

**TÜRKİYE'DE SİNEMA PROFESYONELLERİNİN SİNEMASAL
MEKÂN BELİRLEME YAKLAŞIMLARININ İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Ebru ANIL

Eskişehir 2021

**TÜRKİYE’DE SİNEMA PROFESYONELLERİNİN SİNEMASAL MEKÂN
BELİRLEME YAKLAŞIMLARININ İNCELENMESİ**

Ebru ANIL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2021

Bu çalışma Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından kabul edilen 2001E010 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

ÖZET

TÜRKİYE'DE SİNEMA PROFESYONELLERİNİN SİNEMASAL MEKÂN BELİRLEME YAKLAŞIMLARININ İNCELENMESİ

Ebru ANIL

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2021

Danışman: Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU

Bu araştırma, film yapım çalışmasındaki mekân belirleme sürecine odaklanmaktadır. Türkiye’de 2000-2020 yılları arasında film üretimde bulunan profesyonellerin mekân belirleme yaklaşımları incelenmektedir. Sinema profesyonellerinin sinemasal mekâna yaklaşımları; gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihlerin nasıl yapıldığı ve gerçek mekân belirleme yaklaşımlarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması uygulanmıştır. Uzmanlaşmış sektör çalışanlarından senarist, yönetmen ve yapımcı unvanlarına sahip on sekiz katılımcı ile yüz yüze görüşme yapılmıştır. Veri toplamak için yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Mekân belirleme sürecinde etkin olan üç meslek grubunun mekâna yaklaşımı, mekân türü kararı ve gerçek mekân belirleme yaklaşımlarındaki benzerlikler ve farklılıklar bulgulanmıştır. Araştırma sonucunda, mekân türleri arasından ağırlıklı olarak gerçek mekânın tercih edildiği, diğer mekân türlerinin nadiren kullanıldığı ve gereklilik hallerinde tercih edildiği tespit edilmiştir. Gerçek mekân belirleme sürecinde iki boyut ortaya çıkmaktadır: yaratıcı kararlar ve maddi faktörler. Filme özgü olan yaratıcı kararlar; atmosfer, karakter ve hikâye yapısıdır. Bu unsurların yanında, filmin bütçesi ve gerçek mekânın lojistik şartları maddi boyutları oluşturmaktadır. Söz konusu unsurların gerçek mekân belirleme yaklaşımında öne çıkan dinamikler olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türk sineması, Film yapımı, Sinemada mekân, Mekân türleri, Sinema profesyonelleri.

ABSTRACT

INVESTIGATING THE SETTING DETERMINE APPROACHES OF THE CINEMA PROFESSIONALS IN TURKEY

Ebru ANIL

Department of Cinema and Television

Institute of Social Sciences, June 2021

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. E. Gizem UĞURLU

This research, focuses on the process of determining the setting in the filmmaking work. Between 2000 and 2020, the setting determination approaches of the professionals who are producing films in Turkey are examined. It aims to reveal cinema professionals' approaches to cinematic space; how preferences are made between location, studio, space created with special visual effects and fictional setting types, and to reveal the dynamics in location determination approaches. A case study was applied from qualitative research methods. Face-to-face interviews were conducted with eighteen participants, who are among the specialized sector workers, who have the titles of screenwriter, director and producer. Semi-structured interview technique was used to collect data. Similarities and differences were found in the cinematic space approach, the setting type decision and the location determination approaches of the three professional groups active in the setting determination process. As a result of the research, it has been determined that location are mostly preferred among setting types, other setting types are rarely used and preferred when necessary. In the process of determining location, two dimensions arise: creative decisions and material factors. Creative decisions that are unique to the movie; atmosphere, character and story structure. In addition to these elements, the budget of the film and the logistical conditions of the location constitute material dimensions. These elements have been found to be prominent dynamics in the location determination approach.

Keywords: Turkish cinema, Filmmaking, Setting in the cinema, Cinema professionals

TEŞEKKÜR

Merakı, öğrenme isteği, eğitime verdiği değer sayesinde ilerleyebilmemi sağlayan, sevgisini her daim hissettiğim, kalbimdeki huzurun kaynağı annem İlvan ANIL'a; bana her zaman destek olan, en zor şartlarda bile eğitimimi önceleyen, bana olan inancıyla beni yüreklendiren babam Hıdır ANIL'a ve desteği için ablam Hasret ANIL'a sonsuz teşekkür ederim.

Bilimsel yaklaşıma sahip olmam için vermiş olduğu emeğin yanında sevgi dolu ve anlayışlı tutumuyla tez yazım sürecinin bütün sancılarını hafifleten, çalışma disiplini örnek aldığım ve öğrencisi olmaktan onur duyduğum Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU'ya bana kazandırmış olduğu her şey için yürekten teşekkür ederim.

Saha çalışmam sırasında benimle görüşmeyi kabul ederek bu bilimsel çalışmanın gerçekleşmesinde büyük paya sahip olan Ahmet KATIKSIZ, Ahmet Tamer (TamTam) ÇINARCIK, Ali ÖZEL, Alper MESTÇİ, Avni Tuna DİLLİGİL, Burak ÖZCAN, Büşra DEMİR, Cem KARAMAN, Çağrı AYDIN, Çiğdem VİTRİNEL, Deniz Göktürk KOBANBAY, Diloy GÜLÜN, Doğu YÜCEL, Emrah GAMSIZOĞLU, Hakan ALGÜL, Halil KARDAŞ, Mehmet Emin URUNDAŞ, Meryem YAVUZ, Murat DÜZGÜNOĞLU, Murat İzzet ARSLAN, Mustafa KARA, Mustafa KARADENİZ, Mustafa KUŞÇU, Olcay OĞUZ, Onur ÜNLÜ, Osman ÇANKIRILI, Osman ÖZCAN, Selim YILDIRIM, Şebnem VİTRİNEL, Tarık TUFAN ve Tolga KARAÇELİK'e çok teşekkür ederim.

Araştırmamın katılımcılarına ulaşmamı sağlayan Cem TOLUAY'a; saha çalışmam sırasında bana samimiyetle evinin kapılarını açan Tuğçe GÜNGÖR ÇATALTEPE'ye ve Özhan ÇATALTEPE'ye; Koronavirüs pandemisinde kişisel kütüphanesini açarak destek olan Burcu ANIL'a, ihtiyacım olan kitapları farklı şehirlerden sağlayan sevgili arkadaşım, kütüphaneci Abdullah BİRİNCİ'ye, her zaman ilgili ve nazik tavırlarıyla yardımcı olan Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi'nin kıymetli çalışanlarına; burs desteği sağlayan Kurumsal İletişimciler Derneği'ne; görüşlerine çok değer verdiğim ve etkilendiğim Öğr. Gör. Pınar KARHAN'a; Koronavirüs pandemisinde nitel araştırma yöntem dersleri verip herkese açık erişimli bir şekilde sunan, kendisinden çok yararlandığım ve bana cesaret veren Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kurnaz'a; desteğini her zaman derinden hissettiğim, yanında olduğumda enerji topladığım, düşüncelerini ve yorumlarını hayranlıkla dinlediğim Mesut ANIL'a çok teşekkür ederim.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Ebru ANIL

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	7
1.2. Amaç.....	7
1.3. Önem	8
1.4. Varsayımlar	10
1.5. Sınırlıklar	10
1.6. Singeler ve Kısaltmalar Dizini	10
2. SİNEMA VE MEKÂN	11
2.1. Sinemada Mekân Türleri	11
2.1.1. Gerçek mekân	18
2.1.2. Stüdyo mekân.....	20
2.1.3. Özel görsel efekt ile oluşturulan mekân.....	22
2.1.4. Kurguyla birleştirilerek oluşturulan mekân (Kurgusal mekân)	23
2.2. Dünya Sinema Tarihinde Mekân Tercihleri.....	28
2.2.1. Sinemanın ilk yıllarında mekân tercihleri.....	28
2.2.2. Sinemanın güçlendiği yıllarda mekân tercihleri	31
2.2.3. Stüdyo sistemine karşı gelişen mekân tercihleri	33
2.3. Türk Sineması Tarihinde Mekân Tercihleri	35
3. BULGULAR VE YORUM	44
3.1. Sinema Profesyonellerinin Mekân Yaklaşımı	44

3.1.1.	Filmsel ögeler arasında mekânın sinemadaki yeri.....	45
3.2.	Mekân Türü Tercihi	57
3.2.1.	Gerçek mekân	58
3.2.2.	Stüdyo mekân.....	101
3.2.3.	Özel görsel efekt ile oluşturulan mekân.....	122
3.2.4.	Kurgusal mekân.....	138
3.3.	Sinema Profesyonellerinin Gerçek Mekân Belirleme Yaklaşımı.....	153
3.3.1.	Yaratıcı unsurlar	153
3.3.1.1.	Atmosfer ve mekân.....	153
3.3.1.2.	Hikâye yapısı-karakter ve mekân	173
3.3.2.	Maddi faktörler.....	185
3.3.2.1.	Lojistik ve mekân	185
	Konaklama ve çekim mekânı arasındaki mesafe.....	197
	Çekim mekânlarının birbiri arasındaki mesafe.....	199
3.3.2.2.	Ekonomi ve mekân	206
	Film bütçesi ve film mekân tercihleri arasındaki ilişki.....	206
	Ekonomik destek/ sponsorluk ve film mekân tercihleri arasındaki ilişki	219
	Ulusal, yerel yönetimler ve yurt dışı fonlarının mekân belirleme yaklaşımındaki yeri ..	225
4.	YÖNTEM	240
4.1.	Araştırma Modeli	240
4.2.	Katılımcıların Belirlenmesi	243
4.3.	Veri Toplama Tekniği ve Aracı	243
4.4.	Veri Analizi	245
5.	SONUÇ VE ÖNERİLER	247
5.1.	Sonuç	247
5.2.	Öneriler	251
	KAYNAKÇA.....	252
	EKLER	
	ÖZGEÇMİŞ	

1. GİRİŞ

İnsan çevresini kendi ihtiyaçlarına göre özelleştirebilen bir canlıdır. Doğal koşulların etkisiyle oluşan alanlar, insanın fizyolojik davranışları nedeniyle organik doğa halinden uzaklaşmaya başlar. Bu uzaklaşma mekân olma sürecini başlatan durumdur. Türk Dil Kurumu'na göre mekân: (1) Yer, bulunulan yer; (2) Ev, yurt; (3) Uzak, şeklinde tanımlanmaktadır. Henri Lefebvre'nin *Mekânın Üretimi* isimli, Fransızcadan Türkçeye çevrilen kitabına sunuş yazan Ceylan Özpınar (2014: 7), Fransızca "escape" kavramının "mekân" ve "uzak" anlamları taşıdığını; ancak Türkçede mekân ve uzak terimlerinin birbirini karşılamadığını açıklamaktadır. Bunun yanında, "uzam" ile "mekân" sözcükleri de birbirinin karşılığı olmamasına rağmen aynı anlamda kullanılabilir. Savaş Kılıç, *Uzam mı, uzak mı? Peki mekân ne?* isimli makalesinde kavramların farkını tartışmaktadır. Kılıç (2009: 59), bu kavramların kullanımlarını tarihsel olarak inceledikten sonra tanımlarını şöyle yapar: Mekân, "insani, toplumsal, varoluşsal olarak düzenlenmiş dolu alan"; uzam, "matematik ve doğa bilimlerinin tasarlanmış boşluğu"; uzak ise "feza, uzak boşluğu, fiziğin yer kürenin dışında bulguladığı gerçek boşluk". Bu tanımlar incelendiğinde, "mekân" kavramının diğer iki kavramdan farkı, insanın yapıp etmesiyle ilişkisinde ortaya çıktığı görülmektedir.

1963 yılında *Mensch und Raum*¹ kitabını yayımlayan Bollnow (2001: 17-22), matematik ve fizik bilimlerindeki soyut mekân ile insan varlığı ve deneyimi ile iç içe olan mekânı birbirinden ayırır. Dolayısıyla iki kavram ortaya koyar: fiziki mekân ve deneyimlenmiş mekân. Fiziki mekân, matematiksel, ölçülebilir ve homojen niteliktedir. Deneyimlenmiş mekân ise somuttur, tarafsız değildir, insan eylemleri ve yaşamıyla etkileşimlidir, insanlar için niteliği değişir. Kılıç'ın tanımladığı "uzam" kavramı Bollnow'un "fiziksel mekân" kavramına, Kılıç'ın "mekân" kavramı Bollnow'un "deneyimlenmiş mekân" kavramına karşılık geldiği görülmektedir. Çam (2016: 17), Bollnow'un ayrımını aktardıktan sonra sinemasal mekânın, insandan bağımsız düşünülmemeyen deneyimlenmiş mekânların "özel bir biçimi" olduğunu ifade etmektedir.

Çeşitli sanat dallarında ve özellikle sinemada mekânın üretimi konusuna geçmeden önce Henri Lefebvre'nin *La Production de L'Espace* adıyla 1974 yılında yayımladığı ve

¹Kitap, 2011 yılında Almandan İngilizceye *Human Space* adıyla çevrilmiştir; ancak henüz Türkçeye çevrilmemiştir.

Türkçeye 2014 yılında *Mekânın Üretimi* adıyla çevrilen kitapta mekânın nasıl ele alındığını incelemekte fayda vardır. Lefebvre (2014: 33), mekânın yalnızca matematik biliminden kaynaklandığı düşüncesini sorgulayarak “Peki ya toplumsal mekân?” sorusunu sormuştur. “Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar” (2014: 25). Üretim ilişkileri ile düşünülmesi gereken mekân “tek başına bırakılmaz ve statik kalmaz; diyalektikleşir: Ürün-üretici olan mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır” (2014: 24). Böylece mekân, eylemin gerçekleştiği yer, pasif bir arka plan olarak değil; etkin, etkileşimli bir şekilde var olur. “Her üretim tarzı - hipotez gereği- kendine uygun mekâna sahip olduğundan, bu geçiş sırasında yeni bir mekân üretilir. ... Feodal ilişkilerin çözüldüğü ve ticari kapitalizmin büyüdüğü yer olan Rönesans şehri bu türdendir.” (2014: 75). Üretim ilişkileri, maddi hayatı şekillendirir ve maddi hayat da mekân üretimini ve mekânın düzenlenişini belirlemektedir. Mekân, üretim ilişkilerinin şartlarına bağlı olarak geliştiğinden mekânın üretimi de toplumlara göre farklı biçimlerde şekillenebilmektedir.

Mekân inşa etme ve tasarlama süreci insana özgü bir edimdir. Bu yüzden, mekân üretiminin roman, masal, şiir, müzik, resim, mimari, tiyatro, sinema gibi fonetik sanatlardan görsel sanatlara kadar gerçek ve kurgusal pek çok çeşidi ortaya çıkmıştır. Mekân, her sanat için farklı ağırlıkta yer bulan ve yine her sanat için farklı ölçüt ve etkenler ile etkileşime giren dinamik bir unsurdur. Örneğin, Tanyeli (1997: 1193), tarih öncesi dönemde, Çatalhöyük’te bir duvar resmindeki yerleşme arkasındaki yanardağ çiziminin, resimde ilk mekân kullanımı olduğunu; ancak tarih öncesi dönemde, bu örnek dışında çevrenin betimlenmediğine dikkat çekmektedir. Resimde mekânın, iki boyutlu düzleme üçüncü boyut yanılması yaratma çabasıyla ortaya çıktığını, mekânın bu yüzden yeniden üretilmek istendiği bilgisini aktarmaktadır. Buradan yola çıkarak, “mekân ya da mekân yanılması yaratma sorunu resim yapının vazgeçilmez bileşenlerinden” biri olmadığı sonucuna varmaktadır (1997: 1193). Resim sanatının başlangıcının tersine; heykel sanatının ilk dönemlerinden beri mekân var olmuştur; mimarinin ise “bir mekân yaratma sanatı” (1997; 1194) olduğu ifade ederek mimarinin aslında mekân üretiminin kendisi olduğu vurgulanmaktadır.

Resim, heykel mimari gibi köklü sanatlardan “ortam odaklı sanat” denilen mekânı merkeze alan yeni tip sanatlara kadar geçmişten günümüze her bir sanat türü kendine özgü yapısıyla mekânlar yaratmaktadır. Bu durum, ne kadar çok sanat varsa o kadar farklı

mekân yaratma biçiminin olabileceğini göstermektedir. Ancak mekânın özgül yapısı, bir sanata özgü olan değişkenlerin ötesine geçer ve giderek yoğunlaşır. Tek bir sanat dalı özelinde dahi, mekân üretimi, hem dış faktörlerle ilişkili olguların etkisiyle hem de yaratıcısının kişisel tercihlerine bağlı olarak şekillenebilmektedir. Mekân, bütün bu yaratım süreci içerisinde ayrıksı bir parça olarak değil, yapının bütünüyle var olur; bu anlamda yapıta içkin bir özelliği vardır. Mekân üretimi yapının kendisine, teknik ve teknolojik gelişmelere, dönemsel değer yargılarına ve kendisini oluşturan çabanın eğilimine bağlı olarak farklı dinamiklerden etkilenmekte ve ortaya çıkan dinamikler yapıtı meydana getiren insanın pratiklerini şekillendirmektedir. Bütün bu dinamikler mekânı ve mekân üretiminin duruk değil, etkileşim ve devinim halinde olduğunu göstermektedir.

Diğer sanat dalları ile kıyaslandığında, sinema, kendine özgü estetik değerleri ve kendi yapısından kaynaklanan teknik olanakları ile yeni ve özgün bir mekânsal üretim sürecini sinema dili çerçevesinde oluşturmuştur. Sinema tarihine bakıldığında hareketi yeniden üreten aygıtının teknik olanakları fark edildikçe mekân tercihlerinde ve pratiklerinde farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Mekânsal üretimin kendine has ölçütleri ile sinema çatısında mekân üretiminin özgüllüğü sinema profesyonellerinin mekânlarla ilgili deneysel çalışmalarına dayanak oluşturmuş ve böylece yeni yaklaşımlar geliştirilmiştir. “Sinemasal mekânlar fizikî ve/ veya deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı aracılığıyla dolayımılarak perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulurlar” (Çam, 2016: 17). Fiziki ve/ veya deneyimlenmiş mekân sinemasal mekâna dönüşürken yaratıcı kararlardan geçmektedir. Film yapım sürecinde mekânlar özelinde yaratıcı tercihler iki noktada kümelenmektedir: mekânın belirlenmesi ve belirlenen mekânın tasarlanması.

Filmin anlatı ögesini kuran temel unsurlar arasında kişi, zaman, mekân sayılabilir; ancak bu unsurların sadece filmin anlatısına hizmet edecek şekilde belirlendiğini düşünmek hata olur. Dolayısıyla sinemasal mekân belirleme sürecinin sadece filmin anlatısına bağlı olduğu savı hataya düşmeye sebep olacaktır. Böyle bir savdan yola çıkıldığında, sinema tarihinde anlatı ögesini ortadan kaldırmayı hedefleyen ya da anlatı ögesini sinemanın diğer ögeleri ile kıyaslandığında nispeten daha az oranda yer almasını gerekli gören Avangart sinemacıların mekân belirleme pratiklerinde hangi yaklaşımın öne çıktığı açıklanamayacaktır. Aynı mantıkla, sinemasal mekânın sadece biçimsel

ögelere bağılı olarak belirlendiğı ve tasarlandığı iddia edilirse, sinemada biçimi geri planda tutan sinemacıların, mekânları neye göre belirledikleri ile ilgili soru da cevapsız kalacaktır. Bu ve benzeri ön kabullerin ve yaratıcı unsurların yanında maddi faktörlerin dışarıda bırakılması film üretim yapısının anlaşılmasına olanak verecek araştırmalara ket vuracağı düşünülmektedir.

“Sinemada Mekân Türleri” başlığında ortaya konduğu gibi alanyazın çalışmasında yapılan araştırma sonucunda mekân türlerini bütünlüklü bir şekilde ele alan bir çalışma ile karşılaşılmamıştır. Sinemada mekân türlerinin neler olduğu, sinema profesyonellerinin mekân türü tercihi, bu tercihlerin sebepleri ve gerçek mekânların belirlenmesinde ortaya çıkan dinamiklerin bilinmesine ihtiyaç vardır. Tercihlerle ilgili öne çıkan pratikler incelenirken katılımcıların sinemasal mekâna yaklaşımının bilinmesi gerekmektedir. Mekân, sinemanın diğer öğeleriyle birlikte çalışan; ancak sinema profesyonellerinin yaklaşımına göre bazen filmin kurucu yapıtaşı bazen de yan, destekleyici bir ögesi olabilmektedir. Mekâna yaklaşım mekân yaratımındaki tercihlerde de su yüzüne çıkmaktadır; dolayısıyla mekân belirleme yaklaşımları incelenirken sinemasal bir öge olarak mekâna yaklaşımların da incelenmesine ihtiyaç olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu konular merkezinde, sinema sektöründe uzmanlaşan kişilere yöneltilen bir dizi soruyla, Türkiye’deki sinema profesyonellerinin mekân belirleme yaklaşımları incelenmelidir.

Atilla Dorsay (1990:137), filme özgü bir dil ile mekân yaratımı üzerine düşünmenin sinemanın kendi doğası ve yapısını düşünmekle aynı anlama gelebileceğini ileri sürer. Pramaggiore ve Wallis (2008: 91) ise “Stüdyolar (sets) inşa edip etmeme, gerçek mekânları (locations) kullanıp kullanmama ve/ veya yeni bilgisayar teknolojilerinden yararlanmaya karar vermek film yapımının yaratıcı zorluklarının bir parçasıdır” açıklamasını yapar. Bu bilgiler ekseninde, Türkiye’deki sinema profesyonelleri ile görüşülerek elde edilen veriler izleğinde mekân belirleme yaklaşımlarını çözümlmek, hem Türkiye pratiklerinde gerçekleşen film yapma deneyimi hakkında bilgi toplamayı hem de Türkiye özelinde filmin doğası ve yapısını anlamayı derinleştireceği düşünülmektedir.

Tez konusunun nasıl ve niçin seçildiğı sorusunun açıklanması gerekirse, bu sorunun cevabı araştırma konusunun ortaya çıkış öyküsünde bulunmaktadır. Bu tez kapsamında yapılan çalışma sırasında, öncelikle temel bir araştırma konusu belirlenmesi amacıyla

araştırmacının ilgi alanına göre “sinemada mekân” konusu seçilmiştir. Daha sonra konu hakkında literatür taraması yapılmış ve literatürde bu konudaki araştırma sorunlarının çoğunlukla temsil ve film analizi yönelimli olduğu ortaya çıkmıştır. Burak Özçetin (2019: 82), *Kitle İletişim Kuramları* kitabında Türkiye’deki “iletişim ve medya çalışmalarının ‘temsil’ ve metin analizi konularına fazlasıyla boğulmuş” olduğunun altını çizdiği gibi sinema alanındaki mekân merkezli çalışmaların çoğunluğunun yönelimi de mekânın temsili ve mekânın analizi konularına yoğunlaşmaktadır.

Mekân temsilleri ve analizleri hakkında yapılan çalışmaların fazlalığının yanında, film üretim sürecindeki tercihler ve pratikler çerçevesinde mekâna odaklanan çok daha küçük bir bilgi havuzunun olduğu görülmektedir. Öte yandan Türkiye’deki sinema profesyonellerinin mekân belirleme yaklaşımları üzerine odaklanan çalışma ile karşılaşılmamıştır. Araştırmacının “sinemada mekân” konusuna ilgisi ve alanın/akademinin ihtiyaçları doğrultusunda tez danışmanı Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU’nun önerisi ile film yapım çalışmalarındaki mekân belirleme tercihlerini merkeze alan öncülü olmayan bir araştırma konusunun incelenmesine karar verilmiştir. Böylece 2000-2020 yılları arasında Türk Sineması’nda hangi mekân türünün tercih edildiği, mekân türü tercihinin sebebi, mekân belirleme sürecinde ortaya çıkan dinamikler ve söz konusu dinamiklerin birbiriyle ilişkisi araştırılmaya değer görülmüştür.

Pramaggiore ve Wallis’den (2008: 91) yapılan alıntıda şu noktaya değinmek gerekir: gerçek mekân, stüdyo mekân ve bilgisayar teknolojileri ile oluşturulan mekân şeklinde sunulan mekân türlerine ek olarak, bu çalışma özelinde kurgusal mekân da eklenmiştir. Sinema tarihinin erken dönemlerinde keşfedilen ve sadece hareketi yeniden üreten aygıtın teknik olanaklarıyla yapılabilen, gerçekte var olmayan mekânları sinemasal gerçeklik içinde meydana getiren kurgusal mekân, diğer mekân üretim biçimleri arasında sinemasal özgünlük niteliği taşımaktadır. Kurgusal mekân; gerçek ve stüdyo mekânların kullanımıyla yaratılmasına rağmen bu mekân türlerinden herhangi birine dahil edilmesi mümkün görünmemektedir; çünkü gerçek ve stüdyo mekân kullanılabilirlikle birlikte sinemanın kurgu tekniği yoluyla oluşan, sinemaya özgü, diğer mekân türlerinde var olmayan yeni mekânlar ortaya çıkmaktadır. Bu konuyla ilgili tartışma “Kurguyla birleştirilerek oluşturulan mekân (Kurgusal mekân)” başlığında ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır.

Bu tez, sinemasal mekânın belirlenmesindeki tercihlere odaklanmaktadır. Film üretimi sürecinde alınan her bir kararda olduğu gibi film mekânları seçiminde etkin olan paydaşlardan biri yönetmendir. Yönetmenin senaryoya bağlı kaldığı ölçüde senaristin mekânlarla ilgili verdiği doğrudan ve dolaylı bilgiler film mekânları seçiminde belirleyici olmaktadır. Bunun yanında, hem filmin ortaya çıkmasını sağlayacak ekonomik yapısını kuran hem de film çekiminin gerçekleştiği alanda prodüksiyonel çalışmalar yaparak, mekânları yapım çekim aşamasındaki uygulamalar için uygun yerler haline getiren yapım grubunun çalışmalarının başındaki kişi ise yapımcıdır. Dolayısıyla mekân belirleme özelinde senarist, yönetmen ve yapımcı kimliklerinin rolleri öne çıkmaktadır. Bu görevler bir filmde farklı kişiler tarafından gerçekleştirilebildiği gibi üç unvanın veya herhangi ikisinin bir kişi tarafından üstlenilmesi de olağan bir durumdur.

TDK sözlüğünde “yaklaşım” kavramı (1) Yaklaşma işi; (2) Bir sorunu ele alış, ona bakış biçimi olarak açıklanmaktadır. Her eylem bir yaklaşımın ürünüdür. Bir sinema profesyonelinin geliştirdiği yaklaşım; aracın yetkinliği, kişinin içinde bulunduğu çevresel faktörlerin etkisi ve kişisel olarak bir işi yapma gücünü sağlayan özel bilgi, ehliyet, dünya görüşü gibi farklılıklardan doğabilmektedir. Film yapımı sürecinde sinema profesyonellerinin yaklaşımlarına bağlı olarak verilen diğer kararlar gibi sinemasal mekânlar özelinde de birtakım tercihler yapılmaktadır. Bir filmin meydana gelmesinde karar verici pozisyondaki paydaşların mekâna bakışı ve mekân belirleme sürecini ele alış biçimleri bu çalışmanın odaklandığı temel noktadır. Dolayısıyla mekân belirleme kararları ile ilgili sorunları çözmek ancak “yaklaşım” kavramı ile açıklanabilmektedir.

Tezin birinci bölümünü oluşturan “Giriş” başlığında araştırmanın gerek, mantığı ve önemi gibi konular hakkında bilgi verilmektedir. “Sinema ve Mekân” başlığını taşıyan ikinci bölümde ise önce sinemasal mekân türleri hakkında bilgi verilip ardından dünya ve Türk sineması tarihinde mekân belirleme yaklaşımları ve mekân belirleme yaklaşımlarına etki eden dinamikler özelinde yapılan alanyazın çalışması ortaya konmaktadır. Üçüncü bölüme karşılık gelen “Bulgular ve Yorum” başlığında, uzmanlarla yapılan görüşmeler sırasında sinema profesyonellerinin mekâna yaklaşımı, mekân türü tercihi ve sinema profesyonellerinin gerçek mekân belirleme yaklaşımı konusunda elde edilen veriler tasniflenmekte ve yorumlanmaktadır. Ardından gelen “Yöntem” bölümünde verilerin toplanması, incelenmesi ve sonuçlara ulaşırken izlenen yol ve yöntemler sunulmaktadır.

Son başlıkta ise araştırmanın sonuçlarına yer verilmektedir. Bu çalışma kapsamında film üretiminde kritik öneme sahip olan mekân belirleme sürecine ve bu süreçte belirleyici olan paydaş yaklaşımlarında ortaya çıkan dinamikler üzerinde bütünlüklü bir inceleme yapılmaya çalışılmaktadır. Sinemada mekân belirleme sürecindeki tercihlerin sistemli ve kapsamlı şekilde incelenmesi Türkiye'ye özgü olan bilgi ve beceriye dayanan deneyimleri ortaya çıkarmaktadır.

1.1. Problem

Sinema sektöründeki pratikler kalıplaşmış ve alışkanlık haline gelmiş davranışlar şeklinde yürütülmektedir. Bu pratiklerin adı konmamış ve tanımlanmamış birçok dinamiğin bir araya gelmesi sonucu uygulanması sinemasal mekân tercihlerinde de görülmektedir. Mekân belirleme kararlarında etkili olan senarist, yönetmen ve yapımcı unvanlarına sahip kişilerin kişisel bakış açısının ortaya çıktığı yaratıcı kararlar ile teknik, ekonomik ve sosyal faktörlerin mekân belirleme tercihleriyle ilişkisi çok yönlü bir şekilde ele alınmalıdır.

Tez çalışmasında, mekân belirleme sürecinde öne çıkan dinamiklerin ortaya konma ve pratiklerin tespit edilme çabası, sinemasal mekânların belirlenmesi aşamasındaki paydaş yaklaşımlarına odaklanma ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Sinema sektöründe çalışan uzmanların bir sorun olarak mekân belirleme sürecine nasıl yaklaştıkları ve bu süreci nasıl ele aldıkları bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Bu kapsamda, Türkiye'de 2000-2020 yılları arasında film üretiminde bulunan senarist, yönetmen ve yapımcı mesleklerinden profesyonellerle görüşülmek için saha çalışması yapılmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Film yapım aşamalarında sinemasal mekânların hangi dinamiklere bağlı olarak ve nasıl belirlendiğini ortaya çıkarmaya amaçlayan bu araştırma, Türkiye'de 2000-2020 yılları arasında film üretiminde bulunan sinema profesyonellerinin sinemasal mekân belirleme yaklaşımlarını incelemeyi problem olarak seçmektedir.

1.2. Amaç

Araştırma film yapım sürecinde karar verici kişilerden oluşan uzmanlaşmış medya profesyonellerinin sinemasal mekânları nasıl belirlediğini ortaya çıkarmayı

amaçlamaktadır. Çalışmayı bu başlıca amaca ulaştıracak alt amaçlar şu sorularla sıralanabilir:

1. Türkiye’de sinema sektörü profesyonellerinin sinemasal mekâna yaklaşımları nasıldır?
2. Türkiye’de sinema sektörü profesyonelleri gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihi nasıl yapmaktadır?
3. Türkiye’de sinema sektörü profesyonelleri gerçek mekânları nasıl belirlemektedir?
4. Türkiye’de sinema sektörü profesyonelleri film yapım süreci aşamalarında mekân belirleme özelinde nasıl çalışmalar yapmaktadır?

1.3. Önem

Film yapım sürecinde tecrübeyle yürütülen alışlagelmiş pratikler olduğu kadar bu sürecin özgül dinamiklerinin ortaya çıkardığı durumlar da vardır. Film üretiminde bulunan kişilerin bir filmin tamamlanması için kazanılmış deneyimleri ile yeni şartlara bağlı olarak gelişen karmaşık durumlara göre eylemlerde bulunması gerekir. Film yapımındaki bu karmaşık yapı mekân özelinde de ortaya çıkmaktadır. Söz konusu çalışma odağının “mekân” olması, mekânın sinema dolayımı içinde yeniden oluşturulması ve özellikle gerçek mekânlarda çalışmanın dinamik yapısı film yapımındaki karmaşık yapılardan birini oluşturmaktadır. Kendine özgü örüntüleri ve bir filmi oluşturan öğelerle güçlü bağ kuran yapısıyla mekân belirleme tercihleri, film yapım sürecinin gelişimi ve bir filmin tamamlanabilmesi için kritik öneme sahiptir.

Her film yapım sürecinin filme özgü olan estetik unsurlara karşılık gelen içsel dinamikleri ve maddi faktörlere karşılık gelen dışsal dinamikleri farklılık göstermektedir. Sinemasal mekânların karakter, hikâye, zaman ve atmosfer gibi hem görsel dünyayı kuran hem de anlatıyı meydana getiren öğelerle birlikte filmin estetik ihtiyaçlarını karşılayabilmesi gerekmektedir. Bu içsel dinamiklerden etkilendiği kadar teknik, teknolojik, ekonomik ve sosyal şartların oluşturduğu dışsal dinamiklerle güçlü bağları bulunur. Film dilindeki bütünlüğün bir araya getirilişi sırasında, mekânın filmi meydana getiren yapılarla etkileşimi mekân belirleme sürecinin salt bir dinamiğe indirgenemeyecek çok yönlülüğünü de ortaya koymaktadır.

Mekân belirleme aşamasında sinemaya özgü içsel dinamikler ile maddi kaynaklı dışsal dinamiklerin karşılıklı ilişkisindeki esas özü yaratıcı beklentiler oluşturur. Çünkü film yapım sürecindeki her şey yaratıcılarının filmde kurmak istediği dünyaya göre şekillenir. Sinema profesyonellerinin beklentisi, çeşitli seçenekler arasından yapılan tercihler ve çok sayıda dinamiğin etkisiyle verilen kararlar mekân belirleme yaklaşımlarını ortaya çıkarmaktadır. Tez çalışması sinema profesyonellerinin mekân belirleme sürecindeki yaklaşımlarına odaklanırken bütün bu olgular ekseninde hem derinlikli bir çalışma sunmakta hem de Türk Sineması'na çok sayıda önemli filmler kazandırmış katılımcıların deneyimlerini ortaya koyarak mekân belirleme sürecindeki durumların farklı varyasyonlarını görünür kılacak geniş bir perspektif sunmaktadır.

Araştırma kapsamında 2000-2020 yılları arasında Türk Sineması'nda film üretiminde bulunan profesyonellerin mekân belirleme yaklaşımları tespit edilmeye çalışılmaktadır. Bu çalışmada film yapım aşamalarında mekân belirleme sürecindeki bireysel tecrübelerle temellenen deneyimler incelenerek Türkiye'ye özgü somut olgular ortaya konmaktadır. Alanda, film yapım sürecinde mekân özelinde yapılan çalışmaların az sayıda olması, sinema profesyonellerinin mekân belirleme yaklaşımları özelinde derinlemesine inceleme yapmayı amaçlayan ve farklı tecrübelerle çeşitliliği belgelemeye çalışan bu araştırmanın önemini göstermektedir.

Bu çalışma var olan bilgileri onaylamak yerine bileşenleri ortaya çıkartacak gerçek yaşam deneyimlerini derinlemesine incelemekte ve böylece bilinenlerin ötesine geçmeyi hedeflemektedir. Araştırma hem bilimsel bilgi üretme hem de teknik ve pratik bilgi ve becerilere yer vermesi bakımından çok yönlüdür. Elde edilen veriler Türkiye'deki mekân belirleme sürecindeki deneyimleri sunarak araştırmacılara, bilimsel niteliği olan çalışmalar yapacak akademisyenlere ve sinema sektörü çalışanlarına faydalı, pratik ve işe yarayan bilgiler sunmaktadır. 2020 ve 2021 yıllarını kapsayan süreçte hazırlanan bu tez, 2000 yılından bu yana Türk sinema sektöründe emek vermiş profesyonellerin mekân belirleme yaklaşımlarını inceleyerek film yapım sürecindeki çalışmalarını ortaya koyması bakımından tarihsel bağlamda önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Mekân türü tercihindeki yaklaşım ve gerçek mekân belirleme yaklaşımı hem sinema profesyonelinin bilgi, ehliyet ve dünya görüşüne hem de ekonomik, sosyal, teknik ve teknolojik şartlara bağlı olarak farklılaşacağı varsayılmıştır.

1.5. Sınırlıklar

Film yapım aşamalarında mekân özelindeki yaratıcı çalışmalar mekân belirleme ve mekân tasarımı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Bu tez, mekân belirleme tercihleri ile sınırlandırılmıştır.

Çalışma, senarist, yönetmen ve yapımcıların mekân belirleme yaklaşımları ile sınırlandırılmıştır. Yaratıcı kararlarda etkin olmasına rağmen görüntü ve sanat yönetmenlerinin yaklaşımlarının incelenmesi çalışma sınırları dışında bırakılmıştır.

Mekân belirleme tercihleri dönemsel şartlara bağlı olarak değişmektedir ve çalışmanın bütünlüğü için belirli bir zaman sınırlılığının olması gerektiğinden 2000-2020 yılları arasında film üretiminde bulunan profesyoneller ile görüşülmüştür.

1.6. Simgeler ve Kısaltmalar Dizini

CGI: Computer Generated Imagery (Bilgisayarla Üretilmiş Görüntü)

VFX: Visual Effect (Görsel Efekt)

2. SİNEMA VE MEKÂN

“Sinema ve Mekân” bölümünde öncelikle “Sinemada Mekân Türleri” başlığı ile film çekimi için kullanılabilir mekânlar tanıtılarak mekân türleri hakkında bilgi verilmektedir. Ardından sırasıyla “Dünya Sineması Tarihinde Mekân Tercihleri” ve “Türk Sineması Tarihinde Mekân Tercihleri” başlıklarıyla tarihsel bağlamda mekân belirleme yaklaşımları ve bu yaklaşımlara etki eden dinamikler ortaya konarak mekân belirleme dinamiklerindeki tarihsel gelişim incelenmektedir.

2.1. Sinemada Mekân Türleri

Film evreninde meydana gelen mekân; sinemasal/ sinematografik/ filmsel/ filmik mekân olarak isimlendirilir. Bu mekânın yaratımı için çeşitli mekân türleri kullanılmaktadır. “Sinemada Mekân Türleri” başlığında Türkiye’de ve dünyada mekân türleri için hangi kavramlar kullanıldığını ve sınıflandırmanın nasıl yapıldığı incelenmektedir. Literatürde yapılmış olan sınıflandırmalar sunulduktan sonra bu tez kapsamında kabul edilen sınıflandırma gereği; gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekânlar hakkında bilgi verilmektedir.

Radyo-Tv-Sinema Ana Bilim Dalı çalışması olan “Türk Sineması: Mekan Üzerine Bir Çözümleme” doktora tezinde Fatoş Adiloğlu (2001) sinemada mekân türlerinin ayrımlanması hakkında şu bilgiyi vermektedir: “Filmin anlattığı öykünün geçtiği yer ve zaman, yapay (stüdyo, bilgisayar modellemeleri, benzetim/simulasyon) ve gerçek mekan aracılığıyla aktarılır” (2001: 40).

Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı çalışması olan “Türk Sinemasında Mekan: Tek Mekanda Geçen Filmler” isimli yüksek lisans tezinde Seda Tüzün (2008), mekânı iki başlıkta incelemektedir; gerçek mekân ve kurmaca mekân. Kurmaca mekân başlığında hem kurgu tekniği ile yaratılan mekân hem de stüdyo mekân açıklanmıştır; “Kurgunun geliştirilmesiyle beraber kurmaca mekân yaratılmıştır. Gerçek mekânlar çekimlerde parçalara ayrılıp, kurguda bütünleştiğinde mekân algımızı yanıltabilecek yeni mekânlar ortaya çıkar.” (2008: 17) açıklaması yapmıştır. Tüzün, böylelikle kurgu yoluyla yaratılan mekânlara kurmaca denileceğini ifade eder. Stüdyoda oluşturulan mekânlar ise bu açıklamadan sonra yine kurmaca başlığında incelenmiştir.

Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı kapsamında hazırlanmış olan “İnsan-Mekan Etkileşiminin Türk Sinemasına Yansıması: 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Ev” isimli yüksek lisans tezinde Sibel Kaba (2009), iki tür mekândan bahseder; gerçek ve kurgusal mekân. Kurgusal mekânları gerçek mekân parçalarıyla oluşturulan filme özgü mekânlar olarak tanımlamaktadır. Stüdyo mekânların bu ayrışmada hangisinin kapsamına girdiği hakkında ise bir açıklamada bulunulmamıştır.

İç Mimari ve Çevre Tasarımı Anasanat Dalı çalışması olan “Bilim Kurgu Filmlerinde Mekân ve Öğelerinin Biçimlenişiyile Gelecek Algısının Oluşturulması Üzerine Bir Araştırma” isimli yüksek lisans tezinde Sevcan Yardım (2012), “kurgusal mekân” kavramını kullanır ve bu kavram, söz konusu çalışmada gelecek zamana işaret eder; “Bu tez çalışmasında ise tamamen gelecek kavramı üzerine kurulu, kurgusal ürün ve mekânlar biçimsel özellikleri dâhilinde incelenecektir” (2012: 11).

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı kapsamında hazırlanmış olan “1990’lardan Günümüze Amerikan Bilim Kurgu Filmlerindeki Mekânların Sosyal, Kültürel ve Teknolojik Boyutları” isimli yüksek lisans tezinde Neriman Zeynep Kurşun (2016), “Sinemada mekân” başlığında, mekân türlerini ele aldığı paragrafta gerçek mekân, plato, sanal mekân ve green box yöntemleri üzerinde durup, başka yöntemlerin de olduğunu ifade etmektedir; ancak adı geçen yöntemler hakkında bilgi verilmemiştir.

Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı çalışması olan “Derviş Zaim: Bir Mekân Sineması'na Doğru” isimli doktora tezinde Aydın Çam, (2016) sinemasal mekânların fiziki ve/ veya deneyimlenmiş mekândan oluştuğunu ve bu mekânların kurgulanmasıyla “yeni bir coğrafya” yaratıldığını belirtir. Farklı gerçek mekânların kurgulanmasıyla oluşturulan mekândan örnekler verir ve bu mekânları bilinen/ tanış olunan mekânlar değil, “yeniden-deneyimlenmemiş” mekânlar olduğuna dikkat çekmektedir.

Mimarlık Ana Bilim Dalı çalışması olan “Sanat Yönetmeni Gözüyle Kamerada Mekân” isimli yüksek lisans tezinde Ezgi Yüksel (2017), “Kamerada Mekân” ana başlığında üç tür mekân sıralamaktadır: gerçek, dekor ve sanal. Sanal dekor iki başlıkta incelenir: gerçek anlatımlı sanal mekân ve animasyon/ canlandırma.

İç Mimarlık Anabilim Dalı çalışması olan “Sinemada Kurgusal Mekan Oluşumu ve Yaratılan Mekanların Resimsel Estetiği” isimli yüksek lisans tezinde Sevde Selin

Selvitop (2017), mekânların gerçek, set ve sanal ortamlarda hayat bulduğunu ifade eder. Selvitop, “Set tasarımları başlı başına bir mekan kurgusu yaptığı gibi mevcuttaki mekânlara eklemelerle kurgular yapar” (2017: 16) cümlesinde hem gerçek hem de stüdyo mekânlarda yapılan çalışmalar için “kurgu” ifadesini kullanıldığı anlaşılır. “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi (1920), Metropolis (1926), Taş Devri (2000), Yüzüklerin Efendisi (2001), Harry Potter (2001) gibi farklı zamanlarda yapılmış farklı film türlerinde, kurgusal mekân kullanımları görülebilir” (2017: 16) ifadesiyle gerçek ve stüdyo mekânlara ek olarak “bilgisayar kullanımlarıyla hazırlanan” mekânlar için “kurgusal mekân” ifadesi kullanılır. Tezde kullanılan kurmaca mekân için şu üç ifade dikkat çeker: (1) “sinemadaki kurgu ile oluşturulan kurmaca mekan” (2017: 17); (2) “Film içindeki mekanlar ya gerçek mekanlardan ya da gerçek mekanların kurgu, senaryo ve dekorla birleşmesi sonucu algımızda ve zihnimizde oluşan kurmaca mekanlardan oluşmaktadır” (2017: 98); (3) “Film mekanı ile kastedilen, gerçek mekanlar, gerçek mekanların kurgu ile dönüştürülmesiyle oluşan kurmaca mekanlar ve dekor ve setlerle hazırlanmış mekanlardır” (2017: 99). Önceki alıntılarda bütün mekânsal çalışmalar için “kurgu” ifadesini kullanıldığını, buradaki alıntılarda ise bu yolla oluşan mekânlar için “kurmaca mekân” ifadesinin tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Atilla Dorsay, “Yüreğimin Orta Yeri Sinema” isimli kitabında, sinemada kameranın sokağa çıkartılıp “gerçek mekânları” kullandığını ancak filmlerde daha fazla “yapay dekor, diğer bir deyimle stüdyo” (1990: 137) kullanıldığını ifade eder. Dorsay, sinemada mekânın gerçek olmasından çok yapay öğelerle oluşturulup gerçeğinden daha inandırıcı olabileceğini, sinemanın gerçek bir mekâna ihtiyaç duymadığını ifade eder.

Alim Şerif Onaran, “Sinemaya Giriş” isimli kitabında, “Uzayın (Kurgu Yoluyla) Yaratılması” başlığında “Filmin çeşitli parçalarını kurgulayıp bir sahneyi oluştururken, görüntüden beliren ve seyircisi saran yeni bir mekân (uzay), yeni bir çevre yaratılır” (2012: 20) tanımlamasını yapar ve ardından Kuleşov’un farklı mekânlardan tek bir mekân yarattığı deneyi aktarır. Onaran, sinemada iki tür mekân olduğunu; birinin, “dünyanın herhangi bir yerinde olguyu oluşturmaya yarayacak şekilde” kullanılan coğrafi mekân ve “kişilerin ve durumların psikolojisini saptamak ve çevrelemek maksadıyla” kullanılan dramatik mekân tanımlaması yapar (2012: 21). Bu ayırım yapım aşamalarında mekânın üretimi için değil; mekânların ele alış biçimi, kullanım biçimi bağlamında yapılan bir sınıflandırmadır.

Türkiye’den örnekler içeren çalışmalar incelendiğinde sinemada mekân türleri için farklı tanımlamaların ve sınıflandırmaların kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanında bazı çalışmalarda kavram karmaşasının olduğu gözlenmiştir. Kavram karmaşasının özellikle “kurmaca mekân” ve “kurgusal mekân” kavramları özelinde olduğu anlaşılmaktadır. Türkiye’de yapılan çalışmaların ardından yabancı kaynaklarda mekân türlerinin ele alınış biçimi sunulacaktır. Türkçe çevirileri yapılmış kitaplarda, İngilizcede mekân özelinde kullanılan kavramlar için hangi sözcüklerin tercih edildiği incelenecektir. Böylelikle sinema üzerine hazırlanmış Türkçe sözlüklerde henüz ele alınmamış olan mekân temelli kavramların literatürde nasıl kullanıldığı ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Andrew M. Butler’in *Film Studies* (2005: 28-29) isimli kitabı, Türkçe diline Ali Toprak tarafından çevrilirken “setting” başlığı “mekân”; bu başlığa ait metinde geçen “set” için “dekor”, “studio and location” için “stüdyo ve stüdyo dışı”, “the reshoots done in front of back projection” için “geriden gösterim önünde yapılan tekrar çekimler” gibi kavramlar kullanılmıştır. Fransız yeni dalga akımında tercih edilen mekânlar açıklanırken “real location” (2005: 145) ifadesi için çeviride “gerçek mekân” (2011: 149); “Klasik Hollywood Sineması” başlığında “on-screen space” ifadesi için “ekran uzamı” kullanılmıştır. Ekran uzamı olarak çevrilen kavramın kitapta, kurgu tekniğinde oluşturulan mekânlar için değil, sinemasal mekân bağlamında kullanıldığı anlaşılmaktadır. “Mekân” başlığında “stüdyo” ve “stüdyo dışı” kavramlar ele alınmışken, kitabın ilk yayımlanma tarihi 2005 yılı olmasına rağmen literatürde özel görsel efekt türlerinden biri olan arka projeksiyon yöntemine değinilip diğer yöntemlere yer verilmemiştir.

Butler (2005: 25), “Çekim/ Karşı Çekim” (Shot/Reverse Shot) başlığında, Alfred Hitchcock’un yönetmenliğini yaptığı *Vertigo* (1961) filminde, araba kullanan Scottie karakterinin stüdyoda olduğunu, kent görüntülerinin San Francisco’daki bir yerden çekilmiş ve arka projeksiyon ile yerleştirilmiş görüntüler olduğunun bilgisini verir. Bu bilginin ardından, bir ara sokaktan alışveriş merkezine açılan odanın stüdyo seti olabileceğini; iki yer arasında fiziksel bir bağ olmasa da farklı günlerde ve yerlerde çekilen görüntülerde zaman ve mekân devamlılığının kurgu ile sağlayabileceğini aktarır. Kurgu ve mekân ile ilgili bu bilginin kitapta mevcut başlıklardan “Mekân” (Butler, 2011: 33-34) kapsamında değil, “Çekim/ Karşı Çekim” (2011: 30) başlığında ele alınmaktadır.

Butler, önce süreklilik başlığında, sürekliliğe katkı sağlayan üç faktörü (çekim/ karşı çekim, 180° kuralı, 30° kuralı) açıkladıktan sonra bu başlıklardan birinde “farklı mekânlar arası fiziksel bağ kurma” işlemine değinmiştir. Kurgu tekniğiyle oluşturulan mekânların doğrudan mekân yaratma ilişkisi kurulmadan, “Çekim/ Karşı Çekim” başlığı kapsamında bir uygulama olarak değinildiği ve kurgu-mekân-zaman ilişkisi içinde ele alındığı anlaşılmaktadır.

Blain Brown’un *Cinematography: Theory and Practice* isimli kitabı Türkçe diline Selçuk Taylaner tarafından çevrilmiştir. Kitabın çevirisi İngilizce ikinci baskıdan yapılmıştır ve bu baskıdaki İngilizce kavramlar ile çeviriler karşılaştırıldığında; “location” için “mekân”, “yer”, “gerçek mekân”, “stüdyo dışı mekanlar”; “set” için “set” ve “dekor”; “setting” için “mekân”; “live locations” için “gerçek mekân”; “actual locations” için “doğal mekân”; “set or location” için “mekân”; “space” için “mekân”, “uzam” ve “yer” gibi kavramlar kullanılmıştır (Brown, 2012: 95; Brown, 2014: 94). Kitapta, film evreninin mekânlardan (the locations), setlerden (the sets), kostümlerden ve seslerden oluştuğu yazılmıştır. Bu örnekte olduğu gibi ve kitaptaki diğer kullanımlardan “set” kavramının “stüdyo” yerine kullanılabildiği anlaşılır.

Brown, “Gerçeği Parçalayıp Yeniden Kurmak” isimli başlıkta gerçeğin çekimlerle parçalandıktan sonra kurgu yoluyla yeni bir gerçeklik kurulabileceğini ifade etmiştir. Bu şekilde “zaman ve birbirleriyle olan fiziksel ilişki açısından etraftaki her şeyi değiştirebiliriz: mekân değişebilir, havası, tarzı, hatta olayın kendisi değiştirilebilir” (Brown, 2014: 15) açıklaması yapmaktadır. İngilizce kaynakla karşılaştırıldığında bu cümlede aslında “mekân” kavramı geçmez².

“Dördüncü Duvar ve Bakış Açısı” (2014: 35) başlığında, bakış planlarının set (set) veya mekânda (location) “gerçekte olmayan bir fiziksel ilişkiyi kurmak için” kullanıldığını aktarır. Brown, en sık yapılan örneklerini şöyle sıralar: İlki, karakterin başını kaldırdığı bir çekimden sonra gökyüzünde uçak görüntüsünün verilmesi ancak bu olayların sette aynı zaman ve mekânda gerçekleşmemesidir. İkincisi, karakter ve görüntüsü verilmek istenen kent manzarasının farklı yerlerde olması durumunda, iki yöntemin tercih edilebileceğini aktarır; birincisi, uçak örneğinde olduğu gibi karakterin bakış planı ile kent görüntüsünün olduğu iki çekimi kurgu işleminde arka arkaya

²“We can move things around in time and in physical relation to each other: changing the pace, the tone, the mood, even the events” (Brown, 2012: 15).

yerleştirmek ya da oyuncuyu kent manzarasını önüne gerçekten götürüp, oyuncunun omzundan kent manzarasını göstermek. Bu ikinci yöntemde karakter, önceki çekimde gösterildiği yerde değildir.

Brown, bakış planı gibi bağlantı planları kullanılarak farklı mekânları kurgu tekniğiyle bir araya getirilmesi sağlayan bu tekniğe, Pudovkin'in yeni bir sinemasal gerçeklik kurulduğu yaklaşımının aksine bir "mekân hilesi" olarak nitelendirir. Ayrıca Brown (2012: 102), bu teknik için "location stitching" ya da "location splicing" kavramlarını kullanmıştır. Kitabın Türkçe çevirisinde bu kavramlar sırasıyla "mekan yamama" ya da "mekan birleştirme" şeklinde çevrilmiştir. Kitapta kurgu tekniğiyle oluşturulan mekânlar, gerçek ve stüdyo mekânlar ele alınmakla birlikte mavi ve yeşil perdede ışıklandırma konusu ele alınmasına rağmen özel görsel efekt yöntemleri ve CGI ile oluşturulan mekânlara değinilmemiştir.

Türkçeye çevrilmiş her iki kitabın özgün dillerindeki kavramlarla karşılaştırma çalışmasından sonra söylenebilir ki, mekân ile ilgili kavramların Türkçe çevirilerinde benzerlik görölmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada kullanılacak olan, henüz Türkçeye çevrilmeyen yabancı kaynakların çevirileri yapılırken de burada yapılmış olan kavram karşılaştırması çalışmasından ortaya çıkan benzerlik kullanılacaktır; "setting" için "mekân"; "location" için "gerçek mekân"; "set" ve "studio" için "stüdyo" terimleri kullanılacaktır.

Film: A Critical Introduction isimli kitabında Pramaggiore ve Wallis (2008: 89), mekân (setting) için "film eyleminin meydana geldiği yer" tanımını yapar ve bu yerlerin "genel veya belirli yerler, gerçek ve hayal ürünü yerler" olabileceği ifade eder. Film mekânlarının gerçek mekânda (location), set inşa edilerek veya bilgisayarla üretilmiş görüntü (computer-generated imagery, CGI) yoluyla oluşturulabileceğini açıklayarak üç tür mekân ayrımı yapılmaktadır (2008: 81).

Pramaggiore ve Wallis, gerçek ve set inşa edilerek oluşturulan mekânlara odaklanan mekân (setting) başlığında, bilgisayar teknolojilerinden yararlanılarak dijital olarak geliştirilebilen mekânlara da değinmiştir. Bu başlıkta veya "kurgu ve mekân" (2008: 207-212) başlığında kurgu tekniğiyle yaratılan mekânlar ele alınmamıştır. "Devamlılık ve kronoloji" (continuity and chronology) başlığında ise kurgunun "zaman içinde iki veya daha fazla farklı noktada filme alınan görüntüleri birleştirme sanatı

olduğundan, kurgulamanın kendisi kronolojik süreklilik illüzyonunu tehlikeye” (2008: 215) attığı bilgisi verilmiştir. Bu cümledeki vurgunun sadece zaman ögesinin üstünde olup, kurgunun farklı noktaları bir araya getirilmesi hem bu başlıkta hem de “Süreklilik ve mekân” (continuity and space) (2008: 213-215) başlığında açıklanmamıştır. “Süreklilik ve mekân” başlığında ise kurgu işlemi uygulanacağı için çekimlerle parçalanmış mekânın, tutarlı bir coğrafyayla tasvir edilerek görüntü sürekliliğinin sağlanması; yani var olan mekânsal birliğin film çekimi sırasında da korunması bağlamında ele alınmaktadır.

Nathan Abrams, Ian Bell ve Jan Udris (2001: 93-94), *Studying Film* kitabında, mekân (setting) için “mizansenin diğer tüm unsurlarının bulunduğu alan” olarak tanımlanıp, filmlerin (çoğunlukla) hem stüdyo setinin hem de gerçek mekânın (location) kullanılarak çekildiğini, mekânın (setting) ya gerçekten var olan bir mekânın olduğu gerçek mekânda (location) veya gerçek mekânda filmin belirli bir amacı için inşa edildiği set tasarımıyla sağlanabileceğini ifade etmektedir. Kitapta, özel efekt ve CGI yoluyla oluşturulabilen mekânlar da ele alınmıştır. “Location” sözcüğü sadece stüdyo dışı gerçek mekân çekim yerleri bağlamında değil, filmin aksiyonunun gerçekleştiği alan, karakterlerin bulunduğu yer ve çerçevede görünen mekân anlamında da cümle içinde kullanılmaktadır³. Bu bilgiler kitabın farklı başlıkları bir araya getirilerek aktarılmıştır; yani mekân başlığında gerçek ve stüdyo mekânlar ele alındıktan sonra başka bir bölümde özel efekt yöntemleriyle mekânın oluşturulabileceği ele alınmış ve bununla beraber kurgu tekniğiyle oluşturulan mekânlara yer verilmemiştir.

Film mekânları sadece setlerde veya bilgisayar teknolojileriyle yaratılmazlar; kurgu tekniği ile gerçek, stüdyo veya CGI ile oluşturulan mekân parçalarının toplamından yeni bir mekân yaratılabilir. Mekân (ve kurgu) üzerine yapılan çalışmalarda dahi bu yolla oluşturulan mekânlar çoğu zaman mekân türleri sınıflandırması içine dahil edilmemiştir; ya farklı bir başlıkta değinilmektedir ya da çalışma kapsamına alınmamıştır.

Mekân belirleme yaklaşımlarını konu alan bu araştırmada, mekân türlerinin tasnifini gerektiren ayırım üretim şekillerine göre yapılmalıdır. Dolayısıyla sinemasal mekân oluşturma çabasında dört tip mekân türü ortaya çıkmaktadır; gerçek, stüdyo, özel

³Örnek cümleler: (1) “A first close up is usually found some minutes into a film when we are already accustomed to characters and locations.” (2001: 99); (2) “Again, the pace tends to be slower in order to allow the viewer more time to become acquainted with characters and locations.” (2001: 99)

görsel efekt ve kurgusal. Gerçek ve stüdyo mekânlar fiziki dünyada yaratılırken özel görsel efekt ve kurgusal mekânlar yapım sonrası aşamalarında teknik ve teknolojik işlemlerle oluşturulmaktadır. Çalışmanın temelini oluşturan mekân türleri üzerine yapılan çalışmalar incelendikten ve bu çalışmada mekân türlerinin hangi kavramlarla ele alındığı belirlendikten sonra mekân türleri detaylı olarak açıklanacaktır.

2.1.1. Gerçek mekân

Singleton (2004: 53), “Stüdyo dışında çekim yapılan yer” şeklinde tanımladığı “location” kavramı, kitabın çevirisini yapan Selçuk Taylaner tarafından “mekân” sözcüğüyle çevrilmiştir. Bunun yanında, “yerel mekan/ yakın mekan” olarak çevrilen “local location”, stüdyoya yakın mesafedeki mekânlardır; “Birlik kurallarına göre merkeze 45 km den fazla uzak olmayan, oyuncuların ve ekibin geceleme zorunda kalmadığı çekim mekânları” (2004: 53). Böylece gerçek mekânlar arasında ayırım ortaya çıkmaktadır: stüdyoya yakınlık ve uzaklık. Yakın mekânlarda ekibin konaklaması için yer temin edilmesine gerek olmadığı, uzak mekânlarda ise ekibin konaklama ihtiyacının temin edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Gerçek mekânlar “yapım sorumlusuna barınak, yiyecek temini, tuvalet, temizlik, ekip ve malzemelerin ulaşımı gibi ek sorunlar” ortaya çıkarmaktadır (2004: 53). Singleton, mekân belirleme süreci ile ilişkili olan bir kavramı daha ele almaktadır; “secondary locations”. Bu kavram “tâli mekân” olarak çevrilmiştir ve şöyle açıklanmaktadır: “... mekânlar da ana mekânlar ve ikinci derecede mekânlar diye sınıflandırılabilir. Mekân aranırken önce ana mekânları, sonra bunların yakınında tâli mekânları aramak doğru olur” (Singleton, 2004: 82).

Gerçek mekânlarda çalışmanın ortaya çıkarabileceği zorluklarla vardır ve bu zorluklara karşı önlemler alınmaktadır. Singleton’un ortaya koyduğu “cover set” ve “back-up schedule” kavramları bu duruma ilişkin kullanılan kavramlardır. “Cover set” çevirmen tarafından “yedek set” şeklinde çevrilmiştir; ancak “back-up schedule” sözcüğü çevrilmemiştir. Yedek set, “O günkü çekim için hazırlanmış setin kullanılmadığı durumlarda (hava muhalefeti, hastalık gibi) hemen girip çalışılabilecek set” (2004: 24); “back-up schedule” ise “Kimi sahnelerin çekimlerinin planlandığı gibi yapılamaması halinde başvurulacak mekân ve zaman seçenekleri. Kimi zaman dış çekimler doğa şartları yüzünden engellenir. Bu yüzden, çekim planında değişik seçenekler bulunması, çalışmanın aksamamasını sağlar.” (2004: 11) şeklinde tanımlanmaktadır. Çekim

yapılacak setten başka, hazırlıkları yapılmış bir yedek set bulundurmanın sebeplerinden biri hava şartları gibi dış gerçek mekânda çalışmaktan kaynaklanan gerekçeler olabilir; bunun için gerçek veya stüdyo iç mekânının yedek mekân olarak belirlenmesi ve çalışma takviminin değiştirilmeye uygun olması gerekmektedir.

Pramaggiore ve Wallis (2008: 91), gerçek mekânda çekim yapmanın “mutlaka hikâyenin geçtiği yerde çekim yapmak anlamına” gelmediğini belirtir. Ayrıca ticari filmlerin çoğunun stüdyo dışı mekânlarda çekildiği bilgisini verir ve gerçek mekânların “genellikle karmaşık, zaman alıcı, öngörülemeyen ve bir sette çekim yapmaktan daha pahalı” olduğunu ifade etmiştir (2008: 90-91). Stüdyo mekân, film çekimi için yeterli teknik ve teknolojik olanaklara sahipse, yaratıcı kimliklerin becerilerine bağlı olarak oluşturulmaktadır. Bu durum gerçek mekân için de geçerli olabilmektedir. *Masumiyet Çağı* (The Age of Innocence, 1993) filminde, New York eyaletine bağlı bölgelerden biri olan Troy’da, 1870’lerin New York atmosferi yaratılabiliyorken, aynı bölge Manhattan’da geçen başka bir filmin aksiyon sahneleri için kullanılmıştır; “en ‘doğru’ temsiller bile yaratıcı lisansa tabidir” (2008: 92).

Gerçek mekân tercihlerinde belirleyici olan tek kriter mekânların kendisi değildir; mekân, filmin anlatısına uygun ve film setinin kurulması için yeterli olanaklara sahip olsa da bir yerin film mekânı olarak tercih edilmesinde başka dinamikler de etkili olabilir; aynı mekânlarda farklı temsiller oluşturulurken, yaratıcı kimliğin/ kimliklerin mekânı değerlendirme, çözümleme ve filmin bağlamına göre yorumlama biçimi belirleyici olmaktadır. Pramaggiore ve Wallis (2008: 94), henüz yaratıcı bir müdahalede bulunulmadan önce bir ortama ait izleyici fikirlerin ve duyguların, o mekânın çekim mekânı olan tercih edilmesi için geçerli olmayabileceğini ifade eder. Başka bir ifadeyle, gerçek mekân belirleme dinamikleri mekânsal niteliklerin yanı sıra, sinema profesyonellerinin mekânı kullanma yaklaşımına bağlı olmaktadır.

Gerçek mekânların birbirleri arasındaki mesafe hem filmin görselliğini hem de birbirine koşut olan film yapım süresini ve filmin ekonomisini etkilemektedir. Bu konuya Lukinbeal’in Amerikan film yapımının tarihini incelediği makalesinde saptadığı durum örnek verilebilir. Amerika’da endüstriyel film üretiminin 1902’den 1910’a kadar aşamalı bir şekilde New York’tan topoğrafisinin uygun ve mimari açıdan zengin şehir olan Los Angeles’e taşınmasının sonucunda şehrin kendisinin ve yakın çevresindeki bölgenin film

için gerekli “coğrafi gerçekçiliği” ve buna bağlı olarak seyahat maliyetlerinin düşmesi ile “para tasarrufu” sağladığı bilgisini vermiştir (2002: 252).

Bir bölgenin film çekimi için farklı manzaralara olanak sağlayarak mekân çeşitliliğini artmasını “iki katına çıkarmak” kavramıyla ifade eden Lukinbeal, buradaki film mekânlarının stüdyo olmadığına dikkat çekerken, gerçek mekânda çekim yapmanın iç mekân bir sahne ya da dış mekân stüdyolarında çekim yapmaktan daha gerçek göründüğünü savunur. Bir mekânda filmde yaratılmak istenen duygunun oluşturulabilmesi veya mekâna özgü benzersiz duyguların, sinemasal yollarla yeniden üretiminin sağlanabilmesinin yanında, gerçek mekânlarda film bütçesine etki edecek olan ekonomik dinamikler de belirleyicidir; bir yerden diğer yerlere ucuz ulaşım sağlama olanakları, bölgede film endüstri ile ilgili gerekli hizmetlerin sağlanabilmesi için yerleşik bir sistem ve prodüksiyon şirketlerinin maliyetleri düşük tutması gerçek mekân tercihlerinde belirleyici olmaktadır (2002: 256). Bunlara ek olarak, endüstriden uzak yerlerde nitelikli işin ortaya çıkması ve iş akışının sağlanabilmesi için vasıflı iş gücüne ihtiyaç vardır (2002: 256).

Pramaggiore ve Wallis (2008), aynı gerçek mekânda farklı anlatılarda ve türlerde film çekilebileceğini, mekânın sahip olduğu duygunun mekân belirleme yaklaşımında önemli olmayabileceğini belirtir. Bu açıdan gerçek mekânları stüdyo mekânlara yaklaştırmakta ve mekân tercihinde yaratıcı kararlar veren sinema profesyonellerinin rolünü merkeze koymaktadır. Lukinbeal (2002) ise gerçek mekânda var olan duygu ve bu mekânların taşıdığı gerçekçilik unsurundan yola çıkarak mekân merkezli yaklaşım sergilemektedir. Pramaggiore ve Wallis, gerçek mekânda çekim yapmanın daha zahmetli ve pahalı olduğuna, Lukinbeal ise uygun prodüksiyonel hizmetin sağlanabilmesi takdirde gerçek mekânların elverişli olduğuna dikkat çekmektedir. Gerçek mekân hakkında söz konusu yaklaşımların sunulmasının ardından stüdyo mekân için kullanılan kavramlar ve açıklamalar hakkında bilgi verilecektir.

2.1.2. Stüdyo mekân

Singleton (2004: 90), stüdyo mekânın “Ön hazırlıklar, yapım ve yapım sonrası için yapım şirketlerine hizmet veren bürolar, çekim platoları, kurgu odaları, seslendirme salonları gibi bir arada kurulmuş yapılar” olduğunun bilgisini verir. Ayrıca “Her

stüdyonun bulunduğu şehirde bir stüdyo bölgesi” belirlenmiş olduğunu ve bu bölgeye stüdyo bölgesi (studio zone) denildiğini aktarır. “Gerçek mekân” başlığında yer verilen “yerel mekan/ yakın mekan” ile “stüdyo bölgesi” kavramın birbirine karşılık geldiği anlaşılmaktadır. Kitapta stüdyo ile ilişkili diğer tanımlar şunlardır: Çevirmen tarafından Türkçe karşılığı yazılmayan “stage”, “Dekorların kurulup film çekiminin yapıldığı iç veya dış mekân” (2004: 88); sesli çekim stüdyosu (sound stage), “Genellikle filmlerin iç sahnelerinin çekimlerinin yapıldığı geniş, ses yalıtımlı film stüdyosu” (2004: 86); çevirmen tarafından Türkçe karşılığı yazılmamış olan “insert stage”, “Ara planların çekildiği plato, stüdyo” (2004: 48); plato (floor) “Bir sesli stüdyonun (sound stage) çekim yapılan bölümü” şeklinde açıklanmaktadır.

Pramaggiore ve Wallis (2008: 89), Alfred Hitchcock’a ait olan *Notorious* (In *Notorious*, 1946) filmindeki kimi mekânların Miami ve Rio de Janeiro şehirlerinde kimi mekânların ise ses sahnesi türündeki stüdyolarda (studio soundstage); yani bu stüdyoların “ev setleri barındıran ve film çekimi sırasında ışık ve ses üzerinde optimum kontrol sağlayan büyük, depo benzeri bir yapı” olduğu bilgisini verir. Stüdyo mekânlar, iç mekân setlerden (indoor set) oluşturulabildiği gibi dış mekân setlerden de (outdoor set) inşa edilmektedir; *Cennetin Çocukları* (Les Enfants du Paradis, 1945) filminde bir dönemin Paris sokaklarını taklit etmek için dış mekân setleri kurulmuştur (2008: 90). Film yapım stüdyoları, film üretimi için ayrılmış, gerekli teçhizatların mevcut olduğu mekânlardır. Lukinbeal (2002: 252), iç mekân veya dış mekân stüdyolarda, filmde gösterilen alanlar ve filmsel mekânla ilişkili anlamlar üzerinde gerçek mekânlara göre kolayca kontrol sağlanabildiğini belirtir.

Yeterli olanaklara sahip bir stüdyo mekân yaratıcı kararların rahatlıkla uygulanabileceği set ortamıdır. Çekim, gerçek bir mekânda yapıldığında dış faktörler ortaya çıkmakta; dolayısıyla film yapımı karmaşık hale gelmektedir. Bunun aksine, stüdyo mekânlar hem yaratıcı kararların gerçekleşmesi hem de film yapım organizasyonunun sağlanması için uygun alanlardır. Singleton (2004: 53), gerçek mekânlarda ekibin barınması ve ekipmanın taşınması ile ilgili ek sorunların ortaya çıktığını belirtmektedir. Stüdyo mekân, film yapımı organizasyonundaki teknik koşulların mevcut olduğu, ekibin konaklama ihtiyacının ortaya çıkmadığı, bunun yanında ekibin diğer barınma hizmetlerinin sağlanması ve planlanmasındaki işleyişin kolaylıkla yürütüldüğü çalışma alanlarıdır. Stüdyo mekânda, çekim ve film yapım

organizasyonunun gerekleŖtiđi alanla ilgili öngörülmeyen dıŖ faktörlerin etkisi yoktur. Stüdyo mekânların ardından özel görsel efekt ile oluŖturulan mekânlar açıklanacaktır.

2.1.3. Özel görsel efekt ile oluŖturulan mekân

Pramaggiore ve Wallis (2008: 173-175), optik illüzyonlar oluŖturmak için model (models) ve minyatür (miniature) oluŖturma, protez (prosthetic), fotoğraf kesimleri (photo cutouts), n ve arka projeksiyon (front and rear projection), mat resimler (matte paintings) ve bilgisayar grafiklerini kapsayan özel görsel efektler, uygulandığı yapım aŖamasına göre sektör alıŖanları tarafından farklı biçimde isimlendirildiğini belirtmektedir. Prodüksiyon aŖamasındaki uygulamalara özel /mekanik efekt, post prodüksiyon aŖamasındaki uygulamalara ise görsel/ optik efekt kavramları kullanılabilir; fakat sektördeki ayrıma karŖın bütün bu uygulamalar “zel görsel efekt” ismiyle birleŖtirilmiŖtir. Bilgisayar grafikleri Singleton (2004: 22) tarafından “Stüdyoda yapımı ve çekimi zor veya pahalı olacağı için elektronik olarak yaratılan set veya sahne” Ŗeklinde açıklanmaktadır.

Pramaggiore ve Wallis, zel efekt yöntemleriyle mekân yanılısaması yaratılabilmesi için; gerçekte var olmayan mekânları ve nesnelere yaratmak ya da gerçek yaŖamda zarar verilemeyecek mekânları oluŖturabilmek için model ve minyatür yöntemi (2008: 175); canlı oyuncuların arkasına yansıtma iŖlemi için fotoğraf kesimleri ve n ve arka projeksiyon yöntemi (2008: 176); derinlik ve atmosfer yaratabilmek için çekim alanında bulunmayan uzak konumların boyama yöntemiyle sabit ve hareketsiz biçimde oluŖturulmasına mat resim (2008: 176); kamera ve sahne arasında yerleŖtirilen cam bölme ile oluŖturulan bir tür mat çekim yöntemi ise cam çekimi (glass shots) (2008: 176-177); mekânın ve nesnelere dijital olarak bilgisayarda yaratılması ise CGI yönteminin olduğu bilgisini verir (2008: 179). Mekânın bir kısmının stüdyo veya gerçek mekânlarda diğer bir kısmının ise bilgisayar efektleri ile oluŖturulmasına dijital set uzantısı (digital set extension) denmektedir (2008: 433). CGI tamamen dijital bir uygulamayken, gemiŖte kullanılan diğer yöntemler teknik ve teknolojik geliŖmelere bağlı olarak uygulama biçimleri dijitalleŖmiŖtir. Bu yöntemlerle hareketli veya durağan mekânlar oluŖturulabilmekte ve yapım öncesi, yapım çekim, yapım sonrası aŖamalarını kapsayan uygulamalarla farklı ortamlar birleŖtirilerek mekân yanılısaması yaratılabilir.

Nathan Abrams vd. (2001: 87-88) özel görsel efekt uygulamalarının filmin estetiğine katkısının yanında kimi durumlarda ekonomik avantajlara sahip olduğuna dikkat çekmektedir; *Dövüş Kulübü* (Fight Club, 1999) filminde dev mutfağın kurulması daha maliyetli olacağı için CGI tercih edilmiştir. Dijital uygulamalarla oluşturulan mekânlar, bazen filme özel yeni bir set oluşturmak veya gerçek mekânda çekim yapmakla kıyaslandığında ucuz olabileceği vurgulanmaktadır. Özel görsel efekt yöntemleriyle oluşturulan mekânın ardından son mekân türü olan kurgusal mekân hakkında bilgi verilecektir.

2.1.4. Kurguyla birleştirilerek oluşturulan mekân (Kurgusal mekân)

Sinemada kurgu, kimi kuramcıya göre çekimlerin bağlanması kimisine göre ise çarpışması olarak yorumlanmıştır. Bu yaklaşım farkı, kurgunun tanımını ve uygulama biçimini de belirlemektedir. Kurgu tekniği sayesinde gerçek ve stüdyo mekânlar birleştirilerek sadece filmsel gerçeklikle ortaya çıkan mekânlar yaratılabilmektedir. Kurguyla birleştirilerek oluşturulan mekânları ele alan bu başlıkta, tez çalışmasının kapsamı gereği, bir ya da daha fazla mekânda, daha sonraki kurgu düzenlemesinin hesaba katılarak yapılan çekimlerin, kurgu işleminin tamamlanmasından sonra gerçekte var olmayan, yeni bir bütünlük içinde görünüm kazanan mekânların elde edilmesine odaklanılmaktadır.

Kurguda kesme, zincirleme, bindirme, kararma-açılma, silinme gibi geçiş tekniklerinden özellikle zincirleme ve kararma-açılma zamanın ve mekânın değiştiğini ortaya çıkarmak amacıyla kullanılabilir. Bu ikisi “kesintisiz zaman akışı ve sabit uzam yanılması yok eder” (Arnheim, 2002: 103). Aynı şekilde bindirme ve silinme teknikleri de kesintisiz zaman akışı ve bütünlüklü mekân yapısı oluşturamamaktadır; ya zaman ya da mekân geçişinden herhangi biri ya da ikisi hakkında görsel ipucu oluşturulmaya çalışılır. Mekânlar arası geçişin görsel anlatımının, kurgu teknikleriyle seyircinin algılamasını kolaylaştıracak şekilde yapılabildiği gibi, bu amaçtan farklı olarak, mekânın değişimi yine kurgu teknikleriyle gizlenebilir. Zamanda ve mekânda bir bütünlük sağlayabilmek ve kesintisizlik yaratabilmek için kesme tekniği kullanılır; diğer teknikler ise yapay geçişler sağlar.

Kurguda kesme tekniği gerçeği düzenlemek ya da betimlemek, eğretileme yaratmak, zamanda ileriye ya da geriye gitmek, ritm oluşturmak, gerilim yaratmak gibi

pek çok amaç için kullanılabilir (Büker, 2012: 108-110). Filmsel gerçeği ve evreni yaratmak için gerçek yaşamda bulunmayan mekânlar, filmsel görüntüde elde edilebilecek şekilde kesme tekniğiyle düzenlenir. Tek mekânda geçen çekimlerden birden fazla mekân görünümünde bütünleşik filmsel mekânlar yaratmak; farklı mekânlara ait çekimlerden, bir araya gelmesi mümkün olmayan parçalardan tek mekân elde etmek; gerçek mekânı yeniden biçimlendirmek için mekânın bazı parçalarını kullanmak gibi, kesme tekniği, seyircinin algısında uygun şart veya durumları sağlamada diğer geçiş tekniklerinden daha fazla olanak yarattığı için tercih edilmektedir.

Sinema tarihi incelendiğinde, Amerikalı iki yönetmenin kurgu tekniğini kullanarak film evreninde ortaya çıkan ilk mekânları yarattığı görülür; bu yönetmenlerden biri E. S. Porter, diğeri ise D. W. Griffith'dir. Porter'ın *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (Life of an American Fireman, 1902) filminde stüdyo mekânda gerçekleştirilen çekimler ile eski haber görüntülerini düzenleyerek izleyicinin algısında bütünlüklü filmsel zaman ve mekân yaratabilmiştir (Abisel, 2003: 67). Birbirinden uzak bir araya getirilmesi mümkün olmayan mekânlardan yeni bir mekân elde edilmesi ilk kez bu filmde kurgu vasıtasıyla uygulanmış ve gerçek mekânlara bağlı kalma zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Bu uygulamadan farklı olarak, tek çekim mekânıyla birden fazla mekân oluşturarak bütünlüklü mekân algısının yaratılması ise ilk kez Griffith tarafından *Korkunç Bir An* (An Awful Moment, 1908) filminde gerçekleştirilmiştir (Mast, 1984: 89). Bu filmde yapım çekim sırasındaki tutarlı çerçeve kullanımı, karakter hareketleri ve dekor çalışması; yapım sonrası aşamasında gerçekleştirilen kurgulama işlemindeki kesme tekniği ile kurgusal mekân yaratılmıştır. Her iki yönetmenin de kurgusal mekânların yaratımında olduğu gibi farklı kurgu tekniklerinin gelişiminde de önemli katkıları vardır.

Amerikalı yönetmenlerin kurgusal mekânlarla ilgili ilk uygulamalarının ardından Rus biçimci kuramcı ve yönetmenlerin bu uygulama üzerinde yapmış oldukları çalışmalar gelir. Film dilinin özgün yapısı üzerinde incelemelerde bulunan kişilerden biri L.V. Kuleşov, 1920 yılında kurgu tekniği ile mekân yaratımı üzerine ilk deneyi yapmıştır. Deneyde; "1. Bir delikanlı soldan sağa yürür. 2. Bir kadın sağdan sola yürür. 3. Delikanlıyla kadın karşılaşır ve el sıkışırlar. Delikanlı bir yeri gösterir. 4. Büyük, beyaz bir yapı görünür, önünde geniş merdivenleri vardır. 5. Delikanlıyla kadın merdivenlerden çıkarlar." (Pudovkin, 1966: 91). Bu parçalar film için çekilmiş farklı mekânlardan ve başka bir filmde alınmış mekân görüntüsünden oluşturduğu halde mekân farklılıkları ayırt

edilemediği için sahneler organik bir bütünlük şeklinde algılanmış ve Kuleşov, bu yeni tür mekâna “yaratıcı coğrafya” adını vermiştir (1966: 91-92).

Pudovkin, 1926 yılında yayımlandığı *Sinemanın Temel İlkeleri* kitabında, sinemanın temelini yerleştirdiği kurguyu “filmsel gerçeğin yaratıcı gücü” (Pudovkin, 1966: 19) şeklinde nitelendirir; nasıl ki bir sözcük kendi başına ölüyken, bir cümle içinde yaşam buluyorsa, her bir çekim de ölüdür ve ancak kurgu yoluyla yaşam bulur ve böylece ölü olan fotoğrafik özden uzaklaşarak sinemaya has canlı bir öz ortaya çıkar (1966: 15-17). Pudovkin, kurguyu zaman ve mekân özelinde inceler; tiyatro “gerçek uzay ve gerçek zaman kanunlarına bağlı” (1966: 86) olmasına rağmen “film yönetmeni, herhangi bir görünüşün filimsel biçimini meydana getirirken, bütün ara noktaları atabilir” (1966: 87). Mekân özelinde “geçiş ve ara noktaların atılması” olanağının kullanılması ile “ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filimsel uzay” veya “gerçek uzayın ayrı ayrı noktalarında çevrilmiş başka başka öğeleri birleştirip yoğunlaştırarak, tek bir filimsel uzay” ortaya çıkartılabilir (1966: 90). Pudovkin (1966: 88), filmsel zaman ve mekânın bir tür hile olmadığını, sinemanın temel malzemesi olarak nitelendirdiği kurgu yoluyla meydana gelen “filmsel anlatış yöntemi” olduğunu ifade eder. Bu yöntemle filmin kendi gerçekliğini meydana getiren filmsel mekânlar kurulmakta; dolayısıyla ortaya yeni bir gerçeklik çıkmaktadır.

Pudovkin; zaman, mekân ve kurgu bağlamında Eisenstein’ın *Potemkin Zirhlisi* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) filmi inceler. Filmin sonunda Odesa Tiyatrosu’na top atışı yapan gemi görüntülenmektedir. Patlama sırasında uyuyan, uyanan ve doğrulan aslan heykeli de filme alınmıştır. Pudovkin (1966: 121), filmle ilgili şu bilgiyi verir: Odesa tiyatrosunun kendisinin de filme alındığını, mermer aslan heykellerinin Kırım’da, patlayan kapının da Moskova’da ve bu öğelerin kurgu yoluyla bir araya getirilerek “tek bir filimsel uzayda kaynaştırılmıştır”. Kapı ve heykel görüntülerinden sağlanan filmsel uzay kaynaştırmasına tek bir filmsel mekân algısı oluşturma çabası yoktur; ancak kapının gerçekten Odesa tiyatrosuna ait olmaması gerçekte var olmayan filmsel mekânın oluşturulmasıdır. Tıpkı patlayan kapının Odesa Tiyatrosu’na ait olmamasıyla yaratılan sinemasal mekân gibi tiyatro binasına top atışı yapan geminin de farklı bir uzamda olması yine böyle bir yöntemin sonucu olabilir; ancak Pudovkin, geminin yeri ve tiyatro binasının gerçekteki mekânsal bağlantısızlığı hakkında bilgi vermemiştir. Pudovkinin üzerinde durduğu olgu, aslan görüntülerine yer verilerek, farklı uzamsal görüntülerin

filmsel düzlemde birleştirilmesi sonucu, sinemada sembolik anlatımın kurgusal yöntemlerle ilk kez yaratılmasıdır.

Eisenstein (1985: 16), sinemanın iki temel özelliğinden birini çekim (ya da çerçeve), diğerini de kurgu olarak belirtmekte; her iki özellik diğer sanatlarda var olsa da filmin “her şeyden çok” bu özelliklerden oluştuğunu ve bu özelliklerle açıklanabileceğini ifade eder. Görüntü, diğer sanatların malzemesine göre, örneğin renk, müzik ve sestene daha bağımlı olduğu için kurgu ile girdiği ilişki sonucunda yeni nitelikler kazanır ve bu nedenle kurgunun filme özgü yapısı ortaya çıkmaktadır (1985: 16-17). Pudovkin, kurgu uygulamasını çekimleri/ parçaları “birleştirmek”, “yoğunlaştırmak”, “bağlamak” gibi terimlerle açıklarken Eisenstein çekim/ çerçeve olarak ifade ettiği parçaların düzenlenmesi için “çarpışma”, “çatışma” kavramını kullanır. Çerçeveleme, Eisenstein’in tanımına göre “bir kurgu ayırımında yer alan birbirine bağlı çerçevelerin (çekimlerin) resim yönünden düzenlenişidir” (1985: 28). Bu tanımda çerçeveleme çalışmasının kurgu ile ilişkisi vurgulanmaktadır. Kurgu ise “doğanın gerçekten yaratıcı bir yoldan yeniden biçimlendirilmesinde en güçlü araçlardan biri olmaktadır” (1985: 17). Yaratıcı bir yoldan yeniden biçimlenme, filme özgü zaman ve mekân oluşturma ve istenildiği takdirde soyut anlamlar üretilmesine olanak vermektedir.

Arnheim (2002: 111-112), “film aracının karakteristiklerinin ve bunların uygulamalarını” sınıflandırırken kurgu vasıtasıyla zaman ve uzam sürekliliğinin ortadan kalkmasının sonucunda sinemada şu uygulamaların yapılabildiğini açıklar:

- a) Ayrı zamanlı epizotları yan yana (ve arada) gösterme; b) Gerçekte farklı olan uzamların birleştirilmesi; c) Bir olayın seçilen bölümlerini göstererek karakteristik yönlerini sunma; d) Zaman ve uzam bağlantısı değil, anlam bağlantısı olan şeylerin kombinasyonunu gösterme; e) Ayrımsanamaz montaj. Değiştirilen gerçeğin (fantastik) yanılması (birden görünme ve kaybolmalar vb.). f) "Kısa" ya da "uzun" montajla çekim sekanslarının ritmi.

Bu sınıflandırmadaki “b” maddesi gerçek yaşamda var olmayan, sadece görüntülerde gerçeklik kazanan mekânları; “d” maddesi ise Rus sinemacıların kuramsallaştırdığı montaj ilkesine işaret eder.

Brown (2014: 102), “sıfırdan bağlama” (the zero cut) ismini verdiği başlıkta “benzere bağlama” (match cut) şekli olarak ifade ettiği yönteme filmlerden örnekler verir. Örneklerden biri, John Frankenheimer’in *Ronin* (1998) filminde Avusturya’da gerçek mekânda çekilmiş bir sahnenin devamı Los Angeles’ta bir stüdyoya gerçekleştirilmiştir.

İki sahne arasında kesme tekniği kullanılmış olsa da yönetmen farklı bir teknikle, kamera önünde birkaç kez görünen figüran geçişlerinin birinde oluşan karanlık kullanılarak, fark ettirilmeden bu geçişin sağlandığının bilgisini verir. Brown, bu yöntem ile yönetmenin “tek bir planda birleştirilmiş iki değişik mekânın güçlü noktalarını kullanabilme olanağını” yarattığını ifade etmiştir. İkinci örnekte ise temel kitaplarda örneği sık verilen Hitchcock’un *Ölüm Kararı* (Rope, 1948) filminde kurgu tekniğinin hiç kullanılmamış olduğu, tek planda geçiyor imajının yaratılmasının, üstteki film örneğinde kullanılan teknikle aynı yöntemin kullanıldığını aktarır. Hitchcock, bu tekniği kurgusal mekânlar oluşturmak için değil, kurgu tekniğinin kullanımını izleyiciye hissettirmeden filmdeki olay, zaman ve mekân geçişlerini oluşturabilmek adına kullanır. Böylelikle Türkçeye “sıfırdan bağlama” şeklinde çevrilen yöntemin sadece kurgusal mekânların yaratımı için kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

Kurgu teknikleri kullanılarak sinemasal mekânlar yaratma pratiğini Griffith ve Porter başlatmış; Kuleşov, Pudovkin ve Eisenstein ise araştırmalar ve deneyler yaparak kurgunun sanatsal potansiyelini sinemanın merkezine koyup kuramlaştırmışlardır. Sinemada mekân konusunu ele alan çalışmalarda bu tür mekânlar ya ele alınmamakta ya da bir uygulama olarak açıklanmaktadır. Mekân türleri arasında özellikle kurgu yoluyla oluşturulan mekânların, çalışmalarda ele alınış şekillerinde farklılık ortaya çıktığı için kavramsal kullanımlar özelinde bir resim çizme gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Pudovkin’in yazmış olduğu kaynaklardan, hocası Kuleşov’un farklı mekân görüntüleri kullanarak kurgu tekniğiyle tek mekân elde etme üzerine deney yaptığı ve bu biçimde oluşan mekânları “yaratıcı coğrafya” olarak isimlendirdiği bilinmektedir. Eisenstein da bu mekân yaratma yönteminden etkilenmiş ve filmlerinde uygulamıştır. Diğerlerinden farklı olarak Brown’un (2014: 102) “mekân birleştirme” ya da “mekân yamama” şeklinde ifade ettiği tespit edilmektedir. Peter Wollen (2013: 87), Kuleşov’un mekânlar özelinde yaptığı deney için “yaratıcı coğrafya veya yapay manzara” (creative geography or artificial landscape) ifadesini kullanır. Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri* kitabında hocası Kuleşov’un “yaratıcı coğrafya” kavramını kullandığını yazdığı, “yapay manzara” kavramı geçmediği için bu kavramın Kuleşov’a veya Wollen’a ait olabileceği gibi, her iki düşünürü de ait olmayıp Wollen’dan daha önce başka biri tarafından kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Arnheim ise ilk kez 1928 yılında yayımladığı

Film As Art kitabında kurgu vasıtasıyla mekânda ve zamanda uygulanabilecek yöntemlere “Gerçekte farklı olan uzamların birleştirilmesi” şeklinde yer vermiştir.

Sinemada mekân türleri farklı şekillerde isimlendirilmekte ve sınıflandırılmaktadır. Kavramsal belirsizlik kurgu yöntemiyle oluşturulan mekânlar özelinde daha fazla yoğunlaşmaktadır. Söz konusu mekânlar ile gerçek ve/ veya stüdyo mekânlar kullanılarak filme özgü yeni bir mekân yaratılması, bu mekânların gerçekte var olmaması ve temelde kurgu teknikleriyle yaratılması sinemaya özgü mekân yaratma biçimi olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, çalışmada, kurgu tekniğiyle oluşturulan mekânların “kurgusal mekânlar” ismiyle kavramlaştırılıp mekân türleri arasında sınıflandırmada yer alması kaçınılmaz olmaktadır.

2.2. Dünya Sinema Tarihinde Mekân Tercihleri

Bu başlık altında tarihsel süreçte teknik ve teknolojik gelişmelerin ışığında; ekonomik ve toplumsal koşulların yarattığı ortama bağlı olarak; alınan ulusal ve uluslararası politik kararların etkisiyle; tarihsel dönemlerde düşünce hayatında yaygınlaşan görüş, yöntem ve hareketlerin etkisine bağlı olarak değişen değer anlayışlarıyla; seyirci tercihleriyle film üretiminde bulunan kişilerin film yapma biçimlerinin ve dolayısıyla mekân belirleme yaklaşımlarının nasıl şekillendiği ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda “sinemanın ilk yıllarında mekân”, “sinemanın güçlendiği yıllarda mekân”, “stüdyo sistemine karşı gelişen mekân tercihleri” başlıkları altında sinema tarihinde mekân tercihleri incelenecektir.

2.2.1. Sinemanın ilk yıllarında mekân tercihleri

Fransa’da Louis ve Auguste Lumière’in kamera, gösterici ve baskı makinesi işlevlerinin yapılabildiği, patentini 1895’te aldığı *Cinématographe* aygıtının icadıyla beraber sinema sözcüğü dünya çapında kabul edilmiştir (Abisel, 2003: 25-30). Lumière Kardeşler’in *Kâğıt Oyunu* (Partie d'écarté, 1895), *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler* (La Sortie Des Ouvriers De L'usine Lumière), *Trenin Gara Girişi* (L'arrivée D'un Train En Gare, 1897) gibi filmlerinde kamera sabit, çerçeve hareketsiz ve genel çekimlerden oluşmaktadır. Bu ilk filmler gerçek mekânlarda geçmekte ve gündelik yaşamdan kesitlerden oluşmaktadır. O dönemlerde, Lumière kardeşlerin filmlerinde henüz mekânı

farklı perspektiflerden gösterme ve mekânda gezinme gibi aygıtın olanaklarından doğan, sinemaya özgü yenilikler keşfedilmemiştir; ancak filmler kameranın konumu, alan derinliği, çerçeve tercihleri ile gerçek mekân kullanımları açısından sinema tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Trenin Gara Girişi filminde seyircilerin perdede bile olsa üstlerine doğru gelen treni izledikleri sırada dehşete kapılarak salondan kaçtıkları veya sadece koltuklarında panikleyerek tepki verdikleri yönündeki farklı iddialar hala tartışma konusudur⁴. Bu eksendeki tartışmalar sürse de seyircilerde bir korku etkisinin yarattığı yönündeki bilgi hem dönemin gazeteleri hem de temel sinema kitaplarında yer almaktadır. Bu olay hakkında sinemanın gücü çerçevesindeki yorumlamaların ötesinde seyirciler tarafından izlenen hareketli görüntünün perde üzerinde yeniden temsili olduğunun anlaşılması sinemasal mekân ve zaman algısının henüz oluşmadığının göstergesidir. Ses ile mekânın desteklenmediği bir filmde dahi elli saniyelik bir görüntünün yaratmış olduğu yanılsamanın en büyük sebebi sinemasal mekân algısının gerçek mekân algısına yakınlığıdır. Uzaktaki nesnenin küçük, yakındaki nesnenin büyük görünmesi yaklaşan trenin görüntüsünü gerçekçi kılmıştır; dolayısıyla “görüntünün derin odaklanması nedeniyle hiper-gerçekçilik izlenimi” (Loiperdinger ve Elzer, 2004: 105) artmış ve yaklaşan trenin giderek büyümesinden trenin hızlandığı yanılsamasını yaratması “ekrandaki oranların bozulmasını henüz bilmeyen izleyiciler için, bu rahatsız edici bir algısal deneyime” (2004: 104) dönüşmesine neden olmuştur.

Filmlerin çekildiği büyük ölçekli stüdyoların ortaya çıkmasını hazırlayan önemli tarihsel olguların başında filmciliğin örgütlenmesi, sinemanın endüstrileşmesi gelmektedir. Stüdyoların kurulabilmesi için de sinema seyircilerinin salonları doldurması, bu salonların iyi kazanç yapması gerekir. İlk defa ABD’de Pittsburgh kentinde açılan “nickelodeon” adındaki mekânlar, giderek yaygınlaşmış ve seyirci tarafından ilgiyle karşılanması sonucunda elde edilen gelirler film endüstrisinin ortaya çıkmasında büyük öneme sahip olmuştur (Abisel, 2003: 43). Stüdyoların kurulmasını sağlayacak bir film endüstrisi ne kadar güçlüyse stüdyolar da dönemin teknolojisine bağlı olarak daha nitelikli olmaktadır. Sinema tarihinde stüdyo sistemi denilince 1920’lere dayanan üretim, dağıtım ve gösterimin tek elde toplandığı tekelleşme ve endüstriyel

⁴Bu tartışmaları ele alan çalışma için: Loiperdinger, M. ve Elzer, B. (2004). Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth. *The Moving Image* 4(1), 89-118.

yöntemlerle filmlerin üretildiği Hollywood stüdyo sistemi kastedilir (Hayward, 2012: 503). 1920'lerdeki bu büyük stüdyolar kurulmadan önce film çekimi için elverişli yerler olarak kullanılan ve bağımsız şirketlerce film üretiminin yapıldığı stüdyolarda da filmler fabrikasyon üretim tarzıyla üretilebilmektedir.

İngiltere'deki ilk yerli film gösterimini yapan Robert W. Paul, 1899 yılında şirket kurarak İngiltere'nin güneyindeki stüdyosunda yılda ortalama elli film çekebilmiştir⁵; ancak İngiltere'deki stüdyo sinemanın endüstrileşmesi için yeterli değildir. Sinema tarihinin başlangıcında endüstrileşme önce Fransa'da Charles Pathé önderliğinde, üretim tesislerinin Fransa, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ve dünya çapında dağıtım ofisleri kuracak kadar büyüyen Pathé Frères şirketi ile olmuştur⁶. Farklı ülkelerdeki başarıları pazar paylarını arttırınca "üretim tesislerinin operasyonel alanını" genişletmek için yeni adımlar atılmış ve "toplu halde sistematik olarak yeni filmler" yapılmasını olanaklı hale getirmek için Vincennes'de "cam ev" stüdyosu da inşa edilmiştir (Abel, 1993: 364). 1914'teki savaştan etkilenene kadar gelişmeye devam eden Pathé Şirketi stüdyonun olanaklarını kullanarak izleyicileri etkilemeyi başarmış ve sinema alanında dünya çapındaki en büyük güç olmuştur.

Uluslararası alanda "Brighton Okulu" olarak bilinen George Albert Smith'in 1897'de ilk film fabrikasını kurduğu, iki yerleşim yerinin birleştirilmesiyle oluşan Brighton ve Hove ikiz kenti, İngiltere'de James Williamson ve Cecil Hepworth gibi film yapan pek çok ismi bir araya getiren kent olmuştur (Gray, 2004: 6). Londra'nın yaklaşık elli mil güneyinde bulunan bu şehrin film üretiminin merkezi olarak tercih edilmesinin sebeplerini Gray (2004: 9) şöyle açıklar: "seçkin, moda uygun bir kraliyet tatil beldesi" olmasından dolayı Brighton ve Hove'un 1890'lardaki tarihinden yararlanan yönetmenlerin "filmlerinin üretimini, sergilenmesini ve alımını bu coğrafi ve kültürel alan içinde konumlandırmak" istemesi; bölgenin iki milden fazla deniz kıyısının olması, güneş ışığını nispeten daha uzun dönem alması ile film üretimi için doğal ışık ihtiyacının karşılanması; oyuncu, tiyatro çalışanları topluluğu ile hem oyuncular ve set tasarımcıları hem de popüler sahne anlatıları alanında gelişmiş bir yer olması. Sinemanın ilk yıllarında İngiltere'deki yönetmenlerin mekân belirleme tercihinde filmleri sunabilecekleri kültürel

⁵<https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/Edison-and-the-Lumiere-brothers#ref507920> (Erişim Tarihi: 27.06.2020)

⁶<https://academic.oup.com/levels/collegiate/article/Charles-Pathé/58716> (Erişim Tarihi: 27.06.2020)

ortamda üretebilme, doğal coğrafyanın iklim koşullarının film çekimine uygunluğu ve film için ihtiyaç duyulan oyuncu, set çalışanı ve ekipman ihtiyacı olduğu anlaşılmaktadır.

Fransız yönetmen Georges Méliès'in mekân oluşturma ve tasarlama konusunda yapmış olduğu yenilikler sinemasal mekân yaratma sürecini başlattığı için oldukça önemlidir. Bir stüdyo kurana kadar dış mekânlarda gündelik yaşamda gördüklerini çeken Méliès, 1896'da edindiği Bioscope aygıtından kısa süre sonra Fransa'da camlarla çevrili küçük bir alanda ilk stüdyosunu kurmuştur (Abisel, 2003: 55-56). "Tek bir tablo ya da sahne içeren" filmlerinden sonra farklı tablolarla yapay mekânlar yaratabilmiştir (2003: 57). Bir mekânın içini tasarlama, yapay mekân inşa etme, birden fazla mekân ve dekor kullanma çalışmalarıyla gerçekte var olmayan mekânlar oluşturmuştur. Daha önceki yönetmenlerin mekân yaklaşımlarından farklı olarak filmsel mekân oluşturma çabasına girmiş, anlatının mekânla ilişkisini kurarken anlatıya platform oluşturma ötesinde onu meydana getiren bir öge olarak anlatı-mekân birlikteliğini incelikli bir şekilde oluşturmuştur.

Méliès'in çağdaşı ve rekabet halinde olduğu Amerikan film öncüsü Edwin Stanton Porter da stüdyoda dekorlarla birden fazla mekânı inandırıcı bir şekilde kurması ve kurgu yoluyla birkaç filmi bir araya getirerek zaman ve mekân birlikteliğini başarılı bir şekilde yaratabilmesi açısından önemlidir. Abisel, (2003: 64-67), Porter'ın sinemanın teknik olanaklarıyla kurguda devamlılığı başarılı bir şekilde kullandığını, "filmin fiziksel gerçekliğin zaman ve mekân sınırlarından kurtuluşunu" sağlayarak "filmsel zaman/ mekân ilişkisini yarattığını" ifade eder. Geliştirdiği kurguda devamlılık yöntemi ile farklı zamanlarda ve aslında birbiriyle ilişkisi olmayan farklı uzamlardaki mekânlardan yeni bir filmsel mekân algısı yaratmıştır. Porter'dan sonra Griffith kurgusal mekân oluşturma yönteminde yenilikler getirmiştir. "Kurguyla birleştirilerek oluşturulan mekân (Kurgusal mekân)" başlığında değinildiği gibi, Rus Biçimci yönetmenlerden Kuleşov, Pudovkin ve Eisenstein bu yöntem üzerinde deneyler ve incelemeler sonucu geliştirip kuramlaştırmıştır.

2.2.2. Sinemanın güçlendiği yıllarda mekân tercihleri

Stüdyo sistemini ile üretim, dağıtım ve gösterim ağının tek elde toplanması anlamına gelen dikey bütünleşmeyi sağlayarak sinemada tekelleşmeyi başlatan ilk ülke

Fransa'dır. Dünyaya egemen olan Fransız tekel şirketlerinin varlığı Birinci Dünya Savaşı'na kadar devam edebilmiştir. ABD'de ise büyük şirketlerin birleşip Motion Picture Patents Company'yi 1908'de kurmaları buradaki tekelleşme sürecini başlatır (Abisel, 2003: 45). Ancak bu sistem sinema sektöründeki bağımsız yapımcıların film üretmesini zorlaştırmıştır. Alternatif arayışlar içinde olan bağımsız yapımcılar tarafından ekonomik ve iklim koşulları öncelenecek daha uygun şartlarda film üretiminin yapılabileceği yeni yerler bulmanın yolu tutulmuştur. “İklimi, dağları, geniş düzlükleri ve düşük toprak fiyatları film stüdyolarının kurulması için ideal ve kârlı bir yer” olan Kaliforniya tercih edilmiştir (Hayward, 2012: 196). Hem ağır vergi yükünden hem de bağımsız filmlerin gösterimini engellemeye varan zorlaştırıcı girişimlerin sonucunda bir grup yapımcı yeni bir stüdyo kurarak bütün dünyaya egemen olan sinema endüstrisi kurabilmişlerdir (Abisel, 2003: 45).

Siyasal ve toplumsal yaşamdaki olaylar düşünce hayatını etkilediği gibi 1900'lerdeki önemli tarihsel gelişmeler modernist sanat akımlarının ortaya çıkmasında etkili oldu. Resim, edebiyat, tiyatro ve mimaride olduğu gibi sinemada da yönetmenler destekçisi olduğu akımların yaklaşımlarıyla değişik teknikler denedikleri filmler ortaya koymuştur. Almanya'da dışavurumculuk, Rusya'da toplumsal gerçekçilik, Fransa'da Avant-garde sinema ve şiirsel gerçekçilik akımlarından etkilenen yönetmenler etkilendikleri akıma bağlı olarak birbirlerine benzer tutumlar sergilemiştir. Bu akımlar filmlerin sadece biçim, üslup ve anlatı yapısını oluşturmakla kalmadı, film yapım biçimini de dönüştürerek yönetmenlerin mekân türü tercihlerinde belirleyici olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'daki ekonomik çöküntü ve toplumsal kaos “temel konuları isyan, öz tahlil, delilik ve ilkel, cinsel vahşet” olan dışavurumculuğun Alman Sineması'nın “anlatı, set ve mizansen” öğelerini etkilemiştir (Hayward, 2012: 29-30). Dışavurumcu Alman Sineması'nın soyut konuları işleme ve ele aldığı anlatıları çarpık ve düzensiz dekor, yüksek kontrastlı ışıklandırma gibi film biçimiyle anlatma çabası film mekânlarının stüdyoda yaratılmasında etkili olmuştur.

Avrupa ve Amerika Sineması'nda görülen ticari kaygılar ve nispeten farklılaşan sanatsal çabaların yerini Rus Sineması'nda siyasi ve toplumsal yapıyı önceleyen bakış açısına bırakmış; dolayısıyla diğer ülke sinemalarından “farklı temalara, konulara ve anlatım özellerine sahip bir sinemanın” doğduğu toplumsal gerçekçi yaklaşımın oluşmasına yol açmıştır (Coşkun, 1995: 50-51). Bu akımın yaklaşımlarını savunan Sovyet

sanatçılar, sanatı toplum için üretmeyi amaçlamış ve bunun için ancak toplum gerçeklerine ve gündelik yaşama yönelmeleri gerektiğini düşünmüşlerdir (Abisel, 2003: 203). Bu yaklaşım stüdyonun sınırlarından çıkarak gerçek yaşamlara, dolayısıyla doğal mekânlara odaklanmalarına neden olmuştur.

Avant-garde akımının soyutlama eğilimi sinemaya yansyarak Fransa’da farklı çalışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Deneysel tarzda, yenilikçi, ticari kaygıdan çok sanatsal kaygının ön plana çıktığı” (Coşkun, 1995: 92) Avant-garde yaklaşımın çevre düzenlemeleri ve dekor kullanımları filmlerin çoğunlukla stüdyoda çekilmesini mümkün kılıyordu; ancak dünya film pazarının ABD egemenliğinde olması Fransız yapımlarının “büyük stüdyolar yerine genellikle tek bir film için kurulan şirketlerce küçük stüdyolarda” gerçekleşmesine neden olmuştur (Abisel, 2003: 262). 1930’lu yılların Fransa’ında şiirsel gerçekçilik⁷ akımında ise umutsuzluğu vurgulayacak ve hüznün duygusu uyandıracak kadar eski ve bakımsız iç mekânlar ile ıslak caddeler, sisli limanlar ve kır kahveleri gibi dış mekânlar kullanılmıştır (Coşkun, 1995: 135).

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra toplumsal ve siyasi koşulların ortaya çıkardığı modernist akımların etkisiyle filmler yapılmaktaydı. Filmlerde tercih edilen üslup, biçim ve anlatı filmlerin kimi zaman stüdyoda çekilmesini kimi zaman da gerçek mekânlarda çekilmesine neden olmuştur. Ekonomisi güçlenen Hollywood stüdyo sisteminin dünya sinemasına hâkim olduğu yıllara gelindiğinde ise ulusal sinemalarını korumayı amaçlayan ülkelerde yönetmenlerin film üretim biçimi ve mekân türü tercihleri de bu durumdan etkilenmiştir.

2.2.3. Stüdyo sistemine karşı gelişen mekân tercihleri

Sinemada sesin 1927 yılında kullanılmaya başlamasından sonra dönüşümün gerekliliklerini yerine getiremeyen ve güçlerini kaybeden ülkeler ulusal sinemalarını korumanın yeni yollarının peşine düşmüşlerdir (Gomery ve Pafort-Overduin, 2011: 200). Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra İngiltere, İtalya ve Fransa’daki film yapımcıları ulusal film prodüksiyonlarını korumak amacıyla Hollywood stüdyo sisteminin ürettiği Amerikan filmlerine karşı yeni birtakım önlemler almıştır (2011: 203). Bu yöndeki çabaların içinde Hollywood filmlerine karşı alınan yasal önlemler olduğu kadar

⁷“Şairene gerçekçilik” kavramı da kullanılmaktadır.

yönetmenlerin hem Hollywood tarzı biçim ve içerik hem de büyük stüdyo sistemindeki film üretim şekline karşı duruş sergiledikleri farklı tutumlar ortaya çıkmıştır. Bu tip yaklaşımlar İngiliz Belge Okulu, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, Fransız Avangard Sineması gibi yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Politik yaklaşımı ve kurmacaya karşı tavrıyla öne çıkan İngiliz Belge Okulu sinemacıları sıradan insanların, bilinmeyen yaşamların, görülmeyen yerlerin peşindedir. Bu yaklaşımın amacı “insan etkinliğinin bir yanını göstermek, toplumsal projeleri tanıtmak ya da toplumsal sorunları kaydetmek” (Kolker, 2011: 280) olduğu için kamera geniş bir coğrafyaya yayılarak farklı bölgelere ulaşma çabası içindedir. Gerçekçi yaklaşımı kadar kurmaca yönünün de ağırlıklı olduğu İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ise temelde siyasi yönüyle faşizme ve sinemasal yaklaşımıyla Hollywood tarzı filmlere karşı olarak ortaya çıkmıştır. Hollywood’un yapay ve standartlaşmış konularına, yıldız oyuncu sistemine, parlak ve iyi aydınlatılmış görüntülerden oluşan stüdyo prodüksiyonuna tepki olarak gündelik yaşama ve bu yaşamın gerçekçi konularına; mizansene uygun sıradan kadın ve erkeğin doğaçlayarak rol yapmasına; gerçek mekânlardaki doğal ışık koşullarında film yapmayı temel yaklaşım olarak belirlemişlerdir (Gomery ve Pafort-Overduin, 2011: 217).

Nispeten kurmaca türü öğelerinin daha fazla işlendiği Fransız Yeni Dalga sineması ise anlatıya odaklanmak yerine, sinemanın görsellik yaratmadaki özgün olanaklarını araştırmıştır. Hollywood’un stüdyo çekimlerine karşı sokaklarda çekim yaparken “sinemasal uzamı tahayyül etmenin yeni yollarını” (Kolker, 2011: 347) araştırmışlardır. Üç akımın da etkisiyle önemli filmler ortaya çıkaran yönetmenler temelde stüdyolarda film setlerinin kurulmasına karşı çıkmışlardır. Bu tutum yönetmenlerin doğal mekânları tercih etmelerine sebep olsa da birbirinden farklı yaklaşımlarla gerçek mekânlardaki tercihler ve doğal mekânları kullanım biçimleri değişmiştir.

1940’lı yıllarından ortalarından 1950’li yılların sonlarına kadar devam eden, yeni ancak çok da yabancı olmayan bir tür olan kara film ortaya çıkmıştır. Kurmaca film türleri arasında “Alman Dışavurumculuğu, 1930’ların hard-boiled dedektif kurmacası ve İkinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu kültürel karmaşasının” yansımalarını barındırdığı için melez bir yapıda olan kara film, film dilinin kullanımını açısından sinemaya özgü oluşuyla melodram, Western ve bilim-kurgu gibi öteki sanatlarda ortaya çıkan diğer türlerden ayrılır (2011: 292-293). Fransızların isimlendirdiği bu tür, biçim ve içerik olarak stüdyoda

gerçekleştirilmesi zor bir türdür. “Uzamanın hem davet hem de tehdit edici olduğu gizemli bir dünya yaratan karanlık ve derin mizanseninin, ışık gölge oyununa dayanan aydınlatma ile derin odaklı görüntüleme kombinasyonu” kara filmin atmosferini oluşturur (2011: 308). Yeraltı dünyası görünümü ile karanlık, gri ve kloströfobik mizansene, bakımsız iç ve dış mekân çekimlerine yer verilmiştir.

Dünya sinema tarihinde senaryo yazım aşamasındaki kararlardan mekân belirleme tercihlerine, oyuncu seçiminden film anlatısındaki yönelimlere kadar yapımın bütün süreçlerindeki kararları yönlendiren çok fazla dinamik vardır. Film yapım süreci sadece dönemsel olan teknolojik, ekonomik, siyasal ve toplumsal yapıdan etkilenecek kadar edilgen olmayıp film üretiminde etkin rol oynayan kişilerin tercihleriyle de şekillenmektedir. Aynı dönemde, benzer koşullarda film yapan kişilerin mekân belirleme yaklaşımındaki farklılıklar da bunu göstermektedir. Ülkemizde de mekân belirleme yaklaşımları ülkenin içinde bulunduğu koşullarına bağlı olarak kendine özgü iç dinamiklere ve film yapımında bulunan paydaşların tercihlerine bağlı olarak tarihsel olarak şekillenmiştir.

2.3. Türk Sineması Tarihinde Mekân Tercihleri

Sinematograf aygıtı ile 1895 yılında Fransa’da halka açık ilk gösterim yapıldıktan sonra kameralar hızla çeşitli ülkelere götürüldü. Bu kameralarla dünyanın farklı yerlerinden alınan görüntüler birçok yerde dolaşıma girdi. Sinematograf aygıtının bulunuşundan kısa süre sonra, 1896’da Türkiye’ye de kameralar getirilmiş ve farklı kentlerden görüntüler alınmıştır (Özön, 2013: 32). Yabancı filmlerin getirilip gösterimlerinin yapılacağı salonların açılması dışında 1914’de ilk yerli film çekilene kadar Türkiye’de ulusal sinema alanında film yapımı ile ilgili herhangi bir gelişme yaşanmamıştır.

Dünya sineması tarihine bakıldığında 1910’lar bazı ülkelerde filmlerin seri üretiminin uzun zamandan beri başladığı, Hollywood’da stüdyo sisteminin temelini atıldığı, Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı’nın sebep olduğu buhran yaşanırken modernist sanat hareketlerin etkisiyle filmlerin üretildiği dönemdi. Türkiye’de ise İlk Dünya Savaşına katıldığı ve daha sonra Kurtuluş Savaşı’nın mücadelesini verdiği sırada ordu tarafından ilk film çekimleri başlamıştır. Propaganda amacıyla çekilen belge niteliğindeki

Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı ilk Türk filmi ve daha sonra film kameralarıyla savaş yerlerinden belge ve haber görüntülerinden oluşan belgeseller Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) tarafından ordu eliyle; hem belgesel hem de gelir elde etmek amacıyla ilk konulu filmler Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (MMC) adındaki yarı askerî kurum tarafından gerçekleştirilmiştir (Özön, 2013: 51-55; Esen, 2010: 13-17). Türk Sineması'nın ilk yıllarında çekilen filmlere ulaşamadığı için Lumière kardeşlerin ilk filmlerdeki mekân yaklaşımları ile karşılaştırma imkânı bulunamamıştır; ancak bu ilk filmlerin gerçek mekânlarda çekilmiş olması ortak özellikleridir.

Türkiye'deki ilk film stüdyosunu, Sedat Simavi'nin çabalarıyla, yarı askeri kurum olan MMC kurmuştur. Film yapımına bu kurumun üyelerinden olan Simavi'nin *Pençe* (1917), *Casus* (1918) isimli ilk konulu filmlerinin Divanyolu'nda bir müzenin alt katındaki “derme çatma” stüdyoda çekilmesiyle başlamıştır (Özön, 2013: 55). Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle MOSD ve MMC kapatılıp bu kurumlardaki malzemeler yarı resmi kurum olan Malul Gaziler Cemiyeti (MGC)'ne taşınmıştır ve film çekimine MGC'nin 1919 yılında açtığı stüdyodan yeniden başlamıştır (Özön, 2013: 60). Film yapımı için film üretiminin ihtiyaç duyduğu özel olarak hazırlanmış stüdyolar yerine ya bir kurumun alt katında ya da kurumlara bağlı boş yapılar içinde filmler çevrilmekteydi. Devlet çatısı altında kurulan bu stüdyolardan sonra artık özel şirketlerin ilk film(ler)ini çekip daha sonra stüdyo kurdukları yeni bir dönem başlayacaktır.

Sinemanın devlet kurumları tarafından kurumsallaşmasından ve ilk konulu filmlerin çekilmesinden sonra Türkiye'de bireysel çabalarla film yapmaya çalışan ilk kişi Muhsin Ertuğrul'dur. Türk Sinema tarihinde bu dönem “tiyatrocular dönemi” olarak adlandırılmaktadır. Ertuğrul'un henüz stüdyo kurmamış olan Kemal Film adına çektiği ilk film *İstanbul'da Bir Facia'ı Aşk*⁸ (1922)'dir. Bu film önceki konulu filmler ile kıyaslandığında hikâyeli bir filmde dış mekânlara en fazla yer verilen ilk filmidir (Özön, 2013: 87). Ertuğrul'un (1989: 300) filmin iç ve dış sahnelerinin gün ışığında çekildiğinin bilgisini vermesi ve Esen'in (2010: 24) film için “iç sahneleri ışık yetersizliğinden karanlık olmasına rağmen, dış çekimler oldukça başarılıdır” yorumundan uygun ışık düzenlemesinin iç mekânlarda henüz yapılamadığı anlaşılmaktadır. Stüdyonun olmaması ve filmde sadece doğal ışık kullanılması filmin iç mekân sahnelerinin teknik başarısızlığına neden olmuştur. Film mekânlarının diğer konulu filmlerle kıyaslandığında

⁸Filmin diğer adı: *Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli*.

ağırlıklı olarak dış mekânlarda yapılması Ertuğrul'un bu ilk filmde teknik yetersizlikten dolayı film sahnelerini dış mekânlarda çekmeyi tercih ettiğini düşündürmektedir.

Ertuğrul, daha önce birkaç defa kişi ve kurumların desteğiyle film stüdyosu kurmaya çalışsa da başaramamıştır; ancak *İstanbul'da Bir Facia'ı Aşk* filmi başarılı olunca 1922'de Kemal Film şirketinin sahibi Kemal ve Şakir Seden kardeşleri teşvik ederek, Türkiye'deki ilk film stüdyosunu kurup filmlerinin iç sahnelerini bu stüdyoda çekmeye başlamıştır. “Ertuğrul ile Sedenler film yapımını yürütmek için, İlk Dünya Savaşında orduya giyecek hazırlamak üzere Eyüp'te Defterdar Mensucat Fabrikası'nda açılan dikim pavyonlarından birini kiraladılar” (Tilgen, 2009: 119). Bir tiyatro oyunundan uyarlanan *Fener Bekçileri* filmi için İstanbul dışına çıkılmış, “Giresun sahilinde Gedikkapı feneri” filmin mekânını oluşturmuştur (Özön, 2013: 91). Yine bir tiyatro uyarlaması olan *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923) filminde gece geçen olaylar gündüz ışığında çekilmiştir (Esen, 2010: 26). Film anlatısında gece yaşanan olayların gündüz ışığında çekilmesi zamana ve mekâna bağlı gerekli ışık düzenlemelerinin yapılamamasından kaynaklanabilir. Zaman, mekân ve ışık ilişkisinin ortaya çıkardığı ihtiyaçların teknik yetersizliklerden dolayı yapılamadığı ve alınan kararların filmin içeriğini etkileyebilecek kadar bağlayıcı olduğu anlaşılmaktadır.

Ertuğrul tarafından Kemal Film adı altında yapılan filmlerde hem stüdyo hem de gerçek mekânlarda çekimler yapılmaktaydı ancak iç mekân çekimlerinin kalitesinin düşüklüğü ve dış mekânlarda gece çekimlerinin yapılması önemli bir sorundu. Film çekimindeki zorluklara rağmen çekimlere devam edilmiş olsa da başlangıçta yapılan iki film izleyici tarafından ilgi görürken sonraki filmlerin başarısız olması cihaz ve dekorların paylaşılarak Kemal Film stüdyosunun kapatılmasına neden olmuştur (Akçura, 1995: 23). İthalat ve işletmecilik yapmaya devam eden Kemal Film 1952'ye kadar film yapımına ara vermiştir. Bu dönemde belgesel türündeki filmler, geçmiş görüntülerle ve canlandırma yoluyla çekilmeye devam etse de kurmaca filmlerin üretimi bu olaydan sonra sekteye uğramıştır.

Yerli film üretimi Ertuğrul'un beş yıl sonra bu kez İpek Film şirketiyle film yapmaya başlamasıyla tekrar canlanır ve *Ankara Postası* (1928-1929) adındaki ilk film bir stüdyo kurulmadan ve tiyatro dekorlarıyla oluşturularak çekilmiştir. Film “...henüz stüdyosu olmayan İpek Film adına, eski Sümer Sineması'nın arkasındaki boş arsada kurulan dekorlar arasında” çekilmiştir (Özön, 2013: 102). İlk yerli sesli film olan *İstanbul*

Sokaklarında (1931) filminin ses düzenlemelerinin yapılması amacıyla ortak yapımcılık yoluna gidilmiştir. Filmde dış mekânlar sessiz olarak İstanbul, Yunanistan ve Mısır'da çekilmiş; iç mekân çekimlerinin sesli yapılabilmesi için Fransa'ya gidilmiştir (Onaran, 1981: 190).

İstanbul Sokaklarında filminin başarısından sonra 1932 yılında yine Ertuğrul'un teşvikiyle İpek Film de çekimlerin yapılabileceği bir stüdyo kurmuştur. Fırından dönüştürülerek oluşturulan bu plato Alman teknik ekip ile Alman stüdyo sistemine göre düzenlenmesi ve dönemin son teknolojik cihazlarının getirilmesi ile Türk Sineması'nın ilk modern stüdyosu kurulmuştur (Şekeroğlu'ndan akt: Erkılıç, 2003: 40).

Ertuğrul'un İpek Film stüdyolarında gerçekleştirdiği ilk sesli film *Bir Millet Uyanıyor* (1932)'dur. Diğer filmlerine göre gişede başarılı olan filmin mekânları ile ilgili sorunları Özön (2013: 106) şöyle sıralar:

...padişahın yaveri ile öğretmenin evlerinin nerede olduğunu bir türlü anlayamıyor, bir bakıyorsunuz şehir içinde, bir bakıyorsunuz çetelerin bastığı, hatta İzmit yakınında bulunan Yahya Kaptan'ın girip çıktığı evler oluyor; öğretmenin yaverin evine niçin gittiği, genç subaylar arkadaşlarının kurşuna dizilmeye götürdükleri kışlanın nerede olduğu, buradan nasıl kurtuldukları anlayılmıyor...

Filmin başka sorunları olsa da buraya sadece mekân özelindekiler alınmıştır. Böyle hataların olması yönetmenin film dilinde mekân oluşturamadığı, başka bir ifadeyle filmin evrenini oluşturacak sinemasal mekânları yaratamadığı; dolayısıyla da izleyende karışık mekân algısına sebep olduğu anlaşılmaktadır.

Kurtuluş Savaşı'nı konu alan *Bir Millet Uyanıyor* filmi kurmaca bir film olsa da savaşın başlama anı, bitimi ve ordunun zafer kutlamaları savaş zamanındaki gerçek belgesel görüntülerden yansıtılmıştır. Belgesel görüntüler filmdeki olay örgüsüyle bağ kuracak şekilde kurgulanmasına rağmen zaman ve mekân ilişkisi kurulamamıştır. Dış ses ile anlatım yoluyla desteklenen savaş görüntülerinin filmin içinde yapay biçimde kullanılması film diline özgü zaman ve mekân yaratma çabasının olmadığını göstermektedir. Filmsel zaman/ mekân birlikteliğinin kurulamaması da bu filmde kurgu yoluyla yeni sinemasal mekânların oluşturulamadığını ortaya çıkarmaktadır.

İlk modern yapıdaki stüdyoyu kuran İpek Film sonraki filmlerin başarısızlığı nedeniyle bir süre film yapımına ara vermek zorunda kalmıştır. Kemal ve İpek Film farklı

zamanlarda varlıklarını sürdürdükleri için dönemlerinin tek film yapım şirketleri olmuşlardır. 1937 yılında Ha-Ka Film'in açılması ve ardından yapımevlerinin çoğalması yerli film üretebilecek tek stüdyo dönemini de sonlandırmıştır. Muhsin Ertuğrul'un bu dönemdeki tek yönetmen olması, tiyatrodan getirdiği bakışla sinemaya yaklaşması mekân tercihlerinde de belirleyici olmuştur. Çoğunlukla tiyatro oyunlarının sinemaya uyarlandığı bu dönemde tiyatrodaki oyunculuk, makyaj, dekor yapımı ve kullanımındaki pratikler sinemada devam etmiştir.

Sadece filmlerin ithalinin ve gösteriminin yapıldığı film endüstrisinin ötesinde film yapımını geliştirebilmek için stüdyoların kurulması gerekmektedir. Devletin sinemaya yaklaşımı mesafeli olsa da 1930'lu yılların sonunda hükümetin sinema ve filmlerden alınan vergiyi indirmesi ve bunun yanında Yapı Kredi Bankası'nın *Halıcı Kız* adındaki ilk renkli film yapımına destek vermesi gibi gelişen olaylara rağmen yerli film yapım endüstrisi kurulamamıştır. Esen (2010: 30), filmi çeken Ertuğrul'un başarılı bir film ortaya koyamamasından dolayı "Türk sinema endüstrisinin kurulması için büyük yatırımlar yapmayı planlayan bankanın, bu işten vazgeçmesine" sebep olduğu için yönetmenin suçlandığını ifade eder.

Türk Sineması'nda tiyatrocular döneminden sonra "geçiş dönemi" olarak adlandırılan yeni bir dönem başlar. Okan Ormanlı (2006), Türk Sineması'nın geçiş dönemini incelediği yüksek lisans tezinde dönemin özelliklerini açıklamaktadır. Bu dönemin genel özelliklerinde mekân odağındaki gelişmeler şöyle sıralanır: Kameranın sabit kullanımı aşılabacak ve artık kamera dış mekânlarda daha fazla kullanılmaya başlanacaktır, ekonomik koşullar doğrultusunda iç mekânlardaki yapay sahne düzenlemeleri aşılıp çalışılarak doğal veya gerçeğe daha yakın dekorlar kurulacaktır (2006: 20). Filmlerde dekorlar nispeten daha iyi görünse de hâlâ inandırıcı olmaktan uzaktır. Dönemin öne çıkan yönetmenlerinden Faruk Kenç'in *Yılmaz Ali* (1940) filminde iç mekânlarda dekorların yapaylığı hissedilmektedir. Aynı yönetmene ait 1948 yılında çekilen *Tuzak* isimli filmde, yapay dekor kullanılmayıp filmin tamamının doğal ve dış mekânlardan oluşturulması dönemin sinema dergisi tarafından ilgiyle karşılanır (Ormanlı, 2006: 86). Geçiş döneminin sonlarına denk gelen 1947 yılı yönetmenlerin, yapımevlerinin, stüdyoların ve dolayısıyla film yapımının arttığı dönüm noktası olacaktır.

Açılıp kapanan yerli film yapım şirketlerine rağmen 1950'lerdeki şirket sayısı yirmi bire ulaşmış olsa da bu yapım şirketlerinin hepsinde ses-laboratuvar stüdyosu olmadığı

gibi bütün yapım şirketlerinin de platosu yoktu. İthalat ve/ veya işletmecilik yapan yapım şirketleri platolar kurup film yapım işine girmeden yabancı filmlerin dublajını yapabilecek stüdyo kurmakla yetinmekteydi (Özön, 2013: 227; Scognamillo, 2000). Film çekimi için kurulmuş özel yapılar olan platolara sahip stüdyoların olmaması aslında oldukça ilginç bir durumdur; “Türkiye, stüdyosuz sinema endüstrisi kurmak işini bulan ilk ülkedir” (Özön, 2013: 228).

Erkılıç (2003: 54)’ın aktarmasıyla, dönemin birkaç iyi platosundan birine sahip olan Atlas Film’in görüntü yönetmeni İlhan Arokon, stüdyo olanaklarını ve mekân tercihindeki dönüşümü şöyle açıklar:

1947-1948 yıllarında Atlas Film Stüdyosunu yaptık ve Super Pervo Debrie kameralar getirdik. Bu kameralarda netlik filmin üzerinden yapılırdı. Ses çekmek için makinalarımız da vardı. Debrie kameralar 90 kilo civarında oldukça ağırdılar. Bu kameralar ile çalışırken siyah bir bez ya da torbanın içinden bakmak gerekiyordu. O zamanlar küçük büyük stüdyolarda film çekilirdi. Hiçbir zaman film çekimi için evlere gidilmezdi.

Arokon’un Atlas Film stüdyosunun gelişmiş yapısı hakkında bilgi verdikten sonra gerçek mekânları film setine çevirme uygulamasının bırakıldığını vurgular. Alman stüdyolarına dayanan İpek Film’den sonra Amerikan stüdyo sisteminin olanaklarına dayanan Atlas Film de dönemin en iyi olanaklarına sahip plato kurmuştur. Bu gruba Özön’ün (2013: 227) iyi olanaklara sahip platoların bilgisini verdiği tablodan Kemal Film de eklediğinde üç yapımevi dışındaki yapım şirketlerinin stüdyo imkânlarının düşük olduğu anlaşılmaktadır.

Sinema sektörünü büyütecek şirketlerin, yapımevlerin ve stüdyoların kurulmasına rağmen bu gelişmeler sadece sayısal dönüşümler olarak kalmıştır. “1950’lere vardığımızda artık Türkiye’de yapım, şirketleri ve stüdyo/platolarının” artması nedeniyle film yapımı için yeterli sayılara ulaşıldığı izlenimi yaratmış olsa da teknik koşullar son derece kötüdür (Scognamillo, 2000). Sesli filmlerin çekimlerinin yapılabileceği platoların olmaması, araçların yetersizliği nedeniyle yaşanan dönüşüm “niceliğe dayanan bir gelişme olarak kalmakta, nitelik bakımından geriliğini sürdürmektedir” (Özön, 2013: 228). Türkiye’de 1959 yılına kadar uzun metraj kurmaca film sayısı 660’tır (2013: 223); 1960-1969 yıllarında ise 1710’dur (Scognamillo, 2000). Bu sayılardan yola çıkarsak, filmlerin çok büyük bir kısmı iyi koşullara sahip olmayan stüdyolarda ve gerçek mekânlarda çekilmek zorundaydı. Stüdyolar sayı ve niteliklerinin, artan film üretim hızını

karşılayabilecek düzeyde olmamasının yanında başka birçok etken mekân türü tercihindeki genel eğilimin gerçek mekânlardan yana olmasına neden olmaktadır.

Yapımevleri ve stüdyolar gittikçe artmasına rağmen Yeşilçam Sineması'nın ortaya çıkmaya başladığı 1950'ler ve sonrasında film çekimi ağırlıklı olarak gerçek mekânlarda yürütülmekteydi. Film üretiminin sadece sinema sektörünün kendi sermayesine bağlı olması ve maliyet-kazanç arasındaki farkın düşük olması gerçek mekânlarda çekim yapmayı zorunlu kılmıştır. "75 adet şirket; 5-6 stüdyo, stüdyolar yetersiz, stüdyo dışında çekim yapmak daha ekonomik" (Devir Dergisi'nden akt: Erkılıç, 2003: 77) hale gelmiştir. Ekonomik nedenlerden dolayı filmlerin gerçek mekânlarda önce sessiz çekilip sonradan dublajının yapılması şeklindeki yöntem bu dönemlerde yaygınlık kazanmıştır. Sesli film çekiminin maliyeti, stüdyolardaki teknik yetersizlik gibi nedenler pahalı olan stüdyodan dışarı çıkılmasını ve gerçek mekânları film setine çevirme alışkanlıklarını doğurmuştur. Film üretiminde bulunan kişilerin mekân belirleme sürecindeki pratiklerinin kaynağı film için uygun olanın tercih edilmesinden ziyade zorunluluk olduğu yorumu yapılabilir.

Sinemada ağırlıklı olarak tiyatro anlatım, teknik ve yöntemlerinin kullanıldığı dönemlerden sonra 1950'ler ve 1960'lar özellikle Lütfi Ömer Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Metin Erksan gibi sinemacılar sayesinde sinema dilinin geliştirilerek filmlerin çekildiği önemli bir döneme gelinmiştir; ancak film yapımı yönetmenlerden ziyade yapımevlerinin elinde olmaya devam etmekte, yönetmenler çoğunlukla film yapım şirketleriyle çalışmaktadır. Film endüstrisi de izleyici taleplerini önceleyen yapımevlerinin yaklaşımlarıyla bu dönemde büyümeye ve gelişmeye başlamıştır. İzleyiciyi merkeze alan ticari yaklaşım ve az sayıda olan stüdyolar bu stüdyolardaki çalışma sistemini de etkilemiştir. Özellikle film sayısının arttığı 1960'ların ortasında maliyetin en düşük düzeyde tutulması amacıyla yapımevleri "dayalı döşeli bir plato kuruyor" ve hazırlanmış tek platoda "üç film bir arada" çekilebilmekteydi (Scognamillo, 2002: 204). Ekonomik sınırlılıklardan ortaya çıkan film yapım yaklaşımı; film üretim biçimini, mekân tercihini ve mekânın kullanım biçimini de etkilemektedir.

1950'li yıllar itibariyle yapımevleri hızla artmış olsa da gerçek mekânların film setine dönüştürülmesi yöntemi 1960 ve 1970'li yıllarda da devam etmiştir. Soykan (2002), Yeşilçam'ın çok sayıda filmine mekân olan tarihi köşklere, yalıları, evleri, gazinoları, otelleri ile iç mekânlar ve yeşil alanları, sokakları, meydanları ile dış mekânlar aynı yerlerde pek çok filmin seti olarak kullanıldığını ifade etmiştir. Örneğin Türk

filmlerinin önemli mekânlarından biri olan Kanlıca'daki İkiz Yalı yaklaşık 150 Türk filminin mekânı olduğunun bilgisini vermiştir. Yeşilçam sineması geleneği 1960 ve 70'lerin ortalarına kadar Türk Sineması'nın popüler kanadı olarak devam etmiştir. Film şirketlerinin ticari yönelimli olması, izleyici taleplerini ve seri film üretimini öncelmesi stüdyo mekân yerine gerçek mekânı tercih etmenin de ötesinde belirli mekânların film setine çevrilerek filmlerin üretilmesine neden olmuştur.

Sinemada Yeşilçam'ın ticari tutumunun yanında 1960-65 yılları itibariyle sinema açısından düşünsel tartışmaların döndüğü, “ulusal sinema”, “milli sinema”, “devrimci sinema” gibi kuramların ortaya çıktığı yeni bir döneme gelinmiştir (Esen, 2010: 73-74). Siyasal düşüncelerle temellenen bu kuramların özellikle Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin gerçekçi yaklaşımı, film yapma biçimlerini etkilediği gibi mekân belirleme tercihlerini de oluşturmuştur. Mekân, Yeşilçam'daki gibi oyuncuların içinde hareket ettikleri ortam olarak anlatıya bir platform sağlamasının ötesine geçmeye, filmin anlatısını meydana getiren kurucu öge olmaya başlamıştır. Özellikle toplumsal gerçekçi yönelimli filmler ile köy ve kent yaşamı doğal yerlerinde gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmıştır. Kamera gerçekçi yaklaşımla birlikte Yeşilçam sinemasında olduğu gibi İstanbul'un belli başlı mekânlarında değil, Türkiye'nin farklı bölgelerinde, kentlerinde, köylerinde gezinmeye başlamıştır.

Yapımcısına gelir getiren film anlayışı her dönem varlığını sürdürmüştür ancak 1970'li yıllar ve sonrasında gitgide artacak olan ekonomik sorunlar nedeniyle sinemada öne çıkan yapımcı yaklaşımı da giderek gerileyecektir. Sinemada siyasal tutumun daha da belirginleştiği ve genç/ yeni kuşak yönetmenlerin sinema alanında varlıklarının yeni yeni hissedildiği bir döneme gelinmiştir. Sinema endüstrisi 1970, 1980 ve 1990'daki politik ve askeri koşulların ortaya çıkardığı ekonomik sorunlar nedeniyle gelişememiş, bu da film yapma biçimini etkilemiştir. Bağımsız genç/ yeni kuşak yönetmenlerin ortaya çıkması ve 1980'lerde auteur sinemanın ortaya çıkmasıyla film üretiminin merkezinde yönetmen tercihlerinin belirginleştiği yeni bir üretim tarzı ortaya çıkmıştır. Özellikle 90'lı yıllarda “bağımsız yapımlar, yapımcı-yönetmenler, sponsorlar, ortak yapımcılar” birlikteliğinin olduğu yeni bir film üretimi tarzı başlar (Erkılıç, 2003: 161). Yönetmenler kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenebilmiş ve film endüstrisinde çeşitli sponsorluklar, ortak yapımlar, Euroimage, Kültür Bakanlığı gibi kurumların desteği ile güçlenebilmiştir.

Ekonomik olarak güçlenen yönetmenler film çekebilmek için seyirci odaklı film yapmak yerine kendi tarzlarına uygun özgün yapımlar ortaya koyabilmişlerdir.

Türk Sinema tarihine bakıldığında, film yapım sürecindeki tercihlerde ticari öncelikleri olan yapımcı yaklaşımı diğer paydaşların yaklaşımlarının geri planda kalmasına neden olmuştur. Özellikle teknik ve ekonomik koşulların el verdiği ölçüde şekillenen sinemasal mekânlar üç şekilde oluşturularak tercih ediliyordu: Birincisi, iyi koşullara sahip az sayıda belli başlı stüdyolar ile daha kötü koşullardaki stüdyolar; ikincisi, film setine çevrilmiş, tamamen bu amaç için ayrılmış ve sürekli set ortamı olan gerçek mekânlar; üçüncüsü, bir film için kısa süreli kullanılan gerçek mekânlar. Türk Sinemasında 2000'lere kadar yaygın olarak bu üç uygulamanın mekân tercihlerini şekillendiği görülmektedir. 2000-2020 yılları arasında film üretiminde bulunan sinema profesyonellerinin mekân belirleme yaklaşımları ise bu tez kapsamında detaylı olarak incelenmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

Senaristlik, yönetmenlik, yapımcılık mesleklerini icra eden katılımcılarla yüz yüze görüşülmüş, katılımcılara literatür çalışmasından yola çıkarak oluşturulmuş sorular sorulmuş, yapılan görüşmeler kayda alınmış, deşifre edilmiştir. Ardından cevaplar ana başlıklara ve bu başlıklara ait alt başlıklarla tasniflenmiştir. Görüşme sırasında eğer sorulan soru içinde başka bir sorunun yanıtı geçiyorsa ilgili bölümde değerlendirilmiştir. Bir başlık altında katılımcının cevabı incelenmeye, katılımcı cevapları arasında benzerlikler ve farklar ortaya konmaya, ana ve alt başlıklar arasındaki ilişki tespit edilmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde bunlar yapılırken aynı zamanda çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan literatür çalışmasındaki verilerle mukayese edilmiştir.

Katılımcılardan kimliklerini açıklama izinleri alınmıştır. *Bulgular ve Yorum* başlığında katılımcı cevapları üzerine yapılan çalışma sırasında ismin baş harfi, soy ismin tamamının kullanımı tercih edilmiştir. İsimlerin art arda yazımında ise isimlere göre alfabetik sıralamanın yapılması ve isim baş harflerinin aynı olduğu durumda, bu isimler arasındaki sıralama ise ilk ismin ardından gelen ismin (ikinci isim veya soy isim) ilk harfi baz alınarak yapılmıştır. Katılımcıların cevapları aktarılırken, konuşma dilinde kullanılan ifadeler cümle başında ve sonunda olduğunda yazılmamış, cümlenin içinde ise kaldırılıp üç nokta (...) konularak cevaplar en sade hale getirilmiştir. *Bulgular ve Yorum* başlığı olan üçüncü bölüm on sekiz katılımcının açıklamaları ve literatür çalışmasında elde edilen bilgilerin izinde oluşmuştur. Katılımcı açıklamalarına dayanan alıntılara tek tek atıf gösterimi yapılmamıştır; açıklamanın kime ait olduğu belirtilmiştir ancak tarihi gibi diğer görüşme bilgileri metin içinde kalabalık yaratacağı için Kaynakça bölümünde gösterilmiştir.

3.1. Sinema Profesyonellerinin Mekân Yaklaşımı

Bu başlık üç bölüme ayrılmaktadır: Filmsel öğeler arasında mekânın sinemadaki yeri, mekân türü tercihi ve sinema profesyonellerinin gerçek mekân belirleme yaklaşımı.

3.1.1. Filmsel ögeler arasında mekânın sinemadaki yeri

Katılımcılara “Filmsel ögeler arasında mekânın sinemadaki yeri nedir?” sorusu sorulmuştur. Bu soruyla, mekân belirleme yaklaşımları hakkında detay sorulara geçilmeden önce sinemada mekâna kişisel bakışın; mekânın sinemadaki yerinin nasıl konumlandırıldığı ve nitelendirildiğinin öğrenilmesi amaçlanmıştır. Bu başlıkta; A. Katıksız, A. Mestçi, A. Özel, A. T. Dilligil, Ç. Vitrinel, D. Gülün, D. Yücel, E. Gamsızoğlu, H. Algül, H. Kardaş, M. Düzgünoğlu, M. Kara, M. Karadeniz, O. Ünlü, Ş. Vitrinel, T. Karaçelik, T. Tufan’ın görüşleri yer almaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Katıksız, mekânın sinemadaki yeri ile ilişkili soruda, aslında bütün açıklamaları için kendisini konumlandığı klasik anlatı veya ana akım denilen film yapım biçimine göre yapacağını belirtme gereği duymuştur: *“Sinemanın aslında, ana dal, klasik anlatıda bir hikâyeden bahsediyorum. Çünkü öteki türlü modern anlatı, art house film falan her şey çok değişken. Sadece docu-drama olabilir falan... Ben dolayısıyla bunu, bütün cevapları aslında kendimin de daha çok deneyimimin olduğu klasik anlatı üzerinden veriyorum.”* Katıksız’ın bu açıklamasından mekâna kişisel bakışı etkileyen temel olgulardan birinin ana akım ve sanat sineması bağlamında değişebileceği anlaşılmaktadır.

A. Katıksız, klasik anlatıda sinemanın ögeleri hakkında, *“Şimdi bu anlatıda bütün öğelerin birbirleriyle uyumlu olması, film estetiği açısından seçilmiş olması ama aynı zamanda hiçbir öğenin bir sonrakinin, bir diğerinin üstüne geçmemesi tercih edilir, genel anlamda. ... Aslında bütün etmenler birbirleriyle dengeli.”* Klasik anlatıda oyunculuk, kamera kullanımı, ışık, sanat yönetimi, müzik, ses, görüntü gibi mekânın da diğer öğelerle eşit konumda olması gerektiğini; ancak sanat filmlerinde bu öğelerden birine olabileceği gibi mekâna da yaklaşımın değişebileceğini ifade eder: *“Bazen, bazı yönetmenler mekânı çok önemserler, daha çok art house filmlerde mekânın üzerine kurabilirler. Onlar dediğim gibi istisnai durumlar. Ben klasik anlatıdaki filmler için bahsediyorum.”*

Katıksız, mekânın önemini ancak diğer öğelerin önüne geçmeyen konumunu şöyle açıklamaktadır: *“Yönetmenin elinde o hikâyeyi anlatırken birtakım enstrümanlar vardır: oyuncu, kamera kullanımı, ışık, sanat yönetimi ve mekân tabii ki. Mekân, izleyen insanlarda yaratmak istediğiniz duyguyu ya da düşünceyi yaratmanıza aracı olan en önemli unsurlardan birisidir. O yüzden birçok yönetmen mekânı bir ana karakter, bir başrol oyuncusu gibi bir karakter olarak kullanmayı tercih eder. Yani filmin dokusunu,*

dilini belirleyen en önemli unsurlardan birisi de mekândır.” Mekânın atmosfer oluşturmadaki araçsal konumuna vurgu yapan bu açıklamalarını şöyle örneklendirir: “Bir filmi İstanbul’da çekmekle İzmir’de çekmek arasında izleyicinin algısında çok önemli değişiklikler yapabilirsiniz ve bunun tercihi yönetmende olduğu için aslında yönetmenin anlatım dilinin en önemli bir parçasıdır mekân.” Mekânın başka olgularla birlikte karakterleşmesine de değinmiştir: “Tabii burada güneşli gün ya da bulutlu günde çıkan görselliğe çok ciddi etki sağlıyor. Güneşin sert olduğu bir günde bulutun arkasından aydınlattığı bir gün mekân bambaşka iki karaktere bürünebiliyor, herhangi bir mekân.” Katıksız, mekân yaklaşımını, mekân belirleme dinamikleriyle birlikte açıkladığı dikkat çekmektedir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Özel, oyunculuk, mekân, müzik, görüntü gibi filmsel öğelerin, senfoni orkestrasındaki sazlara, enstrümanlara benzediğini söylemiştir ve sazların orkestradaki rollerini şöyle açıklar: “*Senfonik orkestra da bir sürü saz var, tamam mı? Bu sazların hepsi, hep beraber, aynı anda hareket halinde oldukları da oluyor ama parçanın belli yerlerinde birileri öne çıkıyor. ... Bütün enstrümanlar, filmsel öğelerin hepsi bir enstrüman aslında.*” Filmsel öğelerin birbirinden ayrıksı ve bağımsız olmayıp ortak bir film diline hizmet ettiği, “*Bunların hepsi totalde aynı dili konuşması gerekiyor*” cümlesinde ortaya çıkmaktadır. Özel, bir şefin olduğunu ve öğelerden hangisinin ne zaman öne çıkacağını belirlediğini; senaryo ve çekim senaryosu üzerinde, diğer ekip üyeleriyle konuşularak son karara varılan fikirlerle birlikte öğeler hakkında karar verildiğini; ayrıca koşullar nedeniyle filmsel öğelerin bazılarında ödün vermek gerektiği, öğeler arası uyumun şartlara göre sağlanmaya çalışıldığını belirtmiştir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Mestçi, mekânın sinemadaki yeri için, “*Şu önemlidir, bu önemlidir diye ayırmak istemiyorum. Aslında hepsinin sonuçta bir toplamı yani bir iş yaptığın zaman. Yani oyuncu kötü de olabilir ama senin sahneler çok güzeldir, mekânın çok güzeldir, müziğin çok güzeldir, bir şey güzeldir tolere edersin bunu ama hepsinin iyi olması tabii filmi çok iyi yapıyor ama bu tabii büyük şans. Her zaman olmuyor yani. Korku filminde çok daha zor. Yani büyük prodüksiyonlu bir işte bunu daha çok kontrol edebilirsin, zamanın varsa, bütçen varsa.*” Bu açıklamada özellikle sinemasal öğelere yaklaşımda kendi bakış açısını merkeze koymak yerine, koşullara bağlı olan ve dolayısıyla değişken durumların varlığını vurgulaması dikkat çekmektedir.

Mestçi, özellikle korku filmi türünde mekânın önemini diğer türlerden ayrı tutmaktadır: “*Bu diğer türler için değil, mesela ne bileyim komedi ya da bir dramda da bence çok önemli olmayabilir mekân ama korku filminde özellikle atmosfer çok önemli, her şeyden önemli bence... Aksiyon sinemasında da mekân çok önemli ama korkuda düz bir mekân tek başına ürkütücü olabilir, hiçbir şey olmadan orada. Tak, kamerayı koy, bu mekânı göster... E ‘Oraya girmek istemiyorum’ diyorsa bir insan bence zaten yeterli. Başka bir şey aramıyorsun yani.*” Mekânla sağlanan atmosferin bu türün işlevi için önemini vurgularken mekânı oyuncu ile kıyaslar; mekânın oyuncu kadar önemli olduğunu dile getirir, bunun yanında, korku türünde mekânın kritik bir rolü olduğu ve kurtarıcı rol üstlendiği de anlaşılmaktadır. Böylece, mekânın başlı başına korku yaratma işlevinin olması, mekâna ve diğer öğelere yaklaşım kadar mekân belirleme ile ilişkili olduğunun işaretleri verilmektedir.

Senarist A. T. Dilligil, “*above the line yani çizgi üzeri bütçeni yaparken, ön hazırlığını yaparken bir filmci veya herhangi bir dizici de olabilir bir sonraki aklına gelen şey starın, yıldızın, oyuncunun ama mekânların da*” düşünüldüğünü ifade etmiştir. Buna ek olarak oyuncu ile mekânı kıyaslayarak tartışmıştır: Mekânın “*önemli bir yeri var çünkü şu: hiçbir oyuncu olmadan da film çekebilirsin. Olmazsa olmazları düşündüğün zaman aslında sadece mekânları ve kamerayı kullanarak da, mekân ve zaman zaten temel öğelerdir, sadece mekânla da bir şey çekilebilir. Oyuncuya orada ihtiyaç yoktur.*” Bunun tersine, mekânsız bir filmin olmayacağına dikkat çeker: “*Ama oyuncunun var olacağı her alanda sen istediğin kadar şey kur kafanda hani ‘Mekân olmayan bir boşlukta çektim’ de, o tasvir ettiğin boşluk da aslında kurulmuş sinemasal bir mekân oluyor.*” Ayrıca mekânların hikâyeyi ortaya çıkaran yönüne dikkat çeker: “*Çünkü insanların toplanma yeri, çoğu toplumsal mekân. Toplumsal mekânlar çok hikâye taşıdığı için ilham kaynağı oluyorlar tabii ki işin başlangıcında yani fikre.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı Ç. Vitrinel, mekânın “*çok önemli bir enstrüman*” olduğunu söyleyerek, enstrüman örneğiyle A. Katıksız ve A. Özel ile ortak benzetme yapmaktadır. “*Bütün duygusu, atmosferi, hikâyenin seyirciye geçmesi anlamında çok önemli bir unsur*” olduğu ve “*çok şey vaat eden, çok şey veren bir yer, mekân*” açıklamalarıyla mekânın işlevlerini sıralamaktadır. Bu soruyu cevaplarırken mekânın oyuncu kadar önemli olması ile oyuncudan daha fazla öneme sahip olması fikirlerini sorgulamış, son kararda mekânın oyuncudan daha önemli olduğunu “*etkili*”, “*baskın*”,

“güçlü” ifadelerini kullanarak açıklamıştır: “*Mekân bir filme hizmet etmek ne kelime, ta kendisi yani o yüzden söylüyorum yani oyuncuya verdiğim kıymeti veririm, daha etkili olduğunu da düşünürüm.*”

Ç. Vitri nel, mekânın film yapımındaki ekonomik rolünü “*Mekân şey yüzünden de çok önemli en pahalı unsurlarından biri aslında*” ifadesiyle vurgulamaktadır. “*İyi bir sinemacının kesinlikle es geçemeyeceği bir şeydir mekân yani. ‘Ya orası olmasın da burası olsun’ diyorsa at gitsin yani. Yani tabanının yüksekliğinden mekânın rengine, nasıl ışık aldığına kadar her şey çok etkili şeyde.*” Bu açıklamasında mekân konusunda ödün veren, bir mekânın diğerinden farkını gözetmeyen veya farkını gözetiyor olsa da film için daha iyi olanı öncelemeyen yaklaşımı eleştirmektedir. Hem film yapımındaki ekonomik unsur olarak önemi hem de mekâna verdiği kıymet, mekâna yaklaşımının mekân belirleme süreciyle etkileşimi bu cevaplarda su yüzüne çıkmaktadır.

Ç. Vitri nel, başka bir bağlamda, kendi açıklamalarıyla ilgili sorulmuş olan “Film ne kadar sizin ifadenizle ‘içerdense’ mekân belirlemeniz de daha bireysel bir çabaya dönüşüyor, öyle mi?” sorusuna verdiği yanıtta bu soru özelindeki mekân yaklaşımı ortaya çıkmaktadır: “*Aynen öyle. Hatta bence o yüzden düşündüğümde bana oyuncudan bile daha önemli bir şey gibi geldi. O yüzden çok hani onu çok içselleştiriyorsan o mekânlar şeyin çok ciddi bir parçası bile değil hani kendisi neredeyse hikâyenin. Hani mesela o kafamda belli olmayan oyuncular var mesela ya da ‘O olabilir, o da olabilir’ var ama mekânlarla ilgili mesela istemem mesela bu filmi⁹ İstanbul’da çekemem yani şu anda yazdığım filmi.*” Oyuncu özelinde alternatiflerin olabileceği ancak mekân belirleme sürecinde, belirgin olgulara göre, birbirinin yerine kullanılamayacak kadar açık özelliklerin olduğu anlaşılmaktadır.

Peki, bu yaklaşımlardan ortaya çıkan durumun önemi nedir? Buraya kadar sırasıyla; A. Katıksız, A. Mestçi, A. Özel, A. T. Dilligil, Ç. Vitri nel ve bundan sonra diğer profesyonellerin cevaplarında da karşılaşılabileceği gibi, mekâna yaklaşımın mekân belirleme süreci ile etkileşimi, düşünce ile pratik arasındaki ilişki, iki olgunun iç içe geçen bağıntısı farklı bağlamlardaki sorulara verilen yanıtlarda öne çıkmaktadır. Bu birliktelik mekâna yaklaşım ile mekân belirleme sürecindeki faktörlerin ilişkisini ortaya çıkarmaktadır. Ç. Vitri nel’in açıklamalarında, mekânların doğrudan hikayeye bütünleşik

⁹Görüşme yapıldığı dönemde (Eylül, 2020) senaryo yazım aşamasının devam ettiği, isminin *Nasıl Yapmalı* olarak belirtildiği üçüncü film kastedilmektedir.

yapısı nedeniyle mekân belirleme sürecinde seçeneklerin esnek ve karmaşık durum yaratmadığı, mekânlar arası ayrımların kuşku duyulmayan kararlara göre alındığı ortaya çıkmaktadır; dolayısıyla mekâna yaklaşım ile mekân belirleme süreci arasındaki ilişkiye örnek oluşturmaktadır.

Yapımcı D. Gülün, mekânın sinemadaki yeri için *“Tabi ki projeden projeye değişmekle birlikte, yani bazı projeler çok daha görsel anlatım tarzına sahiptir, bazılarıysa daha diyalog ağırlıklıdır, yani bunu çeşitlendirebiliriz de tabi ama bence mekân aynı müzik gibi olmazsa olmaz bir parçasıdır, yani bir aktör gibi düşünülebilir aslında filmde.”* Gülün, mekân hakkında filmin temel öğelerinden biri olduğunu ve önemini filmin oyuncusunun önemine yakın bulduğunu, bunun yanında filme göre öğelerin önemini değiştirebileceğini dile getirmektedir.

Senarist D. Yücel, *“Ben, aynı zamanda yazar olduğum için yani senarist olmanın dışında hikâye ve romanlarda eğer hikâye bunu gerektiriyorsa mekânı biraz karakterleştirmekten yanayım yani ana karakterlerden biri de olursa daha güzel olabilir bazı hikâyelerde.”* demiştir. Mekânı karakterleştirmeyi yeğlediğini belirtse de filme çekilmiş senaryoları için şunları söylemiştir: *“Bazı durumlarda karakterleştirdiği oluyor ama benim filmlerim için şu anda onu çok söyleyemeyiz. Kitaplarımda daha çok öne çıkan bir durum. Onun dışında işlevi hikâyeyi yürütmektir. Karakterleri olması gerektiği yere koymak, seyirci üzerinde tanıdıklık hissi yaratmak, filme prodüksiyon değeri katmak yani filmi daha prodüksiyon değeri yüksek kılmak. O da önemli. Bu amatör filmcilere söylenen bir şeydir.”* “Filme prodüksiyon değeri katmak ne demek?” sorusuna, *“Yani filmi daha güzel, daha profesyonel göstermek. Atıyorum, üç gencin konuşmasını hiçbir özelliği olmayan bir bahçede çekmek var, bir de mesela tren, terk edilmiş bir tren istasyonunda çekmek var. Hangisi daha güzel? Tren istasyonu olanı. Diğeri özelliksiz. O tren istasyonunun güzel oluşu sadece öyle bırakıldığı halde değil ama bir yerlerine örümcek ağını koymak, onun duvardaki renk kontrastlarını biraz oynamak, boyamak falan filan bunların hepsi o sahneyi daha güzel kılacak şeylerdir. Sinematografik bir şeyden bahsediyorum. Bu da filmin prodüksiyon değerini yükselten bir şey olur.”*

Uygulayıcı yapımcı¹⁰ E. Gamsızoğlu, sinemanın öğeleri için *“Kendi aralarındaki kıyaslama gerçekten biraz zor bir kıyaslama. Şu anlamda: Her işin başı aslında*

¹⁰Uygulayıcı yapımcı veya yürütücü yapımcı da denmektedir.

senaryodan geçiyor. Tek mekânda, bir odada geçen bir senaryo bile çok etkili olabiliyor yani yüzlerce mekân kullanıp o kadar etkilenmediğiniz bir sonuca da erişebiliyorsunuz. İşin başı senaryo. Mekânın bunların arasındaki yeri: Gerçekten bu senaryoya ne kadar hizmet ediyor? O zaman işte değer kazanıyor. Öykü ile ilişkisi ve seyirciye geçirdiği his aslında oradaki temel kriter bence yani oyunculuğun önüne geçer mi? Bence mesela geçmez. Ama başka birçok şeyin önüne geçer mekân. Önemli bir konu gerçekten de film yapımında.”

Yönetmen H. Algül, mekânın sinemadaki yeri hakkında sorulan soruya, “*Şimdi iki türlü şeyi vardır. Bir, mekânlar hem görsel olarak çok hizmet eder filme hem de karakterlere hizmet eder. Mesela, atıyorum terzidir karakterin. Ona göre bir mekân seçersin. Berberdir ona göre seçersin ya da mekâna geniş anlamda bakarsak da şimdi mekânlar tabii ki çeşitli. Bir konunun nerede geçtiği... Ülke de bir mekân, il de bir mekân, köyde bir mekân yani bulunduğu köy. Onun dışında gene kendi içinde mekânlar var. İşte kahvehane sahnesi ise kahvehane bir mekân. Meydan bir mekân; yani mekân dediğin zaman bütün filmin içindeki her durumun geçtiği yer kastedilir zaten bundan. Dolayısıyla da onları senaryoya uygun olarak bulmak ve seçmek zorundasın.” Mekânların filmin görsel dünyasına ve karakterine hizmet ettiğine ve mekânın çok boyutlu yapısının olduğuna dikkat çekmektedir. Algül, bir sinemasal öge olarak mekâna yaklaşımının sorulduğu soruya doğrudan mekân belirlemedeki öncelikleri hakkında bilgi vererek açıklamaktadır.*

Yapımcı H. Kardaş, “*Mekânın sinemadaki yeri çok önemlidir. Çünkü bana göre filmi oluşturan en önemli unsurlardan biri mekânlardır yani. Ben hatta oyuncu, mekân ve senaryo, tabii ki yönetmen. Yani bunlar... Bir de sanat. ... Bu üç, böyle birbiriyle çok iyi yoğurulması gereken başlıklar.”* Bu açıklamalarından sonra mekân belirlemenin film yapımı için önemini anlatmıştır: “*Mekânları kafamda böyle netleştirmeden çok rahat edemiyorum; yani onlar belli olmadan, yönetmenin tam hayalindeki ondan sonra ‘Evet, ben burada böyle bir şey çekmek istiyorum’ dediği mekânları bulamadan ben, zaten filmi başlatamıyorsunuz ... Alternatifleri de, bazen gezerek bazen götürerek bazen fotoğraf göstererek. Tüm bunlar olduğu zaman benim için filmin büyük bir kısmı yapılmış oluyor. ... Mekân bulamazsanız sanat çalışamaz; yani filme bir start veremezsiniz. Prodüksiyon yeri gibi, nereyle ilgili izin alacağını bilemez, o da çalışamaz. O yüzden bizim mekânları bulmamız çok önemli.”* Bir yapımcı perspektifinin ön plana çıktığı cevapta, Kardaş için

mekân belirleme çalışmalarının önemi, film yapım çalışmalarını başlatan ve sürdürülmesini sağlayan önemli bir dinamik olmasından kaynaklanır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Düzgünoğlu, mekânın sinemadaki yerinin ilk sıralarda geldiğini söylemiştir ve bunu şöyle açıklamıştır: *“Aslında bu bir fikrin, yapmayı istediğiniz filmin senaryosunun ilk aklınıza düştüğü noktada aslında neredeyse aklımıza geliyor; yani bir karaktere odaklansak bile, bütün bir film tek bir karaktere odaklansa bile, onun süreçlerine odaklansa bile aslında biz karakteri içinde devindiği dünyayla birlikte, mekânla birlikte düşünüyoruz ya da ben öyle düşünüyorum; yani onunla o benim için ayrılmaz bir bütün.”* Bu söylediğini somutlaştırmak için görüşme sırasında senaryo yazım sürecinin devam ettiği filminin hayal ettiği bir sahnesinden örnek verir: *“Yeni çekeceğim filmin, önümüzdeki sene çekeceğim filmin görüntüsü Anadolu’da bir sıcak su kaynağının önünde, bir sıcak su gölünün önünde durmuş bize doğru bakan bir adamın görüntüsü ve onun üzerinde epey yukarıdan uçan ördeklerin, yaban ördeklerinin görüntüsü... Durmuş bize bakıyor kar altında ve her yer sis altında. Şey suyun içinde ve her yere buharlar çıkıyor, sis var falan... Mekân ruhu, mekân olduğu gibi aslında filmin ilk an, düştüğü andan itibaren aslında var kafamda.”*

Filmlerinin senaryosunu da yazan Düzgünoğlu, senaryo aşamasında karakteri ve karakterin filmdeki gelişimini mekânla birlikte hayal ettiği sırada mekân özelindeki pek çok ayrıntıyı belirlendiği görülmektedir. Düzgünoğlu, *“Genelde bende şey oluyor; bir görüntü oluşuyor kafamda, filmimin bir görüntüsü oluşuyor. Bu da tabii ki aslında genelde bir mekânla birlikte oluşan bir görüntü.”* demiştir. Hikâye meydana gelirken mekânın görüntüsü ile oluştuğu için mekân hakkındaki ilk kararların hikâye hakkındaki ilk fikirlerle oluştuğu anlaşılmaktadır. Katılımcılara yöneltilen sorular arasında, bu konu hakkında özel olarak *“Mekân belirleme süreci sizin için hangi aşamada başlıyor?”* sorusu sorulmuştur. Bu sorunun kapsamı sadece somut şekilde belirlenen mekânlarla sınırlı değildir; mekânlar hakkındaki soyut fikirlerin yani ilk tanımlamaların ortaya çıkmasını da içerir. Düzgünoğlu, mekânın sinemasal ögeler arasındaki yerini, yaratım sürecinin başlangıcında, kimi tanımlamalarla ortaya çıkmaya başlayan mekân belirleme süreciyle açıklamaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Kara, mekânın sinemadaki yerinin kimi değişkenlere bağlı olduğuna dikkat çeker: *“Bu kişiden kişiye değişebilen bir şey, bu sinema türünden türüne değiştiği gibi, yapma biçiminden biçimine değiştiği gibi asıl*

yönetmenden yönetmene değişen bir şey. Yani yazdığımız her şey bir anla, bir mekânla, bir zamanla canlanıyor ve bize aktarılıyor.” Son cümlede, yazım sürecinde mekânlarla bütünleşik şekilde hayal etmeye başladığını söylerken Düzgünoğlu ile; mekânın sinemadaki yerinin sinema türüne bağlı olduğu konusundaki fikri ile A. Katıksız ile benzemektedir. Mekânın sinemadaki yerini şöyle açıklar: “Oyuncunun mimiği kadar onun fiziksel görünümü, tipi, saç her şeyi bizim için bir anlam ifade ediyorsa, bir duyguya ya da bir karaktere tekabül ediyorsa sadece o oyuncuların kendisi yetmemekle birlikte onların o meseleyi yaşadığı mekân da bizim için önemli.”

M. Kara, mekân merkezli yaklaşımı ve mekân ile sanat ilişkisini anlatır: “Dünya sinemasında da hatta Türkiye sinemasında da Ömer Kavur, yanlış hatırlamıyorsam, ‘Sırf mekânlar için filmler yapabiliriz’ derdi. Hatta şöyle: Bazı yönetmenler ruhlarında iz bırakan mekânlara sonradan hikâyeler yazarak film çekmişliği vardır. Çünkü mekân, eşya sadece böyle kuru, ruhsuz bir şey değildir, onun bir duygusu vardır, bir hissi vardır ve o mekânın içindeki birçok şeyle biz örtüştürürüz bunu. Bazen ifade edebiliriz bazen edemeyiz. İfade edemediğimiz alana da dair, bizim hislerimize dair bir anlam bırakabilir, bir mekâna gideriz, bir yere gideriz. Bu ifade edemediğimiz, cümlelere dökemediğimiz şeye hitap eden şey aslında sanatın da bir parçası. Çünkü sanatta aslolan asıl cümleye dökemediğimiz şeyler ya, o alan. Tarifini de yapamadığımız şey yani, elle tutulur olamayan şey ama hissedebildiğimiz bir şey. O yüzden sanatla direkt bir bağ olduğunu düşünüyorum mekânın.”

Sanat bağlamında mekân duygusunu ele aldıktan sonra mekân merkezli yaklaşım ile kendi yaklaşımını kıyaslar: “Sırf mekâna göre film yapan yönetmenler vardır. Ben onlardan değilim, yani olmayacağım da herhalde sinema yolculuğumda. Mekân benim sinemam için anladığım, yani sevdiğim sinema ve yapmaya çalıştığım sinema için çok önemli bir yer tutuyor fakat benim için mekânı belirleyen şey; hikâyenin duygusuyla doğru orantılı olup olmamasıyla ilgili bir şey. Sırf mekânın cazibesi yüzünden; yani güzel bir yer ya da kötü bir yer... Güzellikten kastım olumlu anlamda bir güzelleme değil yani. Çirkinliği olan bir mekânın da bir güzelliği vardır. Ben o mekâna o anlamda tav olup da orada bir şey çekmek istemem, çekmem. Ben aksine hikâyeye örtüştürecek bir mekân ararım. Karakterimle, duygusuyla, meselesiyle... Çok etkileyici bulduğum bir mekân olursa, o zaman da nasıl karakterleri mekâna bir iş birliği yaptırıyorsam, iç içe geçiriyorsam mekânı yine karakterle gerçek anlamda bir bağı kurdurmak isterim.”

M. Kara, mekânın sinemadaki yerini filmin hikâyesi, meselesi ve karakterleri ile ilişkisindeki ölçüte bağlı olarak değerlendirirken, mekânın oyuncu kadar önemli olduğunu söylemenin yanında, sadece karakterden mekâna yönelen tek taraflı bir etkinin olmadığı, mekân ve karakter arasında bağ kurmayı önemseydiği ve bunun için iki öge arasında iş birliği kurmayı öncelendiği anlaşılmaktadır. Mekân merkezli olmayan ancak mekânla bağ kurmayı önceleyen yaklaşımını pekiştirmek adına, *Kalantar Soğuğu* (2015) filmi özelinde şunları söyler: “*Bizim, mekânı da sevdirecek, mekânı da yakınlaştıracak şey öyküdür aslında ve karakterdir, psikolojidir, meseledir yani anlatmaya çalıştığımız şey. Kalantar’ın içeriğinde bir bağ kuramazsan sadece mekânlar hiçbir şey anlam vermez. İki saat boyunca Karadeniz’in sisli dağına baksan ne olur bakmasan ne olur. Bakamazsın.*”

Yapımcı M. Karadeniz, mekânın önemli olduğunu ifade ettikten sonra senaristliğini, yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği son filmi *Çınar* (2019) üzerinden örnekler: “*Çınar özelinde konuşursak, benim filmimin belki de %50’sini, başarısının, insanlara geçme sebebinin %50’si mekândır. Tabi ki senaryo ve konu çok önemli, zaten bu gerçek bir hikâyeye ama mekân o kadar destekliyor ki. Yani son dönemde baktığınız zaman uluslararası, ulusal birçok ödül alan filmin mekânlarının çok sağlam olduğunu görürsünüz. ... Ben her zaman söylüyorum, senaryo bir işin %50’sidir. Yerine göre belki mekân işin %50’sidir. ... Atmosfer; senaryo kadar, oyunculuk kadar, teknik kadar, sizin filminizi taşıyan çok büyük öğelerden biri mekân.*”

M. Karadeniz, mekânların filmin niteliğini belirlediğini düşünmektedir: “*Herhangi bir yerde çekmeniz o filmi yukarıya çıkarmayacaktır. Öyle bir görseliği, öyle bir mekânın olması lazım ki bir kere inanmanız gerekiyor.... O inandırıcılığın düşmemesi adına da mekânın görkemi... Bu mekân da olabilir, bir yer de olabilir, bir şehir de olabilir, her şey olabilir. Görkemli olması gerekiyor diye düşünüyorum, reklam da çeken bir adam olarak söylemek isterim.*” “Görkemli mekân” ifadesiyle ne kastettiğini şöyle açıklar: “*Görkem sadece pahalı, çok güzel bir manzarası olan bir yer değil. Hikâyeyi besleyen görkemden bahsediyorum. Ben, Çınar’da görkemli bir mekân var. Baktığınız zaman yoksul bir adamın hikâyesi.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı O. Ünlü, “*Mekân eğer bir karaktere dönüşebilirse o zaman bir işe yarayan bir şeydir. Filmden oyuncular, montajın kendisi, görüntü yönetmeni, nesnelere, müzik ve mekânlar ayrı ayrı birer karaktere dönüşebilme gücüne*

sahip şeylerdir, potansiyel olarak. İyi bir yönetmen filmin durumuna göre, filmde beklediği şeye göre, filmin anlatmak istediği şeye göre bunların kimisini öne çıkarır kimisini geri iter ve bunları birer karaktere dönüştürmeyi hedefler asıl olarak. Dolayısıyla mekân da temel bizim bir oyuncu kadar önemli karakterlerimizden birisidir. Bunu başarabilirsek biz, film daha başarılı bir film olur.”

O. Ünlü, film anlatısı içinde mekânların dinamizminin olması gerektiğini şöyle anlatmaktadır: *“Mekân aslında yaşayan, bir şey söyleyen, filmin içine tavır koyan, bir karakterin hayatı gibi filmin içindeki, dramaturjik hayatı gibi, mekânın da bir dramaturjik hayatı olmalıdır.”* Yönetmenin sanat yönetmenini yönlendirmesi ile *“Mekânın da hikâyenin durumuna göre zaman içindeki değişiminin filmin içinde görülebilmesi, bizim en önemseydiğimiz ve en olmasını istediğimiz şeydir.”* demiştir. Ünlü, mekânın film içindeki potansiyelini ortaya çıkarabilmenin şartlarını şöyle sıralar: *“Mekân bir karakterdir. Eğer öyle yapılabilirse başarılı olur. Bu kimi zaman başarılabilir kimi zaman başarılmaz. Bunun çeşitli sebepleri var. Maddi sebepler bununla ilgilidir. Yönetmenin yeterliliği bununla ilgilidir, tamam mı? Ekibin yeterliliği bununla ilgilidir. Bir sürü şey vardır yani.”* Sinemasal öğelerin değişken durumlara bağlı olarak rollerinin değişmesi, mekânın bazen öne çıkarılması bazen de geride bırakılması A. Mestçi, A. Özel ve O. Ünlü’nün ortak yaklaşımları olduğu görülmektedir.

Senarist ve uygulayıcı yapımcı Ş. Vitriyel, bu soruyu öncelikle senarist kimliği bağlamında cevaplar: *“Senaryo yazarı olarak mekânları çok fazla göremiyorum gözümün önünde. Ben de çok flu ve belirsiz kalıyor. Yazar olarak çok az detay görebiliyorum mekânla ilgili. Sadece belli bir trafiği varsa, hani kafamda belli bir trafik varsa o trafiğe uygunluğunu görebiliyorum. Burasında koridor olsa iyi olur vs. falan gibi bir şey görebiliyorum.”* Bu soruda senarist açısından verdiği yanıtı *“Bir filmde mekân ile ilgili nasıl kararlar veriyorsunuz?”* sorusu içinde açıklamıştır: *“Yazarken yani hem Murat’la (Düzgünoğlu) çalışırken hem de Çiğdem’le (Vitriyel) çalışırken mekânların üzerine çok fazla detay konuştuk. Çünkü dediğim gibi aslında mekân karakteri belirleyen çok önemli bir unsur. Ve karakterde tabii ki hikâyeyi eyleyen kişi olduğu için onları birbirinden ayırabilmeye gerçekten imkân yok. Bazen olayın geçtiği yer gerçekten hikâyenin bütün akışını değiştirir çünkü bir karşılıklı konuşmanın böyle ağaçlar altında bir bankta yapılıyor olması ile bir süpermarkette yapılıyor olması arasında çok büyük bir fark vardır dramatik açıdan.”*

Ş. Vitriyel'in açıklamaları özetlenirse, karakterle ve hikâyeye doğrudan ilişkili olduğu için senaryo aşamasında mekân tanımlaması şeklinde düşünsel bağlamda gelişen mekân belirleme çalışması önemlidir; ancak yazarken senaryoyu etkileyecek bir öneme sahip değilse mekânla ilgili ayrıntıların düşünülmediği anlaşılmaktadır. Ayrıca mekânın sinemadaki yerini açıklarken seyirci ile ilişkisini kurmaktadır: “*Seyirci her zaman bilinçli olarak algılayamayabilir mekânı fakat aslında her şeyden önce alıyor oraya dair duygusunu. Yani mekânla ilgili duygu çok net bir şekilde geçiyor seyirciye. Bazen biz belki filmin kahramanını bile görmeden önce mekânı görüyoruz.*” Genel planın önemi üzerinden mekânı açıklar: “*Doğrudan seyirciye hangi mekâna baktığını*” bilsin ve “*seyirci nerede olduğunu anlatsın diye*”; “*Çünkü aslında o konumlandırma insan zihni için çok önemli.*” Bu nedenle “*hikâyeyi taşıması anlamında son derece önemli bir yükü var mekânın.*”

Senarist ve yapımcı T. Tufan, “*Hiç kuşkusuz mekân merkezdedir. Bir anlatıyı olanaklı kılan üç temel unsur vardır, diyebiliriz: Bir tanesi karakter ve bunu ayrı bir seçenek olarak da koyabiliriz ama karakterin içinde de kurabiliriz; olay örgüsü; zaman ve mekân. Dolayısıyla bütün anlatılar, bütün sanatsal yaratılar soyut ya da somut, bu dört unsur diyelim, arasında gelişiyor.*” Anlatının temel öğelerinden biri olan mekânın işlevini şöyle açıklar: “*Olayın içinde gerçekleştiği, zamanın aktığı alan, doğal olarak bizde mekân olarak kurgulanır ve bütün anlatıyı, anlatının bütün imkânlarını mekânın size izin verdiği nispette kurabilirsiniz. Sıklıkla yapılan bir atıf vardır: ‘Mekân’, ‘imkân’ ve ‘mümkün’ aynı kökten gelir Arapça’da. Dolayısıyla mekân bir şeye imkân verir ve bir şeyi mümkün kılar.*” Başka bir ifadeyle, mekân hikâyeyi hem geliştiren hem de sınırlayan bir öğedir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı T. Karaçelik, “*oyuncu en önemli, diyalog en önemli, senaryonun ritmi, hikâyenin oluşumu en önemli*” olması gibi “*mekân da bunlardan bir tanesi, elementlerden bir tanesi*” olduğunu söylemiştir ve aslında hepsinin merkezinde hikâye vardır: “*Benim için her şeyden önce anlatmak istediğim cümle, hikâye var. Hikâyeyi, anlatacağım şeyi muhtemelen bir cümlede toparlayabiliyor oluyorum genelde, her filmimde de ve onun etrafında her şeyi şekillendiririm. Karakterimi de, diyalogları da, mekânı da, genel sanat yönetimini de, açılarını da, rengi de filmin, hepsi, ses tasarımı...*”

T. Karaçelik, mekânla diğer öğelerin ilişkisini *Gişe Memuru* (2010) filminden örnek vererek şöyle açıklar: “‘*Gişe Memuru*’ndaki Kenan’ın evinin yani Kenan’la babasının yaşadığı evinin birebir krokisini ben çizmişim ve birebir o krokiye uygun ev bulduk. Herhalde bana hakikaten beş yüzden fazla falan ev gelmiştir o dönemde. Tamamen o krokiye uyan tek ev oydu ama yazarken kafamda tahayyül ettiğim bir dünya oluyor. Çünkü o diyalogun ritmini de belirliyor. Mesela ben, büyük bir salonda birisiyle kavga ediyorsam başka şekilde kavga ederim, küçük bir gecekondunun salonunda kavga ediyorsam başka şekilde kavga ederim. Yani konuşma biçimimi belirler, mekânı da belirler. Dolayısıyla kafanızda yazarken bir şey oluyor ve ona bire bir uyuması lazım ki anlam kazansın bazen diyaloglarınız veya küskünlükleri karakterlerin, saklanmaları, gizlemeleri, özel hayatları vesaire her şeyi belirleyen şeylerden bir tane... Mekân tabii ki de çok önemlidir.”

Katılımcıların açıklamalarında öne çıkan farklılıklar ve kimi ortak noktalar cevaplar arasında vurgulanmıştır. Bütün bu açıklamalarda ortaya çıkan ortak izlenim; profesyonellere göre mekân, filmin diline, senaryoya, hikâyeye, karakterlere, atmosfere, görselliğe, inandırıcılığa, seyirciye hissettirilmesi amaçlanan duyguya hizmet eden, bu öğelerle bütünleşik bir öğe olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanında, mekânın oyuncu kadar, oyuncudan daha önemli olduğu veya oyuncunun önüne geçemeyeceği katılımcılar tarafından ifade etmiştir. Farklı yaklaşımlar olsa da bu soruya verilen yanıtlardaki genel eğilimlerden biri, böyle bir yönlendirme yapılmadığı halde, oyuncu ve mekân kıyaslamasıdır. Oyuncunun sinema filmi için en önemli kriter olduğu anlaşılakta, mekân ise en önemli ölçüte göre konumlandırılmaktadır.

Sinemasal öğelerin durumunun ve aynı anlama gelmek üzere, mekânın öneminin değişmesini A. Katıksız, ana akım ve sanat sineması bağlamında sinema biçimine göre; A. Mestçi film türlerine göre; D. Gülün, filme göre; M. Kara sinema biçimine ve yönetmene göre olduğunu ifade etmiştir. Öğelerle ilgili değişkenliğin bir diğer sebebi koşullardır. Özel, sinemasal öğeler arasındaki uyumun film yapım koşullarıyla doğrudan ilişkisi olduğunu; Mestçi, zamana, bütçeye ve prodüksiyonun büyük olmasına bağlı olarak öğelerin hepsinin iyi olmasının aslında güç olduğunu; Ünlü ise koşullarla birlikte yönetmen ve ekiplerin yetkinliğine bağlı olduğunu ifade etmiştir.

Senaristler arasında mekâna yaklaşım konusunda kimi benzerlikler görülmektedir. A. T. Dilligil, mekânların hikâyeye taşıdığını ve fikri ortaya çıkararak ilhamı barındırdığını;

T. Tufan, mekânın taşıdığı imkânlar ölçüsünde hikâyenin geliştiğini; Ş. Vitri nel ise mekânların hikâyenin akışını de ğiştirdiğini ifade etmesi ile mekânın hikâyeyi belirleyen yönlerinin oldu ğu açığa çıkmaktadır. Bu ifadelerden farklı olarak D. Yücel, sinemada mekânın işlevleri için “*Hikâyeyi yürütmek*” ve “*Karakterleri olması gerektiği yere koymak*” olduğunu ifade etmiştir. A. T. Dilligil, T. Tufan ve Ş. Vitri nel mekânın hikâyedeki etkin rolüne değinirken, Yücel mekânın daha ikincil konumuna vurgu yapar; merkezdeki hikâyeye hizmet etmesinin yanında, “*seyirci üzerinde tanıdıklık hissi yaratmak, filme prodüksiyon değeri katmak*” işlevlerini öne çıkartır. Burada belirtmek gerekir ki, profesyonellerin farklı yönleri dile getirmeleri, birbirinden zıt yaklaşım sergilediği veya birbirlerinin yaklaşımını reddettiği anlamı çıkmamalıdır. Bu açıklamalar daha çok, kimin neyi öncelediği, düşüncelerinde öne çıkan noktaları ve eğilimlerini ortaya çıkarmaktadır. Bütün bu yaklaşımların öğrenilmesinin amacı, mekân belirleme sürecinde düşünme yöntemini belirleyen faktörler ile mekân belirleme yaklaşımı ortaya çıkaran görüşlerin birlikte değerlendirilmesidir.

Mekânın sinemadaki yeri bağlamında verilen cevaplardaki eğilimlerden bu tez için en çok üstünde durulması gereken nokta ise sinemada mekâna kişisel bakış sorulduğunda bazı cevaplarda dolaylı bazılarında daha belirgin şekilde ortaya çıkan mekân belirleme yaklaşımı ile ilişkidir. Sinemada mekâna yaklaşım, mekân belirlemedeki kararları belirleyebileceği gibi, mekân belirleme sürecinde verilen kararlar da mekâna yaklaşımı tayin edebilir; başka bir ifadeyle, sadece düşünceler eylemleri değil, eylemler de düşünceleri meydana getirir. İki olgunun ayrık olması mümkün görünmemektedir. Bu başlıkta, sinemada mekân ögesine kişisel bakışları incelenen profesyonellerin, sonraki bölümde mekân belirleme sürecine etki eden dinamikler araştırılırken de mekâna kişisel bakışı ortaya çıkaran soyut yaklaşımları öne çıkacaktır. Bu durum tezin temel argümanlarından birisini de ortaya çıkarır: Mekâna yaklaşım ve mekân belirleme süreci, koşullara bağlı olan dışsal dinamikler ile kişisel bakıştan oluşan içsel dinamiklerin etkileşimi sonucu birbirini meydana getiren olgulardır. Burada her iki olgunun etkileşimli olduğunun görülmesi gibi sonraki bölümlerle birlikte bu iddia desteklenecektir.

3.2. Mekân Türü Tercihi

Bu bölümde, katılımcıların mekân türü tercihi hakkındaki yaklaşımlarına yer verilmiştir; gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve

kurgusal mekânların tercih edilme sebepleri ile hangi mekân türünün kullanımının öne çıktığı incelenmiştir.

3.2.1. Gerçek mekân

Bu başlıkta yönetmen ve yapımcılar yöneltilen şu soruların cevapları bulunmaktadır: “Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?”, “Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını belirleyen kriterleriniz neler?”, “Mekân tercihlerinizde önceden bildiğiniz mekânları değerlendiriyor musunuz?”, “Kamera ve objektif tercihleriniz ile mekân tercihleriniz arasında nasıl bir ilişki var?”, “Film yapımını engelleyecek mekânsal etmenler nelerdir?”, “Proje takviminizde oluşturduğunuz zaman tercihleri ile mekânlar arasında nasıl bir bağlantı var?”, “İş takvimini mekân yüzünden sekteye uğramasının nedenleri nedir?”, “Değişen ışık ve hava koşulları çekimleri nasıl etkiliyor?” Senarist kimliği olan katılımcılara ise “Senaryo aşamasında bir sahnenin hangi mekân türünde çekileceği ile ilgili bir öngörünüz oluyor mu?” sorusu sorulmuştur.

Senarist, yönetmen, yapımcı A. Katıksız, “Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını nasıl anlıyorsunuz?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: “*Yönetmenin istekleri, senaryonun gerektirdikleri, gerçek mekânlardaysa mekânın koşullarının bir araya gelip o değişkenler göz önünde tutularak yaratılan çözümler*” eşliğinde mekânların belirlendiğini ve tasarlandığını ifade etmiştir. Gerçek mekânların belirlenme dinamiklerini şöyle açıklar: “*Üç şey var: Birincisi, yönetmen olarak en önemlisi estetik meseleler yani istediğiniz hayal ettiğiniz ya da hayal ettiğinizi gerçekleştirebileceğiniz bir mekân olup olmaması. Bu birinci kreatif şart. İkinci şart, bence lojistik şart yani orada gerçekten bu çekimi yapabiliyor muyuz? Üçüncü şart da teknik şartlar.*” Bu teknik şartların, filmde tercih edilen kreatif kararların gerçekleşmesine olanak sağlayan mekânsal şartlar olduğu anlaşılmaktadır. Katıksız, ilk değerlendirmede, yönetmen vizyonu çerçevesinde kreatif faktörlerin değerlendirildiğini, bundan sonra maddi faktörler olarak ifade ettiği, “*ekonomik şartlar, lojistik şartlar, çalışma şartları*” bakımından inceleme yapıldığını aktarmıştır.

A. Katıksız, bütün bu değerlendirmelerin ardından hem yaratıcı hem de maddi faktörlere uygun olduğu belirlenen mekânın seçilmesine engel oluşturabilecek bir

unsurun ortaya çıkabileceğinin altını çizmiştir. Gerçek mekânlarda günlük yaşamın devam etme zorunluluğunun olduğu kimi yerlerin tercih edilemediğini, mekân seçiminde bu unsurun belirleyici olabileceğini dile getirmiştir: “Özellikle gerçek mekânlarda çekerseniz, mekânın şartlarına çoğunlukla uymak zorunda kalabilirsiniz. ... Çoğunlukla, bazen çok beğendiğimiz mekânlarda çekim yapamıyoruz. Çünkü diğer şartlar buna uygun olmuyorlar. ... Mekânın bize sunduğu saatler bizim çekim süremiz için yeterli olmuyor. Gene lojistik olarak çok güzel bir mekân oluyor ama bu mekânı, bu restorani durduramıyoruz. İnsanlar diyorlar ki, ‘Biz müşterimizi almak zorundayız. Siz şu alanda bizim müşterimizi rahatsız etmeden çekim yapabilirsiniz’. O bizim sahnemize ve yönetmenin istediğine uygun olmuyorsa o iptal ediliyor.” Günlük yaşamın devam etmesine bağlı olarak, gerçek mekân sahipleri tarafından, mekânın kullanımı için tanınan sürenin yeterli gelmemesi durumunun ortaya çıkabilmesi de mümkündür.

A. Katıksız gerçek mekânlar için şu açıklamayı yapmıştır: “Her koşulda film çekilebilir, doğru şartlar olursa çekilebilir yani hani doğal felaketler dışında. Ekstra, sıra dışı şeyler dışında her şartta, her yerde film çekilebilir, çekiliyor da zaten. Bazen doğal şartlarda çekilmeyecek şeyler, Everest’in tepesinde çekemezsiniz çünkü, bir dağcının oraya tırmanmasını çekiyorsanız. O yüzden sizin Everest’in tepesini kendiniz yaratmanız gerekir ya da öyle düşünüyorsunuz, çekilmeyeceğini düşünüyorsunuz. Ya yeniden üretirsiniz ya da var olan çekilebilir mekânı çekilebilir hale getirmek için çaba harcarsınız ama tabii ki prensip olarak her mekânda film çekilir, çekilebilir üzerinden hareket ederiz biz.”

A. Katıksız, *Bizim İçin Şampiyon* (2018) filminden örnekle, çekim mekânlarının belirlenme sürecinde, bazı mekânların yönetmen tarafından belirlendiğini, bazılarının ise yönetmen vizyonunun yapım ekibine, sanat ve görüntü yönetmenine aktarıldıktan sonra bu ekipler tarafından araştırma süreci içinde belirlendiğini açıklar. Bu filmin hem senaristliğini hem de yönetmenliğini yapan A. Katıksız, senaryoda amatör at yarışı organizasyonu sahnesi olması nedeniyle filmin anlatısındaki Sivas sahnelerinin Konya’da çekildiğini söylemiştir. Konya’da gerçekten amatör at yarışı organizasyonun yapılması mekân belirleme yaklaşımında belirleyici olmuştur.

Katıksız, Konya’nın tercih edilme sebeplerini açıklarken şu noktalara değinmiştir: Film yapım koşulları açısından, gerçek bir amatör at yarışı organizasyonundan sağlanacak doğallığın oluşturulamayacağı fikri; figürasyon ile çok sayıda insanın bir

araya getirilmesinin mümkün olmaması; gerçek bir at yarışı organizasyonunda gerekli lojistik şartların, film çekiminde gerekli olan lojistik şartlar için hazır bir şekilde kullanılabilmesi; iki şehrin atmosferinin birbirine benzemesi ve Konya Belediyesi'nin gerçekten yapılacak olan organizasyon tarihini, film çekim takvimine göre değiştirmesi, film mekânının tercih edilmesi sürecinde etkili olan dinamiklerdir. Bunun yanında, filmin hikâyesinde aslında Sivas'ta gerçekleşen at yarışının Konya'da çekilebilirliğinin tespit edilmesi, Sivas'taki diğer sahnelerin de Konya'da çekilmesine sebep olmuştur; bu durum iş yükü, zaman ve bütçesel faktörlerin değerlendirilerek mekânlar arası mesafelerin en aza düşürülmesinin öncelendiğini göstermektedir. Yönetmenin hem yaratıcı faktörleri hem de film çekimini mümkün kılacak lojistik ve ekonomik faktörleri değerlendirerek mekân tercihi yaptığı dikkat çekmektedir.

A. Katıksız, “Kamera ve objektif tercihleriniz ile mekân tercihleriniz arasında nasıl bir ilişki var?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: *“Siz objektifi nasıl kullanacağınıza karar verirsiniz, hangi objektiflerle çekeceğinize karar verirsiniz ve o objektiflerle en iyi resmi yakalayabilecek şekilde mekânları tasarlıyorsunuz. Bunu birçok filmde yaptım ben. O yüzden o belirleyici oluyor. Aynı şekilde resim kalitesi ve anlatacağınız, filmde kullandığınız resim türüne göre mekân seçmeniz mümkün oluyor ya da uzun şaryolarla bir film çekebilirsiniz. O zaman ona göre mekânlar ararsınız ya da yaparsınız. Bu, sizin bütün filmi uzun şaryo hareketleriyle çekme, önceden tasarladığınız dile uygun mekân yaratmak durumunda kalabilirsiniz.”*

A. Katıksız, gerçek mekânlarda sesin devamlılığını sağlayabilmenin önemini vurgulamaktadır: *“Bazen gürültüyü tercih edebilirsin. Gürültüyü tek plan çekerseniz çok gürültü problem olmayabilir. Uçak sesiyle bile sahne çekmeniz mümkün. Bunun için yönetmen birtakım kararlar vermek zorunda. Tek plan çekerseniz ve oyuncuların sesini duyabilecekseniz, oyuncu bağırırsa, üstümüzden uçak geçerken sahne çekebilirsiniz ya da en gürültülü caddede sahne çekebilirsiniz. Buradaki mesele de aslında sesini devamlılığı, ana sorun sesin devamlılığı. Çünkü sizin yakınınızı çekerken ben, arkadan bir kamyon sesi geliyorsa, ben montajda onu ikinci resme bağlayamam. Çünkü ikinci resim başka bir anda çekilmiştir ve orada kamyon sesi yoktur yani aslında ses probleminin de temel sorunu devamlılıktır. Tek planda çekmek istiyorsanız, onu tercih edersiniz, burada da çözüm olabilir. Dublaj yapmak çözüm olabilir. O yönetmenin neyden feragat edeceği ya da neyden asla feragat etmeyeceği ile ilgili bir şey.”*

A. Katıksız, “Işık ve hava koşulları mekân tercihlerini nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle yanıtlar: “*Mesela siz güneşli bir sahne çekeceksiniz yağmur var, bütün gün yağmur yağacak. Ya program değiştirirsiniz ya da çekim iptal olur.*” Hava durumu “*Üç gün önce belli olur ama program üç ay önce yapılıyor. Dolayısıyla siz üç ay önceden bir program yapmak zorundasınız ama üç ay önceden hava durumunun şartlarını bilmediğiniz için... Yine yardımcı yönetmen becerisi... Aslında bir program yapılırken, ben de yaptığım için söylüyorum, yardımcı yönetmenlik, haftanın kendi içinde yer değiştirmek çok daha kolay oluyor herkes için. Çünkü mesela filmin sonunda, son haftasında yer alan bir mekânı ilk haftasına koyamazsınız. Muhtemelen sanat yönetmeni ona hazır değildir ya da yapım ekibi ona hazır değildir. Onun yerine siz programı hafta hafta bölerken bir takım B planları yapabilecek şekilde bölersiniz. Altı günlük programı mesela iki ya da üç gününü dahili mekân, kapalı mekân koyarsınız. Sizin harici mekân koyduğunuz günlerde, sizin istediğiniz hava şartları yoksa onları kapalı mekân olan günlerle değiştirirsiniz gibi şekilde. Çok doğru tasarlanması gereken bir şeydir yani film yapımı aslında bir taraflıyla mühendislik bir şeydir, matematik bir şeydir ve kreatif süreci çok etkileyen bir şeydir.”*

Senarist, yönetmen, yapımcı A. Mestçi, “*Reel bir mekân, gerçek bir mekân olmasını tercih ediyorum*” demiştir ve bu mekânların işlemlerden geçtikten sonra kullanıldığını, renk tercihleri, dekor düzenlemeleri yapıldığını belirtmiştir. Stüdyo mekân ve bilgisayar ortamında yaratılan mekânlar için, “*Ben hiç tercih etmiyorum öyle bir şeyi, hiç yapmadım zaten. Yani ben hep reel mekânda çekiyorum.*” demiştir. Gerçek mekânlarda önemsedığı kriteri şöyle açıklar: “*Benim için önemli olan şey orada bana korku sahnesi yaratıyor mu, alan açıyor mu, yeni bir şey tasarlayabiliyor muyum orada, beni yönlendirebiliyor mu? Benim için çok önemli mekânın kendisi.*” Mestçi, gerçek mekânların sağladığı olanakların bütçeye etkisini ise şöyle değerlendirir: “*Evin yanında mezarlık olabiliyor. Korku filmi için bunlar çok önemli şeyler. E şimdi sen o mezarlığı oraya kendin yapmaya kalksan çok pahalı bir iş ve zaman alan bir iş ve hiçbir şekilde gerçek gibi olamayacak. Mümkün değil yani öyle bir şey.*”

A. Mestçi, gerçek mekânda filmin atmosferini bozan öğelerin sorun yaratmasına değinir: “*Mekânlarda, benim yaşadığım en büyük sorun, köy evi ya da işte harabe evlerine falan gidiyorsun ama pimapen var mesela ve bu çok büyük bir sorun yani bence. Bütün ortamı bozuyor. Sen ne yaparsan yap, orada pimapen gördüğün zaman o atmosfere giremiyorsun; çünkü hem görüntüyü bozuyor hem beyaz ya da işte kahverengi hem parlak, dikkatini oraya çekiyor, atmosferden çıkartıyor hem de bütün oradaki otantik şeyi*

bozuyor yani. ... Çünkü haklılar da. Sonuçta üşümek için onu takıyorlar. Yapacak bir şey yok ama benim mesela en büyük sorunlarımdan ... Uydu anteni, pimapen, kablolar...”

Mestçi, “Gerçek mekânlarda filmin atmosferini bozan unsurlar için nasıl çözümler bulunuyor?” sorusuna “*Bulamıyoruz. Ben kabul etmiyorum yani*” diyerek böyle mekânların seçilmediğini ifade etmiştir. Ancak gerçek mekânın, atmosferi bozan öğeler barındırmasına rağmen mekânın avantajlı yönlerinin baskın çıkması durumunda söz konusu sorunlar için çözümler üretilebileceğini de belirtmiştir.

A. Mestçi, gerçek mekân sahibi ile film ekibi arasında anlaşmazlık ortaya çıkabildiğini; film ekibinin kalabalığı, mekânda değişiklik yapılması, mekânda kalma süreleri ve mekânların kira fiyatları gibi konularda sorun yaşanabildiğini aktarmıştır. Mülk sahipleri ile sorun çıkmaması ve dolayısıyla set ekibinin çalışmasına engel oluşturabilecek durumların ortaya çıkmaması için film setlerinin çalışma pratiğini bilen, mülklerini film ekiplerine kiralama deneyimi olan kişilerle çalışmak, film üretim sürecindeki işleyişi kolaylaştırmaktadır. Avantajları nedeniyle, mekân belirleme yaklaşımında, gerçek mekânlarda belli başlı mekânların değerlendirildiğini ancak Mestçi buna rağmen farklı ve yeni mekân arayışında olduğunu da eklemektedir.

A. Mestçi gerçek mekânlarda karşı karşıya kaldıkları başka bir durumu da açıklamaktadır: “*Çünkü şey çok zor hakikaten yani duymuşundur, belki söylemişlerdir, bir mekâna girdiğin zaman bizde, mesela o mekânda haraççılar var. ‘Burada çekim yapamazsın’ diye gelen tipler oluyor mesela, dizilerde falan çok var. Tabi, yani onları da bir şekilde görmen gerekiyor, bir şekilde onlara kıyak yapman gerekiyor, devam edebilmek için orada. ... Mekânla ilgili bir durum bu. O da bir etken aslında; yani onları bir şekilde yanına alman gerekiyor. Ha bütçen...”*

Mestçi, gerçek mekânda yaşadığı olaylardan birinin örneğini verir: “*Yani şeyi yaşadım, ‘Çekim yapmayın burada. Buraya gidin...’. Ama bizim tabi şöyle bir avantajımız var: Biz bir mekânda iki hafta, bir hafta kalmadığımız için yaşamadım. Bir günde, iki günde çıkıyoruz ya o mekândan, yaşamıyorum ama mesela bir hafta kalsak yaşardım, onu biliyorum.*”

A. Mestçi, senaryo yazarken hayal ettiği mekânın gerçek mekânlarda bulunabilmesi hakkında şu açıklamaları yapmıştır: “*Yani, kafanda tabii ki birtakım şeyler canlanıyor ama hiçbir zaman o canlanan şeyler bulunmuyor. ... Kafanda canlandırıdığın şeyin bire bir çıkması mümkün değil zaten. Sen bir dünya kurarken kafanda, kuruyorsun onu ama, onun bire birini bulmak zaten mümkün değil ki... Önceden, evi, neresi olacağını*

biliyorsan, yazarken büyük rahatlık bu. ... Atıyorum, şimdi Mardin'de çekeceğiz biz bu, şimdi yeni filmimizi, Mahlûkat'ı Mardin'de çekeceğiz. Mardin'deki evler şu anda bakılıyor hâlâ ve ben senaryo yazıyorum. E şimdi burada denk gelecek mi, gelmeyecek mi, bunlar şans yani. Ben şimdi oradaki bulduğum mekâna göre uyum sağlamak zorundayım. Kafamdaki korku sahnesi ne ise ya da sahne ne ise, bulduğumuz yere göre değiştireceğim. ... Genelde şöyle söyleyeyim Ebru: %70, %80 uyum sağlıyorum; yani yazdığın şey olmuyor, mümkün değil yani böyle bir şey.” A. Mestçi’ye Siccin 6 (2019) filmindeki göl sorulduğunda “yapay bir göl” olduğunu, bu mekânı “gördükten sonra” sahne yazdığını ve gerçek mekânların olanak yaratabildiğini söylemiştir.

Görüşme yapıldığı tarihte senaryo sürecinin devam ettiği, aynı zamanda Mardin’de mekân araştırması yapılan *Mahlûkat* filminin şehir seçimindeki kararını şöyle açıklar: “Yani Mardin’in dokusu çok güzel, yani genel dokusu çok güzel, güzel yerler var artı enteresan tipler var; yani figürasyon için özellikle güzel şeyler var. O yüzden biraz da orayı tercih ediyorum.” Mestçi, atmosferin filme uygunluğunun yanında film oyuncularından birinin “*orada tanınıyor olması ... halkın yaklaşımı, belediyenin yaklaşımı*”nı etkilediğini ve film yapımını önemli ölçüde kolaylaştırdığını vurgulamıştır.

A. Mestçi, “Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını belirleyen kriterleriniz neler?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: “*E tabi yüksek olması her zaman yani genelde yüksek olmasını tercih ediyoruz, ışık anlamında, daha iyi ışıklar yapılabileceği için ama bazen de dar mekânları tercih ediyorum. Alçak tavan da bazen işime geliyor. Yani şimdi insan boyunda bir tavan da bir şey koydun mu oraya korkunç aslında. Yani o da bir şey sağlayabiliyor.*” Mekânın hacimsel boyutlarının mekân belirleme tercihlerine etki etmediği; ancak korku türü açısından avantaj sağlayabileceği ifade edilmiştir.

Senarist, yönetmen, yapımcı A. Özel, “Gerçek mekân, stüdyo mekân ve bilgisayar ortamında yaratılan mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?” sorusu için “*Genel olarak reel mekânlarda çalışılıyor, çalışıyoruz.*” demiştir. Nedenini ise şöyle açıklar: “*Çünkü prodüksiyonel olarak. Bütçeyle ilgili. ...Hem gerçek hem de bütçe.*” A. Özel’in mekân türü tercihi ile ilgili açıklamalarından yola çıkarak, “Özetlersek, gerçeği yakalama peşinde olduğunuz için özellikle gerçek mekânda çekim yapıyorsunuz. Stüdyo mekân, iç mekânda ve dışarıyla bağlantının olmadığı sahnelerde tercih edilebilir ama sizin tercihiniz yine de...” cümlesini onaylayarak şöyle devam etmiştir: “*Yine de reel*

mekân çünkü yaşayan, daha yaşanılır hale getirmek için ama yaşanılır hale getirilmiyorsa stüdyo.”

“Yaşanılır” ifadesini açıklaması istendiğinde A. Özel şöyle cevaplandırır: *“Dekor olmaması gerekiyor, gerçeğe temas etmesi gerekiyor. ... Ayrıntılar, yaşıyor, yaşanır hale getiriyorsun. Bir sürü şeyi yaşanır hale getiriyorsun. Bu dekor gerçek olduğu için yaşanılır hale getiriyor. Şimdi uyguladığın dekor yapay olursa, örtüşmesi, hayatla örtüşmesi düzgün olmuyorsa, reel ile örtüşmesi o zaman orası felaket. İstedığın kadar iyi görsellik yap, istediğin kadar iyi ışık yap hiçbir şey olmaz.”* Gerçek mekânların doğallığından yararlanarak ve yine bu mekânlar üzerinde yapılan çalışma ile gerçekçilik, inandırıcılık unsurları güçlendirilerek gerçek mekânlar tercih edilmektedir.

A. Özel, görüntü yönetmenliğini üstlendiği *Can* (2012) filminde, aradıkları özelliklere sahip mekân bulunmadığı için gerçek mekânda tadilat yapılmasının gerektiğini söylemiştir. Bu yüzden aradıkları özelliklerin bir kısmını sağlayan terk edilmiş bir ev bulup, duvarları yıkarak evi dönüştürdüklerini aktarmıştır. Böylece gerçek bir mekânın stüdyo gibi kullanıldığını ancak şartları bakımından tam bir stüdyo olamadığının altını çizmiştir: *“Kullandığımız evi bir dekorun içinde yapsaydık, bahçeyi, dışarıyı greenbox yapsaydık ... daha güzel olurdu. Işığı daha kontrollü olurdu. Şimdi dekoru yaptık ama kontroller yine bizde değil, yine güneş bizim kontrolümüzü kilitleyen bir şeye dönüşüyor.”* Ancak *“Yeni bir stüdyonun içinde bu evi yapmak da zor. ... Bütçesel durumlardan dolayı yapamazsın.”* ve bu yüzden koşullara *“uymak zorundasın”* demiştir.

Senarist A. T. Dilligil, gerçek mekân ve stüdyo mekân kullanımına bağlı olarak yaratıcı kararlarının değiştiğini ifade etmiştir. *“Mekânda yapılabilirlik”* açısından stüdyo mekânın yaratım sürecinde senaristi rahatlattığını, gerçek mekânın ise yaratıcı kararlarını sınırladığını söylemiştir. Dilligil, *“Yapılabilirlik sadece, ulaşılabilirlik yani hayal ettiğiniz mekân var, teknik olanaklarda iş sadece. Yani bu yapılabilir mi? Yapılabilite de şu da var tabii ki bir tek maliyet değil, teknik bir şeyi de oraya yazarken düşünüyorsunuz.”* demiştir. A. T. Dilligil, mekân tanımlarken ve sahne yazarken filmin ekonomik şartlarını ve mekânlarla ilgili teknik olanakları değerlendirme sebebini şöyle açıklar: *“Ben yardımcı yönetmenlik de yaptığım için, bir yandan prodüksiyon işlerine de bulaştığım için her şeyini yapabilitesi, bütçesi falan filan çok içine girmiş durumdayım yoksa başka yazan adamın umurunda olmaz. ‘Kardeşim ben hayal ettim yapabiliyorlarsa bakalım yapsınlar’ der. Doğru olan da o.”*

“Senaryo aşamasında bir sahnenin hangi mekân türünde çekileceği ile ilgili bir öngörünüz oluyor mu?” sorusunu A. T. Dilligil şöyle yanıtlamıştır: *“Var, kafamızda var tabii ki de. O yüzden bazen elimiz gitmiyor hani onu yazmaya. ‘Bunların bunu düzgün yapması için stüdyoda yapmaları lazım ama bu sahne stüdyoda yapılmaya çalışılırsa bu filmin bütçesi çok büyük olur. O yüzden biz bunu aynı hissi verecek başka nasıl bir mekânda düşünebiliriz?’”* şeklinde düşündüğünü dile getirmiştir. “O zaman yazarken temelde gerçek mekânda çekileceğini düşünerek yazıyorsunuz?” sorusuna ise *“Tabii ki temelde gerçek mekân her zaman daha kullanışlı geliyor bize eğer çok uçuk kaçık bir sahnemiz yoksa”* cevabını vermiştir

Dilligil, bu düşüncelerini kimi teknik konular için geçerli olduğunu ancak yazılanın hangi mekân türünde çekileceği üzerindeki kararın kendisinin dışında verildiğini açıklar: *“Yazarken hiç onu biz düşünmememiz lazım. Ben teknik olan şeyler için söylemişim ama onun dışında stüdyoda mı halledecekler, gerçek mekânda mı halledecekler o yönetimde ve yapım şirketinde. Hesabını az çok yapıyoruz ama zaten o temel kritik noktalarda yönetmen devreye giriyor zaten. Yani yönetmen o benim yazdığım şeyi zaten isterse stüdyoya da çevirebilir, gerçek mekâna da çevirebilir.”* Senarist olarak *“Gerçek mekânda yazarmış gibi yazacaksınız. O mekânların hepsi geçmişmiş gibi. Gerçekten gerçekte öyle bir mekân varmış gibi düşünün ve öyle yazın. Bakarsın öyle bir mekân bulunur, çekilir. Çekilemiyordur, stüdyoda yapılır.”* Dilligil, filmin kendi gerçekliğine uygun mekânların yazılmasını, mekân türlerine bağlı olarak senaristin kendisini sınırlandırmaması gerektiğini ifade etmiştir; ancak yazım sürecinde kimi sahnelerin teknik açıdan gerçek mekânlarda yapılabilme durumunu değerlendirildiğini de vurgulamıştır.

A. T. Dilligil, senaryonun *“bitmiş hali çekilip bitene kadar bitmiyor”*. Proje *“geliştirmede daha sık değişiyor”* senaryo. *“Zaten ön hazırlığa girildiği noktada biraz daha kitlenmiş oluyor. Senaryo kitleyen şeylerden, temel unsurlardan birisi o mekân işte. Zaten o mekânları ön hazırlıkta belirlediyseniz artık yapımçı dönüp de şey diyemiyor ‘Ya olimpik yüzme havuzunda geçmesin de o sahne, balo sahnesinde geçsin’. Hayır, çünkü zaten o mekân fixlendi ve parası verildi. Yani mekân bazı şeyleri sabitlememizi de sağlıyor böylelikle bize yani yol almamızı sağlıyor.”* açıklamasını yapmıştır. D. Gülün de *“En başta yapılan çalışmalardan biridir mekân, aynı cast gibi.”* demiştir. H. Kardaş, mekânın sinemadaki yeri ile ilgili verdiği cevapta, film yapım çalışmalarını başlatıcı dinamiklerinden birinin çekim mekânlarını belirlemek olduğunu belirtmiştir.

A. T. Dilligil, “*Bir rejinin matematiğinde mekân bazen şuna yol açabilir: Settesinizdir, sahne çok daha başka yazılmıştır ama öyle bir mekân bulursunuz ki her şey değişir ve bambaşka bir şey çekilebilir. Yani baştaki kâğıt üstündeki şey değişim gösterir.*” sözleriyle gerçek mekânların olanak yaratmasına değinir. A.T. Dilligil, senaryoda yazılan mizansen ve mekân ilişkisinin tercih edilen mekâna göre yapım sürecinde değiştiğini açıklar: “*Bazen mekâna göre mizansen çıkabilir bazen mizansene göre mekân yaratılır. Dediğim şey, beşinci kapı. O kilisede o beşinci kapı varsa o mizansen değişebilir işte. Ama bilmiyorsan da. Mekânda normalde ne var? Önce mekânı görüyorum, tespit ediyorum, mizansen sonra kuruyorum reji yaparken, yönetmen olarak. Yazarken de bir mekân yazıyorum. O mekânın içine mizansen hazırlıyorum. Mizansen bende başlıyor zaten. Yönetmen onu başka yorumlayabilir ama odanın köşesine yürür, camdan dışarıya bakar, dertlidir, sırtı dönüktür ondan sonra bir karar almış gibi derin bir nefes alır döner ve ‘Seni sevmiyorum’ der. Şimdi ben bunu yazdım. Adam onu belki bambaşka yapacak. O mekânı görecektir ve diyecek ki ‘Ya bu yandaki bakacağı açı kötü. Ben onun yerine kapıdan baktıracağım kardeşim’ diyecek. Mizansen değişti.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı Ç. Vitrinel, mekân türü için “*Biz hep gerçek mekân, bütçelerden ötürü. ... Stüdyo da kullandım. Tamamen bilgisayar ortamında tasarlanan mekân yok, en fazla yeşilde çektik.*” demiştir. Filmografisinde yer alan *Geriye Kalan* (2011) ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* (2014) filmlerinde birer sahne stüdyoda çekilmiştir ve diğer bütün mekânlar için gerçek mekânlar kullanılmıştır. Bu tecrübelerinin ardından stüdyo mekânları yeğlediğini açıklamaktadır; “*Ben böyle git gide neredeyse şeye yaklaşıyorum hani mesela reel mekânda film çekmek bence çok absürt bir şey yani. Yani çok özel şeyler hariç mutlaka reel mekânın etkisi bambaşka bir taraftan da yani daha doğrusu ama şöyle ‘reel mekân daha gerçekçi’ babında değil, o çok yanıltıcı bir şey olur da... Onu da çünkü dönüştürmen lazım. Gerçekçi bir sanat değil aslında sinema yani çok güçlü bir gerçek duygusu var ama gerçekçi bir şey değil.*”

Ç. Vitrinel, bir mekânın duygusunu beğenmesine rağmen film yapımı için uygun olmadığı için tercih etmediğini açıklar: “*Beğendiğim, bana çok ilham veren mekânlar oldu ... ama kullanmam o mekânı çünkü şeye uygun değil, film çekmeye uygun mekânlar değil. ... Aynı duyguyu vermek için sizin onu atıyorum iki katı bir mekâna girmeniz gerekiyor. Aynı duyguyu vermek için sokağa müdahale etmeniz gerekiyor yani tam aslında biraz sinematik mekândan...*” bahsettiğini söylemiştir. Yaratmak istediği

duyguyu, film yapımı için uygun olan bir mekânı dönüştürerek ve bu mekânda film dilini oluşturarak sinematik mekânı oluşturduğunu açıklamıştır: “*Ben bir şey hissediyorum bir mekânda. Aslında iyi bir yönetmen olarak yapmam gereken seni o duyguya nasıl sokacağıma karar vermek, mekanik olarak. Seni alıp o mekâna götürmek, alayım şimdi götüreyim, sana o duyguyu vermez. Benim o duvarlarla oynamam gerekiyor, o renkle oynamam gerekiyor, açıyla oynamam gerekiyor, kamerayla oynamam gerekiyor.*”

Ç. Vitri nel, gerçek mekânlarda cadde gibi kalabalık yerlerde çekim yapma konusunda şu açıklamaları yapmıştır: “*Yani Beyoğlu kalabalığının içinde çok uzun süre çekim yapamayacağımızı biliyordum mesela, onu biliyordum, dolayısıyla ona göre sahne yazıldı. ... Oralari kapatmak çok zor olduğu için oralarda gerilla usulü çekiyoruz. Yani mümkün olduğunca gizlenerek ve ne kadar izin verirse etraftakiler çekiyoruz yani onu. Başka nasıl yapılabilir? Tabi Hollywood’da o baya caddeleri yaptıkları için... Ya bunlar tamamen bütçeyle ilgili şeyler ama tabi bazen mesela Beyoğlu’nun öyle bir şeyi var ki ruhu, ivmesi, canlılığı onu başka bir yerden çok paranız olsa bile canlandırmanız çok mümkün olmayabilir. Yani o gerçekçilik çok tercih edilebilir bir şey olabilir yani. Oradaki böyle o karmaşa, kaos...*”

Ç. Vitri nel, “Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını belirleyen kriterleriniz neler?” sorusu için; “*... benim kamera hareketime de izin verecek... Eğer reel bir mekâna giriyorsam, hani duvarların oynatamadığım bir mekâna giriyorsam yani benim kameram nerede duracak, o açıdan alabilecek miyim, ışığı nereye yerleştireceğim. ... Eğer siz içeride şaryo kullanmayı düşünüyorsanız, absürt bir şeydir, çok ender yapılır bir şeydir de evin içinde şey yapmak... Ya da ‘Üst çekim yapacağım’ diyorsun mesela. O zaman diyorum ki ‘Bana bayağı ciddi yüksek tavanlı bir yer bul’ diyorum. ‘Çıkıp üstünden çekeceğim’ burada ben diyorum. ... Bazen öyle bir açıda durmak istiyorsun ki hani mutfakla salon birbirini görsün. Çünkü adam başını çevirdiğinde mutfağı görsün istiyorum mesela.” gibi teknik şartları karşılayacak mekânlar tercih edildiğini açıklamaktadır. Ç. Vitri nel, bu gibi işlevsel kriterleri sağlayan mekân tercihleri yapmasındaki temel amacı şöyle açıklar: “*Tamamen hikâye ile ilgili. Bütün bunların hepsi hikâye, karakterle ne anlatmak istiyorsun, nasıl bir duygu geçirmek istiyorsun, hepsi birbirine bağlı.*”*

Ç. Vitri nel, “Kamera ve objektif tercihleriniz ile mekân tercihleriniz arasında nasıl bir ilişki var?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “*Fakat Müzeyyen’de (Fakat Müzeyyen Bu*

Derin Bir Tutku), Müzeyyen adamı, Arif'i terk ettiğinde bir vertigo etkisi yaratmak istedim ben. ... Hani özne sürekli odakta kalır, kadrajda, mekân uzaklaşır ve çok müthiş bir etkisi vardır şeye. ... Hatta çok düşündüm de bunu, öncesinde düşündüm, çalıştım fakat şeyi hesaplamadım, mekânın açıklığını hesaplayamadım ve zaten hareketi yapabileceğimiz bir ortam olmadığını sette gördük, denedik yapamadık. Çünkü orada hem oyuncu hareket eder hem kamera hareket eder. Onun bir alanı olması lazım, beceremedik mesela. O zaman anladım yani hani mekânla başka türlü bir ilişki kurman lazım aslında çünkü onlar çok güçlü araçlar. Vertigo etkisi oluşturulmak istenmiştir; ancak seçilmiş olan gerçek mekân, bu tekniğin uygulanmasında engelleyici unsur olarak rol oynamıştır. Bu durum, yönetmenin mekân ile kurduğu ilişkiyi sorgulamasına, mekân türü kararlarında stüdyo mekân kullanımına öncelik verme eğilimi göstermesine de destek oluşturmuştur.

Ç. Vitriyel, mekân araştırmasında, kimi zaman, yapım grubuna nasıl bir mekâna ihtiyaç duyduğunu anlattığını belirtip böyle bir çalışmada önemli olan noktayı şöyle açıklar; “*orada iyi bir yönetmen-ekip ilişkisinde sen derdini çok iyi anlatabilmiş olmalısın ekibe.*” Ancak bu yöntemden farklı olarak mekân araştırmasını kendisi de yapmaktadır; “*Senaryo oluştururken mekân geziyorum. En çok o zaman geziyorum zaten*” demiştir. Senaryo yazım sürecinin devam ettiği, üzerinde çalışmakta olduğu yeni filmin mekânlarının belirlenmesi hakkında şunları söylemiştir: “*Hiç şu anda ekip yok, sıfır ama ben biliyorum. ... Bu yazdığım filmle ilgili, neredeyse yüzde seksenini biliyorum, bilmediğim birkaç mekân var, muhtemelen onları ekiplerle arayacağız, ‘Buraları düşündüm buralara bakalım’ diyeceğim ve bir kısmını da mesela yaptırmak isteyeceğim bu sefer, stüdyo olsun isteyeceğim.*” Bu cevaba yönelik, “*Senaryo aşamasında gerçek ve stüdyo gibi hangi mekân türünün kullanılacağı belli oluyor mu?*” sorusuna; “*Çok büyük oranda tabi yani çünkü stüdyoya girmenin bir sebebi var, reel mekânda çekmenin de bir sebebi olabilir. Onu senaryoda görmek lazım tabi yani iyi bir senaryoda görürsün onu.*” cevabını vermiştir.

Ç. Vitriyel, mekân belirleme sürecinde, gerçek mekânların film yapımına uygunluğu değerlendirmek açısından sanat ve görüntü yönetmeni ile mekân incelemesinin yapılmasının önemli olduğunu açıklamıştır: “*Onlar kendi alanlarında daha iyi bilebiliyorlar. ... İlk filmde yaşadım mesela onları ... Hiç bilmediğim için. ‘Çok alçak ben buraya ışık koyamam’ diyor, ‘Ben buraya şaryo kuramam’ diyor, ‘Sen böyle*

bir renk istiyorsun ama ben onu yapamam' diyor atıyorum yani... Gidiyorsun, mekân sahibi diyor ki 'Ben bu duvarı boyamaya izin vermiyorum'. ... O yüzden ekiple girmek önemli bir şey, sanat yönetmeni ve görüntü yönetmeni ile. ... Bu arada hani artık bu söylediğim daha ilk filmlerde daha çok. Yoksa artık bir mekânın handikaplarını ben de görebiliyorum." Ç. Vitri nel, gerçek mekânın film çekimine uygunluğu için bir standart olmadığını, "ne çekeceğine bağlı olarak" mekândan beklenen şartların değişebileceğini söylemiştir. Yaratılacak atmosfere bağlı olarak ışık tercihi ve "nasıl planlar çekeceğin çok önemli" olduğunu belirtip, bu "yüzden bilmen lazım ne çekeceğini mekânda" demiştir.

Ç. Vitri nel, yönetmenin mekân belirleme sürecindeki pozisyonunu şöyle açıklar: "Her yerde çekim yapabilirsiniz teknik olarak, fiziksel olarak... Sadece size uygun mu değil mi? Sonuçta görüntü yönetmeni şunu söyleyebilir size: 'Ya sen bu çekimi istiyorsun ama burası bunun için uygun değil' der. Siz de 'Himm o zaman ben çıkayım' ya da 'Burada kalayım' diyebilirsiniz. Yoksa hani görüntü yönetmeninin de konumu odur yani orada. Siz sonuçta 'Ben burada çekeceğim ve böyle çekeceğim' dediğinizde şey yapar yani görüntü yönetmeni kalkıp 'Burada çekmeyelim' diyemez, demez yani, dememelidir."

Ç. Vitri nel, gerçek mekânda ses faktörünü ele alır: "Eğer reel mekânda çekiyorsan sesi çok iyi kontrol etmen lazım. ... Dış mekânda iç mekânda hiç fark etmez. Her halükârda sesi kontrol edebileceğim bir mekân... Çok sıkıntılı bir şey. ... ilk filmde çok zorlandık, Geriye Kalan'da... Çok Kadıköy'ün merkezinde çalıştık. ... Vallahi dublaj bile yaparım yani öyle söyleyeyim o kadar can sıkıcıydı yani çok aşırı gürültülüydü. ... Çok önemli bir şey ama yani mekânla ses meselesi çok önemli, çok yoruyor çünkü seti. ... Burada okul var, bazen yakında havaalanı oluyor. Mesela onlar falan çok etkili... Ya zaten yapmam hayatta öyle bir şey de. ... hani güneşin doğuşu, batışı, çevrede cami var mı? ... Reel mekânda onları karşılıklı kollarsın. ... Çünkü oradaki sorun aslında şu: siz parçalı çekiyorsunuz ama ses seri bir şekilde akıyor ya... O yüzden çok problemleri bir şeye dönüşebilir. Yani çünkü aslında, görüntü çok daha kolay kaçırdığınız bir şey, sesi kaçırmıyorsunuz ama. Hani görüntü yer mesela, aksatması yer, onu bir şekilde yedirirsiniz, rengini yedirirsiniz ama mesela fon sesi değiştiği zaman yediremiyorsunuz. Bu filmin realitesi anlamında çok önemli bir şey." Ç. Vitri nel "hep reelde çektiğimiz için" proje takviminin gerçek mekânın şartlarına göre oluşturabildiğini söylemiştir.

Ç. Vitri nel, gerçek mekânda, dışarda ve kalabalık bir yerde çekim yaparken görüntüde devamlılık sağlanamadığını açıklar: "Biz mesela on saniyelik bir şey

çekeceksek film zamanıyla, onu 3 saatte çekiyoruz. Sokak sürekli değişiyor, sokakta sürekli bir hareket var.” Görüntü devamlılığı için şunları söyler: “Ses gibi aslında, aynı etkiyi yapıyor çünkü siz kesintisiz çekemiyorsunuz o sahneyi. Sesle ilgili problem neyse görüntü ile ilgili öyle bir problem yaşayabiliyorsunuz.” Ç. Vitri nel, görüntü devamlılığının sağlanamadığı mekânları tercih etmeyeceğini veya ona göre sahne oluşturacağını söylemiştir. “Değişen ışık ve hava koşulları çekimleri nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: “*Fakat Müzeyyen’i (Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku) en son sahnesini çekerken, sahil sahnesinde çok böyle parlak bir güneşte başlamıştık, siluet ve arkadan gelecekti belli planlarını, orada kapatmıştı ve yağmura dönmüştü, biz beklemiştik yani çok deli edici bir şey.*”

Ç. Vitri nel, senaryoda tanımlanan mekânı değiştirme kararının farklı dinamiklere bağlı olarak verildiğini açıklamıştır. İlk filmi olan *Geriye Kalan* filminde bütçenin yetersizliğine rağmen bir mekânın film anlatısındaki önemli rolü nedeniyle tanımlanan mekânın değiştirilmediğini söylemiştir. Mekân değiştirme kararının ekonomik dinamikler dışında gerçekleşen sebeplerle de verilebileceğini söylemiştir. İkinci film, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde otopark mekânının ekonomik olmayan ancak yine dış faktörlere bağlı olarak değiştirildiğini açıklamıştır: *Fakat Müzeyyen’de ... bak orda da daha çok para olduğu halde yani daha büyük bir prodüksiyon olduğu halde, onda da bir mekâna giremedik. Ha onda çok sorun etmedim çünkü küçük bir parçasıydı.*” Mekânın değiştirilme sebebini günlük yaşamın devam etmesidir: “*maddi olarak zor değil ama kapatmak zor*”; ancak yine de mekânın filmdeki rolü açısından anlatıyı zayıflattığını belirtmiştir.

Ç. Vitri nel, başka birine ait olan projeden örnek vererek mekânla ilgili ortaya çıkabilecek bir probleme değinir; kimi zaman gerçek mekânlarda, çekimler tamamlanmadan, mekân sahiplerinin çekimlerin devam etmesine izin vermediğini ve bu mekânın filmde ana mekân olması nedeniyle film yapım sürecindeki belli bir aşama kat edildiği, dolayısıyla bütçenin önemli bir kısmı harcandığı için filmin tamamlanamadığını söylemiştir. Hem “*paraları olmadığı için*” hem “*kötü prodüksiyon*” olmasına hem de gerçek mekânlarda mekân sahiplerinin sorun çıkarabilmesine bağlı olarak böyle olayların yaşanabileceğini belirtmiştir. Ç. Vitri nel, “*Bazen çekim sürerken artık kaybediyorsun mekânı mesela bir şey sebeple, olmuyor yani. Sözleşme de o kadar bağlayıcı bir şey değil aslında ... yani ne yapacaksın, herkese dava mı açacaksın yani adam bir sebeple*

vazgeçiyor, kadın vazgeçiyor. Onunla uğraşacağına gidip yeni mekân bul daha iyi oluyor yani.” açıklamasını yapmıştır.

Ç. Vitriyel, film çekiminin zor olduğu gerçek mekânlar için şunları söylemiştir: “*Ya seti çok yoruyor, ekibi çok yoruyor. Ya çok enerjinizi yani bir derli toplu tutmanız gereken... Her şey çok yolunda giderken bile film çekmek, bütün ekip için, yönetmen için, oyuncular için çok enerji isteyen, konsantrasyon isteyen bir şey.*” Film ekibi ile film yapımının gerçekleştiği yerde yaşayan insanlarla sorun çıkabildiğini açıklar: Mekândan “*seni yasal olarak oradan attırması gerekmiyor*” sadece ancak “*seti sabote edebilir. ... Ben mesela o tip ortamlarda çalışmam artık. ... 40 kişi binaya giriyorsun, çıkıyorsun, canını okuyorsun binanın, gürültü çıkarıyorsun, gece yarlarına kadar çalışıyorsun.*” Bu tarz problemlerde, mekânda yaşayan insanların da haklı yanlarının olduğunu; yönetmen ile sorun yaşanan insanları “*karşı karşıya*” getirilmemesinin gerektiğini, bu noktada “*yapımcının ilişkileri, yürütücü yapımcının mekân sahipleri ile ilişkisi önemli*” olduğunu belirtmiştir.

Yapımcı D. Gülün, senaryoda yazan mekân özellikleri ile yönetmenin istediği atmosfere uygun mekânların araştırıldığını söyledikten sonra şu faktörlere değinmiştir: “*Yakınlık meselesi var. Müsaitlik var; yani bizim istediğimiz dönemde müsait mi o mekân, değil mi? İsteddiğimiz zaman, gece girip çekebilecek miyiz mesela ya da gündüz girebilecek miyiz? İşte mekânın kendisi uygun oluyor da apartman izin vermiyor mesela ya da işte sitenin içinde oluyor. Site güvenliğinin de kendince bazı yaptırımları oluyor ya da bir köyde çekiyorsunuz, muhtar sizi sevmiyor, kovabiliyor filan gibi böyle şeyler olabilir.*”

D. Gülün İstanbul dışında film yapımı hakkında şu açıklamayı yapmıştır: “*Ben mesela şehir dışında çekmeyi çok daha fazla seviyorum çünkü insanlar çok daha cana yakınlar ve çok daha yardımseverler. Filmcilerin sömürgeci tavrına çok da alışık olmadıkları için daha tolere edebiliyorlar. Hani üç kere gidersek aynı mekâna onlar da tabi başlıyorlar bizden şikâyet etmeye haklı olarak. Ama genel olarak hani daha kolay işler yürüyor. Daha yavaş oluyor. Çünkü ritmi değişik Anadolu'nun. Bizim her şeyimiz hep çok acele, çok hızlı olduğu için oralarda falan, İzmir'de falan ben bayağı perişan oluyorum yani insanlara iş yaptırırken.*”

D. Gülün, “Seçilen mekânlar film yapım sürecine girmeden önce bildiğiniz mekânlar mı oluyor?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “Çoğu öyle oluyor. Çünkü, tabii bu yine mekânın nerede olduğuna da bağlı. Eğer İstanbul ise bütün endüstri İstanbul’da olduğu için, biz de İstanbul’da yaşadığımız için bizim için o mekânları bilmek daha kolay. Bir de ben yirmi dört senedir bu işi yapıyorum. Dolayısıyla bütün o mekânlarda en az bir kere en fazla yirmi kere çalışmış olmuştum.”

D. Gülün, şehir dışında da bilinen mekânların kullanıldığını ve kendisinin bağlı olduğu yapım şirketinin özellikle yabancı film yapımcılarına mekân bulma konusunda hizmet verdiğini belirterek çalışma sistemlerini anlatır: “Bazıları bildiğimiz mekânlar ama şehir dışında da bildiğimiz çok mekân var. Çünkü biz daha çok yabancılara servis veren bir şirketiz. Dolayısıyla aslında yabancıları Türkiye’ye çeken mekânların neler olduğunu biliyoruz, bilmediklerimizi araştırıyoruz. Yani çok uzun zamandır da bunu yaptığımız için aslında onları buraya çeken şeylerin neler olduğunu biliyoruz. Onu çeşitlendirmek üzere bir sürü işte mekân araştırması yapıyoruz. Onlar bizim arşivimizde duruyorlar ki, hani birisi buraya gelmek istediğinde, onların ilgisini çekebilmek için referanslar gönderebilelim diye. Aslında servis işinde mekân referansları çok önemlidir. Ben, mesela, bit filmi Fas’ın elinden almıştım. Çünkü Yerebatan Sarnıcı’nın fotoğrafını görmüştü yönetmen; yani ben göndermiştim ona ve fikri değişmişti ya da Romanya’da çekilecek bir filmin, filmin bir kısmı Romanya’da çekilecekti. Onları da buraya getirmiştim. O da Ayasofya’nın içi için gelmişlerdi. Böyle şeyler olabiliyor; yani mekân da dediğim gibi yönetmenler için çok önemli bir araç.”

D. Gülün, “Ama hiç bilmediğimiz yerlere de gidip bakabiliyoruz. Mesela dağlık bir yer aranyor. Gidip dağları bugüne kadar Antalya’da, Bursa’da orada burada çekmiştik mesela ama yani böyle sarp kayalık aranyor. O zaman, mesela Kars’a birisini gönderebiliyoruz ya da işte Van’a gönderebiliyoruz. Göl isteniyor; yani hiç bilmediğimiz mekânlar için de çocuklar çıkıp arabayla gezelim, görelim yurdumuzu şeklinde fotoğraf çekiyorlar. ... Elektronik ortamda bizim böyle büyük bir arşivimiz var. Hem daha önce yaptığımız işlerde topladığımız hem de işte mekân, bizim birlikte çalıştığımız mekâncı arkadaşların işimize yarayabileceğini düşündüğü için bizimle paylaştığı mekânlar var tabii. Bizim olmazsa olmazımız. Bizim ilk sattığımız şey; mekân.” bilgisini vermiştir.

Senarist D. Yücel, “Sinemada prodüksiyonun mekân ile ilgili sizden talepleri oluyor mu?” sorusuna; “Prodüksiyonun görevi yönetmenin vizyonunu yerine getirmektir.

Dizilerde daha çok oluyor. 'Kapalı mekânlarda çekelim daha çok' gibi talepleri olabilir. 'Hava bu hafta çok kötü kapalı mekânda yaz' derler. O tip şeyler olur ama onun dışında yönetmenin vizyonunu takip etmek durumundadırlar." yanıtını vermiştir. Filmde sanatsal unsurlar öncelendiği için prodüksiyonel kolaylıkların gözetilmediği ve senarist olarak hikâyenin gerekliliklere odaklandığını ifade etmiştir.

Uygulayıcı yapımcı E. Gamsızoğlu, "Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?" sorusunu şöyle yanıtlamıştır: "*Eğer imkânı varsa ne kadar gerçek o kadar iyi.*" Dijital yöntemlerle oluşturulan mekânların tercih edilmemesindeki sebepleri açıklarken şu noktaları vurgular: "*Fakat gerçeği yansıtamayacağınız, bütçesel anlamda da yansıtamayacağınız yerler oluyor. ... İnandırıcılık meselesi yani ne kadar gerçek yer kullanabilirseniz bir yandan sizi post prodüksiyon maliyetinden de kurtarıyor.*" açıklamasını yapmıştır. "Post prodüksiyonda yapılan mekân çalışmalarının maliyeti, gerçek mekân maliyetlerinden daha fazla mı oluyor?" sorusuna "*Duruma göre yani her zaman bunu kıyaslıyoruz aslında. ... Gerçek mekân buna el veriyorsa her zaman tercih ediliyor, post prodüksiyonda yapabileceğiniz...*" cevabını vermiştir. Gamsızoğlu, özellikle gerçek mekânları yeğlemektedir.

E. Gamsızoğlu, gerçek mekânlar arasında tercihte bulunulurken, birçok faktörle birlikte, filme uygun olan özelliklere göre mekânda yapılacak değişikliğin en az düzeyde olma kriterinin değerlendirildiğini ifade eder; "*Aslında bu temel olarak yine 'Ne kadar gerçek o kadar iyi'den başlıyoruz ama bize birçok noktada avantaj sağlıyorsa bir mekân, o mekânı'*" tercih etmeye yöneldiklerini vurgulamıştır. Gamsızoğlu, böyle bir tercihin, gerçek mekânda günlük yaşamın devam etmesi gibi dış faktörlere bağlı gereklilikler sebebiyle ortaya çıkabileceğini de ifade etmiştir: "*Sözgelimi, bir restoranda çekim yaparsanız, o restoranın kendi müşterileri olduğundan o mekânı sizin için uzun süreli kapatmak istemeyecektir. Parasını ödersiniz dahi istemeyecektir. Dolayısıyla iki gün çekim yapacağınız bir restoranda belki bir gün öncesinden ... girip tüm alt yapısını oluşturup çekim günü sadece oyuncuyu, kamerayı getirip son hazırlıkları yapıp çekimini yapıp çıkıyoruz."*

E. Gamsızoğlu, *Bizim İçin Şampiyon* filmindeki ana mekân olan çekim mekânlarından birini tercih etme sebeplerini şöyle anlatır: "*'Bizim İçin Şampiyon'da at yarışlarının bir kısmı Bursa hipodromunda çekmek için İstanbul dışına çıktık. Bursa*

hipodromunu Veliefendi Hipodromu gibi gösterdik. Çünkü Veliefendi’de kısıtlı bir çalışma zamanımız olabildi. Dolayısıyla bize yine en yakın, pistlerini Veliefendi gibi gösterebileceğimiz, çim pisti bize çekim alanı olarak sağlayabilecek yer Bursa hipodromu olduğu için Bursa’ya gittik.”

E. Gamsızoğlu, “*Her mekânda film çekilir aslında*” ancak böyle olsa da “*emek ve zaman*” faktörleri filmin “*bütçesini belirliyor*” demiştir. Bir çekim mekânı daha az müdahale ile filmin estetik şartlarına uygun mekâna dönüştürülebiliyorsa, bu mekânların sağlamış olduğu ekonomik avantajı şöyle açıklar: “*Bu mekânın çekim gününe en yakın zamanda, çünkü bir mekâna ne kadar işgal edersiniz o kadar fazla mekân kiralama ücreti ödersiniz ve çok fazla şansınız da olmayabilir zaten. ... Çekim tamamlanır tamamlanmaz eski haline hemen aynı gün getirmeye çalışıyoruz ki mekânı bir gün daha işgal etmeyelim. ... Bu da kiraya dahil. Ne kadar işgal edersiniz o kadar bir anlaşma yapmak durumundasınız.”*

Eve Dönüş: Sarıkamış 1915 (2013) filminin mekân tercihindeki dinamiklerinde filmin gerçekliğine en yakın gerçek mekânın tercih edildiği görülmektedir: “*Türkiye’nin çoğu yerinde aradık ve bize en iyi hizmet edecek olan yer Sivas’ta Divriği ilçesinde Çobandurağı Köyü’ idi. Çünkü terk edilmiş bir köy ve o dönemlerden kalmış bir köy ve konumu ve yüksekliği itibariyle karlar altında bir köy. Hem bize film olarak hizmet eden bir yer, ulaşımı, lojistiği zor da olsa filmin direkt hakkını veren mekân olduğu için.”* E. Gamsızoğlu, *Recep İvedik 4* (2014) filminin Survivor sahneleri için, gerçekten Survivor programının çekimlerinin yapıldığı Dominik’in değerlendirildiğini ancak buradaki lojistik engeller nedeniyle Maldivler’de karar kılındığını söylemiştir. Her iki filmin mekân tercihinde hikâyenin geçtiği yerin öncelendiği dikkat çekmektedir. Filmlerin birinde lojistik zorluklara rağmen söz konusu mekânın tercih edildiği, diğerinde ise lojistik zorlukların mekân tercihinin değişmesine neden olduğu anlaşılmaktadır. Lojistik zorlukların film çekimine engel oluşturması durumunda, gerçekçilik faktörünün sağlanabildiği ve lojistik şartların uygun olduğu başka bir yer tercih edilmiştir.

E. Gamsızoğlu, mekân amirlerinden ve asistanlarından oluşan mekân görevlilerinin, senaryoda mekânlar hakkında elde etmiş oldukları bilgilerin yanında mekân toplantılarında ve birebir görüşmelerden sağladıkları bilgilerle, gerekli şartlara uygun mekân aradıklarını açıklamıştır. Mekân görevlileri veya sorumluları, öncelikle, beklentilere bağlı olarak buldukları mekânların sahipleri ile zaman ve bütçe konusunda

ön görüşme yaparlar; *“Kaç gün çekim yapacağımızı söylüyor, kaç kişinin gireceğini ... söylüyor. Bütün bunlarda anlaştığı taktirde bütçesini de söylüyor.”* Sahada mekân görevlileri tarafından yapılan ilk mekân çalışmasından sonra gerçek mekânlarda ortaya çıkan kriterlerden birini şöyle açıklamaktadır: *“Bu ilk seçenekler bize geliyor ki şunu kontrol edebilelim: Evet, biz burada gerçekten arka arkaya beş gün çekim yapabilir miyiz mesela?”* Gamsızoğlu, bu koşulu şöyle örnekler: *“Sözgelimi, Fenerbahçe stadının yakınında bir kafe ise bu maç günü orada çekim yapmanız imkânsız hale gelebilir.”* Mekânda gerçekleşmesi gereken çekimi tamamlamak için ihtiyaç duyulan zaman boyunca mekânı kullanabilmek ve böylece çekimi tamamlamayabilmek önemli bir kriterdir.

E. Gamsızoğlu, mekân belirleme sürecinde üç kez mekân gezisi yapıldığını söylemiştir. Birincisi, mekân amirleri ve asistanlarının mekân araştırdığı ilk aşamadır. Bu aşamada bulunan mekânların fotoğraf ve videolarına bakılmakta, uygun bulunanlar yönetmen öncülüğünde seçilmektedir. Seçilen mekânların incelenmesi için mekân tekrar ziyaret edilir. İkinci mekân gezisine *“yönetmenle, uygulayıcı yapımcıyla, reji ekibiyle, olabilirse, varsa imkân görüntü yönetmeniyle”* gidildiği belirtilmiştir. Mekânlar bu aşamada değerlendirme sürecinden geçtikten sonra belirlenmektedir. Ardından *“bir de ‘teknik recce’ dediğimiz bütün ekip şeflerinin, orada film çekimine hazır hale getirecek olan ekiplerin başlarının yine toplu olarak yaptıkları bir mekân gezisi oluyor.”* demiştir. Böylelikle son kontrollerin yapılması için üçüncü kez mekân gezisi yapılmaktadır. Film yapımında, ön hazırlıkta mekânlar özelinde yapılan bu çalışmaların ardından, ekiplerin tekrar mekâna gitmesi, film yapım süreci başladığında gerçekleşir: *“Çekim yapılacak gündün bir gün önce de olabilir üç gün önce de olabilir sanat grubu ve ışık ekibi ağırlıklı olmak üzere ön hazırlıklarını yapmak üzere geliyorlar. Çekim günü de tüm ekip geliyor.”*

E. Gamsızoğlu, *“Film yapımını engelleyecek mekânsal etmenler nelerdir?”* sorusunu şöyle yanıtlamıştır: *“Bütün ihtimalleri aslında değerlendirerek bu mekân seçimini yapıyoruz. Temel bakış: Bizi burada film çekmekten alıkoyabilecek ne olabilir? Her şeye paranoyakça yaklaşıyoruz o durumda. Sözgelimi, çekim yapacağınız gün buranın bir çarşısı, pazarı gibi bir şeyi var mı, kalabalık oluyor mu, bu kalabalık bizi ses olarak etkiler mi, kameranın önüne geçer mi insanlar, temizlemek zorunda kalır mıyız ya da araçlarınız için park yeri bulma sürecimizi etkiler mi, yan binada bir inşaat başlayacak mı, bu inşaatın sesi bizi etkiler mi gibi gibi bir sürü olasılığı düşünmek,*

hesaplamak ve hakikaten burada paranoyakça yaklaşmak zorundasınız. ... Işık ve hava koşullarını baştan belirleyip hata yapmamak durumundasınız zaten. Çekim zamanında bırakılmaması gereken bir şey. Her erteleme size bir maliyet. Dolayısıyla bütün bunların önlemini baştan düşünüp baştan hazırlamak gerekiyor.” E. Gamsızoğlu, film için uygun olan çekim mekânında, özellikle çarşı, pazar, stat gibi kalabalığın belli gün veya günlerde olduğu yerde, proje takviminin bu mekânların şartlarına göre planlanmasının gerekebileceğini söylemiştir.

E. Gamsızoğlu, *Bizim İçin Şampiyon* filminden örnek vererek, mekân sahipleriyle mekânın kullanımı için anlaşmalar yapılmış olsa da sorunlar çıkabileceğinin altını çizer: “*Veliefendi*’de çim pistte çalışmak üzere, çekim yapmak üzere anlaşmamızı yaptık ... Çim pistte en değerli olan konu *Veliefendi*’de. Bütün at sahipleri çimdeki en ufak bir çukurun, en ufak bir boşluğun kendi atları orada koşarken o boşluğa takılıp sakatlanmaları riskini oluşturduğu için çim piste kimsenin çıkması istenmiyor. ... Belli bir noktaya kadar çalışmamıza müsaade ettiler fakat bir noktada at sahipleri isyan etti, büyük bir karışıklık çıktı ve bizim normalde *Veliefendi* için planladığımız üç çekim gününü Bursa hipodromuna almak durumunda kaldık. Bursa’da normalde çalışmayacakken bu sebepten ötürü Bursa’nın çim pistini kullanmak durumunda kaldık. Bu da çekim sürecinde gerçekleşti. ... Mekân değişikliği ile birlikte bizim konaklama, ulaşım maliyetlerimiz değişti, arttı.”

E. Gamsızoğlu, çekim günü herhangi bir sorunla karşılaşmamak için bütün kontrollerin yapıldığı düşünüldüğünde bile beklenmedik durumlarla karşılaşılabilmesinin altını çizmiştir: “Çekim günü ... rüzgâr farklı bir yönden estiği için, bütün o ziyaretlerimiz sürecindeki yönden daha başka bir yönden estiği için Atatürk Havalimanı’nın uçaklarının kullandığı, iniş için kullandığı pist diğer piste döndürüldüğünde, direkt bizim çekim yaptığımız mekânın üzerinden uçaklar geçmeye başladı. Ses yüzünden çekim yapamıyor hale geldik. ... Ertelenmedi, aralarda çekmek zorunda kaldık.” Söz konusu engelin ortaya çıkardığı zorluklara rağmen film çekiminin sürdürülebilir olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca film yapımını güçleştirecek durum ortaya çıkmış olsa da planlanan günde çekimin tamamlanmaya çalışıldığı dikkat çekmektedir. Bütün ekibin çekimlerin yapılması için çekim mekânına gelip, setteki çalışmalar tamamlandıktan sonra proje takviminde değişikliğin yapılmasının filmin bütçesini önemli ölçüde etkilemektedir; bu nedenle güçlüklerle rağmen çekim ertelenmemiştir. Farklı bir

örnek olarak, gerçek mekânlarla ilgili bazı koşullara bağlı olarak proje takviminde değişikliğin yapılabileceği yönündedir: “*Rüzgâr, fırtına çıkar dekorunuz yıkılır başta çekeceğiniz bir şeyleri çekimin sonuna atarsınız, programı kendi içerisinde değiştirirsiniz. Karşılaşılabilecek çok durum var.*”

Gerçek mekânlarda çekim yapılması ve figürasyon kullanılmaması, kalabalığın film setine ilgisinin ortaya çıkmasına yol açabilir. Bu sorun, Türkiye’de gösterime girmemiş olan *Al-Shafaq - When Heaven Divides* filminin çekim mekânlarının belirlenme sürecini anlatan E. Gamsızoğlu’nun açıklamalarında belirgin hale gelmektedir: “*Bu Suriye mültecileri ile de ilgili bir hikâye. Bir çadır kent oluşturmamız ve Suriye havasını yansıtmamız gerekiyordu. Burada da gerçek çadır kentleri de dolaştık ama oralarda çekim yapmanın biraz imkânsızlığı... Gerçekten yaşayan çadır kentte kamerayı koyduğunuzda ister istemez çok büyük bir ilgi oluyor. Sizin yaratmak istediğiniz sahneyi gerçekten bir set ortamına ihtiyacınız var onu canlandırabilmek için.*” Kalabalığın sete ilgisi film yapımı çalışmalarının gerçekleşmesi açısından engel oluşturmuştur.

E. Gamsızoğlu, filmin çekim mekânların gerçek çadır kentlerde gerçekleşmemesinin ayrıca başka bir özel durumdan kaynaklandığını açıklar: “*Bir yandan da şöyle bir başka bir boyutu vardı işin: İsviçre yapımı bir film ve İsviçre’den gelecek olan bir ekip var. Türkiye hakkında çok fazla bir şey bilmiyorlar ve çadır kentler aslında Suriye sınırında olan yerler. Sonuçta televizyonlarında, basınlarında şunu görüyorlar: Orada savaş var. Savaşın olduğu yere gitmek istemiyor kimse.*” Mekân seçiminde belirleyici olan kriterler ise şunlardır: “*O dönemde bize hem Suriye’deki kurak toprak havasını verebilecek hem bizim çekim yapmamıza müsaade edecek hava koşullarını sağlayabilecek olan Antalya’nın dağlarında yüksek yerlerinde yaptık.*”

Yönetmen H. Algül, mekân belirleme sürecinde öncelikle, “*mekâncılar var, ... location manager diyorlar, lokasyon yani mekân*” araştıran ekibin senaryodaki ölçütlere bağlı olarak mekân araştırdıklarını, buldukları mekânların videolarını çektiklerini söylemiştir. Mekân belirleme sürecinde, videolara bakıldıktan sonra, film için uygun özellikleri barındıran birden fazla mekân var ise gerçek mekânlarda gözetilen şartları şöyle açıklar: “*Bakıyoruz mekânlara, sonra prodüksiyon ekibiyle oturup bunların hangi güne koyuyorsunuz, yani biraz o iç programıyla da ilgili... İşte atıyorum bu mekânda, aralarında fark yoksa, senin duygusal olarak seçtiğin bir mekân değilse, alternatif olarak şunları bulabilirim dediğin zaman da işte burada havaalanının dibinde, uçak var,*

dolayısıyla sesli çekim yapamayız, bunu eyleyelim başlıyor. Ötekinde gürültü var yanda ya da şu saatte çıkmamız gerekiyor, diyor, onu eliyorsun. Biraz spesifik olmayan; yani 'olmazsa olmaz' olmayan mekânlarda, alternatif mekânlarda biraz da demin söylediğim çekimi kolaylaştıracak şeyleri kolluyorsun." Sinema "rahat bir ortamda yapılır. Ses alan bir yerdeyse, caddenin kıyısında bir evde çalışmak sesli çekimde zor. Dolayısıyla da onu tercih etmem." cevabını vermiştir.

H. Algül, gerçek mekânlarda yaşadıkları sorunlara değinir. *Deliha* (2014) filminin İstanbul'da "Samatya'da bir mahallede" çekildiğini söyledikten sonra "Orada çektik ve zordu da çekimleri; ... oranın insanı artık İstanbul'da filmciden bıkmış ve yılmış vaziyette. ... Halkı, insanları rahatsız etmeden yapman lazım, yaptığın işi. E o da mümkün olmuyor bir süre sonra, çünkü gecenin üçünde bağırsız çağırış sahne çekmek zorundasın. ... Mekân seçerken öyle dertler yaşıyor." açıklamasını yapmıştır.

H. Algül, "Mekân tercihlerinizde önceden bildiğiniz mekânları değerlendiriyor musunuz?" sorusunu şöyle yanıtlamıştır: "Filme göre değişiyor ama mesela 'Eyvah Eyvah'larda (2010; 2011; 2014) Geyikli falan oralar hep benim çocukluğumun geçtiği yerlerdi. Orada, bildiğim mekânlardı yani. Bildiğim mekânlar olunca tabi daha, sahneyi kurarken de tadını biliyorsun, ne olabileceğini, nasıl davranabileceğini... Ama onun dışında mesela İstanbul içinde çekiyorsam daha rahat çalışabileceğim mekânları tercih ediyorum. Çünkü bu iş, zorlanarak yapılacak bir iş değil film çekmek. Mutlaka kolay çalışıyor olman lazım ki, set huzurlu ve güzel şey üretebilesin."

H. Algül, *Berlin Kaplanı* (2012) filmi için "Berlin sahneleri Berlin'miş gibi yapılamaz mıydı?" sorusunu şöyle yanıtlamıştır: "Yapılırdı ama bizim o filmde... Ya yapılabilir tabi mesela bir evde geçiyorsa, Berlin'in bir apartman dairesi mesela, Sinan Çetin 'Berlin in Berlin'i (1993) Cihangir'de çekti tamamını yani. Bir haftasını gitti, dış mekânlarını Almanya'da çekti. Biz ama bizim filmde figürasyon ve yanındaki karakterler dahil ve hep bütün konuşmaları falan dışarıya taşıdım ben. Yürüyerek Berlin sokağında konuşuyorlar, köpek gezdiriyor, işte bir bara gidiyorlar ama dışardan görüyoruz, psikoloğa gidiyor, çatı katı buluyorum mesela Berlin'i göreyim diye. Yani biraz böyle seyirciye, 'Evet, Berlin'de bunlar' dedirten bir şeydi bulduğum mekânlar. Yani tabii ki kapalı bir mekân, bir odada geçiyorsa kurarsın Berlin'in atmosferini, afişlerle, şeylerle dekorunu yaparsın."

H. Algül, *Olanlar Oldu* (2017) filminde değirmen için gerçek mekâna yapılan maketten bahseder: “*Değirmen dekordur. Değirmeni bir yere yaptırđım. Bulamadık öyle bir şey. Kaldığımız otelin köşesine değirmeni yaptırđım. Şimdi bir de mekânları ve görsel şeyleri mesela, şayet bulamamışsan, yönetmeni tatmin edecek bir yer bulamamışsan, ona göre o dekoru o mekânın üzerine yaptırabilirsin.*” Aranılan özelliklere göre gerçek bir mekân bulunamadığı takdirde gerçek mekânda dekor yapılma yoluna gidilebildiği görülmektedir.

Yapımcı H. Kardaş, “Proje takviminizde oluşturduğunuz zaman tercihleri ile mekânlar arasında nasıl bir bağlantı var?” sorusuna hava şartlarının etkili olduğunu söyler; “*Tabi hatta aksata da biliyor mesela ‘Yağmur olmasın’ diyor ama oluyor veya yağmur olsun istiyorsunuz, olmuyor. Bazı filmlerde hiç önemli olmuyor ama bazı filmler arıyor yani yağmur istiyor veya güneş istiyor, kar istiyor. Mesela hava kapalı görünüyor, güneş çıkıyor yani hemen orada hızlı reflekslerle, çekim planını değiştirerek, hızlı hareket ederek, hemen başka bir şey çekmek gibi... Mesela dışardaysanız içeri bir plan yani içte çekilecek bir yere aktarmak gibi. Bu kabiliyetle alakalı bir şey tabii o şeyin, ekibin. Fakat onun bir ‘Olmazsa ne yaparım?’ planı var. Yardımcı yönetmen ile yönetmenin öyle planları var. Yani bunu konuşuyorlar, her gün: Yarın ne çekilecek, olmazsa ne yapalım, bu sahneyi çekemezsek ne olur? ... Çünkü zaman geçiyor ya onu bir şeyle kapatmak, bir şey çekmek lazım orada.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Düzgünoğlu, “Gerçek mekân, stüdyo mekân ve bilgisayar ortamında yaratılan mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?” sorusunu şöyle yanıtlar: “*Benim öncelikli, ilk tercihim aslında gerçek mekânlar oluyor; yani gerçekten hikâyenin geçebileceği yerler, dokular, dünyalar oluyor. ... Önemli olan aslında o mekânın içinde karakterlerin devinmesi diye hissediyorum. Oradaki yaşanmışlığın ve gerçeğin aslında çok şey kattığını düşünüyorum. Pencerenin arkasından görülen, çekim sırasında karakteri çekerken, kenardaki pencerenin arkasında görülen küçük bir şeyin o hayatı aslında filme taşıdığını düşünüyorum ve bir gerçeklik kattığını düşünüyorum. Biz, gözümüz oraya takılmayabilir ama biz aslında oradan şekilleniriz, filme öyle bir yerden bakarız ama bunu platoda da yapabilmek mümkün. Yapabilen yönetmenler de var. Çok iyi işler de çıktı. Buna da karşı değilim açıkçası.*”

M. Düzgünoğlu, mekân araştırması için şunları söyler: “*Filme şöyle oluyor: Büyük çoğunlukla ben gidiyorum zaten. Mekânların hepsini zaten görüyorum. Muhakkak. Hatta*

birçoğunu kendim de buluyorum. ... Bazen yalnız gidiyorum. Senaryo yazım aşamasında da gidiyorum çünkü. Yani bir şeyi yazarken aslında o mekâna gidip... Kabaca bir senaryo yazdıktan sonra aslında o mekâna gidilip oranın ruhu, insanı, duygusu, hava durumu, atmosferi, rengi... Onlara bakınca aslında senaryo yeniden yazılıyor, yeniden ele alınıyor. Yani aslında mekânla ilişki matematiksel bir ilişki değil gerçekten. Yani 'Ha evet, bu bu, evet, bu sahnenin mekânı evet şöyle bir yer. Hadi bulduk. Hadi gidelim orada çekelim' değil aslında. Yazılıyor, gidiliyor, bakılıyor, tekrar yazılıyor, tekrar gidiliyor. Tekrar tekrar gidiyorsunuz. ... Senaryo aşamasında gidiyorum. Ben mesela bu yeni filmimin senaryosunun bir versiyonunu yazdım, mekânları buldum, gittim geldim, yazdım ama şimdi tekrar gideceğim asıl bazı mekânları bulmaya ve onları bulduktan sonra bir daha yazacağım senaryoyu, bir kere daha elden geçireceğim.”

M. Düzgünoğlu, gerçek mekânların tercih edilmesini belirleyen kriterleri şöyle açıklar: *“Aslında o mevsimde orada çekmenin çok zorluğu mesela bizi etkiliyor. Diyelim kar altında çok yükseklerde çekeceğiz ama biz onun, istediğimiz mekân aslında öyle bir şey ama filmin yapım koşulları bunu imkânsız hale getiriyor. O zaman başka bir şey tercih ediyoruz. ... Çok belirleyici unsur var. Mekânın aydınlatma koşulları var, o aydınlatmayı sağlayıp sağlayamaması var, mekânda kamera hareketlerini rahat yapıp yapamama, o sinema dilinin rahatça kurup kuramama sorunları var. ... Ses sorunları var. Bazen o mekân tam arzu ettiğiniz gibidir ama yanında otoban geçiyordur ve orada çekmek aslında pek mümkün bir şey değildir, gerçekçi değildir.”* Düzgünoğlu, lojistik şartların uygunluğuna ve çekim mekânındaki estetik kararlarını gerçekleştirebileceği teknik şartların sağlanıyor olmasına dikkat çekmektedir.

M. Düzgünoğlu, gerçek bir mekân her ne kadar hayatın gerçekliğini taşıyor olsa da yönetmenin filmde yaratmak istediği gerçekliğe göre mekânın dönüştürüldüğünü ve bu yüzden tasarım çalışmasının yapıldığını açıklar: *“Hiçbir zaman aslında bir mekân bütünüyle, olduğu gibi filme genelde dahil olmuyor. Yani en gerçek, en hayatın içinden neredeyse belgesel üslupla çekiliyor olsa bile aslında senaryonun içeriğinin, senaryonun gerektirdikleri üzerine filmi yeniden şekillendiriyoruz. ... Bu gerçekten o dönemde o insanların yaşadığı bir yer olsa bile biz aslında karakterimize uygun hale getirmeye çalışıyoruz ama ben bunu inandırıcılıktan çıkmasını da istemiyorum.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Kara, *“Gerçek mekân, stüdyo mekân ve bilgisayar ortamında yaratılan mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?”*

sorusuna karşılık mekân türü tercihinin filme ve yönetmenin yaklaşıma bağlı olduğunu açıklamıştır: *“Şimdi bunu çok çok değiştiren yönetmenler var ve filmler var, filme göre değişir burada durum. Fakat bendeki şu anda en azından yaptığım sinema ile malum, gerçekte oluşturamayacağım şeyleri oluştururum stüdyoda ama bir şey gerçekte yani gerçekçi olanı, bire birini yapabiliyorsam asla onu dijitale bırakmak istemem.”* Kalandar Soğuşu filmindeki boğa güreşleri sahnesi için istediği gibi bir yer bulunamayınca CGI ile gerçek mekâna eklemeler yapıldığını ifade etmiştir. Ardından gerçek mekân tercihinin sebebini açıklamaktadır: *“Ne olursa olsun yani gerçeğin kendisinin başka bir hissi var yani. Hem mekân anlamında hem başka anlamda söylüyorum bunu. ... Ben çoğunlukla gerçeği seviyorum, çünkü gerçeğin kattığı bir, gerçek mekânın içinde o tür sahneleri çekmek bir doğallık, bir beklenenin, hesaplananın dışındaki bir gerçeklik duygusu da katıyor meseleye.”*

Gerçek mekânlara dijital çalışma ile mekân eklemeleri yapılması hakkında *“Oldukça önemli bir kalem alıyor.”* sözüne karşılık *“Gerçek mekânda, gerçek koşullarda film çekmeyi tercih etmeniz de bütçe de etkili oluyor mu?”* sorusu sorulmuştur. M. Kara, *“Yok benim için daha inandırıcı olduğu için, hala dijitalde göre gerçekçi olabilmesi. Bu bir yanılga da olabilir, psikolojik bir his de olabilir. Çünkü dünya sinemasından bakıyoruz. Bir sürü şey yani dijitalde yapılıyor ve bizim gerçek diye dediklerimizden daha da gerçek yapılanlar oluyor.”* cevabını vermiştir. Bu cevaba karşılık, *“Mekân türü seçiminin psikolojik bir yanı da var mı o zaman?”* sorusunu; *“Var galiba yani ama çok iyi yapılması lazım yapılabilmesi için ama ben gerçeğin kendisini isterim. Çünkü gerçeğin kendisinin de oyuncuyla da kullandığı temas var ya. Yani üşümeyen bir oyuncuya üşüyormuş taklidi yapmakla gerçekten üşüyen bir oyuncunun yüzündeki ifade başka bir şey olabilir. Yani o yüzden bütün onların iç içe olduğunu düşünüyorum.”* şeklinde yanıtlamıştır

M. Kara, mekân türü tercihinin yönetmene de bağlı olduğunu söylemiştir. Bu düşüncesini şöyle açıklar: *“Yani mesele şu, mühim olan şudur: Bizim yaratmak istediğimiz anlamı en etkili yarat da ister stüdyoda yarat ister sette yarat. Mühim olan hangi yöntem değil, yarattıktan sonra hangisinin daha iyi olduğu önemli olan. ... Bazı yönetmen gerçekte de daha iyi becerir bunu, bazısı öbür alanda çok beceriklidir, yapabilir.”* Kalandar Soğuşu filmindeki evin aslında bir baraka olduğunu ve *“O evin yarısını yaptırдық biz”* diyerek önemli bir sanat çalışması yapıldığını vurgulamıştır.

Gerçek mekânlar tercih edilmektedir; ancak filmin estetik yapısına ve gerçekliğine uygun hale getirmek için mekânlar değiştirilmektedir ve bu müdahalede sırasında doğallık öncelenmektedir: “Sanat çalışması hiç yokmuş gibi duruyor filmde değil mi? Kendi filmimizi iyi film anlamında söyleyeyim gibi anlama ama bir filmi iyi yapan şey, bu yaptığımız şeylerin yapılmamış gibi olmasıdır.” demiştir.

M. Kara, gerçek mekân kullanmanın yeni olanaklar sağladığına değinir: “Senaryoda da planlamadığın yeni mizansenler, yeni durumlar da katabilirsin işin içine. Böyle bir avantajı vardır ama stüdyo tipi şey yani mekânın kendisini de bir, sanatla birlikte bir stüdyoya çevirdiğinizde orada kısıtlanıp kalırsınız. Ben oysa burası bir dekormuş gibi, yani köye de gitseniz burası film evidir gibi değil de gerçekten ben o karakterleri o evde yaşıyormuş gibi hissedersen, öyle yaparsan mizansenini... O koltukta oturtmam öbür koltukta ya da otururken birdenbire kalkıp içeri doğru da yürütebilirim. Hayatın kendisinde böyledir ya... O yüzden gerçeğin yani bu sinemaya daha büyük artışı var.”

M. Kara, “Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını nasıl anlıyorsunuz?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “Filmin şartları şu olabilir: Mekânın kendisi güzeldir ama ışık doğru yerden doğmuyordur ya da suni ışık yaparsak lambaları koyacak yerimiz yoktur, elektrik gelmiyordur, kameranın gireceği yerler zordur, kamera hareketi yapmak istediğimiz yerlerde hareket yapamayız ya da prodüksiyon koşullarının oraya taşınması çok zordur yani kamyon ulaşmaz, jeneratör gelemmez, yani servis çok uzaktadır insanlar her gün yürümek zorundadır ve buna üç gün deyip üç ay olduğu için ya da iki ay katlanılabilecek bir şey değildir, zamanımızdan alır ya da o mekândan dediğim gibi otele gidemeyebiliriz ya da izin verilmeyordur vesaire gibi. Bunların hepsi bizi belirler.” Kara, lojistik şartları ve estetik unsurları sağlayabilmek için gerçek mekânın teknik şartlara uygunluğunu öne çıkarmaktadır.

Yapımcı M. Karadeniz, “Yapımcı olarak mekân türü tercihlerinde etkili oluyor musunuz?” sorusuna; “Oluyoruz yani diyoruz ki buradaki çekimi burada yap. Buradaki çekimi şurada yapsan daha iyi olur. Buradaki çekimi greenbox’da yap.” cevabını vermiştir. Ancak yine de “Gerçeği tercih ediyorsun yani hikâyeye daha uyduğu için gerçekte.”

M. Karadeniz, son film projesinde senaristliğini, yönetmenliğini, yapımcılığını yaptığı *Çınar* filminde mekân türü tercihini şöyle açıklar: “*Şimdi, ne kadar sanat yaparsanız yapın bir gerçek mekânı tutturamazsınız. Yani, şimdi, benim filmim özelinde de ‘Çınar’a gelin bakın, benim çektiğim mekânları milyon dolar da harcasanız bir stüdyoda canlandıramazsınız. Özellikle iç mekân... Ya Hollywood’un en pahalı stüdyosunda Kars’a ait bir ev yapın, doğalı kadar, gerçeği kadar olacağını zannetmiyorum. Onun için yaşayan bir mekânın olması çok önemli. ‘Çınar’daki en büyük başarılarından biri de oydu zaten. Mekânımızın, Kars’ın zaten doğası, kültürü, insanları, manzarası, kar kaplı bir şehir olması, gittiğimiz her mekânın doğal ve eskiden kalmış, bakir olması bizim işimizi çok kolaylaştırdı.*”

M. Karadeniz, gerçek mekânların olanak yaratmasının sağladığı avantaja değinir. Mekân bulup senaryoyu “*değiştirdiğimiz var, evet*” demiştir ve *Çınar* filmindeki hastane mekânından örnek verir: “*Hastane şu ana kadar gördüğümüz en iyi hastane. Eski bir yapı düşünün. Hastaneyi gördüğümüz zaman hastaneye göre yazdık sahneyi.*” Karadeniz, “*Mekânın ne kadar önemli olduğunu, mekânı gördüğün an zaten âşık olup ona göre senaryoyu revize ediyorsun ama bu senaryonun ana düzeninden bunu uzaklaştırmıyor.*” demiştir. Halihazırda hastane sahnesi olduğu ve yönetmenin mekânın olanaklarından yararlanarak sahnenin “*inandırıcı*” olma özelliğini güçlendirmek için düzenleme yaptığı anlaşılmaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı O. Ünlü, gerçek mekânlardaki çekim yaparken yaşanan zorluklardan birini şöyle açıklar: “*‘Deliyürek’ (1998–2002) zamanı, ben senaristim ama ben sete de gidip gelirdim. O zaman ‘Gel burada çek, gel burada çek.’ diye yalvarırlardı. Aradan on sene geçti. Artık para almadan kimse sokmuyor seni hiçbir yere. ... Bir kere ‘İtirazım Var’ı (2014) çekerken Fındıklı’da kamerayı koyduk, deniz kenarını, denize doğru çekeceğiz. Kadının birisi orada duruyor. Çıkar mısın, dedik, kadrajın dışına. Para istedi bizden mesela, oradan çıkmak için. Bunlar hep belirleyici. Sen senaryoyu yazarken, kamerayı koyduğün zaman orada duran kadının, orada durmamak için para isteyeceğini düşünemezsin ama pratikte isterler. Üç adım kenara atmak için para istedi kadın. Ben de kamerayı çevirdim. Bu bile mekânı belirliyor ama işte şimdi ben değiştirdiğim zaman kadrajım değişiyor bak. Mekân değişiyor yani bu kadar değiştirdiği zaman. Resimde senin olman ile olmaman büyük fark yaratıyor.*”

O. Ünlü filmcilerin gerçek mekânı kullanması hakkında şu açıklamaları yapar: “*Ben mesela filmciye öldürsen ev vermem yani. Filmciye hiçbir mekânımı vermem. Stüdyo mekân değilim ben çünkü berbat eder. Ne kadar toparlarsa toparlasın, ki şundan berbat eder: Kimse saygısız sevgisiz filan değil, o yüzden değil ama bir mekâna filmci girdi mi, orayı anlarsın filmcinin girdiğini. Eskisi gibi asla olmaz orası bir daha. Dolayısıyla da ya insanlar çok para istiyorlar, oraya seni almak için ya da ya da işte oraya mesela şimdi mezarlıklar, sürekli diziler mezarlık çekmek istiyor. Birkaç tane mezarlık. Sadece oralarda mezar çekebiliyorsun. Diziler dört dönüyor mezarlığın etrafında. Bir oradan çekiyor, bir oradan çekiyor. Aynı mezar yani.*” Bu durumun filmler için de geçerli olup olmadığı sorulduğunda şöyle yanıt verir: “*Yo filmde de değil, ne değişiyor ki filmde? Adam bilmiyor ki senin film mi çekiyorsun, dizi mi çekiyorsun. Umurunda değil ki ama filmde biraz para harcayıp bir yeri mezarlık haline getirebilirsin, aslında mezarlık olmayan bir yeri. Yaptın bir mezar taşı, bir açu bulursun, mezarlık işte orası.*”

Uygulayıcı yapımcı S. Yıldırım, uygulayıcı yapımcı olarak mekân belirlenmeden önce yapılan çalışmalarda rolünü açıklamaktadır: “*Yönetmenin kafasındaki ... mekâna dair öngörüler ve hani nasıl olmasını arzu ettiği şeyler olabilir, onlarla ilgili bir çalışma başlatıyoruz önden. Bir mekân ekibimiz olur, bir mekân ekibi projenin geçtiği zaman, gün ve bilmem neye uygun olarak çeşitli alternatifler getirir. Bu çeşitli alternatifler önce yapım süzgecinden geçer. Uygunluktan kastım hem zamansal hem mekânsal hem de bütçesel boyutlar. Onlar bizim süzgecimizden geçtikten sonra belli kendi önceden yaptığımız bütçe uygunluk doğrultusunda hani bir shortlist yaparız ... yani yönetmene sunulacak şekilde*” hazırlandığını belirtmiştir. Mekân araştırmasının yapılması sırasında, yönetmene sunulacak mekân alternatiflerinin, yönetmen beklentilerini karşılamaının yanında proje takvimine ve filmin bütçesine uygunluğu için ön değerlendirilmeden geçirildiğini açıklamaktadır.

S. Yıldırım, öncelikle mekân belirleme sürecindeki kararlarda yönetmenin karar verici pozisyonda olduğunu açıklar: “*Senaryo. Bize senaryo ipucu veriyorsa senaryodan ama asıl bizim referansınız yönetmenin algısı. Biz yapan olarak ‘Mekân şu olsun’ diyemeyiz. Yönetmen dediğimiz insan senaryoyu aslında hayata geçiren insandır. Yönetmenim bize verdiği brief’le, bize dediğim hani bu filmle ilgili yapım ekibine verdiği, mekân ekibinin arayışlarını yönlendirecek şeyler yönetmenin brief’leriyle olur. ... Yönetmen filmi oluyor, yapımcı filmi olmuyor. Yapımcı, evet, yapımcı finanse eden adam*

evet, karışabilir, bunu şey yapabilir ama uygulayıcı yapımcının, idari yapımcının bunda hani şeyi, söz hakkı çok.” S. Yıldırım, bütün ekiplerin ve özellikle yapım ekibinin uygulayıcı yapımcı olarak kendisine bağlı olduğunu ifade etmiştir.

S. Yıldırım, mekân belirleme sürecindeki kararlarda yönetmenin rolünü açıklamasının ardından, bu süreçte etkin olan diğer mesleki unvanlarla birlikte mekân belirleme sürecinin nasıl geliştiğini ortaya koyar: “Aslında çok ortak parantezde buluşturuyoruz, bütün nihai yani ben hani bütçesel olarak bakıyorum, ondan sonra sanat yönetmeni filmi uygun o art diline uygun olarak bakıyor, görüntü yönetmeni daha teknik olarak o işi orada hani o istediği ışığı yapabilir mi, kamerayı orada istediği gibi pozisyonlayabilir mi, şeklinde bakıyor. Aslında herkes bir şekilde kendi tarafından işe bakıyor; görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, yönetmen ve yapımcı... Alternatifler götürülüp o alternatifler arasında en maksimum oranda fayda alabileceğimiz mekânı seçiyoruz. Bütçesel uygunluk, sanatsal uygunluk, teknik olarak uygunluk, yapılabilirlik; bazı mekânlarda bir şey yapamıyorsun işte o yüzden hani sanatsal olarak uygunluğuna bakıyorsun, yerleşim olarak hani durumları kritik ediyorsun, hep beraber ve ondan sonra hani belli bir finalize ediyorsun, karar veriyorsun.”

S. Yıldırım, “Proje takviminizde oluşturduğunuz zaman tercihleri ile mekânlar arasında nasıl bir bağlantı var? sorusunu şöyle cevaplamıştır: “Senin aslında tecrübelerin bunu şey yapıyor... Diyorsun ki, atıyorum, mayısın ortasında başlayacağımız bir şey var. Hani mayısın ortasında; okullar ne zaman kapanır, bayram ne zamandır, 15 Temmuz bilmem neyi kutlamaları nerede, nasıl olur? İşte 19 Mayıs'ta bilmem ne havai fişek gösterisi olur. Aman gece o sınırlar içerisinde onu koymayın. E seçim oluyor ülkemizde maalesef. Hani seçim oluyor, sokağa çıkıp çekim, her taraf bilmem ne parti bayraklarıyla donatılmış olabilir. Bunların hepsini öngörüyor ve buna göre bir takvim oluşturuyor olman lazım. Çünkü öbür türlü çevresel faktörler senin kâbusun olarak... Bir filmin zamanlamasını değiştirmek bütün, sonrasındaki post takvimini, vizyon takvimini, bilimum oyuncu takvimini, her şeyi etkiliyor. ... Yani o kadar çok etkeni var ki, şu şu yani bir sürü şey çıkabilir. ... bir evin, bilmem ne salonuysa başka, bir, işte, atıyorum, bir yerdeki açık, halka açık bir yerdeki hani durum başka.” şeklinde mekâna göre ortaya çıkabilecek sorunların değerlendirildiğinin altını çizer.

Senarist ve uygulayıcı yapımcı olan Ş. Vitrinel, “Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl

yapıyorsunuz?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: *“Bunlar tabii ki kaçınılmaz olarak kişisel fikirler... Şimdi biz Türkiye’de birincisi neredeyse daima gerçek mekân kullanıyoruz. ... Aslında gerçek mekânın tercih edilmesi tercihten ziyade biraz böyle koşulların ittirmesi yüzünden oluyor. Öbürü aslında bir opsiyon olarak çok uzun bir süre karşımızda yoktu da.”* Öbürü olarak ifade edilen stüdyo mekânlardır. Gerçek mekânlarda mekân sahiplerinin ikna edilmeye çalışılarak düşük maliyetlerle mekân kiralanmaya çalışıldığı; bir başka yöntem olarak *“... özellikle ilk filmlerde insanlar bizim yaptığımız gibi buldukları mekânda çalışıyorlar. Ya senaryosunu zaten baştan ona göre ayarlıyor ya da ona göre revize etmek zorunda kalıyor.”* açıklamasını yapmıştır. Ş. Vitri nel, gerçek mekân belirleme sürecinde, filme özgü olarak şekillenen estetik unsurların bir arada bulunması veya oluşturulması zor olduğu için ekonomik ve lojistik faktörlerden önce estetik *“bir sürü unsuru bir araya getirmeye çalışıyorsun”* demiştir; bu durumun sebebi *“aslında hep reel mekânda çalışmaktan kaynaklanan bir şey.”* olduğunu söylemiştir.

Ş. Vitri nel, gerçek mekân kullanımının zorunluluk dışındaki sebepleri hakkında görüşlerini açıklar: *“Yani teorik olarak yazın ortasında kış filmi çekebilirsin. Bugün sinemanın geldiği yer buna izin veriyor ama sonuçta Amerikan sineması gibi bu işin ferîştahını yapan adamların bile kalkıp ‘Buranın atmosferi daha iyi’ deyip başka ülkelere film çekmeye gitmesinin bir sebebi var çünkü bu etkiliyor insanları. Yani hem mekânı etkiliyor, mekânların kullanımlarını etkiliyor hem de oyuncularını etkiliyor yani daha önemlisi. Hani yapay olarak üretilen bir soğuşun, yapay olarak yapılan karın falan filanın bir etkisi var ama gerçekten havanın eşek gibi soğuk olmasının başka bir etkisi var ve o gözüküyor aslında.”*

Ş. Vitri nel, gerçek mekân şartlarına göre mekân belirleme sürecindeki kararların esnediğini; ancak kimi zaman plato mekânda olduğu gibi gerçek mekâna müdahale edilebildiğini açıklamıştır: *“Biz mesela Akhisar’da şeyi çekerken orada da bir kızın çalıştığı bir fabrika var. ... İstedığımız gibi düzenlememize de izin verdiler. ... Yani neredeyse plato gibi, gerçek mekânda plato gibi çok ağır bir şekilde müdahale ederek düzelttik. ... Genelde o kadar çalışacak zamanı ve imkânı olmuyor şeylerin ve bu da bizi biraz şeye getiriyor, bulduğumuza razı olmak gibi.”*

Ş. Vitri nel, mekân araştırmasından önce *“Yönetmen ihtiyacı olan mekânları söylüyor. ... Müzeyyen’in (Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku) evi için böyle böyle özellikleri olan bir ev arıyorum, diyor. ... Şu katlı olsun, balkonu şöyle olsun. İdeal olan*

şeyi söylüyor. Biz de onları yazıyoruz.” demiştir. Mekân araştırmasının yapılma biçimi için “projeden projeye veya lokasyondan lokasyona değişir.” demiştir. Ç. Vitri nel ile ilk filmleri olan Geriye Kalan filminde kendi çabalarıyla mekânların bulunduğunu açıklamıştır; “Çünkü ekibimiz yoktu zaten uzunca bir süre sadece ikimiz vardık.” Bu şekilde yapılan ilk filmlerden başka, mekân araştırmalarının mekânlara göre iki şekilde yapıldığını ifade etmiştir: Birincisi, yürütücü yapımcının yapım asistanlarını mekân araştırması için görevlendirdiği yani yapımın kendi asistanlarının çalıştığı uygulama yöntemidir. Yapım asistanları için “Tabii ki herkesin network’ü var. Herkesin tanıdığı insanlar” olduğunu belirtmiştir.

İkinci yöntemde ise ekip dışından mekân araştırması için destek alınan kişiler olduğunu ifade etmiştir. Çekim yapılacak bölgenin şartlarına bağlı olarak böyle bir uygulamaya ihtiyaç duyulmaktadır: “Fakat mesela İstanbul’da Müzzeyyen’i (Fakat Müzzeyyen Bu Derin Bir Tutku) çekerken onda bir mekâncı bulduk, onlara da öyle deniliyor. ... İstanbul mesela o kadar büyük bir yer ki hani bir yapımcının, yapım ekibinin bunun her şeyisini bilebilmesine imkân yok, giderek mesela İstanbul’da bu ayrı bir işe dönüştü. Bu adamları buluyorsun ... ve diyorsun ki ‘Benim şöyle şöyle mekânlara ihtiyacım var’. Bunda da tabi onlar hani belli bir ücret karşılığında çalıştıkları için şöyle olur, mesela yapım ekibi daha küçük olan kendi bulabileceği şeyleri bulur ama ana mekânları, özel mekânları bu adamlar bulurlar. Neden bunlar buluyor? Çünkü senin alabileceğinden daha iyi fiyata alıyorlar. Hem daha fazla portföyleri var hem de sürekli çalıştıkları için aynı insanlarla sürekli çalıştıkları için, ben üç yılda bir film yapıyorum, halbuki adam her gün filmlere mekân bulduğu için onun bildiği yerler var. Kafe diyorsun on tane kafe var elinde. Şimdi bir yandan çok pratik bir şey. Fakat bir yandan da şöyle bir sonuç getiriyor tabi, sen de kendini o gelen şeylere göre ayarlamak zorunda kalıyorsun. Böylece elindeki listede mesela o kafenin altı tane özelliği varsa yönetmenin istediği dört tanesini buldun mu tapi oluyorsun. Yönetmene diyorsun ki ‘Şusu var, busu var, busu var ama dediğin gibi bilmem nesi yok.”

Ş. Vitri nel, uygulayıcı yapımcı olarak gerçek mekânlarda dikkat ettiği faktörleri şöyle sıralar: “Finansman, fiziki imkansızlıklar, zamanlama gibi dışsal etkenler daha önemlidir.” Gerçek mekânlarda “Çalışma şeklimiz de şöyle oluyor standart olarak: Sözleşme yapıyoruz, sözleşmeyi yapmadan hemen önce de yani anlaştık diyelim, sözleşme aşamasına gelmeden mekânın hem fotoğraflarını çekiyoruz hem de görüntü alıyoruz ve

diyoruz ki aynen böyle bırakacağız mekânı. İçerde, diyoruz, düzenleme yapacağız ama sonra da aldığımız gibi bırakacağız. Bu genelde zaten şöyle olur: sözleşme yapılır, sözleşmenin üstüne konular fotoğraflar yani bir arada evrak olarak. O kısım aslında çok önemli, belgelemek çok önemli. Bunu yapmayanlar dediğim gibi sonra pişman oluyor.”

Ş. Vitrinel, gerçek mekânda çalışmanın zorluklarını şöyle açıklar: “Benim mekân açısından, mekân oluşturma çalışması açısından en fazla yoran Müzeyyen (Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku) oldu. İstanbul’da çektik ve Avrupa yakasında çektik. Çiğdem (Vitrinel) oranın, böyle Beyoğlu’nun dokusunu istediği için filmde... Yani herhalde Türkiye’de film çekerken çalışılabilecek en kötü yerde çalıştık. Çünkü her binaya, biz dolaşırken her binaya çekim ekipleri girip çıkıyor falan herkes çekim yapıyor orada zaten. Herkes çok alışkın, fiyatlar acayip yüksek, çok talepkâr mekân sahipleri. Ya bunalmışlar kesinlikle vermek istemiyorlar ya da çok para istediler falan. Gerçekten Müzeyyen’in ki çok zor bir süreç oldu.”

Projeye ve çekim yerlerinin bulunduğu lokasyona bağlı olarak, gerçek mekânlarda çıkabilecek sorunlar için kimi önlemler alınmaktadır. Ş. Vitrinel, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde Müzeyyen’in evi olarak belirlenen mekânın, mülk sahibi ile anlaşılmalı olsa bile, bir yedek mekân bulundurulduğunu ifade etmiştir; “Akıllı olan orada aramayı kesmez. Mutlaka başka bir “Müzeyyen/ Ev” daha bakar. ... Bizim ana mekân dediğimiz yani çok fazla sahnenin olduğu... Bunun için diyorum aslında hep filmde filme değişen bir şey. Müzeyyen’de biz nerdeyse bütün mekânları yedeklemeye çalıştık. Çünkü Beyoğlu’nda çalışıyoruz ve herkes yanarlı dönerli.”

Ş. Vitrinel, gerçek mekânda çalışmanın zorluklarından birini şöyle açıklar: “Özellikle reel mekânda çalışırken setin de gözden kaçırması çok kolay olabiliyor bazı şeylerin, çalışmanın şeyi içerisinde. Yönetmen küçük bir monitörden bakmak zorunda baktığı şeye ve biz reel mekânda çalışırken ortamın tamamını, yüzde yüzünü kontrol etme lüksünden uzak düşüyoruz. O da tabii ki hiç hesaba katılmayan bazı şeylerin seyirciye akmasına neden olabiliyor. ... Bir film festivalinde çok güzel, uzun, kesintisiz bir plan çekmiş yönetmen, ki bizim çalıştığımız şartlarda çalışırken bu hakikaten maharet isteyen bir şeydir. ... Bu filmi festivalde izledim ben. Filmden sonra bir soru-cevap bölümü vardı. Seyirci şeye takıldı, geniş plana çıktığı yerde sokağın sonunda bina var, binanın üzerinde de AKP ilçe teşkilatı falan diye bir şey yazıyor. Çünkü reelde çekiliyor yani ve kapatamamışlar onu. Şimdi ben prodüksiyon yaptığım için biliyorum onu kapamanın

nasıl korkunç bir şey olduğunu yani. ... Ama işte perdeye çıktığında o ve kadrajın da ortasında kaldığı için gerçekten sanki slogan gibi geldi insanlara.”

Ş. Vitri nel, yapım öncesi aşamada belirlenen gerçek mekânda, film yapım sürecinde çıkabilecek sorunlar hakkında bilgi verir: *“Mesela sen iki üç hafta öncesinde bir sokağı, bir yeri beğenmişsin, buradan bunlar yürür falan diye plan yapmışsın falan oraya o günlük çekim koymuşsun falan. Sonra bir gün öncesinde kontrol için bir geliyorsun kazmışlar sokağı. Çünkü belediye sana orada çekim yapma izni verdi diye tabii ki sokak çalışmasını durdurmuyorlar veya sana haber vermiyorlar. ... Belediye ile ilgili de olmayabiliyor. Sen yine sokağa çekmişsin, her şeyin hazır falan, orada bina yıkmaya başlıyorlar mesela, inşaat başlıyor.”*

Ş. Vitri nel, bilinen bir gerçek mekânda çalışmanın avantajlı yönüne değinir. *Geriye Kalan* filmindeki bar sahnelerinin Baraka isminde, bir dönem filmin yönetmeni Ç. Vitri nel ve arkadaşlarıyla sık gittikleri bir mekân olduğu bilgisini vermiştir. Mekânın bilinmesinin sağladığı avantajı şöyle açıklar: *“Set enerjisi çok yüksek olan ve her şeyin çok hızlı aktığı bir yer. Sette oturup, düşünüp, onları böyle kreatif olarak şey yapacak vakit gerçekten hiç yok. Çok hazır olman lazım sete. Çünkü sürekli bir problem çözme ve o an içerisinde başa çıkma durumundasın.”* Farklı mekândan da aynı duygunun devşirilebileceğini ancak bilinen mekânda çalışmanın avantajları olduğunu vurgulamaktadır.

Ş. Vitri nel, gerçek mekânlarda popüler oyuncularla çalışmanın ortaya çıkardığı zorluğa değinir: *Müzeyyen’de (Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku) Erdal Beşikçioğlu vardı, o arada şeyinin zirvesinde çünkü Behzat Ç. ’yi çekiyorlar yani gören herkes adama komiserim diyor, inanılmaz popülerdi ve bu mesela çok büyük sıkıntı oldu. Çünkü gördükleri yerde üstüne çulluyorlar yani seti kontrol etmek, dışta çekim yaptığımız her yerde büyük sıkıntı çektik, insanlar yığıldığı için. ... Kamerayı mümkün olduğunca göze sokmamaya çalıştık. Ekip kendini kalabalığa yedirmeye çalıştı ve öncelikli amacımız Erdal’ın kalabalığın ortasında kalmasını önlemek oldu. ... ‘Sen Aydınlatırsın Geceyi’yi çekerken ... Akhisar’da ... orada da kadın oyuncumuz Demet Evgar, Demet o kadar popüler bir oyuncu ki bütün kasaba bizim çekim yerlerimizi takip ediyor, birbirlerine haber veriyorlar, her çekim yaptığımız yere insanlar yıkılıyor. ... Ünlü ile çalışmak çok iyi bir şeydir bir filmde ama mesela çekim yaparken bu bile reel çekim yapmamak için... O popülerlikten çok bun oluyoruz.”*

Ş. Vitrinel, cadde gibi kalabalık mekânlarda film yapım çalışmalarını gerçekleştirmenin zorluklarını şöyle açıklamıştır: “*Prodüksiyon ekibi çekim yapılırken her şeyi kontrol altında tutmak ister. Tamamen kapalı ve sınırlı bir ortamda bile bunun kendine göre güçlükleri vardır. Film ekipleri, istisnalar hariç, kalabalık ve hareketli insanlardan ve birçok ekipmandan, alet edevattan oluşur. Bunu kalabalık bir caddeye taşıdığınızda, kontrol haliyle çok zorlaşır. Zorluğun derecesi çekilecek sahnenin uzunluğuna, aksiyon miktarına ve oyuncuya / oyunculara bağlıdır ... Seçim kriterlerine gelince, doğrusu çok fazla hareket alanımız olmuyor. Eğer senaryo özellikle kalabalık bir caddeye ihtiyaç duymuyorsa hiçbir yönetmen öyle bir zorluğa girmek istemez zaten. Dolayısıyla da belli bir estetik ihtiyaç dayatıyor demektir. ... Seçilmiş olan alanda nasıl hareket edebiliriz, en küçük ekibi nasıl kurarız, en hızlı nasıl toparlarız gibi konulara yoğunlaşıyoruz. ... Sinemacıların gerilla yöntemi diye tarif ettiği bir şekilde, ortalığı ayağa kaldırmadan çekimi tamamlamak en iyisidir.”*

Ş. Vitrinel, gerçek mekânlarda insanların yoğun olduğu yerlerde film çekmenin ortaya çıkardığı sorunlara değindikten sonra ilk filmlerdeki tercihler konusunda şu önerilerde bulunmuştur: “*Mekânlar derken onu daha geniş bir başlıkta alalım aslında olanaklar diye söyleyelim biz. Çünkü sadece aslında mekânla ilgili bir şeyden bahsetmiyoruz burada. Şöyle düşün: hiç kimse, akli olan hiç kimse ilk filminde mesela on tane başat karakteri olan bir film de yazmaz ... ya da mesela sürekli kalabalık sahnelerin olduğu, barlarda, pavyonlarda, kahvelerde, futbol sahalarında geçen bir film de yazmaz. Çünkü bunların hepsi sadece maliyetle ilgili bir şey de değil. Hani bir yönetmenin ilk filminde o kadar çok oyuncuyu, figüranı, o kadar fazla mekânı çekip çevirebilmesi, ekipleri idare edebilmesi falan zordur. O yüzden gerçekten aslında akıllıca olan biraz daha minimal, daha başa çıkılabilir bir projeye başlamak aslında daha iyidir. Çünkü yazarken tabii ki yazabilirsin ama uygulamada biraz sıkıntı olur o.”*

Ş. Vitrinel, gerçek mekânda “*Sen nerede çekim yaparsan yap setin bir kısmı dışarda kalıyorsa yani sokakla bir teması varsa*” maliyeti etkileyen durumların ortaya çıkmasının olağan olduğunu söylemiştir; “*Biz izin alıyoruz dış mekânlarda çalışmak için, yerel yönetimlerden ve valiliklerden izin alıyoruz, yasal olarak almamız gerekiyor; caddelerde, sokaklarda, meydanlarda, parklarda çekim yapmak için. Fakat şimdi sen çekim için gittiğinde zabıta geliyor oraya. Şimdi elimde kâğıt var ama o da biliyor, ben de biliyorum durumumu. Şimdi ben o çekimi başlatmak zorundayım, o adam orada sorun çıkartacak*

sürece de başlatamayacağıma göre para veriyorum adama.” Bununla birlikte, gerçek mekânda çekim yapılan yerde, maliyeti arttırıcı başka faktörlerin olduğunu da açıklar: “Biz mesela Beyoğlu’nda çekim yaparken catering şeyimiz iki katına çıktı çünkü bütün her taraf sağa sola yemek yedirdik. Çünkü bir sürü gece sahnesi çekiyoruz, it kopuk serseri, uyuşturucu satıcıları falan dolaşüyor sokaklarda. Paket paket sigara aldık insanlara.... Yeri geliyor burada çekim yapıyorsun yandaki esnafa... Bu da yine reel mekân şeysi. ... Şimdi oluyor böyle şeyler çünkü hani rahat çalışabilmek için.” Bu harcamaların aynı zamanda “güvenliği arttırmak” için yapıldığını ifade etmiştir.

Ş. Vitri nel, mekân sahipleri ile yaşanan probleme değinir: “Reel mekân kullanmaktan kaynaklanan bir sıkıntıdır. Reel mekânda birisiyle anlaşman gerekiyor. Çoğunlukla insanlar şeyi anlamakta zorluk çekiyorlar yani bizim için takvim, saat bilmem ne falan çok önemli şeylerdir çünkü çok fazla miktarda insanı organize etmek zorunda kaldığım için bunların çok karşılığı vardır. Halbuki senin mekânı kiraladığın insan için hayatın çok daha gevşek bir düzeni var. Diyor ki, ‘Ben evet pazartesi demiştim ama bugün bilmem ne oldu, salı çekseniz olmaz mı?’. İyi de abicim 70 kişiyi organize etmişim ben orada çalışmak için, nasıl ben onu pazartesiden salıya alayım conk diye. Bu mesela en sık karşılaşılan bir şeydir yani mekânı kiraladığın insanlar yüzünden mekânda sorun çıkar. Ya der ki, öğleden sonra gelin falan bu mesela en fazla karşılaştığımız şeydir. Ona önlem almaya çalışırız, sözleşme imzalatıyoruz zaten hani artık akli olan kimse sözleşme yapmadan girmiyor. Eğer karşı taraf sözleşme imzalamıyorsa sen de ölmüş, bayılmış bile olsa girmiyorsun ona çünkü çok kötü ters tepebiliyor. Amatörler yapar bunu, mekânı çok beğendikleri için ‘Tamam tamam bir şey olmaz’ derler. Halbuki bir şey olursa altından kalkamıyorsun o günün patlayabiliyor mesela, çözemiyorsun o sorunu. O mesela çok ciddi bir problem.”

Ş. Vitri nel, gerçek mekânlarda sözleşmelerin yapılma tarih konusunda uyarılmaktadır: “Mesela normalde hani iyi bir planlama yapmak istersin fakat mesela mekânları çok önceden kiralamak iyi değildir Türkiye’de. Hani hazırlıklı olayım diye mekânları önceden... Atıyorum iki ay önceden, üç ay önceden kira alayım ama ayarlıyım ama yapamıyorsun bunu, bir hafta, iki hafta önceden yapman gerekiyor. Çünkü zaman geçtikçe sanki o anlaşma zaman aşımına uğramış gibi oluyor, yapan taraf açısından, daha yakın bir tarihte yapmak gerekiyor.”

Ş. Vitri nel, “Proje takviminizde oluşturduğunuz zaman tercihleri ile mekânlar arasında nasıl bir bağlantı var? sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “*Proje takvimi içinde mekân da dahil olmak üzere birçok unsuru göz önünde alarak çok çekişe çekişe yaptığımız bir şey yani bizim için proje takvimi neyi ne zaman yapacağız gibi çok basit bir şey değil. Çok fazla unsuru göz önüne alarak yaptığımız bir şey. ... Aslında bizde mekân, takvimi oldukça fazla etkiliyor yani neredeyse bazı durumlarda mekân proje takvimini domine ediyor diyebiliriz hani birincil bir faktör olarak etkiliyor diyebiliriz. Çünkü diğer herkesle, her şeyle bir uzlaşma sağlıyoruz, ekip hep bizimle, oyuncularla da biz karşılıklı konuşabiliyoruz bunu ama mekânları kiralamak zorunda olduğumuz için, gerçek mekân kullandığımız için mekânları önem sırasına göre diziyoruz. ... Genelde şunu yaparız biz yani masa başında çalışırken önce mekânları sıralıyoruz, hangisini kaç gün kullanıyoruz gibi o önem sırasından sonra da takvime yerleştirmeye çalışıyoruz.” Bu noktada “yönetmenin ihtiyaçları çok önemli”, bunun yanında, “seçtiğin mekânları tam o spesifik aralıkta kiralayabilme”, oyuncu başka bir projede daha çalışıyorsa onun takvimine göre takvimin düzenlenmesi ve “mesela dramatik anlamda çok önemli olan bir sahneyi kesinlikle seti açtığın gün çekmek istemezsin. ... Ekip birbirine alışsın, insanlar, oyuncular birbirine alışsın.” gibi faktörlerin proje takvimi hazırlanırken değerlendirildiğini dile getirmiştir.*

Ş. Vitri nel, gerçek mekânda ses faktörünü şöyle açıklar: “*Ses bazen etkili olabiliyor yani bazı evlere baktığımızda daha içeri girer girmez Çiğdem (Vitri nel) mesela diyor ki ‘Caddeden çok ses geliyor’. Her plan alırken durmak zorunda kalacaksın, aman kamyon geçti... Yönetmenin öyle bir hakkı var. O zaten lojistikten ziyade daha estetik bir şey de olmuş oluyor hani mekânın lokasyonu ile ilgili bir şey oluyor. ... Çünkü lojistik kreatif bir sorun değildir lojistik prodüksiyonun problemidir. ... Gürültü var mı? En önemlisi bu yani hemen sabit bir gürültü var mı? Sen şimdi dünyanın en güzel mekânını da bulmuş olsan karşıda inşaat varsa orada çekim yapamayacaksın. Prodüksiyon açısından fiyattan sonra bunlar belirliyor şeyi.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı T. Karaçelik, senaryodaki şartları sağlayan gerçek bir mekânda dikkate aldığı faktörleri açıklar: “*Her mekânda çekilir ama her mekânda çekilmenin artıları var, eksileri var. O artılar, eksiler değerlendirilir. Yani hemen yanında acayip bağırان delilerin olduğu bir tumarhanenin hemen yakınındaki mekânın yerine başka mekân tercih edebilirsin yani hani kontrol edemeyeceğin veya sürekli inşaat*

olan, inşaatın devam ettiği bir yerde inşaatı sürdürabiliyor musun, sürdürmüyor musun, ona bakıp da 'Yok burada çekilmez' diyebilirsin. Ses yani en önemli koşullarından bir tanesi. Tehlike, ekibin ve oyuncuların için nasıl bir tehlike teşkil ediyor. Mahalle olabilir veya gerçekten bir, açık bir inşaat alanı olabilir yani fiziksel tehlikeden bahsediyorum ve diğer prodüksiyonel sebepler, bütçe falan gibi.”

T. Karaçelik, “Seçtiğiniz mekânlar daha önceden bildiğiniz mekânlar mıydı?” sorusunu şöyle cevaplandırır: “Mesela 'Sarmaşık'ta (2015) gemiydi, gemi çok iyi bildiğim bir mekândı ama mesela 'Kelebekler'i (2018) yazarken daha çok düz bir ovanın ortasında, sanki bir ada gibi olsun istemiştin o köyün. Dolayısıyla daha çok sanki Van, Muş taraflarında bulacağımı düşünüyordum. Fakat daha sonra şans eseri Çanakkale'den geçerken bambaşka bir şey için, o coğrafyaya hayran kaldım ve filmi oraya taşıdım. Dediğim gibi işte baştan, baştan bildiğim yerler üzerine şu ana kadar bir tek 'Sarmaşık'da yazdım herhalde. Onun dışında bir yeri canlandırıp ondan sonrasında ona uygun yeri bulmaya başlıyorum, çalışıyorum. ... ana mekân dışında küçük mekânları belirlemek sırasında genelde öncelik tahayyül ediyorum yani ev gibi, yok şöyle bir iş yeri gibi. Yazdığım şeyin önce brief'ini veriyorum, ondan sonra sanat yönetmenlerimle veya mekâncılarla, mekâncıların getirdiği şeyin üzerine sanat yönetmenleri ile onu nasıl bir şeye dönüştürebiliriz'i beraber üretmeyi seviyorum.” T. Karaçelik, *Gişe Memuru* ve *Sarmaşık* filmleri için önceden mekânlarda bir süre yaşadığını açıklamıştır.

Gişe Memuru filminden gerçek mekânların kullanımı için resmi makamlardan izin alınma sürecinde yaşadığı zorluğu anlatır: “... altından kalkamayacağın şeyler oluyor. Mesela gişelere izin almasaydım gişe yaratamazdım. O yüzden gidip ya soygun yapacaktım ya da işgal edecektim yani bir yöntemini bulmak zorundayım. Galiba olabildiğince az taviz vermeye çalışıyorum.” Yönetmenin, istediği gerçek mekânı filmde kullanabilmek için, önemli ölçüde çaba gösterdiği anlaşılmaktadır. Bütün şartların zorlanmasına rağmen, istenilen gerçek mekânın kullanılmasının olanaklı olmadığı durumda, farklı bir mekânın, senaryoda belirtilen mekân gibi yansıtılabileceği ifade edilmiştir; “...ama ne bileyim ben Taksim meydanını iki gün kapatmak ister tabii insan, Taksim meydanı ile ilgili bir film çekecekse ama çekemiyorsan da onu bir şekilde -miş gibi yapmanın yollarını da bulmak bizim işimiz.”

T. Karaçelik, “Kamera ve objektif tercihleriniz ile mekân tercihleriniz arasında nasıl bir ilişki var?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “Sony F 55 ile çalışmak istemiştin

'Sarmaşık'ta, çünkü siyahları daha siyah olarak görüyordum, F 65'ti zannediyorum fakat çok ağır bir kamera, büyük bir kamera ve Sarmaşık, geminin koridorlarındaki planlar için uygun değil. Çünkü train'imiz o arada zaten hareket edecek ve kamera çok büyük olduğu için zorlanacaktık. Alexa Mini'ye mesela bu yüzden gittik. Daha küçük, daha kompakt diye. Dolayısıyla mekânın özellikle darlığı veya ... ışık..." gibi unsurlar, özellikli mekânlarda kamera tercihini belirleyebilmektedir.

Senarist ve yapımcı T. Tufan, öncelikle senarist olarak mekânlar özelinde yaptığı çalışmayı anlatır: "Ben çekim mekân gezilerine çok katılmadım, birkaç tanesine katıldım ama ben daha önce dediğim gibi mesela senaryoyu yazmadan önce Yozgat'a gitmek ya da Uzak İhtimal'i (2009) yazarken Beyoğlu'nun, Galata'nın sokaklarında dolaşmak yaptığım şeydir." demiştir. Yazım sürecinde mekânları gezmenin gerçekçiliğe katkısını şöyle tarif etmektedir: "Senaryo oluşmadan önce kafamda hikâyenin geçtiği mekân zaten belli. Buralara geziler yapıyorum, buradaki mekânları dolaşıyorum, buradaki hayatın akışını anlamaya ve oradaki detayları not ederek senaryonun içerisine gerçeklik duygusunu arttıracak detaylar olarak yer vermeye çalışıyorum."

T. Tufan, "Yapımcı kimliği yaratıcı ekibin filmi en iyi koşullarda çekmeyi hayal ettikleri koşulları oluşturmakla ilgili bir şey" ve gerçek mekânlarda çalışırken "Zihninizde bir takım A, B, C planları kurmanız gerekiyor mekânla ilgili" açıklamasını yapmıştır. Türkiye ve Bulgaristan ortak yapımı olan Anons (2017) filminde, Türkiye'deki sosyal ve siyasal koşullarda, istenen mekânda filmin çekilip çekilemeyeceği ile ilgili sorunlar çıktığını söylemiştir. Türkiye'de istenilen mekânda film çekilemiyor olsaydı Bulgaristan'da çekimlerin yapılmasının değerlendirildiğini dile getirmiştir. T. Tufan mekânla ilgili çıkan sorunlarda bütçenin önemini vurgulamış olsa da ekonomik dinamiklerin belirleyici pozisyonunu aşağı çeker: "Fakat bazen bütçelerdeki sorunlar hayallerinizi kısıtlar ve başka çözümler üretmek durumunda kalırsınız. ... Bir noktada bütçe, evet, çok önemli ama her şey bütçe değil. İyi bir ekip o bütçeden maksimum verim elde edebiliyor, mekân tasarımıyla ilgili de." Anons filminde, birlikte çalıştıkları yapım tasarımcısı olan László Rajk'in mevcut ekonomik, sosyal ve fiziksel sorunlara rağmen yaratıcı çözümler üreterek, film için en uygun mekânlarda çekim yapmayı olanaklı hale getirdiğini aktarmıştır.

T. Tufan, "Anons filminde mekânla ilgili nasıl sorunlar çıktı ve sorunlara nasıl çözümler bulundu?" sorusunu şöyle yanıtlamıştır: "İstanbul'un en kalabalık en cafcıflı

ve binanın her tarafına bir takım yeni uygulamaların olduğu İstanbul Radyosu'nda çekilen film. ... Oradaki turnike ve x-ray cihazları üzerine birtakım şeyler konarak yok edildi, mekânda yok edildi, kaldırılmadan yok edildi. ... Buraya bir inşaat kumu, üç tane inşaat arabası bilmem ne koyduğunuzda dönemin koşullarında, birden bu yepyeni makine görünmez olur zaten ya da üzerine az evvel yapılmış bilmem ne brandasını attığınızda, yanına birkaç şey koyduğunuzda bir süre önce orada bir tamirat yapıldığı hissi oluşur. Yani böyle basit çözümlerden bahsediyorum aslında. Total bakıp genel zamanı ve mekânı kaçırmadan birtakım nesnelere kullanarak bazı şeyleri görünmezleştirmek..." şeklinde çözüm üretildiğini açıklamaktadır.

T. Tufan, gerçek bir mekânın belirlenmesi sürecindeki kararlar için şunları söylemiştir: "İki tür mekânla karşılaşıyorsunuz. ... Bir, hikâyenin bazen gerçek mekânı söz konusudur. ... İkincisi, gerçekte olan mekânlar eğer yoksa, halihazırda yerinde yoksa, geçmişte bir olaya, buna benzeyen bir mekân bulmak. Ne kadar benzetebilirsiniz, ne kadar benziyorsa hikâyenin gerekliliklerine dair bu mekânları seçmeniz gerekir." Senaryoda, gerçekte var olan veya geçmişte mevcut olan belirli bir mekân işaret edilmemiş ise mekânlar araştırılarak bulunmaktadır: "Senaryoda olayın akışıyla ilgili mekân tasavvurlarına, senaristle yönetmenin konuşmalarından ortaya çıkan, görüntü yönetmeninin ve sanat yönetiminin de daha sonra dahil olduğu ortak tasavvurun gerektirdiği mekânlar... Fiziksel özellikleri ortaya konur, yazılır ve buna uygun mekânlar için ilgili kişilere verilir, 'Biz böyle bir yer arıyoruz' diye. ... Sanat ekibinin tamamı masada önlerindeki senaryoya bakarak ve bu senaryodan hareketle kimi zaman çizilmiş resimlere kimi zaman da mekânla ilgili çekilmiş fotoğrafları önüne alarak ve mekân gezilerini yaparak otururlar ve karşılıklı bir fikir alışverişinde bulunurlar. En nihayetinde son kararı yönetmen verir ve yönetmen bu mevcut seçenekler arasında kendince en doğru bulunduğu mekânı seçer ve film orada çekilir."

T. Tufan, gerçek mekânların kiralanması, çekim mekânları olarak kullanılması için mekân sahiplerinden rıza almanın güçleştiğini açıklamaktadır: "Türkiye'de sinemacıların sicili bu noktada biraz kirliliğe sahip, sabıkası biraz kabarık. Çünkü gittikleri mekânları maalesef çok hor kullanmışlar."

Bu başlıkta katılımcıların gerçek mekân kullanma eğilimi, gerçek mekânın tercih edilme sebepleri ve bu mekânların film yapım çalışmalarını nasıl şekillendirdiği ile ilgili sorulara verilen yanıtlar ortaya konmuştur. Mekân belirleme tercihinde karar yönetmene

aittir. Yönetmen pozisyonu bulunan katılımcılarının mekân türü tercihindeki önceliğin gerçek mekânlar olduğu saptanmıştır. Yönetmenin isteklerine uygun gerçek mekân bulunamadığında, şartları sağlayan en uygun gerçek mekânın stüdyo mekân gibi kullanılıp değiştirilebildiği veya dijital set uzantısı (digital set extension) adını alan bir kısmı gerçek mekân, bir kısmı CGI ile yapılan mekân oluşturma yoluna gidilebilmektedir.

Mekân belirleme sürecinde, filmde yaratılmak istenen atmosfere, hikâyeye ve karaktere uygun gerçek mekânlar araştırılmaktadır. Gerçek mekânların sabit yapılar olması ve mülk sahiplerinin belli ölçüdeki değişikliğe izin vermesi gerçek mekân belirleme sürecindeki yaklaşımı şekillendirmektedir. Profesyonellerin, tasavvur ettikleri mekânlara en yakın, düşük düzeyde değişikliğe ihtiyaç duyulan mekânlara öncelik verdiği saptanmaktadır.

Senaryoda yazılan, hikâyede belirli bir yerin işaret edildiği mekânlar söz konusu olduğunda, gerçekte var olan bu mekânların tercih edildiği dikkat çekmektedir. Katılımcıların yaklaşımında atmosfere, hikâyeye ve karakterin yaratılmasında gerçekçilik ve inandırıcılık faktörünün ön planda olduğu ve bu unsurların sağlanabilmesi için senaryoda tanımlanan belirli mekânın kullanılması için çaba gösterildiği anlaşılmaktadır. Bu mekânların kullanılmasının mümkün olmadığı durumda, başka bir mekânı, senaryoda yazılan mekâna benzetme yoluna gidilebilmektedir. Bunun yanında, gerçek mekânların tercih edilmesi, bu mekânların var olduğu halleriyle kullanıldığı anlamına gelmediğinin altının çizilmesi gerekmektedir. Gerçek atmosferden yararlanıldığı gibi bu mekânlar yönetmen vizyonundaki filmsel gerçekliğin yaratılması için tasarım çalışmasından geçmektedir. Katılımcılardan bazıları mekân tasarımında inandırıcılık ve doğallık sağlamayı önemseydiğini belirtmiştir.

Gerçek mekân belirleme dinamiklerinde mekânların teknik şartlara uygun olması gerekmektedir. Yönetmenin film dilini oluşturabileceği, uygulamak istediği teknik yöntemleri gerçekleştirebileceği özelliklere hizmet eden mekânlar araştırılmaktadır. Dolayısıyla kamera konumu, hareketi, çerçeve tercihi gibi filmin estetik dilinin yaratılmasına olanak veren işlevselliğin mekân belirleme faktörleri içinde öncelikli yerinin olduğu tespit edilmektedir. Tez konusu için önemli olan sonuç, kamera kullanımına bağlı mekân tercih edilebilmesinin saptanmasıdır. Bununla birlikte özellikli bir mekân ise mekâna göre kamera tercih edildiği de katılımcılar tarafından açıklanmıştır.

Gerçek mekânlarda çalışırken, film için belirlenen atmosfere, filmin gerçekliğine en yakın ve film dilinin oluşturulabileceği teknik şartlara en uygun mekânların bulunması, mekân belirleme yaklaşımları arasında öne çıkan kriterlerdir. Söz konusu şartların sağlanması zaman ve emek tasarrufu sağladığı için gerçek mekân kullanımı ekonomik açıdan avantajlı hale gelmektedir. Bu mekânları kullanmanın ekonomik sonuçları vardır ancak katılımcılar tarafından bazı gerçek mekânların atmosferinin yapay olarak yaratılamaması, gerçekçilik ve inandırıcılık açısından gerçek mekânların yarattığı etki bu mekân türünün kullanılmasındaki temel sebebi oluşturmaktadır.

Gerçek mekânlar estetik, teknik, lojistik ve ekonomik açıdan elverişli olsa bile başka faktörlere bağlı olarak tercih edilememektedir. Katılımcılar, gerçek mekânların tercih edilmesine engel oluşturabilecek durumlarla ilgili belli başlı noktaları öne çıkarmaktadır. Bu noktalardan biri, günlük yaşamın devam etme zorluluğundan dolayı bazı mekânların film yapımı için kapatılamamasıdır. Günlük yaşam devam ederken film çekilebildiğinin örneğini katılımcılar vermiştir; ancak çoğunlukla bu mümkün olmamaktadır ve gerçek mekânda film çekimine ayrılan özel bir alana gereksinim duyulmaktadır. Gerçek mekânlar kimi zaman bu nedenle tercih edilmemektedir.

Gerçek mekânların tercih edilememesine yol açan bir başka sebep, zaman sorunudur. Mülk sahibi, film ekibine, mekânını kiralamayı kabul etmiş ve sadece film yapımı için kullandırmak üzere mekânını ayırmış olabilir; ancak yine günlük yaşamın devam etmesi zorunluluğu ile ilişkili olarak mekânını belli bir süre için kullandırabilmektedir. Bu süre ise mekândaki çalışmanın tamamlanması için yeterli olmayabilir. Ekiplerin hazırlıkları, çekimlerin yapılması ve mekânın eski haline getirilmesi bir mekânda geçirilecek toplam zamanı belirlemektedir. Dolayısıyla mekânlar bu nedenle tercih edilmeyebilir. Tercih edilebilir olması halinde, bu durum en kısa sürede çalışmaların tamamlanması gerekliliğini ortaya çıkarabildiği için ekiplerin iş yükünü arttırabilmektedir. Zaman sorunuyla ilgili çekim mekânının çevresel şartları da değerlendirilmektedir; seçim zamanları, maç organizasyonu, pazar gibi kalabalığın olabileceği özel zamanlara karşı dikkatli olunmaktadır. Bu durum mekânların müsait olma durumuna göre proje takviminin hazırlanmasına sebep olabilmektedir.

Başlangıçta mekânlarla ilgili gerekli anlaşmalar ve sözleşmeler yapılmış olsa bile mekân sahipleri ile sorunlar çıkabilmektedir. Bu durum, çekimlerin yapılması için engelleyici faktör olabilmektedir; ancak gerekli önlemler alınmadığında ve çözüm

bulunamadığında filmin tamamlanması açısından da tehlike oluşturabilmektedir. Bunun yanında mülk sahipleri dışında çekim mekânı veya film yapım organizasyonunun gerçekleştiği alanda bulunan insanlarla film ekibi arasında sorun çıkabilmektedir. Katılımcılar arasında gerçek mekânlarda mafya sorununa dikkat çekenler de olmuştur. Film yapım çalışmalarının engellenmemesi ve güvenliğin oluşturulması için kişi ve gruplara bütçeden pay ayrılmaktadır. Yapım grubu gerçek mekânlardaki sorunları öngörmek, sorunların oluşmasını önlemek ve çıkan sorunlara çözüm bulmakla görevlidir. Bu gibi sorunların üstesinden gelmek ve lojistik çalışmaların kolaylığı açısından film ekiplerinin insanlarla kurduğu ilişkiler, tanışıklıklar önemli hale gelmektedir.

Gerçek mekân sahipleri ile ekiplerin kurduğu ilişki farklı biçimlerde gelişebilmektedir. Katılımcılar olumlu ve olumsuz şekilde gelişen iki noktayı öne çıkarmaktadır. Mülk sahibi ilk kez film ekiplerine mekânını kiralamış ise film yapım sürecindeki çalışmaları bilmemesi ve ilk kez karşılaşmasından kaynaklanan sebepler nedeniyle çalışmalara müdahale edip sorun çıkarabilmektedir. Böyle gelişen olumsuz ilişki biçimi sonucunda, mekân sahibi başka bir film ekibine de mekânını kiralamayabilir. Mekân belirleme sürecinde, diğer bütün şartların uygun olduğu durumda bile, mülk sahibinden izin alamamaktan dolayı mekânların kullanılamaması katılımcıların vurguladığı noktalardan biridir. Katılımcıların dikkat çektiği ikinci ilişki biçimi ise bu sürecin olumlu olarak geliştiği ilişkidir. Mülk sahibi mekânını daha önce film yapımcılarına kiralamış ve kiralamaya devam eden biri olması durumunda, film ekibinin çalışma sistemini bildiği için anlaşmaların kolaylıkla yapıldığı ve film yapım sürecindeki çalışmaların engellenmeden yürütüldüğü daha olumlu bir ilişki biçimi ortaya çıkmaktadır.

Gerçek mekânlarda, çalışılan yere bağlı olarak, problem çıkma olasılığı değerlendirilip özellikle ana mekânların yedeği bulundurulmaktadır. Yedek mekân, alternatif mekânlar arasında belirlenmektedir. Çok sayıda insanın bir arada bulunduğu mekânların maliyetleri artırıcı dinamiklerinin yanında, kalabalığın organizasyonu, yönetimi tecrübe gerektirdiği için ilk filmlerde çok sayıda insanın bir arada bulunabileceği türdeki mekânları tercih edilmemesi gerektiği önerilmiştir. Bu dinamiklerden başka, film ekibinin can güvenliği gerçek mekân belirleme kararlarında önemli olmaktadır. Gerçek mekânlar yarattığı olanaklar ile yaratıcı süreci destekleyici avantajlar sağlayabildiği katılımcılar tarafından vurgulanmıştır. Senaryoda yer almayan,

yönetmenin daha önce planlamadığı durum ve mizansenler gerçek mekânlar görüldükten sonra oluşturulabilmektedir.

Katılımcılar, gerçek mekânlarda çalışmanın yol açtığı estetik sorunlara değinmiştir. Bunlardan biri, çevresel seslerdir. Filmsel evrende duyulması istenmeyen sesler çekimlerin yapılmasında engelleyici faktör oluşturabilmektedir. Filmsel evrende görünmesi istenilmeyen nesnelere de sorun oluşturmaktadır. Bu nesnelere fark edildiğinde kimi zaman yapım sırasında müdahale edilebilmekte kimi zaman yapım sonrası dijital çalışma ile yok edilebilmektedir; ancak film yapımı tamamlandıktan sonra ekiplerin gözünden kaçan nesnelere kadrajda görünmesi de karşılaşılan bir durumdur. Gerçek mekânlarda, özellikle dış mekânlarda bu tarz kontrollerin yapılabilmesi zorlaşmaktadır. Gerçek mekânlarda çalışmak, aynı zamanda, ses ve görüntü devamlılığının sağlanmasını zorlaştırmaktadır.

Katılımcıların değindiği diğer estetik unsurlar arasında, gerçek mekânlarda ışık ve hava şartları, çekimlerin yapılması için engelleyici faktör olması bulunmaktadır. Bir başka sorun olarak, gerçek mekânlarda figürasyon kullanılmaması ve kalabalığın ilgisi film yapımını engelleyebilmesi vurgulanmıştır. Kalabalık yerlerde film çekimi hem çekim mekânının kontrolünü hem de film yapımının gerçekleşmesi için arka planda yürütülen organizasyon çalışmalarının yürütülmesini zorlaştırmaktadır. Ş. Vitrinel'in özetlediği gibi; "*Zorluğun derecesi çekilecek sahnenin uzunluğuna, aksiyon miktarına ve oyuncuya/ oyunculara bağlıdır*". Filmdeki oyuncuların popüler kişiler olması, insanların ilgisini çekmekte ve bu durum çekimlerin yapılamamasına sebep olabilmektedir. Bu nedenle sadece kalabalık mekânlar değil, gerçek mekânların tamamında böyle bir sorun yaşanabilmektedir.

Filmlerin kendine özgü dinamiklerine ve yönetmen yaklaşımına bağlı olarak mekân türü tercihi ve mekân belirleme çalışması değişmektedir. Çalışma şartları çalışma biçimlerini belirlemektedir. Kısıtlı olanakların olması mekân araştırmasının filmin yönetmeni tarafından veya sınırlı bir ekip ile yapmasını gerektirebilmektedir. Kısıtlı olanakların olması durumu dışarıda bırakılırsa bir mekânın araştırılmasının farklı yöntemleri olduğu görülmektedir. Yönetmen mekânları kendisi bulabilir, yapım ekibindeki mekân sorumluları bulabilir veya özellikle İstanbul'da filmin ihtiyaçlarına göre mekân bulan kişiler aracılığıyla mekân belirleme süreci şekillenebilmektedir. Gerçek mekânların filmin estetik, teknik ve lojistik şartlara uygunluğunun kontrol

edildiği, sektörde “recce” şeklinde ifade edilen “mekân gezisi” yapıldığı ortaya çıkmaktadır. Yine filmlerin kendine özgü dinamiklerine ve yönetmen yaklaşımına bağlı olarak mekân gezilerinin sayısı ve mekân gezisine katılanlar değişmektedir.

Katılımcılardan kimileri gerçek mekânlar kullanma durumunun dış faktörlere uyum sağlamayı gerektirdiğini öne çıkarırken kimileri ise dış faktörlerin koşullarına rağmen kararlarında taviz vermemeye yönelik çaba gösterdiğini vurgulamıştır. Mekân belirleme kararlarıyla ilgili söz konusu iki yönelim farklı katılımcılar tarafından dile getirilmiş olsa da her iki yönelim iki grupta da mevcuttur. Başka bir ifadeyle, dış faktörlere uyum sağlandığını öne çıkaran profesyonellerin, kararlarını gerçekleştirmeye yönelik çaba gösterdiği, şartların zorlanması ve çözüm bulunamaması durumunda yapılabilecek en küçük değişiklikler ile kararlarını gerçekleştirmeye yönelik gayretlerinin olduğu anlaşılmaktadır. Diğer taraftan, taviz vermediğini söyleyenlerin ise yine kararların uygulanması için çaba gösterip, gerçekleşmesi mümkün olmayan durumlarda uyum sağlamaya yöneldikleri ortaya çıkmaktadır. Mekân belirleme sürecindeki bu yaklaşım, aslında film yapım sürecini kapsayan eğilime karşılık gelmektedir; profesyoneller, mevcut zorluklara rağmen dış faktörlere uyum sağlamak yerine, istedikleri dünyanın gerçekleşmesi için özelde mekânda, daha genel ölçekte film yapımındaki kararlarından ödün vermemeye yönelik eğilim sergilemektedirler.

Katılımcılar arasından korku türünde filmleri bulunan A. Mestçi'nin mekân belirleme yaklaşımı diğer katılımcılardan farklılaşmaktadır. Özellikle korku duygusu yaratma olanağı veren mekânları öncelediğini ifade etmektedir. Böyle bir mekân bulduğunda senaryoyu mekâna göre uyarladığını açıklamaktadır.

Katılımcıların yaklaşımında, gerçek mekân tercihlerinde, bildikleri mekânlara yönelim durumu ile bilmedikleri, araştırma sonucunda bulunan mekânlara yönelim durumlarından hangisine eğilimin olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda her iki biçimde mekânların tercih edildiği ve tek bir eğilimin belirgin biçimde öne çıkmadığı saptanmıştır. Bildikleri mekânda çekim yapan yönetmenler, yaratıcı kararlar verirken yapılan hazırlık çalışmaları açısından bu mekânların avantaj sağlandığını vurgulamıştır. Mekânların özelliklerinin farkında olmak, sahne ile ilgili yaratıcı kararların daha rahat verilmesi ve estetik kontrollerin rahat sağlanması konusunda elverişli olmaktadır.

Senaristin senaryodaki tarifleri belirli bir mekân türünü işaret edebilir. Senarist aynı zamanda filmin yönetmeni değilse mekân türü tercihi üzerindeki kararda etkin değildir. Mekân türü tercihlerinde yönetmen kararları baskın olmaktadır. Yapımcı ve uygulayıcı yapımcı ise yaratıcı ekibin çalışmalarını gerçekleştirebilmesini sağlamak amacıyla gerçek mekânlarda çıkabilecek sorunları öngörmek, sorunlara karşı önlem almak ve çözüm bulmakla sorumludur. Gerçek mekânlarda çalışmak özellikle yapım grubu çalışanlarının iş yükünü arttırmaktadır. Gerçek mekânların kendine özgü imkânlarını ve koşullarını değerlendirmek film yapımının tamamlanması açısından önemli olmaktadır.

3.2.2. Stüdyo mekân

“Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?” sorusunun cevaplarında stüdyo mekân kullanma yaklaşımı ile ilgili cevaplara bu başlıkta yer verilmiştir. Katılımcıların stüdyo mekân hakkındaki görüşleri öğrenilip hangi durumlarda stüdyo mekân kullanmayı tercih ettikleri saptanmaya çalışılmıştır. Bu başlıkta A. Katıksız, A. Mestçi, A. Özel, A. T. Dilligil, Ç. Vitri nel, D. Gülün, E. Gamsızoğlu, H. Algül, H. Kardaş, M. Düzgünoğlu, M. Kara, M. Karadeniz, O. Ünlü, Ş. Vitri nel, T. Karaçelik, T. Tufan’ın görüşleri yer almaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Katıksız, “Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?” sorusu için şu yanıtı vermiştir: “*Yönetmenin vizyonu yani yönetmenin istediği şey... Yönetmenin yaratmak istediği vizyona bazen mesela, gerçek mekânlar daha uygun. Filmin dili... Gerçekçi bir dil talep ediyorsa yönetmen, o noktada gerçek mekânlarda çekilmesini isteyebilir ya da tam tersi kuracağı evreni stüdyoda daha iyi olacağını, kafasındakini düşünüp ona göre kurabilir. Bu aslında yönetmenin senaryoya ve projeye olan bakışı ile belirlenen bir şey.*”

A. Katıksız, stüdyo mekânlar hakkındaki görüşlerini açıklamıştır: “*Bu mekânlardan korkulur genelde gerçekçi olmayacak diye. Sonuçta yeniden yaratıldığı için özellikle her mekânın bir yaşanmışlığı vardır ya, yıllardır orada yaşanmaktadır. O koltuğun, aynı yere otura otura koltuğun süngeri çökmüştür ve onu siz yeni bir koltuğu alıp oraya koyarsınız o dünyayı yaratamazsınız. Bütün bu küçük küçük, sizin yaratmaya çalıştığınız yeniden*

kurduğunuz gerçeklik, gerçekçi olmayan bir şey haline gelebilir. Stüdyoda en çok korkulan şey odur. Özellikle daha gerçekçi olması gereken filmlerde yönetmenler gerçek mekânları tercih ederler. Çoğunlukla bu durumdan bahsediyoruz.”

A. Katıksız, gerçek ve stüdyo mekânda çalışma olanaklarını karşılaştırır: *“Kendin tasarladığın için stüdyoyu, senaryodaki sahnelere göre tasarladığın için yönetmene daha fazla olanak veriyor. Çünkü gerçek bir mekâna gidersen, şurada bir duvar varsa, sol tarafında ve sen kamerayı oraya koymak istiyorsan o duvarı yıkamazsın. Seni kısıtlar gerçek mekân. Yani sen gerçek mekânda çekerken kendi sahneni gerçek mekâna uydurmakla uğraşırsın ama stüdyoda çekersen, sen kafandaki sahneye uygun mekân yaratabilirsin. ... Hem teknik hem lojistik açılardan çalışması daha rahat olur hem de yönetmenin kafasındakini daha birebir gerçekleştirmesi muhtemel bir dünya kurulur. Çünkü gerçek mekânda o duvarı yıkamamız muhtemelen çünkü ev yıkılır ama stüdyoda zaten o duvarı siz yaptığınız için hareketli bir duvar yaparsınız o geriye doğru gider, kameranızı siz oraya koyarsınız.”*

A. Katıksız, stüdyo mekân tercih edilmesinin sebeplerinden birini şöyle açıklar: *“Çalışma güvenliği kimi zaman çok önemli oluyor. Bir çatıda sahne çekmek isteyebilir yönetmen ama ekibin hayatını tehlikeye atacaksa, iş güvenliğini tehlikeye atacaksa orada çekemeyebilir. O zaman orasını çekecek şartlara getirmek gerekir, hiçbir risk olmayacak şekilde ya da stüdyoda, başka bir yerde o şartları yeniden yaratmak gerekir. Bu da iş güvenliği, çalışan insanların can güvenliği, oyuncunun, yönetmenin dahi çok önemli ve birinci şart olması lazım aslında.”*

A. Katıksız, stüdyo mekânda oluşturulan mekânların tasarım çalışması hakkında bilgi verir: *“Normal dekor yaparsanız stüdyoda, o bilgisayar ortamında tasarlanıyor. Önce ben yine sanat yönetmenine kafamdakini anlatıyorum, mizansenleri, ne istediğimi kabaca anlatıyorum, buna göre sanat yönetmeni bir takım bilgisayar programlarında o mekânı üç boyutlu olarak yaratıyor. Yarattığı çizimler ve o üç boyutlu program üstünden bakıyoruz ve son kararları veriyoruz. Neyin eksik, neyin doğru olduğuna karar veriyoruz sonra o bilgisayar ortamındaki şeyi okeyliyorum onun üzerinden çalışma başlıyor. Sonra stüdyo kurulduğu zaman dekor olduğu zaman bir daha gidip bu sefer daha detaylı bir inceleme yapıp daha detaylı küçük şeyler üzerinden detaylandırıyoruz.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Mestçi, gerçek mekânlar kullandığını, stüdyo mekân ve dijital mekân tercih etmediğini açıklamıştır. Stüdyo mekân tercih etmeme

sebebini şöyle açıklamaktadır: “Bizde öyle bir şey yok ki Ebru. Stüdyoda oda tasarlamak çok pahalı bir kere yani o odayı kur, yap, stüdyo kirala... Gerek yok ki. Reel mekân bir kere daha hesaplı bu anlamda. E bir de daha yaşayan bir mekân. Senin yaptığın stüdyo yaşamıyor ki sonuçta yani stüdyoyu tasarlarken her şeyi düşünmen lazım. Yerdeki dokusunu, duvardaki dokusunu artı camın dışı yok yani kadını camdan baktıramıyorsun yani. Her şeyi yapman lazım yani. Onun için... Ha ne katacak? Anca çok fantastik bir mekânın varsa bu düşünülebilir ama zaten o kadar fantastik işlere girmiyoruz. Reel mekânlar her zaman daha doğru benim için.”

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Özel, stüdyo mekânların tercih edilmesi hakkında şu açıklamayı yapmıştır: “Dışarıyla çok mekânın bağlantısı yoksa, harici bir mekânla bağlantımız yoksa ve doğru işlenebiliyorsa stüdyoda çalışmak daha doğru. Hem ışık için hem de görsellik için doğru bir şey. ... İşte buradan çıktın balkona, balkondan aşağıyla temas kurdun. Bunun stüdyoda uygulanması sadece mekânla ilgili değil, bütün sokağı tasarlamak lazım. Bütçesel olarak mümkün değil böyle bir şey ama küçük bir sadece evin içinde geçiyorsa, rahat çalışmak için stüdyo daha uygun.” A. Özel, stüdyo mekânların film yapımındaki teknik şartları sağlaması açısından daha uygun olduğunu belirtse de “Bütçesel olduğu için tercih edilmiyor” ve “Tabi, bütün mekânı kendin yapman lazım, her şeyi kendin oluşturman lazım. Onun için tercih edilmiyor ama doğrusu, orası daha tercihim olur. Yaptım mı? Bir defa yapmışımdır, iki defa yapmışımdır.” Özel, görüntü yönetmeni olarak çalıştığı film projelerini de kastederek stüdyo mekânın nadir kullanıldığını; yoğun sanatsal çalışma ve bütçe açısından tercih edilmemesine rağmen teknik olanakları nedeniyle stüdyo mekânlarda çalışmak istediğini dile getirmektedir.

Senarist kimliğinin yanında yardımcı yönetmenlik de yapan A. T. Dilligil, stüdyo mekân kullanımındaki deneyimlerini açıklar: “Bir de bununla ilgili bir şey daha var, reel mekân filmlemek ve dekor üzerine. Aslında iç mekânların hepsini yabancılar yaratıyor. Dış mekânları genelde reelinde çekmeye çalışıyorlar. Bu yabancıların yaklaşımı. Biz İngiltere’de gittik saf saf zannettik ki bir tane kiraladığımız evin içinde gecenin on birinde çekim yapabileceğiz. Adamlar dedi ki ‘Siz manyak mısınız?’ Gece on birinde siz Londra’nın göbeğinde kiralananmış olan evde çekim yapamazsınız. Bir tek gündüz yapabilirsiniz. Gece burada çekim yapabilmek için, burası konut bölgesi olduğu için bütün dairelerden birkaç bilmem kaç blok boyunca tek tek izin almanız lazım. Üzerine iki tane belediyeden izin almanız lazım. O zaman dedik ki ‘Ulan bu adamlar demek ki bu

yüzden stüdyoda çalışıyorlar'. Ve stüdyoda çalışmak da onları özgürleştiriyor. Çünkü o dekor bir kere yapılacak zaten ve tam da yazılan ve istenen gibi yapılabilir." Dilligil, Türkiye'deki durumu şöyle açıklar: "Stüdyo filmciliği mi yoksa reel mekân mı? Yani ikisini iç içe kullanıyoruz tabii ki ama keşke bizde de stüdyo imkanları yüksek olsaydı yani kaliteli bir şekilde yapabileceğimiz büyük stüdyolarımız olsaydı bambaşka bir yere gidebilirdi sektör."

A. T. Dilligil, "Stüdyo mekânların yeterli olmaması yazarken sizi etkiliyor mu?" sorusunu şöyle cevaplar: "Yazarken tabii ki etkiliyor. Bir dekorda yapılabilecek bir sahne var, tasarladığınız kafanızda... Nedir? Bir aksiyon filmi diyelim. Adam geldi, diğer adamı kaldırdı havaya, bam bam kafasını yukardaki bilmem nereye soktu ve onu ilginç bir şekilde tak tak tak diye yukardaki lambaları patlatarak taşıdı, bilmem ne yaptı falan oradan hop duvar kırıldı, şu oldu bu oldu gibi bir şey dediğiniz anda reel mekânda bunu çekmenizin yolu yok. Hangi ev sahibinin, hangi teknik imkanla, hangi açılardan o küçücük evin içinde bunu yapacaksınız. Ama hani 'Evet, biz bunu stüdyoda çekeceğiz' dendiği noktada siz çok daha keyifli, çok daha coşarak bir şey yazabilirsiniz oraya, onun orada çekilebileceğini biliyorsunuz. Ama çekilemez diyorsanız bir koridorda birbirine vurmaya çalışan iki adama güzel bir yandan geniş açı çıkarabilir miyim'in derdinde olacaktır o işin yönetmeni."

A. T. Dilligil, "Filmin veya belirli bir sahnenin hangi mekân türünde geçeceğini belirleyen kriterler neler?" sorusunu şöyle cevaplar: "Açıkçası o kriterlerde ben hep size bütçe bütçe diye salladım ama tam tersi filmin yönetmeni var. Filmin yönetmeni mekâna karar verecek yani yönetmen tutup da eğer kreatif olarak da güvendiğimiz birisi ise 'Kardeşim ben bunları dekorda çekmek istiyorum' derse dekorda çeker. Bütçe de varsa çekilir ama mesela tam tersi o yönetmen şunu da diyebilir: İlla bütçemiz var diye dev dekorlar kurup para harcamak zorunda değiliz. Adam tutar şunu söyler: 'Ben dekoru yapmak istemiyorum, gerçek mekânda çekeceğim ama beş katı figürasyon getiririm' der. 'Bütçeyi oraya harcayın' der. Mesela siz ünlü yönetmenlerimizden Ezel Akay ile bir film çekiyorsunuz ve Ezel Bey'e güveniyorsanız Ezel Bey çok iyi dekorlar kurup dünyalar kurabilen bir adam. Dekor da değil dünya yaratan bir adamdır ve mesela Ezel Akay filminde evet gerçekten de dekorun masrafı da olacaktır ama karşılığı da olacaktır size."

Senarist, yönetmen ve yapımcı Ç. Vitrinel, mekân türü tercihi için "Ne çekmek istediğinize göre de değişir yine. Ya sokak dokusu yani sokağı stüdyoda çekmek

problemlidir, oradaki gerçek doku çok şey olabilir ama evde çok fark edeceğini zannetmiyorum, evi şey yapabilirsin yani... Bence bütün iç mekânların hepsi stüdyoda oluşturulabilir, çok da faydalı olur.” açıklamasını yapmıştır.

Ç. Vitri nel, “*Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde bir sahnede stüdyo kullandığınızı söylediniz. Neden stüdyo mekâna ihtiyaç duydunuz?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “*Fakat Müzeyyen’de rüya sahnesi kaçınılmaz olarak stüdyoydu çünkü çok geniş mekâna ihtiyaç duyuyordu, bir uzaklığa ihtiyaç duyuyordu. Reel mekândan baya stüdyoya geçmiştik orada. ... Çünkü ona de ğecek bir şeydi, baya organizasyon yaptık. ... Ne olursa olsun ışık düzenlemeleri falan çok daha iyi. ... Yani ışıkla daha rahat başa çıktık orada.”* Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku filmindeki başka bir sahnede, ışığa duyulan ihtiyaç nedeniyle gerçek mekânda birinci veya ikinci katta ev bulunmasını yapım ekiplerine söylediğini açıklamıştır. Ardından gerçek mekândaki böyle zorunluluklar nedeniyle “*Bence artık reel mekânlarda film çekilmemeli*” diyerek Hollywood sistemindeki stüdyo ve dijital ortamda yaratılan mekânları örnek göstermiştir. Ç. Vitri nel, stüdyo mekânın sinemasal anlatım dilin yaratılabilmesine olanak yarattığını belirtmiştir. Örneğin kamera, objektif çalışmasıyla mekânın de ğişime uğratarak vertigo etkisi oluşturulması gibi, sahnede yaratılmak istenen duygu için sinemaya özgü görsel dil stüdyoda rahat bir şekilde gerçekleştirilebilmektedir.

“Anladığım kadarıyla üçüncü yani şimdi çekeceğiniz filmde stüdyo mekâna bir eğiliminiz var.” sözüne karşılık Ç. Vitri nel şu açıklamayı yapmıştır: “*Evet çünkü oynamak istiyorum, mesela oynayacağım o mekânda ben. Hani animasyon olacağı için de biraz böyle üst plan çekimleri çok fazla olacak. Yani evden yükselip şehre ulaşmak falan istiyorum çünkü. O yüzden çok ihtiyacım var yani normal bir evde yapamam. O tavanı çıkartamayacağım için onu kuracağım. Bir de artık zaten öyle olması gerektiğini düşünüyorum. Yani artık kafam bir sinemacı olarak öyle çalışıyor. Onun daha önemli olduğunu düşünüyorum. Reelde film çekmenin başka bir şeyi vardır. Belgeselvari etkileri çok önemlidir. Hani Mustafa’nın (Mustafa Kara) filmini (Kalandar So ğu ğu) sen stüdyoda çekemezsin. O yüzden diyorum hikâye neye ihtiyaç duyuyor meselesi... Bu biraz daha böyle bir nasıl desem, tam doğru kelime ne olabilir, yapıntı bir iş üçüncü film, doğal bir film de ğil yani. Filmin bir miktarı da yönetmenin bilinçaltında geçiyor falan gibi böyle absürt şeyler var. Dolayısıyla oynaman gerekiyor mekânla. Velhasıl onu, o yüzden stüdyoyu tercih ediyorum. Bugün olsa mesela ‘Geriye Kalan’ı reele yakın stüdyo*

mekânları isterim yani ... stüdyoda reele yakın mekân kurmak isterim hani o etkiyi isterim o yanlısamayı yaratmak, isterim. ... Bu üçüncü film daha sinematografik bir iş o anlamda.”

“Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku filminde bir sahnede geniş mekâna ihtiyaç duyduğunuz için stüdyo mekân tercih ettiğinizi, başka bir sahnede gerçek mekânın dar olması nedeniyle vertigo etkisi yaratamadığınızı söylediniz. Mekânla ilgili hacimsel ihtiyaçlar yani gerektiğinde duvarları, çatıları oynatabilmek için mi stüdyo mekân tercih ediyorsunuz?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: “Aslında öyle çalışmıyor sistem, şöyle bir şey oluyor paranız olmadığında ya da onu akıl edemediğinizde diyeyim... Hani çünkü aslında şöyle değil: ‘koşullarımız yüzünden bu filmleri yapıyoruz’la şey arasında çok fazla bir mesafe yok... Hani hayal edemediğimiz için bu filmleri, bu kadar film yapıyoruz aslında. Bu kadarını hayal ediyoruz, bu kadarını yapıyoruz aslında. Yani daha fazlasını hayal etsek daha fazlasını talep edeceğiz. Orayı zorlayacağız çünkü o zaman. Mesela ben bundan sonra daha fazlasını talep edeceğim. Mekân, diyeceğim çünkü biliyorum ki ben kameramı geriye alabilir ve buraya bilmem ne objektifi takabilirsem bu sahneyi çok daha güçlü bir şekilde anlatacağım, bu sahnenin etkisini yükselteceğim dolayısıyla ben burayı zorlayacağım.”

Ç. Vitri nel, stüdyo mekân için ekonomik dinamikleri şöyle açıklıyor: “Ha yapımcı bana ‘Yok güzelim ya reel mekâna gireceğim’ ... Ya demiyor aslında, öyle bir şey olmuyor çünkü sen zaten senaryonda onu ortaya koymuş oluyorsun. Eğer siz karşılıklı okay’leşip oraya oturduysanız orayı zorlamaya başlıyorsunuz teknik olarak. Ve farklı şeyler çıkıyor yani şunu bilebilmek bile bence çok önemli bir şey: Neyi çekemediğimizi bilmek çok önemli bir şey. Ben, Fakat Müzeyyen’de (Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku) neyi çekemediğimi artık biliyordum. ... Bu arada neyi çekemediğimi ben sette fark ettim. Onu mesela eğer setten önce fark etseydim o mekâna girmezdim mesela.” Vertigo etkisi yaratılmak istenen sahnede, kamera ve oyuncu hareketi için yeterli alan olmamasını set sırasında fark ettiğini dile getirmiştir.

Ç. Vitri nel, “... mekân çok önemli bir şey olduğu için, bir şeye hizmet ettiği için onu karşılayacak şeyler kurmaya çalışıyorum.” açıklamasının ardından stüdyo mekânın bütçeye etkisini değerlendirir: “Şimdi mesela yeni filmimde aslında evi stüdyo yapmak istiyorum ama maliyeti çok pahalıya gelirse tabii ki gidip reel mekân arayacağız ama bakacağız onlara yani. ... Stüdyo daha mı pahalı... Aslında daha pahalıya gelmiyor. Yani

doğru bütçeler, doğru hesaplamalar yapılırsa hani bir tanesinden alıyorsun bir tanesine koyuyorsun. Çünkü şöyle bir şey oluyor: sen reel mekâna mesela giriyorsun, daha ucuz olduğu için ama ekipleri bir yere yerleştirmek için daha çok para harcıyorsun mesela. Çünkü stüdyolar sana geldiğinde paket olarak geliyor ve diyor ki ekiplerin burada durabilir, yemeği burada yiyebilirsin, bilmem neyi burada yapabilirsin diyor mesela. Tahmin yürüterek söylüyorum, biz bir kere Şebnem (Vitrinel) ile yapmıştık bunu, stüdyoya gitmek hemen hemen fifty fifty aynı paraya geliyor aslında. Ama buradaki problem şu, benim istediğim stüdyo bize pahalya gelecek çünkü o anlamda stüdyo yok Türkiye’de. Ya onu yapmam gerekecek, biz yapacağız onu yani. Yapmak istiyorum yani.”

Ç. Vitrinel, stüdyo mekânının her durumda filmin maliyetini arttırmayacağını, filme özgü olarak mekân türünün bütçeye etkisinin farklılaşabileceğini açıklamıştır. Filme özgü koşullar ile ilgili verdiği örnekte, stüdyoda oluşturulacak mekânın filmde ana mekân olması ve sahnelerin büyük bir bölümünün söz konusu mekânda geçmesi stüdyo mekân maliyetinin gerçek bir mekânla kıyaslandığında “*hemen hemen aynı*” olabileceğini veya “*daha ucuz*” gelebileceğini söylemiştir. Böyle bir kıyaslamada gerçek mekâna ödeme yapılması koşulu da yönetmen tarafından eklenmiştir; çünkü ilk filmde olduğu gibi gerçek mekânların kimi zaman ücretsiz olarak kullanım olanağı bulunmaktadır.

Ç. Vitrinel, ayrıca başka bir sorunu öne çıkarmaktadır; Türkiye’de film çekimini yapabileceği stüdyoların yeterli olanakları olmadığına dikkat çekmektedir. Stüdyo mekânların duvar ve çatısının hareket ettirilememesi konusunda şu açıklamaları yapmıştır: “*Eğer oynayabiliyorsa ne güzel. ... Stüdyolar var Türkiye’de, buradan bir farkı yok stüdyonun. ... Yani eğer sen film çekmem için beni oraya alıyorsan ... o duvar oynasın bir zahmet yerinden, o tavan oynasın.*” “Stüdyo mekânı bile sabit olacak şekilde inşa ediyorlar aslında orda da özgür kullanıyorsunuz mekânı.” sözüne karşılık “*Evet tabi tabi yani benim kullandığım stüdyoların hiçbirinde esnemiyordu mesela. ... Hastane kullandım mesela ‘Geriyeye Kalan’da. ... O stüdyo mekândı yani. ... Plato, tabi. Normal bir şey yani, bina yapmışlar yani adamın stüdyodan anladığı şey o. Fakat Müzeyyen’de kullanmıştık, gerçi orada öyle bir ihtiyaç duymadım, çok geniş bir mekândı çünkü. ... Orada rüya çekmiştik ama oranın da esnek olmadığını biliyorum yani stüdyo, normal stüdyoydu yani.*” A. Katıksız stüdyo mekânda “*hareketli bir duvar yaparsınız*”; E. Gamsızoğlu stüdyoda “*duvarı hareketli inşa ettirip*” ifadesini kullanmıştır. Stüdyo

mekânların sabit yapılar olarak inşa edildiği, ihtiyaç halinde ekipler tarafından hareketli hale getirildiği anlaşılmaktadır.

Yapımcı D. Gülün, “*Sofya’da ayrıca çok büyük film stüdyoları var. Bizde yok. O yüzden bazen büyük işlerde oraya gitmek isteyebiliyoruz.*” diyerek Türkiye’deki stüdyo mekânların yeterli olmadığını belirtmiştir.

Uygulayıcı yapımcı E. Gamsızoğlu, “*Stüdyoda maliyeti genelde, sinemada özellikle, gerçek mekân kullanımından çok daha yüksek bir maliyet haline geliyor.*” demiştir. Gamsızoğlu, gerçek ve stüdyo mekânın dekor maliyetlerini şöyle kıyaslar: “*Stüdyoda çalıştığınızda esas bir dekor maliyetiyle karşılaşıyorsunuz. Mekân¹¹ kullanımı aslında bu dekor maliyetinden de tasarruf ettiriyor. Gerçek bir mekâna girdiğinizde işin gerçekliği, evet, başka. Bir yandan da dekorun yarattığı maliyet... Çünkü sözgelimi, bir ev salonunda çekim yapacaksınız. Ne kadar gerçek bir yere girebilirsiniz o kadar tasarruf ediyorsunuz bütçede. Bunu stüdyoda yapmaya çalıştığınızda stüdyo kirası devreye giriyor, stüdyonun içinde bu dekorun inşası devreye giriyor, bu dekorun içindeki halıdan tut mobilyaya, duvardaki boyaya, duvardaki çerçeveye dekor aksesuar kalemleri devreye giriyor.*”

Gerçek mekânların dekor maliyetinden tasarruf sağladığını belirten E. Gamsızoğlu, diğer taraftan, stüdyo mekânların teknik ve lojistik şartlarının film yapımı için uygun olmasına dikkat çeker: “*Tabii stüdyoda olmanın avantajları da var mekâna göre. O da: ışığın daha kontrollü sağlanması, sesin daha kontrollü olması, lojistik anlamda yine araçların parkı, ekibin ulaşımı gibi kolaylıklar... Bir de kamera açılarında daha rahat hizmet vermesi. Gerçek mekânda çünkü, duvarı kırıp duvarın öbür tarafından bakma şansınız yokken stüdyoda gerçekten bir duvarı hareketli inşa ettirip bir açıdan o duvarı görüp öbür açığa geçtiğinizde duvarı kaldırıp kamerayı beş metre geriye alma şansınız var. Gamsızoğlu, stüdyo mekânlar “*kreatif anlamda ve çalışma koşulları anlamında*” avantaj sağlarken; gerçek mekânlar, “*mümkün mertebe filmdeki karakterin mekânı olarak tanımladığınız, senaryoda tarif edilmiş olan*” mekânlar bulunabilirse “*mekân düzenleme masrafının*” ve “*dekor, aksesuar masrafı*”nın azaldığını ifade etmiştir.*

E. Gamsızoğlu, *Ertuğrul 1890* (2015) filminde “*Hem Japonya’da hem Türkiye’de dış mekân ve stüdyo çekimleri yapıldı*” demiştir ve Türkiye’deki stüdyoda geçen sahneler

¹¹Bu cümlede “mekân”, “gerçek mekân” anlamında kullanılmıştır.

için şunları söylemiştir: “Ertuğrul Firkateyni’nin 25 metrelik bir kısmını dekor olarak kurduk ve bunun sular altında kalması, dalgaların vurması gibi büyük teçhizatlarını kurmak için elimizdeki en olabilecek yer Antalya’daki film stüdyolarıydı.” “Antalya’daki film stüdyoları hangi uygun şartları sağlıyordu?” sorusuna; “İçinde su işlerini çekebileceğimiz havuz bulunan ve geminin 25 metrelik bölümünü inşa edebileceğimiz büyüklükteki tek stüdyo idi.” cevabını vermiştir.

Yönetmen H. Algül, gerçek mekânların araştırması sırasında “Fotoğraflar geliyor, video çekimleri geliyor, böyle mesela prodüksiyon ön hazırlık yaparken işte prodüksiyon odası, sanat grubumuz, bütün sanat grubunun odasında mekânların fotoğrafları, resimleri ya da mekânı gerçek bulamamışsak ve dekor yapacaksak onunla ilgili çizimler olduğu, böyle duvarlar oluyor, hepsinin asılı olduğu ve onlardan bakıyorsun işte. Gözünün önünde oluyor hep zaten. Eleyerek mekânları belirliyorsun.” açıklamasını yapmıştır. Algül, istediği mekânın gerçek mekânlarda bulunamadığında stüdyo mekânı tercih ettiği anlaşılmaktadır.

H. Algül, stüdyosu olmayan bir şehirde stüdyo mekân kullanılması gerektiğinde “reel mekân değil de bir yere kapatıyorsun kendini, orada çekiyorsun, korunaklı bir yerde.” demiştir. Şöyle açıklar: “Mesela ‘Eyvah Eyvah’larda şeylerin teknesini yaptırmıştık, kaçakların, on kişi, kaçaklar teknenin içinde bulduklarında onun iç kısmını yaptırmıştık, o dekordu. Çünkü o kadar insanı alacak tekne yoktu. Kameralarla birlikte girdiğimizde nefes alamaz halde olurduk yani tekne olsak. Dolayısıyla onu dekor yaptırdık. ... O Geyikli’de bir hangarın içinde kurdurdum iç mekânı”, stüdyo varsa “stüdyoda, stüdyo yoksa kapalı mekânda” çekildiğini belirtmiştir. “Gerçek mekân” başlığında A. Özel, gerçek mekânların stüdyo mekân gibi kullanımına örnek vermiştir ve bu mekânların stüdyo mekânların sağladığı teknik avantajları sağlamadığına dikkat çekmiştir.

Yapımcı H. Kardaş, stüdyo mekân için şu açıklamayı yapmıştır: “Mekân bazen tasarlanır. Her zaman bir mekân bulmazsın... Mesela ben şu an çekeceğim film tamamen tasarım üzerine, platoda çekiyoruz. Yani birtakım şartlar ve filmin dokusu ona müsaade ettiği için platoda çekiyoruz. Platonun da avantajları var tabi. Hani normal sahada yapamayacağımız şeyleri platoda yapabiliyorsunuz.”

H. Kardaş, bahsetmiş olduğu yeni filmde stüdyo mekân kullanılmasının planlandığını ifade edip, stüdyo mekân tercih etme sebeplerini şöyle açıklamaktadır:

“Mesela şu an biz sürreal bir film yapıyoruz. Hani böyle biraz gerçeküstü ve ışıklarla çok oynamak istiyoruz ve mekânlarla da çok oynamak istiyoruz. Gerçek mekânlarda bunu çok fazla yapamıyorsun. Mesela atıyorum gerçek bir hastanede çektiğin zaman en fazla renk değiştirip aynı renge tekrar sokman gerekiyor ama biz çok daha farklı absürt şeyler yapmak istiyoruz bu filmde, o yüzden platoya kaydık mesela. ‘İçimdeki Kahraman’, Sinan Sertel’in yeni filmi. 24 Mart’ta nasipse çekmeye başlayacağız. O sebepten gerçek mekâna girmiyoruz, giremiyoruz. Çünkü orayı paramparça yaparız veya dağıtırız, geri dönüşemeyecek hale sokarız. Işıklarıyla veya her şeyiyle oynamak istediğimiz ama yapamayacağımız için dolayısıyla platoyu seçtik. Birçok mekân platoda olacak. Evi de orada kuracağız, hastane var, onu da orada şey yapacağız, birtakım şeyler var, mezarlık var, onu da orada yapacağız.”

H. Kardaş, “Stüdyo mekân kullanmak bütçeyi nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle yanıtlar: *“Bütçeyi... Değişiyor, bazen pahalı oluyor bazen ucuz oluyor. Yani platoda yapıyorsun ucuz olacak diye bir şey yok. Platoda çok pahalı da olabilir. Bir de green’de çekim diye bir şey var. O da yine post prodüksiyon sürecinde, biliyorsun. Bazı sahneleri de green’de çekeceğiz. Yani bu hani maliyet ne olur, onun da bir hesabını yapıyoruz ama gerçek mekânlarda yani çok paramız olsa da yapamayacağımız işler oluyor bazen veya gerçek mekân çok pahalı işte green’de çekip gerçek mekândaymış gibi de gösterebiliyoruz.”*

H. Kardaş, Anons filmi için *“Plato da kullandık ... gerçek mekânlarda da çektik”* demiştir. Filmin plato çekimleri için şu açıklamaları yapmıştır: *“Şimdi dönem filmiydi. 1963’te geçiyor ‘Anons’, biliyorsun. Onu dışarda yapma şansımız çok fazla yoktu. Production designer vardı bir de, Osman’ın (Osman Özcan) üstünde; László Rajk. ... O bize çok avantajlar sağladı. ... Dönem filmi olduğu için de Osman mesela o dönemi yansıtan sokak lambaları, işte birtakım tabelalar, yolda giderken... Platonun içindeyiz ama sanki İstanbul sokaklarını dolaşıyormuşuz havasını veren şeyler, efektler yani.”* Kardaş, dönem filmi olmasının gerçek mekân kullanımını zorlaştırdığını açıklar: *“Yani çok pahalı. Bir de İstanbul’da çekim yapmak çok zor artık. Bir de onu dönüştürmek, sokağı kapatmak. Biz mesela yine çektik. Eminönü, postanenin olduğu sokağa bilirsin belki. Orada geceleyin çektik.”* demiştir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Düzgünoğlu, mekân türleri arasında ilk tercihi için *“Ben her seferinde reel mekânlarda çekiyorum.”* demiştir ancak kimi sahnelerin

stüdyo mekânlarda da çekilebileceğini açıklar: “*Platoya taşınabilir bazı sahneler. Tamamı taşınamaz zaten mümkün bir şey değil ama kimi sahneler platoya taşınabilir, stüdyoda kurulabilir. İnandırıcı olur mu? Olur da. Mümkündür de. Bu biraz oyuncunuz gelemiyordur mesela çekmek istediğiniz yere ama oyuncudan da vazgeçmek istemiyorsunuzdur. Örneğin; Nuri Bilge Ceylan’ın ‘Kış Uykusu’ mesela. Haluk Bilginer İstanbul’da tiyatrosu vardı, gelemiyordu adam. Sonuçta İstanbul’da plato kurdular birçok sahnenin. Nevşehir’de geçen sahneyi platoda kurdular. Çünkü oyuncu gelemiyor ya da mekân yeterince yönetmenin istediği gibi değil ama ağırlıklı olarak oyuncunun gelemeyeceği fikri üzerinden, programının yoğun olması üzerinden aslında yapıldığını biliyorum ben. E şimdi orada bir tercih söz konusu. Mekânı mı tercih edeceksiniz, orijinal mekânı mı yoksa oyuncuyu mu tercih edeceksiniz? Kimi zaman oyuncuyu tercih ediyorsunuz, onun katacağı şeyi; yani ‘Mekânı tekrar burada kurarım’ diyorsunuz. Ha sokakları kuramazsınız mecburen oyuncu oraya geliyor ama şeyleri buraya kurabiliyorsunuz.*”

M. Düzgünoğlu, dönem filmlerin stüdyoda kurulması gerektiğini açıklar: *Birtakım şeyler de var ki artık gerçeğini gidip çekmek mümkün bir şey değil. Osmanlı’da geçen bir hikâyem var. Nasıl çekeceğim? Nerede çekeceğim? Topkapı Sarayı’nda mı çekeceğim? Mümkün değil. O yüzden aslında onu mecburen platoya kuruyorsunuz bütünüyle.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Kara, gerçek mekânlarda bulunamayan veya yapılamayan uygulamalar için stüdyo ve dijital mekânları tercih ettiğini belirtmiştir. Şöyle açıklar: “*Kafanda yaratmaya yani kendin de tam olarak ne olduğunu bilmediğin için kafanda hayal ettiğin şeyi, oluşmadığını görünce işte her yerden imdat çağrısında bulunuyorsun. Stüdyo mu, bunu yaparsak faydası olur, şu mu olur, bu mu olur? Hepsinden yararlanmaya çalışıyorsun. Bazen bunun stüdyoda daha iyi yaratılabileceğini inanırsın.*” cevabını vermiştir.

“Gerçek mekânda istediğinizi oluşturamadığımız için stüdyo mekânı tercih etme kararı verdiğiniz bir örnek var mı?” sorusunu *Kalandar Soğuğu* filminden örnek vererek cevaplamıştır: “*Tabi var. Hatta söyleyeyim en yakın, son filmde de var ama o sahne yok filmde, attım onu. Bir karakter vardı. ... Fakat o karakterin evinin manastırın önünde gibi ev olmasını istiyorum. Manastırın evinin önünde bir ev bulduk, vardı zaten, bildiğim bir şeydi. Fakat ev tamamen yıkılmış virane olmuş bir evdi. ... Kapının önünde sahneler vardı fakat duvarlar duruyor, penceresi yok, çatısı yok, hiçbir şey yok ve hani. O evi yeniden*

yaptıralım, diye düşündüm, çok pahalıya mal oluyordu ve yeni yapılmış gibi duracaktı. Olabilecek bir şey değildi, bir. İkincisi, araba yoluna yaklaşık bir saat yürüme mesafesindeydi yani evi yapabilmek de çok zordu, taş evdi, eskiden yapılmış. Ben onu, ona göre uygun bir şekilde çektim. Mizansenimi, açılarımı, kapının önündeki mizansenlerin hepsini işte yani teknik kriterlerine uygun üst üste gelmeler şunlar bunlar. Stüdyoda sonradan o evin penceresini, kapısını, avlusunu, çatısını, her şeyini yeniden oluşturduk ve doğalda olabilecek gibi eski kiremitten oluşturduk ... Ev bildiğin orada yeniden oldu.”

Yapımcı M. Karadeniz, mekân türleri arasında gerçek mekânları tercih ettiğini stüdyo mekândaki sanat çalışması için “ne kadar sanat yaparsanız yapın bir gerçek mekânı tutturamazsınız” demiştir. “Hangi durumlarda stüdyo mekân kullanmayı tercih ediyorsunuz?” sorusunu ise şöyle yanıtlamıştır: “Bir, çevresel nedenlerin çok sıkıntı olması. Düşünün bir Çukur’da işte bir Balat’ta, bir yerde, mekânda çekim yaparken en az yüz tane adamın gelme durumu var, para isteyenler, seyirci, orada yaşayanlar. Gerçek mekânlarda orada yaşayan insanlar çoğu zaman istemez. Kalabalık olur. 50 kişilik 60 kişilik bir oyuncuyla giderseniz, 20 tane arabayla giderseniz. Ne yaparsınız? Atıyorum Beykoz kundura gibi sektörü domine eden büyük bir mekândır orası. Orada her şey vardır. Gidersiniz, içerde de kimse size karışmaz. Stüdyodur, girersiniz daha rahat çekersiniz.”

Senarist, yönetmen ve yapımcı O. Ünlü, mekân türü tercihi için “O tam olarak ne yapmak istediğinle ilgili bu. Ne çekeceksin yani. ... Duyguya bağlı” olarak mekân türünün belirlenebileceğini ifade etmiştir. Stüdyo mekân kullanımını hakkında şunları söylemiştir: “Genelde zaten stüdyo dekor kurmayız. Nadir yaparız onu. ... Yani bu tamamen ne çekmek istediğinle ilgili bir şey. Bazen stüdyo birçok açıdan daha elverişli olur. Çünkü stüdyo demek aslında ekibin hareket etmemesi demek. Sen oraya gidersen, mesela on iki saat orada durursun, bir daha kımıldamazsın. Setin bir yerden bir yere gitmesi her açıdan maliyettir. Hem zaman açısından özellikle ama bazen hesaplanır bu. Bir şeyi stüdyoda çekmek her açıdan çok daha maliyeti kurtarıcı bir şeydir. Salak salak üç beş yerde dolaşacağına biraz daha para harcarsın ve bir yere girersin orada bitirirsin işi. Daha kontrollü ışık lazımdır mesela. Kısa bir zaman dilimini uzun süre çekmen gerekiyordur.”

O. Ünlü, stüdyo mekân kullanmanın maliyeti düşürebildiğine ifade etmenin yanında kimi mekânların stüdyoda oluşturulmasının maliyeti arttırdığını ifade etmiştir:

“Ekonomik yaklaşımlarla yaklaşıyorum tabii ki. Yani kafamda bir mekân oluyor. O mekânı bazen kurman gerekiyor. Diyorlar ki ‘Hocam bunu kurarız ama şu kadar paradır’. Bütçen ona el vermiyor, o zaman ona yakın yerlere bakmaya başlıyorsunuz, reel mekânlara yöneliyorsun.” Bütçesel nedenlerden dolayı stüdyo mekân yerine gerçek mekân kullanılmışken, bunun tersi bir biçimde *“‘Kırık Kalpler Bankası’ adlı filmde düşündüğümüz mekân yoktu o mekânı yapmamız gerekti, yapıldı.”* diyerek bu kez uygun gerçek mekân bulunamadığında stüdyo mekân kullanıldığını belirtmiştir.

O. Ünlü, *“Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011)* filminde stüdyo mekân tercih etme sebebiniz neydi?” sorusunu şöyle açıklar: *“‘Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi’ filmini iç mekânda çektik. Çok büyük bir kısmı evin içinde geçiyordu, evi kurduk, stüdyoydu orası. ... Çünkü filmdeki %70’i o evin içinde olduğu için. Film tek mekânda geçmiyor, sadece %70 fazla ama yarısı orada geçiyor ... Onun dışında onlarca mekân var filmde. ... İşte bir evin üçüncü katı mıydı, beşinci katı mıydı, orayı, dışları oradan çektik ama içi stüdyoda çektik. Balkondan atlama sahnesi vardı. Balkon da stüdyoda yaptık ve oyuncu atlıyor gibi yaptık, daha sonra dışarı bağladık falan falan. Orada çekmek çok daha rahattı. Çünkü o kadar uzun süre gerçek mekânda duramazsın, dönemezsin. Çünkü kamera hareketi şudur budur. Ben daha önce oturdum anlattım şeye, nasıl kamera hareketi kullanacağımı. O üç boyutlu mekânın şeyi yapıldı, bilgisayarda. Daha sonra dolana dolana açılarını belirledik. Ona göre sonra dekor yapıldı ve bizim de kameraların nereye koyacağımız belliydi.”* Bu filmdeki ev sahnelerinin içi stüdyoda, dış mekânı gerçek mekânda çekilerek kurgusal mekânlar yaratılmış olmasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Katılımcılar arasında iç mekânın stüdyoda yaratılmasının daha elverişli olduğu, dış mekânların stüdyoda oluşturulmasının mali sebeplerden dolayı zor olduğu dile getirilmiştir. Kurgusal mekânın yaratılmasının sebebinin bu zorluk olduğu düşünülmektedir.

Senarist ve uygulayıcı yapımcı Ş. Vitriyel, stüdyo mekân konusunda şu açıklamayı yapmıştır: *“Şimdi aslında benim senarist kimliğimin zaten hiçbir şekilde bir karşılığı yok orada. Yapımcı kimliğimde de ister istemez şimdi yani yapımcı kimliğim beni direkt zaten platoya yöneltiyor yani uygulayıcı yapımcı olarak finansal tablosu dengelendiğinde yani platoda çalışmak rakam olarak, fiyat olarak daha uygun bir hale geldiğinde, ya da en azından reelle eşit dengeye geldiğinde %100 bir şekilde yapımın her şeyine plato daha uygundur, çok daha rahat çalışılan bir ortam.”* “Stüdyoda çalışmanın bir yapımcı için

hiçbir negatif yanı yok mu?” sorusuna “*Yok, finansal olarak dediğim gibi karşılandığı taktirde şey çok daha iyidir. O da aslında şöyle: Ne kadar çok çekilirse o kadar çok finansal şeysi de dengelenecektir tabi yani. Stüdyo sayısı arttıkça, daha fazla insan... Şimdi biraz hala lüks sınıfında.*”

Ş. Vitri nel, mekân türleri arasında gerçek mekânların tercih edilmekten ziyade şartların ortaya çıkardığı durumlar nedeniyle kullanıldığını vurgulamıştır. “Gerçek mekân tercih edilmesinin sebebi ne?” sorusuna şu yanıtı vermiştir: “*Bu biraz olanaklarla ilgili bir şey çünkü Türkiye’de bir stüdyo sistemi denilen sistem Türkiye’de yok. Düzeltmek lazım, şöyle: O aslında galiba Amerika dışında hiçbir yerde doğru dürüst yok. Avrupa’da bile yeni yeni başladı. Avrupa’da bile büyük stüdyolar yani plato dediğimiz şeyler çok yeni oluşuyor, son on yılda belki oluşuyor. Onlarda da sanat sineması yani Auteur sineması çalışan insanların çok büyük bir kısmı aslında reel mekânlarda çalışıyorlar.*”

Ş. Vitri nel, stüdyo mekânların yapılamamasını sebebinin maddi olanakların yetersizliğinden kaynaklandığını ifade etmiştir. Gerçek mekânın tercih edilmesini “*Biraz mecburiyetten yani çok fazla olanak yok. Çünkü Türkiye’de az sayıda stüdyo var, plato çok az var.*” şeklinde açıklamıştır. “Sinema filmi için değil mi? Televizyon dizisi için stüdyo var.” sözüne karşılık, “*Onlar aslında ayırmazlar yani alan plato, kim kiralarsa ona veriyor fakat sinemacılar kiralayamıyorlar yani toplamda o maliyet daha yüksek geliyor onlara.*” Ş. Vitri nel, Türkiye’deki stüdyo mekânların durumu hakkında bilgi verir: “*Daha önce bir on yıl kadar öncesinde zaten başka bir opsiyon yoktu hani çalışabilecek bir yer yoktu. Biraz dizilerle başladı o, Beykoz’da bir kundura fabrikası var orayla başladı. Orası bile mesela, biz ilk ‘Şubat’ı çekerken bile hala çok ilkel hani sinemacıları kabul ettiği anlamda bir plato değil sadece çalıştırabilecek boş mekânlar vardı yani. Büyük ama bir şey yok, bir hazırlığı yok. Şimdi galiba şey diye söylediler bayağı düzenlemişler hani daha uygun olmuş diye.*”

Ş. Vitri nel, mekân türü tercihinde yönetmenin söz sahibi olduğunu belirtmiş olsa da stüdyo mekân kullanmaya eğilimli olduğu görülmektedir. Stüdyo mekânların avantajlarını şöyle açıklamıştır: “*Aslında ben açıkçası, benim gönlüm ister ki hep platoda çalışalım yani plato çünkü bence sinema için, herhangi bir şey çekmek için en ideal çalışma koşulunu sunan yer bence platodur. Çünkü platoda her şeyi kontrol altına alabilirsin yani platoda mesela lojistikle ilgili saydığımız problemlerin hepsi ortadan kalkar. Plato bu iş için hazırlanmış olduğundan yok benim ekibim nerede oturacak,*

makyaj nerede yapılacak, bilmem nesi nerede olacak... Bunlarla uğraşmak zorunda kalmazsın.”

Ş. Vitrinel, yapımcı kimliği ile, gerçek mekânlarda çalışmanın “*bir artısı yok*” demiştir. Lojistik sorunlar ve pahalı olan ekipmanın her gün taşınması gerekliliği gerçek mekânlardaki çalışmanın zorluklarından. Stüdyo mekânlarda çalışmanın avantajlarını şöyle açıklamıştır: “*Bizim açımızdan yani bir film çekerken aslında biz her şey zamanla ilgili ölçeriz. Zaman = para bizim için. Yani her geçirdiğimiz gün, her geçirdiğimiz saat paradır. Çünkü her şeyi kiralyoruz, insanlar da dahil olmak üzere her şeyi kiralyoruz. O da çekim için geçirdiğimiz her günün bir maliyeti var bizim açımızdan. Onu hem minimize etmek de değil ama optimize etmek gerekiyor, çok verimli bir şekilde kullanmak gerekiyor. Halbuki yer değiştirmek dünyanın en verimsiz şeyi. Yani hani koca bir seti kamyonlar mamyonlar falan filan oradan kaldırırsanız indir götür çok büyük bir kalabalıktan ve alet edevattan söz ettiğimiz için çok zaman alıyor.”*

Stüdyoda, lojistik açıdan film yapım organizasyonunun gerçekleştiği alandaki iş yükünün azalmasının yanında çekim mekânındaki iş yükü de azalmaktadır: “*Biz şimdi mesela bak sabit mekânda bile çalıştığımızda diyelim ki bir hafta boyunca bir yerde çalışacağız, bir mekânda çalışacağız. Sabah geliyoruz bütün ekibimizle geliyoruz, bütün ekipmanları kuruyoruz, ışıkları mışıkları falan akşam set bitince bütün hepsini topluyor çünkü çok pahalı aletler bunlar. Hiç kimse birisinin evinde, dükkanında o kadar ekipmanı bırakmaz kamerasını falan ama platoda ışıklar zaten sabit olarak vardır. Işık yönetmeni, görüntü yönetmeni veya ışık şefi onları ayarlar, bitti. Dediğim gibi her şey yerli yerinde olduğu için şeyi çok kolaylaştıran bir şey, mekân onun için ayarlandığından ışığı ayarlamak, tavan yükseklikleri, oynayabilen şeyler.”*

Ş. Vitrinel, stüdyo mekân kullanımının filmin niteliğini arttırdığını düşünmektedir; “*Benim fikrime göre yani filmler platoda yapılmalıdır. Çünkü plato tamamen müdahale edebileceğimiz bir alan sadece rahat çalışmaktan bahsetmiyorum yani tamamen müdahale edebileceğimiz için çok daha iyi işler çıkacağını düşünüyorum.”* demiştir. Ş. Vitrinel, yönetmenler arasında reel mekânın gerçekçilik barındırdığını, stüdyo mekânı yapay bulduğunu ve bu yüzden gerçek mekân tercih edenlerin olduğunu belirtmiştir. Ancak Ş. Vitrinel’e göre buradaki temel nokta, stüdyo mekânı gerçekçi bir mekân haline getirebilecek sanat yönetmeni yetiştirme sorunudur. Bu nedenle gerçek mekânda yapılan sanat çalışması için şunları söylemiştir: “*... dayalı döşeli bir eve giriyor orada onu alıp*

buraya koyuyor yani bir yere kadar müdahale edebiliyor o mekâna zaten. Aslında aksesuar düzeyinde müdahale edebiliyor.” Ancak stüdyodaki sanat çalışması daha fazla çaba ve yetkinlik gerektirmektedir

Uygulayıcı yapımcı olarak stüdyo mekânları tercih eden Ş. Vitrinel, yaratıcı süreçteki çalışmalar için stüdyo mekânının zorluğunun olabileceğini açıklar: *“Türkiye’nin belki de tek, şu anda artık üç dört kişi oldular, kadın görüntü yönetmeni Meryem (Yavuz) vardır. Meryem mesela, benim aklıma gelmeyen şöyle bir şey söylemişti, bir proje üzerine konuşuyorduk, ben platoda çekilsin istiyordum çünkü işin. O da dedi ki ‘Tamam, evet, çok kolaylıkları var ama mesela sahnelerin dışarıyla bağlandığı yerlerde sıkıntı oluyor’ dedi. Sen şimdi burayı plato olarak yaparsan kapının önüne çıktığı bir sahneyi çekerken, biraz dedi ‘hem oyunculuk açısından bağlamak zor oluyor hem de...’ ... Çünkü plato dediğin şey aslında boşlukta bir yerdedir.”*

Ş. Vitrinel, *“... dekor dediğimizde genelde hani çakmalı dökmeli inşa etmeli bir şey kastediyoruzdur. ... Sinemada eğer inşaat gerektiriyorsa biz ondan dekor diye bahsediyoruz.”* Sanat yönetmeninin bir iç mekânda yaptığı çalışma için *“dekor diye bahsetmezler, düzenleme diyor, sanat diyor”* demiştir. *“Dekor denildiğinde gerçek veya plato mekânın her ikisinde yapılan inşaat çalışmaları mı kastedilir?”* sorusunu onaylamıştır.

Ş. Vitrinel, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde tekne sahnesi hakkında sorulan sorularda, tekne gibi hareketli bir zeminde çalışmanın, zaten yorucu olan film yapım çalışmasının ekibi çok daha fazla zorladığını ifade etmiştir. Bu filmdeki tecrübesinden yola çıkarak başka bir film projesinde mekân türü tercihindeki yaklaşımını açıklamıştır: *“Pelin Esmer’in ‘İşe Yarar Bir Şey’in (2017) başında, ilk başladığında proje, bendim yürütücü yapımcısı. ... Yarıya yakını filmin bir kompartımanda geçiyor, trenin içerisinde geçiyor. ... Biz onu ilk konuşurken mesela ben demiştim ki hemen yapımcı olduğum için tabi kolaylaştırmak, lojistik anlamda kolaylaştırmak açısından çünkü hareket eden bir trende çekim yapmak, bir sahne çekeceğim desen bile hayattan bezersin. Bir kere teknede çalıştık biz çünkü Müzeyyen’de (Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku) çok zor hani hareketli bir zeminde çekim yapmak. ... Dedim ki, bunu biz platoda çekelim. Bir de yani şu var kamera açısından da kolay olur hani sonuçta vagon çok dar bir şey halbuki platoda çekersen trenin yanını çıkartabilirsin istediğin gibi falan.”* Mekân türü seçimi sırasında yapılan değerlendirmelerde, başlangıçta, oyuncuların gerçek

mekânda daha iyi performans göstereceğinin düşünülmesi ve mekânın platoda yapıldığında yapay görüneceği endişesi duyulduğu için gerçek mekânda çekilmesinin düşünüldüğünü ancak daha sonra trenin platoda tasarlandığını ifade etmiştir.

Ç. Vitrinel ise *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminin senaristi ve yönetmeni olarak teknede çekim yapmanın zorluğunu şöyle açıklamıştır: “*Zaten çok zormuş sallanan bir şeyde çekim yapmak zor. Mesela bir daha onu da yapmam yani mümkünse yapmamaya çalışırım. ... Sadece hareketli olması değil çok kalabalıktı yani küçük bir mekânda o kalabalık ve hareket eden bir şey aracın içinde bütün onların organizasyonunu sağlamak çok yorucuydu yani. Çok zorlu bir gündü ... yani hem aracın hareketini sağlamak, kamerayı organize etmek, oyuncularını organize etmek, figüranı organize etmek falan sıkıntılıydı. Yani daha az kişi olsaydık belki o kadar sıkıntılı gelmezdi ama hepsi birlikte çok sıkıntılı gelmişti.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı T. Karaçelik stüdyo mekâna kişisel yaklaşımı şöyledir: “*Ya çok stüdyoda, reklamda çok çektim, gün kurtarılabiliyor tabii ki. Yeni filmde de stüdyoda çekim olacak muhtemelen ama ben canlı mekânı daha çok seviyorum, yaşayan mekânı. Kendimi daha iyi hissediyorum yani şey, stüdyonun içerisindeyken biraz akvaryumda gibi hissediyorum kendimi. Biraz, çünkü tahmin edilemez taraflarını seviyorum film yapmanın ve işte o yaşıyor, kalıyor. Stüdyo çok kontrollü geliyor, her şey. Çok önceden çekmiş gibi oluyorsun stüdyoya girdiğin zaman. Çünkü her şey planlanmış oluyorsun, şey yapmış oluyorsun, sıkılıyorum stüdyoda.*”

T. Karaçelik, stüdyo mekânının gerçek mekânlara göre zorluklarını açıklar: “*Filmlerimde, kısa filmde çektim, Bartu Ben ’de (2018) stüdyoda çektiğim yerler oldu ama stüdyoyu ben çok sevmiyorum yani ‘stüdyo sevmiyorum’ dan kastım şu: Stüdyo çok ciddi bir şey ve onun sanatının çok uzun çalışılması ve yaşıyor bir hale getirilmesi lazım. Stüdyo tam, Türkiye’de algılandığından daha başka bir şey yani çok iyi planlama ve uzun planlama ve iyi bir bütçe gerektiriyor. Gerçeği, her zaman gerilla çekmek için çok daha rahat, daha hızlı çalışmak için rahat. Yani o duvarı, yosun tutmuş o duvarı, yosun tutmuş o duvar haline getirecek sanat yönetmenlerimiz var ama onlara zaman ve bütçe verilmesi lazım. Yaşıyor hale getirmek biraz iş stüdyoda.*”

T. Karaçelik, mekâna bağlı olarak, filmi daha hızlandıracaksa stüdyo mekânların tercih edilebileceği de söylemiştir: “*Hiçbir zaman kullanmıyorum diye bir şey yok, tercih etmiyorum yani hikâye ve senaryo ve öykü belirler bunu. Yani eğer stüdyoda*

*halledilebiliyorsa, beni daha hızlandırıyor ve çok bir şey götürmeyecekse... Mesela şimdi en son kısa filmimde ...parti mekânıyla karakol içerisini aynı yerde yaptım, stüdyoda yaptım. Yan yanlardı, daha hızlı oluyordu, zaten bir karakol ne kadar sevimli olabilir, bir nezarethanedir yani aynısıdır. Diğeri de zaten bir tane ambar gibi bir yer arıyordum. Dolayısıyla o stüdyo çok mantıklı bir çözüm.” Bu mekânları stüdyoda oluşturmanın maliyetleri düşürdüğünü ancak stüdyo mekân ve maliyet ilişkisinin mekâna göre değişeceğini belirtmiştir; örneğin, *Sarmaşık* filminde geminin stüdyoda oluşturulmasının daha yüksek bir maliyete sebep olacağını ifade edilmiştir.*

Senarist ve yapımcı T. Tufan, “Gerçek mekân, stüdyo mekân ve bilgisayar ortamında yaratılan mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “*Türkiye’de yakın zamana kadar bununla ilgili bir mekân, sinemada mekân ile ilgili profesyonel yaklaşımlar yoktu. İster istemez parayla çözmeye çalıştığımız bir yaklaşım... Bulduğunuz mekânın sahibine mümkün olduğu kadar para ödeyerek ikna etmeye dönük bir yaklaşımdı. Türkiye’de stüdyo alışkanlığı ve stüdyo kullanımı, stüdyo kurulumu vs. bunlar hep sorundu. Doğal olarak hep gerçek mekânlarda çekiyorduk. Bu bir endüstrinin parçasıdır, stüdyo. Eğer bir ülkede sinema güçlü bir endüstriye dönüşürse o zaman stüdyolar da artıyor; yani hepsi birbiriyle paralel. Bizde sinema henüz bu manada endüstri haline dönüşmedi. Bunun henüz çok başındayız. Bu yüzden de stüdyolar falan yok; yani endüstriler kuruldukça bu tip imkanlar gelişir.” Bu açıklama üzerine, “Yani şöyle bir denklem kurabilir miyiz: Türkiye’de sinema sektörü endüstrileşmediği için daha çok gerçek mekânlar tercih ediliyor?” sorusu sorulmuştur. Tufan, bu soruya “*Böyle bir neden-sonuç ilişkisi kurmak çok doğru olmaz. Bu söylediğim çok pratik bir şey; yani herkes filmini en iyi mekân tasarımıyla ve en rahat koşullarda çekmek ister.”* cevabını vermiştir.*

T. Tufan, dönem film yapımı için mevcut gerçek mekânların korunmasına ve stüdyo mekâna ihtiyaç olduğunu belirtir: “*Siz eğer dönemi kurabilmişseniz, özellikle dönem filmleri ile ilgili bu sorun var. Türkiye’de, İstanbul’da dönem filmi çekmek çok zor bir şey. Çünkü artık eskiyi muhafaza edemediğimiz yerler var şimdi. Bazı ülkelerde sinema deneyimi doğal olarak birtakım mekânların korunmasını sağlıyor ya da çok iyi stüdyoları var. Bulgaristan’da bile mesela New York var Bulgaristan’da. Gidiyorsunuz New York’u çekiyorsunuz. Bayağı bayağı New York yani. Şimdi İstanbul doğal olarak eski, 1900’lerin başında ya da 1950’lerde, 40’larda, 30’larda 60’larda geçen bir filmi*

nerede çekeceksiniz İstanbul'da. Stüdyo kurmanız gerekir. Bunun için de çok üretilmesi gerekir. Stüdyo kurdunuz, e hiç kimse kullanmıyor. Böyle bir ilintiden bahsediyorum.”

T. Tufan, stüdyo mekân bağlamında Türkiye'deki sinema sektörü ile dizi sektörünü kıyaslar: *“Diziler bu konuda Türkiye'de daha yürütücü gücü yüksek. Çünkü çok dizi yapılıyor. Dizi endüstrisi var Türkiye'de. O yüzden de genellikle mekânlar ve stüdyolar dizi sektörü üzerinden gelişiyor, dizi endüstrisi üzerinden gelişiyor. Sinema henüz bu düzeyde değil. Bunun olması için daha yüksek bütçeli filmler, daha çok filmler çekmeniz gerekiyor ki bu ihtiyaçlar artsın, gelişsin ve bu ihtiyaçlara çözümler de artsın. Endüstri böyle bir şeydir. İhtiyaç çoğaldıkça çözümler çoğalır.”*

T. Tufan, *Anons* filminin kullanılan gerçek mekânlar hakkında bilgi verdikten sonra, *“Onun dışında film zaten gece yarısı geçiyordu. Gece olduğu için de stüdyo kullanabildik. Bazı sahneleri de stüdyoda çektik ve kimi yerlerde de bilgisayar teknolojisinden faydalandık.”* açıklamasını yapmıştır. Platoda mekân oluşturulurken gerçekçilik faktörü önemli bir kriter olmaktadır; çünkü gece geçen sahnelerdeki karanlık, bir dönem filmi olan *Anons*'un çekim mekânlarının stüdyoda kolaylıkla yapılabilmesini olanaklı hale getirmiştir.

Stüdyo mekânda estetik kararlarla ilgili her dinamik ekiplerin kontrolündedir. Katılımcılar arasında bu durum, olumlu ve olumsuz olmak üzere, farklı yönelimli iki görüşü ortaya çıkarmaktadır. Olumsuz yaklaşıma sahip olanlar, stüdyo mekânda gerçekçilik ve inandırıcılık gibi unsurların sağlanamayıp mekânların yapay olabileceğini düşünmektedir. Özellikle soğuk bir mekân örneği üzerinden stüdyo mekânda oyuncunun mekânla kurduğu ilişkinin gerçek mekândaki gibi olamayacağı dile getirilmiştir. Bu ilk grupta yer alan, stüdyo mekâna yaklaşımı olumsuz olan katılımcılar, olumlu görüş içinde olanlara göre çoğunluktadır. Olumlu görüşe sahip olanlar ise stüdyoda kontrollerin ekiplerde olması, uyum sağlamak yerine yaratıcı kararlarda etkin olabilmeyi ve arzu edilenin uygulanabildiği için stüdyo mekânın avantajlı olduğunu dile getirmiştir. Bu grupta bulunanlar, sinemanın anlatım diline stüdyo mekânın daha uygun olduğunu ancak gerçek mekânlarda şartlara uyum gösterilmesinin yaratıcı kararlardaki özgürlüğü sınırlandırdığını vurgulanmıştır.

Stüdyo mekân konusunda olumlu ve olumsuz olarak iki kutba ayrılan görüşlere rağmen ağırlıklı olarak gerçek mekân tercih edilmektedir. Katılımcılar arasından O. Ünlü,

çoğunlukla gerçek mekân kullanıldığını belirtmiştir; bununla birlikte stüdyo mekânı diğer katılımcılardan daha fazla kullanmış olduğu ve filmin ihtiyaçlarına bağlı olarak stüdyo mekânı öncelendiği anlaşılmaktadır. Ç. Vitrinel ise ilk iki filminin ardından stüdyo mekânı öncelendiğini belirtmiştir. Bu eğilimler de göz önünde bulundurularak katılımcıların açıklamaları incelendiğinde stüdyo mekânların nadiren kullanıldığı ve gereklilik hallerinde tercih edildiği tespit edilmektedir.

Mekân tercihlerinde estetik ve maliyet dinamikleri incelenmektedir. Stüdyo mekânda sanat çalışması önemli hale gelmekte dolayısıyla tasarım çalışmasının titizlikle yapılması gerekmektedir. Bu nedenle bir mekân, stüdyo mekânda oluşturulduğunda hazırlık çalışması daha uzun sürebilmekte; ancak aranan özelliklere uygun gerçek mekân bulunduğu çalışma süresi kısalabilmektedir. Zaman faktörünün bütçeye etkisinin yanında, aranan özelliklere uygun gerçek mekân ile kıyaslandığında, stüdyo mekândaki dekor çalışması maliyeti artmaktadır. Ancak mekânda aranan özelliklere bağlı olarak, sanat çalışmasının düşük düzeyde gerektiği kimi mekânların stüdyo mekânda oluşturulması, hazırlık çalışmasının hızlanmasını ve maliyetin düşmesini sağlayabilmektedir. Stüdyo mekândaki çalışmanın etkilendiği bir başka unsur, iç-dış mekân bağlantısıdır. İç mekân stüdyoda tasarlandığında, senaryoda bu iç mekânın dış mekânla bağlantısını oluşturan bir sahne var ise dış mekânın stüdyo mekân, dijital mekân veya kurgusal mekân şeklinde tasarımının yapılması gerekmektedir. Katılımcılar böyle bir çalışmanın maliyeti arttırıcı etkisi olduğu için stüdyo mekân kullanmaktan kaçınabilmektedir. Zaman ve para faktörleri; mekâna, mekânda yapılacak dekor çalışmasına ve iç-dış mekân bağlantı sahnesine ihtiyaç olup olmamasına bağlı olarak değişkenlik göstermektedir.

Stüdyo mekâna yönelik olumlu ve olumsuz görüşe sahip olanlar bu mekânların lojistik, teknik ve estetik avantajları hakkında bilgi vermişlerdir. Stüdyo mekânlar lojistik olanakların bulunduğu yerlerdir. Gerçek mekân, ekip ve ekipmanlarla mekânlar arası yer değiştirmeyi ve ekibin barınması, ekipmanın taşınması gibi lojistik çalışmanın yapılmasını gerektirmektedir. Stüdyo mekânlar film yapımı için hazırlanan özel alanlar olması nedeniyle lojistik kolaylıkları bulunmaktadır. Lojistik çalışmalar yapım grubunun sorumluluğunda olduğu için stüdyo mekândaki bu olanaklar uygulayıcı yapımcının çalışmalarını kolaylaştırmaktadır.

Lojistik olanaklarla birlikte teknik ve estetik avantajları da bulunmaktadır. Gerçek mekânlarda ekipmanın güvenliğini sağlamak amacıyla her gün set bittiğinde ekipman toplanıp taşınmaktadır. Stüdyo mekânda ekipman taşıma sorununun olmadığı ve mekân bir kez hazırlandıktan sonra yapılmış olan sanatsal ve teknik çalışmanın tekrarlanmasına gerek kalmamaktadır. Böylece hem lojistik hem de sanatsal çalışma yapan ekiplerin iş yükü azalmaktadır. Katılımcılar arasında gerçek mekâna uyum sağlamak gerektiği ancak stüdyo mekânın arzu edilenin yapılabilirliğini arttırdığını vurgulayanlar olmuştur. Stüdyo mekânda ışık, ses, kamera hareketi ekiplerin kontrolündedir. Stüdyo mekânların teknik olanakları yapılabilirliği arttırdığı için yaratıcı kararlarda daha özgür kararlar verilebilmektedir. Gerçek mekânda estetik unsurlardan taviz verme, gerçek mekândaki ışık şartlarına uyum sağlama zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Stüdyo mekânda ise böyle bir zorunluluk durumu ortadan kalkmaktadır.

Bu başlıkta, profesyonellerin stüdyo mekân kullanmayı hangi durumlarda tercih ettikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Gerçek mekânda yapılamayacak bir uygulama ve yapılabileceklerin üstünde daha etkili bir sahne oluşturabilmek için stüdyo mekân tercih edilebilmektedir. Dönem filminde stüdyo mekâna ihtiyaç artmaktadır. Bunun yanında dönem filmi için mevcut gerçek mekânların korunması gerektiğine de dikkat çekilmiştir. Ekip için tehlike oluşturabilecek gerçek mekânlarda güvenlik önlemleri alınamadığı durumda stüdyo mekân tercih edilebilmektedir. Bir mekân filmin ana mekânı ise ve bu mekânda fazla çekim olması durumunda stüdyo mekân kullanılması avantajlı hale gelebilmektedir. Kısa zamanda çok fazla çekim yapılması gerektiğinde de stüdyo mekân kullanılabilir. Araba, tekne, tren gibi araçlarda geçen sahneler için stüdyo mekân seçimi daha elverişli olmaktadır.

Katılımcılar, Türkiye’de stüdyo mekânların yetersiz olanaklara sahip olduğunun altını çizmiştir. Stüdyoda olmayan kimi özelliklerin kendileri tarafından yapıldığını veya stüdyo mekân olanaklarının elverişli olduğu başka ülkelere gidildiği belirtmişlerdir. Ayrıca stüdyonun olmadığı şehirlerde, kapalı bir mekân, stüdyo mekân gibi kullanılabilir; ancak bu mekânlar film yapımının olanaklarına sahip olmayıp gerçek mekânlarda yapılamayan birtakım çalışmaların yapılmasına olanak vermektedir.

Mekân türü seçimi şartlara bağlı olarak belirlenmektedir. Senaryoda tanımlanan mekân, gerçek mekân olarak mevcut ise gerçek mekânda çekim yapılması tercih edilmektedir. Böyle bir yer bulunamadığında veya bulunup kimi şartlardan dolayı çekim

yapılması mümkün olmadığında başka bir gerçek mekân, istenilen mekâna benzetilmeye çalışılmaktadır. Bu yöntemler mümkün olmadığında stüdyo mekân tercih edilebilmektedir. Bu durumun tersi bir biçimde, hikâyenin gereklilikleri nedeniyle stüdyo mekânda çekilmesi istenen mekân, özellikle filmin bütçesini aşması halinde, istenen özellikleri taşıyan ve bazı özelliklerin yaratılabileceği en yakın gerçek mekân tercih edilebilmektedir. Şartların bir kısmını sağlayan gerçek mekânda inşa ve tasarım çalışması yapılarak, mekân filmde kullanılabilecek hale getirilmeye çalışılmaktadır. Mekân türü tercihinde estetik ve bütçe faktörlerinin karşılıklı dengelenmesi için çaba gösterilmektedir.

3.2.3. Özel görsel efekt ile oluşturulan mekân

“Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?” sorusunun cevaplarında, özel görsel efekt uygulaması ile dijital yöntemlerle oluşturulan mekân hakkındaki cevaplara bu başlıkta yer verilmiştir. Katılımcıların, mekânın dijital yöntemlerle oluşturulması hakkındaki görüşleri öğrenilip, hangi durumlarda özel görsel efekt ile mekân oluşturmayı tercih ettikleri saptanmaya çalışılmıştır. Bu başlıkta A. Katıksız, A. Mestçi, A. Özel, Ç. Vitrinel, D. Gülün, H. Algül, H. Kardaş, M. Düzgünoğlu, M. Kara, M. Karadeniz, O. Ünlü, S. Yıldırım, Ş. Vitrinel, T. Karaçelik, T. Tufan’ın görüşleri yer almaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Katıksız, özel görsel efekt ile yapılan mekân oluşturma yöntemleri hakkında bilgi verir: “*Normal stüdyoda yeşil yaptığımız şeyler de oluyor mesela, camlar. Camın dışından İstanbul gözüksün istiyorsunuz ama normal kapalı bir stüdyodasınız. Birkaç yöntemi var bunun. Bir fotoğraf koyabilirsiniz oraya, uzak bir yere yüksek çözünürlüklü bir fotoğraf ile bu manzarayı yaratabilirsiniz ya da yeni yeni başlayan bir mapping sistemi var. Mapping denilen bir sistemle öncelikle gidip İstanbul’dan istediğiniz manzarayı yüksek çözünürlükte bir kamerayla çekiyorsunuz sonra onları sette getirdiğiniz projeksiyon cihazlarına veriyorsunuz ve pencereden uygun uzaklıkta bir perdeye yansıtıyorsunuz. Böylelikle o fotoğrafın yaptığını görüntülü olarak yapabiliyorsunuz ya da üçüncü yöntem yeşil ya da mavi, green koyuyorsunuz oraya, siz çekerken sette o yeşili görüyorsunuz sonra VFX uzmanları oraya sizin istediğiniz manzarayı yerleştiriyor. Aslında yeşil olmasının sebebi key’leme dedikleri yani*

manzarayı oraya oturtma sırasında onların teknik olarak ihtiyacı olduğu için yeşilde çekiyoruz. Öteki türlü kare kare uğraşmaları gerekir, iş çok büyüyor.”

A. Katıksız, post prodüksiyon süpervizörünün rolünü şöyle açıklar: “Post prodüksiyon süpervizörü ola da bilir, olmaya da bilir. Post prodüksiyon süpervizörüyle yönetmenin arasında şöyle bir ilişki var aslında: Yönetmen diyor ki ‘Ben bunu istiyorum film bittiği zaman’, ‘Şuna benzer bir şey görmek istiyorum’ diyor yönetmen ve bunu eğer set şartlarında yaratamıyorsak ya da yaratmak istemiyorsak yani bize o mekân istediğiniz sahnede gereken şeyi yaratamıyorsa eğer VFX’ten destek alıyoruz. VFX’ten aldığımız desteği de VFX süpervizörüne anlatıyoruz ‘Bunu bunu istiyoruz senden’ diyoruz. VFX süpervizörü de sete gelip bize, filmin sonunda, bizim istediğimiz yani yönetmenin ve görüntü yönetmeninin istediği şeyi verebilmek için nelere ihtiyacı olduğunu gerekli insanları anlatıyor.

A. Katıksız, bir kısmı stüdyoda, bir kısmı ise dijitalde yaratılacak mekânlar için şunları söyler: “Bir sahne VFX kullanılarak çekilecekse, sonradan özel efektler ihtiyacı olan bir sahne ise bunu stüdyoda green dediğimiz yeşil perde önünde çekip VFX uzmanlarının eşliğinde, onların yönlendirmeleri ile sonradan orasını bilgisayar ortamında bir mekâna döndürmek gibi... Bu her stüdyoda yapılabilecek bir şey. Doğru ışık şartları, doğru büyüklükte bir stüdyo ve yeşil, mavi fon ya da hangi fon isteniyorsa herhangi bir fonda stüdyolarda çekiliyor.”

A. Katıksız, bir kısmı gerçek mekânda, bir kısmı dijital ortamda oluşturulan mekân çalışması hakkında bilgi verir: “Eğer orada VFX işi varsa mekân gezisine geliyor. Çünkü sete bırakılmaz hiçbir şey, set demek para demek, set demek dakikanın yarıştığı her şeyin çünkü oradaki 150 kişinin, mekânın, maliyetin çok arttığı bir şey. O yüzden biz genel olarak sete sadece çekim işini bırakmak isteriz. Bütün hazırlıkları, bu yaptığımız çalışmaların sebebi odur aslında, çoğunun sebebi odur. Bütün bu hazırlıkları setten önce yapalım ki sette daha hızlı ve daha filme yararlı şekilde, çok yorulmadan, oyuncularını yormadan, ekibi yormadan filme katkı sağlayacak şekilde verimli zaman geçirelim. Dolayısıyla onlar da ön hazırlığa geliyorlar, yani mekân gezisine geliyorlar, istediklerini söylüyorlar. İstediklerini set ekibinden ya da yapım ekibinden talep ediyorlar. Çekimden önce, çekim günü hazır olmak üzere şey kuruluyor. Çekim günü de gelip kontrol ediyorlar. Mesela, bazı planlarda beni yönlendiriyorlar; ‘Böyle çekmeniz lazım ki biz bu efekti size verebilirim’. Aslında bütün bunların sebebi, yönetmenin daha önceden istediği şeyi sonucunda yönetmene verebilmeleri. Onlar, ondan sorumlu oldukları için en temelde,

onun için ihtiyacı oldukları şeyleri talep ediyorlar, yönetmenden de ekipten de. Sonuçta onu film izlenirken yönetmenin hayal ettiği şeyi izleyicinin görmesi lazım. Her zaman kural bu yani birinci kural bu.”

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Mestçi, mekân türü seçiminde gerçek mekân kullandığını, bilgisayar ortamında mekân yaratmadığını ve bunu tercih etmeyeceğini ifade ettikten sonra sebebini şöyle açıklar: *“Gerçeklik zaten mümkün değil yakalanması, aynı şey değil bence hiçbir şekilde. E zahmet yani bir de yani zahmetli, greenbox işi de zahmetli, post prodüksiyon da zahmetli, uzun iş. E artı sonucunu bilmediğin bir şeyi yapıyorsun. Yani çekim sırasına göremediğin bir şeyi yapıyorsun. Bu başka bir alışkanlık.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Özel, *Bozkır* (2019) filminde stüdyo mekân kullanılmadığını ancak sular altında kalan köy görüntüsü için suların bilgisayar efekti ile oluşturulduğunu açıklamıştır. Özel görsel efekt kullandığı başka bir sahneyi şöyle açıklar: *“Bu filmde mesela, ‘Bozkır’da şöyle bir şey... Oyuncunun bir oyunundan memnun kalmadım hiçbir şekilde, bir sürü tehlike var, memnun kalmadım ama mekânın fonunun bende resmi vardı. Oyuncuyu İstanbul’da bir yerde, aynı kıyafetlerle, aynı şeye büründürüp iki oyuncuyu, saçını sakalını aynı şekilde getirip, aynı kostümlerle burada sadece green’in önünde yakınlarını çektim. O mekâna bindirdim, köydeki çektiğim mekâna bindirdim. Montajdan sonra oyunlarını beğenmediğim için, altı ay sonra yani ... onları tekrar çektim, green’in önünde çektim. Köye gitmem çok maliyetli, green’de yakınlarını çekip oraya bindirdim.”*

A. Özel, dönem filmi için bilgisayar ortamında mekânların yaratılmasına başvurulabileceğini açıklamaktadır: *“Bütçesel olarak reeli, uygulaması zorsa green tercih edilir. Çünkü şöyle: Ön taraftaki bir sokak, işte 1970’ler, 1740’lar diyelim. 1700’lerin dekor olarak uygulanması çok zor bir şey. Bütün derinliğin aynı dekora uygulanması da zor. O tür mekânda ön taraftaki objelerin yani oyuncuların green’in önünde çekip arka ile temas edecek, küçük bir dekorla arka taraf tamamlanabilir. Bu tercihtir. Tercih değil, bu zaten böyle yapılmak zorunda. Diğer türlü ne bütçesi kaldırır onu ne de dekoru yapabileceğim alan bulabilirsin. Bunda greenbox’a dönmek zorundasın.”*

A. Özel, özel görsel efekt yöntemlerine başvurmanın gerekçelerinden birini şöyle açıklar: “Güvenlik olarak, çekim yapacağın durumda güvenlik zafiyetiyle ilgili bir durum oluşmaması için... Oyuncuyu tehlikeye atmamak için fonlarını doğru çekip green’in önünde çekerek çözen gerekebilir. Şöyle: Sen ne kadar güvenlik önlemi alsan... Alıyorsun tabii ki ama uçurumdan aşağı düşmesi gerekiyor oyuncunun. Sahne bu, uçurumdan aşağı düşecek ama uçurumdan aşağı düşmesi denilen şey zaten ciddi bir ivme. Herhangi birinin yapabileceği bir şey değil yani ama oyuncunun yüzünü de görmek istiyoruz biz, düşerken yüzünü görmek istiyoruz. Bunu, fonlarını çekip green’de sadece küçük bir alandan düşürerek bu çözülebilir, çözüldü yani.”

A. Özel, özel görsel efekt çalışması hakkında görüntü yönetmeni kimliğinden yararlanarak teknik bilgi vermiştir: “Sen şimdi ön tarafta reel bir dünya kurmuşsun, arka taraftaki yapay dünyayı ön taraftaki reel dünyayla match etmesi lazım. Bu match’de de görevlisin. Çünkü sen ön tarafta bir ışık yapmışsın, arka tarafı sen hiçbir şekilde bilmiyorsun. Görsel yönetmen ön taraftaki ışığı arkaya tatbik ediyor. Match etmek işte o da yani aslında örtüştürüyor. Bu örtüştürmenin denetleyicisi de görüntü yönetmeni. Mesela şimdi normalde keskin görmeyiz biz hiçbir şeyi, hiçbir keskin kenarı çok keskin görmeyiz, bir soft geçişle görürüz her tarafı ama efektlerin hepsi çok keskin olur. ... Onların denetleyicisi durumunda da sen oluyorsun. ... Çünkü ışık var, resim var orada. Işık ve resim varsa görüntü yönetmeni var ama her şeyde ışık ve resim var yani.” Mekânın “gerçekliğine bakarsın. Sadece ışığa değil ama mekânın karakteristik özelliklerini barındırıyor mu? Çünkü bu bir köyde çekildi, Konya’da, Toroslarda bir dağ evinde çekildi, dağ köyünde çekildi. Sen İstanbul’da, herhangi bir odada bunu tasarlıyorsun. O dokuyla uyuyor mu? O dokunun uyumunu, iki tane dokuyu birbirine uydurman gerekiyor.”

Senarist, yönetmen ve yapımcı Ç. Vitrinel, “yeşilde böyle tamamen mekânı yeşilde çekip böyle bir şey yapmadık, küçük şeyler yaptık. ... ‘Geriye Kalan’da ... Zuhal’in evinden baktığımızda çok dev boyutta bir billboard görelim istiyorduk. ... Böyle kadın bedeni parçaları görmek istiyorduk. Reklam afişleri, gayet erotik kadın vücudu parçaları, çok, her yerinde kullanmak istedim, hiçbir yerinde kullanamadım galiba bütçemiz yetmemişti. ... Karşı tarafın binasını bayağı bir süre kapatıyorsun. Yani ana mekân olduğu için orası, her şeye baktığında kamera, onu görmemiz gerekiyordu. Oraya sürekli

yeşil giydirme olanağımız olmuyor yani çok büyük bir şeydi çünkü.” açıklamasını yapmıştır.

Yapımcı D. Gülün, mekân türü tercihinde tek başına karar alamayacağını, yönetmenle birlikte karar alındığını ifade ettikten sonra şu açıklamaları yapmıştır: *“Evet yani şöyle şeyler gördüm ben dünyada: Çok çok ünlü bir yönetmen ve yapımcısı bir sahneyi konuşuyorlardı. Yönetmen ona anlattı ‘Ben şöyle istiyorum’ diye. Yapımcı da dedi ki ‘Çok gereksiz bunu böyle çekmen çünkü bunu aslında şöyle bir şey olarak çekebilirsin ve bunu bu kısmını computer’da, bilgisayar ortamında yapabiliriz’ dedi. Düşündü yönetmen, ‘Evet ya daha mantıklı’ dedi çünkü gerçekten çok daha kolay olacaktı çekmesi yönetmen için de, çok daha komplike bir yerden bakıyordu yani çünkü yapımcı da en az onun kadar deneyimli bir yapımcıydı. Yapımcının dediği gibi çekildi ve o kısmı computer’da yapıldı.” “Türkiye’de de böyle mi?” sorusuna “Türkiye’de de aynı şekilde yani biz Tolga (Karaçelik) ile de mesela ‘Bunu böyle yapmayalım, böyle çekme de böyle çek’ diyebiliyoruz. Biz aramızda her zaman konuşuyoruz.”*

D. Gülün, bilgisayar ortamında yaratılan mekân için yapılan çalışmayı şöyle açıklar: *“Öncelikle post prodüksiyon süpervizörünün gelip yönetmenin kafasındaki resmi yaratabilmek için nasıl çekmemiz gerektiği ile ilgili bize rehberlik etmesini istiyoruz. O geldikten sonra bunların maliyetlerini çıkartıyoruz ve bu maliyet tablosuna göre ne kadar yapabiliriz bunu, ne kadar yapamayız bunu ya da nasıl bir başka yöntemler kullanabiliriz ona bakıyoruz. Yine burada post prodüksiyon süpervizörü de yani ‘Sen böyle bir resim istiyorsun ve bu şekilde o zaman çekmen lazım ama yani burada ana fikir belli, yapmak istediğin şey şu, bundan biraz fedakârlık etsen de onun yerine böyle bir şey yapsak’ dediğinde de işte mesela yönetmenle oturup pazarlık ediyorum bazen gerektiğinde. O zaman gel bunu böyle çekelim ama sana bir gün daha technocrane vereyim yani oradan arttırdığım parayla başka bir yere destek oluyorum mesela.”*

Bütçe parametrelerinin yanında sahnenin ihtiyaçlarına göre özel görsel efekt uygulanabileceğini açıklar: *“Mesela trenin içinde geçiyor ve tren hareket ediyor ama gidip hareket eden bir trende çekmek çok anlamsız yani dur, kalk, bir daha çekiyoruz, dur, kalk falan böyle bir şey olamaz. Dolayısıyla aslında biz normal bir vagona çekeceğiz. Arkasına da sonra post prodüksiyonda akan görüntü koyacağız, o akan görüntüyü de ayrı çekeceğiz mesela. Gerçek bir tren vagonunda çekebiliriz, bir yere koyup. Onu sallarız falan bir şeyler. Ya da o vagonu stüdyoda inşa ederiz. Bu yine*

hangisinin daha az maliyetli olacağına bağlı. Eğer çok küçük bir yerini görüyorsa vagonu, stüdyoda inşa etmeyi tercih edebilirim. Başka çekeceğim stüdyoda, o gün başka şeyler varsa mesela ama zaten tren yolunda bir şey çekeceğim, işte önce tren yolunda koşuyorlar, sonra vagona atıyorlarsa bir istasyonda çekip gerçek bir vagonda çekmeyi tercih edebilirim. Yani bütün bunlar yine sahnenin akışına bağlı.”

D. Gülün, “Özel görsel efekt yöntemini kullanmanızdaki kriterleriniz kolaylık ve bütçe mi?” sorusuna şu yanıtı vermiştir: “Kolaylık değil. Aynı sonuca çıkacaksa eğer tabii ki daha kolay çekmesini isterim yani. Bir sahneyi dört saatte çekeceğine bir saatte çekiyorsa zaman demek para demek benim için. Dolayısıyla tabii ki tercih ederim. O seçimleri yaparken de biz birlikte çalışıyoruz Tolga’yla (Tolga Karaçelik) mesela ya da Selman’la (Selman Nacar) da yani yönetmenlerimle.”

Yönetmen H. Algül, özel görsel efekt çalışması hakkında şu açıklamayı yapmıştır: “O da işte koşullar... Hem coğrafi koşullar hem de, nasıl diyeyim, lojistik koşullar ve teknik koşullar. Teknik koşullar da şu: Atıyorum, tekne sahnesi çekeceksin ve bir hafta süren var, o hafta da fırtına var. O zaman mesela tekneyi limana çekip mavide çekeyim, rüzgâr fanı vereyim, gidiyorlarmış gibi hissettireyim gibi şeylere gidebilirsin, bir. İkincisi, CGI dediğimiz üzerinde teknik bir malzemeyle bir şey yapacaksak yani animasyon şeyler girecekse o sahnenin içine, o zaman da mesela, atıyorum yeşilde çekip, işte ‘Olanlar Oldu’da mesela, Ata (Demirer) iki tane karakteri oynuyordu. Onları birleştirirken bazı yerleri mavi de çekmek zorunda kaldım ama onlar reel mekânda mavide çektiğim şeyler. Bazen de işte araba sahnesi, gece, yol zaten karanlık, dolayısıyla hiçbir şey görmüyorsun, arabanın içinde konuşuyorlar, onlar da ‘Eyvah Eyvah’lardaki o kamyonetle kaçtığı sahne öyledir, orada mavide çektim. Fonlarını biraz daha böyle akşamüstü ışığında fon yaptım onlara ki, yandan ağaçlar gözükübilin, şey olsun diye.”

H. Algül, *Berlin Kapları* filminin Berlin sahnelerinin Türkiye’de özel görsel efekt yöntemleriyle yaratılamayacağını sebeplerini açıklar: “Yeşilde çekilemez. O zaman aynı şey olmuyor işte. Rüzgâr esmiyor, aynı rüzgâr. Yani rüzgârdan kastım şu: Şimdi sokağı yeşilde çekemezsin, bir de kullandığın figürasyon bilmem ne... Burada Alman’a benzeyen figürasyon bulacaksın. Daha yalan yani.”

H. Algül, bir uygulamanın yapım aşamasında çekim mekânında yapılması ile post prodüksiyon aşamasındaki özel görsel efekt yöntemleriyle yapılması arasında tercihte

bulunurken değerlendirme kriterlerini açıklar: “Yani çekim sırasında yaparsam ne kadar vakit kaybettiriyorum ve ne kadar gerçek oluyor, hangisi daha gerçek oluyor, önemli. Birinci cümlesi, hangisi daha inandırıcı ve gerçek oluyor. Yani postta yaptığım mı, burada yapacağım mı? İkincisi de, ikisi de aynı olur gibi bir şeye gelmişsem, hangisinde daha fazla vakit kaybediyorum, postta yaparsam mı daha maliyetli, burada yaparsan mı? Atıyorum, bir patlama sahnesi yapacağımıdır, onu gerçek ve tehlikelidir ama daha gerçek olacaktır, onu zorluyorum mesela ama postada biz bu patlama sahnesini yaparız, o yangını yaparız, o partikülleri atarız, dedikleri şeyi becerebiliyorlarsa post’a bırakıyorum, normal çekiyorum sahneyi, postta yapıyorum geri kalanı.” H. Algül, dijital bir çalışma olduğunda görsel efekt süpervizörünün hem yapım öncesindeki toplantılardan hem de set sırasında çekim mekânlarında bulunduğunun bilgisini vermiştir.

Yapımcı H. Kardaş, görsel efekt süpervizörü için “O daha çok yönetmen, görüntü yönetmeniyle koordineli çalışmak durumunda, yardımcı yönetmen. Yani yönetmen ekibi ve görüntü yönetmeni. Biz süpervizörü bunların uyumlu bir şekilde ve postun yapılacağı yerle koordinasyonu sağlarız.” şeklinde açıklama yapmıştır.

H. Kardaş, dijital uygulamaların gerçek ve stüdyo mekânlarla birlikte yaratılacağına değinir: “Yani gerçek mekân veya stüdyoda yine sanal ortama gidebiliyorsun her iki şartta da yani VFX veya dijital efekt dediğimiz bunlara her ikisinde de gidebiliyorsun. Gerçek mekân mı olacağı, stüdyo mu olacağı sahneye göre değişiyor.” H. Kardaş, Anons filmindeki özel görsel efekt çalışmasını şöyle anlatır: “Bina da o döneme ait olduğu için oralarda çekebiliyorsunuz. TRT radyoda çektik, Harbiye’de. CGI ve VFX çalışmaları oldu. Yani atıyorum kalorifer peteği var, işte kameralar var. Onları biz yok ettik, dijital olarak yok ettik yani. VFX olanlar kameraların yok edilmesi, ufak detaylar. Mesela tren sahnesini hatırlıyor musun? Orada tren yok mesela. Onu biz yaptık, dijital o. Sadece orada ışık yanıp sönmelerini biz yaptık, tren geçiyormuş gibi. Fakat tren yoktu, geçmedi yani orada, normalde.”

H. Kardaş, görüşme yapıldığı zamanda henüz çekimlerine başlanmamış olan *İçimdeki Kahraman* filminin bazı sahneler için “green’de çekeceğiz” demiştir. Filmin yönetmeni Sinan Sertel de görüşmede bulunmaktadır. “Özel görsel efekt kullanmanızın sebebi ne?” sorusunu filmin yönetmeni cevaplamıştır: “İki tane nedeni var. Birincisi, bizim hayal ettiğimiz çölü bulamayız diye.” Bu gerekçeye ek olarak, H. Kardaş, “Ve Arabistan’a gitmek istemediğimiz için.” demiştir. S. Serter, şöyle devam eder: “İkincisi

de platoda çalışıyorduk ya... Oradan çıkmamış olacağız yani farklı bir intikal olmayacak.” H. Kardaş, ikinci gerekçe için, “Lojistik sebebi yani.” demiştir. S. Sertel, filminden bir başka örnek verir: “Dış, gece, araba gidecek, bir sahnemiz var. Dış gece yapmak için vinç ve büyük lambalar getirmemiz lazım ya. Bizim de greenbox’ımız var hazır kullanabileceğimiz. ... Görüntü yönetmeni ile konuştuk. O da ‘Güzel olur’ dedi. Şimdi mesela öyle yapacağız gibi.” “Gerçek mekân yerine sahnenin böyle çekilmesi maliyeti düşürecek mi?” sorusuna karşılık, H. Kardaş, “Tabi bir vinç gelecekti belki low boder gelecekti.”; S. Sertel ise “Biz de daha rahat... Gitmeyeceğiz oraya.” cevabını vermiştir. H. Kardaş, “Yani tüm ekip bir yerlere gitmeyecek ve yapım açısından daha avantajlı bir duruma getirdi hocam mesela. Post ile daha uygun bir şekilde çözmüş oluyoruz yani.” cevabını vermiştir.

H. Kardaş, özel görsel efekt çalışması ile oluşturulan mekânların her zaman maliyeti arttırmadığı açıklamıştır: “Yanlış kullanırsan, ateş yani yaka da bilir seni. Doğru kullanırsanız avantajlı bir konuma gelebilir yani.” S. Sertel, “Kullanmasını bilmek lazım. Öyle bir şey değil. Yani sette yaptığın bir hatayı ‘Postta hallederiz’ demek değil amaç yani onu sadece maliyetten dolayı tercih etmedik... Şimdi şöyle düşün: Şu kadarcık araba ve kocaman bir ormanın içinde gidiyor, yukarda dolunay var. Böyle bir görüntüyü biz elde edemeyiz yani. Bunu post’ta elde edebiliriz. Görsel olarak da bizim hikâyeye katkısı var... Ben sadece parasal olarak düşünmedim yani onu tercih ederken. Para, avantajı olmuş oldu. ... Daha şey olacak ama biz sakil durur mu falan diye görüntü yönetmeniyle de konuştuk. ... Şimdi daha güçlü bir görsel olacak yani o dediğim görüntüyü alabiliriz yani.” şeklinde açıklamıştır. Mekânla ilgili yapılan dijital uygulamalar için S. Sertel, “Mesela anten var ama dönem çekiyorsun. Anteni söküp işin bitince takmak yerine siliyorsun. Bu maliyeti düşüren bir unsur.”; H. Kardaş, “O anten değil, bir bina da olabilir. O bina orada olmaması lazım, sen onu oradan siliyorsun. Şu an dönem (filmi) diye izlediğin birçok şeylerdeki birçok binalar yok zaten, yapılıyor.”

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Düzgünoğlu, özel görsel efekt uygulamaları hakkında şu açıklamayı yapmıştır: “Post prodüksiyonda da büyük değişiklikler mekânda yapmak çok mümkün bir şey değil. Biraz aslında onu yine de ön hazırlıkta ya da çekim aşamasında yapmak daha doğru gibi geliyor bana. Ağırlıklı olarak orada yapmak gerekir gibi geliyor. Çünkü post prodüksiyonda bu duvara pencere açıp onun arkasını yapıp onun

arkasına bilmem ne yapmak zor bir şey diye düşünüyorum ama hiç denemedim açıkçası. O kadar büyük değişiklikler hiç yapmadım mekânda.”

Mekân türü seçiminde öncelikli olarak gerçek mekânları tercih ettiğini açıklayan M. Düzgünoğlu, plato ve bilgisayar efekti ile yaratılan mekânları düşünmediğini belirtmiştir. Bunun yanında mekânda küçük çaplı değişiklikler için dijital çalışmalar yapıldığını ekler *“Bazen bazı şeyler siliniyor. Bazı yerleri siliyoruz mesela ya da çerçeveyi daraltıyoruz. Daralttıysak açıyoruz tekrar. Aslında bu yine kurguya ve karaktere özgü bir şey oluyor, hikâyeye özgü bir şey oluyor. Objeler silebilirsiniz. Bazen malzeme giriyor, gölgeleri giriyor. Ekleme hiç yapmadım. Bugünlerde onu düşünüyorum. Niye hiç ekleme yapmıyorum diye aslında post prodüksiyon buna uygun. Belki yeni filmde biraz daha fazla böyle ekleme yapabilirim gibi geliyor.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Kara, mekân türü tercihinin filme ve yönetmene bağlı olarak değişebileceğini, kendisinin mümkün olduğu kadar gerçek mekânları tercih ettiğini açıklamıştır. Ardından hangi durumlarda stüdyo ve dijital mekân tercih ettiğini açıklar: *“Ben, birincisi, mekân belirlemede ya da prodüksiyonu ya da seti, sahneyi oluşturmakta yani oluşturamıyorsak yeterli gelmiyorsa o zaman dijitalde, stüdyoda buna başvururum. İkincisi de yapmış olduklarımı daha da efektif hale getirebilmek, daha da güzelleştirmek, daha da arttırabilmek için stüdyoyu da dahil ediyorum. Yani yağmur yaptığım yerler var, var olan yağmura eklediğim yerler var. Kar çekmişim bu planı mesela, bu açıda yağıyor, birdenbire bir saat sonra kar geçince bu açıdan yağmıyor ve karşılıklı konuşuyoruz ve dışarıdayız. Ne yapacağız? Bu açığa ekleme yapacağız. Ya da koca böyle dağ yamacı, kar var yerde fakat bir tarafta kar yok mesela. Oralara kar eklemesi yapıyoruz yerlere filan.”* Kalandar Soğuğu filmi için *“Mesela, çekmişiz bazı sahneleri sıralamada, bir önceki karlı devamında kar çıktı. Kar olmak zorunda. O yüzden yerlere, o en başta bir sürü yere kar yapıldı. Kar yağışı arttırıldı.”* “Böyle bir yöntem kullanmanız bütçeyi nasıl etkiledi?” sorusuna, *“Oldukça önemli bir kalem alıyor, çünkü pahalı bir şey yani dijital şey. Küçükçük bir karede bile değişiklik yapmanın kendisi...”*

M. Kara, özel görsel efekt yöntemleri hakkında bilgi verir: *“CGI’in bir sürü aşaması var tabi. Yani dijital animasyon dediğimiz yani bunu bazen colour’la yapabilirsin bazen üç boyutlu da yapabiliriz ya da... Colour’la; yani renkle yani yapabiliriz. Bazen sadece... Onun dışında kopyalamakla yapabiliriz, başka bir mekân*

alıp oraya yapıştırabiliriz, oradaki mekânda istemediğimiz şeyleri silebiliriz. Hani geldiğimiz günümüz teknolojiyle dijital alanda bir sürü kolaylık sağlandığı için yani mekânda yeniden bir sürü şey tasarlayabilme şansımız var. Yani yağmur yağdırıyoruz, ona göre önceden neler lazım, ormanı biraz değiştiriyoruz, arka fonunda bilmem ne olsun diyoruz vesaire vesaire yani post prodüksiyonda da iş bitmiyor. Bazen mekânın her şeyini yeniden sanatla gerçek mekânda yaratamıyorsak bir yere kadarını yaratıp o mekân öyleymiş gibi yaparak kurgudan sonraki post prodüksiyon aşamasını, onun dijital efektle birlikte değiştirebiliriz yani onu.”

M. Kara, dijital ortamda mekân oluşturma yöntemi sayesinde stüdyo mekânda çekimlerin yapılması hakkında düşüncelerini açıklar: *“Ama bazen şunu da tercih edebilirsiniz: 2500 rakımda soğuğun ortasında bir yönetmen olarak da bir duyguyu çıkarabilmek için ayakta kalabilmek ve irade gösterebilmek çok zor. Yani kendimden alabileceğim verimlilik %20’lere düşerken bir stüdyoda bir oyunu tekrarlamak yani ‘O lafı şöyle değil böyle’ demek. Çünkü kaırabilirim o soğukta. Koca montun arasında böyle baktığım bir monitör var.”* Kara, zorlu şartları olan gerçek mekânlarda çekim yapmak yerine, çekimlerin stüdyoda yapılıp özel görsel efekt yöntemleri kullanmak hakkında şunları söylemiştir: *“Burada daha algılarım açık seyrediyorum, mimiğine bakıyorum, kaşına, gözüne bakıyorum. O yüzden o soğuğu iyi oynayan oyuncu burada yapsın da CGI’da ben onu tamamlayayım, ben kontrolü daha iyi yapabileyim gibi bir şey de olabilir bazen tercihler, sahnenin durumuna göre yani.”*

M. Kara, araç çekimlerinde de özel görsel efekt kullanılabileceğini açıklamıştır: *“Yani, mesela arabanın içine çekiyorsunuz dışarıyı. Köy yolunda arabayla gitmek zorundasınız. şimdi monitörü oraya sıkıştırıyorsun, daracık bir alan arabanın içinde zaten langur lungur. Kamera da sallanıyor. Bir sürü şey. Bu esnada oyunu kaybedebilirsiniz. Onun yerine stüdyoda onu çekersiniz ya da arabayı durdurursunuz, bir yeşil perde yaparsınız arabanın camlarının dışına. Sakin sakin onu çekersiniz, oyuncular diyalğunu doğru söyler, döner bakar, ona bakar falan filan sonra siz o perdeye o arabayla oyuncular olmadan boş giderken çekersiniz o camlardan gözüken şeyi, yerleştirirsiniz onu, arabada gidiyor olur, sizin sahnemiz de çıkmış olur.”*

Oyuncunun gerçek mekânla temasını önemseyen M. Kara’ya, “Stüdyoda çekmeye karar verdiğiniz bir sahnede oyunculardan gerçek mekândaki gibi performans alıp alamayacağınızı düşünür müsünüz? Yani mekân tercihlerinizde oyuncunun profesyonelliği vs. etkili oluyor mu?” sorusunu şöyle yanıtlar: *“şimdi şöyle, oyuncunun*

çok etkisi yok ama zaten, çünkü başta oyuncuyu belirlerken bir duyguyu ne kadar iyi oynayıp oynayamadığına bakarsınız ama tabii bazı oyuncu, kendin de öylesindir, gerçeğin içinde yaşarken daha iyi verebilir o oyunu, diyalogu. Çünkü bir yanılısama yaşıyor kendisi ve seni de yanıltmaya çalışıyor. Ama stüdyonun içinde yani -muş gibiyi çok iyi yapamayabilir. Ama iyi bir oyuncu, hani kaliteli demiyim de, iyi bir oyuncu bunu yapabilir zaten hissettirebilir sana yani. Çünkü nihayetinde tiyatro dediğimiz yer de bir mekânın içinde yaşıyormuş gibi simülasyonla oyunu oynuyor.”

M. Kara, gerçek mekâna yapılacak olan özel görsel efekt uygulaması hakkında bilgi verir: *“Çok CGI’lık bir olay varsa ... CGI artistimiz yani bu görsel efektleri yapacak olan kişiyle mekâna gidilir ondan fikir alınır. Çünkü o teknik olarak bizden daha hakimdir. Yani ‘Açılarınız şöyle mi olsa, şuradan yukarısını boyasınız, şunun şöyle olması gibi ki ben daha kolay yapabileyim’ gibi fikirler alınır vesaire. Nasıl yapabiliriz, zor mu olur, bu mu daha pahalı olur, bu daha mı ucuz olur ya da hangisi kolay olur gibi şeyler öğreniriz onlardan.”*

M. Kara, *Kalantar Soğuğu* filminden örnek verir: *“Boğa güreşlerini çekeceğim. Ne tarihini değiştirebiliyorum ne mekânı. İstiyorum ki aslında boğaların yarıştığı yerin arkası, aradık aradık ben hayatımda hiç gitmemiştim, televizyonda gördüm birkaç bir şey vardı. Daha böyle başka bir yer olsun fakat üç, dört tane mekân bulabildik. Birinin doğası güzel fakat yani sonunda o ağaçlar olsun orman olsun dağ olsun istiyorum. Birinin tonunda bunlar var fakat alan çok küçük ve yarışanlar böyle yirmi, otuz kişi. Bu sefer bir parçasıyla örtüşmedi. Öbürünün böyle dere kenarı, dümdüz falan, çarpıcı değil yani fakat kalabalığı fazla vesaire vesaire derken ortalamaya yakın olanı alıp sonra CGI’da biraz düzelterek bir tercih yapıyorsun. Değiştirebileceğim bir şey değil. Yani şöyle prodüksiyon şansım olsa amenna: İstedğim mekânda Yüzüklerin Efendisi’ni yapar gibi helikopterle dolanıp, ben buraya boğa güreşlerini kuracağım, buraya da beş bin kişi, seyirci getirin, yirmi tane de boğayı, bir ay boyunca sadece o sahneyi çekeceğim gibi diyebilecek imkânım olsa gerçek mekânı da yeniden yaratabilirdim onu.”*

Kalantar Soğuğu filmde, mekânın bir kısmı gerçek bir kısmı özel görsel efekt yöntemiyle yaratıldığı açıklanmaktadır. Bu uygulama literatürde dijital set uzantısı (digital set extension) adını alır. M. Kara, *“Biz arka taraftan bir sokak geçmesini istemeyiz ya da karşıda evin gözükmemesini istemeyiz, orayı yeşil çekeriz, arka tarafı bomboşmuş gibi farz ederiz karşı tarafı, Bunu yapabiliriz. Bazı yaptığımız şeylerden kurgudan memnun*

olmayız stüdyoda artırmalar, eksiltmeler, silmeler falan filan eksiltmeler yapabiliriz.” demiştir.

Yapımcı M. Karadeniz, özel görsel efekt kullanmanın gerektirici sebeplerini şöyle açıklar: *“Zor bir işte, CGI dediğimiz yani büyük bir mekân varsa, çok gidemiyorsak, arkasında deniz varsa ya da arkasında çok büyük bir manzara koyacaksak greenbox’da çekiyorsunuz mecburen. Oraya gidemediğiniz için. 50 kişilik şeyi oraya toparlayamadığınız için, ekibi, ufak greenbox’da çekip arkasına o resmi koyuyorsunuz.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı O. Ünlü, senaryo aşamasında özel görsel efekt çalışmasıyla yapılabilecek uygulamaların belirlediğini açıklar: *“Mesela görüntü yönetmenime şey sorarım, bak şimdi bir şey düşünüyorum, bu çekilebilir mi, ne kadarda çekebiliriz, şöyle bir şey yazıyorum, buna ne diyorsun, yapılabilir mi, nasıl yapılır? Ya da masada dijital efekt yapan insanlarla konuşurum. Bak böyle bir şey düşünüyorum, bu ne kadar olabilir, olur mu, olmaz mı? Onlar beni yönlendirir. Şöyle yaparsan olur. Ona göre yazarım. Tamam mı? Daha senaryoyu yazarken. ... Böyle bir şey çekmeyi düşünüyorum, ne yapabiliriz? Mesela, ‘Sen Aydınlatırsın Geceyi’, final sahnesi. Çok büyük aydınlatmamız gerekiyordu, gece sahnesidir fakat biz onu bizim magic aura dediğimiz güneş doğmadan hemen önceki yarım saat, kırk beş dakikada, iki günde çektik. Çünkü orada güzel bir şey var, onu masada¹² kararttığım zaman gece gibi oluyor¹³. Mesela bu önceden planladığımız bir şeydi. Sahneyi ikiye böldük ve iki kerede çektik. Eğer öyle yapmasaydık büyük balonla ışıklar göndermemiz gerekiyordu ve bu büyük bir maliyetti. Bunu yapamıyorduk ama önceden konuştuk. Nasıl yaparız? Böyle yaparız. İyi tamam falan.”*

O. Ünlü, senaryo aşamasında fikir alışverişinin yanında yapım çekim süreci için *“Eğer dijital birtakım efektler yapılacaksa, yeşilde meşilde çekiyorsak, mutlaka o efekti masada yapacak olan kimse, o orada olur ve o bize şöyle çekelim, böyle çekelim... Önce ne çekmek istediğini sorar sana. Sonra bunu böyle çekebiliriz diye anlatır ve sen onu dinlersin. Sen bir kenara oturursun, onlar kurarlar. Çünkü daha sonra masada ne*

¹²Masada yapmak, sinema sektörü jargonunda yapım sonrası süreçteki dijital uygulamalar için kullanılmaktadır.

¹³Gece çekimi elde etmek için gündüz, güneşsiz bir zamanda yapılan çekimi, dijital uygulama ile geceye çevirmek için uygulanan yöntemden bahsedilmektedir. Bu yöntemin adı “day for night”dir.

yapacağını o biliyor. Orada her istediğini yapamazsın. Orada koşulları onlar belirliyorlar.” açıklamasını yapmıştır.

O. Ünlü, özel görsel efekt kullanımı hakkında şu bilgileri vermiştir: “Şimdi bir dijital olarak yeşil çekersin, bilmem ne yaparsın ya da oraya mesela acayip bir kapı istersin. Yansın bu kapı ya da burada geçit olsun falan. Orayı yeşil yaparsın mekânda. Daha sonra masada, oraya kapıyı koyarsın, bir. İki, silme yapabiliyorsun. Artık çok rahat o işler. Bunun gibi müdahaleler olabilir. Onun dışında mekânı ya da tamamen yeşilde çeker, mekânı olduğu gibi masada yaparsın. O. Ünlü, senaryoda belirtilen herhangi bir mevsim şartına bağlı olarak bir yere gitmediğini ancak böyle bir durumun olabileceğini ifade etmiştir. Bunun yerine şu yöntemi tercih ettiğini açıklar: “Gitmedim hayır. Kar yağması gerekiyorsa, yağdırıyorum ben.”

Uygulayıcı yapımcı S. Yıldırım, mekân türü tercihi konusunda şu açıklamayı yapmıştır: “Sinemasal mekânın reelde bulunabilir olduğu ile çok doğru orantılı bir şey. Bir de bazen istediğin şey gerçek dünyada çok olmayabiliyor. Bununla ilgili o zaman bir şeyleri tamamlamak veya bir şeyleri mekânsal olarak kurmak için tabii ki sanal bir gerçeklik yaratabiliyoruz. Atıyorum, ‘Ekşi Elmalar’ (2016) filmini, yayla sahnelerini lojistik olarak gidip normal, gerçek bir yaylada çekmek zor olacağı için hem lojistik hem güvenlik hem başka sebeplerden dolayı bir normal yeşillikte, daha blue screen bir yerde yapıp yani daha konforlu bir şekilde, daha istediği şekilde, oyunculuk anlamında ve hani mizansenler anlamında daha hani daha programlı, planlı bir şekilde çekip ondan sonra etrafındaki dağ silüetini bilmem neyini postta eklemek daha mantıklı. Zaten dünya, stüdyo film, stüdyo mantığı falan zaten tamamen bu. Hani bir şekilde duyguyu seyirciye geçirmek için, o hissi, o filmi ... geçirmek için, oyunculukları ... geçirmek için gerçekten çok rahat bir atmosferde falan çalışmak lazım. Dünya bunu yapıyor yani. Teknik olarak, kamera olarak, kullanım olarak bilmem ne olarak çok yelpazede olanak sağlayabilir.”

S. Yıldırım, proje takviminde vizyon tarihini ve bütçeyi etkileyecek bir dijital çalışma için şu açıklamayı yapar: “Bazen post için o kadar zamanlaman yoktur, onu ya set öncesinde onu yapmayı yani düzeltmeyi tercih edersin veya o fikirden vazgeçersin. Ön hazırlıkta bu çekim için yapacağın şeylerin hazırlıklarını post’a iş bırakmayacak şekilde, bazen hani takvim gerekliliği, post’a iş bırakmayacak şekilde revize ediyor olman lazım. Mekânı değiştiriyor olman lazım icabında yahut o mekânla ilgili çok hani post prodüksiyon desteği olduğu durumda, ‘Yok abi, bu kadar hem zamanımız yok hem

bütçemiz yok' deyip hani başka bir şeye onu pas edip, başka bir yer, aynı özellikleri taşıyan bir yer bakmak lazım veya hani elindeki şeyi, mekânı ona göre revize ediyor olmak lazım yani."

S. Yıldırım, bütçenin yeterli olması ve film gerçekliğinin yaratılabilmesine bağlı olarak mekânların bilgisayar ortamında yaratılabileceğini söyler: *"Hani bütçesine göre ve projesine göre çok değişir. Eğer bütçesi varsa ve teknik alt yapı bunun güzel olacağına inanıyorsan postta yapmayı tercih ediyorsun. Çünkü daha az acılı bir çekim süreci yaşıyorsun. Sonraki post takvimini, bu, bütçenin hani buna elverişli oluyorsa hani bu tercih edilebilir bir şey oluyor."* Çekim koşullarının kolaylaşmasını şöyle örneklendirir: *"Atıyorum kış filmidir, dağın başında geçiyordur, oyuncuyu sen oynatamazsın, o soğukta, ıstırap oluyor senin çekeceğim şey, film olmuyor, ıstırap çekmek yerine, evet, o ambiyansı post destekli bir stüdyo ortamında şey yapıp sen hani oyuncudan gereken verimi, filmin duygusunu çok daha çıkartabilirsin ve karşı tarafta, izleyiciye bunu geçirtebilirsin. Öbür türlü illa bir gerçek geçecek... Soğuğu hissediyorsun ama oyuncunun sana verdiği şeyi hissetmiyorsun. O zaman bir çöp, bir anlamı yok ki senin çektiğin şeyin."*

S. Yıldırım, özel görsel efekt ile oluşturulan mekânlar için bütçe değerlendirmesini şöyle yapar: *"Yani o tamamen projenin özelinde bir şey. Yani bir tane normal, İstanbul'da geçen bir filmdeki bir dakikalık bilmem ne sahnesi için kalkıp oraya gitmek yerine stüdyo ortamında, atıyorum film İstanbul'da geçiyordur ama bir, iki sahnesi Paris'tedir. Paris'e gitmek yerine o Paris'i stüdyo ortamında yaratıp hem maddi hem zamansal anlamda da hani kâra da geçebilirsiniz. ... CGI'ya hizmet edecek olan bir bluebox, arkada şey yaparak, key'leyerek... Bu sana hizmet edebilir yani. Yani sen bunu pozitif olarak da şey yapabilirsin ... Biraz daha bütçesel olarak bir şeyleri şey yapabilir ama onlar filme hizmet ettiği oranda o matematikler şey yapılabilir yani bütçe göz ardı edilebilir."*

Senarist ve uygulayıcı yapımcı Ş. Vitri nel, özel görsel efekt için şu açıklamaları yapmıştır: *"Bilgisayar ortamı yani CGI'lı mekân aslında zaten bir tercih değildir, birçok noktada bir zorunluluktur yani ya kamerada çekemeyeceğin bir şeye ihtiyacın vardır, bizim yaptığımız gibi sahnede bir dev olması gibi veya adamın duvardan geçmesi gibi bir şey çektiğinde zaten mecburen CGI kullanıyorsundur ya da teknik bir sıkıntıyı çözen gerekiyordur CGI ile."* Ş. Vitri nel, CGI ile mekânlar özelinde yapılan çalışmalar için *"... iki sevgilinin romantik bir şekilde yürüyüş yaptığı bir sokağı çekiyorsun ama alt şeylerden*

bazılarında uydu anteni var atıyorum, bunları siliyorsun. ... Atmosferi bozacak şeyleri çıkartıyorsun.” veya “bazen ekibin unutkanlığından kaynaklanan bazı hatalar olabiliyor, onlar çok siliniyor, CGI’ı en çok orada kullanıyoruz.” demiştir. Uygulayıcı yapımcı olduğu film projesindeki özel görsel efekt çalışmaları hakkında şu açıklamaları yapmıştır: “Çok ağır CGI vardı ‘Sen Aydınlatırsın Geceyi’de biz CGI ekibimiz inhouse çalışıyordu yani şirketin içinde iki tane CGI elemanımız vardı kendimize ait. Bu çok büyük bir lüks. Her dakika yan yana, yanımızda sete götürdük adamları. Bunlar çok çok ciddi lüksler yani Türkiye’de film yaparken.”

Senarist, yönetmen ve yapımcı T. Karaçelik, Sarmaşık filmi için şunları söylemiştir: *“Uzun metrajlarımda, gemi gidiyor gibi gözüktüğü her yerde esasında bilgisayar. Kartal açıklarında demirliydi. Afar’ı gösterdiğimiz ve yarattığımız her taraf da tamamen yeşilde çektik. Yani gemiyi stüdyo gibi kullandık.”* “Yeşil perdede çekmenizin sebebi, gemi ile sefer yapmanın maliyetli olması mı?” sorusuna, *“Tabi yani Mısır’a götüremeyeceğimiz için. Zaten Afar diye bir yer yok. O yüzden bir şekilde yaratmak zorundayız.”*

T. Karaçelik, araç sahneleri için dijital efekt çalışmasından yararlandığını anlatmaktadır: *“‘Kelebekler’de dokuz dakikalık bir araba sahnesi var ve arabayı, dokuz dakika boyunca araba çekmek çok zor bir şey; devamlılık bakımından, ses bakımından çok zorlayacak bir şey. Bir de otobanda geçen bir şeydi. Onu biz tamamen yeşille etrafi çevirip daha sonra playt’lerini ayrı çekip, playt dediğimiz şey, o yeşilin üzerine konulacak görüntülerdir, onları ayrı çekip hafif arabayı biraz vibrasyon arada bir verip o şekilde çektik mesela. Daha sonra ‘Bartu Ben’deki araba çekimlerinin hepsini böyle yaptım. Bazen bulduğun mekânın işte bu gibi noktalarda post sorumlularıyla neyi, nasıl yapacağını önceden konuşuyorsun; görüntü yönetmeni, sen ve post.”* “Araç sahnelerini yeşil perdede çekmenizin nedeni devamlılık unsuru mu?” sorusuna *“Devamlılık ve ses, bir de oyuncu konsantrasyonu. Hem otobanda olması hem araba kullanması.”* cevabını vermiştir.

Senarist ve yapımcı T. Tufan, görsel efekt uzmanlarının sette *“her zaman olmuyorlar, onları ilgilendiren”* sahnelerde çekim mekânlarında bulduklarını söylemiştir. Görsel efekt uzmanlarının rolünü şöyle açıklar: *“Mekâna gelen CGI’cılar size kamerayı nereye koyabileceğinizi, nasıl kurtarabileceklerini tarif ediyorlar; yani artık CGI’cılar setin içindeler. Dolayısıyla kameraya estetik bir müdahalede*

bulunmuyorlar ama teknik bir müdahalede bulunabiliyorlar. Kamerayı, açığı nasıl kurmaları gerektiği ile ilgili ve masada, bilgisayarda yapabilecekleri müdahalelere açık hale dönüştürmek için filmi, bununla ilgili birtakım önerileri oluyor.” T. Tufan, özel görsel efekt uygulamalarının bütçeye etkisini şöyle açıklamaktadır: *“Bilgisayar teknolojisiyle yaptığımız şeyler de... Son zamanlarda yeşil fon epeyce kullanılıyor ve CGI’lar yoğunlukla kullanılıyor. Bunlar bir yere kadar pahalı uygulamalar. Daha doğrusu iyi çözümler bulabilmek için biraz yüksek bütçeler harcamanız gerekiyor.”* cevabını vermiştir.

Katılımcılar arasında özel görsel efekt yöntemleri ile mekân oluşturan kişiler olduğu gibi bu yöntemleri hiç uygulamamış olanlar da vardır. Dijital yöntemlerin gerektirici sebeplerinin ortaya çıkması halinde bu yöntemin kullanıldığı saptanmaktadır. Gerçek mekânda yapım çekim öncesi ve yapım çekim sırasındaki çalışmalarla yapılması mümkün olmayan uygulamalar; istenen atmosfer özelliklerine uygun gerçek mekânın lojistik ve teknik şartlarının film yapımına imkân vermemesi; gerçek mekânda güvenlik sorununun ortaya çıkabilmesi; diğer mekân türleri ile kıyaslandığında, mekânın dijital yolla oluşturulması sahnenin niteliğini olumsuz etkilemiyorsa ve bununla birlikte daha kolay uygulanabilmesi, zamandan ve bütçeden tasarruf sağlanabilmesi halinde; dönem filmi olması; daha etkili bir mekân tasarımı yapılabilmesi gibi gerekçeler özel görsel efekt yöntemlerinin tercih edilebilmesine sebebiyet vermektedir.

Yönetmenin istekleri doğrultusunda, gerçek mekânda filmin vizyonuna uygun olmayan mekânsal öğeler dijital yöntemlerden yararlanılarak tasarlanabilmektedir. Özel görsel efektin tercih edildiği sahnelerden biri otomobil, tren, tekne gibi taşıt çekimleridir. Özellikle yönetmenin sahne kontrolünü daha iyi sağlayabilmesi, görüntü devamlılığı, ses kontrolü ve oyuncu dikkatinin yoğunlaşabilmesi açısından taşıt sahnelerinin stüdyoda gerçekleştirilip dış mekân çekimlerinin dijital yöntemlerle oluşturulması avantajlı hale gelmektedir. Katılımcılar arasında oyuncunun gerçek mekânla temasının önemi vurgulanmaktadır; ancak özellikle zorlu koşulları olan gerçek mekânlarda çalışmak yönetmenin verimliliğini düşürebilmektedir. Böyle mekânların özel görsel efekt yöntemleriyle oluşturulup, oyuncu çekimlerinin stüdyoda yapılmasının daha avantajlı olabileceğine vurgu yapılmıştır.

Katılımcılar uyguladıkları özel görsel efekt yöntemlerini şöyle aktarmışlardır; iç mekân stüdyoda çekilip, dış mekân manzarası gerçek mekândan elde edilerek stüdyoda

fotoğraf yerleştirme; gerçek mekânın videosunu çekip stüdyoda projeksiyon sistemiyle görüntü yansıtma; gerçek veya stüdyo mekânda özel görsel efekt uygulanacak alana blue/ green box tekniği uygulanarak bilgisayar ortamında mekân yaratılabilir. Yapım çekim süreci tamamlanmasının ardından yapım sonrası aşamada bir sahnenin tekrar çekilmesi gerekebilmektedir. Bu nedenle hazırlıkları yapılan gerçek mekânın, oyuncusuz görselini almak, yeniden mekâna gidilip tasarım yapılmasına gerek kalmadan, stüdyoda oyuncu mizansenini tekrarlanıp blue/ green box tekniği ile özel görsel efekt çalışması yapılabilmektedir. Özel görsel efekt tekniklerinde gerçek mekânda veya stüdyoda oyuncunun mekânda temas ettiği nesnelere sanat grubunun çalışması ile dekor, diğer mekânsal unsurlar ise özel görsel efekt uygulamalarıyla yapılmaktadır. Gerçek veya stüdyo mekânda dijital uygulamalar ile mekânların yaratılabilmesi için özellikle kamera açısı, kamera hareketi, çerçeve seçimi, ışık, renk gibi teknik konularda yönetmen, görüntü yönetmeni ve görsel efekt süpervizörü birlikte çalışır. Bazı tekniklerin uygulanabilmesi için görsel efekt süpervizörü yönetmen ve görüntü yönetmenini yönlendirmektedir.

Bir sahnenin özel görsel efekt uygulamaları ile oluşturulmasına karar verilirken birtakım değerlendirmeler yapıldığı tespit edilmiştir. Katılımcıların dijital mekân türü seçiminde öne çıkan ölçütler şunlardır: özel görsel efekt yapılması planlanan sahnenin filmdeki önemi, gerçekçi ve inandırıcı olabilmesi, uygulamanın zorluk derecesi, planlanan proje takvimine uygunluğu ve filmin bütçesi. Özel görsel efekt çalışması maliyetleri arttıran bir uygulama olacaksa, aranan özelliklere en uygun gerçek mekân bulunmaya çalışılmakta veya aranan özelliklere en uygun mekân bulunup uygulanacak dijital çalışmayı en az düzeyde tutma yoluna gidilebilmektedir. Özel görsel efekt uygulamaları her durumda maliyeti arttırmak yerine kimi zaman gerçek mekândaki lojistik, teknik giderler ve geçen zamana bağlı olarak yapılan harcamalarla kıyaslandığında maliyetin düşmesini sağlayabilmektedir.

3.2.4. Kurgusal mekân

“Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?” sorusunun cevaplarında, kurgu tekniği ile oluşturulan mekân hakkındaki cevaplara bu başlıkta yer verilmiştir. Ayrıca “Hangi sebeplerden dolayı kurgusal mekânlar yaratıyorsunuz?” ve “Kurgunun olanaklarıyla mekân yaratırken nelere dikkat ediyorsunuz?” soruları da sorulmuştur. Bu

başlıkta A. Katıksız, A. Mestçi, A. Özel, Ç. Vitrinel, D. Gülün, D. Yücel, E. Gamsızoğlu, H. Algül, H. Kardeş, M. Düzgünoğlu, M. Kara, M. Karadeniz, O. Ünlü, S. Yıldırım, Ş. Vitrinel, T. Karaçelik, T. Tufan'ın görüşleri yer almaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Katıksız, “*Biz aslında kendi mekânımızı yaratıyoruz. Üç mekânı birleştirip bambaşka yerlerde, bambaşka mekânlarda üç mekânı birleştirip bir mekân algısı yaratıyoruz izleyicide.*” “Hangi sebeplerden kurgusal mekânlar yaratıyorsunuz?” sorusunu örnekle açıklamaktadır: “*Prodüksiyon şartları ile ilgili. Şöyle örnek vereyim: Şampiyon’u (Bizim İçin Şampiyon) çekerken, Veli Efendi’de çekiyorduk sonra bize Veliefendi’de çekemeyeceğimizi söylediler, birtakım şartlardan dolayı. Dolayısıyla geri kalan planlarımızı Bursa’da çekmek zorunda kaldık ve filmde şu an insanlar şunu izliyorlar: Final sahnesinde tribünden izleyici atı izliyor, yarıştı izliyor, tribünler İstanbul, atlar Bursa’da koşuyor ama izleyiciler aynı yerde koşuyormuş gibi hissediyor. Bununla ilgili film çekerken onlarca şeyimiz oluyor. Başka mekânları aynı mekânlar gibi gösterme, aynı mekânı başka mekân gibi gösterme.*”

A. Katıksız, gerçek mekânlardaki estetik ve lojistik faktörlerin kurgusal mekâna ihtiyaç oluşturabileceğinin bilgisini verir: “*Bazen mesela şu oluyor; en klasik olarak, bir apartmanın bir dairesini çok beğeniyorsunuz, karaktere çok uygun olduğunu düşünüyorsunuz, resim açısından, verdiği resmi çok beğeniyorsunuz ama o apartmanın dışı sizin senaryoda gereksinim duyduğunuz apartmanın dışı değil. Atıyorum çünkü sizin mutlaka apartman kapısına araba getirmeniz lazım mizansen gereği ama orası araba girmeyen bir sokakta. O zaman o apartmanın içini, yönetmenin istediği dairenin içinde, dışını o dairenin mimarisi ile uyuşan başka bir apartmanda önünde çekiyoruz. Bu prodüksiyonel şartlardan dolayı da olabilir, bir sürü şeyden dolayı olabilir ama kendi mekân algımızı yaratıyoruz.*”

A. Katıksız, kurgusal mekân yaratmanın sebeplerinden birini “*senaryonun gereksiniminden dolayı*” olduğunu ifade etmiştir: “*Bazen kendi şehrimizi yaratıyoruz. Çünkü senaryoda bir şehir yazılıyor ve o şehri tartan şehir ya da bir kasaba yok, yani bir kasaba onu içermiyor. Çünkü hem deniz olması lazım hem eski evlerin olması lazım hem bilmem ne olması lazım ve bunların hepsini bir mekânda... Böyle bir yer Türkiye’de ama senaryo bunu istiyor. O zaman sen şunu yapıyorsun: gidiyorsun bir yerde, aslında deniz olmayan bir kasabada sokak aralarını çekiyorsun, sonra o dokuya uygun deniz kenarında*

bir yere gidip sahillerini çekiyorsun ve aslında orasını bir ada gibi gösteriyorsun. Bir köprü bağlantı kuruyorsun ama aslında öyle bir şey yok.”

A. Katıksız, kurgusal mekânlara ihtiyaç duyma sebebinin sadece teknik veya maddi sebeplerde aranmaması gerektiğine, duygusal sebeplerinin olabileceğine dikkat çeker: *“Bu bazen senaryoya bağlı, yönetmen mekânı çok beğenir ve mutlaka orada çekmek ister ama diğer iki oda ona uygun değildir. Bazen görsel olarak orayı çok beğenmiş olabilir. Kendi çocukluğundan ya da gençliğinden orası ona bir şeyi uyandırmış olabilir. Kişisel bir istek olabilir yani. Sonuçta insanız ve bu bahsettiğim şey de robotik bir şey değil yani bizim duygularımızla yaptığımız bir şey. Dolayısıyla o duygu da kişisel bir yerde sende bir şey canlandırılır ve sen onun izleyiciyi geçirebileceğini düşünürsün. O yüzden bütün o mekânı sırf o yüzden seçebilirsin. Bu sadece senaryoda adam oradan giriyor buradan çıkıyor ile açıklanabilecek bir şey değil. O zaman o bahsettiğim kreatif süreci yok saymış oluruz.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Mestçi, sadece gerçek mekânlar kullanmayı tercih ettiğini; dolayısıyla kurgusal mekânları da gerçek mekânlar ile oluşturduğunu açıklamıştır. Özellikle *“Evin dışındaki görüntü seni tatmin etmiyor, güzel olmuyor, güzel bir resim yok mesela orada, başka bir evin dışını daha güzel resim varsa onu çekiyorsun yani.”* gibi daha çok bu durumlarda kurgusal mekân oluşturduğunu açıklar. Mestçi, *Musallat 1* (2007) filminde bulmak istedikleri evi İstanbul’da aramayı önceliklelerini açıkladıktan sonra filmin Almanya sahneleri için yapılan mekân çalışmasını şöyle anlatır: *“Almanya, onun dışında ‘Musallat 1’de var, Berlin var. Beş günlük orada bir çekimimiz oldu ama tabi Berlin evlerini burada çektik, içleri yani dışları orada çektik. İçleri Ataşehir’de bir evde çektik. Tabi Almanya’da ev falan daha zor olduğu için iç mekânları burada hallettik. Çünkü çok da bir şey değişmiyor. Sonuçta Alman dokusunu sağladık yani duvar kâğıdı falan işte her şey Almanya gibi durdu yani.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Özel, kurgusal mekân yaratma süreci için şunları söylemiştir: *“Aynı devamlılığı, aynı atmosferi orada da devam ettirdiği için, tonlaması, renk tonlaması, ışık devamlılığı aynı şekilde devam ettiği için iki mekân arasında bir değişiklik yoktur aslında. Yine aynı şeyleri yapıyorsun, değişen bir şey yok orada. Şimdi mesela ‘Bozkır’da evin içi başka bir ev, bu filmde, dışı başka bir ev, alakasız evler yani ... ama şöyle şeyler oluşuyor, bu şey için anlatmıyorum, oyuncunu burada bütünleştirmen gerekiyor. Yine match etmek denilen tabiri kullanacağım. Oyuncuyla mekânı*

birleştireyorsun yani bütünleştireyorsun daha doğrusu. Oyuncunun içeriyle, dışarıyla bağlantısını sağlıyorsun. Bu düzgün match edildikten sonra istediğin yerde kullanabilirsin bunu. Oyuncunun giriş çıkışlarını doğru kurguladıktan sonra istediğin yerde kullanabilirsin bunu ama aynı dokudur hepsinde, dokuları düzgün kurduktan sonra herhangi bir şeyi olmaz onun.”

A. Özel, kurgusal mekânı tercih etme sebebini şöyle açıklar: *“Filmin genel duyumuna bozacak bir durum varsa... Uyumlu değil yani mekânın içi uyumlu ama dışarıyı uyumlu olmayabilir. Bunu filmin kendi duyumuna örtüştürebilmek için diğer tercihleri, sen müdahil olabilirsin. Ya burası olmadı, dışarıyı bilmem nerede çekelim işte. Adam bu kapıdan çıkıyor ama sosyo-ekonomik olarak burada oturmaması gerekiyor ama senin evin burası, buradan çıkıp Etiler’den de çıkarabilirsin ama burası işte Mecidiyeköy. Doku yani dokuyu bozuyorsa.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı Ç. Vitrinel, kurgusal mekân için *“Filmsel mekân oluşturuyorsun aslında.”* demiştir. *“Kurgusal mekân oluşturmaya neden ihtiyaç duyduz?”* sorusuna *“Bazen hikâye için daha işlevsel olabiliyor. O sokak iyi oluyor, öbür tarafta ev iyi oluyor ama genellikle bir arada olması tabii çok daha tatlı olur, kolay olur. Sana daha çok aç veriyor, daha doğaçlama yapma imkânı verir ama öbür türlü de matematiğini çok iyi kurman lazım bu tip sahneleri, daha iyi programlaman lazım.”* demiştir. *“Kurgu yoluyla mekânlar yaratmamış ve bu yöntemi uygulayacak birine ne önerirsiniz?”* sorusuna *“Storyboard yapmasını öneririm mesela çok bariz görüyorsun, aynı şeyi yapıyorsun aslında storyboard’da yani planları kaçırmaman için. ... Plan kaçırdığında sıkıntı çekebilirsin kurguda. O yüzden de özellikle böyle çok parçalı bir çekim yapıyorsan, eğer çok tecrübeli değilsen kesinlikle o şeyi görecektir bir çizim yapmasını tavsiye ederim.”* cevabını vermiştir.

“Fakat Müzeyyen Bu Derin Bit Tutku filminde otel sahnesinin dış ve iç mekânı farklı yerlerde mi çekildi?” sorusunu onaylamıştır ve bu yöntemi tercih etme sebebini şöyle açıklar *“... Sokak Beyoğlu olsun. O Beyoğlu’nu başka bir yerde bulamazsın çünkü, o kaotik ortamı bulamazsın. Onu oradan alıyorsun ama oteli herhangi bir yerde, daha rahat çalışabileceğin... ... Çünkü ... o otelde çekim yapmak çok zor ses yüzünden.”* Ç. Vitrinel, *“Kurgusal mekânlar yaratılırken oyuncunun konsantrasyonunun olumsuz etkilendiği yönünde görüşler oldu.”* sözüne karşılık *“İki plan çekerken bir mekânda bazen bir buçuk saat vakit giriyor araya. ... Yani kamerayı bir taraftan bir tarafa çeviriyorsun bir buçuk saat sürüyor. ... Oyuncunun konsantrasyonu bozulması meselesi çok benim*

setlerimde, yani hiçbir setimde, asistanlık yaptığımda da, yönetmenlik yaptığımda da çok gerçekdışı geldi bana da o yüzden.” cevabını vermiştir. Aynı mekânda kamera açısı değiştirildiğinde geçen sürenin bile uzun olmasından dolayı oyuncunun farklı mekânlarda aynı duyguyu çıkarabilmesinin zor olacağını düşünmediğini dile getirmektedir.

Yapımcı D. Gülün, kurgusal mekânlar hakkında şu açıklamayı yapmıştır: “*Mekânın dışını bambaşka bir yer olarak tanımlayıp içerisini bambaşka bir yer olarak çekebilirsiniz. Yani iki ayrı mekâna bölebilirsiniz. Çünkü bulduğunuz mekânın içi mükemmel uyuyordur bütün istediğiniz şey daha iyisini bulamamışsınızdır ama dışı kesinlikle o apartmana ait değilmiş gibi gözüküyordur ya da bir dönem filmidir o, dışında sizin kaçınamayacağınız daha modern yapılar vardır. Mecburen dışını gidip Kadırga’da çekebilirsiniz. O yüzden bu mecburiyetten olabilir dediğim gibi ya da çekim programı için daha uygundur. Yani dışarda hiçbir zaman sadece o binayı betimlemek için kullandığınız bir plandır. Bir kereliğine bir yere gider çekersiniz ve onu kullanırsınız. ... Binanın mesela içini çekime izin veriyorlar ama diyorlar ki ‘Bu vakfa ait bir bina, tanımlanmasını istemiyoruz’ diyorlar. Dışardan çekmeyin, diyorlar mesela.”*

D. Gülün, kurgusal mekân yaratmanın dezavantajlarını açıklar: “*Aslında mesela oyuncu o gün o kıyafeti giymişken dışarı da çıkıyorsa aynı mekândaysan dışarısını da çeker kurtulursun ama şimdi o sahneyi başka bir güne schedule etmen gerekiyor. Aslında bir günde çekeceğin bir şeyi sanki iki güne bölüyorsun gibi oluyorsun artı iki mekâna da para ödüyorsun. Dolayısıyla maliyetleri artırıyor. Onun içini ödemesen de dışını ödüyorsun. Yani kapıdan çıktığını görüyorsun mesela. Dolayısıyla adamı içeri koyman gerekiyor. Kapıyı çalıyorsun, diyorsun ki ‘Burada film çekeceğiz’. ‘Ver bakayım üç bin lira o zaman’ diyor. Genelde daha pahalıya neden oluyor. ... İki ayrı mekânda çekmek bütçeyi düşürmez.”*

D. Gülün, kurgusal mekânların çekim programı hazırlama sürecine etkisi hakkında şunları söylemiştir: “*Bir de en önemlisi bence zaten bizim için en büyük zorluk takvim. Yani takvim yaparken zaten o kadar bileşen var ki. Bizim sadece mekânlara göre değil cast’ın var olup olmamasına yani o gün olup olmamasından tutun da işte iki mekânın birbirine yakın olmasından tutun da bir sürü bileşenle uğraşıyoruz. O hafta sonu çekilecek bir okul oluyor mesela. Okulda çekmemiz için hafta sonu girmemiz gerekiyor. Ama hafta sonu oyuncunun vs. zaten o kadar çok bileşenle uğraşıyorsun ki. Bir de yani bir kapıyı çekeceğim diye buradan Tuzla’ya gitmeyi canın istemiyor yani. Mümkünse olmasın istiyorsun.”*

Senarist D. Yücel, *Okul* (2004) filminde kurgusal mekân tercih edilme sebebini açıklamıştır: “*Mekân taraması yapıldı, hangi okul uygundur? O tarihlerde müsaitliği önemli tabi. Birçok okul çünkü tatil olduğu zamanda da başka işlerde kullanılıyor. Onlara bakıldı ve okul filmini de iç mekân olarak Kabataş Erkek Lisesi seçildi. Fakat Kabataş’ın dış tarafı o kadar uygun değildi çekimler için, bahçe kısmı. Gürültülüydü ve yönetmenler de ne düşündü şu an tam hatırlamıyorum, üstünden çok geçti ama deniz kenarıydı falan. Biz bir korku filmi çekiyorduk. Bir de yatılı okul olarak kodlamıştık o okulu. O yüzden aradığımız yatılı okul atmosferi Kabataş Erkek Lisesi’nin bahçesinde oluşmuyordu. O yüzden bahçe kısmını Vefa Lisesi’nde çektik. İkisini birleştirerek bambaşka bir mekân oluşturduk.*”

D. Yücel, “*Küçük Kıyamet*’te (2006) mesela bir plato kuruldu ve o platoda bir ev baştan inşa edildi. *Küçük Kıyamet*’te o ilk 15 dakikada gördüğümüz ailenin evi aslında gerçek bir ev değil. O ev bizim sanat yönetmeninin tasarladığı bir ev, stüdyo, üstü yok aslında tavanı yok yani.” açıklamasını yapmıştır. Bahsedilen daire, filmin ilk sekansında, önünde havuzu olan çok katlı bir apartmanın üst katlarından biri olarak gösterilmektedir. Havuzlu apartmanın gerçek mekân, evin içinin ise stüdyo mekân olduğu; dolayısıyla kurgusal mekân yaratıldığı anlaşılmaktadır. Böylece kurgusal mekânların sadece farklı gerçek mekânlar kullanılarak uygulanmadığı, gerçek ve stüdyo mekândan da yararlandığı görülmektedir.

D. Yücel, “*Küçük Kıyamet*’te *Fethiye*’deki, ‘*güneydeki ev*’ diye kodladığımız villadaki banyo da aslında stüdyodaki bir oda. O, oradaki banyo değil. ... Daha güzel olsun diye, daha güzel görünsün diye. Villadaki tuvalet büyük ihtimal küçüktü. Seyirci çok iyi bilmiyor bu tip şeyleri ama mesela tuvalet, duş gibi sahneleri, gerçek tuvalet ve duşlarda çekmek çok zor yani oranın çok büyük olması gerekir. Çünkü oraya dev bir kamera konuluyor. Analog çekilen bir film *Küçük Kıyamet*.” açıklamasını yapmıştır.

Uygulayıcı yapımcı E. Gamsızoğlu, “*Sözgelimi, bir iç mekân size bu şeyi sağlarken aynı mekânın dış görseli bu vizyondan tamamen uzakta bir görüntü olabilir. Böyle bir durumda evet kurgunun desteğini alıyoruz. Kurgusu düşünülerek ona göre çekiliyor bu sefer.*” demiştir. Bununla birlikte, kurgusal mekâna ihtiyacın mekân arama sürecinde ortaya çıktığını ifade eder ve açıklar: “*Senaryoda yazar ‘Evin dışını görürüz’, bir sonraki sahnede evin yatak odasındayızdır. Dışını gördüğümüz evin yatak odası bizim için uygun olmayabilir.*”

E. Gamsızoğlu, mekân araştırmasının yapıldığı geziler sırasında, istenildiği gibi bir mekân bulunmadığında kurgusal mekânlara başvurulabildiğini söyler; ancak bu mekân türünün dezavantajları olduğuna dikkat çeker: “*Mümkün merteye sahnenin oyuncularını eğer her şeyde varsa, her planda varsa, her sahnede varsa bu mekânla ilgili... Belli bir ruh halinde eve girer, evi dışardan görürüz, bir sonraki sahneye kestiğimizde kapıyı açar o duyguyla içeri girer. Şimdi biz bunun mekânlarını ayırdığımızdan bütün yükü oyuncunun ve yönetmenin omzuna bırakmış oluyoruz.*” Bu nedenle, önceliklerinin beklentiler ölçüsünde gerçek bir mekân bulmak olduğunu açıklar: “*Fakat aynı mekânda hem dışını hem içini kullanabildiğimiz bir yer bulursak oyuncu o duyguyla dışardan girer. Bir sonraki sahneyi sırasıyla belki çekeriz ve aynı duyguyla içeri girer. Gerçekten de bu duygudan kopmamak için ‘o mekânda nasıl yaparız’ı zorluyoruz aslında ama olmuyorsa da yapabiliyoruz bunu.*”

Yönetmen H. Algül, kurgu yoluyla mekân yaratma yöntemini kullandığını belirtir: “*Tabi, olmaz olur mu? Şöyle oluyor: işte o hep coğrafi sebeplerle oluyor. Mesela, atıyorum kalabalık bir caddeden bir apartmanın içine giriyorsun ama o apartmanın içine girdiğinde bulduğun mekân... Mesela ‘Deliha’deki bütün evler dekor. Deliha’nın, kızların yaşadığı ev, mahallede çektik sokakları ama Deliha’nın bütün o salon, banyo, tuvalet falan hepsi dekor, stüdyoda. Bayağı girdik, bir hafta stüdyoda...*” “Neden aynı mekânda çekilmedi?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “*Çünkü o mahallede, o evler hem dar oluyorlar yani kamera ve girdiğin zaman işte o, mesela atıyorum teknedeki gibi, tekne de öyle. Başka neler var? Mesela ‘Niyazi Gül’dekiler (Niyazi Gül Dörtnala, 2015) dekor değil. ‘Eyvah Eyvah’lar dekor değil. Onlar hep evlerde, gerçek evlerde çektim onu. Deliha’nın evi dışardan gördüğümüz evle içi, çok küçüktü içi. Onun tamam dekorda. Fiziksel koşullar; sest, işte mekânın darlığı.*”

H. Algül, “Kurgunun olanaklarıyla mekân yaratırken nelere dikkat ediyorsunuz?” sorusuna verdiği cevapta iki mekânın bağlandığı yere işaret eder: “*En dikkat edilmesi gereken şey şu: planı bağlarken atıyorum bir, bu kapıdan, bu kapıyı açtın, girdiğin zaman başka bir dekora giriyorsan mutlaka açtıktan sonra girdiğin mekânın aynısının dışarısını da yapman lazım. Yani gördüğün yeri bire bir yapman lazım. Yani kapı, kapılarda daha çok olur bu. Şayet kapıyı direkt bağlantılı kuruyorsan, atıyorum apartmanın girişi şurası, apartmanın girişini burada çektin, merdivenlerden koşarak çıktı, kapıdan içeri girecek,*

içeri girdikten sonra dekora giriyor. Karşıdan karşıyorsan mutlaka bu sahanlığını yapman lazım.”

Yapımcı H. Kardaş, *Anons* filminde farklı mekânların kullanılarak tek mekân gibi gösterdiklerini ve bu yöntemin daha çok “*Kullanım elverişliliği, maddi etken, yönetmen tercihi*” için seçildiğini ifade etmiştir. *Anons* filminde “*kullanım elverişliliği*” şeklinde tanımladığı uygulamayı şöyle açıklar: “*Mesela biz TRT'nin Harbiye'deki odasında istediğimiz her şeyi yapamadık, yapamıyoruz, pek fazla müdahale ettirmiyorlar. Fakat biz oranın kapısından girişini görüp içeride platoda yaptığımız bir mekânda istediğimiz her şeyi yapabiliyoruz. Yani duvar renginden, tablo asmasına kadar veya antika birtakım eserleri oraya getirmek daha kolay fakat İstanbul Radyosu'na götürüp orada 'O nereden geldi?', bin tane soruyla muhatap olmak var.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Düzgünoğlu, kurgusal mekânlara yaklaşımını şöyle açıklar: “*Amerikan sineması hele geçmişte Hollywood sineması, ki hâlâ bunu yapıyor, sokakları gidiyor çekiyor, evin içini Kaliforniya'da kurup çekiyor, platoda. Çok ucuz çünkü öyle çekmek. Kapının önüne kadar getirirsin içeriye sokarsın, içeriden devam edersin sahneye.”* Düzgünoğlu kendi filminde, aslında uzak olan gerçek mekânlar arasındaki mesafeyi yok ederek, farklı yerlerdeki mekânların bir arada olduğu izlenimini verdiğini anlatır: “*'Halef'te (2018) şey şu: Karakter bir portakal bahçesinin içinde evi var ve portakal bahçesi ile evin arasındaki mesafe iç içe değil mi? Yaklaşık altmış kilometreydi. Yani bahçeyle ev yaklaşık altmış kilometreydi. ... Bunlar ama filmde kimse şey demedi 'Hiç alakasız yerlermiş' demedi kimse. Söylediğimde de çok şaşırıyordu zaten insanlar.”* Böyle bir yöntemi tercih etme sebebini şöyle açıklar: “*Prodüksiyon koşulları itibariyle de. Altmış kilometre mesafe var ama o ev o portakal bahçesinin olduğu tarafta yok bulamadım yani ve ücretsiz veriyorlardı bir de evi. 'İstedğiniz gibi çalışabilirsiniz' dediler, 'Hiç sorun yok' dediler. Kira da almadılar, gece-gündüz çalıştık. Ben bazı sahneleri tekrar çekmek istedim. 'Buyurun, gelin, çekin' dediler. Yani o zaman tabii ki tercihim o şekilde yaptım.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Kara, *Kalantar Soğuğu* filminden örnek vererek, kurgusal mekânlar ile gerçekte var olmayan mekânlar yaratılabildiğine dikkat çekmektedir: “*İsmi vermeyeceğim, oldukça da bilinen ve mühim bir yönetmen. Trabzon'daydık, beraber gezerken, gezmeye dağlara götürdüm ben. Bizim özellikle o mekânın başından araba yoluyla böyle dağlara gidiyorduk. Bizim filmi de oldukça seven*

birisiydi. Daha da yakın dönemde hemen seyretmişti, o günlerde festivaldeydi. O evin başında durdum. ...Orada durdum, o vadiye doğru. ... 'Burası neresi' dedim, 'Hatırlıyor musun?' ... Düşündü düşündü düşündü hiçbir şey hatırlayamadı. 'Burası filmi çektiğim yer' dedim. ... Evin çatısı belli, duvarı belli, kapısının önü belli, aynı ev fakat oradan baktığımızda, karşında son derece modern böyle zikzaklı yolların olduğu, iki, üç katlı binaların olduğu, yaklaşık üç yüz tane hanenin olduğu bir ev orası. ... Evin hemen başında, hemen evin böyle çatı tarafında araba yolu var. Hiç öyle bir şey görüyor musunuz filmde? Koca bir araba yolu var orada. ... Bu kadar yoksun bir yerde değil gibi. Uzak değil yani her şeye diye düşünmez. Çünkü yol demek hani medeniyete yaklaşmak demek bir taraftan da... Yani yeniden aslında mekânı yaratıyoruz kamerayla birlikte.”

M. Kara, kurgusal mekân için şu açıklamayı yapmıştır: “Gerçeğin kendisine riayet etmemiz gerekmez. Mesela, benim en son çektiğim uzun metraj filmimde, bildiğim bir köyde çektim; fakat evin geçtiği yer gerçekle bağı yok aslında. Çok gerçekçi gelmesine rağmen normalde o evin başında... Orası bir baraka gibi bir ev aslında. Onun evinin başından bir araba yolu geçiyor, o evin karşısında bir sürü köy evleri var, çanak antenler var, araba yolları var vesaire... Ben o açılırları görmeden çektim ya da CGI'da sildim, düzeltiltim. Orayı doğanın ortasında kaybolmuş ıssız bir yer yapmak istedim; yani kendi hayal ettiğim sinemadaki mekânı yeniden yarattım gerçek mekânla birleştirerek ve sonra mekân dediğim gibi senaryoda başlayıp post prodüksiyonda da devam eder. Belirlediğiniz çerçeveye, açırlarınızla, kurguda hatta o mekânın ne kadarı, neresini göstereceğimizi, neresinden başlatacağımızı da o mekânı yeniden seyircinin zihninde yaratırız. Böyle kabaca.” Çerçeveleme tercihleriyle gerçekte var olmayan bir mekân yaratıldığı anlaşılmaktadır. Bu işlem kurgusal mekânlar yaratılırken uygulanan yöntemlerden biridir; yönetmen seçtiği kadrajları kurgu tekniğiyle bir araya getirerek yeni ve filme özgü mekânlar oluşturmaktadır.

“Kalandar Soğuşu filmindeki mağara ile ev aynı bölgede miydi?” sorusunu M. Kara şöyle yanıtlar: “Çok uzaktaydı. Bayağı başka bir dağdaydı ama şöyle orada bulduğumuz için orada. Boğa kayboluyor mesela. Bir boğa nereye gidebilir? Burada kayboldu Mecidiyeköy'e gider en fazla, değil mi? Ama öyle değil. O boğa, arabayla gidilecek olsa iki saat mesafedeki bir yerde bulundu. ... Biz mesela, boğa burada kayboluyor dediğim gibi, boğayı gidip ta Tekirdağ gibi bir yerde bulunuyor. O kadar alakasız. Çünkü o mağara oradaydı, boğanın düştüğü mağara. Köylüler, hatta filmi

seyrettikten sonra bizim köylüler, 'Ya bu ne saçma sapan film, boğa orada kayboluyor, nereden çıkıyor, orada ne işi var, gidemez ki oraya' diyorlar. Ne oldu? Sinema işte bu. Böyle bir şey. Yani insan bu kapıdan çıkar, Londra'da bir evin içine girer ama aynı evmiş gibi gösterirsiniz onu, fark etmez ki onu. Yani onu sinemayla, kamerayla yeniden yarattığımız bir alan orası. ... Film demek bir şey olduğu gibi değil yeniden... Yani sinemasal anı, mekânı yeniden yaratma hali yani. Kadrajından çıkıp öbür kadraja girdiği anda birbiriyle bağlanan mekân haline geliyor.”

Uygun hava şartlarının sağlanabilmesi için kurgusal mekânlar yaratılabilmektedir. *Kalandar Soğuğu* filminde, ailenin kaybolan boğayı aradığı dramatik sahneler için şunları anlatmıştır: “Ararken de nasıl biliyor musun? Bir burada arıyorlar bir planda, bir Kocaeli'nde arıyorlar, bir İzmit'te. Çünkü sis neredeyse biz oraya gidiyoruz. Birbirine yakın mekânlar değil ki bunların hiçbirisi. Yani şöyle, aynı ilçedeyiz biz ama yani hava kurumunu arıyoruz. Diyor ki, yarın falanca bölgenin o tarafına yağmur yağacak, sis var orada. Bütün ekip yarın oradayız. İki plan. Bir tane arama planı çekiyoruz, ertesi günü köyün şu yamacından çekiyoruz. Kurguda onları sanki böyle buradan yürüdü, oradan geldi, aşağı yürüdü...” “Sis olduğu için mekânsal farklılıklar da görünmedi” denildiğinde sisin sağladığı avantajı onaylamıştır. “Sis için birbirinden farklı yerlere gidilmeden önce yapay sis kullanmayı denediniz mi?” sorusuna “Denedik biz. İstanbul'dan makineler getirdik. Açık alanda sis hareket ediyor ve güzel olmuyor.” cevabını vermiştir.

M. Kara, kurgusal mekânların yaratımıyla ilgili “Çerçeveleme ve kurgunun olanaklarıyla bunu yaparken nelere dikkat ediyorsunuz? sorusunu şöyle yanıtlar: “Bir kere karakterin psikolojisi doğru yürüyorsa, bu bir. Ha evet o oradan girdi, aynı duyguyla... Mesela buradan çıkacak, beş gün sonra aynı sahneyi çekeceğiz, devamını, aynı ruh haliyle oraya giriyorsa, evet, birdenbire oradan çıktı, oraya girdi gibi hissederiz. Aynı psikolojiyle girmiyorsa oraya, aramaya başlarız diğer şeyleri, dikkat kesilmeye başlarız, bir. İkincisi, resimsel olarak, doku olarak birbirine benzeştirdiğimiz anda hiçbir fark kalmayacaktır yani.

M. Kara, aynı mekânı üç farklı mekân gibi gösterirken de kurgusal mekân yönteminden yararlanılabileceğine örnek verir: “Ben zamanın birinde bir dizide çalışıyordum, yardımcı yönetmenim, Atıf Yılmaz o sezon çekmişti sonra o diziyi. *Göksu*'da bir ev tutuyorduk diziyi, ev üç katlı bir evdi, yapımcının evi, yapımcı almıştı o evi. *Fikret Hakan*, *Fikret Hakan*'ın ailesinin evi vardı, *Fikret Hakan*'ın kızı vardı, bambaşka yabancı

bir aile vardı. Bunları, uygun olsun diye, bütçeli olsun diye her bir katı bambaşka tasarlayıp, sanat grubu bambaşka dizayn etmişti. Tek mekânda aslında ama üç tane eve giriyormuş gibi yapıyorduk. Çıkışları ayırıydı. Oradan çıkarken başka bir evin dışından çekiyorduk onları. Aslında alakası olmayacak, birbirinin altında yaşayan insanlar. M. Kara, bu çalışmanın “bütçe” için uygun olduğunu ve “kolaylık” sağladığını açıklar.

Yapımcı M. Karadeniz, kurgusal mekânlar için şu açıklamayı yapmıştır: “*Yani o mekânın görüntüsünü çekip, o mekâna giremediğiniz için o mekânın içini başka bir yerde çektiğimiz de oldu. Binlerce örneği var, binlerce durumu var ama bunun, örnek vermek gerekirse. Ses ögesi ile, görüntüyle, oyuncunun tavrıyla, replikle. Yani ‘Abi nereye gidiyorsun’, ‘Taksim İstiklal Caddesi’ne gidiyorum’. Seyirci İstiklal’de hayal etsin bunları. İstiklal görüntüsü yok, genel bir istiklal görüntüsü var. Bir kafe. Aslında o kafe buradır. Etiler ama adam der ki ‘İstiklal caddesine gel, taksime’.*” Karadeniz, kalabalık nedeniyle güvenlik sorunu yaratacağı, belediye ve valilik gibi kamu kurumlarından izinler alınmasının gerektiği ve bütçesel faktörler nedeniyle İstiklal caddesinde çekim yapmanın zor olduğuna değinmiştir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı O. Ünlü, kurgu tekniği ile farklı mekânları birleştirerek oluşturulan sinemasal mekânlar için “*Tabi tabi. O zorunluluktur. ... Bir binanın dışını öbürünün içini beğenirsin, birinin dışını öbürünün içini kullanırsın. Bina dışardan çok iyidir, içerden çalışmıyordur.*” açıklamasını yapmıştır. Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi filminde stüdyoya oluşturulan evin balkonunun da stüdyoda kurulduğunu ve bu mekânın gerçek mekâna bağlandığını söylemiştir. Bir iç mekân stüdyoya oluşturulduğunda, senaryoda iç mekân ile dış mekânın bağlantısının olduğu sahne var ise kurgu tekniğinden yararlanılabilmektedir.

Uygulayıcı yapımcı S. Yıldırım, kurgusal mekânlar hakkında şu açıklamayı yapmıştır: “*O dış, evin dışı bize hizmet ediyordur ama evin içi çekim için uygun değildir. Evin içini başka bir yerde çekiyoruzdur. Çünkü daha uygundur. Bazen size’i uygun olmaz, bazen o evin içindeki coğrafya uygun olmaz. Hani kapıdan girince bilmen neye giriyorsundur ama sen oradan, kapıdan girince karşıladığın zaman hemen sağda yatak odasına sokuyorsundur ama sağda tuvalet vardır o evde, küçüktür veya hani karanlıktır veya bir şeydir. Hani yüzü astarından pahalıya geliyordur. ... İçi X yerde çekiyoruz, dışı Y yerde çekiyoruz gibi. Yani bunların hepsi ondan sonra kurguda belli bir yerlerden ona göre çekilir hani içini görmeyecek, dışını görmeyecek, bağlantıyı çok hani birbirine*

taşımayacak şekilde çekilir hani onu tracklerle montajda arka arkaya bağlanır. Hani o tamamen hani şöyle, oradan soktuğundaki dünyanın bambaşka bir şeyi olabilir yani niteliği, niceliği, her şey olabilir.”

Senarist ve uygulayıcı yapımcı Ş. Vitri nel, yürütücü yapımcı kimliği adına “*‘bir mekân daha var çalışılacak’ gibi oluyor”* diyerek tek mekân oluşturmak için farklı mekânlarda çalışmanın zorluğunun olmadığını, sadece bir mekânda daha çalışmayı gerektirdiğini açıklamıştır. Kurgusal mekânların “*kreatif ve oyunculuk açısından*” kimi zorluklarının olduğunu ve “*teknik zorluklar yüzünden sıklıkla*” tercih edilmediğini belirtmiştir; “*Çok istenilen bir şey olmadığını biliyorum aslında çünkü oyuncu açısından çok bölücü bir şey düşünecek olursan. Yani sen şimdi bir duyguyla kapıdan çıkıyorsun sonra üç gün sonra başka bir mekânda bambaşka bir duyguyla tekrar. ... Yani daha doğrusu aslında herkes için aynı noktada bir zorluğu var. Şu yüzden: seyircinin son noktada kesintisiz olarak izleyeceği bir şeyi hani blok olarak izleyebileceği bir şeyi biz aslında iki ayrı aşamada çekmiş oluyoruz ve bazen de bunların arasına zamansal ve mekânsal olarak bayağı bir boşluk giriyor. O da tabii duyguyu bir arada tutmak açısından çaba gerektiren bir şey.”*

Ş. Vitri nel, “*Mesela ben bunu dizilerde yapıldığını çok biliyorum. Sinema filmleri aslında biz mümkün mertebe ihtiyacımızı tam olarak karşılayan mekânı arama için zamanımız vardır, hiçbir şey olmasa. Hani her zaman param olmasa bile ben ön hazırlığı uzun tutarak tam ihtiyacım olan evi kapısıyla, balkonuyla, bahçesi ile bulmaya çalışırım genelde onu sağlayabilirim. Dizicilerin pek fazla ona imkânı olmuyor.”* Sinemada “*... gelen geri bildirimleri düşünerek söylüyorum: yönetmen bölmek istemez zaten aslında. ... bu çoğunlukla yönetmenden ziyade yapımcının kararıdır mekânları bölerek kullanmak. ... Genellikle zaten finansal sebeplerden ötürü sıklıkla verilmek zorunda kalınan bir karar.”* ve “*... zaman olarak bir sınırın olabilir hani para veya başka bir sebepten ötürü senin orada mesela çok duramıyorsundur, o yüzden belli bir kısmını ancak kullanabiliyorsundur.”* açıklamasını yapmıştır. Bu tarz bir çalışma için “*tercih edip etmemek doğru bir tanımlama olmuyor yani zor bir çalışma şekli”* demiştir.

Ş. Vitri nel, özellikle stüdyo mekân kullanırken iç mekân stüdyosunun dış mekânla bağlantısının olduğu bir sahne gerektiğinde kurgusal mekânlara ihtiyaç duyulduğunu ifade etmiştir; çünkü şartlardan dolayı dış mekân stüdyoda yaratılamayıp stüdyo mekân ile gerçek mekânı bağlamak gerekmektedir ve bu çalışmanın oyuncu açısından zorluk

oluşturduğu ifade edilmiştir. Ş. Vitrinel, bütünlüklü mekân ve duygu oluşturabilmenin zor olduğunu “*çok rahat çalışmadığım bir yer*” olduğunda bu işleme başvurulduğunu dile getirmiştir. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde otelin dış mekânının ve iç mekânının aslında farklı yerlerde çekilme sebebini şöyle açıklamıştır: “*Beyoğlu’ndaki otelde çalışmak çok zordu. Bir de onlar iki ayrı tarihte çekildi. Biri başka bir tarihte, biri başka tarihte çekildi. ... Bizim için çünkü olay sadece kadraya giren yer değil.*” Çekim mekânının ötesinde, film yapım organizasyonunun gerçekleştiği daha geniş alanın elverişliliğini vurgulamaktadır. Kurgusal mekânları tercih etmenin bir başka sebebini şöyle açıklar: “*Mesela bahçesi falan çok güzeldir eski tip, güzeldir, benim de ona ihtiyacım vardır ama içeriği çok modern döşemişlerdir. ... Gerçekten mekânın içi ve dışı ona aynı kalitede hizmet etmiyorsa yönetmen de isteyebilir.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı T. Karaçelik, *Kelebekler* filminde var olan Hasanlar Köyü diye bir yerin gerçekte var olmadığını söylemiştir. Bu köy için “*O benim kafamda olan bir köy*” açıklamasını yapmıştır. “*Köy nasıl meydana getirildi?*” sorusu üzerine, filmdeki köyün aslında yan yana üç köyden yaratıldığını açıklamıştır; “*Balaban köyü, Koyunönü Köyü veya Koyunevi ve Bademli. ... Çünkü onun camisi daha güzel, onun şu sokağı daha güzel, bunun da genel görüntüsü daha güzel. Oralar çünkü depremde çok vurulmuş köyler. O yüzden öyle bir yönetime geçtik, seçtik.*”

Senarist ve yapımcı T. Tufan, estetik açıdan ve bütçesel faktörlerden kurgusal mekânların sinemada doğal olarak tercih edildiği vurgulamıştır: “*Siz eğer sahnenin kendi iç bütünlüğünü bozacağını düşünmüyorsanız, sahnenin ve anlatının iç tutarlılığını zedeleyeceğini düşünmüyorsanız daha estetik sebeplerle ya da daha bütçesel sebeplerle bazen bu tip sinemasal mekânlar kurmak zorunda kalabiliyorsunuz. ... Bir mekânı diyelim ki bir hafta kiraladığınızda içine giremediğiniz için mesela dış özellikleriyle seçtiğiniz bir mekân ama içine girmek çok pahalı. Dışını orada çekip içeri başka yerde çekebiliyorsunuz. Bazen bütçeyle ilgilidir bazen daha estetik bir yer bulursunuz. Mekân gerçekliğe uygundur ama bir bölümü sizin zihninizdeki estetikle örtüşmez, tutarlılığı bozar ve siz o zaman da tutarlılık ve estetik gerekçeleriyle sinemasal mekân yaratırsınız.*” *Anons* filminde, resmi bir kurum olan çekim mekânında ortaya çıkan engellere çözüm üretilmemiş olsaydı dış mekân çekimlerinde İstanbul Radyosu binasının gösterilebileceğini, bu binanın iç mekânlarında geçen sahnelerin başka bir yerde çekilebileceğini açıklamıştır.

Katılımcıların kurgusal mekân türü hakkındaki görüşleri öğrenilip, hangi durumlarda kurgu tekniği ile sinemasal mekân oluşturmayı tercih ettikleri, bu tekniğin kullanımının film yapımına olumlu ve olumsuz yönleri ve kurgusal mekânlar yaratılırken dikkat edilmesi gereken unsurlar saptanmaya çalışılmıştır. Katılımcıların kurgusal yöntemlerle sinemasal mekân yaratımında bulunmuş olduğu ve gereklilik hallerinde bu yöneme başvurduğu anlaşılmaktadır. Kurgu tekniği ile farklı mekânlar kullanılarak gerçekte var olmayan tek bir mekân yaratılırken önemli olan unsur farklı mekânlara rağmen atmosfer uyumunun sağlanabilmesidir.

Katılımcıların kurgusal mekân türünü tercih etme sebeplerinde estetik, lojistik, bütçesel faktörler ile gerçek mekânın işlevsel olarak yeterli olamaması öne çıkmaktadır. Kurgusal mekân oluşturma sebepleri şöyle çeşitlendirilmektedir: Dönem filmi olması; uygun hava şartları gibi yönetmenin oluşturmak istediği atmosferin sağlanabilmesi; estetik beğenin yanında, yönetmenin duygusal bağ kurması sonucu bir mekânı kullanıp, başka bir mekânla birleştirmek istemesi; senaryoda tarif edilen ve yönetmenin istediği mekânın farklı gerçek mekânlarda bulunması; gerçek mekânlardaki istenmeyen sesler; mekânın filmin atmosferi için uygun olması ancak bazı bölmelerinin fiziksel şartlarının çekim yapılmasına engel oluşturması; gerçek mekân kullanımının ortaya çıkardığı sebeplerden biri olarak, çekimlere başlanmasına rağmen bir süre sonra film yapım ekiplerinin o mekânda çekimlere devam edememesi; iç mekânın stüdyoda çekilmesi ve iç-dış mekân bağlantısının olduğu bir sahnenin yer alması; Türkiye dışından bir yer belirtilmiş ise dış mekânlar belirtilen ülkede çekilip iç mekân atmosferinin Türkiye’de oluşturulması gibi pek çok sebepten kurgusal mekânlar tercih edilebilmektedir.

Resmî kurumlarda çekim yapılması gerektiğinde sorunlar çıkabilmektedir. Bu kurumların iç mekânının kullanılması için izni alınmadığında, dış mekânın kullanılıp iç mekânların başka bir mekânda çekilmesi gerekebilmektedir. Ayrıca resmi kurumda mekân tasarımı için izin alınmadığında veya bu sürecin zorlu olması nedeniyle stüdyo veya başka bir gerçek mekânda iç mekânlar tasarlanabilmektedir. Kimi durumlarda da resmî kurumlar iç mekân kullanımına izin vermekte ancak mekânın tanımlanmaması için dış mekân çekimine izin vermediğinde yine kurgu tekniği kullanılmaktadır.

Kurgusal mekân tercihinde estetik ihtiyaçlar öne çıkmaktadır; ancak bu mekân türünün film bütçesi ile ilişkisi sorgulanmıştır. Bütçe faktörü açısından değerlendirilirse, kurgusal mekânlar kimi zaman maliyetleri düşürücü kimi zaman ise arttırıcı dinamik

haline gelebilmektedir. İstenildiği gibi bir mekân bulunduğunda tek mekâna kira ödenecekken farklı mekânlara ödenen kira ile maliyet artabilmektedir. Bununla birlikte, kirası veya iç tasarımı ile maliyeti yüksek olan bir mekânın dış mekân kullanımına ücret ödenip, iç mekânlar düşük maliyet oluşturacak başka bir mekânda çekilerek maliyet düşürülebilmektedir. Bütçeden dolayı bir mekânın kısıtlı süre kullanılması gerekebilir. Böyle bir durumda, mekânın bir kısmı başka bir mekânda tasarlanabilmektedir.

Katılımcıların görüşleri alındığında, kurgusal mekân oluşturmanın olumlu ve olumsuz yanları bulunmaktadır. Yukarıda sıralanan kurgusal mekânın tercih edilme sebepleri, aslında bu tekniğin ihtiyaç olduğunda kullanıldığını ve zorluklar karşısında sağladığı yararları göstermektedir. Ayrıca tek mekândan farklı mekânlar oluşturmak için kurgusal mekânlardan yararlanılmaktadır. Bu açıdan kurgusal mekân yaratmanın lojistik ve ekonomik kolaylıkları vardır. Olumlu taraflarının yanında film yapım süreci için kimi olumsuz yönleri de sıralanmaktadır. Bir sahnenin duygusu tek mekânda ve bütünlüklü bir zamanda oluşturulurken, kurgusal mekânda aynı duygu bölünüp farklı mekân ve zamanda yaratılmaya çalışılmaktadır; dolayısıyla, üretim sürecinde, sahnenin bütünlüğünün bozulduğu, oyuncunun ve yönetmenin olumsuz etkilendiği ifade edilmiştir. Bu görüşe karşıt olarak Ç. Vitri nel, kurgusal mekânlarla ilgili böyle bir olumsuz etki olmadığını dile getirmiştir. Değ inilen başka bir olumsuz yön ise kurgusal mekân çalışmasında film yapımındaki kimi hazırlıkların iki kere uygulanmasıdır; böyle bir çalışma ekibin iş yükünün artmasına sebep olabilmektedir. Bunun yanında çekim programına da etki etmektedir. Çekim programı planlanırken birçok dinamik göz önünde bulundurulmaktadır ve kurgusal mekân oluşturulduğunda hem çekim programının trafiği artmakta hem de diğer dinamiklerle birlikte düşünüldüğünde çekim programının hazırlanma süreci zorlaşmaktadır.

Kurgusal mekânın ihtiyaç duyulduğunda kullanılması, kullanım sebepleri ve olumlu ve olumsuz yanları incelendiğinde ağırlıklı olarak gerçek mekân kullanımının ortaya çıkardığı sebeplerden kaynaklandığı saptanmaktadır. Yönetmenlerin ve yapımcıların, kurgusal mekân yaratımından daha çok, aranan özelliklere uygun gerçek mekân bulmayı öncelendiği tespit edilmektedir.

3.3. Sinema Profesyonellerinin Gerçek Mekân Belirleme Yaklaşımı

Bu bölümde, katılımcıların gerçek mekân tercihinde ortaya çıkan dinamiklere yer verilmektedir. Bu dinamikler yaratıcı unsurlar ve maddi faktörler şeklinde sınıflandırılmıştır.

3.3.1. Yaratıcı unsurlar

Yaratıcı unsurların açıklanacağı başlıkta, filmin atmosfer, hikâye yapısı ve karakter dinamiklerinin gerçek mekân belirleme yaklaşımlarındaki yeri incelenmektedir.

3.3.1.1. Atmosfer ve mekân

Sinema profesyonellerine yöneltilen, “Mekân belirleme yaklaşımınızdan bahsedermisiniz?” sorusu için verilen yanıtlarda, mekânın atmosferi, duygusu, görselliği gibi unsurları ele alan görüşler ile “Filmin atmosferi ve mekân belirleme yaklaşımınız arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?” sorusuna verilen yanıtlar bu başlığın kapsamına alınmıştır. Ayrıca meslek gruplarının atmosfer ve mekân özelinde farklılaşan çalışmalarını saptamak için “Filmin atmosferi için mekân belirleme sürecinde nasıl çalışmalar yapıyorsunuz?” sorusu ile atmosfer ve bütçe faktörleri ile ilgili “Filmin atmosferi ve mekân maliyeti arasında nasıl bir ilişki vardır?” gibi ara sorular da sorulmuştur. Bu başlıkta A. Katıksız, A. Mestçi, A. Özel, A. T. Dilligil, Ç. Vitrinel, D. Gülün, D. Yücel, E. Gamsızoğlu, H. Algül, H. Kardaş, M. Düzgünoğlu, M. Kara, M. Karadeniz, O. Ünlü, S. Yıldırım, Ş. Vitrinel, T. Karaçelik, T. Tufan’ın görüşleri yer almaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Katıksız, “Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını nasıl anlıyorsunuz?”, sorusu için üç temel dinamik ortaya koyar: birincisi, “*estetik meseleler*” yani “*kreatif şart*”; ikincisi, “*lojistik şart*”; ve üçüncüsü “*teknik şartlar*”. Mekân, ışık, renk, kamera ve objektif kullanımı şeklinde ele aldığı unsurların filmin atmosferini meydana getiren teknik unsurlar olduğunu dile getirmiştir. Filmde “... mekânla yani teknik kısımla mesele zaten bu” diyerek bu teknik unsurların filmin estetiğini meydana getirdiğini söylemektedir.

A. Katıksız, filmin estetiğine hizmet eden teknik unsurların, mekân belirleme kararlarına etkisini şöyle açıklar: *“Teknik şarttan kastım şu: Biz genelde beşinci, altıncı kat dairelerde, gerçek mekânda çekerken, çalışmayı çok tercih etmeyiz. Çünkü ışıklandırmada, ... camın dışından verilen ışıklar sinemada genelde kullanılan ışıklardır ve beşinci kat altıncı kat bir yere çıktığınız zaman bu sefer dışardan ışık veremiyorsunuz. ... Böyle yerleri o yüzden daha az tercih eder mesela bazı yönetmenler. ... Dıştan verilen ışıkla daha estetik bir görüntü sağlanmaya çalışılıyor.”* Katıksız gibi O. Ünlü de bu konuya değinir: *“... iç sahnelerde dışardan gelen ışığı kullanmayız çünkü ona güvenemezsin, bulut gelir kapatır ... Güneşi sadece dış mekânda kullanabilirsin. Onun için biz mesela genelde birinci katlar, ikinci katlar tercih ederiz. Çünkü lamba ancak oraya kadar yükselir.”*

Katıksız ve Ünlü, doğal ışığın sabit kalmaması nedeniyle katlı yapılarda daha çok alt katların tercih edildiğini; böylece yapının dışından yapay ışık için gerekli sistemin kolaylıkla kurularak, mekânda ihtiyaç duyulan atmosferin yaratılabildiğinin altını çizerler. Filmde kısa bir zaman olarak kurgulanan sahne, sette saatler süren çekim zamanına karşılık gelebilmektedir. Bu nedenle, ışığın devamlılığının sağlanabilmesi için yapay ışık kullanılması gerekmektedir. Katıksız, yapay ışık kullanılmadığında, kurguda, bir mekâna ait art arda sıralanan planlarda, ışığın devamlılığı ile ilgili sorun ortaya çıkabileceği için planların bağlanamayacağını vurgular. Katıksız ve Ünlü doğal ışığın dış mekânda tercih edilebileceğini ifade etmiştir.

M. Düzgünoğlu ise ışığın devamlılığı konusunda, Katıksız ve Ünlü'nün aksine, şu açıklamaları yapmıştır: *“Doğal ışığın mekân üzerinde etkisi ne kadar belirleyici olur? Çok emin değilim. Ben, sabah saat altı otuz, yedide geçen sahneyi bütün bir gün çektim. Ertesi gün de devam ettim. Bütün bir gün ve on dakikada geçiyor sahne; yani sabah başladık, günün bütün ışık saatlerinde çektik.”* “Dış mekânda doğal ışığın sabit kalmaması çekimin yapılmasına engel oluşturmadı mı?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: *“Hayır. Renk düzeltme diye bir şey var post prodüksiyonda. O rengi, ışığı ona göre düzenleyebiliyorsun. Zor bir şey değil; yani onun için çok büyük bir etkisi yok. Işığı da değiştiriyorsunuz, ışığın rengini de değiştiriyorsunuz, ışığın yoğunluğunu da değiştiriyorsunuz. Her şey elimizde olan bir şey yani. Eskiden bu çok zordu; yani negatif çekilirken bu çok daha zordu ama şimdi dijital çekiliyor ve post prodüksiyon olanakları çok gelişmiş. Çok şey yapabiliyorsunuz yani.”* İç mekânda ise dışardan aydınlatma yapma

konusunda bazen yapıldığını ve şart olmadığını belirtmiştir. Kameranın özelliklerine ve post prodüksiyon sürecinde ışık ve renk düzeltmelerine bağlı olarak aydınlatma ihtiyacının değiştiğini vurgulamıştır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Mestçi'nin filmografisinde daha çok korku türünde filmler bulunmaktadır. Mestçi, mekân araştırması yapıldıktan sonra kendisine sunulan alternatif mekânları incelerken, başlangıçta “*kafamdaki şeye hangisi daha yakın 'ı düşünüyorum*” demiştir. Ancak bu mekânlar arasında korku duygusu yaratma imkânı veren başka bir mekân varsa, tercih önceliğinin korku yaratabileceği mekândan yana olduğunu ve mekâna göre sahneleri yenilediğini açıklamıştır: “*Mekân sana bir şey sağlıyor genelde; çünkü bana mesela beş mekân gösteriliyorsa, ilk olarak şuna bakıyorum: Burada korku yaratabilir miyim? Mekânın güzelliğinden atmosferi tabii ki önemli, her şey önemli ama ilk olarak benim için bu mekân*” da korku yaratılabiliyorsa “*o mekân direkt tercihim benim. ... Orada birkaç tane şey var tabii: resim olarak filmi büyütüyor mu, bana korku sahnesi sağlıyor mu, ambiyans sağlıyor mu, en önemlisi yani burası tek başına korkutucu mu, benim için önemli.*” Mestçi, atmosferin güzelliğinin yanı sıra, korku film türü için atmosfer yaratma olanağı taşıyan mekânları tercih ettiğinin altını çizmektedir.

A. Mestçi, *Siccin 2* (2015) filminin mekân belirleme sürecini şöyle anlatır: “*Çanakkale, Yenice. Çok güzel bir mekân bulduk, ... o köyü beğendik, o köyde de yazdım ben o hikâyeyi. Gene aslında genelde korku filmlerinde kriter şey oluyor; terk edilmiş köy, böyle çarpık yapılar, daha az kişinin olması güzel bir ambiyans sağlıyor. İşte terk edilmiş evler de böyle harabe, kırık dökük oluyor ya...*” *Siccin 5* (2018) filmine kadar İstanbul ve çevresinde mekân arandığını, *Siccin 5* ve sonrası yapılan filmler için bütçenin arttığını belirterek “*enteresan yerler*” araştırıldığını ifade etmiştir. Mekân seçimlerinde önceleri İstanbul ve çevresindeki illerdeki harabe evler, terk edilmiş köyler tercih edilirken, son filmlerinde ise İstanbul'dan uzaklaştığı, taş ev, konak, göl kenarı, orman gibi mekânlar tercih ettiği gözlenmektedir. Yönetmenin farklılık arayışı ve çeşitlilik ortaya koyma çabası ile filmlerinin ekonomik imkânın artması, İstanbul ve çevresindeki illerden uzaklaşılarak alışık olunmayan, ilgi çekici ve korku türüne hizmet eden mekân arayışlarına yönelmesine sebep olduğu anlaşılmaktadır.

Bozkır isimli filmin senaristliğini, yönetmenliğini ve yapımcılığını yapmış olan, öncesinde daha fazla projede görüntü yönetmenliği yapan A. Özel, mekân belirleme

yaklaşımını açıklarken, öncelikli olarak mekânın ve karakterin, hikâyenin bütünüyle uyumunu, daha sonra alt etmenleri değerlendirdiğini söylemiştir. Bu alt etmenler şunlardır: *“Işığın durumu örtüşüyor mu, ışık yapımı, atmosfere uygun bir ışık yaratılabiliyor mu orada veyahut da reel ışıklandırması nasıl? Konumu, güneş nasıl giriyor, nasıl çıkıyor, gölgesi nasıl, ne kadar çalışabiliyorsun? Bunların sonucunda mekânın uyup uymadığını karar veriyorsun.”* Özel, mekân belirleme ve tasarlama sürecinde bir duyguyu yaratabilmeyi amaçladığını açıklamaktadır: *“Şimdi bizim görselliği kurarken ki amacımız bir duyguyu geçirmek, bir görsel şölen yapmaya çalışmak dediğiniz şey işte, bir duyguyu geçirmeye çalışıyorsun, o duyguyu nasıl geçirirsin, nasıl hissettirirsin karşı tarafa. Çünkü sadece gözünle ulaşabileceğin bir duyguyu ulaştırman... Acıyı da ulaştırman lazım, tatlıyı da sadece bir gözle ulaştırman lazım, dokunmayı da... Bütün her şeyi ulaştırabilecek bir tek objen var. Bunu sadece gözle yapabiliyorsun.”*

A. Özel, mekânda yaratmak istediği atmosferi yaratmaya çabalarken gerçek mekânların şartlarına da bağlı kalındığını açıklar: *“Prodüksiyon senin verdiği brieflere göre mekânlar ayarlamaya başlıyor. Kendince rahat olan, kendisinin çözümü daha kolay olan, işte aynı zamanda bizim istediğimiz brief”teki mekânlara göre mekânlar bulunmaya başlıyor. Bu mekânlardan, gelen mekânlar hiçbir zaman senin verdiği brief’e birebir uymuyor. Senin brief’e yakın olan, senin çözümlemesinin kolay olabileceği mekânlar buluyorlar onlar. Senin tasarladığın mekân şey, plato tasarlıyorsun, her şeyin girintisini çıkıntısını hesaplayarak tasarlıyorsun. Böyle bir mekân yok. Sadece bu hissiyata uygun mekânlar bulmaya çalışıyorsun. ... Bu brief’lere göre bir yerde okay oluyorsun. Senin hayal ettiğin gibi değil, gelen brief’lerin üzerinden bir yerde okay oluyorsun. ... Dönüşüyorsun, evet, dönüşmek zorundasın. Herkes bir şekilde dönüşüyor orada. ... Ona göre uymaya çalışıyorsun, uyuyorsun bir şekilde. Tamamen tercihin olmuyor bu konuda. ... Bizim yaptığımız şey, reel ambiyansı kendi atmosferimize uydurmaya çalışıyoruz.”* Özel, gerçek mekânlarda film için aradığı duyguyu bulmaya çalıştığını; bu sırada, mekânlarla ilgili başlangıçta tasavvur ettiği kimi fikirlerini değiştirmek zorunda kaldığını açıklamaktadır.

Senarist A. T. Dilligil, “Filmin atmosferi için mekân belirleme sürecinde nasıl çalışmalar yapıyorsunuz?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: *“Filmin sürecinde bizim belirleyici olabileceğimiz tek şey kendi yazdığımız... Yani bizim yazdığımız bir dünya var,*

zaten o dünya beğenildiyse ve doğru yönetmenle buluştuysa yönetmenin de filtresinden geçtikten sonra katbekat güzelleşeceğini umuyoruz. Bizim zorluklarımız ne? Hayal edebileceğimiz şeyler sadece. ... Ama şöyle bir şey var, dediğim gibi ben senaryoyu yazdım, teslim ettim, daha sonrasında mekânı gezen yönetmen orada kendi istediği versiyonunu anlatmaya başlıyor. Sonuçta o artık onun hikayesi oluyor, onun dünyası oluyor onun kurmaya, içine girmeye çalıştığı bir dünya oluyor, onun notlarının sürdürülebilirliğini devam ettirmek de reji ve sanat ekibinin sorumluluğu.”

A. T. Dilligil, “Senaryoda mekânlarla ilgili detaylı tasvirlerle yer veriyor musunuz?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “Açıkçası verilmemesi lazım. ... genel bir dünya ile ilgili, evet, tasvir yapabiliriz ama o tutup da yani ufak bir paragrafın üzerine çıkarsa siz senaryonun sayfa matematiği ile oynamış olursunuz. ... Aslında bir karakter yazar gibi yazabilirsiniz. Nedir? Psikolojik, sosyolojik, fizyolojiktir karakterin üç boyutlu olması. Belki mekânın üç boyutlu olmasına da öyle bakabiliriz. Yani daha çok sosyolojik olarak bakabiliriz yani toplumun hangi kesiminin katıldığı, gittiği bir okulsa o okul... Yani bir özel okul mu, bir yabancı okul mu, hani bir işte Fransız okulu, bir misyonerlik okulu tarzı bir okul mu yoksa İslami tandansı olan bir yer mi, bölge neresi, oradakilerin psikolojisini yansıtacak belki bir detay var mı? ... Doğuda geçen bir şey yazıyorsunuzdur. Duvarları yıkık bir okuldur ama kurşun delikleri vardır duvarda dersin. Ha bölgede terörün izlerini, terörü mekânın üzerinden anlatmış olursun. Sosyolojisi, bölgesi, oradaki insanların psikolojisi, belki de o mekânın yaraları fizyolojisi ile de birleşiyor.”

A. T. Dilligil, senaryoda atmosferi tarif ederken mekânlarla ilgili yazdıklarını şöyle örnekler: “Şu an yazdığım Kore adaptasyonunun açılışında ‘Soluk ölü çiçekler ve hiç ışık almayan bir bahçe’ var açılış planında. Ondan sonra gün ışığı çıkıyor, gün gelmeye başlıyor ama yandaki uzun binaların gölgesi yüzünden çiçekler yine karanlıkta kalıyor. Yalnız yaşlı bir adam çıkıp o çiçekleri şey yapıyor jeneriğin sonunda... Tek başına kendi kadar yalnız ve ölüme yakın çiçekleri suluyor. Burada ışık da var, ışığın ilerlemesi de var, renk tonu da var, Solgun olacağı da belli. Yani mesela işin duygusuna ve ruhuna hitap ediyorsa tabii ki yazıyoruz.”

Senarist, yönetmen ve yapımcı Ç. Vitrinel, senaryo aşamasında mekân özelinde yaptığı çalışmayı şöyle açıklamıştır: “Ben bayağı yazıyorum aslında. Şöyle bir mekân, böyle bir mekân, şöyle bir duygusu var, şöyle bir açıklığı var. Kapı giriş-çıkış falan öyle şeyler yazmıyorum. Yazılması gerekmiyor bu arada. Nasıl, hangi koşullarda çalıştığınıza

bağlı olarak hani gerçekten başka bir yönetmene teslim edeceksen aslında yazmamak daha kibar olabilir. Ama ben hiç öyle çalışmadım hep kendi çektiğim işleri yaptım. İşte dediğim gibi bir tane iş yaptık, genel olarak kabaca yazıyorum hani ferah bir mekân, şöyle bir yere bakıyor, denize bakıyor, geniş bir caddeye bakıyor, işte insanın içini bunaltan bir mekân gibi o tip şeyler yazıyorum.”

Ç. Vitri nel, bir filmde çok fazla kullanılan mekânlar için ana mekân, hastane gibi “*tekil sahneler*” için yan mekân ifadesinin kullanılabilceğini söylemiştir. Benzer isimlendirmeleri diğ er sinema profesyonelleri de kullanmıştır. Yan mekânların daha az önemli olmadığı nın özellikle altını çizen Ç. Vitri nel, mekân belirleme yaklaşımı için şu açıklamayı yapmıştır: “*Tamamen sahnenin atmosferine göre karar veriyorum aslında, karaktere göre ve sahnenin atmosferine göre eğer ana mekânsa kesinlikle nasıl bir karakter yaratmak istediğime göre karar veriyorum.*” Mekânların işlevsel olarak sahnenin atmosferini sağlamaya uygun olması gerektiğini ise şöyle açıklamaktadır: “*Fakat Müzeyyen’in (Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku) ilk sahne, ... mesela yan mekânlarından biridir.*” Filmde “*... tek bir kere gördük mekânı ama çok önemliydi. ... Orada mesela siz yedinci katta bulamazsınız evi. Çünkü dedim ki ben ‘Dışarda ışık patlayacak içeri’. ... Mesela bu mekânın işlevselliğidir çünkü ... sokağa ışık kurduk, içeri güneş gibi ışık patlattık. ... Hani ya giriş kat olsun, ikinci kat olsun.*” Katıksız’ın ve Ünlü’nün de değindiği gibi atmosfer yaratma çabası mekân belirleme yaklaşımdaki teknik kriterleri meydana getirmektedir.

Ç. Vitri nel, *Geriye Kalan* filminde “*hiçbir mekâna para veremedik aslında. Hani kendi çevremizden en uygun mekânları seçmek gibi bir şey yaptık*” demiştir. Mekânlardan biri annesinin, diğ eri arkadaşının evidir ancak “*... arkadaşımın evi olduğu için girmedim kesinlikle öyle bir şey değil*” diyerek ekonomik zorluklara rağmen mekân belirleme yaklaşımdaki asıl amacının film için uygun mekânların bulunması olduğunu vurgulamıştır. Filmde karakter, atmosfer ve mekân ilişkisi özelinde mekân tercihlerini nasıl yaptığını açıklar: *Zuhal’in evi çok ferah, çok güzel bir evdi. Böyle deniz manzaralı, Kadıköy’de bayağı deniz manzaralı, önü açık bir evdi. Mesela o denizi biz hiç görmedik filmde. Çünkü denizin verdiği duygu çok şeydir yani açıklık duygusudur. İşte Zuhal’de öyle bir şey olmaması gerekiyordu. O güzel manzarayı kullanmadık mesela. Biz hep böyle yan açığı kullandık. O yüzden söylüyorum çok gerçekçi, çok manipüle edebileceğin bir şey sinemada mekân, görüntü, duygu hepsi. ... mesela böyle bir çarpık bir şey vardı, düzgün*

bir geometrisi yoktu... .. O bana duygu olarak daha iyi geldi mesela Zuhal adına. ... Sevda'nın evi annemin eviydi gerçekten de... Orada biraz daha sade, temiz, düzgün hani bütün o çizgiler birbirine daha paralel, daha bir statik. Oradaki eve uygun olan şey oydu çünkü.” demiştir.

Ç. Vitri nel, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filmi için şu açıklamayı yapmıştır: “Yani hikâye Beyoğlu'nda geçiyordu zaten yoğun olarak, altı çizili bir şekilde yani onu başka bir yere taşıma imkânımız yoktu. Bir de Beyoğlu gerçekten kendi başına bir hikâye zaten, kendi başına bir karakter. Dolayısıyla hiç düşünmeden direkt Beyoğlu'na yoğunlaşmıştık, orayı tercih ettik. Onu başka bir yerde canlandırmak, öyle bir atmosferi başka bir yerde kurmak mümkün değil çünkü. Dolayısıyla bütün zorluğuna rağmen girdik Beyoğlu'na. Bir daha girer miyim? Hayır, girmem yani. Beyoğlu çok zor bir yer, çekim yapmak çok zor bir yer.”

Yapımcılık ve uygulayıcı yapımcılık yapan D. Gülün, “Filmin atmosferi için mekân belirleme sürecinde nasıl çalışmalar yapıyorsunuz?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: “Filmin mekânı sonuç olarak kreatif sürecin bir parçasıdır. Öncelikle yönetmenin o atmosferi, o mekânı nasıl gördüğünü öğrenmemiz gerekiyor. Dolayısıyla yönetmen bize bir brief verir ve o brief üzerinden biz, mekân amirleriniz var, bir mekân amiri görevlendirilir. Bu brief'e göre çıkıp araştırma başlar, fotoğraflanır mekânlar. O mekândaki çalışma şartları öğrenilir ve bir seçki oluşturulur. Bu seçkiden yönetmen ve yapımcı yine, ‘Burası olur’, ‘Burası olmaz’ der. Çünkü sizin de tahmin edebileceğiniz gibi bir filmin olabilmesi için bir bütçesi var. O bütçeyi çok aşan bir mekânda olamaz ya da geography’si yönetmenin kafasındakine uymayan bir mekân da olamaz, ucuz olsa da. Dolayısıyla yani bu iki tarafın da, iki tarafı da memnun eden seçenekler arasından seçim yapılır.”

D. Gülün, mekân belirleme ile ilgili kararlarda atmosfer konusundaki yaklaşımını şöyle açıklar: “Atmosferden feragat etmekten hoşlanan bir yapımcı değilim. Yani bir filmin sonuçta en önemli karakterlerinden biri bence atmosfer. Dolayısıyla mekân da bu atmosferi kurmak için çok önemli bir araç. Dolayısı ile mekân seçimleri benim için çok değerli yani çok çok zorlanıyor olursak eğer bir mekânın bizim için parasını ödeyemeyeceğimiz bir mekânsa, çalışma koşulları adına mümkün olmayan bir mekânsa ve alternatifi de biraz daha az görkemli ama yine de atmosferden feragat etmeyeceğimiz bir mekânsa değerlendirmeye alıyorum. Yoksa sonuna kadar o atmosferi yaratacak

mekânın peşinde gidiyoruz.” Filmin estetiğini oluşturacak faktörler ile bütçe dinamikleri arasında bir denge kurulmaya çalışılmaktadır. Filmdeki duyguya hizmet etmeyen mekânların tercih edilmeyeceği, mekân belirleme yaklaşımındaki önceliğin uygun atmosferin bulunmasına yönelik olduğu anlaşılmaktadır.

D. Gülün, yönetmene sunulacak gerçek mekân alternatifleri oluşturulurken, mekân araştırmasında izlenebilecek yol haritasını şöyle anlatır: *“Aslında senaryo oldukça tanımlayıcıdır mekânlar için ama okuduğunuzda gözünüzde bir şey canlanır yani der ki ‘Sokak bir meydana açılıyordu. Meydanda kadınlar çamaşır asıyorlardı.’ O çamaşır asabilecekleri büyüklükte bir meydan olmalı. Der ki mesela ‘Ortasında bir çeşme vardı.’ Ortasındaki çeşme, bulabilirsiniz çeşmeli bir meydan ama bulamazsanız bir çeşme yapabilirsiniz. Mesela bu bir seçenek. Dolayısıyla okuduğunuz şeyi hem bütün elementleriyle değerlendirip ne yazıyorsa orada, nereler olabilir diye hem de benzer ama sizin içine dokunuşlarla beklentiye uydurabileceğiniz yerler diye ayırarak çalışmaya başlayabiliriz. ... Mekân yönetmenin kafasındaki dünyaya uygun mu, içinde mesela değişik fikirler yapılabilir mi? Belki yönetmen diyor ki, ‘Evet, tamam, fiziksel olarak burası uygun ama içine dünya kadar giydirmeye yapmamız lazım.’ O zaman mesela o mekân çalışmıyor. Daha kendiliğinden, kendi haliyle kafasındakine daha yakın bir yer bulmak zorunda kalabiliyoruz, yine bütçenin zorlamasıyla olabilir. Dediğim gibi yakınlık meselesi var.”*

Senarist D. Yücel, atmosfer hakkında şu açıklamayı yapmıştır: *“Hikâyede zaman değişmesi gerekiyorsa zaman değişir. Mekân da buna uygun olarak değişir. ... Şu an ‘Kimdir Mithat Karaman’ diye bir kitabım var, romanım. ... Onu senaryoya döktük, çekmek istiyoruz. O filmi de Süleyman Arda Eminçe çekmek istiyor ve mesela o film yani hikâye yazın geçiyor. Ben mesela Arda’ya ‘İstedığımız zaman çekebiliriz’ demiştim. Senaryo hazır zaten. Arda’da ‘Hayır, bunun mutlaka yazın çekilmesi lazım’ ... Bir gerginlik, bir endişe, bir paranoya hali var ve karakterin terleme anları çok önemli. Bunu, tamam, kışın da halledebilirsin. Spotları aç falan filan ama aynı etki yine de olmaz yani çektiğin mevsim de önemli. Eğer şu mevsimde aynı hikâyeyi çekersen tonları bile farklı olacak filmin. Oysa bir güneş ışığı gerekiyor, gerçek güneş ışığı gerekiyor. O yapaylığı istemediğimiz için mesela Arda illaki ‘Ben bunu temmuzda, ağustosta çekeceğim’ diye diretti ve ki haklıydı yani.”* Filmin atmosferi ve karakter özelliklerinden yola çıkılarak,

aynı zamanda atmosferin daha gerçekçi olması adına filmin mevsiminin yaz olmasına karar verilmiştir ve zamanlama faktörünün mekânı belirlediği ifade edilmiştir.

Senarist ve yapımcı olan T. Tufan'a, senarist D. Yücel'in *Kimdir Mithat Karaman* romanındaki karakter özellikleri söylenip kendisinin bu karakteri nasıl bir atmosfer içinde oluşturmayı isteyebileceği sorulduğunda şöyle cevaplamıştır: “Siz bir karakter hayal ettiğinizde ... zaten eğer onun yaşadığı mekânla, şehirle, iklimle, zaman dilimiyle ilişki o an zaten başlıyor. ... Bunları birbirinden soyutlamak mümkün değil. Karakter bir zamanın ve bir mekânın içinde şekilleniyor. Sürekli terleyen bir adamsa, ben olsam, kış mevsiminde ve soğuk bir şehirde sürekli terleyen adamı daha ilgi çekici bulabilirdim mesela. Bu da mümkün. O başka türlü bir şey olur mesela.” D. Yücel, sürekli terleyen bir karakterden yola çıkarak yaz mevsiminin ve doğal olarak bu atmosferi yansıtan yerde çekimlerin yapılmasının planlandığını söylemiştir. T. Tufan ise başka bir perspektiften, kış görselliğinin ortaya çıktığı bir atmosfer içine karakteri konumlandırmayı düşünmektedir. Karakterden yola çıkarak, doğal bir eğilimle atmosfer ve mekân tercihlerinin meydana geldiğini söylenen profesyonellerin, karakter aynı özelliklere sahip olduğunda, atmosfer ve dolayısıyla mekân tercihlerinde farklı yaklaşımlar geliştirebildiği anlaşılmaktadır.

“Senaryoda mekânlarla ilgili detaylı tasvirlerle yer veriyor musunuz?” sorusunu D. Yücel şöyle cevaplamıştır: “Mekânlar aslında yazarken oluşuyor. Hikâyeye oluştururken ortaya çıkıyor. Her projede her hikâyede farklı aslında gelişen bir şey soruyorsun. ‘Okul’ filminde mesela sonuçta bir okulda geçeceği belli. Okullarda aslında birbirine benzer. Yani bir okul koridoru sahnesi yazıyorsan o okul koridoru herhangi bir okul koridorudur. Birbirlerinden çok küçük farkla ayrılırlar ama onu betimlemeye pek gerek yoktur. Çünkü sonuçta sen okul koridoru yazdığın zaman ona göre okul koridoru belki Hollywood sektöründe yapılabilir ama burada halihazırdaki okul koridoruna gideceğin için bulduğun müsait bir okul yeterlidir. ... Eğer önemli bir obje yoksa orada. Yani o diyalog içinde bir önem teşkil eden ekstradan bir şey yoksa çok da tarif etmene gerek yoktur, çok bilinen mekânları.”

Uygulayıcı yapımcı E. Gamsızoğlu, mekân amirleri ve asistanlarının senaryoda, mekân toplantısında veya bire bir konuşmalardan elde edilen bilgilerle birlikte mekân araştırması yaparken, mekânların filmin atmosferine uygunluğunu da göz önünde bulunduklarını söylemiştir; “Filme uygunluğu konusunda, yapım tarafının o

uygunluğa göre zaten mekân getiriyor olması lazım. Dolayısıyla o anlamda bir katkısı oluyor yapım tarafının.”

Yönetmen H. Algül atmosfer ile mekân ilişkisi için şu açıklamaları yapmıştır: *“Aslında filmin atmosferinden çok, sahnenin atmosferi daha önemli oluyor mekânı seçerken. Yani o sahnenin işte başından beri konuştuğumuz hep, ışık, ses, mekânın kendi durumu falan bunlar belirliyor ya hani... Sahnenin diyaloglarında ne yazıyor? İşte ‘Çok sıkıntılıdır, perişan haldedir ve ağlamaktadır’, atıyorum sahnede ya da ‘Eyvah Eyvah’ta ağacın altında düğün yaparlar, yağmur başlar. Mesela yağmuru sen yapıyorsun orada, gibi.”* Bunun yanında, dış gerçek mekânlardaki yaklaşımını şöyle açıklar: *“‘Eyvah Eyvah’larda işte Geyikli’de bir kasabada geçiyordu, var olan bir kasaba ama bazı yerler mesela senaryoda belirgin değildi. Bunlar nerede oturup konuşacaklar? ... Görselliği düşünerek o tek ağacın altında ... yani sinema biraz böyle harici mekânlarda görselliği çok arayan bir şeydir yani ve olması gereken şeydir. ... Öncelikle görsellik, sinema için önemli olan en önemli şeylerden biri görsel, görsel hafızası kuvvetli olması, mekânı yani biri seyrettiğinde o filmi, ‘Vay ne güzel bir yermiş, burayı gidip göreyim’ demeli, geniş bir mekândan, bir atmosferden bahsediyorsak.”*

Algül, özellikle iç mekânlarda karakterin ve sahnenin özelliklerine göre mekân belirleme yaklaşımlarının şekillendiğini; dış mekânlarda ise daha çok görsel beğeniye hizmet eden mekânlar tercih ettiğini açıklamaktadır. Katılımcıların sinemada mekâna kişisel bakışını ortaya çıkarmayı amaçlayan “Filmsel öğeler arasında mekânın sinemadaki yeri nedir?” sorusunda Algül, mekânların görsel beğeniye hizmet etmesinin önemini dile getirmiştir. Algül’ün yaklaşımında, mekâna kişisel bakış açısındaki görsel beğenin mekân belirleme yaklaşımında da öncelik kazandığı; dolayısıyla mekân belirleme yaklaşımlarındaki diğer faktörlere göre bu unsurun daha fazla öne çıktığı görülmektedir.

Yapımcı olan H. Kardaş, “Filmin atmosferi ve mekân belirleme yaklaşımınız arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?” sorusuna şöyle cevap vermiştir: *“Atmosfer doğal olarak, mekânlar arasında doğrudan bir ilişkisi var. Çünkü yönetmenin hayalini kurduğu atmosfer için mekân bakıyoruz zaten. O bize taleplerini anlatıyor. ... Ondan birtakım detaylar alıyoruz ve o düşündüğü atmosferi bulmaya çalışıyoruz. Bulamazsak sanatla yapmaya çalışıyoruz. O yüzden yönetmenin hayalindeki o atmosfer bizim için önemli, mekân tasarlarken veya bulurken.”*

Filmin atmosferi ve bütçesi arasındaki ilişki için H. Kardaş şunları söylemiştir: *“Etkileyebiliyor tabii hani dediğim gibi filmin bütçesi ve senaryoya da bağlı. ... İmkânlar mertebesinde maksimum düzeyde yönetmenin taleplerini ve hayalindeki atmosferi oluşturmak. Hedefimiz o, bizim yapım olarak. Bu sizin becerinizle de alakalı. Çok yüksek bir maliyet gibi görünen bir şeyi çok ucuza da mal edebilirsiniz, bulduğunuz bir mekânı.”* H. Kardaş, buradan yola çıkarak yapımcının rolünü şöyle açıklar: *“Yapımcının yeteneği şuradadır: Yönetmenin istediği filmi, istediği her şeyi en ucuza mal eden adamdır aslında. En mantıklı, en kaliteli ve en güzel şekilde yapandır. Yönetmenin mekândan beklentilerinin yanında, ekonomik dinamikler ve güvenlik sorununun mekân belirleme yaklaşımında etkili olduğunu dile getirmiştir. Ancak yapımcı H. Kardaş’ın mekân belirleme yaklaşımındaki önceliğinin estetik unsurlar olduğu anlaşılmaktadır.*

H. Kardaş, gerçek mekânlar için bir mekân arşivlerinin olduğunu, bazı mekânların bu mekânlar arasından seçilebildiğini; ancak arşivde olmayan, farklı özelliklere ve atmosfere sahip bir mekân arandığı zaman mekân gezileri yapıldığını aktarır: *“Bizim bir datamız oluyor. Mesela senaryoda hiç o datada olmayan şeyler de olabilir. Araştırıyoruz, geziyoruz, bakıyoruz. Hangi şehirde olacak, işte hangi iklimde olacak? Mesela, seneye nasip olacak, çekeceğim bir filmin kış filmi, karlı mesela, bu kıştan gittim mekânlara. Kapadokya bölgesine. O bölgeye gittik. Kışın nasıl görünüyor, diye üç gün, dört gün oraları dolaştık. Seneye çekeceğiz filmi ama şimdiden hani bir daha bakma şansımız olmadığı için, seneye çekime gireceğiz çünkü. Fotoğraf aldık, video aldık. Nasıl göründüğünü, yönetmenle beraber gezdik mesela.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Düzgünoğlu’na “Mekân belirleme yaklaşımınızdan bahseder misiniz?” sorusu sorulduğunda önce hayal etmiş olduğu atmosferi gerçekleştirmeye çalıştığından bahsetmektedir: *“Onun birkaç şeyi var. Bir, arzu edilen; yani benim yönetmen ve senarist olarak kafamda canlanan bir mekân var, yazarken canlanan bir mekân. Bu mekânı aslında aramaya çalışıyorum ben, mekân araştırmaları sırasında. O mekânı, kafamdaki mekânın ne olduğunu görmeye çalışıyorum, bulmaya çalışıyorum. Fakat bu her zaman bu şekliyle ilerlemiyor; yani biz her istediğimiz mekânı kafamızda canlandığı biçimiyle bulamıyoruz. Kimi zaman çekim yapacağımız yerin maddi koşulları, bizim filmimizin maddi koşulları... Bunlar aslında hepsi belirleyici.”*

M. Düzgünoğlu, mekân belirleme sürecinde filmin bütçesi, mekândaki lojistik faktörler gibi maddi sorunlar ile kamera hareketi, aydınlatma gibi mekânda “*o sinema dilinin rahatça kurup kuramama sorunları*”na karşılık gelen teknik sorunların olabileceğini ve bu açılardan mekânın film yapım şartlarına uygunluğunun değerlendirildiğini ifade etmiştir. Film yapım aşamalarının bütün aşamalarında var olan Düzgünoğlu, başlangıçta referans olarak hayal ettiği mekânı bulmaya, gerçek mekânların şartlarına rağmen, hayal etmiş olduğu mekâna yakın olan, aradığı atmosferin yaratılabilmesine imkân sağlayan mekânı bulmayı amaçlamaktadır; “*İlk tercih, ilk niyet aslında aklımızdan geçen, filmi, senaryoyu düşünürken, niyet ederken ‘Ben bu filmi yapmak istiyorum’ dediğimizde aklımızdan geçen resim neyse biz onu aslında bulmaya çalışıyoruz. Bunun için de en optimumu, en olabirinin peşine düşüyoruz. Çünkü aslında bir filmi masa başından çıkartıp reele, hayatın içine sokmaya başladığımızda, çekmeye başladığımızda aslında masa başından çok daha fazla faktör devreye girdiği için.*”

M. Düzgünoğlu, film yapımının farklı aşamaları olan “masa başı” ve “reel” olarak tanımladığı iki dünyanın farklılığını vurgulamaktadır. Senarist, yönetmen ve yapımcı olan profesyonel, mekân belirleme yaklaşımında, masa başında yani senaryo yazım aşamasında verilen kararlar ile reelde yani film yapım aşamasındaki koşulların uyuşmadığının altını çizmiştir. Yazım aşaması sadece düşünsel üretimin olduğu bir süreçtir ve mekân tasavvurları bu aşamada yaratılmaktadır. Düşünsel soyut üretim, somut gerçekliğe dönüşürken gerçek yaşamın engelleriyle karşılaşmaktadır. Bu süreç, bütün katılımcıların hem bu başlıkta yer alan sorulara hem de diğer sorulara verilmiş olan yanıtlarında öne çıkan, film yapımı sırasında karşı karşıya kaldıkları olağan bir durumdur. Üstünde durulması gereken nokta, mekân belirleme yaklaşımında ortaya çıkan soyut-somut çatışmasına karşı alınan tavidir; bu tavır film üretimi sırasında verilen kararları oluşturan eğilimi açığa çıkarması bakımından önemlidir.

M. Düzgünoğlu, aslında, soyut üretim ve somut gerçeklik ikililiğine karşı tavrını açıklamaktadır ve tez çalışması için açıklamalarındaki şu nokta önemlidir: Dış faktörlerin şartlarına göre mekân belirleme yaklaşımını yapılandırmak yerine, yazım sürecindeki mekân tasavvurunu referans alan, şartlara rağmen amaçlanan referansa en uygun mekânın arandığı, hayal edilen mekânın yaratılabilmesi için çaba gösterildiği tutum içerisinde kararlarını vermektedir. Diğer profesyonellerin de açıklamalarından yola çıkarak, kararları oluşturan eğilimlerdeki ağırlığın, şartlara uyum sağlamaya yönelik olmadığı,

hayal edilen mekânın yaratılmasının amaçlanmasına yönelik tutum içerisinde oldukları dikkat çekmektedir. Sadece bu başlıkta verilen cevaplarda yönetmen rolü olanlar arasında A. Özel'in, Ç. Vitrinel'in, M. Düzgünoğlu'nun, M. Kara'nın, T. Karaçelik'in; yapımcılardan D. Gülün'ün ve H. Kardaş'ın mekân belirleme yaklaşımında bu eğilimin varlığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu bir eğilim olduğu için başlangıçta tasavvur edilmiş olan mekân bulunmadığında, ona en yakın mekânın bulunması için hayal edilen mekâna ilgili kimi kararlardan dönülebileceğinin belirtilmesi gerekir.

M. Düzgünoğlu, *Halef* filmi hakkında şu bilgiyi verir: “*Mekân tercihleri ve mekânın önemine ilişkin olarak takvimde değişiklikler yapılır. Portakal bahçesinde geçiyordur. Mesela 'Halef'te öyleydi. Portakal bahçesinin içinde kuyu olması gerekiyordu. Onu buldum ama aynı zamanda mekânın sahibinin de buna müsaade etmesi gerekiyordu. Çünkü kendi çalışma koşulları, portakalların toplanma zamanı falan bunların hepsi etkiliyordu aslında. Vazgeçebiliyor muydum? Edemiyordum. Ne yaptım ben de? Filmin içinde şöyle bir şey vardı: Portakallar en başta sarı renkteydi, turuncuda bitmesini istiyorduk; yani bütün film boyunca açık sarıdan, limoni sarıdan turuncuya kadar yürümesini istiyordum film boyunca portakal bahçesindeki sahnelerin. Ona uygun bir iş planlaması yaptık. Çoğunlukla da uyduk; yani çok büyük değişiklik yapmadık mesela ama yapılabilir mi? Yapılabilir tabii ki.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Kara, mekân belirleme yaklaşımı için şu açıklamaları yapmıştır: “*Genel motivasyonum ... kafamda kurduğum, hayalini yaptığım, hayalini kurduğum şeyi arıyorum yani, senaryoda kurduğum şeyi arıyorum mekânı ararken. Mesela hiç bilmediğim, absürt, olağandışı bir mekân tasarladım kafamda, hayal ettim, öyle yazdım. Ya filmlerden zihnimde kaldı ya gördüğüm ya da bir tablodan ya da bir resimden ya da birinin anlatısı üzerinden...*” Senaryo yazım sürecinde inşa edilmiş olan atmosfer ve bu atmosferin yönetimde yarattığı duygunun mekân belirleme sürecinde önemli bir dinamik olduğu görülmektedir. Atmosfer arayışının yanında, filmin görsel estetiğini meydana getiren teknik kriterlerin de mekân belirleme sürecinde etkili olduğuna değinir: “*Ha tabi burada belirleyici şunlar da var, bir taraftan daha böyle pratik, teknik: Bunun resmi daha iyi, buranın ışığı daha doğru bir yerden geliyor, buranın rengi daha iyi, bu evler böyle birbirini ardına gidiyor... Resimsel olarak daha iyi bir resim verecektir, diyorsun. ... Ya şuradan görürsek daha estetik duracak, bu sokağın derinliğini*

daha iyi alırız ya da bunun derinliği öbürüne göre daha iyi, deyip resme göre de bir tercih de yaptığımız oluyor ama ana ağırlık 'duygu' benim eksenimde."

M. Kara'ya göre filmin bir vizyonu vardır ve gerçek mekânlar birbirinden farklı duygular barındırmaktadır; mekânların, filmin vizyonuna hizmet eden duyguları barındırması gerekmektedir: *"Öykünün otomatik ana yapısıyla da ilgili; yani siz doğuda bir film geçiyorsanız otomatik zaten doğu oluyor ama doğu dediğiniz yerin de asıl film dediğiniz şey detayda ortaya çıkıyor ya... Atıyorum, Diyarbakır diyelim 'Bunun bir köyünde geçiyor film' dediğimizde, onun yüz elliye yakın köyü var, Diyarbakır'ın... O köyün bu köyle öbür köy arasında onlarca duygu farkı hissettirecek köyler var. Hatta o köyün içinde beş yüz ev varsa, her ev birbirinden farklı hisler bırakır. Bu detaya indiğimizde bunlar önemli. Yani ... bizim ülkemize hizmet edecek nasıl bir dağdır? Bizim evimiz dağ yamacına mı bakacaktır, vadiye mi bakacaktır? Karşısında, yakınında bir ev var mıdır, yok mudur? Yalnız mıdır, üç kat mıdır, tek kat mıdır ya da tek katsa yani odaları nasıldır'a kadar bunların hepsi belirleyici şey. Asıl o detaylar devreye girdiğinde his giriyor devreye."*

M. Kara, *"Benim için mekân, senaryo yazmakla başlıyor, yazdığım senaryonun, kafamda canlandırıdığım şeyin eğer bir mekânı bilerek, orayı hayal ederek yapıyorsam yazmışımdır ya da bilmeyerekse, kurduğum, kafamda hayal ettiğim şeye yakın yerleri ararım ya da zaten senaryoda kurarken bilinç altımda zaten çeşitli çeşitli mekânların bir hissi kalmıştır."* Kara, *Kalantar Soğuğu* filminin mekân belirleme yaklaşımında, hikâyenin belirli bir yere ait olması ile atmosfer dinamiklerinin önemli ölçüde etkili olduğunu açıklar: *"Benim son yaptığım filmimde öyküyü yaratılırken daha, Karadeniz'di ve oraya ait bir öyküydü. Bir kere olayların yaşanabileceği bölge oydu. İkincisi, atmosfer olarak tam da öyle yeşilin, doğanın içine, ormanların yakınında bir yerde ıssızlık, kaybolmuşluk hissi arıyordum. Onu da... Tamam Macaristan'da da var, Rusya'da da var, belki de orada da var ama... Bir de en önemlisi yeşil alanda olsun istiyordum, yağmurun çok bol olduğu, kar kapladığı, bir de sis meselesinin de olduğu... Bunları en iyi, bildiğimden, orada olabileceğini, gözümde canlandığında ora olduğunu düşünerek orayı belirledim."*

M. Karadeniz, senaristlik, yönetmenlik ve yapımcılığını yaptığı *Çınar* filmi için şu açıklamaları yapmıştır: *"Hatta mekâna göre yazılan senaryolar da var; yani tamamı değil ama tamamı yazılan da var. Mesela benim ilk çıkış noktam, hikâyem, kendi hikâyem ve*

mekân. ... ‘Kars’ta ne yapabilirim?’ ile başladım ilk. ... ‘Ha kendi hayat hikâyemi çekerim’ ile başladı her şey. ... İşte bildiğimiz mekânlardı. Onun üzerine yazdık... Onu nasıl kullanabiliriz ve aklınızda da bir hikâye var. İçine entegre ediyorsunuz.” Filmin Kars, Sarıkamış, Handere Köyü’nde çekildiğini, köyü bulmak için “25 tane köy” gezildiği ifade etmiş ve “o atmosfere, benim yaratmak istediğim atmosferi en uyan köy o köydü” demiştir.

O. Ünlü, mekân belirlenirken farklı yöntemlerin olduğunu açıklar. Bunlardan birisi, senaryo yazılırken mekânın belirlenmesidir: ‘Put Şeylere’ (2017) diye bir film çektim. Orada sadece hangi mekânlarda çekebileceğimi biliyordum ve bütün filmi ona göre yazdım, filmin duygusunu da ona göre oluşturdum. ... Senaryo sonra oluşmadı, senaryo oluşurken oraları bildiğim için oralara göre yazdım ben filmi.” İkinci mekân belirleme yöntemi ise senaryo tamamlandıktan sonra mekân belirleme araştırmasının yapılmasıdır: “Ben bir filmde, mesela şehrin neresi olacağını bilmiyorum. ‘Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok’ (2017) filmini çekerken kafamda, böyle bir atmosfer aşağı yukarı vardı ama tam oturmuyordu. Sonra bir mekâna bakmak için görüntü yönetmeni ile gittik, bir iç mekân için. Gittiğimiz yer Avcılar’dı, Büyükçekmece tarafı oralarda. ‘Evet’ dedik, filmin dış atmosferi burası işte. Sonra oraya göre kurgu... Orası bize bir duygu verdi ve çok da güzel çalıştı. Çünkü o doğrudan karakterin durumuyla da ilgili bize his verdi orası, dış mekân olarak orayı kullandım sadece. ... Sazlıkla şehir birleşimi, göl, sazlık, şehir, apartmanlar var orada, koyunlar da var filan. Böyle bizim karakterin kafası kadar karmaşık bir yerdi orası. Onun için orayı seçtik.”

O. Ünlü, film yapımında mekân belirlemenin farklı biçimlerini sunmaktadır ve bu farklılığın mekânların atmosferi ile ilişkili farklı bir çalışma biçimini ortaya çıkardığı görülmektedir. Kimi projelerde gerçek mekânların belirlendiğini ve dolayısıyla atmosferi bilinen mekânlarla birlikte senaryo yazılabilmektedir. Kimi projelerde ise senaryo yazıldıktan sonra film için en elverişli olduğu düşünülen gerçek mekân atmosferi araştırılıp bulunmaktadır. Ünlü, ayrıca mekân belirleme sürecinde kimi zaman kendisinin kimi zaman mekân sorumlularının kimi zaman sanat yönetmeni gibi farklı kişilerin mekânları bulabildiğini ve mekân belirleme çalışması için “Bu bütünleşik ve organik bir süreçtir yani böyle keskin gidişler yoktur” demiştir. Belirli bir mekânın filmde kullanılmasının kendisi için şart olmadığı durumlarda, mekân belirleme sürecinde “sanat yönetmeninin ve görüntü yönetmeninin özellikle, söz hakkı” olduğunu ifade etmiştir.

Mekân belirleme biçimi ve atmosfer ile mekân ilişkisinin inşası projeye bağlı olarak şekillenmektedir.

O. Ünlü, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) filminin mekân belirleme süreci hakkındaki açıklamalarında atmosferin önemli bir faktör olduğu anlaşılmaktadır: “*Manisa, Akhisar’da çektik. ... Fantastik bir hikayesi vardır. Bütün karakterlerin olağanüstü özellikleri vardır. ... Fakat o kadar büyük bir hissi İstanbul’da almaya çalışsan hem maliyet artacaktı hem evler çok büyüyecekti. Bu yüzden ben bu işi kasabaya taşıyın, dedim. Benim babam Manisa, Akhisarlı. O ev de benim babaannemin evi. Yazlarımızı geçirdiğim evdi. Akhisar’ı, oraları biliyordum ve işte kasaba deyince benim aklıma orası geliyordu. Onun için orayı biraz kendime benzettim, ben biraz oraya benzedim. O siyah beyaz bir filmidir. Onun da mekân seçimi o’dur yani. Atmosfer yaratmamı çok kolaylaştıracaktı orada çekmek. ... Oradaki duyguyu biliyordum, dolayısıyla hakimim, dolayısıyla da duyguyu bildiğin için kamerayı nereye koyacağımı bilirsin. Asıl mevzu odur. Duyguyu bilmezsen... Yani ne çekeceğini bilmek duyguyu bilmekle ilgilidir.*”

Uygulayıcı yapımcılık yapan S. Yıldırım, aranan özelliklerdeki mekân atmosferinin gerçek bir mekândan sağlanabileceğini, atmosferi sağlayan gerçek mekânlar tercih edilemediğinde yine gerçek bir mekânda film ekiplerinin atmosfer yaratmasının gerekebileceğinin açıklar: “*Şimdi bunun birkaç yolu var, şey değil. Yani bir tane, başlı başına bir yerde geçiyordur, o atmosfere uygun en böyle manyak, otantik artık nasıl tanımlayabiliyorsan mekânı ararsın bulursun bilmem ne yaparsın ama hani bir sürü, bir programın dahilinde bir sürü mekândan oluşan bir çizelge varsa ve hani o çizelgede bilmem ne mekânını, bilmem nerede yapmak istiyorsan o mekânı alıp o istediğin şekle dönüştürürsün. Çünkü hani bunu çekmek için buraya gitmek yerine, bunu burada çekmek falan zorunda kalırsın ve o çektiğin yerde oradaki koşulları alıp buraya uygularsın.*” Film için gerekli olan atmosferin gerçek bir mekânda var olması, o mekânın belirlenmesinde öne çıkan bir faktördür; ancak proje takvimi, mesafe gibi zaman ve bütçe ile ilgili öne çıkan farklı dinamiklere bağlı kalmak gerektiğinde bir başka gerçek mekânda atmosferin yaratılması gerekebilmektedir.

Senaristlik ve uygulayıcı yapımcılık yapan Ş. Vitriyel, senarist kimliği özelinde, hikâyede önemli bir rolü varsa mekânlarla ilgili bilgiye senaryoda yer verildiğini açıklar: “*Her şeyi de biz senaryoya yazmayız. Onu zaten yönetmene ve gerektiğinde yapımcıya*

senarist anlatacaktır. Şöyle bir mekân gördüm, böyle böyle olması lazım, mutlaka balkon olması lazım, neden, balkona çıkıp sigara içip yıldızlara bakıp konuşacaklar. Bu sahne bizim açımızdan önemli. Merdivenlerden telaş içerisinde inmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu merdivenler onun çaresizliğini vurguluyor senaryo açısından. O yüzden üçüncü katta oturması lazım gibi.” Senarist bunları yazmış olsa da son noktada “mizansen ve mekân tercihlerini yönetmen yapıyor” demiştir. Diğer mesleki unvan için, yürütücü yapımcı kimliğinin yaratıcı kararlarda etkin olmadığını; dolayısıyla mekân belirleme sürecinde “... sadece o istenilen kriterlere uygun bir yeri arıyor, bizim tercihimiz yok orada.” açıklamasını yapmıştır.

Ş. Vitri nel, atmosfer ve mekân ilişkisini şöyle açıklar: “Atmosferden muradım yazar olarak: Nasıl bir duygu geçirmek istiyorum? ... Anlatmak istediğim hikâyeye bağlı olarak film daha çok iç mekânlarda mı, dış mekânlarda mı geçiyor, bu mesela çok atmosferle ilgili bir şeydir. Çünkü bu ikisinin seyirciye verdiği duygu başkadır. ... Mesela hemen atmosfere dair daha hiçbir şey görmemiş olsan bile ben sana ‘Bu film senaryo olarak daha çok iç mekânlarda geçiyor’ dediğimde hemen atmosfere dair ilk verdiği şey bu olur; bir sınırlandırılmışlık ve kapatılmışlık hissi.” Ş. Vitri nel, atmosferi “En çok karşılayan kelime aslında ‘duygu’” diyerek önemli bir tanımlama yapmaktadır. Böylece gerçek mekân belirleme yaklaşımlarında atmosfer faktörünü açıklayan katılımcıların doğrudan ve dolaylı şekilde ele aldığı “duygu” söylemlerine karşılık gelen yaklaşımı da özetlemiş olmaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı T. Karaçelik, senaryo aşamasında atmosfer ve mekân ilişkisi özelindeki çalışmasını şöyle anlatır: “Ben sadece yazarım. ... Çünkü mekânın fiziksel kısıtlamaları beni engelleyebilir, yazacağım şeyi. Benim filmlerimde binlerce kelebek düşüyor, milyonlarca salyangoz var, araba düşüyor gökyüzünden falan. Öyleyse beni herhangi bir şekilde sınırlayabilecek şeyleri hiç düşünmüyorum. Kafamda tamamen kendim bir şey hayal ediyorum, ondan sonra ona uygun bir şey buluyorum.”

T. Karaçelik, *Gişe Memuru* filmindeki atmosfer beklentilerini açıklamaktadır: “Gerçekten gişelere gittik, o ilk çalıştığı gişeler bakımından; ikinci, ıssız olduğu, atandığı gişeyi ise yaptık. İssız bir köy yolunda yaptık. Orada da benim aradığım şeydi, sol tarafta buğday, sağa tarafta ayçiçek tarlalarının olduğu, uçsuz bucaksız görüldüğü ıssız bir yer. O, Tatarlar Köyü yolu en uygundu, ona kadar oraları bayağı bir ama baktık. Öbürküsü de, öbür gişe de çok fazla insanın geçmediği en ıssız gişe olduğu sebebiyle seçtik. O

gişenin ismini unuttum şimdi, zaten hepsi yıkıldı. ... Tatarlar Köyü yolunda mesela, biz Gişe Memuru'nu galiba haziranda veya temmuz, haziran sonu, temmuz gibi çektik. Buğdayların toplanmasıyla ay çiçeklerinin olgunlaşması arasında fark var, zaman farkı var. Çünkü buğdaylar oradan hasat edilecekler ve o zaman da benim bütün mekânım değişiyor esasında. Ben ikisinin beraber olsun istiyorum. Dolayısıyla ayçiçeklerinin biraz daha aşağı inmesini hatta, istiyorum. Buğdaylar hasat edilmeden ayçiçekleri de çürümeye başlamadan olması lazım.”

Gişe Memuru filminde, mekân belirleme sürecinde atmosfer arayışı için yapılanları ise şöyle anlatır: “Bütün hasadı satın almak zorunda kaldık, buğday hasadını. Buğdayların başları iyice aşağı doğrudur. O zamanı biraz ileriye atmak için... O filmin, zaten filmin rengi mevsimle alakadar ve ne zaman çekeceğinizi bilirsiniz filmi yazarken yani bu biraz daha sonbahar filmi, bu kış filmi, bu... Şimdi mesela yazdığım sonbahar filmi de olabilir ama mesela ‘Gişe Memuru’ tamamen yaz sonu filmiydi, Sarmaşık yaz filmiydi, Kelebekler yaz filmiydi. Yazarken bunu biraz bilirsiniz, mekânla da ilgili küçük ayarlamalar, küçük şeyler böyle şey noktalar da olabiliyor.” *Gişe Memuru* filminde “Buğday ve ayçiçek birlikteliğini neden istediniz?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “Renk, sarı sarı. Sarının iki ayrı tonu ve uzun, sonsuzluk görüntüleri. ‘Gişe Memuru’nun rengi birazcık turuncu-sarıdır. Sarmaşık’ın rengi turuncudur, Kelebekler’in rengi de daha mavi ve daha mavidir. Amaç; duygu uyandırmak ve o duyguyu hangi renklerin uyandıracığını yazarken hissediyorsun.”

Senarist ve yapımcı T. Tufan, senaryo ekibinde olduğu *Yozgat Blues* (2013) filminde, senaryodaki karakter ve atmosfer özelliklerinden yola çıkarak mekân tasavvurunun nasıl oluştuğunu şöyle açıklar: “*Yozgat Blues*’un bütün karakterleri hayatla kurdukları ilişkiler anlamında mutsuz ve özellikle de kendi hayallerine ulaşamamış, sürekli hayal eden karakterler ama onun yanına kadar yaklaşmış ve henüz ulaşıp ulaşamayacağı belli olmayan karakterler. Dolayısıyla mekân tıpkı karakterlerin dünyası kadar aslında hayallere mâni bir atmosfer oluşturuyordu. İnsanın hayallerini belirleyen en az içsel dürtüler olduğu kadar içinde yaşadığı mekânın o insanın ruhunda ve gündelik hayatında ortaya çıkardığı anlamdır. ... Dolayısıyla atmosferin hikâyedeki katkısı ve etkisi oranında bunu hayal etmeniz gerekir. Bu mekân, karakterlerimize yardımcı olan bir mekân mıdır yoksa bilakis onların önüne engel olarak çıkan mekân mıdır? Mesela bu önemli tercihlerden biri diye düşünüyorum”

T. Tufan, yazım aşamasında karakter, atmosfer ve mekân özelinde yaratılan tasavvurun ardından, mekân belirleme sürecindeki kararların nasıl oluştuğunu aktarır: *“Böyle konuşurken Mahmut (Mahmut Fazıl Coşkun), yönetmen, ‘Biz bir Yozgat’a mı gitsek acaba?’ dedi. O da Yozgatlıydı ama tabii burada yaşıyor. Beraber Yozgat’a gittik ve birden önümüze tuhaf bir şehir çıktı. Bir taşra ama bir şehir ama değil. İnsanın birazcık da tabii filmin mekânlarını da öyle seçince Yozgat var ama Yozgat yok filmde. ... Filmin ismi Yozgat Blues’tu. Tabii pek çok Yozgatlı filme giderken Yozgat’ı görmek arzusuyla gitti ama filmde Yozgat yoktu. Çünkü biz o mekânı seçerken birazcık aslında Yozgat’ın yokluğuna gitmiştik. O yokluk bizi çekmişti zaten ama mesela böyle bir filmi, atıyorum, Diyarbakır’da çekemezsiniz, Trabzon’da çekemezsiniz, Konya’da çekemezsiniz, İzmir’de çekemezsin. Bunların şehir karakteristiği size başka koşullar ortaya çıkarır ama biz o mekânı bir tür sonsuzluk fonu gibi hayal etmiştik ve Yozgat bir bozkır olarak, bir taşra olarak, tuhaf bir şehir olarak yapısal olarak bahsediyorum, bize bu sonsuz mekânı açmıştı diye düşünüyorum.”*

T. Tufan, atmosfer ve mekân ilişkisinde, senarist kimliğinden başka, yapımcılık kimliği açısından şunları söylemiştir: *“Bizim sanat ekibinin mekânlarla ilgili kararları doğal olarak filmin atmosferini gerçekleştirmekle ilgili bir şeydir. Bu kararları verdikten sonra yapım kendi bütçesi içinde en doğrusunu yapmaya çalışır. Neticede bu ekip, sanat ekibi niye bir mekânı seçiyor? Zaten atmosferi için seçiyor. Yapımcıya düşen şey burada atmosferini tartışmak değildir, mekânları gerçekleştirmektir. Yapımcı oturup bunun atmosferiyle ilgili düşünmez. Atmosferiyle ilgili bir tercih beyan etmiyorsunuz. Yani şunu diyemez yapımcı: ‘Kardeşim bu mekân bu sahnenin atmosferine uygun değil’ demez. Şunu diyebilir: ‘Bu mekân bize çok pahalı. Bu atmosferi başka bir yerde kurabilir miyiz?’ diyebilir. Çünkü yoksa parası. Gerçeklik bu. Teorik olarak demez ama gerçeklik bu. Aynı atmosferi daha düşük bütçeli yerlerde aradığımız oldu. Bütün filmlerde oldu.”* “Filmin öyküsüne en uygun gerçeklikte atmosfer yaratmak isterken, aynı zamanda, filmin kalitesinden ödün vermeden, bu atmosferin düşük maliyette olmasını sağlamak mekân belirleme sürecindeki yaklaşımınızı oluşturuyor.” yorumuna *“Evet, kesinlikle”* cevabını vermiştir.

Katılımcıların cevapları incelendiğinde, özellikle senarist ve yönetmen unvanları bulunan kişilerin cevaplarında hikâye, karakter ve filmin atmosferinin uyum içinde olmasının önemsendiği fark edilmektedir. Mekânlar hem estetik hem de filmin estetiğine

hizmet eden teknik gereklilikler açısından bu üç unsurun oluşturduğu birlikteliğe bağlı olarak belirlenmektedir. Mekân belirleme yaklaşımında, gerçek mekânların doğal atmosferinden büyük ölçüde yararlanıldığı ortaya çıkmaktadır. Atmosferin gerçek mekândan ne kadar sağlanabileceği, atmosferin sağlanabilmesi için mekâna ne kadar eklemeler yapılması gerektiği mekân tercihlerinde öne çıkan bir kriterdir. Bu tercih sırasında maliyetler de değerlendirilmektedir.

Senaristle ve yönetmenle kıyaslandığında, atmosfer ve mekân ilişkisinde yapımcı ve uygulayıcı yapımcının rolü farklılaşmaktadır. Yapımcı ve uygulayıcı yapımcı, ya doğrudan mekân araştırması yapan kişiler arasında yer almakta ya da mekân araştırmasının yapıldığı birimin sorumluluğunu almaktadır. Mekân araştırması yapılırken, öncelikle yönetmenin beklentilerini karşılayacak mekânlar aranmaktadır; bununla birlikte, istenen ancak gerçek mekânda bulunmayan özelliklerin, sonradan yapılabilecek çalışma ile eklenebileceği mekânlar da yönetmene sunulmaktadır. Filmin ekonomik sorumluluğunu alan yapımcıların ve uygulayıcı yapımcıların, mekân belirleme sürecinde, sadece bütçe parametrelerini değerlendiren bir tutum sergilemedikleri, bütçe ve estetik kararlar arasında özellikle estetik faktörleri önceleyen, bununla birlikte, estetik kararlar ile filmin bütçesi arasında en elverişli kararın verilmesine yönelik tutum geliştirdikleri tespit edilmektedir.

Katılımcılar tarafından filmin atmosferi daha çok “duygu” kavramıyla ele alınmaktadır. Mekân belirleme yaklaşımında, yönetmenin filmde yaratmak istediği duyguya hizmet eden mekânlar tercih edilmektedir. Mekân belirlemenin farklı yöntemleri vardır ve bu farklılık atmosfer için önemli olmaktadır; bir mekânın özellikleri ve duygusu bilinerek senaryo oluşturulabilir veya senaryo yazıldıktan sonra aranan atmosfere uygun mekânlar için araştırma yapılabilmektedir. Yönetmenin, film yapım çalışmasına başlamadan önce özelliklerini ve duygusunu bildiği bir mekânda çalışması, vereceği yaratıcı kararlar açısından avantaj sağlamaktadır. Gerçek mekânın işlevsel ve teknik olarak uygun olması şeklinde dile getirilen şart incelendiğinde, bu şartın film dilinin oluşturulabilmesi için talep edildiği anlaşılmaktadır. “Bulgular ve Yorum” bölümünde yer alan “Gerçek mekân” başlığında da katılımcılar tarafından dile getirilen teknik şart, mekân belirleme yaklaşımları arasında filmin estetiğine hizmet eden bir öge olduğu için ayrı bir başlıkta değil, yaratıcı unsurlarla ilişkili olarak ortaya çıkan unsurlara bağlı bir şekilde ele alınmaktadır.

3.3.1.2. Hikâye yapısı-karakter ve mekân

Sinema profesyonellerinin mekân belirleme yaklaşımında hikâyenin yapısı ve karakter olgusu hakkındaki görüşlerine bu başlıkta yer verilmiştir. “Mekân belirleme yaklaşımınızdan bahseder misiniz?” sorusuna verilen yanıtta, hikâye ve karakter olgusunun öne çıktığı cevaplar ile “Mekân ile karakter ilişkisini nasıl tasarlıyorsunuz?” sorusuna verilen yanıtlar bu başlığın kapsamına dahil edilmiştir. Bu başlıkta, A. Katıksız, A. Mestçi, A. Özel, A. T. Dilligil, Ç. Vitrinel, D. Yücel, H. Algül, M. Düzgünoğlu, M. Kara, O. Ünlü, Ş. Vitrinel, T. Karaçelik, T. Tufan’ın görüşleri yer almaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Katıksız, mekân belirleme yaklaşımında, çekim mekânındaki yaratıcı faktörlerin birincil önemde olduğunu, ardından yaratıcı faktörlerin gerçekleşmesini sağlayacak maddi faktörlerin değerlendirildiği ifade etmiştir: “*Önemli olan şey: Bu karakter bu evde yaşar mı, bu karakter nasıl bir evde yaşar, bu karakterin masası nasıldır? Ben dağıtığım sen düzenlisin gibi... Bunlar önce karakter ve senaryonun hikâye yapısına göre belirlenir ondan sonra kreatif süreç dediğim süreçte uygun olan yerler bulduktan sonra gerçekten yönetmenin kafasındaki vizyonu oluşturacak maddi şartlar var mı diye bakılır. İşte bu ekonomik şartlar, lojistik şartlar, çalışma şartları... Bunlar da uygunsa tercih edilir ya da devreden çıkartılır.*”

A. Katıksız’ın açıklamalarında, yaratıcı faktörler olarak nitelendirilen dinamikleri, mekânın karaktere uygun olması; dolayısıyla mekânın senaryonun ihtiyaçlarını karşılayabilmesi ile mekânın “*yönetmenin anlatma biçimine uygun olması*” şeklinde ikiye ayırdığı görülmektedir. Kişisel üslubun öne çıktığı ikinci dinamiği şöyle açıklar: “*Bu aslında senaryoyu okuduğunuz zaman sizin yönetmen olarak hissettiğiniz ya da senarist olarak yazarken hikâyede hissettiğiniz şeyi kendi yorumunuzla ‘en doğru hangi mekânda anlatırım’la ilgili bir şey. Bu çok matematiği olan bir şey değil. Kişisel bir şey mutlaka, her yaratıcı süreçte olduğu gibi ama aynı zamanda yoruma bağlı bir şey.*”. Maddi faktörlerin ise iki kolu vardır; ekonomik ve lojistik şartlar. Maddi faktörler çekim mekânı ve filmin çalışmasının gerçekleşeceği daha geniş alanda yönetmenin vizyonuna hizmet edecek koşulların yaratılmasıdır.

A. Katıksız, filmin hangi şehirde geçtiğinin belirlenmesi ile filmde kullanılacak daha küçük ölçekteki mekânların belirlenmesinin, film yapımının farklı aşamalarında yapılabildiğini belirtir: “*Zaten filmin mekânı, ana mekânı yani hangi şehirde geçeceği,*

hangi ülkede geçeceği aslında senaryo aşamasında belirlenmiş oluyor ... ama içindeki diğer mekânlar... Yönetmen de belirleyebilir, senaryodan sonra, o da bir yol mutlaka.” Köksüz (2014) isimli filmin yapımcılığını ve uygulayıcı yapımcılığını üstlenen A. Katıksız, filmin mekân belirlenme sürecini şöyle açıklamaktadır: “‘Köksüz’ yarı otobiyografik bir hikayeydi. Senaristin yaşadıklarından çok yararlandığı, gerçek hayatından çok yararlandığı bir hikayeydi ve ... bu karakterlerin içinde buldukları sosyo-ekonomik durumdan dolayı ve İzmir’de öyle birkaç tane mahalle vardı. ... Dolayısıyla aslında mekânları hikâyenin ve hikâyenin içinde bulunduğu karakterlerin gereksinime göre ve bu karakterlerin izleyicide yaratmasını istediğimiz duyguya göre seçiyoruz en temelde. Bu ana dal filmler için geçerli tabii, klasik anlatıda bir şey anlatan filmler için geçerli.”

Senarist, yönetmen, yapımcı olan A. Mestçi, mekân ve karakter ilişkisinin günlük yaşamın gerçekçiliği ile örtüşmesine önem verdiğini açıklar: “*Realistlik olmaya özen gösteriyorum ben. Bu köyde geçiyorsa köylü olması gerekiyor, tipi, karakterin. En azından konuşması değil ama kıyafetleriyle. Mekânın da köy evi olması gerekiyor. Yani o kadar detaylı olarak bunlar düşünülüyor hiç.*” Mestçi, mekân ile karakter ilişkisini açıklarken, gerçek mekânlarda çalışmanın yol açtığı sınırlılıklarla bağlı olarak aslında mekân belirleme sürecinde kimi konuların üzerinde durulmadığı belirtmiştir. Senaryoya uygun mekânların gerçek mekânlarda bulunmasının mümkün olmadığını, gerçek mekânların kendine özgü ihtiyaçlara bağlı olarak oluşturulduğunu; bu nedenle, senarist, yönetmen, yapımcı olarak kendisinin, en ideal ölçütte film için uygun olan gerçek mekânı belirledikten sonra, bu mekâna göre, yapım öncesi aşamada yaratıcı kararlarında kimi değişiklikler yaptığını açıklamıştır.

A. Mestçi, “Karakter özelliklerinin mekân belirleme yaklaşımına etkisi oluyor mu?” sorusunu ise şöyle yanıtlamıştır: “*Mekân tasarımı ile ilgili bir şey o. Etkilediği durumlar olabiliyor tabii ama bir köy evinde etmiyor. Köy evindeki ruhsal durum ne olursa olsun orası köy evi yani. O şehirli bir insanda geçerli, senin söylediğin şey. Sen şimdi şehirde yaşıyorsan senin evinin ortamı senin hakkında ipucu verebilir. Köy, köy evi ya, değişmiyor. E zaten bir tane yerde döşek var, bir tane orada çekyat var en fazla, bir tane televizyonu var. Yani o kadar, bir şey değişmiyor ki.*” Korku türünde film yapan Mestçi, filmlerinin geçtiği yerlere bağlı olarak, köy gibi küçük yerleşim yerlerinde konut ve öteki yapıların karakter özelliklerine göre farklılık göstermemesi nedeniyle, mekân

belirleme yaklaşımında karakter özelliklerinin öncelikli bir faktör olmadığını açıklamaktadır. Katılımcılar arasında, karakter olgusunun mekân belirleme yaklaşımında öne çıkmadığı tek katılımcı A. Mestçi olmuştur.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Özel, “*Karakter yapılandırması, karaktere uygunluğu, karakterle örtüşüyor mu, örtüşüyor mu? Birinci seçeneğimiz bu. Mekân senaryoda anlatılan hikâyeye örtüşüyor mu? Hikâyenin karakteri ile, hikâyenin kendi bütünüyle örtüşüyor mu?*” sorularının mekân belirleme sürecinde birincil önemde olduğunu açıklamıştır. Bununla birlikte, filmi oluşturan estetik öğelerin birbiriyle uyumlu olması gerektiğinin altını çizmektedir: “*Herkes bir uyum içinde, herkes birbirine hizmet eder. Yani işte karakterin uyumu ile mekânın uyumu farklı olmaması gerekiyor. Hepsi ne birinin önünde ne birinin arkasında olması gerekiyor. ... Bu örtüştürmeyi düzgün sağladığın zaman karakterin kendi yapısı da ortaya çıkmaya başlıyor. Çünkü karakterin yapısını sen didaktik bir şekilde anlatmaya çalışmıyorsun, anlatamazsın filmde.*”

A. Özel, mekânların hikâye ve karaktere uygunluğunun değerlendirilmesinden “*sonra alt etmenlere giriyorsun*” diyerek, mekânda, filmin atmosferine uygun ışık olanaklarının değerlendirdiğini söylemiştir. Mekânlar, A. Özel tarafından öncelikli olarak karakter ve atmosfer faktörlerine bağlı olarak belirlenmektedir. Ayrıca sinemada mekâna kişisel bakış açısının sorulduğu “*Filmsel öğeler arasında mekânın sinemadaki yeri nedir?*” sorusuna vermiş olduğu yanıtta, mekânla birlikte diğer öğelerin uyum içerisinde olması konusundaki söyledikleri, mekân belirleme yaklaşımını ortaya çıkaran bu cevabında da görünür olmaktadır.

A. Özel, senaristliğini, yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği “*Bozkır*” filminde ana karakterle mekânı örtüştürmek için nasıl kararlar verdiniz?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “*Ana karakter yalnız başına yaşayan bir adam. ... Ahmet üzerinden gidiyorum, bir kadın karakteri yok mesela, hayatında bir kadın yok. Bir tane yeğenin karısı var, kadın olarak, karakter olarak. Kadın dokunmadığı için yaşam daha az aslında. Ahmet’in bulunduğu dünya da yok. Yaşam belirtisinin az olduğu, daha çok durağan bir durum oluşuyor, mekânda da öyle, evin içi de öyle, evin etrafı da, evin önünde işte canlı bir çiçek yok. ... Daha atıl, sanki elli yıldır o nesne orada duruyormuş gibi nesnelere bulman gerekiyor, evin önündeki, evin içindeki. ... Bu tür nesnelere karakterin ruh halini yansıtmaya çalışıyorsun, objelerle daha çok, dış mekâna yansıtmaya çalışıyorsun. İç mekânı da aynı şekilde. Şöyle mesela ... yine objelerle ve kameranın durduğu yerle ilgili.*”

Senarist olan A. T. Dilligil, mekân belirleme yaklaşımını şöyle açıklamaktadır: *“Mekânlardan işlevsel olarak yararlanırız yani Özcan Deniz’le bir film daha adapte etmiştik ‘Öteki Taraf’ (2017) diye. Bütün olay mekândı. Çünkü ana karakterimiz olan kız gizli bir odadan, çift taraflı aynadan kocasını terk etmiş gibi yapıp gizleniyordu ve o mekânın içinde hapsolüp kalıyordu ve onu terk etti zanneden nişanlısı daha doğrusu, acılar içinde ağlayıp iki hafta sonra başka bir hatun buluyordu ve onunla aşka başlıyordu. Bizimki içerde mahkûm onu izliyordu. Mesela tamamen mekân üstüne bir şey. Ama o işlevselliği üzerine yani dediğim gibi yani karaktere uygun mekân zaten yazıyoruz yani.*

Dilligil, başka bir filmde örnek vererek açıklamalarını devam ettirir: *‘Sevimli Tehlike’ (2015) diye bir film yapmıştık. Zarok isimli çocuğumuz her şeyi çalan, hırsız, sokak çetelerinde yetişmiş bir çocuktur. Haliyle kendi mekânı, odasını, içinde de oradan buradan çalınmış toplanmış aslında hoarder, istifçi gibi her yere yığıldığı eşyalar vardı ve eşyaların hepsinin üzerinde ZÇ yazıyordu, niye? Çalınırsa benim olduğu bilinsin. Mekânını cümbüş ve renkli hale getirdi bu çocuğun. Renk, civil civil bir yeri oldu yani. Hırsız ve sefil bir çocuk demedin baktığın zaman. Tam tersi ‘Ulan ne renkli dünyası var adamın’ dedin. Kendi karakter özelliklerinin mekâna yansması yüzünden. Yoksa ... orası basit fakir bir tane oğlanın yattığı bir tane şilte bir tane bir şey kalabilirdi o mekân, renkli olmayabilirdi yani. Filmin atmosferi mekânın en önemli öğelerinden biri zaten çünkü sahne. Mekân eşittir sahne. Daha sonra o sahenin müziği, ışığı, sesi geliyor. Demin verdiğimiz örnek de o zaten. Karakter ve şeylerin birleşiminde bir atmosfer oluştu ve renkli ve güzel bir civil civil bir gençlik filmine uygun oldu bir anda.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı Ç. Vitrinel, mekân ile karakter ilişkisi için şu açıklamaları yapmıştır: *“‘Karakterin özellikleri o mekânı ortaya çıkartıyor’ değil, hani ‘karakterin özelliklerini vurgulamak için mekânı kullanmak’ daha doğru bir şey. ... Rengini etkiliyor mesela, karakter mekânın rengini etkiler aslında.”* Bu sözünü senaristliğini, yönetmenliğini ve yapımcılığını yaptığı *Geriye Kalan* filmindeki iki kadın karakterin evinden örnek vererek açıklar: *“Daha soğuk; mavi, beyaz bir renk kullandık Sevdâ’nın evinde. Diğer taraf daha böyle sepya, yumuşak, daha huzurlu bir şeydi mesela Zuhâl’in evi. Elimde olsa mesela bugün onu daha da renkli yapardım yani huzuru bozmayacak”* şekilde. *“... bize atmosferle ilgili, karakterle ilgili ve onu destekleyecek ne veriyor, oraya nasıl bozup şey yapabiliyorsun çünkü sinematik mekân bence şöyle bir şey*

işte bu demin o Xavier Dolan¹⁴ galiba, onun yaptığı şey. Siz sonuçta kadrajınızın ölçüsünü sıkıştırarak zaten mekâna müdahale ediyorsunuz yani atmosferine müdahale ediyorsunuz, rengi ile müdahale ediyorsunuz. Bunların hepsi karakteri anlatan şeyler. Yani karakterin sıkışmışlığını sen ölçekte veriyorsun.” Ç. Vitrinel mekânı tasarlarlarken “Dolayısıyla ben karakteri oluşturuyorum, o oraya zaten kendiliğinden yerleşiyor yani onunla ilgili bir bilgi var.” demiştir.

Senarist D. Yücel’e mekân belirleme yaklaşımı sorulduğunda şöyle cevaplamıştır: “Hikâye neyi gerektiriyorsa o. ... Siz hikâyeye kulak verirsiniz. Yani ne olması gerekiyorsa o. ... olay mekân yaratır, mekân olayı getirmez. ‘Küçük Kıyamet’te de beyaz Türk bir aile, biraz burjuva bir aile arasında geçeceği için mesela lüks bir sitedeydi o daire. Yani önce lüks bir sitede bir dairede geçer, diye düşünmem. Beyaz Türk bir aile ise lüks bir sitede yaşar. Karakterden yola çıkarak mekân oluşuyor.” D. Yücel Küçük Kıyamet filmindeki bir karakterin cipte çok fazla sahnesinin olduğunu, bir mekân olarak cip tercih edilmesinin sebebini, karakterin deprem korkusuna bağlı olarak güvenlik ihtiyacıyla açıklamaktadır. Mekân belirleme süreci için “Bu bir ekip işi ve senaryoyu yazmadan önce yönetmenle sürekli iletişim halindesin. Kafada zaten bir şey beliriyor. Öyle onun üstüne ekstra şeyler yazarsan yönetmene müdahale gibi olur.” sözlerini eklemiştir.

Yönetmen H. Algül, dış gerçek mekânlar için öncelikle görselliği güçlü, görsel hafızada yer edebilecek mekânları önemseydiğini açıkladıktan sonra, “Küçük bir mekândan, karakterin kendi mekânıyla ilgili bahsediyorsak da, o mekânda o adamı gördüğümüzde, daha birinci kareden, o adamın ne iş yaptığını, neyle ilgili olduğunu ya da kendi karakterine ip uçlar verecek şeyler olması, mekânın içinde... Onlar önemli. ... Yani bütün mekânlar karaktere hizmet etmek zorundadır. ... Bakırköy’de küçük bir terzi dükkânı. Yani zengin bir terzi mi bu, fakir bir terzi mi? Her şeyini bilirler aslında mekânın. ... Karakterin sosyo-ekonomik durumunu belirler, tavrını belirler yani sahtekâr bir tipse o mekândan anlarız onun sahtekâr olduğunu, mafya ise ona göre bir mekân bulursun, anlarsın kötü işler çevrildiğini falan. Mekânlar çok belirleyicidir aslında.”

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Düzgünoğlu’na mekân belirleme yaklaşımı sorulduğunda şöyle cevaplamıştır: “Daha çok beni her zaman aslında karakterin ne

¹⁴Kanadalı aktör ve film yapımcısı.

olduğu daha çok ilgilendiriyor, karakterin ruh dünyası daha çok ilgilendiriyor. Her şey onun etrafında aslında şekilleniyor; yani mekân da onun etrafında şekillendiği için ben karakter üzerinden bakıyorum aslında mekâna. Mekânı göstermek gibi birincil bir arzum hiçbir zaman olmadı. ... Önce bir görüntüyle başlıyor ve o görüntü bir mekânı zaten imliyor, işaret ediyor. ... Mekân biraz aslında karakterin yolculuğu ile belirlenen bir şey.” Düzgünoğlu, filmlerinde mekân merkezli değil, karakter merkezli bir yapı kurduğunu vurgulamaktadır.

M. Düzgünoğlu, tercih ettiği mekân türü olan gerçek mekânları gezerken neleri öncelediğini şöyle açıklar: *“Burası hayal ettiğim yer mi? Bana olanak sunuyor mu? Yani bir sinema, bir film dili oluştururken aslında bir olanak da yaratmak gerekiyor; yani ben rahat çalışabilecek miyim, rahatça kendi dünyamı kurabilecek miyim orada, diye bakıyorum. Yani burada kamera hareketlerinden sese kadar bir sürü teknik unsur giriyor ama aynı zamanda o mekânın bir ruhu var mı, karakterle uyuyor mu ya da uyumuyor mu? Uyumaması da tercih edeceğimiz bir şey olabilir. Uyuşma ya da uyuşmama. Karakterle zıtlıklar da taşıyabilir. Öyle bir yapı kurmuşsunuzdur. O karakter oraya hep yabancı kalsın istersiniz. Onun aslında içinde devinmeye pek müsait olmadığı bir dünya kurarsınız. Hani o da bir arzu, o da bir yaklaşım. Onlara bakıyorum açıkçası. Ben burada arzu ettiğim atmosferi kurabilir miyim?”*

M. Düzgünoğlu, senaristliğini, yönetmenliğini ve yapımcılığını yaptığı *Hayatın Tuzu* (2008) filminin mekân belirleme sürecini şöyle anlatmaktadır: *“‘Hayatın Tuzu’ için aslında senaryoda hikâyenin geçtiği yerde şöyle bir şeye ihtiyaç vardı: Sigara fabrikasının olması gerekiyordu, bir. Çünkü karakter orada çalışıyordu. Sigara fabrikasının olabileceği yer Türkiye’de belli. İkincisi, Doğu Anadolu’da olması gerekiyordu. Çünkü oranın insanıyla ilgili bir hikâyeydi. O yüzden de orada da belli bir alan var. Her yerde tütün fabrikası yok. Bunun en olabileceği yer Bitlis zaten. Bir de bir çanağın içinde bir şehir aslında arıyorduk; yani dağlarla çevrilmiş, her tarafı kapatılmış bir çanağın içinde bir şehir fikri aslında çekiciydi. Çıkışsızlık hissinin olduğu bir şehir hissi vardı. Çünkü karakterlerden biri İstanbul’a gidiyordu, geliyordu, gidemiyordu, kalmak zorunda kalıyordu, diğerleri gidemiyordu, dar ve küçük bir hayatın pençesi altındaydılar.”* *Hayatın Tuzu* filminde, hikâyenin ihtiyaç duyduğu karakter ve karakterlerin içinde bulunduğu coğrafyaya özgü atmosfer oluşturabilmenin, filmin mekân belirleme dinamiklerini oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı olan M. Kara, senaryo yazımına başlamadan karakterlerle birlikte mekânların şekillenmeye başladığını ve tasavvur ettiği sahneyi gerçekleştirebileceği mekânları aradığını açıklamıştır: *“Ben duyguları, psikolojiyi, ruh halini düşünerek yazmaya başlıyorum ama o ruh halini, o duyguları, o psikolojiyi bir mekânın içinde düşünerek yazıyorum ve bir anın, bir zamanın içinde düşünerek yazmaya çalışıyorum. ... Zihnimde zaten sahnenin kendisini canlandırmaya çalışıyorum. Zaten sette de zihnimde yarattığım şeyin izdüşümlerini arıyorum aslında. O yüzden mekân benim için taa kalemimle kâğıdın bulunduğu yerde başlıyor. ... Mekânla bir bütün olarak hissetmeye çalışıyorsun aslında karakteri. Çünkü yaşadığımız dünyadan, hayattan soyut bir şey değildir. ... Burada hatta zaman da... Bu, gün doğumunda mı geçecek, güneşli bir havada mı geçecek, bunlar bu anı yaşarken; karakterlerim, atıyorum, ya da karakterim, bu esnada dışarıda yağmur mu yağacak, fırtına mı kopacak ya da hava ne durumda olacak? Burası, az önce söylediğim gibi bir sahil kasabası mı olacak yoksa zorlu koşulların içinde yer alan bir dağda mı olacak?”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı O. Ünlü, mekân belirleme yaklaşımının merkezinde karakter olgusunun olduğunu açıklar: *“Mekânın tamamen hem filmin hem karakterin karakterine göre bana bir duygu vermesi gerekir. Karakteri desteklemesi gerekir. Filmde bütün mesele merkez, karakterdir. Geri kalan her şey merkez karaktere göre yapılır. Sen önce merkez karakteri kurgularsın, bir duygu ekseninde. Sonra o duygunun çeşitli alt duyguları vardır. O alt duygular da karakter dışında kalan diğer öğeler tarafından verilir. Kamera hareketinden seçtiğin müziğe kadar o alt duygular oralarda karşılık bulur, vücut bulur. Mekân da işte bu parçalardan bir tanesi.”*

O. Ünlü, *“Aslında her şey her yerde çekilebilir. En olmayacak yerden bile bir duygu çıkartabilirsin. Bu senin, en aşağıdaki, filmin temel duygusuyla olan bağına göre belli olur ve onun için ‘film yapmak’ diyorum. O duygu ilk fikir aklına geldiğindeki temel duygudur işte. O duygu her neyse onu bilinç düzeyinde her an hemen karşılığını koyamayabilirsin. Yavaş yavaş ama oradan beslenirsin. Ben yönetmen olarak önce bir şey görürüm, gördüğümü yazarım, yazdığımı çekerim. Anlatabildim mi? Önce görürüm ben. Gördüğüm zaman işte mekânı da görüyorum. Bazen mekânı karakterden ayrı görürsün, bazen karakteri görürsün yavaş yavaş etrafında mekân oluşur. Mekân, adamın nasıl birisi olduğuna bağlı olarak nasıl bir yerde oturduğu belli olur. Çalıştığı yere göre nerede çalıştığı belli olur. Mesela, istersin ki bütün film genelde ağaç ağaç olsun,*

gördüğün her şey, tamam mı ya da doğrudan sadece beton olsun, sadece cam olsun. O her neyse o temel” duygu “anlatıyı değiştirir. O temel duyguyla ilgilidir. O duygu üzerinden ne anlatacaksın? Bunu bilersen mekânı da ona göre tasarlıyorsun.” demiştir.

O. Ünlü, *Polis* (2007) filminin çekim yeri için şu açıklamayı yapmıştır: *“İstanbul’da çekildi. Karakter İstanbul’da çünkü. Büyükşehir filmiydi, bir metropol filmiydi, onun için İstanbul’da çekildi. ... Bir büyük şehir polisi adam ama asıl sebebi tabii ki ekonomikti. Ama hani İstanbul’da değil de ben bunu Van’da çekeyim diyemezsin ama. Van başka bir yer, Van’da başka bir coğrafya var. Mesela İzmir’de de diyemezsin. İzmir’in duygusu tamamen başka. O film sadece İstanbul’da çekilirdi, o yüzden İstanbul’da çektik.”* Başka bir filmdeki mekân ile karakter ilişkisini ise şöyle açıklar: *“‘Celal Tan ve Ailesinin Acıklı Hikayesi’, şimdi bu film Eskişehir’de çekildi çünkü bu karakter Eskişehirli olmak durumundaydı. Bu karakter İstanbullu olmazdı. Bu karakter İstanbul’da olsa hikâyeye değışirdi. Bu taşra hikayesi olmalıydı. Ben de Eskişehir’de okuduğum ettiğim için, biliyorum Eskişehir’i, bildiğim için de ama Eskişehir’e çok uyuyordu karakter, onun için Eskişehir’de çektik mesela. Karakter bir anayasa profesörüydü ama onun taşralı olması gerekiyordu. Aynı anayasa profesörü eğer İstanbul’da olsaydı durum çok başka olurdu.”* Eskişehir’in *“duygusunu biliyorum”* demiştir.

O. Ünlü, mekân belirleme ve tasarlama konusunu açıklarken öncelikli olarak değindiği konular; karakter, bütçe, kamera konumu ve hareketi, kesme sayısı ile renk, nesne gibi mizansenin oluşturan estetik unsurlardır; *“Bunların hepsi toplamda filmin ideolojisini oluşturur işte; yani filmin ideolojisinin ne olduğunu en baştan itibaren bilirsin. Başta dediğim gibi bu bilinç düzeyinde değildir, yavaş yavaş sende açılır ki yazabil artık. Senin zihninde de artık karşı tarafa aktarılıp dile gelir hale gelir bu. Bu noktada yazmaya başlayabilirsin. Sonra bir başka dil devreye girer işte o da görsel dil. Ama onu zaten önce görmüştün. Gördüğünü yazmıştın. Şimdi onu çekeceksin. Bu süreç budur. En azından bende böyle işliyor.”* Filmsel öğelerden biri olan mekân, diğer unsurlar gibi, filmin ideolojisine bağlı olan tercihlere göre belirlenip tasarlanmaktadır.

Senaristlik ve uygulayıcı yapımcılık yapan Ş. Vitrinel, senaryo aşamasında mekânlarla ilgili yapılan çalışmayı şöyle anlatmaktadır: *“Mekân her şeysiyle çok fazla konuşulur yani bütün detaylarıyla. Hatta sonradan filme bunların hepsini geçirme imkânı olmasa da, film açısından bunların hepsini bazen canlandıramayacağımızı biz de biliriz*

konuşurken ama yine de bunları konuşmamız gerekir. O bizim için çünkü hikâyeyi de yürüten, karakteri de olduran tam bir şey olduğu için çok önemli. Reel bir durumla sınırlanmadan son derece açık konuşulduğu için istediğimiz her şeyi konuşabiliyoruz.”

Ş. Vitrinel, “‘Biz Geriye Kalan’ı yazarken Çiğdem’le (Vitrinel) orada iki tane karakterimiz vardı işte Sevda ve Zuhal vardı. Onlarda mesela evlerini gerçekten karakterleri düşünürken içinde yaşadıkları evleri de düşündük çünkü aslında bu onları çok ifade edecek, gösterecek bir şeydi. Bayağı böyle %70 oranında falan düşündüğümüze yakın bir mekânda yaptık sonuçta. ... Mesela dedik ki, Zuhal’in evi biraz daha küçük olmalı, dar olmalı, biraz böyle dağınık, tozlu hani çünkü kadın hayatla uğraşiyor, her şeyi, evdeki her şeyi takip edebilmesine imkân yok. Dolayısıyla bu mekân tam bir çalışan kadının evi. ... Bir yandan da biraz şeyi temsil ediyor aslında tam da Sevda’nın korktuğu şey, Sevda’nın içine düşmekten korktuğu şeyi yaşıyor kadın hayat olarak. Dolayısıyla dedik bu ev, biraz böyle bir atmosferi olması lazım. Öte yandan Sevda’nın evi ise tamamen onun o psikolojik takıntılı halini, evi idealize etmiş halini ve aynı zamanda da hani kafasını tek taraflı çalışmasını gösterecek şekilde, ... böyle hastane gibi steril bembeyazlıkta bir ev düşünmüştük. Bu işte mesela senaryo aşamasında düşündüğümüz bir şey. Senaryoda mekânı düşünürken düşündüğümüz bir şey. Neden? Çünkü karakteri temsil ediyor.”

Ş. Vitrinel, mekânları “sadece karaktere göre değil, karakteri anlatsın diye tasarlıyoruz hatta” demiştir. “Mekân, karakterin ruh halini de yansıtır, her şeyi yansıtır, ekonomik durumunu yansıtır, alışkanlıklarını yansıtır, background’unu yansıtır yani geri planında nasıl bir insan olduğunu yansıtır, yeri gelir muhafazakâr mı liberal mi onu yansıtır, siyasi görüşünü yansıtır. Sen neyi göstermek istiyorsan, karakterinle ilgili neyi seyircinin hemen algılamasını istiyorsa onu direkt mekâna koyabiliriz. ... Mesela biz ‘Geriye Kalan’ı yazarken Zuhal’in evini de, Sevda’nın evini de sanat yönetmeni ile konuşmadık, biz iki senarist olarak, Çiğdem’le (Vitrinel) ve ben iki senarist olarak bu evdeki, iki evdeki her şeyi konuştuk. Kitaplığın üstündeki tozlara kadar her şeyi konuştuk bu evlerle ilgili. Yani renklerini, odaların büyüklüğünü, evlerin eskilik derecesini, evlerdeki eşyaların kalitesini bunların hepsini konuştuk çünkü bunlar, evi dekore etmiyoruz, karakterlerimizi oluşturuyoruz çünkü. O evler bizim karakterimizi anlatıyor, o karakterler de bizim hikayemizi. Dolayısıyla buradaki tarif ettiğim şey içerikle ilgilidir.”

Ş. Vitrinel, *Geriye Kalan* filminin hem senaristlerinden hem de yapımcılarından biri ve uygulayıcı yapımcısı olduğu için mekân özelinde senaryo aşamasında yapılan çalışmanın yanında, mekân belirleme kararlarının nasıl şekillendiğini açıklar: “Çok orta sınıf şehirli filmi ‘Geriye Kalan’. Yani Türk sinemasında özellikle o tarihte neredeyse hiç örneği olmayan çok çok az yapılan bir işti. Sonradan daha çok şehirli filmleri çıkmaya başladı ama o sırada pek yoktu. Orta sınıf şehirliğini Anadolu yakası kadar, İstanbul Anadolu yakası kadar yaşayan bir yer yoktur yani. ... O (Sevda’nın evi) Erenköy’deydi gerçekten çok steril bir mekândır. Son derece yumuşak, ‘Bizim mahallede olmaz öyle şeyler’ tarzı bir yerdi. ... Zuhâl’in de Kadıköy gibi daha enerjik, çarşıda oturuyor falan. Orası da ona çok uygun. Daha doğal daha sahici bir yer.” Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku filminin Avrupa Yakası, Beyoğlu’nda geçtiğini ve “kültürel olarak da yoğun, çok hareketlidir, hislidir, enerjisi çok yüksektir. ‘Fakat Müzeyyen’de de orayı kullanmış olduk mesela. Orada başka bir tempo vardır, daha marjinaldir, daha kültürel. ... Zaten realitede de o insan tipi bir tek İstanbul’un o bölgesinde yaşayabilir.” açıklamasını yapmıştır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı T. Karaçelik, mekân ile karakter ilişkisi için şunları söylemiştir: “Öyküye bakar yani tabii ki karakteri en iyi anlatan şeylerden bir tanesi, onu nerede resmettiğindir. Dediğim gibi, bu, aynı soruyu, karakter ve karakterin kostüm ilişkisi nasıl tasarlıyorsunuz, diye de sorabilirsin. Mekân... Karakteri gösterdiğin yerler çok önemli tabii ki. ‘Gişe Memuru’nu bir Çırağan Sarayı’nın ortasında düşünebiliyor musun? Yani ortasında durmuş. Bambaşka bir hikâye. Gişe memurunu Balat’taki evinin salonunda bambaşka bir görsel... Yani filmin unsurlarından biri olduğu için tabii ki.” Mekân belirleme yaklaşımı için “karakter en iyi anlatan” unsurlardan birinin mekân olduğunu ve mekânın, filmdeki diğer unsurlarla birlikte, anlatmak istediği hikâyeyi inşa ettiğini belirtmiştir. Karaçelik’in açıklamalarında dikkat çeken nokta, mekân belirleme yaklaşımının merkezinde mekâna kişisel bakışın öne çıkmasıdır. Çünkü mekân, diğer öğelerle birlikte filmin hikâyesini oluşturan ve çatısını kuran cümleyi meydana getiren bir öğedir ve Karaçelik’in mekân belirleme tercihlerinde bu yaklaşım öne çıkmaktadır.

T. Karaçelik, *Gişe Memuru* filminde Kenan ve babasının evi gibi özellikli bir mekân söz konusu olduğunda mekânın nasıl oluşturulduğunu şöyle açıklamaktadır: “Ben genelde senaryo da yazdığım için, yazarken ki aklımda olan mekânı... Ama bazen de çok da takılmamak lazım ama hikâyeyi eğer belirleyen, ... özellikleri olan bir yerse, mesela,

'Gişe Memuru'nda niye öyle yaptım? Çünkü kapıdan girdikten sonra bir hol olması lazım. O holün salona bakıyor olması lazım. O, çünkü, salonda, adam televizyon izlerken adamın, Kenan'ın yani, girip girmediğini aldırmadan, bakmadan bile biliyor olması lazım ve diyalogu öyle devam ettirmesi lazım. Yani dış kapıdan içeri girerken bir boşluğun olması lazım ve o ana yaşam alanı hem mutfağı hem de insanların odasına bağlanıyor olması lazımdı ki o ortak savaşı alanından kişiler köşelerine çekildiği zamanda o ortaktaki boşluk kalsın ve o ortadaki savaşı alanı etrafında karakterlerin özel alanları da olsun. Mesela bu yüzden öyle olması lazımdı o evin. Bunun gibi önemli olan noktalarında takılı... Ev Balat'ta bulundu, bir de o tip evler birazcık eskiydi, İstanbul evleri. O yüzden eski İstanbul'a yakın bir yer dedik."

T. Karaçelik, *Gişe Memuru* filminde Kenan ve babasının yaşadığı evin krokisini çizdiğini ve bu krokiye uygun mekân araştırmasının yapıldığını söylemiştir: *"Şöyle söyleyeyim mesela size, örnek olarak; Gişe Memuru'ndaki Kenan'ın evinin, yani Kenan'la babasının yaşadığı evinin birebir krokisini ben çizmişim ve birebir o krokiye uygun ev bulduk. Herhalde bana, hakikaten beş yüzden fazla falan ev gelmiştir, o dönemde. Tamamen o krokiye uyan tek ev oydu ama yazarken kafamda tahayyül ettiğim bir dünya oluyor. Çünkü o diyalogun ritmini de belirler."* Bu örnekte de görüldüğü gibi karakterleri ve karakterlerin birbirleriyle ilişkilerini inşa ederken yararlandığı bir öğedir mekân; dolayısıyla mekân belirleme yaklaşımında karakter ve hikâyenin önemli rolü dikkat çekmektedir.

Senarist ve yapımcı T. Tufan, senarist kimliği özelinde mekân ile karakter ilişkisini şöyle açıklar: *"Ben, daha çok bir karakterin yapısını ortaya koyduğunuzda karakterin yaşam alanını da hiç kuşkusuz hayal etmeniz gerekir; yani anlatacağımız karakterin psikolojik özellikleri, geçmişi, eğitim ve politik durumu, inançları, davranış tutumları, içinde bulunduğu sosyo-ekonomik yapı, aile geçmişi vs. filan hayal ettiğinizde bir karakterin yaşam alanını da üç aşağı beş yukarı ortaya koymuş oluyorsunuz. Bu karakter İstanbul'da yaşıyorsa nerede yaşar? Bütün bu saydığım koşulları üst üste koyduğunuzda. Doğal olarak bir yaşam alanı belirliyorsunuz. Sonra olayların gerçekleşme biçimleri size bir, doğal olarak mekân tahayyülü geliştirmenize sebep olur ve 'Bu olay nerede yaşanır?' sorusuna cevap arıyorsunuz. Doğal olarak, aslında, mekân tasarımı karakter ve hikâye tasarımıyla paralel gelişen bir süreç. Siz karakteri hayal ettikçe, tasarladıkça, olayları tasarladıkça aynı zamanda mekânı da tasarlamış oluyorsunuz. Çünkü onun doğal bir*

mekân gereklilikleri var. Bu birbirinden ayırt edilen bir süreç değil. Bazen de tuhaf şekilde, böyle örnekler de gördüm, bazı mekânları görüp bu mekân üzerinden hikâye hayal eden senaristler de var.”

Uzak İhtimal filminin senaristliğini yapan T. Tufan'ın bu film hakkındaki açıklamaları, mekân tasavvurunda karakter olgusunun önemli bir dinamik olduğunu göstermektedir. Filmin karakterlerinden biri rahibe, diğeri ise müezzindir. Tercih edilen hikâye ve karakterler, özellikli ve sınırlı mekân tercihinin ortaya çıkarmıştır. “*Sokak başları, apartman girişleri, iki mutfağın karşılıklı baktığı apartman boşluğu, kapı önleri filan... Çünkü başka nerelerde karşılaşacak ki karakterler? İkisi çok ayrı dünyalar. Nerede karşılaşabilirler? Aynı apartmanda oturuyorsa... Oradaki bence en hayati çözüm, hikâyede, senaryoyu yazarken en hayati çözüm insanların birbirleriyle göz teması kurabilecekleri karşı karşıya gelebilecekleri ve uzun süreli bir göz teması kurabilecekleri yere ihtiyacımız vardı. E bunlar kafeye, restorana, şuraya buraya gidip karşılıklı oturacak durumları yok. Çalıştıkları yerlerde oturup birbirlerini göremezler uzaktan, yakından filan derken evin bir odası, mutfak. Zaten müezzinin karşıdaki kızı fark ettikten sonra orada daha çok zaman geçirmek için elindeki bulaşıkları tekrar tekrar yıkamaya başlaması da aslında o mekândaki karşılaşmanın süresini uzatmak için ortaya koyduğu bir çabaydı.”*

Katılımcıların mekân belirleme tercihlerini oluşturan faktörler arasında, karakter ve hikâye olgusunun oldukça önemli olduğu anlaşılmaktadır. Profesyonellerden kimisi karakter ve hikâye dinamiğini mekân belirleme yaklaşımında birincil önemde konumlandırırken kimisi ise mekânın diğer filmsel öğelerle birlikte filmin hikâyesine, ana fikrine, ideolojisine hizmet eden ve dolayısıyla mekân, karakter ve hikâye yapısıyla bütünleşik bir ilişki içerisinde mekân belirleme sürecinin oluştuğunu açıklamaktadır. Bu yaklaşımlardan farklı olarak A. Mestçi, mekân belirleme sürecinde öncelikli dinamikler arasında karakter unsurunun olmadığını ifade etmiştir. Katılımcılara mekân belirleme yaklaşımı ve mekân ile karakter ilişkisi hakkında yöneltilen sorularda gerçek mekân, stüdyo mekân, bilgisayar ortamında yaratılan mekân ve kurgusal mekân ayrımı yapılmamıştır. Sorular belirli bir mekân türü için sorulmamış olsa da katılımcıların tecrübeleri ve eğilimleri nedeniyle gerçek mekân türü bağlamında soruların cevaplandığı görülmektedir. Filmin hikâyesi ve karakter olgusuna hizmet eden gerçek mekânların mekân belirleme yaklaşımında öncelikli olarak tercih edildiği saptanmaktadır.

Sinema profesyonellerinin, filmde mekân, hikâye ve karakter arasındaki ilişki için açıklamaları incelendiğinde, yanıtların belirli meslek gruplarında yoğunlaştığı görülmektedir. Özellikle senaristlik, yönetmenlik ve yapımcılık mesleklerinin hepsini, sadece senaristlik veya senaristlikle birlikte yapımcılık ve/ veya uygulayıcı yapımcılık yapan kişiler öne çıkmaktadır. Bu başlıkla ilgili yorumları bulunmayan isimler şunlardır: D. Gülün, E. Gamsızoğlu, H. Kardeş, M. Karadeniz, S. Yıldırım. Bu kişilerden D. Gülün, E. Gamsızoğlu, H. Kardeş, S. Yıldırım yapımcı ve uygulayıcı yapımcı mesleklerinden herhangi birini veya ikisini yapmaktadır. M. Karadeniz ise son film projesinde senaristlik, yönetmenlik ve yapımcılık yapmış olsa da, görüşmenin koşulları gereği, daha fazla sayıda film projesinde yer aldığı için yapımcılık mesleği çerçevesinde cevapların sınırlı kalması gerekmiştir. Dolayısıyla meslek grupları incelendiğinde, film yapımının farklı aşamalarında da olsa, daha çok yaratıcı süreçlerde etkin olan senarist ve yönetmen unvanlarının hikâye yapısı, karakter, mekân ilişkisindeki kararlarda öne çıktığı tespit edilmiştir.

3.3.2. Maddi faktörler

Maddi faktörlerin açıklanacağı başlıkta, filmin lojistik ve ekonomik dinamiklerinin gerçek mekân belirleme yaklaşımlarındaki yeri incelenmektedir.

3.3.2.1. Lojistik ve mekân

Görüşmeler sırasında, “Mekân belirleme yaklaşımınızdan bahsedebilir misiniz?”, “Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını belirleyen kriterler neler?” ve “Film için seçtiğiniz mekânların birbirleri arasındaki mesafe önemli mi?” gibi sorular sorulmuştur. Katılımcıların bu sorulara vermiş olduğu yanıtlarda, film yapımı sırasında çekim mekânını çevreleyen alanın film yapım organizasyonuna elverişliliği konusunda ulaşım, ekipmanın taşınması, film yapımının gerçekleşmesi için teknik şartların sağlanması, ekibin barınma ihtiyaçlarının karşılanabilmesi gibi hizmetlerin yönetimi ve planlanmasına ilişkin bir dizi unsurun ele alındığı görülmüştür. Bu nedenle, ilk birkaç görüşmede ortaya çıkan veriler ışığında, bu sorulara ek olarak, “Lojistik faktörler ile film mekân tercihleriniz arasında bir ilişki var mı?”, “Lojistik koşullar film mekân tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” ve film projelerini gerçekleştirdikleri mekânların lojistik özellikleri üzerinden

sorular sorulmuştur. Böylece mekân belirleme yaklaşımında lojistik faktörlerin etkisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu başlıkta A. Katıksız, A. Mestçi, A. Özel, Ç. Vitrinel, D. Gülün, E. Gamsızoğlu, H. Algül, H. Kardeş, M. Düzgünoğlu, M. Kara, M. Karadeniz, O. Ünlü, S. Yıldırım, Ş. Vitrinel, T. Karaçelik, T. Tufan'ın görüşleri yer almaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Katıksız, yönetmenin mekânlar hakkında verdiği bilgiler doğrultusunda “*sanatı yönetmeni, yapım ekibi ve görüntü yönetmeninin ortak çalışmasıyla mekân alternatifleri toplanmaya*” başladığını ve yönetmene sunulan mekânların estetik, teknik ve lojistik şartlarının değerlendirildiğini ifade etmiştir. Lojistik şartların sağlanmasının gerekliliği ile ilgili şu açıklamayı yapmıştır: “*Çünkü film ekibi dediğiniz şey büyük bir ekip. Bazen mesela apartman dairesinde çekmek istiyoruz ama çok uzun sahneler var ve gece çalışmamız gerekiyor fakat apartman sakinleri gece film çekilmesini istemiyorlar çünkü rahatsız oluyorlar. O yüzden o mekânı eliyoruz. Lojistik diye bahsettiğim şey bu aslında.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Mestçi, “Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını belirleyen kriterler neler?” sorusunu şöyle yanıtlar: “*Rahat çekim olması, rahat çekim yapılabilecek bir yer olması, kamyonların oraya rahat girmesi, zaten giremediği zaman olmuyor. Jeneratör kamyonu giremiyorsa oraya, dağ bayırsa olmuyor. Işığın rahat kurulması artı ekibin rahat edebileceği bir yer olması her zaman avantaj ama dağ başında film çekmek her zaman zor. Ha çekilmiyor değil, çekiliyor, çektiğimiz de oluyor ama genelde orada bir günlük, kısa işler oluyor. Üç dört gün olduğu zaman sorun olmaya başlıyor. Benim için de geçerli bu zaten. ... Arabaların giremediği yerlerde sorun çıkıyor. Yürüyüş olduğu zaman malzemeler ağır ekip yoruluyor, yorucu oluyor.*” cevabını vermiştir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Özel, “Atmosferi hikâyenin ve karakterin özelliklerine uygun olan ancak lojistik koşulları zorlu olan mekânlar için tercihiniz ne olur?” sorusuna şu yanıtı vermiştir: “*Benim iyi olan yerde olur ama şöyle, onda şöyle şeylere gidilebilir, gidiliyor, mümkünse, gidilmesi gerekiyorsa: ekip küçültüp, lojistiği düşürüp, daha az ekiple oraya ulaşmaya çalışırsın ama bu oradaki yapacağın işle de çok etkili bir şey. Orada ışık gelmesi gerekiyorsa, bilmem ne gelmesi gerekiyorsa, bütün ekibin oraya taşınması demektir.*” A. Özel, senaristliğini, yönetmenliğini ve yapımcılığı yaptığı *Bozkır* filminden örnek verir: “*Yani ‘Bozkır’da bir tane küçük inanılmaz kötü bir odada kalıyorduk biz film çekerken. Hiç kimse kalmazdı yani. Yani matematiksel olarak*

da kalmaman lazım ama film çekiyorum yani öyle bir şart, öyle bir matematiğim olamaz yani benim kendi lüksüm...” demiştir.

A. Özel, film mekânlarının bulunma sürecinde gerçek mekânlardaki lojistik koşulların değerlendirilme şeklini açıklar: “Yine işten işe değişen bir şey. Bağımsız projede kendin de bakıyorsun ama asıl bunun bir, prodüksiyon grubunun şeyi var, sana önerilerde bulunuyor sürekli. Kendisinin rahat edebileceği yani prodüksiyon olarak rahat bir ortam sağlamaya çalışarak bir sürü mekân önerisi ile geliyor. ... Mekân sorumlusu denen, location manager diye bir grup. Oturmuş bir sistem o, profesyoneli böyle zaten, bağımsızda da yine çoğunlukla onların önerilerini dikkate alıyorsun, almak zorundasın çünkü orada yani şehir dışı bir iş için söylüyorum, prodüksiyon çok önemli. Prodüksiyonun harekete geçiyor olması onların görevi.”

Senarist, yönetmen ve yapımcı Ç. Vitrinel, lojistik faktörlerin mekân belirleme yaklaşımları arasında öncelikli yerinin olmadığını, İstanbul’un film yapımı açısından zor olan semtlerinde film çektiğini söylemiştir.

“Lojistik koşullar film mekân tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusuna yapımcı D. Gülün şu yanıtı vermiştir: “Etkiler, elbette yani şöyle eğer lojistik koşullar zorsa bir mekânı iptal etmem ama lojistik koşullar imkansızsa o mekân, mekân değil benim için. Yani çok güzel bir mekân, gidip görsün insanlar, ziyaret etsin ama ben film çekemem orada. Çünkü jeneratörümü yanaştıramıyorsam, insanlara tuvalet imkânı sağlayamıyorsam, iki buçuk saat her sabah yol gitmeleri gerekiyorsa mekâna ulaşmak için ve iki buçuk saat de geri dönmeleri gerekiyorsa tercih etmem, alternatifin bulunmasını isterim.”

D. Gülün, “Mesela en son ‘Av’ (2020) diye bir film yaptım ben. Onu da daha çok Antalya’da çektik. Aslında Türkiye’nin neredeyse her yerinde aradık o mekânları. Çünkü dağlık, mağara, nehir falan hep böyle doğaya yakın, orman falan öyle mekânlar gerekiyordu ama yine şehirde de birtakım çekimlerimiz vardı. Dolayısıyla hem şehrin hem doğa ile ilişkili mekânlarını birbirine yakın olabilmesi için Antalya’da çektik mesela onu da.” Antalya’da çekilmesinin sebebi hem şehre özgü mekânların hem de doğaya özgü olan, ihtiyacı karşılayan yerlerin birbirine yakınlığıdır. “Antalya’dan başka bir mekân alternatifiniz var mıydı?” sorusu sorulduğunda, alternatif mekânların olduğu ve tercih edilmeme sebebinin lojistik koşullar olduğu öğrenilmiştir: “Mesela Kastamonu’da

inanılmaz bir mağara vardı ama yani imkansızdı çıkmak ve inmek. Hatta onun için böyle günlerce buraya nasıl mekâna ekibi çıkartırız, indiremeyiz, gece orada çünkü iki gün çekeceğiz, gece indiremeyeceğiz, orada nasıl konaklayabiliriz, oraya çadırları nasıl çıkarabiliriz, su nasıl çıkarabiliriz, tuvalet nasıl çıkarabiliriz falan bir sürü uğraştık. Baktık ki feasible değil yani astartı yüzünden pahalıya gelecek o yüzden çok üzülerek çünkü çok beğenmiştik o mekânı. Yine çok etkileyici bir mağarada çektik mesela.” Tercih edilen mekânın hem hikâyenin ihtiyaçlarını hem de filmin estetiği ile ilgili ihtiyacı karşıladığı gibi lojistik şartlar bakımından film çekimine uygun olduğu anlaşılmaktadır.

D. Gülün, mekânlarda yapılan lojistik çalışmaları şöyle açıklar: “Ben araştırmayı seviyorum ama tabii ki bir departmanımız var yani bu departman mesela biz geçen sene Charlie's Angels'a (2019) servis verdik ... Bu mekâncılar sadece mekânları buluyor, işleri bitiyor diye bir şey yok. Mekâncı demek bütün lojistiğini de tasarlayan demek. O mekânı buldu ama öyle bir mekân ki evet, çok güzel ama yani jeneratörü bile park etmemize olanak yok, ışık yapacağız içeri, jeneratörü koyacak yerimiz yok. O mekân, mekân değildir bizim için. ... Sonra o mekânın haritasını çıkartması gerekiyor ve o mekânda unit nerede olacak yani bütün arabalar nereye park edecek, jeneratör nerede duracak, yemek aracı nerede duracak, yemek nereye açılacak, tuvalet arabası nerede duracak, nerelere çadır kuracağız ki figürasyon üzerini değiştirebilsin gibi böyle bir sürü bir sürü detayla uğraşması gerekiyor. ... Dolayısıyla tüm lojistik tasarlamasını da yapması gerekiyor.”

D. Gülün, filmin yapım çekim aşamasında mekân sorumlularının rolünü ise şöyle açıklar: “... çekim sırasında da bizim sorabileceğimiz her soruya cevap verecek, cevap bulabilecek kişiler onlar oluyor. Biz diyoruz ki mesela ‘Saç-makyaj karavanı çok uzakta. Bize buradan hemen bir dükkân ayarla. O dükkânı biz dönüştürelim.’ Ama mesela orada söyleyebiliyoruz bunu. Orada söylediğimizde o adamın o mekânlarda o kadar çok vakit geçirmiş olması gerekiyor ki Türkiye gibi bir yerde ‘Ahmet abi ya senin dükkâna aynaları koysak da şurada oturabilsek. Şu senin klimayı da açsak da çok sıcak oldu’ filan bütün bu ilişkileri geliştirebilecek kadar yakınlaşmış olması gerekiyor.”

Uygulayıcı yapımcı E. Gamsızoğlu, “Mekân belirleme yaklaşımınızdan bahseder misiniz?” sorusuna verdiği yanıtlar arasında lojistik faktörleri de sıralar: “Film mekânı dediğiniz iş aslında çok karışık, çok temel bir iş. Bütçenin belki de temelini oluşturacak iş. Çünkü seçeceğimiz mekân, kendi mekân kiralama maliyeti haricinde getirdiği başka

yükler var. İşin lojistiği. O mekâna nasıl gidilir, bütün ekibi oraya nasıl transfer edersin? Transfer etmek yetmez, setteki hazırlık alanını nereye kurabilirsin? Çıkamaz sokağın solunda bir villada çekim yapacaksan mesela, tüm araçları, jeneratörleri, ekipmanı getirecek kamera minibüsü, set minibüsü, set kamyonu, ışık kamyonu gibi gerçekten film çekimi sırasında sizin ihtiyaç duyacağınız tüm malzemeyi barındıracak ve aynı zamanda kahvaltı, öğle yemeği yapacağınız, tüm ekibi barındıracağınız çekim yapılacak mekân haricindeki mekânı da belirlemek ve bulmak zorundasınız. Dolayısıyla seçilecek mekânın kendi maliyeti haricinde tüm lojistik çözümlerini de aynı zamanda düşünmek zorundasınız ve bu sizin maliyetinizi de etkileyen bir şey.”

Yönetmen H. Algül, lojistik koşulların mekân belirleme kararlarını etkileyebildiğini söylemiştir: “... *prodüksiyon; çünkü ekipler atıyorum on kamyon, beş tane karavan, kostüm kamyonu, ışık kamyonu falan filan... Onların da lokasyonunun, rahat yerleşebileceği yerler olması lazım. Sete yakın yerlerde kurulabilecek, mesela atıyorum bir dağ başına gittin ama hiçbir şey götüremiyorsun yanında. Oraları tercih etmemeye çalışıyorsun. Bir dağ başıymış gibi gösteriyorsun bir yeri, gidebildiğin yeri. Onlar belirleyici şeyler yani. Fiziksel durumlar belirliyor.*”

H. Algül’e “Mekân belirleme yaklaşımınızda önemsedığınız kriterlerinize uygun bir mekân buldunuz. Yani görselliği güçlü, izleyicinin görsel hafızında yer edebilecek özellikte bir mekân... Ancak film çekimi için o yerin lojistik şartları uygun değilse tercihlerinizi değiştirir misiniz?” sorusuna *Olanlar Oldu* filminden örnekle şu cevabı vermiştir: “*Vazgeçemedim. Mesela o dağ başında gittiğimiz yerde bir sürü... Değirmencinin kızının olduğu mekânda hem çok soğuk bir yerdi, yüksek rakımda bir yerdi orası ve gece sahnesiydi. Bayağı klarinetçi falan filan hipotermi oldu mesela orada. Ona rağmen vazgeçemedim onun şeyinden, çünkü görsel olarak sevdiğim bir yerdi orası. E ona benzer, o keyifte bir yer bulamamıştım yani kafamda. Vazgeçmediğim yerler oluyor yani olmazsa olmazları. Görsel hafıza daha önemli benim için.*”

Yapımcı H. Kardaş, mekân belirleme sürecinde, yönetmene istekleri doğrultusunda alternatif mekânlar sunmanın yapımcı olarak görevi olduğunu açıkladıktan sonra ekonomik faktörler ile güvenlik sorununun da değerlendirildiğini söyler: “*Güvenlikle alakalı birtakım etkenler olabilir, yani seçtiğiniz mekânın. Mesela Suriye sınırında bir film çekeceksiniz. Bir orada çekmek var veya oraymış gibi bir yerde çekmek var. Yani bu etkileyen kriterlerden biri de bu, güvenlik. Güvenlik, maddiyat, yönetmen. Diğerleri ek*

unsurlar oluyor işte. Sanat yönetmeni, production designer, onlar sizin bulduğunuz mekânlar üzerinden çalışan insanlar ama onu beraber bulduğunuz insan, yönetmen, yönetmenin tercihleri”nin mekân belirleme kararlarında belirleyici olduğunu vurgulamıştır.

H. Kardaş, lojistik faktörlerle ilgili şu açıklamayı yapmıştır. “Bir ekip, film ekibi yaklaşık, ortalama diyelim elli altmış kişi, bazen yüze kadar çıkabiliyor; oyuncu, figürasyon vs. Tüm, düşün, bunların Beyoğlu’nda bir sokakta çekim yaptığını düşün. İşte ışık kamyonu, set kamyonu, sanat kamyonu ondan sonra yok dekorcusu, ekip minibüsü, jeneratör, ışık kamyonu, setçisi... Kamyondan kamyonu...” H. Kardaş, yapım ekibinin, çekim aşamasında, film yapımının gerçekleştiği sahadaki çalışmalarını şöyle açıklar: “Biz, mesela yapım olarak çok erken gideriz, çekim yapılacak yere. Mesela sekizdeyse biz altıda oradayız, altı buçukta oradayız. Oranın güvenliği, izni, bir problem var mı, lokasyon, arabalar, yemek nerede kurulacak ondan sonra insanlar nerede affedersiniz tuvalete gidecek, işte nerede ihtiyaçlarını karşılayacak, her şeyi, karavanlar nerede olacak, onların organizasyonunu yaparız. ... Apartmanla ilgili hiç sıkıntı duymuyorsun ama tabi o yolu, o otoparkı bir gün evvelden biz kitliyoruz, kapatıyoruz ki ertesi günü çekim olduğunda yer olsun yani orada. ... Oyuncular geldiğinde, yönetmen geldiğinde set hazır olmuş olur.” cevabını vermiştir. Lojistik zorluklarla karşılaşıldığında mekândan vazgeçilebileceğini “veya küçük bir ekiple gidebiliyorsak oraya... Mesela 50-60 kişiyle değil de 10-15 kişiyle oraya jandarmayla gidip çekip geldiğimiz oluyor bazen.” cevabını vermiştir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Düzgünoğlu, hayalinde canlandırdığı atmosfere uygun mekân aradığını; ancak lojistik faktörlerin de film yapımını etkilediğini açıklamaktadır: “Çok etkiler aslında. Sanıldığından daha çok etkiler. Filmin ruhunu, yapısını bile değiştirecek kadar etkiler. Çünkü mesela Bitlis’te çektiğim Hayatın Tuzu’nu, ben kar altında çekmek istiyordum bütünüyle. Nasıl geleceklerdi? Hava alanı kapalı. Yani kardan kapanıyor ve oyuncuların, ekibin gelip gitmesi ciddi bir sorun ve çok düşük bir bütçe var. Böyle ‘Hu iyi gelemedi, haftaya gelir, üç gün sonra gelir’ deme şansı yok. Böyle olunca ne oluyor? Diyoruz ki ‘Evet, şubat ayında çekmeyelim, ocak ayında. mart ayında çekelim’ diyoruz ya da ‘Nisan ayında çekelim’ diyoruz. Çünkü karlar biraz erimiş olsun artık gidiş gelişler mümkün hale gelsin ya da hiç kar yağmıyor ya da çok az kar yağıyor ama biz bütün filmi kar altında çekmek istiyoruz.” Lojistik zorluklar söz konusu

olmasına rağmen söz konusu mekândan vazgeçilmediği; proje takviminde değişiklik yaparak sorunun üstesinden gelmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır.

M. Düzgünoğlu gibi Ş. Vitri nel de lojistik sorunların filmin estetiğine etki edebileceğini ifade etmiştir. *Münafık* (2015) filmi için “*Oranın, çekimin yapıldığı mekânın bir sorunu yoktu yani mekân aslında filmin hikayesine çok uygundu. ... fakat prodüksiyonel anlamda değeri düştü. Buradan neyi kastediyorum? Mesela görüntü kalitesi iyi olmadı filmin, ışıkları iyi olmadı. Çünkü neden? Ekip şeye gidip gelirken¹⁵ o kadar zaman kaybediyordu ki acele etmek zorunda kaldılar. Para az olduğu için, sadece üç haftalık zamanları var, ‘Hadi hadi çekelim’. Bu mesela çok kötü bir psikolojidir.*” Ş. Vitri nel, böyle bir durumun ortaya çıkmasının sebebi olarak, film yapım aşamasından önce, ortaya çıkabilecek lojistik sorunların tespit edilip çözüm bulunamaması olduğunu ifade etmiştir.

M. Düzgünoğlu, *Halef* filminin yaratımında, başlangıçta; filmin hikâyesi, karakterleri, atmosferi belli bir yerin özelliklerini taşımadığı için herhangi bir yerde filmin çekilebileceğini ifade etmiştir. Ancak daha sonra bu öğelerle ilgili değişikliğin olduğunu ve söz konusu değişikliğin belli yerleri işaret etme durumunu ortaya çıktığını söylemiştir. Bu nedenle filme uygun gerçek mekân alternatifleri bulunmuş ve alternatif mekânlar arasında prodüksiyonel olanakları daha uygun olan yer tercih edilmiştir: “*Yani sponsorlardan tutalım da şehrin ulaşım kolaylığına, konaklama kolaylıklarına, orada bir hava alanının olup olmamasına kadar etkileyen çok faktör var. Çünkü İstanbul’dan sürekli bir akış var. Gidiş gelişler var. Şehrin olanakları var. O olanakların sunulması var.*” cevabını vermiştir.

M. Düzgünoğlu, çekim yerinin lojistik şartlarının film yapımı için yetersiz olduğu durumda seçilebilecek iki yol sunar: “*Yani buna uygun, daha uygun bir yer bulmak ya da bu mekânı kendimize uydurma çabası. Baktık böyle olmuyor; yani, evet, buluyoruz ama film ruhundan çok şey kaybediyor. O zaman şöyle bir şey yapabiliyorum ve yaparım da zaten: O zaman ekibi gittikçe küçültüp çok dar bir ekip kurmak. Çok küçük bir ekip kurup o ekiple beraber belki orada yaşamak.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Kara, “Filme hizmet eden bir yer buldunuz ancak lojistik ihtiyaçlar için zorluk çekeceğiniz bir yerse, bu sebeplerden dolayı mekân

¹⁵Otel ile çekim mekânları arasındaki mesafeden bahsedilmektedir.

tercihinizi değiştirebilir misiniz?” sorusuna “*Yani çok elzem değilse yani olmazsa olmaz gibi bir şeyse geçmek istemem. O koşulların halledilmesini isterim ama özölemeyecek bir şeyse mecbursunuz zaten. ... Bazen şu da olabilir: Birbirine benzer neredeyse mekân oluşturmuşsunuzdur, ... birisi iki saatte otele ulaşıyorsunuz, birisi yarım saatte, tabii ki otele yakın olanı, lokasyon etkiliyor. Birinin yeniden tamir edilebilirliği, yapılabilirliği ya da eşya taşınabilirliği, ekibin varabilmesi etkileyen bir şey. ... buranın suyu yok, buranın elektrik sorunu var vesaire gibi. Çünkü bir yönetmen sahnesini yaratmakla ilgileniyor. ‘Burada elektrik var mı?’, burası mesela ‘Yağmur yağdığında ne oluyor acaba?’yi bilemeyebilir. O yüzden bu ekiple beraber karar veriyorsun. Verdiğin kararı onaylıyorsun yani çünkü, yani tahmin edemeyeceğin şeyler oluyor. Onlar da duruma göre kendi iş akışlarını belirlemiş oluyorlar.’”*

Yapımcı M. Karadeniz, lojistik zorluklara rağmen “*Yönetmen istiyorsa yapıyoruz.*” diyerek yönetmenin isteklerinin öncelendiğini söylemiştir. M. Karadeniz, yapımcılığını yaptığı *Suluk* (2019) isimli filmin Ankara ve Kaş’ta çekimlerinin yapılma sebebini şöyle açıklamıştır: “*Yönetmen Kaş’ta yaşadığı için Kaş’ın da kendi rahatlığı olduğu için prodüksiyon, ev, o, bu, otel ayarlama, otele sponsor alıyor, tanışıklıklar da var. ... Kaş’ta kendi evleri vardı zaten yönetmenin, ondan dolayı. Hani Ankara’da bunların hepsine para ödeyecektik. ... Eliniz kolunuz Ankara’da uzun değil, Ankaralı değilsiniz. Hikayemiz Ankara’da geçiyor ama yönetmen Kaş’ta yaşadığı için böyle bir duruma karar verdi.’*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı O. Ünlü, “*Mekânların lojistik koşulları film mekân tercihlerinizi nasıl etkiliyor?*” sorusunu, “*Çok istiyorsam uydurturum. Program değiştiririm, yerini değiştiririm, bir yerden kısarım, oraya para çıkartırım, çok gerekiyorsa, (ol) -mazsa o, başka şansım yoksa zorlarım.*” şeklinde cevaplamıştır.

Uygulayıcı yapımcı S. Yıldırım, yönetmene mekân alternatifleri sunulmadan önce, uygulayıcı yapımcı olarak kimi kriterlere göre mekânları ön elemeyi geçirdiğini açıklamaktadır: “*Yani benim yapımcı olarak şeyim, olaya dokunuşum kendi tecrübelerimden, kendi deneyimlerimden kaynaklı, ‘Evet, bu mekânda çekim olabilir’, ‘Olursa da hani şu şartlar altında olur’, ‘Ben bu mekânda çekim olacağını düşünmüyorum’, yani hissetmiyorum, çok hani sağlıklı çekim olacağını hissetmediğim anda, derim, bunu göstermeyelim, bunu paylaşmayalım veya bu bütçesel olarak bizi zorluyor, hani bunu gündemde tutmayalım. Teknik olarak uygunluk. Yönetmen onu bilmez çünkü, ben yönetmene sunarken hani teknik olarak, ‘Tamam yok burası olmaz, burası*

hani uygun değil, bizim lojistik olarak bize olmaz.’ diyerek alternatif mekânların yönetmene sunulmadan önce elenebildiğini vurgulamıştır. Yıldırım, öncelikle yönetmenin ve yanında görüntü ve sanat yönetmenlerinin filmin yaratıcı ekibini oluşturduğunu ve mekân belirleme kararlarında bu yaratıcı ekibin etkin olduğunu söylemiştir. Kendi pozisyonu için *“Ben kreatif tarafta değilim, ben bütçe, ben kontrolör olarak hem bulunuyorum, en azından, hani en başta.”* demiştir.

S. Yıldırım, bir çekim mekânının hem filmin estetik unsurlarına uygunluğu hem de lojistik ihtiyaçları karşılayacak şekilde olması konusunda değerlendirmenin nasıl yapıldığını açıklar: *“Öncelik olarak hani bu hepsini bir arada kotaracağımız yerler bakılıyor. Yani lojistik olarak daha kolay, çekim olarak daha hani efektif yerler bakıyoruz, arayışlar... Bu arayışlar yani önce evet daha konforlu bir yerden başlayıp daha sonra hani biraz daralabiliyor, biraz daha hani lojistik olarak daha konforsuz yerlere gitmek durumunda kalabiliyoruz.”* Bir mekânda söz konusu iki beklenti çatıştığında önceliklerinin *“projenin kendi özel koşullarıyla alakalı olarak değişkenlik gösterebilir”* olduğunu ifade ederek tercih edilebilecek iki yolun ortaya çıktığını açıklamıştır: *“Bulamadık, etmedik hani biraz daha lojistikten ödün verip biraz daha estetiğe kayabiliyoruz veya hani çekim programını çok etkiliyor olabilir. O yüzden de hani biraz daha estetikten ödün verip lojistiğe şey yapıp, hani o estetikten ödün verdiğimiz şeyi de o mekânda makyajla, dekorla filan bir şeyle hani kamufler etmekle veya hani onu biraz daha, atıyorum bütçesel olarak biraz daha para harcayarak hani orayı biraz daha adam etmekle filan da hani şey yapabiliyoruz.”*

Senarist ve uygulayıcı yapımcı Ş. Vitinel, lojistik faktörlerin mekân belirleme yaklaşımına etkisi için şu açıklamayı yapmıştır: *“Şimdi bunların hepsinin bir derecelendirmesi var. Şey çok daha önemli mesela yönetmenin kendine çalışacak bir yer bulması, görüntü ekibinin yerleşebilmesi lazım çekim yapabilmesi için. ... Yani onlar çalışmadığında film çekilemiyor çünkü.”* Ş. Vitinel, mekân belirleme yaklaşımında estetik faktörlerin öncelendiğini ve lojistik için *“Onunla ilgili koşullardan ötürü geri adım atmamaya çalışıyoruz.”* demiştir. Lojistik faktörleri ise şöyle açıklar: *“Bir işin yapılmasını sağlayan koşullar diye söylenir lojistik. ... Şimdi biz aslında lojistik koşul derken çok temel bir iki şeyden bahsediyoruz. Bir tanesi tabii ki mekâna ulaşım; mekâna nasıl ulaşabiliyoruz? Bu şehir içinde olduğunda da böyle, başka bir şehirde de olduğunda böyle... Diğer lojistik koşullar da oraya vardıktan sonra oluyor.”*

Ş. Vitri nel, yürütücü yapımcı olarak mekânın kullanım olanaklarına baktığını belirtmiştir; “*Mekânın yani çekimin yapılacağı alan dışında çalışacak alan var mı? ... Çünkü bunu asla o an yapamazsın yani. Sabah oraya gittiğinde kamyonların nereye gideceğini, kimin nerede duracağını falan biliyor olman lazım*” demiştir. Mekânın kullanım olanakları sözüyle, kalabalık film ekibini, araçların konumlanmasını ve “*otuz beş, kırk kişiyi bir araya toplayıp nasıl yemek yedireceğim? Oyuncular nerede dinlenecek? Çünkü hani set hazırlanırken o oyuncuların bir yerde tek başına kalabilmesi çok önemli çünkü çok yoruluyorlar.*” gibi dinamikleri değerlendirdiğini söylemiştir. Ş. Vitri nel, bu faktörlerin yanında “*Her zaman set kuracağım yerlerde ayrıca şunları da sorarım mesela nerede hastane var? Çünkü yaralanabilir birisi aslında ... Benzin istasyonu var mı, onu bilmek isterim mesela en yakındaki benzin istasyonu. Bu da çünkü enteresan bir şekilde ihtiyacımız olabilir; jeneratör için, şu için... Ben her zaman standart olarak bunlara bakıyorum.*” demiştir. Mekân belirleme dinamiklerinde hastanenin ve benzin istasyonunun çekim yerine yakınlığını öncellemediğini, sadece yerini bilmek istediğini söylemiştir. Çünkü mekân belirlenirken çok fazla zorunlulukla karşı karşıya kaldıklarını, bu şartların öncelenmesinin işi zorlaştıracığını belirtmiştir.

Ş. Vitri nel, gerçek mekânlarda çekim yerlerinde yaşayan insanlarla kurulan ilişkiye önem verildiğine dikkat çeker: “*Tamam okay’leştik burayı, denilince yapım ekibi dışarda işte benim söylediğim lojistik koşulların ön hazırlığını yapıyor. ... Bir de daha informal olarak herkesle tanışmaya çalışıyoruz. Özellikle uzun kalacağımız, üç beş gün kalacağımız mekânlarda mutlaka insanlarla tanışmaya çalışıyoruz, apartmansa apartmanla tanışmaya çalışıyoruz, kapıcıyla mapıcıyla herkesle arkadaş olmaya çalışıyoruz, imkânımız varsa küçük küçük hediyeler getiriyoruz falan filan çünkü iyi ilişkiler her zaman iyidir.*” Ş. Vitri nel de lojistik zorluklar ortaya çıktığında örneğin Beyoğlu gibi bir yerde “*ekip yoruluyor ama onu da istemiyoruz hani mümkün olduğunca ekip rahat çalışsın diye ama dediğim gibi giderek katlanılması gereken şeyler gibi düşünülüyor.*”

Ş. Vitri nel, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde ise gerçek mekânların dar olmasının sorun yaratabildiğini ancak çözüm bulunduğunu açıklamıştır. “*... mekânlar çok ufaktı, Akhisar’da Ali’nin evinin olduğu yer, ... Hiçbir şey girmedi o evin içerisine yani o yüzden de bütün seti sokağa kurmak zorunda kaldık yani.*” Benzer şekilde “*Mesela Müzeyyen’in Beyoğlu’ndaki evi korkunç bir yerdeydi, Tarlabası’nda, şöyle küçücük, dasdaracık yani*

birak arabayı sen zor geçiyorsun insan olarak. Ve ev de çok büyük değil. Yani set de evin içerisinde durabilecek gibi değil. Ne oldu? Seti sokağa yerleştirdik. Yani kamyonlarımız, araçlarımız, masalar, sandalyeler, çay sistemi, yemek masaları falan her şeyimiz. Allah'tan trafiğin çok yoğun olmadığı bir yer olduğu için... .. Herkes hazırlığını yapıyor, işini bitiren herkes çıkıyor evden çünkü çok küçük bir mekân. Odalardan bir tanesini makyaj odası yaptık insanlar inip çıkmak zorunda kalmasın diye ama ağırlıklı olarak işler sokakta yapılıyor. Bu da tabi müthiş bir yorgunluk yaptı çünkü binada asansör yok. Çekim yaptığımız yer dördüncü katta. O set ekipleri yani ekipler in çık in çık o merdivenlerden...” demiştir. Lojistik şartların ve ekiplerin iş yükünün artmasının mekân belirleme dinamikleri arasında ikincil öneminde olduğu şu cümlede belirginleşmektedir: “O evi çok beğendi Çiğdem, ‘Burası çok güzel’ dedi.”

Ş. Vitri nel, uygulayıcı yapımcı olarak lojistik şartları film yapımına uygun hale getirmenin görevi olduğunu ve film yapım şartlarına göre gerçek mekândaki zorlukların üstesinden gelinmesi gerektiğini vurgular: “Benim gözlemlediğim kadarıyla, bende de öyledir ve bütün benim gördüğüm bütün sinemacılarda da böyledir: sinemacının vazgeçmesi için çok yani gerçekten olayın çok uç bir noktaya gitmesi gerekiyor. Biz çok çok zor vazgeçiyoruz. ... Sinemacılar evet böyleler yani sonuna kadar, ölene kadar koşuşturuyorlar, çözüm üretiyoruz yani.” demiştir.

Ş. Vitri nel, uygulayıcı yapımcının görevlerinden birinin şöyle açıklar: “Sorunları önceden tespit edip yani bir sürprizle karşılaşmamak önemli sette, ona göre çözümler üretmeye çalışıyoruz. ... Bu sorunları ön görüyorsun ve çözümleri de öngörmeye çalışıyorsun” demiştir; ancak kimi zaman mekânlara göre farklılaşan, tahmin edilemeyen sorunlarla karşılaşılabilceğinin altını çizmiştir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde bir tepenin çekim mekânı olarak kullanılacağını, kendisinin böyle bir mekânı kontrol etmeyi düşünmediğini; ancak prodüksiyon amirinin mekânı bir gün önceden kontrol etmesinin sonucunda tepeye çıkan yolun kazıldığıyla karşılaşıldığını anlatmıştır. Böyle bir durumun çekim gününde fark edilmiş olması halinde büyük bir sorunla karşı karşıya kalılabileceğini ifade etmiştir. “Bizim recce (mekân gezisi) yapışımız ile sete başlayışımız arasındaki iki hafta” var ve aslında ortaya çıkabilecek sorunları önceden kestirmenin öneminin yanında gerçek mekânlar için çekim mekânlarının kontrollerinin yapılması gerektiğinin önemine vurgu yapmıştır. Ş. Vitri nel, film yapımında önemli olan bir çıkarım yapar: “Her filme daha önce getirdiğin şeylerden mesela %50’sini kullanırsın,

deneyiminin %50'sini kullanırsın. Geri kalan %50'si yeniden öğrenmen gereken bir şeydir. ... Çünkü filmlerin ihtiyaçları” ve gidilen yerin şartlarına, insanlarına bağlı olarak karşılaşılabilecek durumların çeşitlenebileceğini belirtmiştir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı T. Karaçelik, “Lojistik koşullar film mekân tercihlerinizi etkiliyor mu?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “Eğer onu düşünseydim ‘Sarmaşık’ı çekmezdim. Biz set insanları yani sinemacılar, biz sürekli bir şeylerle mücadele eden insanlarız. Yani oyuncu kaybetmemek ile, mekânı kaybetmemek ile, insanları inandırmakla, inanmayan oyuncuyu ikna etmekle, para bulmakla, o parayı idare etmekle vesaire her şeyle yani mekân da bunlardan bir tanesi. Bizim işimiz oldurmak.” Karaçelik, lojistik faktörlerin mekân belirleme yaklaşımında etkili olabilecek durumları açıklar: “Tercih konusunda birçok faktör işin içine giriyor. Dediğim gibi ne kadar hikâyeye için önemliyse o, o kadar optimum fayda. Eğer hikâyeye için çok önemliyse hayır ama bir fotoğraf alacağım diye de yani sadece hikâyeye ile alakası olmayan, sadece bir fotoğraf alacağım yani insanların hayatını tehlikeye atıyorsam ancak bunu düşünebilirim. Ya kendim giderim... Mesela ‘Sarmaşık’ın ambarında çekim yapmak zordu, çünkü inişi tehlikeliydi. Gökhan (Tiryaki) ile biz indik aşağıya, öyle çekim yaptık orada.” Lojistik engellerin ortaya çıktığı bir mekânda ekip sayısında azaltmaya gidildiği; yönetmen, görüntü yönetmeni ve sesçinin ambara indiğini ifade etmiştir.

Senarist ve yapımcı T. Tufan, mekân gezileri sırasında, film yapımının ön hazırlık aşamasında, yapım ekibi ve yaratıcı ekip tarafından gerçek bir mekânının film çekimine uygunluğunun değerlendirildiğini ifade etmiştir. Yapım ekibi lojistik çalışmalar yürütmektedir: “Hiç kuşkusuz burada yapım ekibi mümkün olduğu nispette artistik ekibin, sanat ekibinin diyelim, sanat ekibinin verdiği kararları, tercihleri gerçekleştirebilmenin yolunu arar. Doğal olarak bazı mekânlar tam aradığımız yerler olabilir ama oraya kamerayı sokmak, ışığı sokmak, jeneratör kamyonunu sokmak, dekor ve sanat kamyonunu sokmak mümkün olmayabilir. Bu konuda da yapım eğer güçlü ve deneyimliyse bir biçimde pratik çözümler bulabiliyorlar.”

Gerçek mekânların kendine özgü lojistik unsurlarının değerlendirmesi yapılır, mekânın lojistik sorunları varsa, bu sorunlarla ilgili çözüm süreci tamamlandıktan sonra çekim mekânları olarak kullanılmasına karar verilebilir diyen T. Tufan, ön hazırlık aşamasında öngörülmemiş olan lojistik sorunlarla film yapım aşamasında karşı karşıya kalılabileceğine dikkat çeker: “Girdikten sonra beklentimizin üzerinde zorluklarla

karşılaştığımız oldu. Kamyonların giremeyeceği gibi ama işte sinema sektörü bir parça ağır işçilik zaten. Tıpkı askerlik gibi bir şekilde öyle oluyor böyle oluyor sorun çözülüyor yani. Sinemada sıklıkla kullanılan bir tabir vardır; 'Hiçbir uçak havada kalmaz' diye. Film çekilmeye başladığında da gerçekten hiçbir uçak havada kalmıyor; yani bir şekilde onu tamamlıyorsunuz. Daha çok yoruluyorsunuz. Birazcık belki para harcıyorsunuz ama o çözülüyor."

Lojistik faktörlerin mekân belirleme yaklaşımlarındaki yeri hakkındaki katılımcı yanıtlarında ulaşım ile ilgili iki dinamiğin öne çıktığı dikkat çekmiştir: Birincisi, ekibin kalacak yeri ve ekipmanın bulunduğu yer ile çekim mekânı arasındaki mesafe; ikincisi ise çekim mekânlarının birbiri arasındaki mesafedir. Bu konuları fazla sayıdaki katılımcının ele alması nedeniyle konuyla ilgili görüşlerin alt başlık şeklinde bir arada sunma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Öncelikle, ekibin kalacak yeri ve ekipmanın bulunduğu yer ile çekim mekânı arasındaki mesafenin değerlendirildiği birinci faktörün mekân belirleme yaklaşımındaki yeri incelenecektir.

Konaklama ve çekim mekânı arasındaki mesafe

Katılımcılar, lojistik faktörler arasında, film ekibinin kalabalık olması ve ekibin barınma ihtiyaçlarının sağlanabilmesinin gerekliliğine değinmiştir. Bununla birlikte, gerçek mekânlarda çalışırken, ekipman güvenliğinin sağlanabilmesi amacıyla ekipmanın daha güvenli yerlere taşınması gerekmektedir. Ekibin konaklayabileceği ve ekipmanın bulunduğu yerin çekim mekânına mümkün olduğu kadar yakın olması ulaşım unsuru ile ilgili avantajlı bir durumdur. Bu başlıkta, böyle bir avantajın mekân belirleme yaklaşımındaki yeri hakkında profesyonellerin görüşlerine yer verilmiştir. Bu kapsamda A. Mestçi, A. Özel, D. Gülün, E. Gamsızoğlu, M. Düzgünoğlu, M. Kara, O. Ünlü görüş bildirmiştir.

A. Mestçi, "Lokasyon çok önemli. ...Bir mekân bana, benim dört saatimi yiyorsa bunda sorun çıkartırım. Niye? Çünkü, tamam, tabii ki mekân çok önemli ama bu kadar da önemli değil; yani, çünkü ... on iki saatte üç sahne çekeceksem iki sahne çekebiliyorum ve bir sahnemi yiyor. Lokasyon bir kere, kaldığın yere uzaklık, ulaşım şartları önemli bence." açıklamasını yapmıştır.

A. Özel, “Ben, gidiyorum ki dağda bir yer ama diyor ki, orası, oradan 40 km, diyor, benim merkeze ulaşmam, otele ulaşmam. 40 km demek işte bir saat. Bir saat, iki saatin gitti demektir günde. Seni de zorlayan bir şey. Onun için o diyor ki sana, ‘Aynı ortamı sağlayabilecek 5 km ileride...’ veyahut da işte ‘Tam senin görseline uymuyor ama böyle bir mekân da var. Beni ama çok rahatlatacak, seni de rahatlatacak durumlar oluşuyor.’. Yani bu sadece, ‘Ya ben burayı çok sevdim, çok güzel, müthiş görsellik’ yetmiyor. Sen de prodüksiyona uyumak zorundasın çünkü 40 km’nin benzin parası, bilmem ne parası...” cevabını vermiştir.

D. Gülün lojistik faktörleri filmin yapılmasını imkânsız hale getiriyorsa ve ulaşım konusunda zaman kaybettiriyorsa tercih etmeyeceğini ve alternatif olabilecek mekânın bulunmasını isteyeceğini belirtmiştir.

E. Gamsızoğlu, ekibin çalışma süresi, mekâna ulaşımın da dahil olduğu sınırlı bir zamanı kapsadığını söyler. Dolayısıyla mekâna ulaşım için harcanan süre, film çekimi için ihtiyaç duyulan zamandan kaybedilmesi anlamına gelmektedir: “Günlük 12 saat çalışma süresi içinde aslında işinizi bitirmeniz lazım. ... Bu çalışma süresinde maksimum süre kamerayı çalıştırma ve film çekme süresini kullanmak zorundasınız. Bu da mekân seçiminin aslında bütçenin nasıl bir lojistik anlamda da etkili olduğunu gösteriyor.” Mekâna ulaşım sırasında geçen süre, çekim hazırlığı ve çekimin yapıldığı zaman için gereken toplam zaman, ekibin çalışma saatlerinin dışına çıkmayı gerektirdiğinde konaklama gerekebilir. Gamsızoğlu, bu durumun daha karmaşık ve maliyetli lojistik faktörleri ortaya çıkardığını söyler.

E. Gamsızoğlu, lojistik faktörlerin film yapımındaki şartları etkilediğini vurgular; ancak mekân belirleme yaklaşımında lojistik faktörlerin öncelikli olmadığı anlaşılmaktadır. Bir sahne örneği vererek lojistik olarak daha zor şartlara sahip olan bir mekân tercih edildiğini, lojistik zorluklara rağmen mekânın “filme kattığı güzellik de başka” olduğunu söylemiştir. Uygulayıcı yapımcı olarak mekân çalışmalarında bütçe ve film yapımının işleyişi ile ilgili konularda sorumlulukları ön plana çıkıyor olsa da, bunların yanında filmin niteliği için daha iyi olan mekânın filme katkısını öncelendiği görülmektedir.

M. Düzgünoğlu ise “... filmi çekeceğimiz mekânla konakladığımız yer arasında çok ciddi bir uzaklık var. E burada kaybedeceğimiz yol ve zaman kaybı aslında filme zarar

vereceğini düşünüyorsak biz alternatif bir şey daha düşünüyoruz, bir yol daha düşünüyoruz aslında.” demiştir. Mekânların yakın lokasyonlarda olması üzerinde çalışma yapan kişinin uygulayıcı yapımçı olduğunu belirtmiştir.

M. Kara, konaklama ile çekim mekânı arasındaki mesafenin fazla olduğu durumda ya mekân tercihinin değişebileceğini ya da farklı çözümler bulunabileceğini aktarır: *“İşin bir de mühendislik tarafı var; yani prodüksiyon tarafı var. ... Yapım ilgileniyor bununla. Aslında uygulayıcı yapımçı dediğimiz, prodüktör dediğimiz, yapımçı dediğimiz kişi. ... Sana şunu diyebiliyor: ‘Hocam bu köy değil de şu köyü belirlersen yarım saatte biz kasabaya varacağız. Bir otel var orada ama bu köye yakın bir yer yok. Burada kalırsak nasıl...’ ya da ‘İlla bu köy diyorsan o zaman yeniden şunu düşüneceğiz: Kalma imkânlarını bulacağız’. Ya ev yapacağız ya otel yapacağız ya bir şey yapacağız yani pansiyonlar bulacağız, yaratacağız.”*

O. Ünlü ulaşım konusunda *“Sinemada maliyet, zamandır zaten.”* diyerek önemli olabileceği durumların ortaya çıkabileceğini açıklamıştır.

Çekim mekânlarının birbiri arasındaki mesafe

Ulaşım unsurunda öne çıkan bir diğer dinamik çekim mekânlarının uzaklığıdır. Önceki dinamikten farklı olarak bu başlığın sorusu bulunmaktadır. *“Film için seçtiğiniz mekânların birbirleri arasındaki mesafe önemli mi?”* sorusuna verilen cevaplar bu başlıkta sunulmaktadır. Bu başlıkta A. Mestçi, A. Özel, Ç. Vitri nel, D. Gülün, E. Gamsızoğlu, H. Algül, M. Kara, M. Karadeniz, O. Ünlü, S. Yıldırım, Ş. Vitri nel, T. Karaçelik’in görüşleri yer almaktadır.

A. Mestçi, *“‘Musallat 2’de İznik’te bir köy vardı. Enteresan bir köydü, güzeldi, dokusu güzeldi, terk edilmiş bir köydü, yanında terk edilmiş bir köyü vardı. İki mekânı birden kullandım yani öyle bir avantajı vardı.”* demiştir. A. Mestçi, *Mahlûkat* filminin mekân belirleme sürecini anlatırken sektörün merkezi olan İstanbul’dan uzaklaşma konusunu şöyle değerlendirmiştir: *“... çok uzak mesafelere arabaların gitmesi falan da zaman kaybı, gün... Mesela Mardin’e kamyonetin gitmesi 21 saat, buradan baktığın zaman. Öyle şeyler de oluyor ama o mekân filmi büyütüyorsa buna değişiyor bence. Büyütmüyorsa, dediğim gibi filmin %70’i evde geçiyorsa hiçbir anlamı olmuyor yani.”* açıklamasında bulunmuştur.

A. Özel, *Göl Zamanı* (2014) filminin bir dönem filmi olduğunu ve belirli bir dönemi yansıttığı için Safranbolu'nun tercih edildiğini açıkladıktan sonra ana mekânların yanında, gerekli olan yan mekânların bu bölgede bulanabiliyor olunmasının avantajına değinmiştir: *“Sokakları daha uygundu, diğer çalışacağımız mekânlar da orada çözülebiliyordu, aynı bölgede, etrafında çözüldü yani.”*

Ç. Vitri nel, mekânlar arası mesafenin mekân belirleme yaklaşımında hiçbir şekilde belirleyici olmadığını söylemiştir; *“Mekânın uygunluğu hele bizim bütçelerde çalışırken çok önemli olduğu için, içerde alacağın performans çok önemli olduğu için... .. Hani şöyle elinde iki üç tane mekân olur, uygundur. Sen onu, o zaman en yakın olandan seçersin ama diğer kriterleri tutturmak genellikle o kadar zor oluyor ki...”* Ç. Vitri nel'in bu açıklamalarının mekâna kişisel bakışının etkili olduğu görülmektedir: *“Yani mekân o kadar kıymetli bir şey ki... .. Çünkü çok kıymetli bir şeyi sen çok prodüksiyonel ve çok kolay halledilebilecek bir şeye harcıyorsun. ... Dizilerde belki yapıyorlardır ama bizimkisi gibi işlerde bir prodüksiyon ekibi gelip size ‘Bu mekân bize daha yakın, o yüzden burayı seçelim’ diyemez yani, dememelidir gerçekten öyle bir ekiple çalışmak istemem ben, o kadar sinemayı bilsin isterim yani.”* Mekân belirlerken *“estetik olarak öncelediğim şeyler var”* diyerek kendisi için en önemli olan faktörü açıklar.

D. Gülün, mekân belirleme yaklaşımı sorulduğunda öncelikle yönetmenin mekândan istediği özellikleri ve beklediği atmosferi öğrenmeyi amaçladıklarını, ardından mesafe faktörünün önemini vurgulamıştır: *“Bir kere Eskişehir ise Eskişehir, Bükreş ise Bükreş diye bir şey yok dünya üzerinde. Yine filmin ihtiyaçları ile ilgili. Yani Uşak'ta ama %80'ni bir evin içinde geçiyorsa ben onu İstanbul'da çekmeyi tercih edebilirim. Sadece Uşak sahnelerini Uşak'ta çekmeyi isteyebilirim. Hatta onu bile çok benzer bir yer, daha yakın yer bulabiliyorsam onu daha da çok tercih ederim. Çünkü bütün sektör İstanbul'da olduğu için başka bir şehirde çekim yapmak demek bütün ekibi, ekipmanı oraya taşımak ve orada konaklatmak demek. Dolayısıyla bu zaten ekstra bir maliyet. O ekstra maliyetten kaçınmanın yolu daha yakın yerlerde çekmek”* olduğunun altını çizmiştir.

D. Gülün senaryoda yer alan ve yönetmenden alınan bilgilerden yola çıkarak araştırılacak mekânın özelliklerinin belirlendiğini ifade etmiştir. Bu özelliklerin sağlanması için, aranan özellikleri barındıran mekânların ve eklemeler yapılarak aranan özelliklerin oluşturulabileceği mekânların bulunmaya çalışıldığını belirtmiştir. Bu kriterlerin öneminin ardından mesafe konusu hakkında görüşlerini açıklar: *“Dediğim gibi*

bence mekân çok önemli bir unsur filmde. Sonuçta görsel bir hikâyeye anlatıyoruz. ... Geldiği zaman seçenekler... .. İşte bir mekânın diğerine yakınlığı mesela önemli bir şey olabilir; çünkü yarım sayfa bir şey çekeceksinizdir o gün, o mekânda ama çok yakın bir mekânda bir eve girebilerseniz tahmin ettiğiniz takvimi tutturabileceksinizdir. Dolayısıyla o ev diğer seçtiğiniz mekâna yakın olmalıdır. O yüzden o ev bu kriterlere göre, bu kriter de diğer kriterlere eklenerek aranır.”

E. Gamsızoğlu, “Mekânların birbirine yakınlığı, hatta ve hatta mekânın kendi içinde ekibin company move¹⁶ dediğimiz unit move¹⁷ dediğimiz herkesin tüm ekipmanını toplayıp, arabaları alıp, yol yapıp başka bir yere tekrar kurulup tekrar çekim için hazırlığa gireceği süre çok değerli. ... Filmin belli bir zaman dilimi içinde tüm filmin çekilebilmesinde en önemli etken aslında ne kadar yolculuk yaptığımız. Dolayısıyla aynı mekân içinde farklı sahneler çekebiliyorsanız en güzeli ama bunun haricinde bunu yapamadığınız taktirde de mekânları mümkün merteye birbirine yakın tutmak durumundasınız. ... Mekân amiri, mekân sorumlusu, mekân araştırmacısının sorumluluğunda, biz de bunun kontrollerini yapıyoruz. ... Mekân düzenleme bütçesini belki biraz yükselterek ekibin yol yapmasının önüne geçip o zaman dilimi içinde daha fazla sahne çekebilme imkânı yaratıyoruz aslında. Her filmde bunu yapıyoruz açıkçası.”

H. Algül, “Film için seçtiğiniz mekânların birbirleri arasındaki mesafeye önem veriyor musunuz?” sorunu şöyle yanıtlar: “Şöyle veriyorum: şey anlamda, lokasyon anlamında beş, altı yere gideceksem o gün yani ekiple birlikte hareket edeceksen, birbirlerine yakın olmalarını tercih ediyorum tabi ama bir yere gideceğiz, bir hafta orada çalışacağız sonra kalkacağız, oradan bir yere gideceğiz, üç gün orada çalışacağız falan onların hiçbir önemi yok.” Algül’ün açıklamalarından, yapım ekibinin birbirine yakın ve uzak mekânları öncelikle proje takvimi hazırlandığı anlaşılmaktadır. Algül, ekipman ve diğer eşyaların yer aldığı araçların konumunun birbirine yakın olan çekim mekânlarına göre belirlendiğini açıklamıştır: “Onların hepsini prodüksiyon yapıyor bu işlerin. Hatta o mekânlarda arabaları nereye koyacak, mesela üç mekânı birlikte şey yapıyor da karavanlar burada bir yerde dursunlar, bir otoparkta, bizde burada, burada ve buradaki mekânlara aynı anda çekebiliriz falan, yardımcı yönetmenle programı yapan, prodüksiyon, reji koordinasyonlu yapıyor.”

¹⁶“Company move”, film ekibinin tamamının çekim mekânına hareketi anlamında kullanılmaktadır.

¹⁷“Unit move” film ekibinin belirli bir departmanın çekim mekânına hareketi için kullanılmaktadır.

M. Kara, mekânlar arası mesafenin önemli bir kriter olduğunu söylemiştir. Buna karşılık, hikâyedeki önemine bağlı olarak tercihlerin değiştiğini açıklar. “Mesela *Kalandar Soğuğu* filminde çekim mekânında ve yakın bölgelerde sis beklediğiniz gibi filme yansımayınca uzak mekâna gidildiğini söylemişsiniz. Mesafe önemli ama filmin arayış sahnesinde sis daha önemli olmuş.” denildiğinde, “*E tabi orada önem derecesi hikâyenin yaratılması ile ilgili. Sisi bulabilseydim aynı yerde çeker dururdum. Sisi bulamayınca bu sefer uzak yerlere gittim. İş programı için önemli yakınlık tabi.*”

M. Karadeniz, mekânlar arası mesafe için “*Önemli. Çok yakın olmak zorunda.*” demiştir.

O. Ünlü, mekân belirlenirken “*Şuna da bakılır: Mekânların birbirine yakınlığına da bakılır. Bir tane merkez mekânın vardır. Mesela belli ki altı gün orada çekeceksin. Diğer mekânları ona yakın seçersin. Çünkü bir setin, dediğim gibi, kalkıp inmesi çok zordur. Set çok büyük bir şeydir, hantal bir şeydir. on beş tane kamyon, yirmi tane araba, elli-altmış kişi, yetmiş kişi, oyuncunun getirip götürülmesi, bilmem nesi falan. Bunun için, sen rahat çalışman için, yönetmen olarak sana zaman kalsın diye. ... Dolayısıyla da mekânları birbirine yakın bakarsın. Mesela *Gören Gözler*'de (*Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok*) *Avcılar*'da çekmeye karar verdik. E bir mezarlık ona göre bulundu, okul ona göre bulundu, bilmem ne ona göre bulundu. Ana mekânımız burası dersin, çevresinde ararsın. Lojistik açıdan o önemli.*”

S. Yıldırım, *Acı Tatlı Ekşi* (2017) filmi için “*Bir kısmı Alaçatı'da ve İzmir'de geçiyordu*” demiştir ve filmdeki mekân belirleme dinamiklerini şöyle anlatır: “*İşte aradığımız görseli orada bulduk, diyelim. ... Bunun için belli bir yerler seçtik. Gittiğimizde ekibin konaklayabileceği hani lojistik olarak işimize gelen birkaç tane yer baktık. O yerler arasında onu seçtik. Bakarken de İzmir, Muğla ve Antalya bazımız oldu ama bunda hani İzmir bölgesinde hani şeyi seçmen lazım, atıyorum o bölgede birkaç farklı lokasyonda çekim yapacaksan bir tanesini kendine baz olarak alıp ondan sonra onu fiksleyince diğerlerini onun yanında konumlandırman lazım. Hani o anlamda mekânsal anlamda o zenginlik İzmir olduğunu düşündük. O proje üzerinde hani Alaçatı'da dükkânımızı yaptık, Urla'da evimizi bulduk, trafik bilmem nelerini de İzmir'de çektik, konaklamayı da İzmir'de yapıp hani lojistik olarak*” rahat çalıştıklarını belirtmiştir.

S. Yıldırım, bir mekânda istenen estetik unsurların uzak bir yerde bulunması ve mesafenin programın sekteye uğramasına neden olduğu kimi durumlarda bunun mümkün olmayacağını yönetmene anlatabileceğini, bunun yerine “*ekstra kaynaklarla*” belirlenen zaman içerisinde, proje takvimini olumsuz etkilemeyecek şekilde istenen atmosferin daha yakın bir mekânda yaratılmasının şart olabileceğini ifade etmiştir. S. Yıldırım uygulayıcı yapımcı olarak görevini şöyle özetler: “*Benim en büyük hedefim bunun belli bir bütçe doğrultusunda şu kadar zaman diliminde benim bunu bitirmem.*”

Ş. Vitrinel, mekânlar arası mesafenin etkili olması konusunda “*Hayır, değil. Gönlüm ister ki hepsi birbirine dip dibe, kapı kapı olsun ama öyle bir şey olmaz. ... ‘Ha burası yakınmış, burayı alalım’ diye mekân seçemeyiz. ... Diğer şartlar eşitlenmişse şüphesiz daha kolay ulaşabileceğimiz bir yeri seçeriz ama ben öyle olduğunu sanmıyorum yani.*” açıklamasını yapmıştır.

T. Karaçelik, “*‘Şarmaşık’ta hem gemiydi, dört tane de ayrı shot’ımız vardı. Onlar da bir günde çekilecek yakınlıkta olsun diye bulduğumuz, özellikle küçük, tek shot’lu planlar olduğu için... .. Yine hep yakın plan ve mekânın çok fazla gösterilmeyeceği şey olduğu için bir günde çekebileceğimiz yakın mekânların içerisinde belirledik. Onlar genelde bir dakikaya kadar gelmeyecek, hikâyenin oluşumunda daha çok karakteri gösterdiğim, yüksek lenslerle etrafını daha az gösterdiğim ... yerlerdi. Dolayısıyla yakında bulmak çekim süresi bakımından daha mantıklıydı. ... Hep optimum fayda ile ilerlemek zorunda olduğumuz şeyler.*” Yan mekânların, filmin ana mekânı olan geminin yakınında belirlendiği, mekânların öne çıkmadığı sahneler için bu yolun tercih edildiği anlaşılmaktadır.

“Lojistik ve mekân” başlığında, film yapımındaki lojistik faktörlerin ne olduğu ve bu faktörlerin mekân belirleme yaklaşımları arasındaki yeri ortaya konmaya çalışılmıştır. Gerçek mekânlarda lojistik faktörleri oluşturan pek çok unsur, katılımcılar tarafından ele alınmıştır. Cevaplardan yola çıkılarak, lojistik faktörlerin temelde üç kolu olduğu söylenebilir. Bunlar: çekim mekânına ekibin erişimi ve barınması; ekipmanın konumlanması ve taşınması; film yapım çalışmalarının sürdürülmesi için gerekli altyapının oluşturulmasıdır.

Lojistik faktörlerin mekân belirleme yaklaşımlarına etkisinin araştırıldığı bu başlıkta, yönetmen ve yapımcı unvanına sahip kişilerin görüşlerinin yer aldığı dikkat

çekmektedir. Sadece senarist olan; başka bir ifadeyle, senarist kimliğinin yanında yönetmen ve/ veya yapımcı kimliği bulunmayan kişiler lojistik faktörlerle ilgili görüş bildirmemiştir. Mekân belirleme kararını veren kişiler olması sebebiyle yönetmen görüşleri ve filmin çekimlerinin gerçekleşmesini sağlayan lojistik çalışmaları yürüten kişiler olarak yapımcı ve uygulayıcı yapımcı unvanları öne çıkmaktadır. Film yapımının gerçekleştiği yerde öngörülen ve öngörülmeven durumlar, yapımcının ve uygulayıcı yapımcının yürüteceği çalışmaları meydana getirmektedir.

Katılımcıların gerçek mekân belirleme yaklaşımı incelendiğinde, bu kararlarla ilgili önem derecesine bağlı olarak farklı ölçütlerin olduğu saptanmaktadır. Öncelikle filmin anlatım diline en uygun olan mekân aranmaktadır. Mekân belirleme yaklaşımında, sonraki ölçütler arasında, mekânın lojistik şartları değerlendirilmektedir. Mekânın lojistik zorlukları, film yapımını önemli ölçüde etkileyen koşullar barındırıyorsa, filmin anlatım dilinin yaratılabileceği alternatif mekânlar araştırılabilmektedir. Eğer alternatif mekânlar arasında filmde oluşturulmak istenen atmosfere uygun bir mekân bulunamazsa, lojistik zorluklarına rağmen, atmosferin en iyi oluşturulabileceği mekânın tercih edildiği anlaşılmaktadır. Katılımcılar arasından kimileri lojistik faktörlerin mekân belirleme yaklaşımları arasında hiç öncelemediğinin altını çizirken, kimileri, mekânın önemine göre, çekim zamanına göre ve alternatif mekânların filmin ihtiyaç duyduğu şartları sağladığı durumda lojistik faktörlerin mekân belirleme yaklaşımlarında öncelenebileceğini ifade etmiştir. Ancak mekân belirleme sürecinde çok fazla dinamiğin var olması ve diğer şartların sağlanabilmesinin zor olması sebebiyle lojistik şartların birincil öneminin olmadığı vurgulanmıştır.

Mekân belirleme tercihlerinde lojistik şartların belirleyici bir faktör olması, ancak film yapımına engel oluşturabilecek kadar ciddi bir lojistik zorluk söz konusu olduğu durumda ortaya çıkmaktadır. Böyle bir durumda film dilinin oluşturulabileceği alternatif bir mekân tercih edilebilmektedir. Ancak bundan önce, lojistik zorlukları olan mekânlarda film yapımının gerçekleşmesinin sağlanması için çözüm yolları bulunmaktadır. Bu çözümler arasında ekibin sayısını düşürmek, ekibin iş yükünü arttırmak ve bütçeden lojistik maliyetlere daha fazla pay ayırmak vardır. Bu çözümler mekânın lojistik zorluğuna ve film projesinin ekonomik imkânlarına bağlı olarak uygulanabilmektedir. Gerçek bir mekân, film çekim mekânı olarak belirlendikten sonra

lojistik sorunların film çekimine engel oluşturmaması ve proje takviminde, tayin edilen çekim gününde, planlanan çekimlerin tamamlanabilmesi için çaba gösterilmektedir.

Lojistik faktörler filmin görsel niteliğini etkileyebilmektedir. Eğer lojistik zorlukları olan bir mekân tercih edilmiş ise lojistiğe ayrılan zamanın artması çekim zamanının kısalmasına sebep olabilir. Bunun yanında ekip sayısının azaltılması ve gerekli ekipmanın çekim mekânına taşınamaması ekipmandan ödün verilmesi zorunluluğuna yol açabilmektedir. Dolayısıyla lojistik zorluklar, filmin estetiğini olumsuz etkileyebilecek sonuçlara sebep olabilmektedir. Bu kapsamda, zaman açısından önemli olan mesafe, çekim mekânına ulaşım imkânları, güvenlik gibi konular değerlendirilmektedir. Ayrıca film yapımının sekteye uğramasını engellemek için alınan önlemler arasında ve mekânda hızlı çözümler bulunması gerektiğinde yardım alabilmek için film yapım çalışmalarının gerçekleştiği yerlerdeki insanlarla yakın ilişki kurulmasının önemli olduğu vurgulanmıştır.

Lojistik faktörler arasında ulaşım kategorisinde konumlanan iki faktör öne çıkmaktadır. Bu faktörler, konaklama yerinin çekim mekânlarına olan mesafesi ve çekim mekânlarının birbiri arasındaki mesafe olarak ayrımlanmıştır. Yönetmenlere kıyasla yapımcıların ve uygulayıcı yapımcıların ulaşım faktörünü önemseddiği anlaşılmaktadır. Proje takvimi, mesafe nedeniyle oluşacak iş yükü ve çekim zamanı oluşturabilme unsurları için mesafe önemli hale gelmektedir; ancak bu faktörün, mekân belirleme yaklaşımında, diğer şartlarla birlikte değerlendirildiğinde, öncelikli bir faktör olmadığı anlaşılmaktadır. Yönetmenin istediği atmosferin farklı mekânlarda yaratılabilmesi durumunda mesafe faktörünün değerlendirilebildiği ve yakın olanın tercih edilebileceği ortaya çıkmaktadır. Kimi durumlarda dekor çalışmasındaki uygulamaları, iş yükünü ve dekor bütçesini arttırarak yer değiştirmenin yol açacağı iş yükü, bütçe ve ulaşımdan tasarruf edilerek çekim zamanını arttırma yoluna gidilebilmektedir.

Filmde ana mekânlar ve yan mekânlar bulunmaktadır. Katılımcılardan bazıları yan mekânların, filmin ana mekânlarının olduğu çevrede belirlenebildiğine ve bunun avantaj sağladığına değinmiştir. Bu durum mekânın öne çıkmadığı sahnelerde çekim zamanını arttırmak için yapılabilmektedir. Proje takviminin hazırlanırken çekim mekânları arasındaki mesafe dikkate alınmaktadır. Bütün bu verilerin sonucunda, gerçek mekân belirleme yaklaşımlarında, film anlatısındaki özellikleri taşıma ve estetik şartları sağlama

gibi yaratıcı unsurların birincil önemde olduğu, lojistik unsurun bu kriterlerden sonra yapılan değerlendirmeler arasında yer aldığı tespit edilmektedir.

3.3.2.2. Ekonomi ve mekân

Ekonomik şartların mekân belirleme yaklaşımında rolünün tespit edilmesi için katılımcılara filmin bütçesi, mekân maliyetleri, ekonomik destek ve mekân bağı konularında çeşitli sorular yöneltilmiştir. Sorulara verilen yanıtlar; “Film bütçesi ve film mekân tercihleri arasındaki ilişki”, “Ekonomik destek/ sponsorluk ve film mekân tercihleri arasındaki ilişki” ve “Ulusal, yerel yönetimler ve yurt dışı fonlarının mekân belirleme yaklaşımındaki yeri” alt başlıklarında gruplandırılmıştır.

Film bütçesi ve film mekân tercihleri arasındaki ilişki

Yapımcılık ve yönetmenlik yapan kişilere, “Ekonomik faktörler mekân belirleme yaklaşımınızı nasıl etkiliyor?” sorusu; senaristlik yapan kişilere ise “Senaryo aşamasında mekân tanımlarken ekonomik şartları düşünür müsünüz?” soruları sorulmuştur. Bu başlıkta A. Katıksız, A. Mestçi, A. T. Dilligil, Ç. Vitrinel, D. Gülün, D. Yücel, E. Gamsızoğlu, H. Algül, H. Kardaş, M. Düzgünoğlu, M. Karadeniz, O. Ünlü, S. Yıldırım, Ş. Vitrinel, T. Karaçelik, T. Tufan’ın görüşleri yer almaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Katıksız, öncelikle senaryoda yazan ve yönetmenin istekleri doğrultusunda şekillenen yaratıcı dinamikler bağlamında mekânın değerlendirildiğini, bu aşamadan geçen mekânların maddi süreçler şeklinde isimlendirdiği ekonomik, lojistik, çalışma şartları bakımından değerlendirildiğini söylemiştir; ancak bütün bu faktörler uygun olduğunda bile, günlük yaşamın devam etmesi gerektiği gerçek mekânlarda, şartlara bağlı olarak, mekânların tercih edilme durumunun ortadan kalkabileceğini ifade etmiştir.

A. Katıksız, “Yönetmen daha çok mekânda çekim yapmayı tercih eder, yönetmeni heyecanlandıran bir şeydir çünkü.” demiştir. “Ekonomik faktörler mekân belirleme yaklaşımınızı nasıl etkiliyor?” sorusuna ise şu yanıtı vermiştir: “Çok etkiliyor. Çünkü bütçeye göre yapman lazım. Çok büyük de olabilir. İlle her zaman küçük bütçeyle bir şey için geçerli değil. Büyük bütçeli işlerde de büyük tasarım yapman gerekiyor. Yani bu her

zaman negatif işleyecek bir şey değil o anlamda, pozitif de işleyebilir. Senin sinematografine yönetmen olarak katkıda da bulunabilir ama ana belirleyicilerden biri. Klasik olarak yani doğal süreçte, sağlıklı süreçte, ana belirleyici olmaması projenin salahiyeti açısından çok önemlidir. Çünkü ana belirleyicinin bu bahsettiğim kreatif, sanatsal ya da anlatım değişkenleri olması tercih edilir. Yani ideal sistemde bütçe her zaman vardır ama bütçenin her şeyi belirleyen temel unsur olması çıkan projenin niteliği açısından zararlı olabilir.”

A. Katıksız, çekim mekânlarının kirasının yanında lojistik maliyetlere dikkat çeker: *“Bir mekân, bir apartman dairesinde çalışıyorsanız o apartman görevlisine bir para vermeniz lazım. Size yardım etsin diye. Aynı şekilde bir mekânla anlaştıysanız o mekânda lojistik olarak araçlarınızın duracağı park yeri gerekliyse o park yeri için bir para ayırmanız lazım. Bunlar da az paralar değil. ... Bunların mekân masraflarına katılması lazım. Bazen bir mekânın sahibi 5 bin lira istiyor, atıyorum, ama bu park parası, belediye harcı bilmem ne ile birlikte 25 bin liraya geliyor ve o yüzden o mekânı tercih etmiyorsunuz ya da tercih etmesin istiyorsunuz yönetmenin. ... Bu, maliyeti çok değiştiren bir şey. Dolayısıyla İstanbul gibi özellikle büyük şehirlerde otopark ücretini, size o mekâna sokan kişilere verdiğiniz ücretleri o paketin içine koymamız lazım.”*

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Mestçi, “Ekonomik faktörler mekân belirleme yaklaşımını nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: *“Yani aşağı yukarı bütçeleri ben bildiğim için, ne olduğunu bildiğim için daha kontrollü gidiyor yani öyle bir sorun olmuyor. Zaten daha önceden de burada çekelim şurada çekelim kararını vermiş oluyoruz bazı durumlarda. Siccin 5’te mesela 6’da öyle olmuştu. Sonuçta uçuk bir şey istemiyorsun. ... Ben de filmin ortağı olduğum için bana da mantıklı geliyor. Ben çünkü yapım ortağıyım zaten filmde.”*

Senarist A. T. Dilligil, düşük bütçeli yapımlarda mekân maliyetinin önemine vurgu yapar: *“Mekânın ilginç bir yanı var zaten şu: mekânın başlatacağı projeler de olabilir. Nedir? İşte dayımın oğlunun oteli var, orada film çekeyim. Niye? Abi çok para tutan şey. Mekân yok ki, mekân olsa çekeceğiz, kameramız var. Mekânın böyle bir “in the film” anlayışında desteği var.”*

A. T. Dilligil, “Senaryo aşamasında mekân tanımlarken ekonomik şartları düşünür müsünüz?” sorusunu şöyle cevaplar: *“Hikâye ne gerektiriyorsa o, demek isterim ama bazı*

noktalarda da insan şunu düşünmüyor değil: Türkiye olduğumuz için ve sektörleşmekte olan bir ülke olduğumuz için şunu düşünüyorum tabii ki de: 'Ulan şimdi ben bu mekânı hayal ettim ama ben bunu yazarsam yapımcının gözü korkacak. Burayı biz zaten kiralayamayacağız ki burada çekelim. Öyleyse muadili ne olabilir bu mekânın' mesela. Bütçe kesinlikle etkiliyor. Çünkü ne oluyor? Okuyan adam diyor ki 'Bunlar coşmuş'. Kreatifimizi biraz daha şey yapıyoruz yaratıcılığımızı dizginlememiz gerekebiliyor, özellikle gişe bazlı işler düşünüyorsak. ... Daha doğrusu şöyle olduğundan: yapılmaya çalışılsa bile bütçesel dertler yüzünden yarım kalacağından, yaralı kalacağından korkuyoruz. Kötü yapılacaksa hiç yapılmasın deyip daha efektif bir çözüme itiyorsunuz kendinizi." A. T. Dilligil, "Siz yardımcı yönetmenlik de yaptığınız için hangi mekân türünde, ne kadar bütçeyle çekileceğini öngörerek yazıyorsunuz sanırım." sözüne karşılık "Öngörüyorum yani çok olamayacağını bildiğim fantezilere de girmeye çalışmıyorum." cevabını vermiştir.

A. T. Dilligil, senaryo aşamasındaki mekân belirleme kararlarının yapımcı yaklaşımındaki farklılığa bağlı olarak şekillenebileceğini açıklar: *"Daha zaten ilk tretmanı teslim ettiğimiz andan itibaren... Yapımcılar aslında bakmayın kreatif olmayı severler. Etkin ve yaratıcı yapımcılar da var ülkemizde, yok değil. Mesela iki tip vardır: etkin ve yaratıcı olan yapımcı mesela benim aklıma gelenden çok daha pahalı, çok daha zor şeyler bile önerebilir. 'Ya onu da şurada mı yapsak' der. Bir şekilde kendine göre yaratmıştır ama yapmayı da dener. Bazısı da şunu önerir: 'Ya bizim bilmem ne dizisinde zaten şu mekân vardı, ona göre yazsana' der ve bunu mesela şundan önce söyler: Yönetmene gitmeden. Yani bu senaryo yönetmeni bulmadan ben şuralarını dizginleyim ki sonradan coşmayalım. Ama yani katkısı olanlar oluyor bu paslaşmada."*

Senarist, yönetmen ve yapımcı Ç. Vitrinel, "Ekonomik faktörler mekân belirleme yaklaşımınızı nasıl etkiliyor?" sorusuna şu yanıtı vermiştir: *"Para kısmı ile çok ilgilenmemeye çalışıyorum. İlgilenmek zorunda kalıyorsun bazen. Ekonomik olarak da tabii etkileyebilir yani. Ama ben bir yönetmen olarak önceliğim tabii ki işlevselliği, çekim koşullarının olanaklılığı, karaktere karakterle şeysi, sahnenin atmosferine katkısı". Ç. Vitrinel, mekânlar arası mesafe gibi lojistik faktörler ile bütçe konusundaki sorulara yanıt verirken mekânın sinemadaki yeri hakkındaki kişisel yaklaşımını da ortaya koymaktadır: Mekân "önemli bir şey yani gerçekten şey gibi, 'Bu oyuncu olmasın da başka bir oyuncu...' nasıl diyemezse sana reji, prodüksiyon ekibi de kalkıp 'Ya daha yakında, daha ucuza bir mekân var'" asla yani diyemez. ... Mekân o kadar belirleyici bir şey ki*

dolayısıyla onu bu kadar böyle mesela mesafe gibi, daha ucuz, bedava falan gibi şeylere harcamayacağım kadar önemli bir şey. Yani bunun tartışması mutlaka yapılır prodüksiyonda ama belli bir aşamaya kadar yapılabilir.” açıklamalarında bulunmuştur.

Ç. Vitrinel, “İlk filmde çok az paramız olduğu için, klasik, ‘Geriye Kalan’da, ... Şebnem (Vitrinel) aradı bir gün beni, Çiğdem, dedi, paramız kalmadı. İki gün sonra gireceğiz ama o sete, ‘Para kalmadı giremiyoruz o mekâna’ dedi.” Fakat mekânın öyküdeki önemi nedeniyle değiştirilmediğini belirtmiştir: “Bazen bir filmde bir şey çıkarttığınızda eksilir, zayıflar falan ama bazen de bir şey çıkarırsınız çöker ve mekânla ilgili söylüyorum. ... Hani orada oyuncunun bana verebileceği çok fazla bir şey yok, bana orada mekân verecek o şeyi. Dolayısıyla dedim ki hani bunu halledelim, halledelim yani hallet bunu, gireceğiz, o mekâna girmemiz gerekiyor. Ha ne oldu bir gün giremedik de yarım gün girdik galiba, çok hızlı çekim yapıldı, o da halletti...” demiştir. Yönetmen, bütçesel zorluklarla karşılaştığında, mekânın sahnedeki etkisine bağlı olarak karar vermelidir: “İyi bir yönetmen aynı zamanda şudur, sadece güzel mekân kullanmak değil hani çünkü elindeki para da önemli. Bir filmi bitirebilmek çok önemli bir şey, çok kıymetli ve çok önemli bir şeydir. Dolayısıyla öyle bir hani hezeyanlar içinde ... Hani kısıtlı bir zamanınız ve kısıtlı bir paranız varsa hangisini daha öncelik vermeniz gerektiğini bilmelisiniz.”

Ç. Vitrinel, bütçesel sebeplerle mekân değişikliği yapılmasının, mekânın filmdeki önemine bağlı olmasının yanında, söz konusu mekânın ana mekân ve yan mekân olmasıyla da ilişkili olduğunu söylemiştir. Genellikle ana mekânlarda değil, yan mekânlarda ilgili sorun çıkabileceğini ifade etmiş ve bunun sebebini şöyle açıklamıştır: “Ana mekânlarla ilgili rahatlık şu: Ana mekânlar baştan belli oluyor, çok büyük oranda, ona çok bütçe ayırmış oluyorsun. ... Ön prodüksiyon yaparken. Daha doğrusu set başlamadan önce zaten oralarla ilgili... Artık ana mekânları bellemediysen zaten başlama yani filme.” Bu nedenle, genellikle bir veya birkaç sahnenin geçtiği yan mekânlarda sorun çıkabileceğini belirtmiştir: “Türkiye’deki prodüksiyonlarda ‘Hadi biz bir yola çıkalım’ demek durumunda kalıyorsun elinizdeki parayla. Yoksa film çekemezsin yani, ‘Kervan yolda düzülür, buluruz bir yolunu diyerek’ yola çıkıyorsun. ... Yani bizim işlerde, bizim işler derken daha böyle küçük bütçeli işler yapıyorsak öyle çalışıyorum yani. Her zaman az parayla çalışıyoruz çünkü. ... Alternatif üretirsiniz yani o olabilir.

... Ana mekânlarda yapmıyorsun tabii ki öyle bir şeyi ama yan mekânlarda o yüzden sorun çıkabiliyor yani yolda giderken paran bitiyor, o süreç içinde bir aksilik çıkıyor.”

Yapımcı D. Gülün, mekân belirleme sürecinde, öncelikle yönetmenin oluşturmak istediği atmosferin yaratılmasının amaçlandığının altını çizmiştir. Ekonomik zorluklar ortaya çıktığında, filmin estetik niteliğini ve bütçesini dengeleyebilecek şekilde kararlar vermek gerektiğini söylemiştir. Bunun için kimi zaman “daha az görkemli ama yine de atmosferden feragat etmeyeceğimiz” mekânlar bulmayı hedeflediklerini belirtmiştir. D. Gülün, yapımcı olarak, mekân araştırması için yapılan mekân gezisine katıldığını açıklarken, bu gezilerdeki rolünü de açıklar: “Ben hepsinde varım. Orada da ben ekibin coşmasını önlemek için orada oluyorum daha çok. ‘Şuralara paneller koyalım, tavanı da kaplayalım’ falan dedikleri zaman ‘Bir yavaş olun isterseniz’ diyorum.” açıklamasını yapmıştır.

Yapımcının mekân gezilerine katılımı konusunda M. Karadeniz, “Duruma göre yapımcı katılmayabilir” demiştir. “Yapımcı hangi durumlara göre katılıp katılmayacağını belirler?” sorusunu şöyle yanıtlar: “Bütçesel nedenleri çoksa katılmayabilirsiniz, azsa gidip yerinde müdahale etmek istersiniz. Yönetmenle samimiyetinize bağlı, her şey etkin, o kadar çok şey var ki yani. Yönetmenle olan samimiyet, bütçe azsa, belki biraz daha rahat etsin istersiniz, yapımcı olduğu zaman ekip biraz daha rahat edemez, parayı koyan adamsınız. Yani öyle durumlar var. Ekip daha rahat etmek ister.” cevabını vermiştir.

Senarist D. Yücel, “Senaryo aşamasında mekân tanımlarken ekonomik şartları düşünür müsünüz?” sorusunu şöyle yanıtlar: “Bütçesel anlamda yapımcıyı zorlamaman gerekir. Çok gerekmiyorsa, çok gösteriş, atıyorum, tek bir sahne için çok gösterişli bir disko sahnesi, bir anda karakteri uzaya çıkartmak gibi... Yani tamamen aslında filmin bütçesiyle orantılı bir şey. Film çok yüksek bütçelidir, yapımcı ‘İstediğin kadar uç’ der, ‘Ben bu işin arkasındayım’ der, o zaman daha çılgın davranabilirsin ama bu da genelde sözsüz bir iletişim olur. Zaten herkes kendi yerini biliyordur. Ne kadar uçman gerektiğini bilirsin. Zaten yapımcıyla öncesinde çok fazla konuşmalar oluyor. Az çok o filmin tabiatı kafanda belirir.” Yücel, senaryosunu yazdığı filmlerle ilgili “Yani benim yazdığım hikâyeler genelde insan hikâyeleri. Bunları çok böyle büyük dekorlarla falan anlatacak bir şey değil, insanı anlatıyoruz. ‘Star Wars’ çekmiyoruz, ‘Avatar’ çekmiyoruz.” demiştir ve senaristliğini yaptığı *Okul*, *Küçük Kıyamet* ve *Şaşkın* (2006) filmlerinin bir ya da birkaç farklı yerde geçtiğini belirtmiştir.

Uygulayıcı yapımcı E. Gamsızoğlu, iki tip uygulayıcı yapımcı modeli sunmuştur. Birincisi, “*tamamen yapımcının öngördüğü para içinde kalmaya hatta daha düşük maliyetlere bitirmeye çalışan uygulayıcı yapımcı modeli*”; ikincisi, “*eldeki bütçeyi gerektiğinde sınırları zorlayacak şekilde, yönetmenin bakışı doğrultusunda kreatif anlamda esnetmeye çalışan*” uygulayıcı yapımcı modelidir. Mekân belirleme yaklaşımı sorulduğunda, verdiği kararlardaki yaklaşımın ikinci tip uygulayıcı yapımcılık olduğunu belirtmiştir. Bu yaklaşımını şöyle açıklamaktadır: “*Filmin başarısı bence sadece uygulayıcı yapımcının görevi olan bütçenin içinde kalmak değil, ortaya güzel bir eser çıkarmak ve ‘ne kadar ucuza bitirsem o kadar iyi bir uygulayıcı yapımcılık yapmış olurum’ mantığı bence ters bir mantık. Çünkü hakikaten maliyetleri aşağı düşürüp bambaşka bir film haline getirebilirsiniz yaptığınız işi. Ortaya çıkan sonuç da seyirciyi de mutlu edecek bir şey olmadığı takdirde filmin başarısı aşağıda kalır.*”

E. Gamsızoğlu “*Yönetmenin gözünde neresi canlanıyor, nerede bu filmi çekerse en iyi şekilde ifade edeceğini düşünüyor?*” sorusunun belirleyici olduğunu, yönetmenin bir mekânı özellikle istemesi durumunda “*Yapılan öngörü bütçesinde bu kalemler arasında değişiklikler gösterip totalde yine aynı parayı harcıyor olmak ... filme hizmet edecek şekilde kararın*” verilmesinin “*bu anlamdaki temel bakış*” olduğunu söylemiştir. Gamsızoğlu, gerçek mekânlarda sahada mekân amiri ve asistanlarından oluşan görevliler tarafından ilk mekân çalışması yapıldıktan sonra bütçe ile ilgili iki noktanın öne çıktığını vurgulamaktadır: Birincisi, mekânlar “*Bizim bütçemize gerçekten uyabilecek mi?*” ve ikincisi, “*Mekân amirinin görmediği, başka, kaçırdığı, bizi orada film çekmekten alıkoyabilecek ya da bizim bütçemizi şaşırtabilecek başka bir unsur var mı?*” soruları ile gerçek mekânların değerlendirildiğini ifade etmiştir.

E. Gamsızoğlu, çekim mekânlarının kullanımı için ödenen ücretlerden başka lojistik mekân kiralaları olduğuna dikkat çeker: “*O mekânda çekim yapmanın getirdiği lojistik bir alana da ihtiyacınız oluyor. Dolayısıyla o alanların kiralama ücretleri de, otopark ücretleri ya da her yere karavan götürme şansınız yok, saç makyaj yapılacak alanların, kostüm için ayrılan alanların kiralamasına kadar lojistik harcamalar da söz konusu. Onlar da bütçede ayrı bir yer teşkil ediyor.*”

Yönetmen H. Algül, “*Şöyle durumlar olabilir: ... Mekâncılar var ekipte ... Dört, beş tane alternatif getirir mesela. Onların içinden bir tanesini seçersin ama iki alternatifle düştü diyelim ki. İşte bütçede de o mekânın parası yüksek geliyor. ‘Diğeri olur mu?’ gibi*

bir konuşma geçiyorsa, onu tercih edebilirsin. Yani bütçesel anlamda da etkiler mekânlar ama çok büyük etkilemez; yani olmazsa olmaz ise o mekân ona parayı vermek zorundadırlar yani.” Algül, yönetmen olarak görselliğini beğendiği mekânı tercih etmektedir. Aradığı görselliği sağlayan birden fazla mekân olduğunda, ancak yapımcı veya uygulayıcı yapımcı bütçesel faktörleri gündeme getirirse düşük maliyetli olanı tercih edebileceğini ifade etmektedir. H. Algül, ana akım sinema içinde film projesi ürettiğini de vurgular: “Yani o filmin bütçesine göre değişiyor. Yani bütçesiz bir filmse biraz umursuyorsun tabi yani. Sonuçta benim yaptığım filmler hep seyirci için yapılmış filmler ve para kazanılsın diye yapılmış filmler aynı zamanda, yapımcının para harcadığı da filmler.”

Yapımcı H. Kardaş, yönetmenin “istediği tüm şeyleri” sağlamaya çalıştığını, bunun yanında “... ayağımızı yorganımıza göre uzatmaya çalışıyoruz. Bazen yönetmene de bu sınırlardan bahsetmek zorunda kalıyoruz.” demiştir. Kardaş, mekân belirleme sürecinde, sanat yönetmeninin ekonomik kararlardaki rolüne dikkat çeker: “Sanat yönetmeni ile de tabi mekânlar geziliyor. Biz mesela yapım, mekân çalışmasını yaptı, alternatifleri sundu, yönetmen beğendi, sanat yönetmeni ile o mekânlara gidiyoruz. Şöyle şeyler de olabiliyor. ‘Ya burası çok masraf olur, şöyle şöyle bir yer bulalım mı?’. Arıyoruz, bulmaya çalışıyoruz. Bulamazsak yine aynı yeri yapıyoruz mesela.” demiştir. Mekân tasarımındaki maliyetlerin de mekân belirleme sürecindeki değerlendirildiğini ifade etmektedir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı M. Düzgünoğlu, bütçenin mekân belirleme sürecine etkisi için şu açıklamayı yapmıştır: “Epey etkiler. Tercihlerde aslında maliyet çok ciddi bir etki. Eğer bütçeniz büyük değilse rahat hareket edemiyorsanız doğal olarak aslında o bütçenin içerisinde dönmeye başlarsınız. Sadece mekânı da değil her şeyi zaten o bütçenin içinde düşünürsünüz. O yüzden ‘Mekân başat, en önemli şey. O yüzden mekândan hiç taviz vermeyeyim. Öbür taraflarda bütçeyi ona göre düşünürüm’ diyemezsiniz. Tabi hikâyeye bunu çok gerekli kılıyordur, o mekânda çekmeyi, orada çekmeyi ona göre bir düzenleme yaparsınız.”

Düzgünoğlu, bütçe şartları, mekânda istenen görselliğin yaratılmasına engel oluşturduğu durumda izlenebilecek yolların bilgisini verir: “Her zaman atmosfer daha önemlidir ama eğer bütçe, para, koşullar bunu imkânsız hale getiriyorsa, filmin yarım kalma tehlikesi varsa, tabii ki aslında başka bir tercih yapmak zorundasınız. Orada aslında karışık bir şey çalışıyor. Ya kendinizi bütçeye uydurursunuz ya mekânı kendinize

uydurursunuz ya değiştirirsiniz koşulları. Bütçeniz uygunsa mekânı istediğiniz gibi hareket edebilirsiniz ama bütçeniz uygun değilse, yeterli değilse ve mekân aslında filmin tamamlanmasına müsaade etmiyorsa, filmi yarım kalma riski taşıttırıyorsa başka alternatif çözümler bazen de mekândan ve ruhtan taviz verirsiniz, vermek zorunda kalırsınız yani.”

Yapımcı M. Karadeniz ise bağımsız ve ana akım sinema farkını gözeterek öncelikle *“ikisinde de yönetmenin hayalini, yönetmenin işini çekiyorsunuz. Yönetmen çekiyor zaten bu işi.”* demiştir. Karadeniz, ana akım ve sanat filminde ekonomik şartların farklı olmasının yapımcı olarak yaklaşımını değiştirdiğini açıklar: *“şimdi ben, art filmde yapıyorsam bu sorunuzda yapımcı olarak çok şartlardan dolayı karışabilirim. Ana akımdaysa tamamen karışabilirim. Ana akımda iş yapıyorum.”* Bu farklılığın sebebini, *“Art filmlerde biraz daha şeyimiz var. Daha yaşayan, daha prodüksiyona, sanata yönelik mekânlar olduğu için, daha doğal mekânlar olduğu için bütçeleri daha az olduğu için biraz daha o yönetmene bırakılıyor ama ana akım bir işte ya da bir dizide, böyle bir işte ilk baktığınız şey mekânın bütçesi. Onu uydurmaya çalışıyoruz elimizdeki bütçelere göre diyeyim.”* şeklinde açıklar.

M. Karadeniz, mekân tercihlerindeki bütçesel değerlendirmelerini şöyle anlatır: *“Bütçe. Bütçe etkili; yani eğer bir mekân pahalıysa ve bu işin ana finansını aksatacaksa mutlaka daha basit, daha finansı küçük, daha basit çözümlerle geçiştirmek istiyoruz çoğu zaman. ... Bakın ben derim yani, ‘İlla Cookshop’da çekim yapmak zorunda değiliz’. ... Buranın günlüğü, bugün herhangi bir mesai saati dışında kiralamak yirmi bin lira ama başka bir semte gittiğinizde bu kiralaları iki bin liraya, üç bin liraya kadar da düşürebiliyorsunuz. ... ama eğer daha görkemli, marka bir yeri istiyorsa yönetmen, o zaman alternatifler yaratıyorsunuz. ‘Ya böyle bir yer var. Orayı da ufak bir sanatla görkemli bir yere çevirebiliyoruz. Burada gereksiz bir para harcamanıza gerek yok.’”* diyebileceğini söylemiştir. Bu yaklaşımın ana akım projelerde değiştiğini açıklar: *“Daha görkemli olsun istiyorsun. Biraz daha mekâna para harcıyorsun. O zaman diyorsun ki, ‘Tamam Cookshop’ta çekelim’. ... ‘Daha görkemli olsun’. Paranız da varsa. Ki ana akımların celebrity’leri olduğu için ne bileyim, önceden kanallara satıldığı için birçok yerden para, sponsorlar falan bulma şansınız var. O zaman işin görkemine ağırlık veriyorsunuz.”*

M. Karadeniz, ayrıca, yapımcı ve uygulayıcı yapımcı meslek ayrımı üzerinden yaklaşımın değiştiğini vurgular: “*Şimdi para verip yapan yapımcı var, gelen parayı yöneten yapımcı var, uygulayıcı yapımcı gibi. Ben hepsiyim. Yani ben finansı da bulan yapımcıyım, parayı da koyan yapımcıyım. Öyle olduğum için... Şimdi ben bir işe para koyduğumda ister istemez karışıyorum. ... Eğer para koyuyorsa yapımcı bir kere her şeyi kendine uydurmaya çalışıyor finansal açıdan. ... Bu benim çok tasvip ettiğim bir şey değil. Benim yaptığım bir şey de değil ama genel böyle. Benim özelimde söylüyorsanız ben karışmamaya çalışıyorum.*” Son üç filmde yaratıcı tercihlere karışmadığını ve karışmak istemediğini; “*çünkü nihayetinde siz bir şeyi ona teslim edersiniz. Ha sonunda bir şey beğenmezseniz hesabı da ondan sorarsın.*” demiştir.

Senarist, yönetmen ve yapımcı O. Ünlü, ilk filmleri arasında yer alan *Güneşin Oğlu* (2008) filminin mekân belirleme sürecini anlatmıştır: “*‘Güneşin Oğlu’ İstanbul’du, Cihangir’de çekti. Çünkü bizim evde, bizim mahallede çekmemiz gerekiyordu ekonomik sebeplerden dolayı. ... lojistik de ona göre ayarladım, her şeyi ona göre ayarladım, sekiz dokuz günde yirmi sekiz bin liraya film çektim çünkü çekmem gerekiyordu başka şansım yoktu. Mesela ışık malzemesi kullanmamam gerekiyormuş, maliyetten dolayı. Film sırf gündüz geçsin diye ona göre bir senaryo yazdım. Onun için filmin adı ‘Güneşin Oğlu’ oldu, güneş tutulmasıyla bağlandırımdı filmi filan. ... Sadece gündüz çektim, hiç gece sahnesi yoktur onda, sadece gündüz çalıştım. Hiç lamba yakmadım. Bir tek yerde, çok az bir yerde lamba yaktım, arkayı açmak için biraz, hiç lamba yakmadık o filmde,*” Bu filmin, O. Ünlü’nün ilk filmlerinden biri olması ve hızlı bir şekilde çok düşük bütçe ile film yapma gerekliliğinin ortaya çıkması, mekân belirleme yaklaşımları arasında ekonomik zorunlulukların birincil önemde olmasına yol açtığını düşündürmektedir.

Uygulayıcı yapımcı S. Yıldırım, “Ekonomik faktörler mekân belirleme yaklaşımını nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle yanıtlar: “*Bir mekânın senaryoya hizmet etmesi gerekiyor. ... Aslında onun yönetmenin gözüyle bakmak, yönetmen olarak... Biz bir tane senaryo gelince onu yorumlarken yönetmenle ortak parantezde buluşmamız lazım. ... Çünkü mekânı tespit etmek de o kadar şey oluyor. Bu işin belli bir bütçesel bir şey içerisinde de kalması gerekiyor yani karşılıklı aslında yönetmenle ortak bir parantezde buluşup onu paketlemek ve hani filme hizmet ediyor hale getirmeyi şey yapmak lazım. ... Ben, önce bir mekâna filme uygun mu diye bakarım sonra o mekânın bütçesel karşılıklarını alt alta koyup matematiğini yaparım. ... Yani her şey filme hizmet ediyor*

diye belli bir matematiği şey yapmamak lazım, o matematikler içerisinde belli bir mekânın bize hizmet ediyor olması lazım.” S. Yıldırım, uygulayıcı yapımcı olarak öncelikle yönetmen vizyonunu merkeze almakta, bunun yanında filmin bütçesine karşılık gelecek matematiği hesapladığını açıklamaktadır. Ayrıca mekân kirasının yanında, lojistik ve sanatsal harcamalar gibi mekânlarla ilgili olan diğer kalemlerin, maliyet değerlendirmesi yapılırken dahil edilmesi gerektiğinin altını çizer.

Senarist ve uygulayıcı yapımcı Ş. Vitrinel, mekân belirleme yaklaşımındaki ekonomik dinamikleri şöyle açıklar: “*Enteresan çünkü bu üç filmin¹⁸ üçünde de finansal yapıları farklı, benim çalıştığım bu filmlerin finansal yapıları farklı. Finansal yapı aslında filmlerde bir sürü kararı etkiler, mekânı doğal olarak etkiler. Mekân çünkü para götüren taraflarından bir tanesi setin. ... Bizim tabi ki Türkiye’deki sanat sineması oradan çok uzakta. Biz genelde kervan yolda düzülür, o olmazsa bu olur gibi, biraz daha razı olduğumuz şeyleri yaparak ilerlemek zorunda kalıyoruz. Ne kadar paran varsa, aslında böyle bir ilişki vardır parayla filmler arasında. Şey demek değildir hani paran olursa iyi film çekebilirsin demek asla değildir, öyle bir şey söylemiyorum ama elindeki senaryonun ne kadar iyi çıkacağını da para karar verir.*”

Ş. Vitrinel, ilk film projesinde, bütçenin düşük olması nedeniyle, mekân tercihleri ve bütçe kararlarında nasıl bir yöntem izlendiğinin bilgisini verir: “*Mesela ‘Geriye Kalan’ da biz aslında daha senaryo aşamasında, bu bizim ilk filmimizdi, o yüzden finansal açıdan kontrol altında tutabileceğimiz bir iş olsun istedik ve zaten ağırlıklı olarak iki tane evde geçiyor film ve onlardan bir tanesi Sevda’nın evi, bizim aile evimiz oldu, annemin evini kullandık. Biraz tabi değiştirdik bayağı bir ama... Diğerini de bir arkadaşımızın evini kullandık. Yani ikisi de finansal olarak bize yük olmayacak iki evdi. Böylece mekân için ayırdığımız bütçeyi diğer mekânlarda kullandık. Akıllıca davranmaya çalıştık yani mesela bir tane kalabalık sahnemiz vardı, yemek sahnesi. O mekân bizim için önemliydi. ... Doğru yerlere para harcamaya çalıştık.*” Ş. Vitrinel, bu iki ana mekânı “*güvence altına aldıktan sonra para ödemeyeceğimiz ve görece rahat çalışabileceğimiz iki mekâna yerleştikten sonra elimizdeki bütçeyi daha verimli bir şekilde kullanabildik, daha yüksek sahneler çıkarabilmek için.*” diyerek bütçe ve yaratıcı kararlar arasında en yüksek fayda sağlamaya yönelik yol izlemeye çalışıldığını işaret etmektedir.

¹⁸Filmografisinde yer alan *Geriye Kalan*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filmleri kastedilmektedir.

Ş. Vitrinel, “*Finansal şeyler, üstesinden gelinmesi gereken şeyler’ falan dediğimde bunlar bizi gerçekten çok nadiren durduran şeylerdir. Mesela Çiğdem (Vitrinel) eğer beğenmiş olsa çünkü dese ki ‘Bu yatak odası çok iyi bizim işimizi görüyor’ dese biz orada bir şekilde çalışırız yani.*” demiştir. Lojistik ve ekonomik şartlar için “*Yönetmenle tartışmak istediğin şey var, tartışamayacağın şey var yani ‘Burası iyi’ dedikten sonra çok zor.*” demiştir. Uygulayıcı yapımcının, yönetmenin isteklerinin gerçekleşmesini sağlamak içi çabaladığı anlaşılmaktadır. Yönetmen, kimi mekânlarda ekonomik nedenlerle alternatif mekân tercih etme kararı verebileceği durumda, sahnede yaratılmak istenen etkiyi sağlayabilecek kreatif faktörlerin dikkate alındığını ifade eder: *Bunu mutlaka akılda tutmak gerekiyor yani savrukça o zaman böyle olsun diyerek bir şey yapmamak gerekiyor. ... O etkiyi kontrol altında tutmak gerekiyor. Bu da gerçekten işi şansa bırakmamak, çalışıp düşünmek lazım. Yani mekânı bulurken de üzerinde çalışırken de değiştirirken de o etkiyi kontrol altında tutmak lazım.*”

Ş. Vitrinel, film yapmanın şartların zorlanmasını gerektirdiğini vurgular. Bu nedenle film yapımı sırasında ekonomik ve lojistik şartlara uyum sağlamaya yönelik bir eğilim yerine, film için ideal olanı gerçekleştirmeye yönelik çaba sarf etmenin önemini açıklar: “*En iyi korelasyonu bulmaya çalışıyoruz, optimum noktayı bulmaya çalışıyoruz. ... Sadece mekânla ilgili değil, her konuda böyle bu, mekânda da böyle. ... Şimdi set çok zor bir yer yani sadece bizde değil her yerde film seti zor bir yer. Türkiye’de bizim olanaklarımız sınırlı olduğu için Türkiye’de daha da zor. Eğer biz bu zoru veri olarak alır kendimizi o zorluğa göre ayarlamaya başlarsak onun sonu gelmez. Biz o zorluğun hep üstesinden gelmeye çalışırız. O zorluğu mümkün olan en uç noktaya kadar itip sanki hepsini yapabilecekmiş gibi hareket ederiz. En son noktada artık baktık gerçekten çözemiyoruz onu, o noktada deriz ki ‘Şimdi ne yapalım, nasıl halledelim?’ . Onu tabii ki yapıyoruz ister istemez. Süpermen olmadığımız için ama onu birincil veriler olarak gerçekten almıyoruz. Bunu alan insan da çok uzun süre Türkiye’de sinema yapamaz. Kötü bir iş çıkar ortaya.*”

Senarist, yönetmen ve yapımcı T. Karaçelik, *Sarmaşık* filmi için şu açıklamaları yapmıştır: “*‘Sarmaşık’ın gemisinde çok zorlandık. Geminin gerçeği de zaten çok pahalı olduğu için ben başka şekilde hallettim. Yani mesela gemi bulmak zorundasınız. ... Geminin de günlüğü 10.000 \$ ve çıkamıyorsunuz yani Uluslararası Ticaret Kanunları gereği sigortalamanız lazım herkesi, imkânı yok, gemiyi durduramazsınız, transit geçiyor*

çünkü İstanbul boğazından. Dolayısıyla ben mesela hacizli gemilere baktım ve hacizli gemilerden buldum. Sanki gemiyi satın alacakmışım gibi... Hacizli olduğu için işlemiyor gemi. Adama dedim ki, sana şu kadar para vereyim, on beş bin lira mı, on bin lira mı ne, on sekiz gün boyunca burada ben çekeyim bunu. Adam havadan on bin lira para kazanıyor, dolayısıyla öyle çözdük. Yani mekânla ilgili hep bir şekilde yaratıcı olunabiliyor.”

Senarist ve yapımcı olan T. Tufan, “Senaryo aşamasında mekân tanımlarken ekonomik şartları düşünür müsünüz?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: *“Diyelim ki filmde zengin bir iş adamının hayatını anlatacaksınız. Şimdi bir gökdelene girmek, bir plazanın içinde çekmek var bir de Mecidiyeköy’de bir iş hanında çekmek var. Ben kendi yazdığım filmlerin yapımcısı olduğum için kendi kendime bir otokontrol uygulayarak yazıyordum. Çünkü bazı yerlere giremeyeceğimizi düşünüp ya da bütçemizin yetmeyeceğini düşünüp onun yerine en tasarruflu mekânları seçtiğim oluyordu ama bu kendi yaptığım filmlerin yapımcısı olduğum için. Normal şartlarda siz dışarıya senaryo yazarken kafanızda hayal ettiğinizi yazarınız. Bundan sonraki tercihler yapımcının tercihleri, yönetmenin tercihleri olabilir. ... Bu hikâyeye plazada geçiyorsa plaza yazıyorum.”*

Senarist kimliği bulunan katılımcıların, yazım sürecinde filmin bütçesi ve mekân tercihleri hakkındaki yaklaşımlarının burada bir arada sunulması gerekmektedir. A. T. Dilligil, senarist ve yardımcı yönetmen; D. Yücel, senarist; Ş. Vitrinel, senarist ve uygulayıcı yapımcı; T. Tufan ise senarist ve yapımcıdır. Dilligil ve Tufan, bir film projesinde her iki unvanla yer aldıkları zaman senaryonun yaratım sürecinde filmin bütçesini de düşünerek mekânları tanımladıklarını ifade etmişlerdir. Sadece senarist kimliği olan D. Yücel de filmin yazım koşullarını değerlendirdiğini belirtmiştir. Üç katılımcı da benzer bir tutum içinde olmasına karşın Ş. Vitrinel farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Ş. Vitrinel, “Senaryo aşamasında mekân tanımlarken ekonomik şartları düşünür müsünüz?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: *“Hayır. ... Biz şimdi senaryo çalışırken hiçbir şekilde prodüksiyonla ilgili bir şey düşünmeyiz. Yani ilk başta. Zaten öbürü çok engelleyici bir şey olur, bozucu bir şey olur. ... neye ihtiyacımız varsa onu yazarız, nasıl en harika olacağını düşünüyorsak onu planlarız. Hani en ideal haliyle. Revizyon sonraki iştir.”* Dizi senaryosundan farklı bir şekilde sinema senaryosunun defalarca yenilendiğini belirttiikten sonra senaryonun karar verilen son halinden sonra mekânlarla ilgili çalışmalar için *“O olanakları belirlemek yapımcının işidir.”* demiştir.

T. Tufan, yapımcı kimliği için “Ekonomik faktörler mekân belirleme yaklaşımınızı nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle cevaplamıştır “*Yapımcının önünde bir total bütçe vardır. Doğal olarak para bu kadar. Para bu kadar olunca yapımcının sanat ekibiyle yaptığı konuşmalarda bir öncelik sırası ortaya çıkar. Şimdi bu öncelik sırası çıktığında yapımcıya bir bütçe sorunu yaşandığında önce nelerden feragat edebileceğini belirler. Sanat ekibi der ki ‘Ya gerekirse bu mekân pahalı geliyorsa şu mekânda çekelim ama bu lensler mutlaka olmalı’ diyebilir. Siz bir yapımcı olarak filmin niteliğine çok daha doğrudan etki eden unsurlardan feragat etmek yerine bir takım başka çözümlerle filmin niteliğine etkisi daha dolaylı ya da çözülebilir şeylerden feragat edersiniz. Bunun önem sırası yapımcının yaptığı filme, sinemaya yüklediği anlamla ilgili bir şeydir.*” Tufan, mekân belirleme yaklaşımları için sorulan soruda, ekonomik olan dışsal dinamiklerin belirleyici olduğu durumda, yapımcının kişisel görüşlerine bağlı olarak yaklaşımının değişebileceğini vurgulamıştır.

Profesyonellerin vermiş olduğu bilgilerden, bir filmde mekân özelindeki kalemlerin temelde üçe ayrıldığı ortaya çıkmaktadır; mekân kirası, lojistik harcamalar, sanat maliyetleri. Mekân belirleme sürecinde, senaryodaki hikâyeye ve karakter ihtiyaçlarına, filmde yaratılmak istenen atmosfere uygun mekânların bulunması öncelenmektedir. Bu şartları sağlayan birden fazla mekân olduğunda mekân kirası, lojistik harcamalar ve sanat giderlerinden oluşan toplam maliyetler karşılaştırılarak mekân tercihi yapılabilmektedir. Bununla birlikte, yaratıcı unsurlar bakımından beğenilen bir mekân, filmin bütçesi ile ilgili sorun oluşturduğunda, üç temel kalemin toplamda daha düşük maliyet oluşturacağı başka bir mekân araştırılabilmektedir. Böyle bir durumda filmin atmosferinden ödün vermemek amaçlanmaktadır; ancak filmin tamamlanma tehlikesi söz konusu olduğunda estetikten de ödün verilebilmektedir.

Katılımcı beyanlarında, özellikle ilk projelerde ekonomik faktörlerin mekân belirleme yaklaşımında önemli ölçüde belirleyici olabildiği anlaşılmaktadır. Genel yaklaşım incelendiğinde, film bütçesi ve kreatif kararlar arasında denge kurmak amaçlanmaktadır. Bu dengedeki eğilimin ağırlığı, filmin niteliğini arttırmaya yönelik olduğu ortaya çıkmaktadır. Mekân belirleme sürecinde dışsal ve içsel dinamikler söz konusudur; teknik, lojistik ve ekonomik şartlar dışsal dinamikleri; özelde mekâna, daha genel ölçekte filme kişisel bakış ise içsel dinamikleri meydana getirmektedir. Mekân belirleme sürecinde, ekonomik dinamiklerle ilişkili tutumlarda, kişisel bakışların etkisi

olduğu görülmektedir. Mekân belirleme yaklaşımındaki dışsal faktörler ile içsel dinamiklerin etkileşimi bu başlıktaki katılımcı cevaplarında belirgin hale gelmektedir.

Ekonomik destek/ sponsorluk ve film mekân tercihleri arasındaki ilişki

Yapımcılık ve yönetmenlik yapan profesyonellere, “Ekonomik destek / sponsor sağlamak mekân belirleme tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusu; senaristlik yapan profesyonellere “Senaryo aşamasında ekonomik destek/ sponsorluk mekân tanımlarınızı nasıl etkiliyor?” sorusu yöneltilmiştir. Ayrıca sponsorluk desteğinin, senaryoda daha önce tanımlanmış olan ve yönetmen tarafından belirlenen mekânların değişimine etkisi hakkında da kimi sorular sorulmuştur. Bu alt başlıkta A. Katıksız, A. Mestçi, A. T. Dilligil, Ç. Vitrinel, D. Gülün, E. Gamsızoğlu, H. Algül, H. Kardaş, M. Düzgünoğlu, M. Kara, M. Karadeniz, O. Ünlü, S. Yıldırım, Ş. Vitrinel, T. Karaçelik, T. Tufan’ın görüşleri yer almaktadır.

A. Katıksız, “*yaygın bir olay değil bu ama değiştirebilir. Böyle bir şey olduğu oluyor*” demiştir. Böyle bir tercihte öyküyü sekteye uğratmamak için kriterlerin olduğunu dile getirmiştir: “*Bazen böyle eklemeler yapılması gereken filmler oluyor. Benim hiç olmadı. Dizilerde oldu ama filmlerimde olmadı. ... Siz belki onu daha öncesinde başka bir yerde tasarladınız ama şöyle düşünüyorsunuz: Bu sahne uçakta geçebilir mi, geçebilir, mantıklı mı, mantıksız değil. ... Bu önemli kriter oluyor yaratıcı kısım için. Çünkü bazen ciddi bir destek alınabiliyor, ona ihtiyaç da olunabiliyor ama öyle bir şey istiyorlar ki senden o istedikleri şey filme zarar verecek. Çünkü o an izleyici filmi izlerken ‘Ya reklam için yapmışlar bunu’ diye düşünecek ve sizin yaratmak istediğiniz o duygusal illüzyondan çıkacak. Bu yönetmenin klasik anlatıda hiç istemediği bir şey olduğu için bazen bunları reddedebiliyor ya da uygunsa ... bunu bir yere kadar kabul ediyor, koyuyor ya da başka şekilde koruyor.*”

A. Mestçi, “*Tabii ki ekonomik destek her zaman etkiliyor. Daha ucuza bir yer çözüyorsam, atıyorum o fark çoksa ekonomik olanı tercih edebiliyorsun.*” “Sponsorunuz var mı?” sorusuna, “*Sponsorumuz yok korku filminde. Korku filmlerinde kimse sponsor olmaz ki. Korkutan bir şey niye sponsor olsunlar*” cevabını vermiştir. Para karşılığı sponsor desteği alınmamış olduğunu ancak mekânların düşük fiyatlara kiralanması olanaklı hale geldiğinde mekân tercihlerinin değişebileceğini söylemiştir.

A. T. Dilligil, “Senaryo aşamasında ekonomik destek/ sponsorluk mekân tanımlarınızı nasıl etkiliyor?” sorusuna karşılık şu cevabı vermiştir: “*Sponsor, gerekirse sponsora sahne hemen yapayım yani. ... Zaten Türkiye’de genelde sponsorlar film çok inanılmaz büyük yıldızların filmi değilse film bitmeden son aşamalarda bir noktada dahil olabiliyorlar. Çünkü filmi az çok görmek istiyorlar. Gördükleri noktada da tamam biz dahil*” oluyoruz diyorlar ve “*Yeniden çekim olabiliyor. Yani yeri geliyor garanti bankası sponsor oluyor bir sahneye, bayi toplantısı oluyor sahnenin içinde diyelim, garanti bankası flamaları ya postta ekleniyor ya sonradan.*” “Mekâna sponsorluk sağlandığı için bir sahneyi değiştirdiniz mi?” sorusunu şöyle cevaplar: “*Olmadı ama para bulunduyorsa onlar kendileri zaten onu yaparlar. Bizim öyle bir şeyde bir kontrolü yok yazarın. Mekânlar her türlü sponsora göre değişebilir. Benim başıma gelmedi öyle bir şey ama inşallah gelir, para kazanırız.*”

Ç. Vitriyel, “Ekonomik destek / sponsor sağlamak mekân belirleme tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle yanıtlar: “*Uygun değilse ben kullanmam mekânı. Yani bende öyle çalışmıyor o sistem. Diritirim yani onu da. Hani doğru bir mekân değilse bedava vermelerinin bir anlamı yok.*” Film için uygun mekân olsa bile böyle bir yaklaşım içinde olmadığını söylemiştir. Nedeni için “*Hani çok ciddi değişiklikler hani oyuncu değişiklikleri, mekân değişiklikleri. ... Yani ben mekânları çekime girmeden önce gidip o mekânlarda çalışırım. O karar benim için oyuncu seçimi kadar önemli bir karardır.*” demiştir. Alternatif mekânlar arasında sponsor desteği olan bir mekânın ön prodüksiyon aşamasında değerlendirilebileceğini ve bu aşamada “*daha konuşulabilir*” bir karar olduğunu belirtmiştir.

D. Gülün, “Ekonomik destek / sponsor sağlamak mekân belirleme tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “*Bazen öyle şeyler oluyor tabi. Bazı mekânlar ‘Burayı kullanabilirsiniz ama ben bununla ilgili reklam yapacağım’ diyor. Yani şöyle: Mesela X otelinde çekim yapabilirsiniz, sizden para almayacağım ama ben bunu gazetede şu film X otelimizde çekildi falan diye böyle bir PR malzemesi olarak kullanacağım diyor. O eğer benim yetkimde bir filmse genelde izin veriyorum ama tabi eğer line producer’lık yapıyorsam ya da Sony Picture’in filmiyse aralarında bir anlaşma yazdırıyorum, ‘Okay’ diyorlarsa öyle kullanılıyor vs. ... Şöyle deniliyorsa: Size elli bin lira veririm mekânımı ‘İyi ki bu otelde kaldık, ne kadar güzelmiş değil mi odaları?’*”

dedirtir misiniz ya da biz bir şey yazıyoruz zaten ona, okay'liyorlarsa elli bin liralарını alıp o oteli gösterebiliriz.”

D. Gülün, “Peki senaryoda yazmayan bir mekân için sponsorluk teklifi yapıldıysa kullanılabilir mi? Yani sipariş usulü oluyor mu?” sorusuna şöyle cevap vermiştir: *“Amerikalılar yapar. Amerikalı oturur hemen sahneyi yazar yani alacağı paraya bakar ama bu stüdyo filmi için söylüyorum bunu yani stüdyo filmi derken Hollywood filmi. Yoksa independent'lar onu da yapmaz. Biz de Tolga'yla (Karaçelik) yaparız aslında. Yani gerçekten ne kadar para verecekleriyle ne kadar destek olacakları ile ilgili. Yani filmin doğal akışını bozacak ya da yapısına tamamen karşı hiçbir şekilde olmaz.”*

E. Gamsızoğlu, mekân belirleme tercihlerinde, sponsorluk ve yerel yönetimler gibi ekonomik destekler için yaratıcı süreçler ve toplam maliyetle ilgili değerlendirmelerin yapıldığının altını çizer. Yaratıcı faktörleri şöyle açıklar: *“Ekonomik desteği alabildiğiniz noktada eğer filmin kendi ruhuna uygunsa, görseline uygunsa, yapım şartlarına uygunsa tabii ki o tarafa çeviriyoruz.”* Maliyet değerlendirmesini ise şöyle açıklar: *“Sponsor sağlamak tabii ki bütçeyi rahatlatıyor. O anlamda bir faydası var. Fakat tek kriter de bu değil çünkü bir yer size sponsor olabilir mekân olarak ama bunun getirdiği dezavantajlar; lojistik dezavantajlar, dekor-aksesuar olarak oraya daha fazla harcanacak olan para... Bütün bunları değerlendirmek lazım. O anlamda etkiliyor. Tek kriter birinin sponsor olması değil.”* Ekonomik destek total maliyeti düşürüyorsa *“filmin gerçekleşebilmesi biraz bütçesel imkanlarla doğru orantılı”* olduğu için *“filmin bütçesine bağlı olarak gerekirse sponsorun sağladığı yere göre filmi uydurmak bile söz konusu olabiliyor. ... eğer sahnenin duygusunu benzer bir şekilde”* duygu oluşturulabiliyorsa, *“yönetmen: ‘Tamam, ben burada da yaparım’ derse bir anda çekim mekânı değişmiş oluyor.”* bilgisini vermiştir.

H. Algül, ekonomik destek/ sponsorluğun mekân belirleme kararlarını etkilemediğini ifade etmiştir; ayrıca mekânın *“Tasarımını da etkilemedi. Zaten benim sponsor, bir tane düğün salonunda vardı. ... Hep yapımcı ile çektim yani.”* demiştir.

H. Kardaş, “Daha önce bir markanın, özel şirketin sponsor olması mekân tercihlerinizi etkiledi mi?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: *“Yok etkilemiyor. Onlar o tip şeylere karışmaz zaten ya. ... Bir sponsorum olursa tabii o mekâna para ödememiş olursun ve daha rahat hareket ediyorsun. Tabii ki avantajları oluyor. Eğer o mekân bir marka ise*

mesela oranın filmde gözükmemesini istiyorlar bazıları. Öyle şeyler olabilir ama siz mesela bir kurum adına yapıyorsunuz o tip sponsorlara da yer veremiyorsunuz. Hani sizin projenizle alakalı biraz. Mesela Cem Yılmaz filmine her türlü markayı, her türlü işte şeyi sokabiliyor ama atıyorum TRT ortak ise size o tip reklamlara çok fazla imkân vermiyor, projenize.”

M. Düzgünoğlu, “Ekonomik destek / sponsor sağlamak mekân belirleme tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: *“Eğer iki mekân varsa biri yüksek ücret istiyor biri düşük ücret istiyorsa ve ikisi de arzu ettiğim mekâna yakınsa tabii ki düşük ücretliyi tercih ediyorum ya da birinin lojistiği çok daha iyiye, rahat hareket edebiliyorsak, rahat ulaşıyorsak, rahat çalışıyorsak tercihi etkiler. Tabii ki öncelik ‘Bu arzu ettiğim yer mi?’ kısmında ama peşi sıra bir o kadar da etkileyen diğer koşullar, maddi koşullar etkiler.”*

M. Düzgünoğlu, ekonomik destek alma noktasında dikkat edilmesi gereken hususlara işaret eder: *“Bir arkadaşım şöyle bir film çekti, daha yeni çekti üstelik. ... Çok uzak bir şehirde çekti. Filmin %95’i hatta evin içinde geçiyor. Bana da saçma gelmişti. Dedim ki ‘Sen niye orada çektin?’. ... Yani bütün bir ekibin buradan beş yüz, altı yüz hatta bin kilometre öteye götürülüp bütün bir paranın oraya harcanıp orada çekilmesi... Yani o mekânı burada yaratamaz mıydın? Bahçe içinde bir ev. İstanbul’un herhangi bir yerinde bile yapılabilir. ... ‘Böyle bir hazırlandık, mekânı da hazırladık, oradaki prodüksiyon koşullar bize çok uygun geldi’ dedi. ‘Peki, hâlâ uygun mu?’ dedim, ‘Değil’. ‘Değişti değil mi prodüksiyon koşulları’ dedim, ‘Evet’. Sponsorlar çekilmiş. ‘Ya bu kadar hazırlık yaptıktan sonra dönemedim’ dedi. Büyük hata, ağır hata. Saçma yani gidip o mekânda çekmek. Bir katkısı yok ki. Çok özel bir mağaradır mesela, başka bir yerde yok ve yaratması da mümkün değil, anlarım. ... Bilmem ne dağında geçmesi gerekiyordur, anlarım ama evin içinde o mekânı yaratmak, o şekilde yaratmak mümkün. ... Bütçe, lojistik, filme harcanan zaman, enerji, yarattığı stres...”*

M. Kara, ekonomik destek/ sponsorluk faktörünün mekân belirleme süreci için *“Etkiliyor. Birinci şart değildir, yani ekonomiye göre değildir ama eğer birbirine yakın, benzer mekânlar varsa ekonomi önemlidir. ... Bir yerden sponsorluk bulabiliyorsan ya da bir destekçi varsa ya da İstanbul’a yakınsa, yakın olanı tabii ki de tercih ederim.”* demiştir. M. Kara, farklı yerlerde bulunabilecek, birbirine benzer mekânların senaryo

aşamasında oluşturulabileceğini ve bu durumda yapım koşulları ve sponsorlukların mekân belirleme sürecinde etkili olabileceğini açıklamıştır.

M. Karadeniz, mekân belirleme yaklaşımı sorulduğunda “*kendi çevrenizin*” imkânlarını değerlendirip “*mekânlara ulaştığınız da oluyor*” demiştir; “*Kendi imkânlarınızla; yani buranın sahibini tanıyorsunuzdur, daha önce burayla ilgili bir şey yapmışsınızdır, normal, sosyal hayatınızda arkadaşınız olabilir. Onlar da çok etkili. ... Art’da değil de ana akımda yine şöyle bir şey oldu. İşte, atıyorum bir AVM var, bir AVM sahnesi var. Yine bir tanıdık AVM’si olan arkadaşımız vardı. Biraz hikâye, mesela sinemada geçiyordu. İşi biraz daha, mekânın sahibi arkadaşımız olduğu için senaryoyu etkiledi. ... Aslında ‘İki sevgili sinemaya gider’di, ‘İki sevgili AVM’ye gider, yemek alanında oturur’. O ne için? İşte tanıdık, AVM bize sponsor olacak, AVM bizden para almayacak olduğu için öyle bir şey yapmıştık ana akım bir işte.*” açıklamasını yapmıştır.

O. Ünlü, “Ekonomik destek / sponsor sağlamak mekân belirleme tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusunu “*Ben sponsor için hiçbir şey yapmadım, yapmam da. Aklıma yatmıyorsa milyon verse hiç ilgilenmem.*” şeklinde cevaplamıştır. “Film için uygun olan bir mekân ve aklınıza yattığı takdirde mümkün olur mu?” sorusuna karşılık “*Bana şurada çekeceksin diyemez.*” cevabını vermiştir.

S. Yıldırım, mekân özelindeki sponsorluklar için şu açıklamayı yapmıştır: “*Senaryo değişmez, senaryoya adapte olur o dükkân, mekânsal olarak değişir. Sinema filmlerinde genelde öyle çok şey eklenmiyor. Biz olan şeyler üzerinden sponsor buluyoruz. Bir şey gelip de sponsor oldu, adapte etmiyoruz yani genelde sponsorları filme adapte ediyoruz. Atıyorum, ‘Organize İşler’de (Organize İşler: Sazan Sarmalı, 2019) ... Vakıfbank vardı mesela. Bankaya gidiyordu karakterimiz, zaten gidiyordu yani, filmin içinde vardı zaten.*”

Ş. Vitriyel, ekonomik destek/ sponsorluğun mekân belirleme yaklaşımına etkisi için şunları söylemiştir: “*O da çok şiddetli bir şekilde etkiliyor. Bizim zaten aynı destek aradığımız en yoğun alanlardan bir tanesi mekândır: biri araç birisi de mekân. Mekânı mümkün olduğunca bize parasız ve/ veya çok ucuza verecek yerlere ulaşmaya çalışıyoruz tabii ki. Yani özellikle de mesela böyle apartman dairesi, yazlık, dükkân, otel, restoran falan gibi çok spesifik olmayan içinde çalışarak kendi ihtiyaçlarımızı uydurabileceğimiz mekânlarda... Mekânın çok kendine özgü özellikler içermediği anlamında söylüyorum...*”

Ş. Vitri nel, mekân eğer senaryoda tarif edilmiş kriterlere dönüştürebiliyorsa ve mekân sahibi onay veriyorsa “*artık İstanbul’da mesela kimse vermiyor ama diyoruz ki sizin logonuzu kullanacağız veya biz çünkü sinemada blurlamak falan zorunda olmadığımız için diyorum ki kapıdan girerken çekeceğim, ürün yerleştirme gibi*” mekân sahibi ikna edilmeye çalışılmaktadır. “Sponsorluk desteği için daha önce senaryoda yazılmış olan mekân değiştirilir mi?” sorusuna “*Sanat sinemasında pek olan bir şey değil çünkü yönetmenler pek yanaşmazlar. Yönetmen sanat sinemasında, bizim istediğimiz şey, bizim koşullarımıza uygun olarak destekleyecek... Yoksa sadece birisi bir şey veriyor diye onu filme uydurmak. Ben hiç duymadım.*” cevabını vermiştir.

T. Karaçelik, “Ekonomik destek / sponsor sağlamak mekân belirleme tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “*‘Gel, benim mekânımda bedava çekebilirsin’ diyen bir adama, tabii ki, ‘Gel buraya, yirmi beş bin lira geceliği’ diyen adama tercih etmek zorunda kalıyorsun, eğer hikayeni çok etkilemiyorsa ve aynı şekilde mesela belediyelerin yeni başlattığı, hiç güzel uygulanamayan, Antalya Belediyesi’nin mesela daha yaptığı bir fonlar var. Bence bunlar da güzel teşvikler. Kesinlikle mekânlarla bir şekilde etkileyebilecek faktörlerden bir tanesi olabilir. ... Yerel yönetimler, lokantalar, ne bileyim ben sponsorluklar... Bunlar ‘birebir etkili, her zaman oluyor’ diyemem, çünkü hikâye ile çok alakadar ama tercih etmede etkili olur. ... Yani şöyle şeyler dediğimi bir kere hatırlıyorum yani, ‘Çocuklar alt tarafı bir tane restoran gibi gözükecek bir yere ihtiyacım var, bulun bana bunu.’, ‘Aa burası bedava’, ‘Tamam, hadi o zaman burayı yapalım, o şekle çevirelim.’”*

T. Tufan, “Ekonomik destek / sponsor sağlamak mekân belirleme tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle yanıtlar: “*Hiç kuşkusuz ki bir sinema filminin bütçesi ne kadar artarsa sanat ekibinin tercihlerini daha estetik hale dönüştürmek mümkün. Sinema bütçeyle yapılan bir iş. Dolayısıyla bütçenin sınırlı olması anlatının da zaman zaman olanaklarını kısıtlar. Bu konuda sponsorların devreye girmesi yeni desteklerin, yeni bütçelerin devreye girmesi her zaman sinemacılar için rahatlatıcı unsurlardır.*”

Katılımcıların cevabı incelendiğinde, bir mekân özelinde sponsorluğun üç şekilde yapılabildiği ortaya çıkmaktadır: Sponsor mekânın kullanımı için para ödeyebilir, ücretsiz mekân tahsis edebilir ve lojistik destek sağlayabilir. Profesyoneller, sıradan ve özelli ksiz olarak tanımlanabilecek mekânların para karşılığı kiralanmaması veya düşük maliyetlerde kiralanması için çaba göstermektedir. Mekânların ücretsiz tahsisinde, kişiler

arası ilişkilerin önemli yeri olduğu anlaşılmaktadır. Lojistik destek ise konaklama, ulaşım gibi aynı yardım şeklinde sağlanmaktadır.

Sponsorluk faktörünün mekân belirleme yaklaşımıyla ilişkisi incelendiğinde, katılımcılardan bazılarının belli başlı şartlara bağlı olarak mekân sponsorluğunu tercih edebildiği, bazılarının ise mekân sponsorluğunu mekân belirleme sürecinde değerlendirmeye almadığı anlaşılmaktadır. Tercih edebileceğini söyleyenlerin en önemli koşulu, sahnenin duygusuna, sponsor olarak gösterilen mekânın uygunluğudur. Böylece öncelikli şartın yaratıcı unsurlar olduğu görülmektedir; bununla birlikte, ekonomik değerlendirmeler de yapılmaktadır. Mekânlarla ilgili temelde üç kalem olduğu bu tez kapsamında saptanmıştır. Çekim mekânının kirasından başka, lojistik ve sanatsal maliyetler de dikkate alınmaktadır. Sponsorluk kapsamında kullanılabilir çekim mekânın, filmin bütçesini olumlu etkilemesi yeterli olmamakta, ek olarak, lojistik ve sanatsal maliyetler de dahil edilerek toplam maliyet hesaplanmaktadır. Yaratıcı unsurlara uygunluk ve ekonomik değerlendirmenin yapılmasının ardından sponsorluğun kazanç getireceği ortaya çıkarsa söz konusu mekân tercih edilebilmektedir.

Kurum ve kuruluşlar, sponsorluk ve lojistik gibi ekonomik destekler sağlamaktan geri çekilebilmektedir. Dolayısıyla, filmin çekim yerinin İstanbul dışında olup olmaması konusunda karar verilirken, temel faktör sponsorluk ve lojistik destekler olmamalıdır. Aksi halde bu durum film çekim sürecini zorlaştırabilir veya filmin tamamlanmasına engel oluşturabilir. Öncelikle filme hizmet eden mekânın İstanbul'da sağlanabiliyor olması değerlendirilmelidir. Film için uygun olan mekân, İstanbul dışında bulunan özellikli bir mekân değilse, mekân belirleme sürecindeki birincil dinamiğin ekonomik destek olması, kimi risklerin ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir.

Ulusal, yerel yönetimler ve yurt dışı fonlarının mekân belirleme yaklaşımındaki yeri

Katılımcılara, “Ulusal, yerel yönetimler ya da yurt dışı fonları film mekân tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusu sorulmuştur. Ekonomik desteklerin mekân belirleme yaklaşımındaki yeri sorgulanırken, kararlara bağlı olarak bu desteklerin mekân belirleme sürecini değiştirebileceği düşünülmüştür. Bu nedenle, senaryodan itibaren mekân tercihlerinin ekonomik desteği olan kuruma göre oluşturabileceği veya ekonomik desteğin kazanılmasının ardından senaryodaki film mekânlarının uyarlanabileceği gibi iki

farklı yöntem ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla katılımcıların mekânlarla ilgili kararlarını hangi aşamada verdikleri de öğrenilmiştir. Bu başlıkta A. Katıksız, A. Mestçi, A. Özel, A. T. Dilligil, Ç. Vitrinel, D. Gülün, D. Yücel, E. Gamsızoğlu, H. Algül, H. Kardeş, M. Düzgünoğlu, M. Kara, M. Karadeniz, O. Ünlü, Ş. Vitrinel, T. Karaçelik, T. Tufan'ın görüşleri yer almaktadır.

Senarist, yönetmen ve yapımcı A. Katıksız, ulusal film destekleme fonu olan Kültür Bakanlığının mekân belirleme yaklaşımındaki yerini şöyle açıklar: *“Sen bakanlığa destek için başvurduğun zaman onların birincil isteklerinden bir tanesi bir şeyi tanıtmaman olmuyor. Kültür Bakanlığı filmleri destekliyor, destek olarak bir para veriyor. ... Ama bu senin filminin destek almamasını ve almasını belirleyen şey değil destekleme fonunda”*.

A. Katıksız, yerel yönetimlerin film mekân tercihine etkisi hakkında şu açıklamaları yapmıştır: *“Benim etkilemedi, kendi yaptığım filmlerde. Yardımcı yönetmenliğimde oldu ama böyle çok örnekleri var. Biz yaşamasak da yaşayan arkadaşlar var. Bir dönem sektörün bir kısmını Antalya'ya taşımak istediler. Orada büyük platolar yaptılar ... ve ‘Gelin burada çekin, biz size belediye olarak şöyle yardımlarda bulunacağız, şunu parasız yapacağız, konaklamada indirim sağlayacağız’ falan dediler ki aynı zamanda o, oraya para gelmesi demek. ... Yerel yönetimler turizm için isteyebiliyorlar. Yine dışardan gelen ekonominin belediyeye ve esnafa, insanlara yararı olacağını düşündükleri için yapabiliyorlar. Bu da mesela, bir belediye sana bu konuda destek veriyorsa ve senin İstanbul dışında çekmen gereken bir hikayen varsa Eskişehir'i değil de Antalya'yı tercih etmen de değişken olabiliyor.”*

A. Katıksız, yurt dışı fonlarının mekân tercihleri ilişkisi hakkında şunları söyler: *“Daha çok uluslararası bazda destek almak istediğiniz zaman bunlar pozitif anlamda etki ediyor. Almanya'dan bir fondan destek alıyorsanız ya bir karakterin Alman olması ya da Almanya'dan gelmiş olması, Almanya'da çekim yapılması, ekibin bir parçasının Alman vatandaşı olması, ortak yapımcı olması, ... birisinin oynaması, ortak yapımcın olmasa da orada sahne çekiyor olman bunlar hep destek almanı kolaylaştıran şeyler.”*

Katıksız, mekânlarla ilgili kararların farklı aşamalarda verilebileceğini söylemiştir: *“Yine aynı şekilde o desteğe ihtiyaç duyan yönetmenler senaryo aşamasından itibaren ya da senaryo aşaması bittikten sonra ön hazırlık aşamasından itibaren böyle kararlar verebiliyorlar. Teknik olarak böyle kararlar vermeleri mümkün.”*

A. Mestçi, ulusal ve yurt dışı fonlarından destek almadığını ancak yerel yönetim desteği aldığını belirtmiştir. Görüşme yapıldığı sırada senaryosu yazılan *Mahlûkat* filminin çekim mekânlarının Mardin’de araştırıldığını söylemiştir. Çekim yeri ile ilgili kararın sebebi sorulduğunda, Mardin’in şehir dokusunun filme uygunluğunun yanında, belediye ve halkın lojistik desteğinin alındığını ifade etmiştir: “*Benim Mardin’i tercihimin nedeni, Adnan’ın (Adnan Koç, Mahlûkat filminin oyuncusu) Mardinli olması, orada bazı şeyleri daha hesaplı yapmamız. Kalacak yerimizin mesela bize aşağı yukarı bedavaya verilmesi gibi nedenler var yani. Şimdi otel masrafı çok pahalı aslında. Elli kişinin üç hafta orada kalması ciddi bir prodüksiyon ama onu çok ucuz, cüzi rakamlara sağlanıyorsa ... o zaman avantaj oluyor bir şekilde. ... Bu da anca işte çevreyle olabiliyor.*” Mestçi, “*Mahlûkat filmi için Mardin’de aldığınız destek dışında başka bir filminizde yerel yönetim desteği aldınız mı?*” sorusuna, “*Bu kadar. Başka da olmadı şu ana kadar, başka görmedim yani. Öyle bir amaca girmedik aslında.*” cevabını vermiştir.

A. Özel, Kültür Bakanlığı tarafından destek alınmasının mekân tercihinin etkilemediğini söylemiştir. Yerel yönetim destekleri hakkındaki sorular senaristliğini, yönetmenliğini, yapımcılığını yaptığı *Bozkır* filmi ile görüntü yönetmenliğini üstlendiği *Mommo: Kız Kardeşim* (2009) filmleri üzerinden sorulmuştur. “*Konya’da, Bozkır ve Mommo: Kız Kardeşim filmleri çekildi. Nasıl destekler oldu?*” sorusuna “*Bozkır’da olmadı, Mommo’da oldu.*” cevabını vermiştir. A. Özel, *Mommo: Kızkardeşim* filminin Konya’da çekilme sebebinin şöyle açıklar: “*Görsel dünyayı kurmak için ... Sarı tonlar, evlerin yapısı, kerpiç evler, daha hani fakirimsi bir aile yapısı falan, daha böyle seyirciye direkt geçebilecek şeyler.*”

Mommo: Kızkardeşim filminin mekân belirleme yaklaşımında atmosfer etkisinin yanında ekonomik dinamikler olduğunun bilgisini verir: “*Tercih onun için ama tercihlerden bir tanesi, niye Konya, Atalay (Atalay Taşdiken) Konyalıydı, ben Konyalıydım, orada tanıdıklarımız daha fazla, daha insana yani yardım alabileceğimiz çok insan vardı. Tercihimiz onun içindi. Belediye başkanı tanıyorsun, bilmem neyi tanıyorsun işte ‘Ya bir araba göndersenize’. Araba göndersen, 100 lira ama 100 lira, on defa olunca 1000 lira oluyor yani anlatabiliyor muyum? Bütçeye çok entegre eden, direkt entegresi olan şeyler, seni zorlayan şeyler. ... Lojistik destekler aldığın için, alma durumlarından dolayı çoğu filmde olur o. ... Ben o bölgeden olduğum için itfaiyeyi sürekli sette tutabildim mesela, tanıdıklarımın kaynaklı, ilişkilerimden dolayı. Başka bir yerde*

olsam sürekli sette itfaiye bulundurmam zor olabilirdi mesela ... Onun için kendi alanında çekmek, daha çok yardım alabileceğin alanda çekmek fayda yani. ... Ama asıl etken o değil” artılarında biri olduğunu söylemiştir.

A. Özel, bir film projesinden örnek vererek yerel yönetim yaklaşımını açıklar. Film bir ilçede çekilmektedir ve ilçe belediyesi önce yapım desteği vereceğini söylemiştir ancak filmin ismi aynı şehre ait başka bir ilçenin de ismi olması nedeniyle çekim yapılan ilçe belediyesi destek olmamıştır. A. Özel, yerel yönetimlerin desteği için şu açıklamaları da eklemiştir: *“Sadece kendi yerinin, kendi bölgesini tanıtımına ve tanınırlığına, bilinirliğine katkısı olacağı için destek vermeye çalışıyorlar. İdeolojik olarak ve dünya görüşü olarak uyuşmadığını düşünüyorsa, filmin içeriğinin, o zaman da zorluk yaşamaya başlıyorsun.”*

A. Özel, yerel yönetim desteğinin mekân belirleme tercihinin etkisini şöyle açıklar: *“Bu adamın senin filmi çekirtmemekle ilgili bir derdi yok, destek vermekten vazgeçiyor. Bu mekânla ilgili bir durum değil, bu tamamen bütçeyle ilgili bir durum. Ben yine çektim orada ama. Onda bir sıkıntı yok. Gelip bana ‘Burada çekemezsin’ demediler yani işte lojistiğimi daha rahat aşabilirdim yani tamamen yapımla ilgili. ... Etkisi bu yani ... destek vermeleri bizi harekete geçirmek için, hareketimizi etkiliyor. ... Para olsa Konya’da çekmez misin? Bütçem istediği kadar olsun yine aynı yerde çekecektim. Bütçem yok yine aynı yerde çektim. Yani bir şeyimizi etkilemiyor bu konuda. Sadece prodüksiyonel olarak lojistiğimizi etkiliyor böyle şeyler.”*

A. Özel, ilk film projesinin başarısından sonra yerel yönetimlerinin tutumunun değiştiğini açıklar: *“Bir sonraki projede yerel yönetimlerden destek olacağına dair şeyler var şu anda, temenni veyahut da söz demeyelim de daha şey... Şu anda işte daha popüler bir adam durumuna dönüştüğü için o popülerlikten yararlanıyorlar. Yani şeyle ilgili değil, yine filmlere bakışları aynı, yine dar kafalı.”* “Yeni film çekeceğiniz yerdeki yerel yönetimlerin film destekleme konusundaki tutumu bu saatten sonra değişir mi?” sorusuna, *“Değişir ama bana değişir. Sen git yine aynı olacak. Yani bilinirlik buradaki şey. Mustafa (Mustafa Kara, Kalandar Soğuğu filmi), Trabzon’da film çekerken inanılmaz zorluklar yaşadı, maddi olarak da. Şu an Trabzon’da film çeksin, herkes koşar yani. Mustafa aynı adam.”*

A. Özel, yurt dışı fonlarının mekân belirleme yaklaşımına etkisi için şu açıklamaları yapmıştır: *“Etkiliyor tabii ki ama ulaşılabilir olmayı etkiliyor aslında. Film mekânlarımıza etkilemiyor hiçbir şey yani rahat ulaşmayı, lojistiğimizi etkiliyor.”*

Senarist A. T. Dilligil, yerel yönetim desteği için şu açıklamayı yapmıştır: *“Diyelim ki biz filmi gönlümüzce yazdık. Ondan sonra dedik ki ‘Ulan Antalya’da çekeceksek belediye tabii ki de Antalya’nın bilmem nesini göstermemizi isteyecek’ ... Son anda mesela bir değişiklik oluyor Antalya Belediyesi dedi ki böyle yapalım, hadi şunları bunlara göre ayarlayalım. İllaki eğer senaryoda çok değişiklik olacaksa yapımcı arar senaristi ‘Değiştir’ oraları der.”* Dilligil, şehir değişikliğinin filmin öyküsünü de değiştirdiğini ifade eder.

Ç. Vitriyel, şehir şartı olan fonlar için şu açıklamayı yapmıştır: *“Antalya’dan destek alabilmek için Antalya’ya uygun senaryo yazmak benim yapabileceğim bir şey değil, yapıldığını biliyorum, yapıyorlar tabii yani. Benim kafam hiç öyle çalışmaz. Ama hani mesela şimdiki filmimi Eskişehir’de çekeceğim o zaman hani Eskişehir, İstanbul, İzmir üçgenim var. O zaman hepsiyle görüşülecek. Yani hani senaryoya uygun olduğu için.”* Yurt dışı fonları için de mekân belirleme yaklaşımında maddi destek alma çabasının olmadığını dile getirmiştir.

Yapımcı D. Gülün, yerel yönetimlerin lojistik desteği hakkında şu açıklamaları yapmıştır: *“Onlar çok daha tatlılar mesela. Onlar çok daha hızlı izin çıkarıyorlar, çok daha yardımsever oluyorlar. Özellikle bağımsız filmlerde belediyeler destek oluyorlar, araba veriyorlar, okulu açıyorlar, böyle çok daha fazla ilgi görüyoruz açıkçası. İstanbul tabii daha hem kendince daha çok kuralları olan ama bir o kadar da kuralsız bir şehir.”*

D. Gülün, şehir seçiminde fon yardımının etkisini açıklar: *“Etkiledi mesela biz ‘Av’ filmini Kastamonu filan her yerde bakıyorduk ama sonunda Antalya Film Forum’dan Sümer Tilmaç ödülünü aldık. Sümer Tilmaç ödülünün de koşullarından biri filmin %30’unun Antalya’da çekilecek olması. Dolayısıyla mesela Antalya seçimlerimizden birinin sebebi buydu.”* Yerel yönetimlerin fon desteği için, *“Şu anda benim bildiğim kadarıyla öyle bir destek yani kurumsal bir destek yok ama tabii dediğim gibi Anadolu’da hani gidiyorsunuz mahalleye diyorsun ki ‘Valim Biz burada film çekiyoruz ama gideceğimiz yerde yol bile yok oraya bize iki tane buldozer gönderir misin şurayı bir*

düzleyelim?’ diyorsun mesela gönderiyor adam. Yani öyle şeyler oluyor, devlet desteği olabiliyor.”

D. Gülün, “Yurtdışı fonları mekân tercihlerinizi nasıl etkiliyor?” sorusunu şöyle yanıtlar: *“Mesela ortak yapımın varsa, işte Bulgaristan’da ortak yapımın var ve Euroimages destek almak istiyorsun. Euroimages’den aldığın desteğin belli bir miktarını Bulgaristan’da harcaman gerekiyor. Dolayısıyla Bulgaristan’a uyum gösterebilecek bazı mekânları orada çekmeyi tercih edebiliyorsun. Çünkü o paranın belli bir kısmını zaten orada harcamak zorundasın.”* “Senaryoda zaten bulunan mekân için mi fona başvuruluyor yoksa destek sağlamak için mi Bulgaristan’da çekiliyor?” sorusunu *“İkisi de olabiliyor”* cevabını vermiştir.

Senarist D. Yücel, ulusal, uluslararası, yerel yönetim destekleri için, *“Hikâye neyi gerektiriyorsa o. Hiç öyle toplara girmiyorum. İlk defa bu sene Kültür Bakanlığı’na başvurduk.”* demiştir.

Uygulayıcı yapımcı E. Gamsızoğlu, yerel yönetimler için *“destekleri kullanmak mümkün”* demiştir. Mekânsal desteğin sağlanabilmesi için iki farklı yolun izlenebileceğini söyler: Birincisi, *“Biraz filmin özelinde bunları aramak gerekiyor. Senaryoya bağlı kalarak.”* İkincisi, *“Bazen tamamen buna uygun senaryo da yazılabiliyor. Örneğin; bir belediye, bir şehir şunu söyleyebilir: ‘Bizim şehrimizi gösterecek, bizim şehrimizde geçen bir iş yazın, bir senaryo oluşturun, burada film çekin biz size tüm desteği sağlayalım’ diyebilir. Tamamen proje onun üzerine de kurulabilir.”* Katıldığı projelerde bu yöntemlerden hangisinin uygulandığı sorulduğunda, *“genelde senaryo neyi gerektiriyorsa ona göre hareket ediyoruz”* demiştir. Bu bilgilerin yanında sürecin nasıl işlediğini anlatmaktadır: *“Yerel yönetimlerin de öyle bir talepleri varsa direkt yapımcı ile ya da yönetmenle temasa geçip projeyi direkt bunun üzerine kurulmasını isteyebilirler ama genelde tersi söz konusu oluyor. Bizim bir sahnemiz varsa ya da filmin tamamının geçtiği bir sahne varsa zaten yerel yönetimlerden izin almak durumundasınız. Yerel yönetimlerin de desteğini ne kadar alabiliriz diye o görüşmeleri yapıyoruz. Yani bunun yapımcı yapıyor ağırlıklı olarak. Uygulayıcı yapımcı da bu konuda görev alabiliyor.”*

E. Gamsızoğlu, *“Yurt dışından ortak yapımının olmasının gerekliliği aslında tamamen yine bütçesel sebeplerden olacaktır. Çünkü bazı fonlar şunu söylüyor: Siz bir Türk şirketi olarak gidip mesela Fransa’nın bir kültür fonundan para almanız söz konusu.”*

Türkiye’de geçen bir iş için Türk yapımcı olarak niye sana destek olsun? Ama Fransız bir şirketle ortaksan ... filmin ortağının Fransız olması bile oradaki başka kriterleri tutturursa yani Fransız oyuncularını götürür dahil eder, belki, evet, bir kısmının Fransa’da çekilmesini sağlayabilir. Senaryonun içeriğine göre de şekillendirilebilir yani sahillerden gittik bir örnek olarak. Türkiye’deki güney sahillerinde çekilmesi düşünülen bir iş, Fransız yapımcı buldum ve fonlardan destek alabileceğimi söyledi. Sahneyi Fransa sahillerine taşıyabiliyorsan bu fondan faydalanabiliyorsun Fransız ortağını da alabilirsin. Tamamen aslında senaryodaki ağırlığına, işin ortak olmaya gerçekten değer mi kıyaslamasına kadar içeriği biraz karışık olan bir mesele aslında.”

Yönetmen H. Algül, ulusal, yerel yönetimler ve yurt dışı fon desteklerinin mekân belirleme tercihlerini etkilemediği ifade etmiştir. Ek olarak şu açıklamaları yapmıştır: *“Destek, belediyelerin öyle bir şeyi yok, parası yok yani aslında o küçük yere gittiğimizde, Geyikli’de yok.” “Doğrudan para desteği yapmak yerine kullanılan mekânlardan kira alınmaması gibi veya lojistik destekler yapılıyor mu?” sorusuna, “İşte öyle ufak tefek şeyler yapıyordur yani prodüksiyona kıyaklar yapıyordur ama benim bildiğim, benim ilgilendiğim bir şey de değil yani.”* cevabını vermiştir.

Yapımcı H. Kardaş, *“İstanbul’da film çekmek çok zorlaştı artık. ‘Dilsiz’de (2019) bunu yaşadık. Mekân ücretleri çok fazla, park ücretleri çok fazla ondan sonra belediyeler çok yüksek paralar alıyorlar. Mesela Beyoğlu’nda bir şey çekeceksiniz, Fatih’te bir şey çekeceksiniz. Belediyenin hemen zabıtası geliyor ve saatlik çok ciddi rakamlarda para istiyorlar sizden. Bu yönlerde çok zor. Anadolu’da böyle bir para talepleri yok insanların ve bazen şu da oluyor: Orada film çekmenin mutluluğuyla dediğim gibi belediyeler destek olabiliyor. Ama artık Anadolu’ya da o kadar çok gidildi ki, oralarda da artık mesela bir ev kiralayacağınız zaman çok yüksek paralar talep edebiliyor.”*

“Yönetmenin Yozgatlı olmasının *Yozgat Blues* filminin mekân belirleme sürecine etkisi oldu mu?” sorusuna H. Kardaş şu yanıtı verir: *“Tercih sebebi o değil tamamen. Etkenlerden biri olabilir. Filmin en önemli şeylerinden biri Mahmut’un dayısı vardı, Kemal dayı. O mesela Yozgatlı. Orada çalışmış, oradan emekli olmuş falan, öğretmen. Onun çok katkısı oldu mesela. O tip şeyler de faydalı oluyor. O şehrin yerel insanı vardır ya... Yani birçok kapıyı açabiliyor size. Bulamadığınız bir insanı bulabiliyor, bulamadığınız bir yere girebiliyorsunuz.”* *Güvercin Hırsızları* (2018) filminin de Yozgat da çekildiğini, yönetmen Osman Nail Doğan’ın Yozgatlı olduğunu, *“filmin senaryosunun ...*

o dokuya uygun” olduğunu belirten H. Kardaş, yerel yönetim için “*Araç veriyor, mazot veriyor, yemek veriyor bazen, mesela kalacak yerle ilgili destekte*” bulunduğunu söylemiştir. “Yerel yönetimler doğrudan para desteği yapıyorlar mı?” sorusuna karşılık, “*Doğrudan para zor bir şey. Yani onu genelde vermezler ama diğeri de bizim için para değerinde olduğu için...*” cevabını vermiştir.

M. Düzgünoğlu, ulusal destekler için, “*Hiç umurum olmaz. Ben turizm tanıtım filmi yapmıyorum ki.*” demiştir. Yerel yönetim desteğinin mekâna etkisini şöyle açıklar: “*Halef’te bire bir etkiledi. Mersin’de ve Hatay’da da çekebilirdim ama Adana’da çektim; çünkü Adana’da sponsorluklar yapıldı. Ulaşımından konaklamaya kadar birçok destek verdiler. Yerel yönetimden destek aldım. O sayede yapabildim yani. Eğer o olmasaydı, Hatay verseydi o desteği Hatay’da çekerdim.*” Her üç şehrin, filmin hikâyesine, atmosferine ve filmdeki karakterlere uygun olduğunu belirtmiştir. Mekânların film için uygunluğu değerlendirildikten sonra, alternatif mekânlar arasındaki tercih, ekonomik desteğe karşılık gelen lojistik imkânlar sağlayan şehre yönelik olarak yapılmıştır.

M. Düzgünoğlu, bütün ortak yapımların mekân şartı olmadığını ifade etmiştir. Ortak yapım fonlarındaki mekân şartına karşı kendi yaklaşımını, senaryo yazım sürecinin devam ettiği yeni filminin ortak yapım görüşmelerini anlatarak açıklar: “*En son Antalya’da bir fonla görüştüm. İtalya’da, ‘Bizim orada çekerseniz biz size her türlü kolaylığı sağlarız’, dediler. Dedim ki ‘Alakası yok yani. İstanbul’da geçen, Anadolu’da geçen bir hikâye’. Yani İtalya’da nasıl çekeyim? ‘Buraya ismini vermeseniz de olur. İtalya bile demesiniz olur’ dediler bana. Dedim ‘Ama yok öyle bir şey değil yani. Karakterim ona uygun değil yani. Nasıl orada çekeyim ben?’ . Mantık dışı bir şeydi yani.*” Düzgünoğlu, ortak yapım fonlarındaki mekân şartını, gerçek mekânlar için tercih etmeyeceğini; ancak dönem filmi olan projesi için plato kullanması gerektiği ve yurt dışındaki stüdyoları kullanabileceğini açıklar.

M. Kara, ulusal fonların mekân belirleme kararına etkisi için “*Ulusalda çok şey etkilemiyor. Kültür Bakanlığı’nda, sen ülkenin neresinde çekeceksin diye film desteğinde bir değişim aslında olmuyor.*” cevabını vermiştir. Yerel yönetim destekleri için şu açıklamayı yapmıştır: “*Oluyor. ... Aslında sekiz tane pilot bölge belirlenmiştir. İşte Diyarbakır, Mardin, Trabzon, Adana, Antalya falan gibi yerler. Buralarda film çekersen yerel yönetimler, devlet ve yönetimler size destek verir ama onun, bu pilot bölgenin*

dışındaki neredeyse bir sürü şehir, gittiğinizde o kültür müdürlükleri var ya, o belediyelerin, devletin Kültür Bakanlığı olduğu gibi, kültür müdürlükleri üzerinden, valilik üzerinden sizin o şehirde film çekmenizi önemserler, isterler ve size aynı yardımlar yaparlar. Aynı yardım nedir? Ekibinizin yiyeceğini verebilirler yani iki ay, üç ay boyunca yemeniz, içmeniz, aşçınıza kadar... Ondan sonra misafirhaneleri vardır, otelleri vardır anlaşmalı, onların paralarını verebilir ya da bir miktarını karşılayabilir, servis verir size ya da araçlarınızın yakıtlarını verir. Yani on tane, on beş tane arabanın bir filmde olduğunu düşünürsek, her gün onların harcadığı yakıtı düşünürsek ve bunun iki ay boyunca olduğunu düşünürsek oldukça önemli bir kalem tutar.”

M. Kara, yerel yönetim desteğinin aynı yardımla sınırlı kalmadığının bilgisini verir: “Bu arada bazı yönetimler, yani son yıllarda oldukça da arttı, nakit para da veriyor, bu şehirde film çekin, diye. Adana bunu yapıyor mesela, Antalya yapıyor bunu. Malatya... Tam liste aklımda yok da... Kendini pilot bölge ilan etmiştir. Malatya bile mesela, Antalya bile festival bünyesinde bile yapıyor bunu. Burada çekilecek filmlere yüz elli, iki yüz bin lira para veriyor. Festivaller, proje destekleme fonları gibi fonlar var. Antalya’da geçen bir projeyi içlerinden hangisini beğendiyse onu destekliyor. Onun dışında da Antalya’da çekecek her film, belediyeye gittiğinde ondan bir destek alıyor zaten. Bazıları festivale bağladı onu ama festivalde bir tane, iki tane veriyor. Festival dışında da veriyor yani.”

M. Kara “Umut Adası (2006) filmi Londra’da çekildi. Yurt dışından fon sağlandı mı?” sorusunu “Yo ‘Umut Adası’... O öyle değildi, o daha yapımla ilgili, fon değildi o.” şeklinde cevaplamıştır. Ardından yurt dışı fonlarında olan mekân şartı hakkında bilgi vermiştir: “Bazı fonlar, özellikle o şehirde film çekersen ya da %20’sini mesela Berlin’de çekersen, Hamburg’da çekersen ortaklık yapıyor ve sana destek veriyor. Diyor ki, bir film yap ama öykün %20’si burada bağ kursun ya da bir karakterin buraya gelsin, bir şey olsun ya da ortak olsun... O zaman etkiliyor tabii ki mekân olarak da. Bu gerçek mekânda istiyor ama o fonlar. Çünkü o şehir gözüksün, oraya para da girsin istiyor, verdiği fonun belli bir miktarı orda da harcansın istiyor.”

M. Karadeniz, ulusal desteğin mekân belirleme yaklaşımlarına etkisini şöyle açıklar: “Zaten çoğu art house sinemada senarist, yönetmen olduğu için kendi hikâyesini çekmek ister, mekânları düşünerek yazar, zeki bir yönetmense. Onları mecburen... Çünkü elindeki parayı biliyordur. Ne yapılıyor bağımsız sinemada? Sektörün iki tane %80 domine eden yer var. Birincisi, bakanlık desteği; Sinema Genel Müdürlüğü. İkincisi de,

TRT; TRT ortak yapımları, TRT'nin verdiği finans, TRT'nin ön alımları... Şimdi bu sektörü iki firma domine ettiği için, bunları zaten alacağınız paralar bellidir. İşte ilk yönetmenlik; dört yüz bin, altı yüz bin. İşte yapım desteği; yedi yüz bin. Totalde de dokuz yüz, bir buçuk milyon gibi paralara alabileceğinizi düşünür. Hiçbir bağımsız yönetmen ilk filminde iki milyonu bulamamıştır, üç milyon çok zor. Onu bildiği için kısıtlı yazar zaten. Aslında özgülleşmesi de bu anlamda geriye düşüyor.”

M. Karadeniz, “Yerel yönetim desteklerinin mekân tercihlerine etkisi var mı?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: “Evet. Yani ulusal, belediye ulusal destek aldığımızda ya da belediye, valilik, kaymakamlık, bakanlık destekleri aldığında çok etkiliyor. ... Başka bir işimizde ... yine benim ortak yapımcı olduğum bir işte belediyenin tamamen sponsor olduğu, o ilin valiliğin sponsor olduğu için o şehirde çektik. Yani o hikâyeye her yerde çekilebilirdi.” Senaristliğini, yönetmenliğini ve yapımcılığını yaptığı Çınar filmi için şu açıklamaları yapmıştır: “Şimdi benim hikayem her yerde çekilemez. Kars'ta çekilmek zorunda, karda ve Kars'ta geçen bir hikâyeye ama köyde bir hikâyeye, köyde, Artvin'in köyü de olur, Kars'ın köyü de olur, Afyon'un köyü de olur. Şive bile ona göre değişebilir çünkü belediye sponsor oluyordur, valilik sponsor oluyordur ya da zengin bir iş adamı demiştir ki 'Ben Adanalıyım, Adana'nın bir köyünde çekin, bir milyon veriyorum.'. Ona göre tabii ki değişir. Hemen oraya taşırırsın. Mesela Kaş'ta, 'Soluk'ta da böyle. Yönetmen orada yaşadığı için orada prodüksiyonel nedenlerden dolayı Kaş'a taşydık. Yönetmen Bodrum'da yaşasa Bodrum'a taşıyacaktı. Evet, devlet kaynakları, belediyeler, yerel yönetimler etkili oluyor.”

O. Ünlü, ulusal çapta Kültür Bakanlığı'nın desteğini almadığını ifade etmiştir. Taşra yerel yönetimleri için şu açıklamayı yapmıştır: “Taşrada şöyle bir durum vardır: Taşrada insanlardan, gittiğin belediyelerden para isteme, onlar sana canını verirler. Onlardan para istemediğin sürece sana mekânlarını... Mesela; 'Sen Aydınlatırsın Geceyi'de ben, işlek bir caddeyi kapattırdığım gibi çok büyük bir reklam panosunu söktürttüm belediyeye. Adam benim için yaptı bunu. Sonra getirdi taktı çünkü ben para istemedim. Onu yapabiliyor, parasız. Sokak kapatır, yol, trafik değiştirir. Senin için bunları yapar yani. ... Para istemezsen uyanıklık edip, senin için ne istersen yaparlar. ... Bir de orada herkes birbirini tanıdığı için sen mesela bir ev görürsün, on dakikada bulurlar ev sahibini hemen. Belediye başkanı arar senin için ve sen gidereceğin mekânlara.

İşler kolaylaşır, çok daha rahat çalışırsın. Biz mesela taşrada çekmek isteyip de çekemediğim herhangi bir yer olmadı benim.”

Ş. Vitri nel, şehir şartı olan fonlar için şu açıklamaları yapmıştır: *“Mesela Antalya Film Forum ‘da Sümer Tilmaç ... adı altında verilen proje geliştirme desteği var. Sadece Antalya ‘da geçen, konusu Antalya ‘da geçen, Antalya ‘ya çekilecek olan filme veriliyor, Antalya Belediyesi veriyor. ... Bu zaten en fazla şu olabilir: senin elinde yazlık bir yerde geçen yani konu olarak hani herhangi bir deniz kıyısında geçebilecek, jenerik bir senaryo vardır, onu Antalya ‘ya adapte edebilirsin ama durup dururken oradan fon alacağım diye Antalya ‘da geçecek senaryo yazmak bence çok aşırı tehlikeli. ... Fakat Müzeyyen ‘i (Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku) Beyoğlu ‘ndan başka bir yerde çeke bilmeye imkân yok. İsterlerse fizandan sponsorluk versinler, başka hiçbir yerde olmaz o film, İzmir ‘de çekemezsin mesela. İzmir Belediyesi sana para verdi diye götürüp orada çekemezsin yani.”*

Ş. Vitri nel, yapımcının destek bulduğu şehre göre senaryonun revize edilebileceğini; ancak bu kararın yaratıcı unsurların değerlendirilerek verildiğini açıklar: *“Mesela yönetmen geliyor diyor ki, atıyorum ‘Ben hani şurada geçecek, İstanbul ‘da geçecek hikâye’. Diyelim ki bir yapımcısı var, yapımcı diyor ki ‘Ama benim İzmir ‘de şöyle şöyle bağlantılarım var. İzmir ‘de çekersek daha rahat çekeriz. İzmir ‘de olmaz mı burada hikâye?’ diyor. Şimdi bu bir kreatif olarak da verilmesi gereken bir karar ama işte mesela yapım da etkiliyor gibi. ... Bazen çünkü geri dönüyorsun tekrar yazıyorsun oraları mesela. Mesela %10 ‘unu yeniden yazıyorsun senaryonun, duruma göre.”*

Ş. Vitri nel, İstanbul dışında film çekerken, yerel yönetim ve halkın desteğini sağlamak için izlenen yöntemleri anlatmıştır: *“Onur ‘un (Ünlü) filminde mesela, ‘Sen Aydınlatırsın Geceyi ‘de biz gerçekten yapım ekibi olarak herkesten önce Akhisar ‘a gittik, Onur bize bazı adresler de vermişti gitmeden önce. Deplasmanda yani İstanbul dışında çalışırken en iyi yöntem budur zaten. O gideceğin yerde birisini bulmak, bir mihmandar bulmak. O kişi, şehri bilen, o gideceğin yeri bilen birilerini bulmak... Orada bizim, dediğim gibi Onur zaten biraz orali olduğu için önceden tanıdığı insanlar vardı. Bir de tabi belediye çok hevesliydi bizim orada film yapmamız için. En doğru yöntem de zaten yerel yönetimle ilişki kurmaktır. Başka alanlarda da faydası olacağı için sonradan onu bağlamaya çalışırız bir yapım olarak. Nereye gidersek gidelim. ... Gittiğimiz yerde hemen yerel yönetimle bir ilişki kurmaya çalışırız.”*

Ş. Vitri nel, mekân kriteri olan yurt dışı fonları için şunları söylemiştir: “*Sen şimdi mesela tamamen yerel bir film çekiyorsan ve yabancı fon arayacaksan ona göre bir fon araman lazım. Mesela, ben diyelim ki, Çiğdem (Vitri nel) tamamen burada yerel koşullarla bir film çekecek, ben onu mekâna göre fonlandırarak bir yerden fon aramam. Ben onu mesela Çiğdem’i kadın yönetmen, kadın sinemacı olarak fonlandırarak bir yerden fon ararım yapımcı olarak.*” Fon sağlamak için mekân tercihlerinde değişiklik yapma yoluna gitmeyeceğini, ancak sektörde “*Bunun ben yapıldığı bazı şeyler biliyorum, bazı filmler Türkiye’de kaynak bulamadıkları için sonradan, senaryoyu revize ederek o yabancı kaynağa uysun diye karakter ve mekân koydular. Fakat dediğim gibi benim işlerimden bir tanesi, ben aynı zamanda senaryo okuyan bir insanım, ben film izlerken anlıyorum mesela. Bunu buraya sokmuşturmuşlar diye anlıyorum. O iyi bir yöntem değil.*” açıklamasını yapmıştır.

T. Karaçelik, yerel yönetim desteği için şu açıklamayı yapmıştır: “*Maddi açıdan çok daha kolay. Yerel belediyelerle ortaklıklar yapabiliyorsun, oranın önde gelen insanlarından yardım alabiliyorsun. Yemeğe birisi yardım edebilir, belki başka şeye yardım edebilir. İzinler konusunda daha rahatsın. Esasında taşrada çekmek daha, ekonomik anlamda daha rahatlatıyor insanı.*” Karaçelik bu tür yardımların kurumsallaşmamış olmasına dikkat çeker: “*O belediye yapmaz, başkası yapıyor falan. İstanbul’da da belediyeden belediyeye değişiyor. Belediye başkanı değiştiği zaman da değişiyor ama bu. Ya belediye başkanının gününe göre de değişiyor.*” T. Karaçelik, şimdiye kadar yaptığı film projelerinde yerel yönetimlerin fon desteği için “*Şu ana kadar olmadı*” demiştir.

T. Karaçelik, yurt dışı fonlarının mekân belirleme tercihine etkisi için şu açıklamayı yapmıştır: “*... önce kafamdakini tahayyül ediyorum ondan sonra ona göre mekânları bulmaya çalışıyorum. O yüzden de çok fazla fonlara, yurtdışı fonlarına da çok fazla başvurmuyorum. Başkalarını etkileyebilir, beni etkilediğini söyleyemem şu ana kadar ... ama niye etkilemesin, tabii ki etkiler insanları ve film yapma sürecini de etkiler. Ne kadar senarist, yönetmen varsa o kadar film var. Yani, Hamburg’da çekersen biz karşılıyoruz her şeyini, diyen bir fon. ... Ortak yapımcılık burada devreye giriyor. O fonların zaten şartlarında bazı kriterler oluyor. ... Yani paranın belli bir kısmını orada harcamak zorundasın mesela. Burada tabii ki etkisi oluyordur ve yani ekip seçiminde bunu bazen*

yapabiliyorsun, o da orada harcamak oluyor veya mekân olarak da orada olabilir, stüdyo olarak gidebilirsin. Tabii ki, işte yapımcılık bu zaten.”

T. Karaçelik, *Kelebekler* filminde Almanya’da çekilmiş gibi gösterilen yerlerin Türkiye’de çekildiğini ve bu sahnelerin başlangıçta Almanya’da çekilmesinin planlandığını söylemiştir. “Almanya’da çekilmesi planlanan sahnelerle ilgili mekân değişikliğinin sebebi neydi?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: “*Alman ortağımız vardı, Kültür Bakanlığı’ndan para çıkmadı, Alman ortağımız da caydı. Dolayısıyla elimizdeki bütçeyle 18 günde çekmek zorunda kaldık.*” cevabını vermiştir. “Kültür Bakanlığının kararı ile Alman ortağımızın cayması arasında bir ilişki var mı?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “*Tabii, çünkü yurtdışı fonlarından ancak para bulabilirse Alman yapımcılar veya yurtdışı yapımcılar dahil olabiliyor. O fonların da en büyük kriterlerinden bir tanesi senin Kültür Bakanlığı’n seni destekliyor mu? Yani senin devletin seni desteklemiyorsa ben niye destekleyeyim, diyor adam. Değer değilsin, diyor yani çünkü. Regülasyonlar bir günde değişmediği için. Adamların regülasyonu böyle. Adamların regülasyonları mantıklı, akıllı... Devletleri baz alarak yapıyor. Dolayısıyla günden güne değişen kriterleri olamıyor onların da. Çünkü onlar da keyfi bir yönetim sergilemek istemiyorlar.”*

T. Tufan, ulusal film destekleme fonunun mekân belirleme yaklaşımına etkisi için şu açıklamaları yapar: “*Üç filmimizde de Kültür Bakanlığı’na başvurduk, yapım desteği talebi olarak ama üç filmimizde de böyle bir şey söz konusu olmadı. Yani biz hikâye ne gerektiriyorsa onunla ilgili mekân tercihlerinde bulunduk. Kültür Bakanlığı’ndan aldığımız ya da talep ettiğimiz destekle ilgili olarak herhangi bir mekân değişimi ya da mekân tasavvurunda, tasarımında farklılıklar olmadı. Böyle bir talep de gelmedi zaten.”*

T. Tufan, yerel yönetim desteklerinin mekân belirleme yaklaşımına etkisi için şunları söylemiştir: “*Olmayan bir şeyi sadece oradan fon aldığınız için yapamazsınız ama şöyle şeyler var, ben birazcık daha işi pratiği üzerinden anlatayım: Mesela Antalya Film Festivali bir süredir bir fon oluşturdu Antalya Film Form bünyesinde. Dedi ki ‘Ben Antalya’da film çekenlere şu kadarlık bir para vereceğim, bütçe vereceğim’. Şimdi siz eğer o filmi Antalya’da, Çanakkale’de ya da Rize’de çekmeniz çok mühim değilse o hikâyeyi Antalya’da da aynı yer ve estetik düzeyde anlatabiliyorsanız o zaman gidip Antalya’daki fondan faydalanabilirsiniz ve gidip onu alabilirsiniz. Bazı şehirler kendi şehirlerinde çekilen filmlere şehrin tanıtımına katkı sağlasın diye böyle destekler olabilir*

ve yapımclar, sinemacilar eğer hikâyeyle ters düşmüyorsa, hikâyeyi zayıflatmıyorsa böyle tercihler yapabilirler.”

T. Tufan, Türkiye ve Bulgaristan ortak yapımlı olan *Anons* filminin ana mekânı için İstanbul’da öykünün yaşandığı gerçek mekânın tercih edildiğini, ancak seçilen mekânla ilgili sosyal ve ekonomik sorunlar nedeniyle mekân belirleme sürecinde Bulgaristan’ın da düşünüldüğünü açıklamıştır. Uluslararası fonların mekân belirleme sürecine etkisini şöyle açıklar: *“Genellikle şöyle şartlar öne sürülür: Verdikleri paranın mutlaka kendi sektörlerinde harcanması şartını koyarlar. Biz mesela bizim Bulgar ortaklarımız Bulgaristan Film Fonu’ndan fon almışlardı. Biz bu yüzden filmin teknik malzemelerini kamera, lens vs. görüntü yönetmenini, sanat yönetmenini vs. Bulgaristan’dan getirttik. Çünkü o fonun kullanılma şartı Bulgar sinemasının içinde kullanılmasıydı. Eğer burada zor şartlarda olsaydık belki Bulgaristan’da mekânları da kullanabilirdik”* cevabını vermiştir.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı Sinema Genel Müdürlüğü’nün film yapım desteği için çekim mekânları özelinde herhangi bir şartı bulunmamaktadır. Bakanlık tarafından, sinema filmleri aracılığıyla, uluslararası mecrada görünürlük sağlama amacına yönelik turistik mekânların kullanım şartı olmamasının yanında, sinema profesyonellerin de desteğin sağlanabilmesine yönelik mekân tercihlerini oluşturmadığı anlaşılmaktadır. Ancak bazı uluslararası film yapım desteği fonu ile yerel yönetimlerin fon sağlama ve lojistik destek şartlarında mekân şartı bulunmaktadır.

Profesyoneller tarafından yerel yönetim fonları, lojistik destekler ve yurt dışı fonlarının mekân belirleme süreci özelinde sektör içerisinde farklı yöntemlerin uygulandığı açıklanmıştır. Sundukları uygulamaların hepsi kendilerinin kabul ettiği yaklaşımlar değildir. Bu uygulamaların temelde iki yaklaşıma karşılık geldiği tespit edilmiştir: Birincisi, ekonomik destek sağlanması adına mekân tercihlerinin belirlenebileceğini söyleyen yaklaşımdır. Bu grup arasında dört farklı eğilim ortaya çıkmaktadır. Bu eğilimlerden biri, her yere uyarlanabilecek bir senaryo olduğunda ekonomik desteğe göre şehir tercihinin yapılabileceğidir. İkincisi, ekonomik destek için başvurulacak yere uygun senaryonun yazılabileceğine yöneliktir. Üçüncü eğilim, ekonomik destek sağlanacağı belirli duruma geldikten sonra mevcut senaryonun revize edilebileceğidir. İlk üç eğilimden farklı olarak dördüncü eğilimde, mekânların değiştirilmesine yönelik fonun kabul edilmesi şarta bağlanmaktadır; fon desteği sağlayan

yerin, halihazırda mevcut olan hikâyeye, atmosfere, karaktere uygunluk şartı aranmaktadır. Bu şartları sağlayan bir yerde mekân tercihlerinin belirlenebileceği veya değişebileceği söylenmiştir.

Ekonomik desteğe yönelik ikinci yaklaşım türünde, mekân belirleme kararında ekonomik desteğin bir kriter olarak alınmadığı saptanmıştır. Desteğe bağlı olarak çekim mekânı tercihinde bulunmayacağına altını çizen katılımcılar, mekânlar belirlendikten sonra, mekânlara göre ekonomik destek aramaktadır. Bu yaklaşımda, filme özgü ihtiyaçların ön planda olduğu, hikâyeye, atmosfer, karakter gibi yaratıcı unsurlara göre film mekânlarının belirlenmesinin ardından, yerel yönetimle ve ortak yapımla anlaşmak ve imkânlarından yararlanmak amaçlanmaktadır. Çekimleri bu şekilde film için özellikli olan bir yerde yapılacak ise ve destek sağlanamadığı durumda, profesyonellerin mekân belirleme tercihinin değişmediği ancak bu durumun film yapım sürecinin zorlaştığı dile getirilmiştir. Katılımcıların bu desteklere yönelik mekân belirleme yaklaşımları çeşitleniyor olsa da öncelikle filmin ihtiyaçlarının düşünüldüğü için mekân belirleme kararlarında ekonomik desteklerin birincil önemde olmadığı, mekân belirleme kararına etki eden yan faktörlerden biri olduğu tespit edilmiştir.

Mekân belirleme kararlarının filmin senaryo sürecinde veya yapım öncesinde verildiği anlaşılmaktadır. Fon ve lojistik gibi ekonomik desteklerin film üretimini kolaylaştırıcı etkisi vardır. Katılımcılardan bazıları yerel yönetimlerin fon desteği olduğunu, bazıları ise fon desteği olmayıp yine ekonomik desteğe karşılık gelen, aynı yardım da denilen, lojistik yardımların sağlandığını açıklamıştır. İstanbul dışındaki şehirlerde ve taşrada mekân belirleme konusunda işleyişin daha hızlı ve kolay olduğu da vurgulanmıştır. Bunun yanında kişisel ilişkiler de lojistik desteğin sağlanması açısından önemli hale gelmektedir. Yerel yönetim ve kişisel ilişkiler sayesinde yardımlar sağlanabileceği için tanışıklıkların olduğu yerlerin tercih edilmesi önemli hale gelmektedir.

4. YÖNTEM

Tez çalışması planlanırken nitel araştırma yöntemine uygun olacak şekilde planlanmıştır. Bu bölümde araştırma için seçilen durum çalışmasının ne olduğu, bu yaklaşımın kullanılmasının gerekçeleri ve durum çalışmasının bu çalışmada nasıl kullanıldığı açıklanmaktadır. Tez çalışmasının hangi eylem akışı içinde gerçekleştiği hakkında bilgi verilmekte ve hazırlıklardan son evreye kadar bütün araştırma süreci aşamalarının haritası çıkarılmaktadır.

4.1. Araştırma Modeli

Van Maanen'e göre "Nitel araştırma, bir şemsiye terim olup tanımlamaya, çözmeye, yorumlamaya ve anlamda ilgili terimlere ulaşmaya çalışan teknikleri kapsayan süreçler bütünüdür" (akt: Merriam, 2018: 13). Nitel araştırmaların temelini oluşturan "neden", "nasıl", "niçin" sorularını merkeze alan bu genel tanımın yanında Creswell (2020: 45) nitel araştırmanın sürecine odaklanan bir tanım yapmaktadır:

Nitel araştırma varsayımlarla ve bireyler veya grupların bir sosyal ya da insan sorununa atfettikleri anlamlara değinen ve araştırma problemlerinin incelenmesini içeren yorumlayıcı/kuramsal çerçevelerin kullanımı ile başlar. Bu problemi araştırmak için, nitel araştırmacılar; araştırmada, çalışmadaki insan ve yerlere duyarlı olan doğal ortamdaki veri koleksiyonlarını ve hem tümevarım hem de tümdengelimli, örüntü ve temalar kuran veri analizlerini içeren nitel bir yaklaşım kullanırlar. Nihai yazılı bir rapor veya sunum; katılımcıların seslerini, araştırmacının derin düşüncelerini, problemin kompleks bir açıklama ve yorumlamasını ve literatüre katkısını veya değişim çağrısını içerir.

Creswell (2020: 47) nitel araştırmaların özelliklerini temel nitelikteki üç nitel araştırmaya giriş kitabından (LeCompte ve Schensul, 1999; Hatch, 2002; Marshall ve Rossman, 2010) derleyerek bir araya getirmiştir. Buna göre nitel araştırmanın özellikleri şöyle sıralanmaktadır: "yakın etkileşim için bir veri kaynağı olan doğal ortamda (aland) gerçekleştirilir"; "veri toplamada temel araç olarak araştırmacıya güvenir", "çoklu yöntem kullanımını içerir"; "tümevarım ve tümdengelim arasında gidip gelen kompleks muhakeme içerir"; "katılımcıların bakış açıları, yorumları ve çoklu subjektif görüşlerine odaklanır"; "bağlam veya katılımcının/ alanın (sosyal/ politik/ tarihsel) ortamlarında yer alır"; "önceden sıkı belirlenmiş bir desen yerine zamanla beliren ve gelişen bir desen içerir"; "yansıtıcı ve yorumlayıcıdır (yani araştırmacının biyografilerine/ sosyal

kimliklerine duyarlıdır); “bütüncül ve kompleks bir resim sunar”. Bu özellikler nitel araştırma alanında temel kitapların yazarlarının tamamının kabul ettiği değiştirilemez ve her bir özelliğe bağlı kalınması gereken nitelikler olmayıp birinde olan ya da birkaçında ortak olarak kabul edilen özellikleri içermektedir. “Bu özellikler zaman içinde evrimleşmiş ve kesinlikle bir dizi nihai unsur sunmamaktadır” (2020: 45). Örneğin nitel araştırmalar için “çoklu yöntem kullanımı içerir” özelliğine LeCompte ve Schensul ile Marshall ve Rossman kitaplarında yer vermişken Hatch bu özelliği dışarıda bırakmıştır.

Bir konu hakkındaki ana problem, araştırma için hangi yöntemden yararlanılması gerektiğinin bilgisini taşımaktadır. Bu çalışma temelde Türkiye’de sinema sektörü profesyonellerinin sinemasal mekânları nasıl belirlediğini anlamaya ve çözmeye çalışmaktadır. Araştırmanın bu temel derdi aslında araştırma yönteminin nitel araştırma yöntemi olmasını belirlemede ve örneklem seçimini; veri toplama tekniğini ve aracını; veri analizinin nasıl yapılacağı hakkında uygun tercihlerin yapılmasını sağlamaktadır. Bu çalışma Maanen ve Creswell’in nitel araştırma tanımlamalarına ve Creswell’in çeşitli kaynaklardan derleyerek oluşturduğu nitel araştırmanın özelliklerine uyumludur.

Nitel araştırma yürütme çeşitleri arasından durum çalışması; “tek bir durumu veya az sayıda durumu yakından veya derinlemesine anlama ve ortaya çıkarma” (Yin, 2017: 4) amacı taşımaktadır. Bu amaçla bir ya da daha fazla durumu bağlamsal olarak ele alma, karmaşık koşullarını ortaya çıkarma ve derinlemesine inceleyerek durumun değerlendirilmesine ve anlaşılmasına odaklanmaktadır (2017: 4). Yin’e göre en az üç özellik bir araştırmanın durum çalışmasına uygunluğuna işaret etmektedir. Bunlar: araştırma sorusunun türünün “ne oluyor” ve “ne oldu” gibi betimleyici sorulara veya bir şeyler “nasıl” ve “neden” oldu gibi açıklayıcı sorular soruyor olması; verilerin gerçek dünya bağlamı içinde doğal ortamlarında toplanılması; bir durum hakkında değerlendirme yapılmak istenilmesidir (2017: 4-5). Durum çalışmaları daha çok uygulama süreçlerine odaklanmakta, karar verme süreci gibi süreç değerlendirmeleri için kullanılmaktadır (2017: xix)

Tez çalışması kapsamında araştırmaya katılan paydaşların mekân belirleme yaklaşımları, mekân belirleme sürecine etki eden dinamikler ve film yapım süreci aşamalarında mekân belirleme özelinde hangi çalışmaların yapıldığı ortaya çıkarılmaya çalışmaktadır. Çalışma odağına “mekân belirleme süreci”ni bağlamı içinde derinlemesine ele alması, karmaşık koşulları ortaya çıkarması, betimlemeye ve

detaylandırmaya odaklanması açısından durum çalışması yöntemine uygun olduğu ortaya çıkmıştır. Bu araştırmada tek bir durum hakkında derinlemesine bir anlayış sunmak amaçlandığı için tekli durum çalışması yapılmaktadır. Yin (2017: xxii) “Eğer olaylar gerçekleşirken olayların, nasıl ve neden gerçekleştiklerini de dikkate alarak (karşıt açıklamalar) “nasıl” ve “niçin” gibi sorular yöneltmek istiyorsanız, ilgili tip, muhtemelen açıklayıcı durum çalışması olacaktır” der. Çalışmanın araştırma soruları mekânların nasıl belirlendiği, niçin tercih edildiğini, mekân belirleme sürecince hangi dinamiklerin etkili olduğu, bu dinamiklerin arasında nasıl bir ilişki olduğunu ve mekânların belirleme çalışmalarının film yapım süreçlerinde nasıl gerçekleştiğinin ortaya çıkarma yönünde olduğu için “nasıl” ve “neden” kuramları da denen açıklayıcı durum çalışması kullanılmıştır.

Araştırmada veri toplamak için öncelikle yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Mekân belirleme kararlarına etki eden muhtemel dinamikleri ortaya çıkartabilecek sorular literatür araştırması yapılarak hazırlanmıştır. Cresswell’e göre literatür “sorulan sorularla ilgili bilgi sağlamak için tamamen taranabilir ve kullanılabilir, araştırmanın ileri aşamasında taranabilir veya sadece araştırma probleminin önemini belgeleme yardımcı olmak için kullanılabilir” (2020: 51). Araştırmanın amacı ve yöntemi ile uyumlu olmasına dikkat edilen sorular mesleklere özgü olup ayrıntılı ve açık uçlu sorular olarak kurgulanmıştır. Sorular ilk görüşmelerdeki ön sonuçlar ortaya çıktıktan sonra analiz edilerek tekrar gözden geçirilmiştir ve çok büyük oranda çalışmanın uygulanabilirliği desteklediği ortaya çıkmıştır. Literatür incelenerek oluşturulan sorular içinde sinema profesyonellerine ait olan filmler ve katılımcıların içinde buldukları film projeleri incelenmiş, film ve sahne bazlı sorular sorularak cevapların somut örneklerle temellendirilmesi sağlanmıştır. Böylece katılımcıların cevaplarının doğrudan deneyimleriyle desteklenen cevaplara ulaşmak amaçlanmıştır.

Mekân odaklı sorulan sorular önceden tasarlanmıştır. Görüşülecek kişilerin deneyimleri hakkında önceden araştırma yapılmıştır. Böylelikle medya profesyonelleri hakkında bilgi sahip olunarak kişiye ve yapılan işlere özgü sorular da sorulmuştur. Görüşmeler yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği ile gerçekleştirilmiştir.

4.2. Katılımcıların Belirlenmesi

Araştırma, Türkiye’de sinema sektöründe üretimde bulunan ve halen üretime devam etmekte olan profesyonelleri oluşturmaktadır. Sinemasal mekânları hangi paydaşların belirleyebileceği sorusunun yanıtı ise örnekleme ortaya çıkarmaktadır. Bu sorudan hareketle sinemasal mekân tercihlerini nasıl yapılandıkları alanda çalışan senarist, yapımcı ve yönetmenlerden oluşan paydaşlarla görüşme sağlanarak ortaya çıkartılmıştır. Katılımcıların belirlenmesi için görüşme yapılacak profesyonellerin bir kısmı önceden belirlenerek ön görüşme sağlanmıştır. Bu görüşmeler telefon ve mail yoluyla sağlanmıştır. Görüşmelerde katılımcılar, araştırmacıyı ve çalışma konusunu tanıtan yazı ile bilgilendirilmiş, tez çalışmasına katılmaları için onay istenmiş ve örnekleme oluşturan kişilere ulaşma konusunda ricada bulunulmuştur (EK-1). Ön görüşmeler sırasında kartopu tekniği kullanılarak diğer profesyonellerin isimlerine ulaşılmıştır. Bunun dışında senarist, yönetmen ve yapımcılarla sosyal medya üzerinden de iletişime geçilmeye çalışılmıştır. Araştırmacıyı ve çalışma konusunu tanıtan yazı gönderilen üç kişi bu şekilde belirlenmiştir.

Veri toplama sürecince farklı paydaşların yaklaşımlarını ortaya çıkarmayı ve çeşitli perspektifler ve deneyimlere ulaşmak amaçlanmıştır. Bu nedenle senarist, yönetmen ve yapımcı olan 18 kişi ile görüşülmüştür (EK-2). Saha çalışması sırasında katılımcılardan yeni bilgilerin gelmediğinin fark edilmesi araştırmanın “doyum noktası”na ulaştığı anlamına gelmektedir (Şimşek, 2015: 175; Patton, 2018, 246). Cevaplar birbirini tekrar etmeye başladığında bilgilerin doygunluğa ulaştığı anlaşılacak yeni kişilerle görüşmeler sonlandırılmıştır. Cevapların doygunluğa ulaşması ve görüşme yapılacak kişilerin katılımlarıyla ilgili sahada çıkabilecek sorunlar öngörülerek başlangıç için 15 kişilik asıl görüşme listesi ve 15 kişilik de yedek liste hazırlanmıştır. Her bir görevdeki sinema profesyoneli için; örneğin senaristlerden 5 kişi, yönetmenlerden 5 kişi asıl listede yer almaktadır. İletişim fırsatları yaratması ve yüz yüze görüşmenin konuyu daha derinlikli açma potansiyeli taşıması nedeniyle öncelikle yüz yüze görüşme tercih edilmiştir.

4.3. Veri Toplama Tekniği ve Aracı

Nitel araştırma bağlamındaki anlamı tanımlamaya, çözmeye, yorumlamaya çalışırken veri toplama araçlarının bütün bu anlama çabalarına duyarlı olması gerekmektedir (Merriam, 2018: 1). Yin, (2017: 19) durum çalışmasında yaygın olarak kullanılan veri

toplama araçları arasında görüşmelerden bahsetmektedir. Bu çalışma için veri toplama sırasında tercih edilen bilgi kaynağı görüşmelerdir. Araştırmacıya derinlemesine görüşme fırsatı yaratarak katılımcıların cevaplarından yeni sorular sorma fırsatı yarattığı için yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır.

Araştırma için yapılan alanyazın çalışmaları sırasında tez çalışmasının problemine hizmet edecek sorular hazırlanmıştır (EK-3). Saha araştırması sürecinde cevapların doygunluğuna göre soruları değiştirme, azaltma ya da arttırma yapılabilmektedir. Bu çalışma için sorular öncelikli olarak ayrıntılı hazırlanarak soru sayısı fazla tutulmuş, böylece soruları veri toplama sürecinde gerektiğinde rafine etme payı bırakılmıştır. Creswell (2020: 22), araştırmacı eğer isterse araştırma problemine daha iyi hizmet edeceği için araştırma sürecinin ortasında bile soruları revize edebileceğini açıklamaktadır. “Nitel araştırma prosedürleri ve metodolojisi; tümevarımsal ve gelişmeye müsait bir nitelikte olup araştırmacının veri toplama ve analiz etme deneyimi” ile şekillenebilmektedir (Creswell 2020: 22). Veri toplama sürecinde randevu alınan asıl listedeki ilk üç katılımcıyla yapılan görüşmelerin ardından sorular tekrar gözden geçirilmiştir. Yapılan ilk görüşmeler sonunda araştırmanın amacına doğrudan hizmet eden sorular belirlenmiş ve görüşme süreleri dikkate alınarak sadece soru sayısı azaltılarak sorular revize edilmiştir. Böylece ilk katılımcılarla yapılan görüşmelerde veri kaybına yol açacak bir durum ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle ilk katılımcılarla tekrar görüşme gereği doğmamıştır.

Veri toplama süresince yüz yüze yapılan görüşmeler iki adet ses kayıt cihazı ile kaydedilmiştir. Görüşme yapılacak yerin gürültülü olmamasına dikkat edilerek görüşmeciler için uygun olan kafe, ofis, ev ortamlarında görüşmeler yapılmıştır. Görüşmenin yapıldığı zamanda da hali hazırda film projeleri yürüten 18 kişiyle yapılan görüşmeler 10.08.2020 ile 12.09.2020 tarihleri arasında tamamlanabilmiştir.

Sinema profesyonellerinin filmografileri ile ilgili çalışma yapılarak katılımcıların hangi görevlerde bulunduğu, film ismi, film gösterim yılı ve filmin türünü gösteren veriler toplanmıştır. Görüşme sırasında bu verilerden oluşturulan tablo katılımcıya sunulmuş, eksikler katılımcıyla birlikte tamamlanmış ve filmografilerin son hali onaylatılmıştır (EK-4). Görüşmelere gönüllü katılım formu, kişi filmografisi, görüşülecek kişinin meslek/ mesleklerine ait soru dosyaları, kişi bilgilerinin yazıldığı ve görüşmelerden notlar

alınan defter, iki ses kayıt cihazı ve veri kaybını önlemek amacıyla sesleri görüşme bitiminde aktarmak için bilgisayar ile hazırlıklı olarak gidilmiştir.

4.4. Veri Analizi

Bir durum çalışması olan “mekân belirleme sürecine” odaklanan bu araştırmanın analizindeki temel noktalar şunlardır: sinema profesyonellerinin mekâna yaklaşımı, mekân türü tercihi ve gerçek mekân belirleme sürecine etki eden dinamiklerin ne olduğu ve birbiriyle ilişkisi, film yapım sürecinde mekânlarla ilgili yapılan çalışmalar. Bu hususlar analizin hareket noktalarını oluşturmaktadır. Verilerin analizinde izlenen yol ise aşağıda açıklanmıştır.

Creswell (2020: 100) “bir durum çalışmasının bulgular bölümü hem bir durumun betimlenmesine hem de durum çalışmasında araştırmacının ortaya çıkardığı tema ve konuları” içermesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu çalışmada veri analizi sürecinde katılımcılara sorulan sorular deşifre edilmeden önce onları kapsayan belirli kategorilere ayrılarak temalar oluşturulmuştur. Sesler deşifre edilirken cevaplar bu temaların çatısı altında organize edilmesi veri analizi sürecinde yol gösterici olmuş ve kolaylık sağlamıştır. Verilerin sınıflandırılması ve organize edilmesi sırasında anahtar kelimelerden yararlanılmıştır. Deşifre sürecinin tamamlanmasının arkasından sinema profesyonellerinin yaklaşımları; eğilimleri, bakış açıları, görüşleri, tercihleri ve deneyimlerden ortaya çıkan veriler mukayese edilmiştir. Bu yapılırken hem bir meslek grubunun yaklaşımı hem de farklı meslek/ mesleklere sahip paydaşların mekân yaklaşımları benzerlikler gruplandırılmış, farklılıklar ise karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

Bu çalışmanın veri analizinin kapsamı katılımcılarının yaklaşımlarının kıyaslanmasının ötesinde belirlenen temaların kendi içinde ve birbirleriyle ilişkilerini de ortaya çıkarmaktadır. Böylece mekân belirleme çalışmalarına etki eden dinamiklerin birbirleriyle ilişkisi ortaya konmuştur. Mekân belirleme yaklaşımlarının öne çıkarıldığı bu çalışma profesyonellerin sadece fikirlerine ve bakış açılarına değil eylemlerine de odaklanmaktadır. Araştırmanın örneklemini oluşturan senarist, yönetmen ve yapımcının film yapım aşamalarında mekân belirleme ile ilgili pratikleri kronolojik sıralama takip edilerek açıklanmıştır. Creswell (2020: 101) durum çalışmasının karakteristik

özelliklerinden birinin de tema ve konuların bir kronolojik sıra içinde organize edilmesi olduğunu ifade etmiştir.

Araştırmanın veri analizi sürecinde sonuç olarak mekân belirleme analizleri sinema profesyonellerinin yaklaşımlarına ve bunların karşılaştırılmasına; temalara ve bu temaların birbiri arasındaki ilişkilere göre yapılmış ve kronolojik sıra oluşturulmuştur. Bütün bu incelemeler ikinci bölümde yapılan alanyazın çalışması ile ilişkilendirilmiş ve ortaya çıkan bütün bulgular yorumlanarak sonuçlandırılmıştır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Film yapım sürecinde sinemasal mekânların nasıl belirlendiğini sorgulayan bu araştırma, katılımcıların mekân belirleme yaklaşımlarını incelemeyi, tanımlamayı ve açıklamayı amaçlamaktadır. Bu kapsamda nitel araştırma yöntemlerinden karar verme ve uygulama süreçlerine odaklanan durum çalışması yapılmıştır. Senarist, yönetmen ve yapımcı mesleklerini profesyonel olarak yürüten paydaşlarla yapılan görüşmeler sonucunda sinemasal bir öge olarak mekâna kişisel bakış, mekân türlerinden hangisinin tercih edildiği ve niçin tercih edildiği, mekânların nasıl belirlendiği, gerçek mekân belirleme sürecindeki dinamiklerin ne olduğu ve söz konusu dinamiklerin birbiriyle ilişkisi hakkında araştırma verileri toplanarak ortaya çıkan bulgular analiz edilmiştir. Bu tez, mekân belirleme yaklaşımlarının ne olduğunu sorusu bir yana, nasıl ve niçin soruları ile çeşitli olgular arasındaki ilişkileri derinlemesine inceleyerek sunmaya çalışmaktadır. Araştırmada ortaya çıkan sonuçlar “Bulgular ve Yorum” başlığında ayrıntılı olarak ele alındıktan sonra bu başlıkta sonuçların genel hatları ortaya konmaktadır

Sinemasal mekâna kişisel bakış ile mekân belirleme sürecindeki kararların birbiriyle doğrudan ilişkili olduğu gözlenmektedir. Mekânın sinemadaki yeri hakkında sorulan soruda mekân belirleme kararları hakkındaki yaklaşımlar öne çıkarken, benzer şekilde, mekân belirleme yaklaşımları ile ilgili sorulara verilen yanıtlarda sinemasal mekânın nasıl konumlandığı görünür olmaktadır. Örnek vermek gerekirse, mekânın oldukça önemli olduğunu vurgulayan Ç. Vitrinel, lojistik ve ekonomik faktörlerin mekân belirleme sürecinde birincil önemde olmadığını, mekânların salt maddi faktörlere göre belirlenemeyeceğini ifade etmiştir. Böyle bir yaklaşımda hem sinemasal mekânın profesyonel tarafından nasıl konumlandığı hem de yaratıcı kararlar ile maddi faktörlerin, başka bir ifadeyle içsel ve dışsal dinamiklerin mekân belirleme yaklaşımındaki yeri de görünür olmaktadır. Dolayısıyla sinemasal mekâna kişisel yaklaşım ile mekân belirleme sürecindeki kararların etkileşimli olgular olduğu saptanmıştır.

Mekân türü tercihinde önceliğin gerçek mekânlar olduğu tespit edilmektedir. Öte yandan stüdyo, özel görsel efekt ve kurgusal mekânlar ancak gerekli olduğu hallerde kullanılmaktadır. Gerçek mekân tercihinin öncelikli sebebi gerçekçilik ve inandırıcılık işlevlerine hizmet etmesidir. Gerçek mekân belirleme yaklaşımında ortaya çıkan

dinamikler, bu tez kapsamında ikili ayrımla formüle edilmektedir: yaratıcı unsurlar ve maddi faktörler. Gerçek mekân araştırma sürecinde öne çıkan yaratıcı unsurlar; senaryoda yer alan karakter ve hikâye tarifine ve yönetmenin tasarladığı atmosfere uygunluktur. Hikâye ve karakter tariflerine ve yönetmenin hayal ettiği atmosferi sağlayan bir mekân, filmde yaratılmak istenen gerçekliğe de hizmet etmektedir. Gerçek mekânların kendine özgü atmosferinden yararlanılmakla birlikte yönetmenin vizyonundaki filme özgü gerçekliği meydana getirmek için mekânlar tasarım işleminden geçmektedir.

Gerçek mekânlarda hikâye, karakter ve atmosferin uyum için olduğu estetik faktörlerin yanında, teknik, lojistik, ekonomik faktörler de mekân belirleme sürecinde öne çıkmaktadır. Teknik şartlar, çekim mekânının yönetmenin film dilini oluşturmaya imkân vermesidir; dolayısıyla lojistik ve ekonomik faktörler gibi dışsal dinamiklerle ilişkililikten filmin estetiğine hizmet etmesiyle doğrudan ilişkili olduğu için estetik unsurlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Lojistik şartlar, film yapım çalışmalarında hem yapım organizasyonun sağlandığı yerin hem de çekim mekânını kapsayan alanın film üretiminin gerçekleşmesi için gerekli şartlara uygun olması kriteridir. Ekonomik şartlar ise filmin bütçesi ve maliyetlerle ilişkilidir. Gerçek mekân belirleme yaklaşımında çekim mekânındaki estetik ve teknik dinamiklerin birincil önemde olduğu, ekonomik ve lojistik şartların ikincil önemde olduğu tespit edilmiştir. Ekonomik ve lojistik şartlardan kaynaklanan sebeplerle film yapımının gerçekleşme tehlikesinin ortaya çıktığı durumda, bu dinamikler estetik ve teknik unsurların önüne geçebilmektedir; dolayısıyla sinema profesyonelleri vermiş olduğu yaratıcı kararlardan ödün verebilmektedir.

Mekân seçiminde yönetmen kararının baskın olduğu anlaşılmaktadır; senaristler ve yapımcılar hem kendilerinin hem de diğer yaratıcı ve teknik ekiplerin, yönetmenin vizyonunu anlamaya ve benimsemeye çalıştığının altını çizmiştir. Senarist, aynı zamanda filmin yönetmeni değil ise, bir mekân tanımı yapmaktadır. Senaryoda mekânlar özelinde tarif edilen çerçeveye yaratıcı karar olması açısından oldukça önemlidir; ek olarak, yönetmen karar verme sürecinde istediği değişikliği özgürce yapabilmektedir. Yapımcı ise yaratıcı kararlarda bir ölçüde etkin olmaktadır; ancak mesleki rolünün büyük bir bölümü, yönetmenin taleplerini gerçekleştirmek ve film yapımı için uygun şartları sağlamaktır. Bu açıdan mekânlar özelinde lojistik ve ekonomik faktörler yapımcının sorumluluğundadır. Yönetmen merkezli eylem birliği bu şekilde ortaya çıkmaktadır; dolayısıyla yönetmenin rolü mekân belirleme sürecinde belirleyici olmaktadır.

Filmin estetiği profesyonelin kişisel görüşü ile Şekillenmektedir; dışsal faktörlerde ise teknik, ekonomik ve lojistik Şartlar rol oynamaktadır. Film yapımındaki dış faktörler mekân belirleme yaklaşımını doğal olarak etkilemektedir. Bu tez kapsamında dikkat edilmesi gereken nokta; dış faktörlerin ortaya çıkardığı Şartlara karşı profesyonelin tutumudur. Mekân belirleme yaklaşımındaki profesyonelin tutumu hangi yöne eğilmektedir; profesyoneller teknik, ekonomik ve lojistik Şartlara uyum göstererek estetik unsurlardan taviz vermeyi mi yoksa dışsal faktörlere rağmen estetik beklentilerini gerçekleőtirmeyi mi öncelemektedir?

Katılımcıların vermiş olduğu cevaplar incelendiğinde, dışsal faktörlerin profesyonelin yaklaşımını etkilememesinin kaçınılmaz olduğu dikkat çekmektedir; ancak profesyonellerin, dışsal faktörler için yaratıcı kararlarından ödün vermeye eğilimli olduğunu iddia etmek hata olacaktır. Film yapımı zorlu bir süreçtir ve mevcut Şartları zorlamayı gerektirmektedir; dolayısıyla paydaőlar film yapımındaki koşullara tabi olmak yerine Şartlara göre çözüm üretme yoluna gitmektedir. İki tutum arasındaki ayırım, mekân belirleme sürecindeki yaklaşımı ve pratikleri de açıklamaktadır; yaratıcı kararlar ile dışsal faktörler arasında bir denge oluştururken yaratıcı kararların gerçekleştirilmesi için çaba gösterilmektedir. Sinema profesyonellerinin mekân belirleme sürecinde koşulları değerlendirerek, mevcut Şartları zorlayarak ve sorunlara çözüm üretmeye çalışarak mekân özelindeki yaratıcı kararları gerçekleőtirme yönelik yaklaşım içinde olduğu anlaşılmıştır.

Mekân belirleme sürecinde ortaya çıkan dinamikler estetik, teknik, lojistik ve ekonomik Şeklinde kategorilere ayrılmaktadır. Bu kategoriler incelendiğinde, ağırlıklı olarak gerçek mekân kullanmaktan kaynaklanan dinamiklere bağlılık olduğu saptanmıştır. Stüdyo mekânlar lojistik ve teknik açıdan film yapımına uygun mekânlardır ancak sanatsal tasarım çalışması sonucunda gerçekçilik ve inandırıcılık kriterlerinin sağlanabilmesi konusunda endişe edilmektedir; ayrıca filmin veya sahnenin Şartlarına bağlı olmakla birlikte çoğunlukla daha pahalıdır. Kurgusal mekânlar ise daha çok istenilen özelliklerdeki mekânın tek bir gerçek mekânda bulunamaması veya var olsa bile gerçek mekândaki teknik ve lojistik zorluklar sebebiyle faydalanılan, gerçek mekân ve/veya stüdyo mekân türlerinden her ikisinin kullanıldığı yöntem olarak karőımıza çıkmaktadır. Mekân türleri arasında özel görsel efekt, diğer mekân türleri ile kıyaslandığında en düşük oranda tercih edilen mekân olduğu tespit edilmektedir. Gerçek, stüdyo ve kurgusal mekânlarda gerçekleőtirilemeyecek veya gerçekleőtirilse dahi dijital

yolla oluşturulduğunda daha etkili bir sahne ortaya çıkacağı düşünüldüğünde ve filmin bütçe parametresine bağlı olarak tercih edilebilmektedir.

Film üretim sürecini sadece sinemanın yapısından gelen kendine özgü dinamiklerden oluşmadığının farkında olmak mekân belirleme sürecindeki kararların bütünlüklü şekilde anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Sinemanın kendine özgü dinamikleri kuşkusuz vardır; ancak film yapmanın gerçek yaşamla ilişkisi ve sanatla olan bağı, sinemanın yapısıyla bütünleşerek film üretimindeki tercihleri şekillendirmektedir. Katılımcıların vermiş olduğu cevaplar incelendiğinde, bir film yapımında karar verme ve uygulama süreci için öne çıkan temel faktörlerin soyut ve somut unsurlar barındırdığı anlaşılmaktadır. Bu unsurlar film yapmanın hem sanatsal yaratıcılıkla hem de uygulama sırasında gerçek yaşamla ilişkisini göstermektedir. Çünkü senaryoda soyut biçimde bulunan fikirler film yapım sürecinde somutlaşırken dışsal faktörlerle karşı karşıya kalmaktadır. Dolayısıyla filme göre değişen ekonomik şartlar, mekâna bağlı olarak farklılaşan teknik ve lojistik şartlar ile estetik unsurlara dayanan sanatsal yaratıcılık arasında oluşan ilişki mekân belirleme yaklaşımına etki eden dinamikleri meydana getirdiği anlaşılmıştır.

Türk Sineması'na önemli filmler kazandırmış profesyonellerin mekân belirleme yaklaşımlarında ortaya çıkan verilerden aslında daha büyük resim hakkında işaretler edinmek mümkün görünmektedir. Bu araştırma, mekân özelinde olmasının yanında, Türkiye'de film üretiminin yapısı ve pratikleri hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Bununla birlikte, araştırmanın bir diğer önemi, katılımcılara kar topu tekniği ile ulaşılmış olsa da ana akım ve sanat sineması gibi iki farklı film üretim biçiminde bulunan paydaşlara da ulaşılmış olunmasıdır. Böylece mekân belirleme dinamikleri açısından iki farklı üretim biçiminden yaklaşımları kapsayarak çeşitlilik sağlanmıştır. Ortaya çıkan sonuçlar ile 2000-2020 yılları arasında Türkiye'de film üretiminde bulunmuş sinema sektörü profesyonellerinin mekân belirleme yaklaşımlarına etki eden dinamikler tespit edilip yorumlanarak bütüncül bir resim sunulmaya ve literatüre katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

5.2. Öneriler

Araştırmanın literatür çalışmasında mekân türlerine odaklanan çalışma yapılmamış olduğu ve Türk Sinema tarihinde tercih edilen mekân türlerinin ne olduğu, neden ve nasıl tercih edildiği ile ilgili çalışmanın olmadığı tespit edilmiştir. Bu araştırma kapsamında tarihsel bir inceleme sunulmuş olsa da tarihsel analize odaklanan bir çalışmanın eksikliği ortaya çıkmaktadır.

Mekân belirleme yaklaşımları film yapım şartlarına göre değişebilmektedir. Bu nedenle ana akım ve sanat sinemasında değişen film yapım dinamikleri arasında karşılaştırma yapılarak mekân belirleme yaklaşımlarındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerinde çalışma yapılabileceği düşünülmektedir. Bu ayırmadan başka, tezin katılımcıları arasında korku türünde filmler yapan A. Mestçi'nin mekân belirleme yaklaşımlarında kimi farklılıklar gözlenmiştir; dolayısıyla mekân belirleme yaklaşımlarının film türleri bağlamında incelenebileceği de önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Abel, R. (1993). In the belly of the beast: The early years of Pathé-frères. *Film History*, 5(4), 363-385. <http://www.jstor.org/stable/27670731> (Erişim Tarihi: 26.06. 2021)
- Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Abrams, N., Bell, I. ve Udris, J. (2001). *Studying film*. New York: Oxford University Press.
- Adiloğlu, F. (2001). *Türk sineması: Mekan üzerinden bir çözümleme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akçura, G. (1995). *Aile boyu sinema*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (Çev: R. Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Bollnow, O. F. (2011). *Human space*. (Çev: C. Shuttleworth). Londra: Hyphen Press.
- Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and practice*. ProQuest Ebook Central <https://offcampus.anadolu.edu.tr/2364>
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: Kuram ve uygulama*. (Çev: S. Taylaner). İstanbul: Hil Yayın.
- Butler, A. M. (2005). *Film studies*. Oldcastle Books.
- Butler, A. M. (2011). *Film çalışmaları*. (Çev: A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Büker, S. (2012). *Sinemada anlam yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Coşkun, E. (1995). *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Creswell, J.W. (2020). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma desenleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çam, A. (2016). *Derviş Zaim: Bir mekân sineması'na doğru*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dorsay, A. (1990). *Yüreğimin orta yeri sinema*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi*. (Çev: N. Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.

- Erkiliç, H. (2003). *Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Ertuğrul, M. (1989). *Benden sonra tufan olmasın!: Anılar*. İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayını.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gomery, D. ve Pafort-Overduin, C. (2011). *Movie history: A survey*. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral.proquest.com>
- Gray, W. F. D. (2004). *The Brighton School: George Albert Smith, James Williamson and the early development of film in Brighton & Hove, 1895-1901*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Brighton Üniversitesi.
- Hatch, J. A. (2002). Doing qualitative research in education settings. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral.proquest.com>
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. İstanbul: Es Yayınları.
- Kaba, S. (2009). *İnsan-mekan etkileşiminin Türk sinemasına yansımaları: 1990 sonrası Türk sinemasında "ev"*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, S. (2009). Uzam mı, uzay mı? Peki mekan ne?. *Cogito*. (59). 48-60.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kurşun, N. Z. (2016). *1990'lardan günümüze Amerikan bilim kurgu filmlerindeki mekânların sosyal, kültürel ve teknolojik boyutları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- LeCompte, M.D. ve Schensul, J.J. (1999) *Designing and conducting ethnographic research* (Ethnographer's toolkit, Vol. 1.) Walnut Creek, CA: AltaMira.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Loiperdinger, M. ve Elzer, B. (2004). Lumiere's arrival of the train: Cinema's founding myth. *The Moving Image*, 4 (1), 89-118.

- Lukinbeal, C. (2002). Teaching historical geographies of American film production. *Journal of Geography*, 101:6, 250-260, DOI: 10.1080/00221340208978508.
- Marshall, C. ve Rossman, G. B. (2010). *Designing qualitative research* (5th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Mast, G. (1984). On framing. *Critical Inquiry*, 11 (1), 82-109.
- Merriam, S.B. (2018). *Nitel araştırma: desen ve uygulama için bir rehber*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ormanlı, O. (2006). *Türk sinemasında geçiş dönemi ve toplumsal altyapısı: (1939-1950)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özçetin, B. (2019). *Kitle iletişim kuramları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk sineması tarihi: 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özpınar, C. (2014). Sunuş. Henri Lefebvre. *Mekânın Üretimi* (içinde). (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Patton, M. Q. (2018). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri*. (Çev. Edt: M. Bütün ve S. B. Demir). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Pramaggiore, M. ve Wallis, T. (2008). *Film: A critical introduction*. London: Laurence King Publishing.
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın temel ilkeleri*. (Çev: N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Scognamillo, G. (2000). Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş. <http://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinin-ekonomik-tarihine-giris> (Erişim Tarihi: 24.05.2020)
- Scognamillo, G. (2002). *Bir levantenin Beyoğlu anıları*. İstanbul: Bilge Karınca.

- Selvitop, S. S. (2017). *Sinemada kurgusal mekan oluşumu ve yaratılan mekanların resimsel estetiği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Singleton, R. S. (2004). *Amerikan film terimleri sözlüğü*. (Çev: S. Taylaner). İstanbul: Es Yayınları.
- Soykan, T. (2002), *bu köşkler tüm Türkiye'yi ağırladı*, Radikal, 7 Aralık 2002. <http://www.radikal.com.tr/hayat/bu-koskler-tum-turkiyeyi-agirladi-653643/> (Erişim Tarihi: 06.05.2020)
- Şimşek, A. (2015). *İletişim araştırmalarında yöntemler*. (Edit: B. Yıldırım). Konya: Literatürk Academia Yayınevi.
- Tanyeli, U. (1997). Mekân. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Cilt:2). İstanbul: Yem Yayın.
- Tilgen, N. (2009). Bugüne kadar filmciliğimiz. *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 0(28), 113-133.
- Tüzün, S. (2008). *Türk sinemasında mekân: Tek mekânda geçen filmler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Wollen, P. (2013). *Signs and meaning in the cinema*. London: British Film Institute.
- Yardım, S. (2012). *Bilim kurgu filmlerinde mekân ve öğelerinin biçimlenişiyle gelecek algısının oluşturulması üzerine bir araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yin, R.K. (2017). *Durum çalışması araştırması uygulamaları*. (Çev: İ. Günbayı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Yüksel, E. (2017). *Sanat yönetmeni gözüyle kamerada mekân*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/Edison-and-the-Lumiere-brothers#ref507920> (Erişim Tarihi: 27.06.2020)

<https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Charles-Pathé/58716> (Erişim Tarihi:
27.06.2020)

EKLER

EK-1. Görüşme Talebinde Bulunma Mailed Örneği

Merhaba -?- Bey/ Hanım,

Ben, Ebru Anıl. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda yüksek lisans yapmaktayım.

Proje yürütücüsü Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU ile Türkiye'de sinema profesyonellerinin film mekânları belirleme yaklaşımlarını araştırdığımız yüksek lisans tez çalışmasının projesini hazırlıyoruz. Bu çalışma, yapım süreçlerinde yer alan yönetmen, senarist, yapımcıların mekân tercihlerini oluşturan dinamikleri ortaya çıkartmayı amaçlamaktadır.

Proje kapsamında sinemada mekân ile ilgili görüşlerinizi almak için sizinle yaklaşık bir saatlik görüşme yapmak istiyorum. 15 Şubat-15 Mart tarihleri arasında size de uygun olan bir günde görüşmeyi kabul eder misiniz?

Araştırmanın yetkinliğe ulaşması açısından yukarıdaki görevlerde çalışan, fikirlerine ve deneyimlerine başvurabileceğim başka kişilere de ulaşmamda yardımcı olur musunuz?

Not: Bilimsel literatürde sinemasal pratikleri konu alan çalışmaların eksikliğinin yanı sıra sinemasal mekân oluşturma deneyimlerini konu alan çalışmalar oldukça azdır. Bu nedenle, çalışma hem konu ile ilgili bilimsel çalışmalar yapacak kişilere hem de sektörde var olmak ve kendini geliştirmek isteyen kimselere yararlı olacaktır.

EK-2. Katılımcı Listesi

İsim ¹⁹	Meslek
Ahmet KATIKSIZ	Senarist, yönetmen, yapımcı
Ali ÖZEL	Senarist, yönetmen, yapımcı ²⁰
Alper MESTÇİ	Senarist, yönetmen, yapımcı
Avni Tuna DİLLİGİL	Senarist ²¹
Çiğdem VİTRİNEL	Senarist, yönetmen, yapımcı
Diloy GÜLÜN	Yapımcı
Doğru YÜCEL	Senarist
Emrah GAMSIZOĞLU	Uygulayıcı yapımcı
Hakan ALGÜL	Yönetmen
Halil KARDAŞ	Yapımcı
Murat DÜZGÜNOĞLU	Senarist, yönetmen, yapımcı
Mustafa KARA	Senarist, yönetmen, yapımcı
Mustafa KARADENİZ	Yapımcı
Onur ÜNLÜ	Senarist, yönetmen, yapımcı
Selim YILDIRIM	Uygulayıcı yapımcı
Şebnem VİTRİNEL	Senarist, yapımcı
Tarık TUFAN	Senarist, yapımcı
Tolga KARAÇELİK	Senarist, yönetmen, yapımcı

¹⁹Sıralama katılımcıların isimlerine göre alfabetik yapılmıştır.

²⁰Bu unvanlardan başka, ayrıca görüntü yönetmenliği yapmaktadır.

²¹Bu unvandan başka, ayrıca yardımcı yönetmenlik yapmaktadır.

EK-3. Görüşme Soruları

Bütün katılımcılara öncelikle “‘Türkiye’de Sinema Profesyonellerinin Sinemasal Mekân Belirleme Yaklaşımlarının İncelenmesi’ adlı tez çalışması için 60-90 dakika arası sürmesi planlanan görüşme için ses kaydı yapmama ve verdiğiniz cevapları tezimde ve bilimsel çalışmalarımda kullanmama izin veriyor musunuz?” sorusu sorulmuştur.

Senarist soruları

1. Yapım süreçlerinin hangilerinde yer alıyorsunuz? Film çekim sürecine katıldınız mı?
2. Filmsel öğeler arasında mekânın sinemadaki yeri sizce nedir?
3. Bir filmde mekân ile ilgili nasıl kararlar veriyorsunuz?
4. Mekân tasarlama süreci sizin için hangi aşamada başlıyor?
5. Senaryoda film mekânlarını nasıl belirliyorsunuz? Senaryodaki mekân belirleme yaklaşımlarınız neler?
6. Senaryo oluşmadan önce film mekânları için nasıl çalışmalar yapıyorsunuz? Yaptığınız hazırlıklar yazım sürecini nasıl etkiliyor?
7. Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?
8. Senaryo aşamasında bir sahnenin hangi mekân türünde çekileceği ile ilgili bir öngörünüz oluyor mu?
9. Filmin atmosferi ve mekân arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?
10. Filmin atmosferi için mekân belirleme sürecinde nasıl çalışmalar yapıyorsunuz?
11. Senaryoda mekânlarla ilgili detaylı tasvirlerle yer veriyor musunuz?
12. Mekân ile karakter ilişkisini nasıl tasarlıyorsunuz?
13. İçinde bulunduğunuz projelerde hangi şehirlerde, nerelerde filmler çekildi? Neden buralar tercih edildi?
14. Mekân ve zaman ögesi arasındaki bağı kurarken nasıl tercihler yapıyorsunuz?
15. Senaryo aşamasında mekân tanımlarken ekonomik şartları düşünür müsünüz?
16. Senaryo aşamasında ekonomik destek/ sponsorluk mekân tanımlarınızı nasıl etkiliyor?
17. Mekânlar özelinde ekonomik destek/ sponsorluk teklifi sağlandığında senaryoda değişiklik yapıyor musunuz?

18. Ulusal ve yerel yönetimler ya da yurt dışı fonlarının olması film mekân tercihlerini nasıl etkiliyor?

Yönetmen soruları

1. Yapım süreçlerinin hangilerinde yer alıyorsunuz?
2. Filmsel öğeler arasında mekânın sinemadaki yeri sizce nedir?
3. Bir filmde mekân ile ilgili nasıl kararlar veriyorsunuz?
4. Siz film mekânlarını nasıl belirliyorsunuz? Mekân belirleme yaklaşımınızdan bahseder misiniz?
5. Film mekânlarını bulma sürecinde kimler çalışıyor? Bu süreci ayrı bir departmanla mı çalışıyorsunuz yoksa kendiniz de araştırıyor musunuz?
6. Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?
7. Hangi sebeplerden dolayı kurgusal mekânlar yaratıyorsunuz?
8. Kurgunun olanaklarıyla mekân yaratırken nelere dikkat ediyorsunuz?
9. Filmin atmosferi ve mekân belirleme yaklaşımınız arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?
10. Filmin atmosferi için mekân belirleme sürecinde nasıl çalışmalar yapıyorsunuz?
11. Mekân ile karakter ilişkisini nasıl tasarlıyorsunuz?
12. Film çekimi için hangi şehirlere gittiniz? Neden buralar tercih edildi?
13. Mekân tercihlerinizde önceden bildiğiniz mekânları değerlendiriyor musunuz?
14. Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını belirleyen kriterleriniz neler?
15. Filmi çekimine başlamadan önce film mekânları için nasıl hazırlıklar yapıyorsunuz?
16. Proje takviminizde oluşturduğunuz zaman tercihleri ile mekânlar arasında nasıl bir bağlantı var?
17. İş takvimini mekân yüzünden sekteye uğramasının nedenleri nedir?
18. Değişen ışık ve hava koşulları çekimleri nasıl etkiliyor?
19. Kamera ve objektif tercihleriniz ile mekân tercihleriniz arasında nasıl bir ilişki var?

20. Film yapımını engelleyecek mekânsal etmenler nelerdir?
21. Lojistik faktörler ile film mekân tercihleriniz arasında bir ilişki var mı?
22. Lojistik koşullar film mekân tercihlerinizi nasıl etkiliyor?
23. Film için seçtiğiniz mekânların birbirleri arasındaki mesafe önemli mi? Mekânlar arası mesafeyi neye göre belirliyorsunuz? Bu iş ile ilgilenen kim?
24. Ekonomik faktörler mekân belirleme yaklaşımını nasıl etkiliyor?
25. Ekonomik destek / sponsor sağlamak mekân belirleme tercihlerinizi nasıl etkiliyor?
26. Ulusal ve yerel yönetimler ya da yurt dışı fonlarının olması film mekân tercihlerini nasıl etkiliyor?

Yapımcı soruları

1. Yapım süreçlerinin hangilerinde yer alıyorsunuz?
2. Filmsel öğeler arasında mekânın sinemadaki yeri sizce nedir?
3. Bir filmde mekân ile ilgili nasıl kararlar veriyorsunuz?
4. Siz film mekânları özelinde verdiğiniz kararları nasıl belirliyorsunuz? Mekân belirleme yaklaşımınızdan bahseder misiniz?
5. Film mekânlarını bulma sürecinde kimler çalışıyor? Bu süreci ayrı bir departmanla mı çalışıyorsunuz yoksa kendiniz mi araştırıyorsunuz?
6. Gerçek mekân, stüdyo mekân, özel görsel efekt ile oluşturulan mekân ve kurgusal mekân türleri arasındaki tercihinizi nasıl yapıyorsunuz?
7. Hangi sebeplerden dolayı kurgusal mekânlar yaratıyorsunuz?
8. Kurgu ile oluşturulan mekânlar film mekân maliyetlerini nasıl etkiliyor?
9. Filmin atmosferi ve mekân belirleme yaklaşımınız arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?
10. Filmin atmosferi için mekân belirleme sürecinde nasıl çalışmalar yapıyorsunuz?
11. Filmin atmosferi ve mekân maliyeti arasında nasıl bir ilişki vardır?
12. Mekân ile karakter ilişkisini nasıl tasarlıyorsunuz?
13. Film çekimi için hangi şehirlere gittiniz? Neden buralar tercih edildi?
14. Mekân tercihlerinizde önceden bildiğiniz mekânları değerlendiriyor musunuz?

15. Bir mekânın film çekimine uygun olup olmadığını belirleyen kriterleriniz neler?
16. Filmi çekimine başlamadan önce film mekânları için nasıl hazırlıklar yapıyorsunuz?
17. Proje takviminizde oluşturduğunuz zaman tercihleri ile mekânlar arasında nasıl bir bağlantı var?
18. İş takvimini mekân yüzünden sekteye uğramasının nedenleri nedir?
19. Değişen ışık ve hava koşulları çekimleri nasıl etkiliyor?
20. Film yapımını engelleyecek mekânsal etmenler nelerdir?
21. Lojistik faktörler ile film mekân tercihleriniz arasında bir ilişki var mı?
22. Lojistik koşullar film mekân tercihlerinizi nasıl etkiliyor?
23. Film için seçtiğiniz mekânların birbirleri arasındaki mesafe önemli mi? Mekânlar arası mesafeyi neye göre belirliyorsunuz? Bu iş ile ilgilenen kim?
24. Ekonomik faktörler mekân belirleme yaklaşımını nasıl etkiliyor?
25. Ekonomik destek / sponsor sağlamak mekân belirleme tercihlerinizi nasıl etkiliyor?
26. Ulusal ve yerel yönetimler ya da yurt dışı fonları film mekân tercihlerini nasıl etkiliyor?

EK-4. Katılımcıların Filmografisi

Ahmet KATIKSIZ			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Yapımcı Uygulayıcı Yapımcı	Köksüz	2014	Dram
Yönetmen	Sonsuz Aşk	2017	Romantik
Senarist Yönetmen	Bizim İçin Şampiyon	2018	Biyografi, Dram, Romantik

Ali ÖZEL			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Senarist Yönetmen Yapımcı	Bozkır	2019	Dram

ALİ MESTÇİ			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Yapımcı	Gen	2006	Gerilim
Senarist	Musallat	2007	Suç, Fantezi, Korku
Yönetmen	Kanal-i-zasyon	2009	Komedi
Yapımcı			
Yapımcı	3 Harfliler: Marid	2010	Korku
Senarist Yönetmen Yapımcı	Musallat 2: Lanet	2011	Korku
	Sabit Kanca	2013	Komedi
	Siccin	2014	Korku
	Sabit Kanca 2	2014	Komedi
	Siccin 2	2015	Korku, Gerilim
	Üç Harfliler 3: Kara Büyü	2016	Korku
	Siccin 3: Cürmü Aşk	2016	Korku
	Siccin 4	2017	Korku
	Üç Harfliler: Beddua	2018	Korku
	Siccin 5	2018	Korku
	Üç Harfliler: Adak	2019	Korku, Gerilim
Siccin 6	2019	Korku	

Avni Tuna DİLLİGİL			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Senarist	Evim Sensin	2012	Fantezi, Romantik
	Su ve Ateş	2013	Dram, Romantik
	Sevimli Tehlikeli	2015	Komedi, Romantik
	İkinci Sanş	2016	Romantik
	Öteki Taraf	2017	Dram, Gerilim
	Bir Dilek Tut	2019	Dram, Aile

Çiğdem VİTRİNEL			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Senarist	Geriye Kalan	2012	Dram

Yönetmen Yapımcı			
Senarist Yönetmen	Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	2014	Dram, Romantik

Diloy GÜLÜN			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Uygulayıcı Yapımcı	Um Filme Falado		Komedi, Dram, Tarih
Yapımcı	Asmalı Konak: Hayat	2003	Dram
	Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak	2004	Komedi, Dram, Aile
Uygulayıcı Yapımcı	Il Mio Miglior Nemico		Komedi
Yapımcı	The Rebound (Aşkın Yaşı Yok)	2010	Komedi, Romantik
Uygulayıcı Yapımcı	Salvando al Soldado Pérez		Macera, Komedi, Western
	Taken 2 (Takip: İstanbul)	2012	Aksiyon, Gerilim
	The Reluctant Fundamentalist (Zoraki Radikal)	2013	Dram, Gerilim
	One Night in Istanbul (İstanbul'da Bir Gece)		Komedi, Spor
	Itar el-layl		Dram
	Inferno (Cehennem)	2016	Aksiyon, Macera, Suç
Yapımcı	Kelebekler	2018	Komedi, Dram
Uygulayıcı Yapımcı	Charlie's Angels (Charlie'nin Melekleri)	2019	Aksiyon, Macera, Komedi
Yapımcı	Av (The Hunt)		Gerilim
	(Between Two Dawns) İki Şafak Arasında	2021	Dram

Doğu YÜCEL			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Senarist	Okul	2004	Komedi, Korku, Gençlik
	Şaşkın	2006	Komedi, Romantik
	Küçük Kıyamet	2006	Dram, Fantezi, Korku

Emrah GAMSIZOĞLU			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Uygulayıcı Yapımcı	Av Mevsimi	2010	Suç, Dram, Gizem
	Eve Dönüş: Sarıkamış 1915	2013	Dram, Tarih, Savaş
	Recep İvedik 4	2014	Komedi
Ortak Yapımcı	Köpek		Dram
Uygulayıcı Yapımcı	Ertuğrul 1890	2015	Dram, Tarih
	Recep İvedik 5	2017	Komedi
	Yol Ayrımı	2017	Dram
	My Brother, My Love		Dram, Gizem
	Bizim İçin Şampiyon	2018	Biyografi, Dram, Romantik
	Al-Shafaq - When Heaven Divides		Dram, Savaş

Hakan Algül			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü

Yönetmen	Döngel Karhanesi	2005	Komedi
	Eyyvah Eyvah	2010	Komedi
	Eyyvah Eyvah 2	2011	Komedi
	Berlin Kaplanı	2012	Komedi, Aile, Spor
	Eyyvah Eyvah 3	2014	Komedi
	Deliha	2014	Komedi, Aile, Romantik
	Niyazi Gül Dörtmala	2015	Aksiyon, Macera, Komedi
	Olanlar Oldu	2017	Komedi
	Düğüm Salonu	2018	Komedi

Halil KARDAŞ			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Yapımcı	Yozgat Blues	2013	Komedi, Dram, Müzik
Uygulayıcı Yapımcı	Bir Gün Bir Çocuk	2016	Dram
Yapımcı	Anons	2018	Komedi, Dram
Uygulayıcı Yapımcı	Güvercin Hırsızları	2018	Dram
	Dilsiz	2019	Dram

Murat DÜZGÜNOĞLU			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Yönetmen Yapımcı	Hayatın Tuzu	2008	Dram
Senarist Yönetmen Yapımcı	Neden Tarkovski Olamıyorum Halef	2014 2018	Komedi, Dram Dram

Mustafa KARA			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Yönetmen	Umut Adası	2006	Macera, Dram, Gerilim
Senarist Yönetmen Yapımcı	Kalandar Soğuğu	2015	Dram

Mustafa KARADENİZ			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Yapımcı	Babamın Ceketini	2018	Komedi
Senarist Yönetmen Yapımcı	Çınar	2019	Dram
Yapımcı	Suluk	2019	Dram
	Kovan	2020	Dram
	Bembeyaz		Dram
	Turna Misali (Like Cranes)		Dram

Onur Ünlü			
Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Senarist Yönetmen Yapımcı	Polis	2007	Aksiyon, Komedi, Suç
Senarist Yönetmen	Çocuk	2008	Macera, Komedi, Aile
Senarist	Güneşin Oğlu	2008	Komedi, Fantezi

Yönetmen Yapımcı	Beş Şehir	2009	Dram
Senarist Yapımcı	Acı Aşk	2009	Dram, Romantik
Senarist Yönetmen	Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi	2011	Komedi, Suç, Dram
	Sen Aydınlatırsın Geceyi	2013	Dram, Fantezi, Romantik
Senarist Yönetmen Yapımcı	İtirazım Var	2014	Aksiyon, Suç, Dram
Senarist	Uzaklarda Arama	2015	Dram
Senarist Yönetmen	Kırık Kalpler Bankası	2017	Dram
	Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok	2017	Dram, Gerilim
	Put Şeylere	2017	Dram
Yönetmen	Manyak	2018	Komedi, Dram, Gerilim
Senarist	Sevgili Komşum	2018	Komedi, Dram
Senarist Yönetmen	Topal Şükran'ın Maceraları	2019	Dram

Selim YILDIRIM

Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Uygulayıcı Yapımcı	Acı Tatlı Ekşi	2017	Dram, Romantik
	Cebimdeki Yabancı	2018	Komedi, Dram
	Organize İşler: Sazan Sarmalı	2019	Aksiyon, Komedi

Şebnem VİTRİNEL

Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Senarist Yapımcı Uygulayıcı Yapımcı	Geriye Kalan	2011	Dram
Uygulayıcı Yapımcı	Sen Aydınlatırsın Geceyi	2013	Dram, Fantezi, Romantik
Senarist	Neden Tarkovski Olamıyorum	2014	Komedi, Dram
Uygulayıcı Yapımcı	Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	2014	Dram, Romantik

Tarık TUFAN

Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Senarist Yapımcı	Uzak İhtimal	2009	Dram
Senarist	Yozgat Blues	2013	Komedi, Dram, Müzik
Yapımcı	Anons	2018	Komedi, Dram

Tolga KARAÇELİK

Unvan	Film İsmi	Film Gösterim Yılı	Film Türü
Senarist	Gişe Memuru	2010	Dram
Yönetmen	Sarmaşık	2015	Dram, Fantezi, Gerilim
Yapımcı	Kelebekler	2018	Komedi, Dram
Yapımcı	Küçük Şeyler	2019	Komedi, Dram

Filmografi listesinde sadece uzun metraj kurmaca filmler yer almaktadır; dolayısıyla belgesel ve kısa filmler tabloda bulunmamaktadır. Bunun yanında, katılımcıların senarist, yönetmen ve yapımcı unvanları dışındaki diğer unvanları ve bu unvanların gerçekleştirildiği filmler tabloya dahil edilmemiştir. Filmler Türkiye’de gösterimin yapıldığı ilk yıla göre sıralanmıştır. Sinema salonlarındaki gösterim tarihi, bir festivaldeki gösterimden sonra ise filmin halkla buluştuğu ilk tarih olan festival gösterimi filmin gösterim yılı olarak kabul edilmiştir. Katılımcıların filmografilerinde olan ancak Türkiye’de gösterime girmeyen filmlere tabloda yer verilmiştir. Bu filmlerin sıralaması yapılırken diğer ülkelerdeki gösterim yılı baz alınmıştır; ancak Türkiye’de gösterime girmediği için gösterim yılı bilgisine yer verilmemiştir. Tablo bilgileri <https://www.imdb.com> sitesinden oluşturulduktan sonra katılımcılara onaylatılmıştır.

EK-5: Etik Kurul Onayı

Evrak Kayıt Tarihi: 14.02.2020

Protokol No: 14323

Tarih: 27.02.2020



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU
KARAR BELGESİ

ÇALIŞMANIN TÜRÜ:	BAP Projesi-Yüksek Lisans Tez Çalışması
KONU:	Sosyal Bilimler
BAŞLIK:	Türkiye'de Sinema Profesyonellerinin Sinemasal Mekân Belirleme Yaklaşımlarının İncelenmesi
PROJE/TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ:	Doç. Dr. Elif Gizem UĞURLU
TEZ YAZARI:	Ebru ANIL
ALT KOMİSYON GÖRÜŞÜ:	-
KARAR:	Olumlu
Prof.Dr. Emel ŞIKLAR (Başkan-İkt. ve İdari Bil. Fak.)	
Prof.Dr. T. Volkan YÜZER (Başkan Yardımcısı-Açıköğretim Fak.)	Prof.Dr. Esra CEYHAN (Eğitim Fak.)
Prof. Hüseyin ESMER (Güzel Sanatlar Fak.)	Prof.Dr. M. Erkan ÜYÜMEZ (İkt. ve İdari Bil. Fak.)
Prof.Dr. Handan DEVECİ (Eğitim Fak.)	Prof.Dr. Oktay Cem ADIGÜZEL (Eğitim Fak.)