmuş oldukları lokanta, kahve ve oteller Avrupalı kılık-kıyafetin benimsenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Batılılaşma bu alandaki ithalatı da desteklemiş, Avrupa'dan İstanbul'a gelen çok

çeşitli kumaşlar Pera'nın Tiring, Stern, Bon Marche gibi büyük pazarlarında İstanbullu müşterilerin satışına sunulmuştur. Bunların sonucunda yapılan yeniliklerin daha çok İstanbul "da ve diğer büyük kentlerde ki zengin kişiler ve devlet adamları üzerinde etkili olmuştur. Bu değişimlerden uzakta kalan halk ise bu gelişmelerden etkilenmeyerek kendi geleneksel giysilerini kullanmaya devam etmiştir. Bunlarla beraber Tanzimat ve I. Meşrutiyet dönemlerinde giyim kuşamdaki değişim daha da hızlı gerçekleşmiştir. 19.yy da Osmanlı devletinde İstanbul "un başkent olması ve ülkenin farklı bölgelerinde son dönemlerde çıkan isyanlar sonucu İslamiyet'ten uzak binlerce göçmenin İstanbul'a yerleşmesine sebep olmuştur. Böylelikle gelen göçmenler, İstanbul halkına Avrupa'daki modayı taklit etmeleri fırsatını sağladı. Ayrıca İstanbul uluslararası giyimdeki yeniliklerin ilk olarak uygulandığı bir tür moda merkezi haline gelmiştir.

Fransa'da 1850'li yıllarda moda olan bir balo kıyafeti, İstanbul da ise Malokof olarak isimlendirilmiştir. 1855 yılındaki Kırım Savaşı'nda Malokof Tabyasının Fransızlar tarafından alınması haberi İstanbul'a gelince zafer şerefine Fransa Elçiliği'nde bir balo verilmişti. Bu baloda İstanbul'da ilk kez görülen, çok sıkı ve belden aşağı kabarık olan tuvalet, beğenilmiş ve Malokof Tuvaleti olarak benimsenmiştir. Zamanla Malokof Fistan ya da Sepetli Fistan" olarak yayılmıştır. O dönemde memurların zorunlu olarak giydikleri "İstanbulin" halk arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. İstanbulin

dik ve düz yakalı, yaka altından bele kadar tek sıra düğmeli koyu renk bir cekettir.

Osmanlı devletinin son dönemlerinden Cumhuriyetin ilanına kadar olan süre zarfında Türk giyim kuşamı hızlı bir değişikliğe uğramıştır. Batılılaşmanın yansımaları ile erkekler fes dışındaki batı kıyafetleri, kadınlarda ise her türlü batı modası yaygınlık kazanmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra her alanda yapılan tüm değişiklikler arasında giyim kuşamında yapılan değişikliklerin de önemli bir yeri vardır. 1925'deki Şapka Kanunu ile fes ve diğer başlıklar kullanılmaz olmuş, tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla da din adamlarına giyim kuşam konusunda tanınan ibadet haneler dışındaki serbestlik kaldırılmıştır. Bu yasa ile erkeklere ceket, gömlek, kravat, pantolon ve ayakkabı; kadınlara ise manto, atkı ya da başörtüsü ile etek ceket giyme hakkı tanınmıştır.

Sonuç olarak Türk giyim kuşamında erkek kıyafetlerinde batı ölçülerine göre değişme yasalar doğrultusunda merkez ve çevre şehirlerde hızlı gerçekleşirken, kadınlarda kıyafetler, popüler ve öncü olma istekleri ile giyim kuşamın değişmesinde etkili olmuştur. Gerçek olan şudur ki merkezdeki değişim ne kadar hızlı gerçekleşiyse kırsal kesimde değişim o kadar yavaş olmuştur. Kırsal kesimdeki kadınlar çarşaf giymeye devam edip, erkekler ise batı giysilerini tercih etmiş, bazı doğu ve güney illerinde ise erkekler şalvarla birlikte yöresel giysiler giymeye devam etmişlerdir.

1.1.2. Muhsin Ertuğrul Dönemi Sineması ve Giysi Tasarımı (1922-1939)

Türk sinemasının 1921'den 1940'a kadar kaydettiği ilerlemeler ve gelişmelerin arkasında bir Muhsin Ertuğrul (1892-1979) vardır. Muhsin Ertuğrul, Türk tiyatrosu ve Türk sinemasına sayısız emeği geçmiş önemli bir sanat adamıdır.

Burhanettin Tepsi Kampanyası'nda Conan Doyle'un "Sherlock Holmes" adlı oyunuyla ilk defa tiyatroyla buluşmuştur. 1912'de Burhanettin Bey'in Kumpanyası'ndaki çalışmalarının yanı sıra kendi adıyla kurmuş olduğu Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları topluluğunda "Hamlet"i hem oynayıp hem de yönetmiştir (Onaran, 1994; Kuyucak, 2002).

Muhsin Ertuğrul deneyim kazanmak için Paris'e gitmiş, orada çeşitli topluluklarda inceleme ve araştırmalar yapmıştır. "Darulbedayi-i Osmani"nin sınavını kazanarak öğrenci olmuş ve 1915'te de Darulbedayi'nin sanatçı kadrosuna girmiştir. 1916 yılında bu kez Berlin'e gitmiştir. Buradaki tiyatro çalışmalarını izleyebilmek ve günlük yaşamını sürdürebilmek amacıyla sinema filmlerinde figüranlık yapmıştır.

Ertuğrul tiyatro alanında araştırma yapabilme imkânını sinemanın yardımıyla elde etmiştir. Ertuğrul, önemli rollerde görev almıştır tanıştığı yıldızların aynı zamanda tiyatrodan oynuyor olmaları Muhsin Ertuğrul için çok önemli olmuştur. Ertuğrul için tiyatrodan sonra ikinci büyük tutku olmaya başlamıştır.

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

Ama Muhsin Ertuğrul için tiyatro her zaman sinemadan daha üstün gelmiştir. Berlin’de edindiği tüm tecrübelerini İstanbul’a döndüğünde tiyatrodaki kullanmış, 1919’da Türkiye’de gerçekleştirilen film çalışmalarına ilgi göstermemiştir. 1919 yılı sonlarında yeniden gittiği Berlin’de kendi adına bir şirket kurup kendi filmlerini yapma teklifi almıştır (Onaran, 1994; Kuyucak, 2002).

Böylece hem bir film şirketine ortak olan hem de bir film yönetmek durumunda kalan Ertuğrul o güne kadar sinemada edindiği deneyimlerini daha da ileri götürme fırsatını yakalamıştır. Çevireceği ilk film olarak o sıralarda okuduğu ve etkisinde kaldığı Fransız yazar Maurice Level’in L’Angoisse adlı romanını seçmiştir. 1919 yılında Samson, SeinEigeneMorder adındaki bu filmi hem yönetmiş, hem senaryosunu yazmış hem de filmin başrolünü oynamıştır (1919). Bu filmin hemen sonrasında çektiği Kara Lale Bayramı ve Şeytana Tapanlar’ın (1920) ardından Almanya’daki sinema çalışmalarını bitirmiştir.

Aynı yıllarda kurulan Kemal Film (1 Ekim 1921) İstanbul’da Türk Sinemasının ilk özel film şirketi olmuştur. Ertesi yıl Kemal Film şirketinin kurucuları olan Kemal ve Şakir Seden Kardeşler, o sırada yurt dışında olan Muhsin Ertuğrul’a Türkiye’de film çekmesi için teklifte bulunmuşlardır. Böylece Muhsin Ertuğrul, İşgal yıllarında İstanbul’da yaşanmış gerçek bir olayı konu alan “İstanbul’da Bir Facia-i Aşk” adlı bir filmle Muhsin Ertuğrul Türkiye’deki ilk sinema yönetmenliğine başlamıştır (Onaran, 1994; Kuyucak, 2002).

Muhsin Ertuğrul, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “Nur Baba” adlı romanından uyarladığı ikinci filmi “Boğaziçi Esrarı”yla birlikte Kemal Film’e dört film daha yapmıştır. “Ateşten Gömlek”, “Leblebici Horhor”, “Kız Kulesi’nde Bir Facia” ve “Sözde Kızlar”. Leblebici Horhor, Kız Kulesinde bir Facia ve Sözde Kızlar filmin üst üste uğradıkları ticari başarısızlıklarının ardından Muhsin Ertuğrul’la Kemal Film’in işbirlikleri sona ermiştir. Ayrıca Kemal Film kiracısı oldukları Dokuma Fabrikası’nın müdürüyle yaşadıkları tartışma sonucunda da uzun bir süreliğine sinema yapıcılığından uzak durmuştur (Onaran, 1994; Scornamillo, 1998; Kuyucak, 2002).

1926-27 de dünya sineması İstanbul sinema piyasasına girmiştir. Seyirci bu filmleri seyrettikçe beğeni düzeyi yükselmiş, Türk filmlerinin ise ister istemez hem teknik hem de sanatsal açıdan yetersizlikleri ortaya çıkmıştır. 1922-1924 yılları arasında Kemal Film adına Muhsin Ertuğrul’un çektiği bu altı film 1959’da Belediye yerli film deposunda çıkan yangında yok olmuştur.

1925 yılında Sovyetler Birliği’ne giden Muhsin Ertuğrul bu ülkenin sinema ve tiyatro alanında gerçekleşen yenilikleri gözlemlemiş ve “Stanislavski, Nemiroviç-Dançenko, TayrovMeyerhold ve Ayzenştayn” gibi önemli tiyatro adamlarıyla tanışmıştır.

Muhsin Ertuğrul Sovyetler Birliği’nde kaldığı süre içinde Odesa’da bulunan Ukrayna Sinema Fabrikası Vukfu’da iki film daha çekmiştir.

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

“Tamilla” ve “Spartaküs”. Bu filmler oldukça olumsuz eleştiriler almıştır.

Bu filmlere aldığı eleştirilerden Muhsin Ertuğrul’un filmlerinde sinemanın anlatım olanaklarını kullanmayıp tiyatro oyunlarını filme döktüğü görülmüştür (Kuyucak, 2002).

Sovyetler Birliği’ndeki çalışmalarının ardından yurda dönen Ertuğrul, dönemin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ’ın isteği üzerine Darülbedayi’debaş rejisörlük verilmiştir. Böylelikle tiyatro sanatında yurt içinde ve dışında edindiği deneyim ve bilgileri ülkenin tek ve en önemli tiyatrosunu da yaşama geçirmiştir. 16 maddeden oluşan “Darülbedayi Sahne Talimatnamesi”, ardından tiyatro çalışanların görev ve sorumluluklarını belirleyen “Günlük İş Programı” çizelgelerini hazırlayıp uygulamıştır (Kuyucak, 2002).

Yeni seyirciler çekmek için öğrenci matinelere koydurmuş ve seyircinin tiyatroya önem verip ciddiye alması için “Tiyatro Adabı” adında broşür hazırlayıp bu sanat hakkında bilgisi olmayanları bilgilendirmiştir.

1928 yılında Darülbedayi’nin yurt içinde ve yurt dışında temsiller vermesini sağladıktan sonra ABD’ye giderek Hollywood’da Amerikan sinemasını incelemiş, ABD sinemasının başarısının sırrını taşıdığı sadelikte görmüştür.

O yıl Muhsin Ertuğrul, Selanik Bonmarşesi’nin sahibi ve sinema salonu işletmecisi İpekçi kar-

deşler ortaklığında yeniden film çalışmalarına başlamıştır. Muhsin Ertuğrul 1928’den 1941’e kadar İpek Film hesabına yirmisi uzun, biri kısa metrajlı olmak üzere komedi, dram, melodram, operet, macera-dram ve fantastik macera türlerinde toplam yirmi bir film çekmiştir (Arslan, 2007: 64).

Muhsin Ertuğrul’un çevirdiği filmlerin ilgi çekici olduğu görülür. Tiyatrosunda eğiten ve seviyesini yükselten oyunların yanında, eğlendiren, güldüren ve heyecana sürükleyen daha kolay ve daha hafif oyunlara da yer vermiştir. Seyirci beğenisi onun için önemli olmuştur. Aynı uygulamayı sinemaya da uygulamıştır.

Sinemada iki unsura önem vermiştir. Bunlardan biri toplumu eğitmesi, diğeri de üstün sanatsal özelliklerini taşıyarak seyircinin sanatsal beğenisini geliştirmesidir.

Sezon boyunca sahnelediği kimi tiyatro oyunlarını alarak filme çekmiştir. Bunlardan “Bir Millet Uyaniyor”, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu’nun özgün senaryosundan, “Söz Bir Allah Bir”, Mahmut Yesari’nin “Kudret Helvası” adlı uyarlama oyunundan; “Aysel, Batakli Damın Kızı”, Hasan Çambel’in “Aysel” adlı romanından ve “Kahveci Güzeli”, yerli yabancı masallardan derlenerek meydana getirilen filmleridir. “Bir Millet Uyaniyor”da Ulusal Bağımsızlık mücadelesinde, bir milletin düşmana karşı tek yumruk olup kahramanca yaptığı savaş bir aşk ve intikam öyküsü içinde anlatılır. “Söz Bir Allah Bir”de ise

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

operet kalıbı içinde, iyi niyetle tutulan bir sözün sömürülmesi ele alınır.

Genel olarak Muhsin Ertuğrul filmlerinin senaryolarındaki hikâye kurgusuna ve rollerin ele alınışına bakıldığında ana hikâye yer yer yan hikâyeler yüzünden geri plana itilmiştir (Arslan, 2007: 60).

Sinemamıza o güne dek pek rastlanmayan güzellikteki fiziğiyle Cahide Sonku, Aysel rolüyle adeta bütünleşmiş ve seyirci tarafından çok beğenilmiştir. Cahide Sonku'ya Aysel rolünü vermesiyle Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasında ilk defa yıldız oyuncu geleneğinin yerleşmesine ön ayak olmuştur. Yani o yılların moda ikonu "Cahide SONKU" olmuştur. Öte yandan bar kadını rolünde Cahide Sonku yine güzel ve başarılı oynamaktadır. Özellikle Sonku'nun roldeki sarışın seksi kadın görüntüsü sinemamızdaki kötü kadın rollerinin bir prototipi olmuştur.

1.1.3. Yeni Sinemacıların Gelişi ve Giysi Tasarımı (1939-1990)

Türk sinemasında 1940 yılından başlayarak birçok yeni gelişmeler meydana gelmiştir. İlk defa tiyatro dışından olan yeni bir yönetmen, Faruk Kenç "Taş Parçası" adlı filmiyle sinemaya dikkat çeken bir giriş yapmıştır (Arslan, 2007).

Faruk Kenç'in 1940'ta yönettiği ikinci filmi Yılmaz Ali'yle sinemasal anlatımını daha da geliştirdiği gözlenmiştir. Kenç bu dönemde sırasıyla "Dertli Pınar" 1943-Ses Film), "Hasret"

(1944-İstanbul Film), "Günahsızlar" (1944-İstanbul Film), "Karanlık Yollar" (1947- İstanbul Film) "Tuzak" (1948-İstanbul Film) ve "Üvey Baba" (1949-And Film) filmlerini yönetmiştir. Faruk Kenç gibi sinemamıza tiyatro dışından gelen diğer yönetmenler ve filmlerine baktığımızda Türk sinemasında özgün sinema dili oluşturma çabalarının ilk örneklerini görmekteyiz (Arslan, 2007). Bu yönetmenler ve filmleri şunlardır:

Şadan Kamil: "On üç Kahraman" (1943-Ha-Ka Film), "Toros Çocuğu" (1946- Ha-Ka Film), "Gençlik Günahı" (1947-Atlas Film), "Seven Ne Yapmaz" (1947-Atlas Film), "Dümbüllü Macera Peşinde" (1948-Atlas Film), "Efe Aşkı" (1948-Atlas Film), "Dinmeyen Sızı" (1949-Atlas Film) ve "Uçuruma Doğru" (1944-Atlas Film); *Baha Gelenbevi*: "Deniz Kızı" (1944-Ses Film), "Yanık Kaval" (1947-Birlik Film), "Çıldırın Kadın" (1948-Birlik Film) ve "Kanlı Döşek" (1949-İpek Film), *Şakir Sırmalı*: "Domaniç Yolcusu-Unutulan Sır" (1946- Sema Film); *Turgut Demirağ*: "Bir Dağ Masalı" (1947-And Film), "Hülya" (1947-And Film), "Kanlı Taşlar" (1948-And Film) ve "Fato, Ya İstiklâl Ya Ölüm" (1949-And Film); *Fikri Rutkay*: "Akıncılar" (1948-Halk Film), "Şehitler Kalesi" (1949-Halk Film); *Çetin Karamanbey*: "Silik Çehreler" (1948-Halk Film), "Yalan" (1949-Halk Film); *Aydın Arakon*: "Çılgılık" (1949-Atsal Film), "Efsuncu Baba" (1949-Atlas Film); *Lütfü Akad*: "Vurun Kahpeye" (1949-Erman Film).

Öte yandan Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde oynamış veya tiyatrodaki onlarla birlikte çalışmış

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

bazı oyuncular sinemada yönetmenlik yapmaya başlamıştır. Bu yönetmenlerin ilki, Muhsin Ertuğrul'un 1940 yılında başlayıp yarım bıraktığı "Nasreddin Hoca Düğünde" filmine ek sahneler çekerek tamamlayan Ferdi Tayfur'dur. Ferdi Tayfur daha sonra İpek Filme "Senede Bir Gün" (1946), "Kerimin Çilesi" (1947), "İstiklal Madalyası" (1948), Servan Film'e "Öldüren Sır" (1954) ve Şinasi Özönük'la birlikte Şençalar Film'e "Hata" (Bırakın Ağlayayım- 1957) olmak üzere toplam altı film yönetmiştir (Arslan, 2007).

1944 yılında Ses Film için Sedat Simavi'nin aynı adlı oyunu olan "Hürriyet Apartmanı"ni çeken Talat Artemel bu dönemdeki ikinci tiyatro kökenli yönetmendir. Artemel bundan başka altı film daha yönetmiştir: "Sonsuz Acı" (1946) "Sönen Rüya" (1948) Sami Ayanoglu ve Cahide Sonku'yla birlikte "Vatan ve Namık Kemal" (1951-Sonku Film), "Nasreddin Hoca" (1954-Halk Film) ve "Büyük Sır" (1956-Sonku Film). Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında çektiği Boğaziçi Esrarı-Nur Baba filmiyle oyunculuğu başlayan ve 1926'da Şehir Tiyatrosu'na giren Refik Kemal Arduman 1945'te "Koroğlu" (Ses Film), filmiyle yönetmenliğe başlamış ve sonra "Büyük İtiraf" (1947-Ankara Film), "Kahraman Denizciler" (1953-Deniz Film) ve "Büyük Günah" (1955-Tarhan Film) olmak üzere üç film daha yönetmiştir (Arslan, 2007).

1946 yılına geldiğimizde sinemamıza giren yeni tiyatro kökenli yönetmen olarak yalnızca bir isim görmekteyiz: Hadi Hün - 1946 yılında

Muhsin Ertuğrul'un "Kızılırmak-Karakoyun" (1946-Halk film) filminin kimi sahnelerini çekerek yönetmenliğe adım atan Hün yine aynı yıl çektiği Harman Sonu - Köy Güzeli (1946-Halk Film) filmiyle yönetmenlik serüvenini yalnızca bir filmle tamamlamıştır(Arslan, 2007).

1947 yılında ise Vedat Orfi Bengü, Kani Kıpçak ve Seyfi Havaeri olmak üzere üç tiyatro kökenli yönetmen daha sinemamıza katılmıştır. Bunlardan "Bağda Gül" ve "Kılıbıklar" (1947-Halk Film) filmleriyle yönetmenliğe başlayan Vedat Örfi Bengü, Muhsin Ertuğrul'la hiç çalışmamış bir oyuncu, yazar ve yönetmendir. Bengü 1947'den 1953'e kadar her türden yirmi bir film çekmiştir. "Yuvamı Yıkamazsın" (1947-Elektra Film) adlı filmle yönetmenliğe başlayan Kani Kıpçak 1959'a kadar beş film daha yönetmiştir. Bunlar: "Ölünceye Kadar Seninim" (1949-İyi Film), "İstanbul Kan Ağlarken - Hrisantos" (1951-Kemal Film), "Kahpenin Kızı" (1952-Sonku Film), "Fırtına Geçti", (1957-Ha-Ka Film) ve "Üç Kurşun" (1959-Ha-Ka Film)'dur. Burhanettin Tepsi ve Raşit Rıza topluluklarında çalışan Seyfi Havaeri "Yara" (1947-Halk Film) adlı filmle yönetmenliğe başlamış ve 1975 yılına kadar toplum otuz dokuz film yönetmiştir(Arslan, 2007) .

1948 yılında sinemaya giren bir başka tiyatro kökenli yönetmen ise Sami Ayanoglu'dur. "Harmankaya" (1948-Ha-Ka Film) adlı filmle yönetmenliğe başlayan Ayanoglu 1965 yılına kadar toplam yirmi iki film çekmiştir. 1940'lı yılların son tiyatro kökenli yönetmeni Suavi Tedü'dür

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

1949'da 'Zehirli Şüphesi' (Halk Film) adlı filmle yönetmenliğe başlayan Suavi Tedü sonradan 1952'de Halk Film'e "Göçmen Çocuğu", "Son Buse", 1953'te "Cinci Hoca", "Köyün Çocuğu", 1954'te Lale Film "Leylaklar Altında" ve 1958'de yine Halk Film'e "Yaprak Dökümü" adlı filmleri yönetmiştir (Arslan, 2007).

Türk sinemasında bu dönemde dramdan melodrama, melodramdan komediye toplam yetmiş üç film çevrilmiştir.

Tiyatro kökenli yönetmenler daha çok melodram ve komedi türlerinde filmler yapmıştır. Öğr. Gör. Yönetmen, Duygu Sağıroğlu ile yapılan kişisel görüşme, Yine bu dönemde Türk sinemasını çok yakından ilgilendiren bir gelişme olmuştur. 1 Temmuz 1948 tarihli 5237 sayılı Belediye Gelirleri Kanunun 27.maddesine göre sinema gelirlerinden alınan belediye vergisinde indirim sağlanmıştır. Bu yasayla tamamen yerli film gösteren sinemalarda gelirin %25'ine, diğerlerine %70'ine kadar eğlence vergisi alınması karara bağlanmıştır(Arslan, 2007).

1950 -1960 Yılları Arasında Tiyatro Kökenli Yönetmen ve Oyuncular Bu dönem sekiz tiyatro kökenli yönetmenin filmleri incelenerek ele alınacaktır. Bu yönetmenler ve filmleri şunlardır: Vedat Ar "Lale Devri", Sami Ayanoğlu – Talat Artemel–Cahide Sonku "Vatan ve Namık Kemal", Sami Ayanoğlu "Soygun", Avni Dilligil "Mahallenin Namusu – İffet", Suavi Tedü "Leylaklar Altında", Muharrem Gürses "Yetimler Ahı" ve "Yavrularımın

Katili – Kanlı Kırbaç" ve Agâh Hün "Meçhul Kahramanlar – Zafer Yıldızı". İncelenmesi gereken ilk isim Vedat Ar'dır (1970-2001). Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin dekor tasarımını yapan Ar, "Üçüncü Selim'in Gözdesi" (1950-İpek Film) ve "Lale Devri" (1951-İpek Film) olmak üzere iki film yönetmiştir (Arslan, 2007).

Muhsin Ertuğrul'un tiyatro oyunlarında ve filmlerinde başarılı roller oynayan üç önemli aktör Cahide Sonku, Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu, ustaları Ertuğrul gibi sinemada yönetmenliğe geçmişler ve "Vatan ve Namık Kemal" filminde hem oynayıp hem de filmi yöneterek oldukça ilgin bir çalışma gerçekleştirmişlerdir. Filmde Namık Kemal'in sürgün edilişinin anlatılması ile "Vatan Yahut Silistre" piyesinin uyarlaması sinemasal anlatım olarak birbirinden farklılıklar göstermektedir. "Soygun" (1953- Lale Film) ise, Cevat Fehmi Başkut'un aynı adlı oyunundan filmin yönetmeni ve aynı zamanda başrol oyuncusu olan Sami Ayanoğlu tarafından uyarlanmıştır.

Avni Dilligil'in kendi hikâyesinden uyarlayarak çektiği "Mahallenin Namusu-İffet (1953-Güven Film) filmi de öz ve biçim bakımından dengeli kurulmuş yapıyla dikkat çekmektedir. "Leylaklar Altında", Mebrure Alevok'un aynı adlı romanından 1954'te Lale Film için Suavi Tedü tarafından uyarlanıp filme alınmıştır (Arslan, 2007).

Melodram türünde oldukça başarılı filmler yapan Muharrem Gürses, bu tür senaryolarda hep aynı formülü kullanmış ve kendine özgü bir tarz oluş-

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

turmuştur. Bu tarz üzerinde, yönetmenin “Yetimler Ahı - Kanlı Kırbaç”, (1956-Güven Film) ve “Yavrularımın Katili” (1957-Güven Film) filmleri incelenerek durulmaya çalışılacaktı(Arslan, 2007).

Muharrem Gürses, macera, komedi, fantastik masal gibi pek çok türde film yönetmiş ve senaryo yazmıştır. Ama en çok melodram türünde filmler çekmiştir. Filmlerinin genel temasını aile faciaları oluşturur. Ve bunu oldukça abartılı bir biçimde işleyen Gürses, Türk sinemasında birçok yönetmeni etkilemiştir. 1950’li yıllar boyunca Muharrem Gürses melodramları seyirciden büyük ilgi görmüştür. Muharrem Gürses, melodram türünü tümüyle kendine has bir biçimde yorumlamıştır. “Yetimler Ahı” ve “Yavrularımın Katili”nin kadın kahramanlarına baktığımızda, ahlaklı, namuslu ve fedakâr oldukları dikkati çeker. Kezban ve Handan iyilik timsali, masum kadınlardır. Filmlerin erkek kahramanları ise tutkulu, sevecen, aşık ve şefkatli oluşlarının yanında kolayca kandırılan, laf dinlemez, duygusuz, acımasız da olabilen çocuk ruhlu adamlardır (Arslan, 2007).

AgahHün’ün yönettiği “Meçhul Kahramanlar” - “Zafer Yıldızı”nın senaryosuna baktığımızda ise hikaye anlatımında yeni bir söylemle karşılaşılmadığını görürüz (Arslan, 2007).

1950’li yıllarda tiyatro kökenli yönetmenler dram, komedi, tarihi dramlar, savaş filmleri - Kurtuluş Savaşı ve Kore Savaşını konu alan filmler - olmak üzere değişik türlerde özellikle de melodram türünde pek çok film çekmişlerdir (Arslan, 2007).

Giysi Modası ise şöyle olmuştur:

40’lı yılların ilk yarısında savaşın etkisi kadınlar üzerinde askeri kıyafetleri andıran giysilerle görülmektedir. Savaş dönemi öncesi zarafet ve ince kadın silüetleri yerini sert, mücadeleci kadın silüetlerine bırakmıştır. Sinemanın da etkisiyle Dior’un New Look akımı 1940’lı yılların ikinci yarısında moda yeni bir yön vermektedir. Asker imajı altında kaybolan kadınsı duyguların yeniden canlanmasına yol açmıştır (Altınay ve Yüceer, 1992).

1950’li yıllara gelindiğinde savaştan sonra abartılmamış göğüsler, konkav yapılı bir bel, kapalı bir kalça çizgisi ve dikkat çekici uzun bacaklar moda olmuştur. Bu vücuda çıplak ve giyinik olarak bakın eğer vücudunuz böyle değilse bile, elbise yardımıyla bu hale getirebilirsiniz. Pahalı olmayan elbiselerde bile en küçük ayrıntılara bile dikkat edilmekteydi. Şapka, eldiven, el çantası ve bir gerdanlık bir bütünü temsil etmekteydi. Bu dönemde kadın, erkeğin karşısına yenedünyanın imgelerini bedenine taşıyarak çıkmaktadır (Altınay ve Yüceer, 1992).

Türk sinemasının da etkisiyle o yıllarda Belgin Doruk saçlı, Türkan Şoray makyajlı kızlar türemiştir.

1956-1957 yıllarında pantolonlar daralmakta ve boyları kısalmaktadır. Baldır hizasında, dar, yanı yırtmaçlı pantolonlar moda olmaktadır. Bu dönemde Jean pantolonlar yaygınlaşmaktadır(Altınay ve Yüceer,1992: 135).Müzik ve dans elli yılları hareketli kılmaktadır. Özellikle ellilerin ikinci

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

yarısında giyim tarzlarını etkilemiştir. Birçok genç kız dar, boru kesim pantolonlar, büyük süveterler, düz dans ayakkabılarının yanı sıra, akşamları kısa etek ile balıkçı yaka kazaklar giyinmişlerdir. İngiliz modasının geleceği tasarım yeteneğinden ziyade dokuma teknolojisine bağlıydı. Naylon üretimindeki gelişmeler moda dünyasını da etkilemektedir. Elli yılların ilk yarısında modada yer alan Çin ceketleri, yakasız yakalar, limon sarısı ve leylak rengi sektöre girmektedir. Yerden 33 ila 38 cm yüksekliğindeki etekler, doğal bel yeri ve siyah-beyaz temalarla devam etmiştir (Altınay ve Yüceer, 1992).

1960’larda artık gençlik mini etek ve dar süveterlerle kendine has bir tarz yaratabilme imkânına kavuşmuştu. 1960’lı yıllarda dönemi etkileyen olaylardan biride “Hippi” hareketiydi. O yıllarda bazı Türk filmlerinin bu modayı ülkede sergilediği görülebilir. Çarpıcı renklerden oluşan, firfırlı, bol büzgülü kıyafetleri, halka küpeleri, rengarenk boncuk takıları ve omuzlarına aldıkları şalları ile toplumun temel kurallarına başkaldıran bir harekettir. Ancak dönemin modasını ciddi şekilde etkilemişlerdir. Yere kadar uzanan etekler, yelekler, çiçek baskılı kıyafetler, uçuşan uzun saçlar, işli ve fistolu bluzlar, romantik saç bantları kısacası egzotik kültürün etkileri yaşamın içerisine sızmıştı. El örgüsü delikli elbiseler, işlemeli giysiler kadınlar üzerinde görülmüştür (Altınay ve Yüceer, 1992).

Hippi ve Çiçek Çocukları (FlowerPower) kültür hareketleri çok popülerdi ve akımda yer alanlar

farklı etnik kökenlerin giysi tarzlarını benimseyerek tarzlarını oluşturmaktaydı. Hindistan yapımı etekler üzerine çiçek desenli veya işlemeli bluzlar kullanılmıştır. Boncuklu, ikinci el dökümlü tunikler ve yelekler ayrıca kışın Afgan stili ceketler gençler tarafından kullanılmıştır (Altınay ve Yüceer, 1992).

1965, Andre Courreges’in yılı oldu. Fransız tasarımcı kısa ve trapez formundaki elbiseleri ile insanları önce şaşırtmış, ardından pantolon takımları kadınların dünyasına hem de kent sokaklarında giyilmek üzere sokmuştur. Kadını tepeden tırnağa beyaz giydirerek, sert hatlı geometrik desenlere yer verdi ve plastik folyoları giyim materyali olarak kullanma cesaretini gösterdi (Burda, 2000: 53 ilgili Pamuk, 2010: 55-58).

Feminen stilin temsilcisi pantolon, yalnızca evde yada tatillerde giyilirken artık özel davetlerde, salonlarda giyilmektedir. 1962 yılında dar kesimli ve paçaları yırtmaçlı modeller, 1966 yılında boru kesimli ve uzun modeller olarak kullanılmıştır. Stretch ve Jean pantolonlar dönemde popüler olmuştur (Pamuk, 2010). Pantolon modasını Yves Saint Laurent de benimseyerek 1966 yılında ilk kez kadına smokin giydirdi. Aynı yıllarda Londra kökenli moda eğilimleri popüler olmaya başlamıştır. İngiliz Mary Quant etek boylarını daha da kısaltarak, o yılların en büyük moda buluşuna imza atmıştır (Pamuk, 2010). Dönemin önemli akımlarından biri de baby-boom akımının yayınlaşmasıdır. Dönemde kullanılan elbiseler üzerinde çocuksu görünüm-

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

ler hakim olmuş, özellikle Twiggy modasında kolsuz ve yakasız mini elbiseler kullanılmıştır. Öğleden sonra elbiselerinde “enginar modeli, lale formu” gibi dar bel, vurgulanan kalça formları ve kısa eteklerden oluşan modeller kullanılmıştır. Elbiseler üzerinde düz silüetler, köşeli yakalar ve geometrik desenler AndreCourreges’in simgesi olmuştur. Dönemin günlük takımları, eldiven, şapka, ince burunlu ayakkabılar ile bir bütün oluşturmaktadır. Ceket boyları değişkendir ve düz kesimdir. Ceket yakaları dik yaka, bebe yaka veya yakasız modeller hâkimdir. Ceket altlarına evaze veya dar kesim mini etekler giyilmiştir. Dönemin ortalarında pantolonlu takımlar sıkça kullanılmaktadır (Pamuk, 2010, s. 55-58).

1960-1969 yılları giysileri; uzun çizmeler, küçük el çantaları, boncuk kolyeler ve şapkalar, ortalarında bandanalar, kocaman gözlükler ve alın bantlar tamamlamaktadır (Pamuk, 2010, s. 55-58).

1970’li yıllar 80’li yılları içine alacak süreçte çok sesli bir moda gözlenmektedir. Bütün bu yaşananların yanında bu dönem geçmiş dönemlerin adeta birer yorumunun sahnelenmesinden ibaret olmaktadır. 70’li yıllarda etek boylarında mini, midi ve maxi boyları aynı anda görülmektedir. Kullanılan aşırı miniler kişiler üzerinde isteksizlik oluşturmuştur. Dönemde ortaya çıkan erkeksevi pantolon takımlar genç kadınlar tarafından beğenilmiştir. Çizgili veya ekose desenli takımlar, pamuklu süveterler hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanılırken “unisex” akımın popüler olmasını sağlamıştır.

Yaşlı – genç, kadın-erkek her yaştan ve her kesimden insanlar uzun bol paçalı pantolonlar, dar kesimli, geniş yakalı gömlekler, takma kirpikler, yüksek topuklar kullanmaktadır. Bu yıllar, belli bir süre 1930’lu yılların çizgili, benekli çorapları, verrev etek, yakasız mantolarını getirmiştir. 70’lerin ilk yarısı pantolon yılıdır. Paçaları geniş, kalın dubleli ama bel ve kalça tamamen bedene oturan pantolonlar erkek giyimine benzeyen yelek ve ceketlerle giyilmektedir. 1973 kışında sentetik veya doğal kürkten yapılan, abartılmış tüylü kolları ve bedeni olan bluzan ceketler görülmektedir. Kışlık mantolarda büyük yakalar, iri cepler, rahat ve yalın bir hava görülmekte olup, balıkçı kazağı, kazağa eş bir bone ve aynı renkte yün çoraplar giyilmektedir. Jarze, emprime ve muslin kumaşlar sıklıkla kullanılmaktadır. 70’ler de ortaya çıkan Punk akımı kadın imajını farklı bir boyuta taşımıştır. Rengârenk boyanmış dağınık saçlar, farklı makyaj tarzları giysilere ve vücutlarına taktıkları metal aksesuarlar, bunalımı ve asiliği mesaj veren giysiler görülmektedir

1980’li yıllar globalleşme, ekonomik faaliyetler, siyasi gelişmeler ve toplumsal hareketlenmelerin yoğun yaşandığı bir dönemdir. 1980’lerin genel özellikleri incelendiğinde “güçlü, zengin ve başarılı” imajının toplum içerisinde önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. 1980’lerin ideal kadını artık 1960’ların Twiggy’si gibi yoksul, küçük bir kız veya 1950’lerin hanım hanımcık güzelliği değildir. Spor giyinen, zayıf, kaslı, hırslı, işinde ve özel hayatında başarılı, çekiciliğini ve erotizmini inkar

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

etmeyen ancak temkinli bir şekilde bu özellikleri kullanan bir kadın tipi oluşturmaktadır

1990'lı yıllarda modanın tek bir merkezi yoktur. Amerikan, Japon, İtalyan ve Belçikalı modacıların ortaya çıkardığı yeni tarzlar ve hazır giyim firmalarının markalaşma çalışmaları Avrupa merkezli olan modanın yerini karma moda anlayışına bırakmaktadır. 90'ların teknoloji tutkunu birçok tasarımcısı gündelik zevklerin yerini işlevselliğin aldığı yeni modeller yaratıyorlardı. Özellikle doksanların ikinci yarısında sırt dekolterileri çok fazla ön plana çıkmaktadır. Vücudu saran giysiler görülmektedir. Stretch ve lycra farlı malzemelerle kullanılarak vücudu saran giysiler tasarlanmıştır. Nakış işlemeli stretch elbiselerin yanı sıra parlak ve rengârenk hazırlanmış taytlar görülmektedir, Doksanlı yılların son dönemlerinde 70'li yıllardaki gibi çok genç kadını merkez almıştır. Bedene tam oturan ceketler ve kısa kısa etekler ile desenli Chanel tayyörler geri dönmüştür (Pamuk, 2010: 55-58).

1.1.4. 1990'dan Bugüne Türk Sineması ve Giysi Tasarımı

1914 yılında başlayan ve uzun yıllar sanat olarak yeterince ciddiye alınmayan ve oluşum sürecini 1950–60 yılları arasında tamamlayan Türk sineması 1960'lı yılları ulusal bir sinema arayışı içerisinde geçirmiştir. Bu 10 yıllık dönemde bir önceki bölümde bahsedildiği gibi pek çok başarılı filmin üretilmiştir. Melodramların ağırlıkta olduğu 70'li yıllar gelir. 1970'li yıllarda Türk

sinema tarihinde iz bırakacak filmler çekilmiştir. Üzerinde çok konuşulan, tartışılan, tarzlarıyla yeni akımlar yaratan yönetmenler bu dönemde yetişmiştir(Özkan, 2009: 533-541).

1980'ler ve 1990'lar Türk sinemasında yeni akımların, yeni anlatım dillerinin olduğu dönemler olmuştur. 12 Eylül darbesinin ardından Dünya sinemasındaki yeniliklere ve Türkiye'nin sosyal gelişimine uyum sağlayamayan Yeşilçam, birbirinin kopyası filmlerle ilk zamanlar geniş izleyici kitlelerini sağlasa da zaman içinde etkisini yitirerek seyirci kitleleri bir bir sinemadan uzaklaştırmıştır. Aynı dönemde başlayan Hollywood filmleri furyası da Türkiye sinemasını olumsuz etkilemiştir. Büyük bir düşüşe geçen Türk filmleri hem üretim hem de seyirci sayısı bakımından diplere vurmuştur (Özkan, 2009: 533-541).

Türk sinemasında belirleyici unsur olan seyirci filmde yıldız oyuncuyla kendisi arasında özel bir bağ kurmaktadır. Bu bağ seyirciyi oyuncuyla özdeşleştirmektedir. Seyirci sinema filminde her zaman kendisiyle özdeşleşebileceği oyuncuyu aramakta, oyuncunun kişiliğinde kendini görmek istemektedir. Gerçekleştiremediği ama gerçekleştirmek istediği şeyleri yıldız oyuncu sayesinde yapmakta, olamadığı insan olabilmektedir. Yani hayallerinden, fantezilerinden doğan ihtiyacı star oyuncular yoluyla sinema filminde giderebilmektedir. Bu nedenle de yıldız oyuncu sinemada tüm diğer unsurların önünde yer almaktadır. 1960-1975 döneminin önemli yıldız oyuncuları; Türkan Şoray, Belgin Doruk, Hülya

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

Koçyiğit, Ayhan Işık, Fatma Girik, Göksel Arsoy, Sadri Alışık, Filiz Akın, Ediz Hun, Ekrem Bora vb. oyuncular halkın istediği rollerde oynamış halkın benimsediği ve onları görmek istediği tiplere bürünerek film çevirmişlerdir. Hatta daha ileri gidecek olursak seyirci filmde diğer unsurları hiç düşünmeksizin sadece beğendiği oyuncunun varlığına göre filme gider olmuştur. Dolayısıyla filmler de genelde oyuncuların rollerine uygun biçimde tasarlanmıştır. Yapımcılara oyuncuların adları verilerek filmler sipariş edilmiş, bu durum Türk sinemasının ekonomik işleyişinde oyuncuyu ticari anlamda da belirleyici kılmıştır. Oyuncular filmde en çok para kazanan birimler haline gelmiştir. Daha doğrusu Türk sinemasında oyunculuk anlayışının oluşmasında da seyirci belirleyici olmuştur (Güngör, 2007: 24). Ayrıca star sisteminde Türk seyircisi kahramanı nasıl benimsemişse sonraki rollerinde de öyle görmeyi arzulamıştır. Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın dönemin en önemli kadın tipleridir. Türkan Şoray kimi kez şuh bir kadını kimi kez mahcup bir genç kıızı kimi kez namuslu güçlü bir köy kadını oynamıştır. Hülya Koçyiğit mahcup genç kıızı, Fatma Girik güçlü köylü kadını, Filiz Akın ise şehirli ve eğitilmiş genç kıızı oynamıştır. Bazı filmlerde değişik rolleri deneseler de seyircinin gözünde aynı kişilik özelliklerini korumuşlardır. Seyircinin beklentileri doğrultusunda kadın kahraman genellikle fedakâr, koruyucu, ailesini düşünen ve her şeyin üstünde tutan bir yapıda gösterilmiştir. İster köyde olsun ister kentte Türk kadını namusludur, çocukları her

şeyin üzerindedir, namusunu ve çocuklarını tüm baskılara ve zorluklara karsın korur ve direnir. Yeri geldiğinde bir erkek gibi mücadele eder. Kocasının yanında yer alır. Aynı durum elbette ki erkek kahramanlar için de geçerlidir. Dönemin önemli yıldız oyuncuları olan Ayhan Işık, Göksel Arsoy, Sadri Alışık, Ediz Hun, Ekrem Bora, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır, vb. kişiler seyircinin kendilerini görmek istediği türden rollerde ve kişiliklerde tipler sergilemişlerdir. 1960- 1975 döneminde erkek kahraman onurludur, alınının teriyle para kazanmak ve bir yuva kurmak pesindedir. Yiğittir. Cesurdur. Hiçbir şeyden korkmaz. İyi yüreklidir. Sevdiği kadın için hiçbir fedakârlıktan kaçınmaz. Ailesine düşkündür. Anne ve babasına saygı gösterir. Bağışlayıcıdır (Güngör, 2007: 28-30).

1990'lı yılların başında Türk sineması ülkedeki ve dünyadaki gelişmeler paralelinde önemli değişimler yaşamıştır; prodüktörlük mesleği sona ermiş. prodüksiyonlar yalnızca televizyon programları ve diziler için yapılmaya başlamıştır. Geçmişteki bölge işletmesi, yapımcı ve kombinelere dayalı film üretme biçimi değişmiş kendi beğenileri doğrultusunda ve ekonomik gayretleriyle film yapmak isteyen yeni yapımcı-yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu yapımcı-yönetmenler gelir ve giderleri hesaplamış, senaryolarını yazmış, rejii düzenlemiş üstelik dağıtım ve gösterimle ilgilenmişlerdir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Barış Pirhasan, Zeki Ökten yapımcı-yönetmenlerden bazılarıdır. Yapımcı yönetmenlerin gerçekleştir-

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

dikleri genelde toplu gösterim ve festivallerde gösterilen filmler, insanın iç dünyası, korkuları, acıları gibi temaları estetik ve farklı biçimsel unsurlarla besleyerek islenmişlerdir. Kişisel bir üslup oluşturmaya yönelik biçimsel denemeler seklindeki bu filmlerde yıldız oyuncular yerine rolünü doğallıkla ve beceriyle yapabilecek daha çok tiyatro kökenli veya amatör oyuncular kullanılmış, bilinen dağıtım ve üretim koşullarından yararlanılmadığından, sponsor, devlet desteği, Eurimage (Avrupa Sinema Destek Fonu) gibi kaynaklar kullanılarak, harcamalar minimumda tutulmuştur (Güngör 2007: 76).

Bu dönemde giysi tasarımı ise şöyledir:

2000’li yıllarda modada o kadar çok sitil ortaya çıkmıştır ki 2000’ler bunların üzerine yeni bir tarz koymakta zorlanmaktadır. Geçtiğimiz yüzyıl insanlığın giyim ve yaşam stili konusunda baş döndürücü bir hızla değişim yaşadığı bir yüzyıl olmuştur. Bir dönem uzun etekler giyilirken, diğer dönem mini etekle gezilmiş, bir dönem bol paça pantolon giyilirken, ertesi yıl boru paçalar gündeme gelmiştir. Kullanılan renkler daha da baş döndürücü hızla değişmiştir. 2000’lere gelindiğinde geçmiş dönemlerin yeni versiyonları yapılmıştır. 2005’de 40’lı yıllar canlandırılırken, 2007’de 60’lı yıllar modernize edilmiştir. Küresel ısınma etkisiyle kumaşların incelenmesi, teknolojinin gelişmesiyle su ve leke tutmayan, buruşmayan özellikler kazanması ötesinde tasarımda çarpıcı ve yeni bir değişiklik görülmemiştir. 2000’li yılların ilk yarısında geçmiş yılların minimalist modası

yerini gösterişe bırakmıştır. Her giysi üzerinde taş, pul ya da metal zımba görülmüştür. Gömleklerin, montların, pantolonların ve eteklerin üzerinde milenyuma özgü metal aksesuarlar yer almaktadır. 2000’li yıllarda streetwear olarak tanımlanacak yeni bir akımın başlangıcı olmuştur. İletişim, medya, görsellik gibi alanlarda yaşanan devrim moda dünyasını da etkilemiş ve moda evrensel bir olgu konumunu kazanmaya başlamıştır. Jean’ın adeta bir özgürlük simgesi olarak tüm dünyaya yayılması, zenginleşmeye başlayan Japonya’nın Avrupalı modacıların iştahını kabartan bir tüketim ülkesi haline gelmesi ve birçok ülke insanının Batılı gibi giyinmeye başlamasıyla tekstil sektörü evrenselliğe yönelmeye başlamıştır (Pamuk, 2010: 59).

2000’lerin sonunda özellikle başını ünlü ve zengin kişilerin çocuklarının çektiği moda bağımlısı çocuklar ortaya çıkmıştır. İnternetin dünyada yaygınlaşmasıyla ve internetin imkânlarıyla moda’yı yakından takip eden tween olarak nitelenen ergenlik öncesi kız çocukları sektörle daha çok ilgilenmeye başlamıştır. Marka kullanımının yaşı düşmüştür. Günümüzde teknoloji ve şehir hayatının hızlı hareketliliği sayesinde her an yeni bir akım kendini gösterir hale gelmiştir. Dolayısıyla da günümüzde moda, aykırı uçları barındıran çizgisiyle dikkat çekmektedir. Bu durum böyle olunca insanların bireysel tercihleri ön plana çıkmış, bireysel tercihler öne çıkınca da moda modacıların tekelinden çıkarak sokaktaki insanların arzuları, istekleri onları yönlendirir bir

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

hal almıştır. Hem rahat hem de şık olmak isteyen kişi bireysel tercihinine uygun nitelikte çeşitli alternatifleri görmek istemektedir. Böyle olunca da her sezon birbirinden bağımsız birçok değişik tarz podyumlara, vitrinlere taşınır olmuştur. Artık herkes kendi imajını yaratacak doğru tercihleri yapmaya çalışmaktadır. Buna karşılık modacılar en ilginç, en farklı, en sıra dışı tasarımları yaparak bu yaratma yarışında ipi göğüsleyerek herkesin önüne geçmeyi başarıp, pazar paylarını arttırmaya çalışmaktadırlar (Tokuştepe, 2011: 93-94).

TARTIŞMA

Dünyanın her yerinde insanlar yüzyıldan daha uzun süredir film seyretmektedir. Yaşamdakine benzer veya çok farklı görüntülerin karanlık bir ortamda, beyaz perdede belirmesi doğal olarak herkesi cezbetmiştir. İzleyicinin talep ve beklentilerine yanıt vermek üzere çok büyük yatırımlar yapılarak ciddi paralar harcanmış, on binlerce sanatçı ve teknik ekibin yoğun uğraşları neticesinde filmler hayat bulmuştur. Sinema dünyanın sayılı üretim sektörlerinden birisi olurken filmsel anlatım, film dili, film seyretmenin etkileri, filmin taşıdığı anlamlar gibi hususlar pek çok sanatçı ve düşünürün ilgisini çekmiştir. İzleyiciler ise filmlerdeki karakterlerin dünyasına katılmış, eğlenerek öğrenmiş, duygulanmış, bazen tarihin derinliklerine seyahat ederken bazen günün farklı kültürleriyle tanışmış, bazen çeşitli mekanlarda maceradan maceraya koşarken bazen de kendi dünyalarını beyaz perdede görmüşler, yaşamlarını sorgulayıp düşünmüşler ve en önemlisi de

sinema filmlerden önemli ölçüde etkilenmişlerdir (Abisel, 2007).

Sinema yaşam tarzları ve giysilerin daha kolay yaygınlaşmasını sağlayabilir. İnsanlar bir karakteri benimseyip severken onun gibi olmak ister ve çoğu zaman da onun yaşadığı sevinç ve hüznü göre tutum sergilerler. Yani psikolojik açıdan o karaktere benzemek için her şeyi yaparlar ve bunun da en kolay yolu giysiler üzerinde yapılacak olan değişimlerdir. Böylelikle bir moda en kısa yoldan yaygın hale gelebilir. Örneğin Jean Harlow'un "Dinner at Eight" (1933) filminde giydiği Adrian tasarımı, vücudu saran saten kostümü çok dar olduğu için onunla oturabilmek çok mümkün değildi, buna karşın halk tarafından talep görmüştür. Benzer şekilde Anthony Powell'ın "101 Dalmaçyalı (1996)" filminde giymiş olduğu Glenn Close tasarımı seksi kostüm komik olmasına karşın yine halk tarafından talep görmüştür. Marilyn Monroe'nun "How to Marry a Millionaire (1953)" filminde "Diamonds are a Girl's Best Friend" isimli şarkıyı söylerken giymiş olduğu William Travilla tasarımı kıyafeti d çocuksu rengi ve arkasındaki büyük kurdeleye karşın yine o dönem halk tarafından yoğun bir şekilde talep edilmiştir. Belirtilen bu örnekler sinemanın moda ve yaşam tarzı üzerindeki etkilerini göstermektedir (Mulvagh, 1988: 123).

Sinemada kostüm, oyuncunun anlatılan hikayenin kahramanı olduğu izlenimini vermek amacıyla kullanılmakta olup karakteri çeşitli meslek ve davranışlarının tipik özelliklerini taşıyan eşyalar

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

ile donatarak, giyimin sembolik anlamı aktif hale getirilir. Giysi, sınıf farklılıklarını vurgulayan en güzel betimleme aracı konumundadır. Senaryoyu kıyafetler ile anlatmayı amaçlamış olan başarılı filmlerin olduğu da bilinen bir gerçektir. Tasarımlar, senaryoda geçen dönemin havasını yansıtacak öğelerle yapılmalıdır. Giysinin ön planda olduğu dönem filmleri bu bağlamda görsel zenginlik sunar. Yapılan her giysi çok çeşitli tarz, renk, kesim, doku vekumaşlardan olabilir tabi ki bütünselliği bozmayacak şekilde tasarlanmalıdır (Bozatlı, 2012: 37).

Kostüm, sinemada anlatılan hikayenin tamamlayıcısıdır. Bu bağlamda filmin konusunun gerektirdiği kostümlerin tasarlanması ve giyilmesi son derece önemlidir. Aksi halde seyirci gerçeğe yakınlık unsuru göremez ve dolayısıyla da bu filminden etkilenemez (Üçkardeş, 2013: 8).

Filmler, insanların dünyasına çok hızlı bir şekilde girebilen ve dolayısıyla da insanların algılamalarını değiştirebilen kitle iletişim araçları arasında yer almakta olup bu açıdan değerlendirilecek olursa insanların düşüncelerini etkileyen ve belirli hususlarda tavır almalarını sağlayan, kişiler, mekanlar, giysiler vb., ile ilgili imaj oluşturma gücüne sahip olan temel araçlar konumuna gelmişlerdir. Görsel iletişim araçları neyin ilgi çekici, neyin moda olduğuna dair olarak bireylerin algılamaları üzerinde etkili olmaktadır. Filmler oyuncuların davranışları, canlandırmış oldukları karakterlerin özellikleri, giymiş oldukları kıyafetler ve filmlerin konuları izleyenlerin beğendiği özelliklerle paralellik arz

ettiğinde doğal olarak izleyenler kendilerini film karakterlerinin yerine koymakta ve kendilerini bu karakterlerle özdeşleştirmektedirler (Şahbaz ve Kılıçlar, 2009: 32).

Moda, dönemin özelliklerini yansıta bir olgu olup sinema vasıtasıyla ilgili dönemin moda anlayışları incelenmek suretiyle bireylerin yaşam tarzları hakkında bazı sonuçlar ve çıkarımlar elde edilebilir (Üşenmez, 1992: 93).

Filmlerdeki karakterlerin yansıtmayı istedikleri düşünce giysi seçimlerinde vurgulanmakta olup kesinlikle rastgele seçilmeyen giysiler kimi zaman büyük kitleleri peşinden sürükleyecek şekilde moda haline gelir. Bazen ise o film kahramanı öyle benimsenir ki insanlar farkında olmadan onun gibi giyinmeye, onun gibi davranmaya başlarlar. Yen bir stilin benimsetilmesindeki en etkili yolların başında filmler gelmektedir. Yıllardır büyük bir hayranlıkla izlenen starlar yaşam tarzları ve giyimleri ile trend haline gelirken bu durumu fırsata dönüştürmek isteyen tekstil firmaları da starların giydiği giysileri piyasaya sunarak modaya yön vermişlerdir (Yazıcı, 2014: 2).

Görsel sanatlar insanlar üzerinde büyük etkiye sahiptir. Kaya (2011), görsel medyanın aile bireyleri üzerindeki etkisini tespit etmek amacıyla yapmış çalışmada sinemanın insanların zevk ve alışkanlıklarını etkileme gücünü insanların özdeşleşme duygusundan aldığını ifade etmiştir. Çalışma neticesinde insanların özdeşleşme duygusuyla sinemada gördükleri ve çok beğendikleri

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

starların makyajlarını, saç şekillerini, giyimlerini ve canlandırdıkları karakterlerin davranışlarını taklit ettiklerini görmüştür.

SONUÇ

Moda bir zaman dilimi içerisinde öne çıkan giyim tarzını ifade etmekte olup şüphesiz insanların kendilerini gösterebilmeleri ve fark edebilmelerinin en etkili yoludur. Modayla ilgili düşünceler organize kitle iletişim araçları ve çeşitli sanat dalları ile yayılmaktadır. Geçmişten itibaren sinema insan hayatında son derece önemli bir yer tutmuştur. İnsanlar beyaz perdede gördükleri starlara özenmekte, onları kendileriyle özdeşleştirmektedirler. Buna bağlı olarak da onları taklit etme, onlar gibi yaşama, onlar gibi konuşma ve onlar gibi giyinmeye çalışmaktadırlar. Bu durum neticesinde de sinema starlarının giymiş olduğu kıyafetler zaman zaman oldukça büyük kitlelerce takip ve talep edilmiştir.

Sinema yapımcıları, modacıların ve kostüm tasarımcılarının tasarlamış olduğu kıyafetleri beyazperdeye taşıyacak izleyenleri etkilemektedirler. Bir sinema yıldızının tek bir giysisinden direkt olarak etkilenilmese bile sinema filmleri moda anlayışı üzerinde dolaylı etkiye sahiptir.

Moda müzik, sinema ve pek çok sanat dalı birbirleriyle bir bütün oluşturmakta olup özellikle sinema filmleri modanın yaygınlaşmasında ve benimsenmesinde ciddi bir etkiye sahip olmuştur. Bu açıdan değerlendirildiğinde sinemanın hem kostüm tasarımcıları hem de tekstil firmaları

açısından önemli bir gelir kaynağı olduğu da aşıkardır.

Sinema, başladığı dönemden günümüze dek her dönemde büyük kitleleri etkileyerek modanın yaygınlaşmasına ve gelişmesine katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

ABİSEL, N., (2007). Sessiz Sinema, De ki Yayınları İstanbul

ALTINAY, H.,ve YÜCEER, H., (1992). Moda ve Tarihi Ankara

APAK, M., GÜNDÜZ, F.O., ERAY, F.Ö., (1997). “Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri”. Kültür Yayınları, Ankara

ARSLAN, S.M., (2007). Türk Sinemasındaki Tiyatro Kökenli Oyuncu ve Yönetmenler ve Sinemamıza Etkileri. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

BARBAROSOĞLU, F.T., (1995). Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet. İstanbul: İz Yayıncılık

BARBAROSOĞLU, F.K., (2009). Moda ve Zihniyet (4. Baskı). İz Yayıncılık, İstanbul

BERKKAM, G., (2009). XX.yy.da Sinemanın Tekstil Modasına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2009

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

- BOZATLI, B.B., (2012).** 1950-1990 Döneminde Amerikan Sinemasında Karakterlere Göre Giysi Analizi. Beykent Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2012.
- DİNÇER, S.M., (1996).** (Drl.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yayıncılık, Ankara
- DIRİKLİK, S., (1995).** *Fleşbek-Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar- I. Cilt*, Söğüt Ofset, İstanbul
- DORSAY, A., (2004).** *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları "Türk Sineması 1990-2004"* Remzi Kitabevi, İstanbul
- ESEN, Ş.K., (2002).** *Türk Sinemasının Kilo Metre Tasları* İstanbul: Naos Yayınları
- GAHRAMANLI, N., (2012).** *Effect Of Fashion Phenomenon On Women's Clothing In The Age Of Servet-i Fünun* Novels, The Journal Of International Social Research, Volume 5, Issue 23, pp. 235-247
- GÜNGÖR, A.C., (2007).** Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Seyirci İlişkisi, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- HASARLI, G., OCAKOĞLU, N., KICIROĞLU, B., (2010).** XVIII. ve XIX. Yüzyıl Osmanlı Sarayı Kadın Giysileri ve Bir Modernizasyon Çalışması. *MYO-ÖS 2010- Ulusal Meslek Yüksekokulları Öğrenci Sempozyumu. 21-22 Ekim 2010-Düzce*
- KAYA, T., (2011).** *Görsel Medyanın Aile Bireyleri Üzerindeki Etkisi Üzerine Bir Araştırma*. T.C.Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu
- KUYUCAK, Ş.E., (2002).** *Türk Sinemasının Kilometre Tasları* _stanbul: Naos Yayınları
- LÜLECİ, Y., (2009).** Türk Sineması ve Din. Es Yayınları/Türk Sineması Dizisi: İstanbul
- MULVAGH, J., (1988).** *Vogue History of Twentieth Century Fashion*. London: Viking.
- NOWELL-SMITH, G. (2008).** *Dünya Sinema Tarihi* (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- ONARAN, A.S., (1994).** *Türk Sineması* (1. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları
- ÖNDER, S., ve BAYDEMİR, A., (2005).** "Türk Sinemasının Gelişimi (1895–1939)", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 6, S. 2, s. 113-135
- ÖZKAN, Z.Ç. (2009).** Günümüz Türk Sineması'nın Dünya Sinemasındaki Yeri. *Journal of Azerbaijani Studies*, ss. 533-541
- ÖZUYAR, A., (2007).** *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki Basım Yayım
- PAMUK, B., (2010).** Giysi Moda Eğilimlerini Etkileyen Faktörler ve Bir Model Önerisi (1940-2007 Yılları Arası Basılı Yayında Örnek Uygulama). Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

ULUSLARARASI HAKEMLİ TASARIM VE MİMARLIK DERGİSİ
INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL OF DESIGN AND ARCHITECTURE

Ocak / Şubat / Mart / Nisan 2015 Sayı: 04 Cilt: 02 İlkbahar
January / February / March / April 2015 Issue: 04 Volume: 02 Spring
ID:53 K:70

www.mtddergisi.com

(ISO 9001-2008 Belge No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No: 12880)

SCOGNAMILLO, G., (1998). *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, İstanbul: Kabalci Yayınevi

ŞAHBAZ, P.R., ve KILIÇLAR, A., (2009). Filmlerin ve Televizyon Dizilerinin Destinasyon İmajına Etkileri, www.isarder.org

ŞENER, E., (1970). Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız, Dizi Yayınları, İstanbul

TOKUŞTEPE, M., (2011). Popüler Kültür Öğelerinin Yansıtıldığı Televizyon Dizilerinin Lisans Düzeyinde Moda Tasarımı Eğitimi Alan Öğrencilerin Yaratıcılığına Etkisi. (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

ULUSOY, T., (2014). Postmodernizmin Işığında Popüler Kültürün Türk Sinemasına Etkileri, http://www.academia.edu/3437265/Postmodernizmin_Işığında_Popüler_Kültürün_Türk_Sinemasına_Etkileri Erişim: 18.09.2014

ÜÇKARDEŞ, M., (2013). Sinemada Oscar Ödülleri ve Oscar Ödülü Almış Kostüm Tasarımcıları. Haliç Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2013.

ÜŞENMEZ, S., (1992). Toplum ve Moda Etkileşimi. Doktora Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

YAZICI, R., (2014). Tekstil Devleri, Kitleleri Sinema ile Yönlendiriyor. 2014, <http://story-techfuture.wordpress.com/2014/03/01/teks-til-devlerikitleleri-sinema-ile-yonlendiriyor/> Erişim: 6.09.2014

ZIAEI, M., (2014). 20. Yüzyılda Hollywood Sinemasının Modaya Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

<http://www.antikalar.com/v2/konu/konu0404.asp> Erişim: 11.08.2014

Yazar Notu: Bu çalışma 2015 Yılında Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Tasarım Bölümünde Yapılan “Türk Sinemasında ve Dizilerinde Modanın Yeri” Konu Başlıklı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezinden Yararlanılarak Üretilmiştir.