

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SİNEMA FENERLERİNİN TASARIMI, ESTETİK VE TEKNİK AÇIDAN
ÜLKELER ARASI BİR KARŞILAŞTIRMA

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Gonca Makbule Koyuncu

Grafik Tasarım Anasanat Dalı
Grafik Tasarımı Programı

Tez Danışmanı:
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÜRKMEZ

İSTANBUL 2025

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

GONCA MAKBULE KOYUNCU

Babama ve Anneme,



SİNEMA FENERLERİNİN TASARIMI, ESTETİK VE TEKNİK AÇIDAN ÜLKELER ARASI BİR KARŞILAŞTIRMA

ÖZET

Bu çalışmanın amacı 19. yüzyılın sonlarından günümüze kadar geçen süreçte hareketli görüntülerin sergilendiği geçici ve kalıcı mekanlardan sinema salonlarına, sinema reklamcılığının 1990'lara kadar önemli bir görsel iletişim malzemesi olarak kullanılmış olan sinema fenerlerinin nasıl ortaya çıktığı, tasarımın yapısını, üretimlerinde kullanılan malzemelerinin ve tekniklerinin ne olduğuna dair soruları grafik tasarım bağlamında araştırarak; elde edilen veriler üzerinden tasarım yapısı, malzeme kullanımı ve üretim tekniklerinde farklı ülkeler söz konusu olduğunda bir değişimin olup olmadığını, oluyorsa nerelerde olduğunu araştırmaktır.

Çalışmada hareketli görüntü makinelerinin icat edildiği ülkelerden biri olması, sinemacılığın endüstrileşme süreci bakımında önde gelen ülkeler arasında olması ve yıldız sisteminin geliştirildiği ülke olması nedeniyle A.B.D, Avrupa Sinemasının merkezi olması, Lumier Kardeşlerin sinemaskopu geliştirmesi ve tanıtması nedeniyle sinema tarihinde önemli bir yeri olan Fransa, Türkiye ile Osmanlı döneminden kalan tarihi bağları olması ve komşu bir örnek olarak Yunanistan, Asya kıtasının merkezinde yer alan en büyük film endüstrilerinden Bollywood ve Tamil gibi büyük sinema endüstrilerine sahip olan Hindistan, Uzak Doğu sinemasının merkezlerinden biri olan Japonya ve farklı sinema feneri uygulamalarıyla günümüzde ön plana çıkan Gana sinemalarında üretilmiş olan sinema fenerleri, Türkiye sineması ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Tez çalışması beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm araştırma konusunun ne olduğu ve bu konunun seçilme nedenlerinin açıklandığı giriş bölümüdür. İkinci bölüm literatür taramasına ayrılmıştır. Araştırma sürecinde sinema fenerlerinin tarihsel köklerinin nereden geldiğine, ne olduğuna, çalışma kapsamına alınan ülkelerde kimler tarafından yapıldığına, görseldilin kullanımına, kullanılan malzemelere ve üretim tekniklerine yönelik literatür taraması yapılmıştır.

"Yöntem" başlığında toplanan üçüncü bölümde çalışmaya ait verilerin nasıl toplandığı ve verilerin deşifre edilmesinde hangi yöntemlerin kullanıldığı ve sinema fenerlerinin günümüzde kullanılmayan bir mecra olması nedeniyle çalışmanın yapılabilmesi ile ilgili yaşanan zorluklardan bahsedilmiştir.

Dördüncü bölümde ilk olarak açık hava reklamcılığı bağlamında sinema fenerlerinin tarihsel köklerine yer verilmiş, sinema fenerlerinin nasıl geliştiği ve ne olduğuna dair bulgular Amerika Birleşik Devletleri'nde sinemanın gelişimi ve sinema reklamcılığı konuları kapsamında analiz edilmiştir. Çalışmanın bu bölümünde ayrıca çalışmaya dahil edilen ülkeler ve Türkiye kapsamında sinemanın endüstrileşme döneminin başlarında sinemacılık faaliyetleri, sinema salonlarının ile izleyicinin yapısına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Sinema fenerlerinin kimler tarafından yapıldığı, üretimde kullanılan görsel dil, malzeme ve üretim tekniklerinin ne olduklarına ait bulgulara da yer verilen bölümde konuya dair sorular; sinema feneri üretimi ile uğraşmış afiş ustaları/ressamlar/üreticiler, koleksiyonerler, konu hakkında uluslararası alanda sergi hazırlamış müze yetkilileri ve akademisyenlerin yapmış oldukları çalışmalar, vermiş oldukları röportajlar değerlendirilerek, kendileriyle röportaj yapılmış böylece konu hakkındaki detaylara ulaşılarak kapsamlı bir çerçeve oluşturulması hedeflenmiştir.

Çalışmaya dair sonuçların değerlendirildiği beşinci bölümde, elde edilen bulgular tasarım, malzeme ve üretim teknikleri bakımından karşılaştırılmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Sinema Fenerleri, Dev Sinema Afişleri, Sinema Salonları, Sinema, Sinema Reklamcılığı, Açık Hava Reklamcılığı, Grafik Tasarım

**THE DESIGN OF CINEMA DISPLAYS (MOVIE THEATRE MARQUEES,
CINEMA CUTOUTS AND BANNERS), A COMPARISON BETWEEN
COUNTRIES OF AESTHETICS AND TECHNOLOGIES**

ABSTARACT

The aim of this study is to investigate, within the context of graphic design, the emergence of cinema displays, which have served as an important visual communication tool from the late 19th century to the present day, from temporary and permanent venues for the exhibition of moving images to movie theatres, and from cinema advertising until the 1990s. The study examines the structure of their design, the materials and techniques used in their production. Using the data obtained, it investigates whether and, if so, where changes have occurred in design structure, material use, and production techniques across different countries.

This study examines cinema displays produced in the following countries, in comparison with those of Turkish cinema: the United States, as one of the countries where motion picture cameras were invented, among the leading countries in the industrialization of filmmaking, and where the star system was developed; France, the center of European cinema, holds a significant place in cinema history due to the Lumier Brothers' development and introduction of the cinemascope; Greece, with its historical ties to Turkey dating back to the Ottoman period; India, located in the heart of the Asian continent and boasting major film industries such as Bollywood and Tamil; Japan, a center of Far Eastern cinema; and Ghana, a prominent cinema displays industry in history with its diverse applications.

The thesis consists of five chapters. The first is an introduction that explains the research topic and the reasons for its selection. The second chapter is devoted to a literature review. The research process examines the historical origins of cinema lanterns, their characteristics, the countries where they were manufactured, the use of visual language, the materials employed, and the production techniques.

The third section, titled "Method," discusses how the data for the study were collected, the methods used to decipher the data, and the challenges faced in conducting the study due to cinema lanterns being an obsolete medium.

The fourth section first examines the historical roots of cinema lanterns in the context of outdoor advertising. Findings regarding how cinema lanterns developed and what

they are analysed within the context of the development of cinema and cinema advertising in the United States. This section also includes findings on cinema activities, the structure of cinema halls, and audiences during the early industrialisation of cinema in the countries included in the study and in Turkey. This section also includes findings on who made cinema displays, the design, materials, and production techniques used in their production. Questions on the subject were asked, and interviews were conducted with poster artists/painters/producers involved in cinemadisplay production, collectors, museum officials who have organised international exhibitions on the subject, and academics. This section aims to provide detailed information on the subject and create a comprehensive framework.

The fifth section evaluates the study's results and compares the findings in terms of design, materials, and production techniques.

KEYWORDS: Cinema Lanterns, Giant Cinema Posters, Movie Theatres, Cinema, Cinema Advertising, Outdoor Advertising, Graphic Design

ÖNSÖZ

Öncelikle, sayılamayacak yardımları ve desteği ile bu çalışmanın gerçekleşmesini sağlayan tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Sayın Başak Ürkmez'e çok teşekkür ederim.

Yararlandığım kaynakları bulmam konusundaki yardımları ve konu üzerine yapılan tartışmalar için emekli profesör Sayın Janet Staiger'a, profesör Sayın Vinzenz Hediger'a ve Sayın Cezar Del Valle'e ve Starles Koleksiyonu küratörlerinden Sayın Christos Margaritis'e teşekkür ediyorum.

Konu ile ilgili röportaj isteklerimi geri çevirmeyerek bana değerli zamanlarını ayıran sinema feneri ressamı Sayın V. Jeevananthan'a, sinema feneri ressamı Sayın İbrahim Enez'e, La Cinémathèque de Toulouse görevlilerinden Sayın Claudia Pellegrini'ye ve Sayın Joelle Cammas'a ve Ali Özuyar'a çok teşekkür ediyorum.

Tez izleme komitemde yer alan, Doç. Dr. İpek Azime Rappas'a, Dr. Öğretim Üyesi Barış Saydam'a, Dr. Öğretim Üyesi Umut Südüak'a ve Dr. Öğretim Üyesi İpek Torun'a ve Dr. Öğretim Üyesi Başak Ürkmez'e sağladıkları değerli katkılar ve akademik rehberlikleri için teşekkür ederim.

Attığım her adımda destek ve sevgileri ile daima yanımda olan anneme ve babama, bütün arkadaşlarıma ve çalışma arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

Gonca Makbule Koyuncu, 2025



İÇİNDEKİLER

ÖZET	ix
ABSTRACT	xi
ÖNSÖZ	xiii
İÇİNDEKİLER	xv
RESİM LİSTESİ	xix
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Araştırma Konusu	3
1.1.1. Sinema Fenerlerinin İnceleneceği Ülkelerin Belirlenmesi	3
1.2. Tez Konusunun Seçilme Amacı.....	4
1.3. Tezin Kapsamı, İçeriği ve Düzeni.....	5
1.4. Tezin Önemi ve Özgün Değeri/Konunun Seçilme Nedenleri.....	5
1.4.1. Sinema Fenerlerinin Reklam Grafiği Bağlamında Önemi ve Akademik Literatürdeki Yerinin Eksikliği	6
1.4.2. Sinema Fenerleri Üzerine Yapılmış Olan Çalışmaların Ortaya Çıkarılması, Düzenlenmesi ve Türkçeye Çevrilmesi	6
1.4.3. Sinema Fenerleri Üzerine Türkçe ve Yabancı Kaynak Yetersizliği	6
2. LİTERATÜR TARAMASI VE KAYNAKLAR	9
2.1. Literatür Taramasının Metodolojisi	9
2.2. Açık Hava Reklamcılığına Yönelik Kaynaklar.....	10
2.3. Sinema Fenerlerine Yönelik Kaynaklar	11
2.4. Sinema Salonlarının Tarihine Yönelik Kaynaklar	13

3. YÖNTEM.....	15
3.1. Derinlemesine Mülakat Yapılan Alan Uzmanları	17
3.2. Tez Konusu ile İlgili Zorluklar.....	19
4. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE SİNEMA FENERLERİ.....	21
4.1. Açık Hava Reklamcılığında Sinema Fenerlerinin Ortaya Çıkması	21
4.2. Amerika Birleşik Devletleri’nde Sinema Fenerleri.....	30
4.2.1. Amerika Birleşik Devletleri’nde Endüstrileşme Döneminin Başında Sinema Salonlarına Genel Bakış	30
4.2.2. Amerika Birleşik Devletleri’nde Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler.....	33
4.2.3. Amerika Birleşik Devletleri’nde Açık Hava Reklamcılığı Bağlamında Sinema Feneri Yapım Yöntemleri.....	35
4.2.4. Örnek Bir Reklam Kampanyası “Love Me Tender”	38
4.2.5. Amerika Birleşik Devletleri’nde Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu.....	41
4.3. Fransa’da Sinema Fenerleri.....	42
4.3.1. Fransa’da Endüstrileşme Döneminin Başında Sinemacılık Faaliyetleri, Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış	42
4.3.2. Fransa’da Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler.....	53
4.3.3. Fransa’da Sinema Fenerlerinin Üretim Teknikleri.....	56
4.3.4. Fransa’da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları.....	57
4.3.5. Fransa’da Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu.....	63
4.4. Yunanistan’da Sinema Fenerleri	64
4.4.1. Yunanistan’da Endüstrileşme Döneminin Başında Sinemacılık Faaliyetleri, Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış	64
4.4.2. Yunanistan’da Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler	69
4.4.3. Yunanistan’da Sinema Fenerlerinin Üretim Teknikleri.....	72
4.4.4. Yunanistan’da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları	77

4.4.5. Yunanistan’da Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu.....	90
4.5. Türkiye’de Sinema Fenerleri.....	91
4.5.1. Türkiye’de Endüstrileşme Döneminin Başında Sinemacılık Faaliyetleri, Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış	91
4.5.2. Türkiye’de Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler	94
4.5.3. Türkiye’de Sinema Fenerlerinin Üretim Teknikleri	99
4.5.4. Türkiye’de Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları.....	101
4.5.5. Türkiye’de Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu	108
4.6. Hindistan Sinema Fenerleri.....	110
4.6.1. Hindistan’da Endüstrileşme Döneminin Başında Sinemacılık Faaliyetleri, Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış	110
4.6.2. Hindistan’da Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler.....	114
4.6.3. Hindistan’da Sinema Fenerlerinin Üretim Tekniği.....	116
4.6.4. Hindistan’da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları.....	121
4.6.5. Hindistan’da Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu.....	124
4.7. Japonya’da Sinema Fenerleri	126
4.7.1. Japonya’da Endüstrileşme Döneminin Başlarında Sinemacılık Faaliyetleri, Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış	126
4.7.2. Japonya’da Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler	135
4.7.3. Japonya’da Sinema Fenerlerinin Üretim Teknikleri	138
4.7.4. Japonya’da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları	141
4.7.5. Japonya’da Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu	147
4.8. Tasarım Anlayışında Sıra Dışı Bir Örnek Olarak Gana Sinema Fenerleri ..	148
4.8.1. Gana’da Kolonyal Dönem ve Post Kolonyal Dönemde Sinema Salonları, Sinemacılık Faaliyetleri ve İzleyici İlişkisi.....	148
4.8.2. Gana Sinema Fenerleri, 1980 Sonrası Mobil Sinemalar ve Ticari Sinema .	154
4.8.3. Gana’da Sinema Fenerlerinin Üretim Tekniği.....	155
4.8.4. Gana’da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları.....	156

4.8.5. Gana Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu	164
5. SONUÇ.....	165
6. KAYNAKLAR	177
7. ÖZGEÇMİŞ	185



RESİM LİSTESİ

- Resim 1.4.3.1** Frederic Walker, “Beyazlı Kadın” tiyatro oyunu için afiş tasarımı ve illüstrasyon, 1871. 23
(2 m.17,2 cm × 1 m. 28,9 cm.), guaj. Kaynak: Advertising Outdoors: 23
Watch This Space (Bernstein, 2017)..... 23
- Resim 1.4.3.2** Cheret’e ait büyük boyutlu dış mekân afişlerinden örnekler, 1878, 1897, (118 cm × 88 cm ve 124 cm x 89cm). Kaynak: dbdowd.com, labellepoque.com..... 24
- Resim 1.4.3.3** Toulouse-Lautrec’e ait dış mekan afişlerinden örnekler, 1893, 1892.25
Kaynak: moma.org, metmuseum.org 25
- Resim 1.4.3.4** Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge: La Goulue, 1891, Litografi, 195 x 119,5 cm. Kaynak: metmuseum.org 25
- Resim 1.4.3.5** Ringling Brothers, Barnum ve Bailey Sirki için üretilmiş olan büyük boyutlu açık hava afişi. 50ft, 1835 civarları. Kaynak: pinterest.com 26
- Resim 1.4.3.6** Tiyatro reklamlarının etkisini gösteren erken örneklere ait bir görüntü. Kaynak: Outdoor Advertising; History and Regulation (Bernstein, 1997). 27
- Resim 1.4.3.7** Vodvil örneklerine ait görüntüler. Kaynak: The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee (Valantine, 1994)..... 28
- Resim 1.4.3.8** Nickelodeon örnekleri. Kaynak: The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee (Valantine, 1994) 28
- Resim 4.2.1.1** Ringling Brothers tema parkında bulunan, yüzyılın ortalarına ait bir film vagonu görüntüsü, 1977. Kaynak: jsonline.com 31
- Resim 4.2.1.2** Hem sinema sarayı hem vodvil olarak hizmet veren ROXY tiyatrosu, 1927. Kaynak: alamy.com, chestercinemas.co.uk 32
- Resim 4.2.1.3** Paramount Sineması’nın dıştan görünümü. Kaynak: alamy.com, brazilian-rock.blogspot.com..... 32

Resim 4.2.1.4 Paramount Sineması'nın iç detayları. Kaynak: gettyimages.com, beekman.herokuapp.com.....	33
Resim 4.2.3.1 Büyük boyutlu afişin görüntülerinin slaytlanması ve yansıtılması aşamalarını gösteren resimler. Kaynak: Billboard Art (Henderson ve Landou, 1980).	36
Resim 4.2.3.2 Büyük boyutlu afişin görüntülerinin kömür kalemle çizim aşaması..	36
Kaynak: Billboard Art (Henderson ve Landou, 1980).....	36
Resim 4.2.3.3 Büyük boyutlu afişin görüntülerinin renklendirilmesi aşaması. Kaynak: Billboard Art (Henderson ve Landou, 1980).....	37
Resim 4.2.3.4 Büyük boyutlu afiş görüntüsünü boyayan bir ressam.	38
Kaynak: Billboard Art (Henderson ve Landou, 1980).....	38
Resim 4.2.4.1 “Love Me Tender” filminin merak uyandırıcı ‘teaser’ görüntüleri, 1956.....	39
Kaynak: elvisechoesofthepast.com	39
Resim 4.2.4.2 “Love Me Tender” filminin basın ilanları, 1956. Kaynak: elvisechoesofthepast.com.....	39
Resim 4.2.4.3 Sinema fenerinin dekupe bölümünün soyuluşunun görüntüleri ve açılış günü için toplanmış olan kalabalıktan görüntüler. Kaynak: elvisechoesofthepast.com.....	40
Resim 4.2.4.4 Filmin yayınlandığı diğer sinemalardan ışıklı tabela görüntüleri.....	40
Kaynak: elvisechoesofthepast.com	40
Resim 4.3.1.1 Omnia-Pathé Sineması'nın dış görünümü ve iç salondan bir detay, 1906 (historyofparis), 1913. Kaynak: tumblr.com, vergue.com	46
Resim 4.3.1.2 Gaumont Palace Sinemasının ön cephe görünüşü, 1922. Kaynak: wikipedia.com	48
Resim 4.3.1.3 Gamont Palace Sineması'nın salon görüntüleri. Kaynak: salles-cinema.com	49
Resim 4.3.1.4 Gamont Palace Sineması'nın dış cephesi, 1931. Kaynak: wikipedia.com	50
Resim 4.3.1.5 Gamont Palace Sineması'nın yenilenmiş salon görüntüleri, 1931.	50
Kaynak: salles-cinema.com.....	50
Resim 4.3.1.6 “Tous y mènent leurs enfants!” (Çocukları oradan alacaksınız!), 1907. Kaynak: The Cine Goes to Town: French Cinema, 1896-1914 (Abel, 1994).	53

Resim 4.3.2.1 François Villon filminin cephe afişi, Gaumont Palace Sineması, Toulouse, 1945.....	54
Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	54
Resim 4.3.2.2 “Un revenant” (Hayalet) Royal Sineması, Lyon, 1944.....	55
Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	55
Resim 4.3.4.1 André Azais tarafından “Baron de Munchhausen'in Fantastik Maceraları”.....	58
filmi için üretilen Toulouse'daki Les Variétés sineması için hazırlanmış dev afiş, 1950.....	58
Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	58
Resim 4.3.4.2 “Yeni Pussycat Nedir?”, Clive Donner, ABD, 1965 Kâğıt üzerine boyama; 235 x 486 cm, 1966. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	58
Resim 4.3.4.3 “Katanga'nın Son Treni Paralı Askerler”, Jack Cardiff, Büyük Britanya, 1967. Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 230 x 494 cm. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	59
Resim 4.3.4.4 Katanga'nın Son Treni filminin orijinal afişi (format 160 cm x 120 cm) ve Katanga'nın Son Treni filminin tanıtım fotoğrafı (format 24 cm x 30 cm). Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	59
Resim 4.3.4.5 “Polis Bağlantısı Rozet 373”, Howard-W. Koch, ABD, 1973.....	60
Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 228 x 493 cm. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	60
Resim 4.3.4.6 “2001: Bir Uzay Destanı” (2001: A Space Odyssey), Stanley Kubrick, ABD/Büyük Britanya, 1968. Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 230 x 491 cm; 1969. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	60
Resim 4.3.4.7 “Şeytan'ın Bakireleri” filminin feneri, Terence Fisher, Büyük Britanya/Amerika Birleşik Devletleri, 1968. Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 231 x 494 cm; 1970.....	61
Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	61
Resim 4.3.4.8 “Eşşek Derisi” filminin feneri, Jacques Demy, Fransa, 1970 Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 229 x 484 cm. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	61
Resim 4.3.4.9 “Blonde FBI'a Meydan Okuyor” (The Glass Bottom Boat) Frank Tashlin, ABD, 1966 Kâğıt üzerine boyama; 234 x 495 cm; 1967. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com.....	62

Resim 4.3.4.10 “İpçress, Acil Tehlike” (The İpçress File), Sidney J. Furie, Büyük Britanya, 1964.	62
Kağıt üzerine boyama; 230 x 476 cm; 1965 ve basın kitabından alıntılanan görüntüler.	62
Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com	62
Resim 4.3.4.11 “Hamburg Üzerinde Tayfun” (Con la muerte a la espalda), Alfonso Balcázar, İspanya/Fransa/İtalya, 1967 Kâğıt üzerine boyama; 230 x 491 cm.	63
Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com	63
Resim 4.4.1.1 1906 Ara Olimpiyatları. Kaynak: wikipedia.org	66
Resim 4.4.1.2 Attikon Sineması’nın dış görünümü. Kaynak: thestarletscollection.com	67
Resim 4.4.2.1 Kraliçe Elizabeth filmi için Kostas Grigoriadis tarafından hazırlanan dekor tasarımı, 1953. Kaynak: thestarletscollection.com	70
Resim 4.4.2.2 Attikon Sineması’nın dış görünümü ve The Heiress (Ben Klinoromos) filminin feneri, 1947.....	71
Kaynak: thestarletscollection.com	71
Resim 4.4.3.1 George Vakirtzis tarafından Adventures in the Capital City.....	73
film için yapılmış sinema feneri taslağı örneğı. Hint Mürekkebi, 35 X 50 cm.....	73
Kaynak: thestarletscollection.com	73
Resim 4.4.3.2 George Vakirtzis tarafından The Duches of Plainsance	74
film için yapılmış fener taslağı örneğı. Hint Mürekkebi, 35 X 50 cm.	74
Kaynak: thestarletscollection.com	74
Resim 4.4.3.3 George Vakirtzis tarafından She Devil-Mystirio filmi için yapılmış fener taslağı örneğı, Hint Mürekkebi, 35 X 50 cm. Kaynak: thestarletscollection.com	75
Resim 4.4.3.4 Dev afiş ressamlarından Vakirtzis’in boyama sürecindeki görüntüleri, 2012.....	76
Kaynak: thestarletscollection.com	76
Resim 4.4.3.5 Dev afiş ressamlarından Axioti’nin boyama sürecindeki görüntüleri, 2019.....	77
Kaynak: Reuters.....	77
Resim 4.4.4.1 Stefanos Almoliotis tarafından Orfeus Sineması için üretilen üretilen	79

Sinema fenerleri, Oz Büyücüsü ve Buck Privites, 1939-1941. Kaynak: thestarletscollection.com.....	79
Resim 4.4.4.2 George Vakirtzis tarafından Attikon Sineması için üretilen “Syndikato Ton 7” 7 Hırsızlar filmi için hazırlanmış sinema feneri, 1960. Kaynak: thestarletscollection.com.....	81
Resim 4.4.4.3 George Vakirtzis tarafından yapılmış olan çeşitli sinema fenerlerinin portre bölümlerinden detay görüntüleri. Kaynak: thestarletscollection.com	82
Resim 4.4.4.4 George Vakirtzis tarafından Attikon Sineması için üretilmiş olan “Sklava Tis Agapis” Deney Perilous filmine sinema feneri fotoğrafı, 1944. Kaynak: thestarletscollection.com.....	82
Resim 4.4.4.5 George Vakirtzis tarafından Attikon Sineması için üretilmiş olan “O Anthropos Tis Niktas” Gecenin İnsanları filmine ait sinema feneri fotoğrafı, 1954. Kaynak: thestarletscollection.com	83
Resim 4.4.4.6 George Vakirtzis tarafından “Gia Poion Htupa I Kampana” Çanlar Kimin İçin Çalıyor/For Whom The Bell Tolls filmine ait sinema feneri için suluboya yöntemi ile yapılmış model çalışması, 1953. Kaynak: thestarletscollection.com.....	83
Resim 4.4.4.7 Taslak çalışmalarını ait tipografi kullanımını örnekleri. Kaynak: thestarletscollection.com.....	84
Resim 4.4.4.8 Vakirtzis’in ünlü portresini merkeze alarak seyircinin dikkati sinema fenerine çekme girişimini gösteren Attikon Sineması’na ait fotoğraflar. Kaynak: thestarletscollection.com.....	85
Resim 4.4.4.9 Vasilis Dimitriou tarafından boyanmış önceki sinema fenerlerinden oluşan bir kolaj,.....	86
The New York Times için Eirini Vourloumis, 2014. Kaynak: thestarletscollection.com.....	86
Resim 4.4.4.10 Vasilis Dimitriou, Athinaion Sineması için üretilmiş olan “American Hustle” Düzenbaz belgesel-komedi niteliğindeki film için hazırlanmış feneri asarken, 2014. Kaynak: Eirini Vourloumis,.....	86
The New York Times.....	86
Resim 4.4.4.11 Vassilis Dimitriou tarafından Athinaion Sineması için üretilen.....	87
bir sinema feneri, 2015. Kaynak: Aris Messinis, AFP Getty Images.	87
Resim 4.4.4.12 Virginia Axioti, “Avengers: Son Oyun” filminin	88
Sinema feneri üzerinde çalışırken, 2019. Kaynak: Alkis Konstantinidis, Reuters. ...	89
Resim 4.4.4.13 Virginia Axioti tarafından sinema feneri tasarımı yapılan.....	89

The Neon Demon filminin yapım aşaması, 2020. Kaynak: The Greek Herald.	89
Resim 4.4.4.14 Virginia Axioti, “Avengers: Son Oyun” filminin tamamlanmış	90
Sinema fenerinin asılma aşaması, 2019. Kaynak: Constantina Peppa, Reuters.....	90
Resim 4.5.2.1 Alkazar Sineması ön cephesine yerleştirilmiş	95
Londra Geceleri filminin sinema feneri.	95
Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam’a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015a).....	95
Resim 4.5.2.2 Mithat Ağakay tarafından Demir Taç filmi için hazırlanmış fener, 1940’lar.	96
Kaynak: Gökhan Akçura arşivi, manifold.press.	96
Resim 4.5.2.3 Ömer Yıldız tarafından “Benim Sinemalarım” filminde kullanılmak üzere yapılmış sinema fenerlerinin restorasyon sonrası halleri, 2021. Kaynak: Dr. Öğretim Üyesi Başak Ürkmez.....	98
Resim 4.5.4.1 Mithat Ağakay’ın Çınarlı Efe filmi için hazırlamış olduğu sinema feneri, 1950.....	104
Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam’a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015).....	104
Resim 4.5.4.2 Erol Ağakay’ın afiş tasarımları için hazırlamış olduğu eskizler.	105
Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam’a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015a).....	105
Resim 4.5.4.3 Erol Ağakay’a ait expozelerden örnekler.	106
Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam’a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015a).....	106
Resim 4.5.4.4 İbrahim Küçükenez’e ait sinema fenerlerinden örnekler.	107
Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam’a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015a).....	107
Resim 4.5.4.5 Ömer Yıldız’a ait, Benim Sinemalarım filminden bir fener.....	108
Kaynak: Benim Sinemalarım, 1990.	108
Resim 4.6.1.1 Kalküta’nın ilk sineması, “Elphinstone Picture Palace ya da.....	110
diğer adıyla Chaplin sineması, 1918. Kaynak: mediaclassification.org	110
Resim 4.6.1.2 Globe Sinema Salonu’nundan bir iç detay görüntüsü, Kalküta, 1918.	111
Kaynak: wikipedia.org	111
Resim 4.6.1.3 “The Ten Commandments” filmi, Plaza Theatre, Bangalore, 1930’lar.	112
Kaynak: facebook.com/BygoneBangalore.....	112
Resim 4.6.1.4 Cutout’lar ve etraflarında toplanan kalabalığı gösteren bir sahne,...	113
Nataraj Sinema Salonu, 2018. Kaynak: thehindu.com.....	113

Resim 4.6.2.1 “Leila The Star of Mengralia” filminin reklamı ve bir bilgi kartı örneği.....	115
Kaynak: Theodore Baskaran arşivi.	115
Resim 4.6.2.2 Afiş örnekleri.....	116
Kaynak: Theodore Baskaran arşivi.	116
Resim 4.6.3.1 Çıraqlar tarafından hazırlanmakta olan bir afişin görüntüsü.....	117
Kaynak: V. Jeevananthan arşivi.	117
Resim 4.6.3.2 Fener ustası Chinnappa’nın boyama yaparken bir görüntüsü.	118
Kaynak: sahapedia.org	118
Resim 4.6.3.3 Örnek bir “Cut Out” figür çalışmasının oyuncu Silvester Stallone’ye ait figürün	119
arka yüzü ve önyüzünden görüntüler. Kaynak: V. Jeevananthan arşivi.	119
Resim 4.6.3.4 Örnek bir fener aşımı süreci.	120
Kaynak: sahapedia.org	120
Resim 4.6.4.1 Örnek bir sinema feneri ve dekupe figür çalışması.	122
Kaynak: V. Jeevananthan arşivi.	122
Resim 4.6.4.2 Jeevananthan’ın görsel dilini ve farklı illüstrasyon tarzlarını gösteren örnekler.	123
Kaynak: V. Jeevananthan arşivi.	123
Resim 4.6.4.3 Chinnapa’nın görsel dili ve işlerinden örnekler.	124
Kaynak: sahapedia.org	124
Resim 4.7.1.1 Bir Japon sinema salonunun iç kısımlarını tarif eden illüstrasyon çalışması.....	127
Kaynak: matsuda.com.	127
Resim 4.7.1.2 Oyuncu resimlerinin hemen altında büyük olarak “benshi”nin ismini paylaşıldığı posterlerden örnekler 1920’ler. Kaynak: wikipedia.org.....	130
Resim 4.7.1.3 Kenichi Kawuara, Yoshizawa Shoten Meguro stüdyosunun yapım aşamasını ve iç kısmını gösteren resimler, 1908-1910. Kaynak: japonisme.org....	131
Resim 4.7.1.4 Kawaura Kenichi ve Yoshimoto Keizo, Nikkatsu Mukojima Cam Stüdyosu, 1913.....	133
Kaynak: japonisme.org	133
Resim 4.7.2.1 Kobe’de bulunan Shurakukan Sinema Salonu için bir jinta tanıtımı, 1929.....	136
Kaynak: Güney Carolina Üniversitesi, Hareketli Görüntü Araştırma Koleksiyonu.136	

Resim 4.7.2.2 Notre Dame’ın Kamburu (Hunchback of Notre Dame) filminin Japonya gösterimi için hazırlanmış üç renkli posterin siyah beyaz örneği. Kaynak: Universal Weekly, 1924.....	137
Resim 4.7.2.3 Altın Çağ döneminde Tokyo’nun banliyösü olan Ome şehrindeki dev sinema cephe afişlerinden bir örnek. Kaynak: nippon.com.	137
Resim 4.7.3.1 Dev sinema cephesi afiş ustalarından Noboru Kubo’nun cephe afişi çalışma sürecini gösteren resimler. Kaynak: Japanese Movie Billboards: Retro Art from a Century (Kubo,2008).....	139
Resim 4.7.3.2 Ōshita Takeo bir portre çalışması yaparken, 2017. Kaynak: nippon.com.....	140
Resim 4.7.4.1 Ome şehrinde sergilenen Tiffany’de Kahvaltı (Breakfast at Tiffany’s) filminin dev sinema cephe afişinin görüntüsü, 1961. Kaynak: medium.com, 2022.	143
Resim 4.7.4.2 “7 Samuray” (Shichinin no Samurai) filminin afişi ve sinema feneri, 1954.....	143
Kaynak: Japanese Movie Billboards: Retro Art from a Century (Kubo,2008), medium.com, 2022.....	143
Resim 4.7.4.3 Noboru Kubo’ya ait bir fener örneği, 1967.....	144
Kaynak: Japanese Movie Billboards: Retro Art from a Century (Kubo, 2008).....	144
Resim 4.7.4.4 Noboru Kubo’ya ait çeşitli fener örnekleri, 1943-1953.	144
Kaynak: Japanese Movie Billboards: Retro Art from a Century (Kubo, 2008).....	144
Resim 4.7.4.5 Ōshita Takeo’nun Misawa üs tiyatrosundaki ilk sinema fenerlerinden biri, 1961’de Japonya’da gösterilen John Wayne filmi North to Alaska, 2017. Kaynak: nippon.com	145
Resim 4.7.4.6 Ōshita Takeo Shōwa zankyōden (Brutal Tales of Chivalry) filminin kahramanı Takakura Ken’in en sevilen resminin önünde duruyor. 2017. Kaynak: nippon.com.....	146
Resim 4.7.4.7 Roma Tatili ve My Fair Lady filminden Audrey Hepburn. 2017. Kaynak: nippon.com	146
Resim 4.7.4.8 Ōshita Takeo’nun stüdyosunda portreler, 2017.....	147
Kaynak: nippon.com	147
Resim 4.8.1.1 Palladium Sineması, 1938. Kaynak: ghmoviefreak.com.....	149
Resim 4.8.1.2 Gana’da kullanılan mobil sinemalardan bir görüntü, 1950.	150
Kaynak: theconversation.com	150

Resim 4.8.1.3 Akra’da bulunan sinemalar yukarıdan aşağı: Royal Sineması, Plaza Sineması ve Globe Sineması, 1969. Kaynak: cinemaintransit.wordpress.com	151
Resim 4.8.1.4 Akra’da bulunan çeşitli sinemaların girişlerinden örnekler, 1960’lar.	152
Kaynak: cinemaintransit.wordpress.com	152
Resim 4.8.1.5 Akra’da bulunan çeşitli sinemaların girişlerinden örnekler, 1960’lar.	153
Kaynak: britishempire.co.uk, cinemaintransit.wordpress.com	153
Resim 4.8.2.1 Tipik bir Afrika gezici sineması, 2012. Kaynak: Radio Netherlands Worldwide.....	155
Resim 4.8.4.1 Alex Nkumurah Boateng, “Kung Fu Kids” sinema feneri, yağlı boya, 1988.....	157
Kaynak: erniewolfegallery.com	157
Resim 4.8.4.2 D.A. Jasper “The Barbarians” ve “Total Recall” sinema fenerleri, 1980’ler.	158
Kaynak: erniewolfegallery.com	158
Resim 4.8.4.3 Joe Mensah, “Terminator 2” ve “Vampire Brooklyn” sinema fenerleri, 1980’ler.	159
Kaynak: erniewolfegallery.com	159
Resim 4.8.4.4 Leonardo, “Predator” ve “King Kong Lives” sinema fenerleri, 1980-1990’lar.	160
Kaynak: erniewolfegallery.com	160
Resim 4.8.4.5 “E.T.” film afişinin orijinali ve uyarlanmış versiyonu.	161
Kaynak: erniewolfegallery.com	161
Resim 4.8.4.6 “God Father” film afişinin orijinali ve uyarlanmış versiyonu.....	162
Kaynak: erniewolfegallery.com	162
Resim 4.8.4.7 “Powers of Darkness” film afişinin Jamestown, Accra’da Sam Bea video salonu duvarındaki uzaktan ve detay görüntüleri, 2003. Kaynak: Birgit Meyer arşivi.....	163



1. GİRİŞ

Hareketli görüntülerin sergilenmeye başladığı 19. Yüzyılın sonlarından itibaren film sergisi yapılan mekanların dış cephelerini kaplayan bir grafik tasarım ürünü olan el yapımı dev afişler uzun yıllar sinema reklamcılığının önemli bir aracı olarak kullanılmıştır. Önceleri tiyatroların, sirklerin, gezici toplulukların ve vodvillerin dış cephelerinde kullanılan bu dev boyutlu afişler açık hava reklamcılığının altında yer alan bir dış cephe uygulaması olarak ortaya çıkmıştır. Nickelodeonların vitrinlerinden sinemanın endüstrileşme süreci ile beraber kalıcı bir film sergileme mekanına dönüşen sinema salonlarının tabelalarına ulaşan ve oradan sokağa yayılan göz alıcı bir görsel malzemeye dönüşmüştür.



Resim 1.1.1.1 Charles Chaplin'in "The Pilgrim" Hacı filmi için üretilmiş Astor Sineması'na asılan sinema feneri. Kaynak: Exhibitors Herald, 1923.

Özellikle A.B.D.'de "Yıldız Sistemi"nin yaygınlaştığı 1920'li yıllardan; sinemanın ve sinema salonlarının altın çağlarının yaşandığı 1950'li ve 1960'lı yılların sonuna kadar bütün dünyada popüler olan bir uygulama olarak kullanılmışlardır. Amerikan ve Avrupa sinema kültürünün yayıldığı farklı ülkeler boyunca bu dev afişler farklı adlar ile tanınmışlardır. Sinemaların dış cephelerine yerleştirilen bu uygulamalar, A.B.D.'de

“Cinema Display” olarak anılmaktadır. Türkçeye sinema sergisi, sinema vitrini veya sinema tabelası olarak çevrilebilecek bu uygulamaların tek tek hiçbir tanım anlamını tam olarak karşılayamamaktadır. A.B.D.’deki büyük sinemaların ön cephelerinde; dev afiş veya reklam panosu olarak dilimize çevirebileceğimiz “Billboard” uygulamaları ve ışıklı tabela anlamına gelen “Marquee” uygulamaları beraber kullanılarak ihtişamlı sinema vitrin sistemlerini oluşturmuşlardır. Fransa’da sinema cephesi “Façades de Cinéma”, kuzey ülkelerinde patiska anlamına gelen “Calicot”, Yunanistan’da sahne ve dekor sanatçıların bu mesleği geliştirmesinden kalan bir terim olarak “Dekor”, Hindistan’da ingilizceden gelen basılı mecra bağlamında uzun kumaşa basılmış afiş veya pankart anlamına gelen “Film Banner” ve dekupe parçaları ifade eden cut-out olarak geçen bu görsel malzemeler Türkçeye “Sinema Feneri” olarak geçmiş, zaman zaman İbrahim Enez’in aktardığına göre “Dekor” adıyla da kullanılmıştır.

Yıllar boyu süren popüler kullanımını ardından genellikle televizyonun yaygınlaşması sonucu sinema salonlarının kapanmaya başlaması, dijital baskının el yapımı afişlerin yerini alması ve son dönemde internetin sinemanın yerini almaya başlamış olmasıyla beraber yok olmaya yüz tutmuştur. Dünya genelinde 1960’lı yılların sonlarında popülerliğini yitirmeye başlayan bu görsel uygulamalar; ülkemizde 1990’lı yıllardan itibaren üretilmemeye başlamıştır. Günümüzde hala Hindistan’da bir sektör olarak varlığını korumakta olan elboyaması sinema cephesi afişleri, uzak doğu ülkelerinde ve Yunanistan’da nadir olarak da olsa üretilmektedir.

Varlığının doğası ve uygulandığı malzemeler bağlamında geçicilik özelliği taşıyan bu uygulamaların bir çoğu günümüze ulaşamamıştır. Nadir olarak üretilen örneklerinin fotoğraflarının dışında geçmişten günümüze bir çoğu tesadüfen ulaşan bu devasa uygulamalar bir çok ülkede özel sinema arşivlerinde, özel koleksiyonerlerin ve müzelerin arşivlerinde korunmaktadır.

Yıllar boyunca dünya sinemasında önemli bir yeri olan bu açık hava reklamcılığı malzemesinin grafik tasarım tarihi içindeki yerinin ortaya çıkarılması konuya olan ilgiye karşın eldeki verilerin belirsizliği nedeniyle bir ihtiyaç halini almıştır. Konunun akademik literatüre kazandırılması için tarihi bağları ile popüler gündemi arasındaki eksik bağların araştırılarak tamamlanması gereklidir.

Tez çalışmasında akademik dil bütünlüğünün sağlanması ve terminolojik karışıklığın Türkçe dilinde ortadan kaldırılması amacıyla; sinemaların dış cepheleeri üzerine yerleştirilen bu uygulamalar çalışma boyunca Türkçede kullanılan adıyla “Sinema Feneri” olarak anılacaktır.

1.1. Tezin Araştırma Konusu

Bu çalışmada sinema fenerlerinin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı, kullanılan tasarım, malzeme kullanımı ve üretim tekniklerinin neler olduğuna dair sorular grafik tasarım bağlamında araştırılmıştır. Bu araştırma boyunca ortaya çıkan veriler değerlendirilerek sinema fenerlerinin üretiminde tasarım, malzeme ve üretim teknikleri bakımından farklı ülkeler söz konusu olduğunda değişip değişmediği incelenmiştir. Çalışmada sinema fenerlerinin ne olduğu ve tarihsel gelişim sürecine de yer verilerek; tasarım, tipografik yapı, üretim teknikleri ve üretimlerinde kullanılan malzemeler grafik tasarım açısından çeşitli ülkeler üzerinden araştırılmıştır.

1.1.1. Sinema Fenerlerinin İnceleneceği Ülkelerin Belirlenmesi

Bu çalışma için A.B.D, Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan, Japonya ve Gana araştırmada karşılaştırma amacıyla kullanılacak ülkeler olarak seçilmişlerdir. Neden bu ülkelerin seçildiğine dair bilgiye aşağıda yer verilmiştir.

Sinema fenerlerinde kullanılan kompozisyonların ana taşıyıcı elemanı filmin başrol oyuncularının görsellerinden oluşmaktadır. Bu fikir A.B.D.’li reklamcılar tarafından uzun metrajlı filmlerin çekilmesi ile aynı dönemde kullanılmaya başlanmıştır (Staiger, 1990). O dönemden itibaren Amerikan sinemasında yıldız sistemi anlayışının bir parçası olarak başlayan bu akım bütün dünyada etkili olmuş ve sinema fenerlerinin tasarımında kullanılan olarak hakim bir uygulamaya dönüşmüştür. Bu nedenden dolayı A.B.D karşılaştırma için seçilen ülkelerden biridir. Ayrıca hareketli görüntü makinelerinin icat edildiği ülkelerden biri olması ve sinemacılığın endüstrileşme süreci bakımında önde gelen ülkeler arasında yer alması A.B.D’nin seçilmesinde etkili olan ikincil nedenlerdir.

Büyük boy afiş uygulamalarının eğlence kültüründe 1800’lü yıllardan itibaren yer almaya başlaması, Avrupa sinemasının merkezi olması, Lumière Kardeşler’in

sinemaskopu geliştirmiş ve tanıtmiş olmaları sinema tarihinde önemli bir yeri olan Fransa'nın araştırma için seçilmiş olmasının nedenleridir.

Türkiye ile Osmanlı döneminden kalan tarihi bağları olması, sinema feneri yapan ilk ustaların her iki ülkede de etkinlik göstermesi ve komşu bir örnek olması Yunanistan araştırma için seçilmesinin nedenleridir.

Asya kıtasının merkezinde yer alan en büyük film endüstrilerinden Bollywood, Telagu, Tamil ve benzeri sinemaları içinde barındırması, bulunduğu bölgenin önemli film sağlayıcılarından biri olması, sinema fenerlerinin hala daha üretiliyor olması ve aynı zamanda çevre ülkelere ihracatını yapıyor olması Hindistan'ın seçilme nedenlerini oluşturmaktadır.

Uzak Doğu sinemasının merkezlerinden biri olması, endüstriyel bağlamda Amerikan sinemasını izleyerek benzer gelişme evrelerini taklit etmesi nedenlerinden dolayı Japonya ve ilgi çekici sinema feneri uygulamalarıyla dünya çapında ön plana çıkmış olması, bu alanda üretilmiş fenerleri küresel kültür pazarında günümüzde satılabilir nesnelere dönüşmüş olması bağlamında Gana bu çalışma için seçilmiştir.

Bu çalışmada ismi geçen ülkelerde üretilmiş sinema fenerleri Türkiyede üretilen sinema fenerleri ile karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir.

1.2. Tez Konusunun Seçilme Amacı

Bu çalışma, 19. yüzyılın sonlarından günümüze kadar geçen süreçte hareketli görüntülerin sergilendiği geçici ve kalıcı mekanlardan sinema salonlarına, sinema reklamcılığının 1990'lara kadar önemli bir görsel iletişim malzemesi olarak kullanılmış olan sinema fenerlerinin nasıl ortaya çıktığını, tasarım yapılarını, üretiminde kullanılan malzemelerinin ve tekniklerinin ne olduğununa dair soruları grafik tasarım bağlamında araştırarak;

- elde edilen veriler üzerinden sinema fenerleri üzerinde farklı ülkeler söz konusu olduğunda görsel ve malzeme kullanımını bağlamında bir değişimin olup olmadığı,

- varsa nerelerde olduğu incelenmektedir.

Böylece konuyu akademik literatüre kazandırılması ve literatürdeki yerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Bu amaçla çalışma boyunca günümüzde sergilendikleri müzeler, yaşayan sinema feneri ustaları/ressamları/üreticileri, sinema tarihçileri ve koleksiyonerleri ile iletişim kurulmuş; farklı ülkelerde sinema fenerlerinin oluşum süreci hakkında yapılan araştırma sonucunda konunun kapsamlı bir çerçeveye oturtulması hedeflenmiştir.

1.3. Tezin Kapsamı, İçeriği ve Düzeni

Tezin giriş bölümünde sinema fenerinin ne olduğu, nasıl uygulanmaya başlandığı ve tüm dünyaya nasıl yayıldığının grafik tasarım tarihi bağlamında araştırılarak sunulmuştur. Gelişme bölümünde grafik tasarım, sinema mimarisi ve sinema endüstrisinin tarihi ve sinema fenerleri kapsamında; çalışmanın veri setini içeren farklı ülkeler (A.B.D., Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan, Gana ve Japonya) incelenmiştir. Araştırmanın sonuç bölümünde sinema fenerlerinin tasarım yapıları, üretim teknikleri ve malzeme kullanımı hakkında elde edilen veriler karşılaştırılmalı olarak sunulmuştur.

1.4. Tezin Önemi ve Özgün Değeri/Konunun Seçilme Nedenleri

Çalışmada farklı ülkelerdeki sinema fenerleri incelenerek; kimler tarafından yapıldıkları, tasarım yapısı, kullanılan malzemelerin içeriği, sinema fenerlerinin üretim teknikleri, teknolojik gelişmelerin bu teknikler üzerindeki etkisi ve sinema fenerlerinin üretimlerinin azalması/durmasına neden olan ekonomik koşulların ve teknolojik sebeplerin ortaya çıkartılması hedeflenmiştir.

Buna ek olarak sinema fenerlerinin tarihi gelişim süreci açığa çıkarılarak literatüre kazandırılmış ve alan akademik çalışmalara açık hale getirilmiştir. Ayrıca aşağıda sıralanan nedenlerden dolayı bu tez konusunun seçilmesi uygun görülmüştür.

1.4.1. Sinema Fenerlerinin Reklam Grafiği Bağlamında Önemi ve Akademik Literatürdeki Yerinin Eksikliği

Sinema fenerleri sinema reklamcılığı bağlamında grafik tasarım tarihinin biricik örneklerinden birini oluşturmuş, yaklaşık olarak 90 yıl boyunca sinemaların dış yüzeylerinde tanıtıcı bir malzeme olarak kullanılmıştır. Günümüzde bu mecra neredeyse yok olmuş, nadir olarak yaşayan ustaları ve onların yetiştirdikleri az sayıda çıkar tarafından az sayıda eser üretimiyle yaşatılmaktadır. Üzerinde haber yapılmış olması ve az sayıda birkaç kitap basılmış olan popüler bir konu olmasına rağmen bu popülerlik akademik yayınlara dönüştürülerek literatüre kazandırılmamıştır.

1.4.2. Sinema Fenerleri Üzerine Yapılmış Olan Çalışmaların Ortaya Çıkarılması, Düzenlenmesi ve Türkçeye Çevrilmesi

Sinema feneri olarak hazırlanan ürünlerin bir çoğu malzemenin dayanıksızlığı nedeniyle yok olmuştur, günümüzde müze arşivlerinde veya özel koleksiyonlarda korunmaya alınan eserler ya eserlerin sahibi olan afiş ustaları ve ressamlar tarafından bağışlanmış ya da tesadüfen ele geçirilmiştir. Bazı eserler dönemin sinema feneri üretimi yapan firmaları tarafından korunmakta ancak sergilenmemektedir. Böyle bir durum içerisinde bu alana yönelik çalışmalar; ya büyük haber ajansları sayesinde ustalar ile yapılan röportajlar yolu ile ya da koleksiyon sahiplerinin çıkardığı kitaplar sayesinde günümüze ulaşmıştır. Ancak bu haberlerin büyük çoğunluğu internet haberciliği ile yapıldığından röportajlar zamanla arşivler içerisinde kaybolmakta, çıkarılan kitaplar ya yurt dışında üretildiğinden ülkemize getirilmesi zor olması ya da yeni baskılarının yapılmamış olması nedeniyle tükenmiş olduklarından bu kaynakların toplanması, Türkçeye çevrilmesi ve akademik çalışmalara dönüştürülmesi ihtiyacı vardır.

1.4.3. Sinema Fenerleri Üzerine Türkçe ve Yabancı Kaynak Yetersizliği

Yapılan literatür taramasında yerli ve yabancı kaynaklar içerisinde konuyu doğrudan kapsayan tek bir akademik makaleye ve bir akademik mektuba ulaşılmıştır. Sinema reklamcılığı bağlamında açık hava reklamcılığına dair yerli ve yabancı makaleler incelenmiş ve akademik olarak bu alanda da konuya yer verilmediği görülmüştür. Grafik tasarım bağlamında bu alanda yapılmış detaylı bir akademik çalışmanın

Türkiye’de yapılmamış olması, yurt dışında yapılmış olan çalışmaların ise ancak özel müzelerin kapsamında kalmış olması tez çalışması olarak bu konunun seçilmesinde etkili olmuştur.





2. LİTERATÜR TARAMASI VE KAYNAKLAR

Bu çalışmada, açık hava reklamcılığına yönelik yayınlar, sinema fenerlerine yönelik yayınlar, alana yönelik makaleler, alana yönelik internet gazeteciliği haberleri incelenmiştir. Yapılan çalışma ileyurt içi ve yurt dışı kaynaklara ulaşılarak konun açık hava reklamcılığı ve sinema tarihi ile ilgili bağları kurulmuş, dünya genelinde bu alanda çalışan ve bilgisine danışılabilecek kişiler belirlenmiş, alanın terminolojisi incelenmiş hem de böyle bir çalışmanın gerçekleştirilmesi için gerekli araştırma yöntemlerinin neler olabileceği belirlenmesi hedeflenmiştir.

2.1. Literatür Taramasının Metodolojisi

Sinema fenerinin ne olduğu ve örneklerinin incelemesi amacıyla araştırmaya “Google” üzerinden gri literatür taraması yapılarak başlanmıştır. Tarama sonucunda sinema feneri adı altında Türkiye’de internet üzerinde yayınlanmamış iki adet kısa makaleye ve bir adet akademik makaleye ulaşılmıştır. Terim İngilizce’ye çevrilerek arama yapılmış ancak bir sonuca ulaşılamamıştır. Bunun üzerine görsellerden yola çıkılarak terimin İngilizce karşılıkları araştırılmıştır. Yapılan araştırma sonucu sinema fenerlerinin yabancı dillerdeki karşılıklarını içeren bir terim listesi hazırlanmıştır. Bu listede yer alan terimler: Movie Theater Marquees, Movie Marquees, Cinema Banner, Cinema Billboard, Cinema Cut Outs, Signage, Façades de Cinéma, Dekor ve Callicots olarak sıralanmıştır.

İkinci aşamada terim akademik çalışmalara ulaşılması maksadıyla Scopus, Web of Science, Jstore indekslerinde tek sütun halinde “Cinema Billboards”, “Movie Theater Marquees”, “Movie Marquees”, “Cinema Banner”, “Cinema Cut Outs”, “Signage”, “Façades de Cinéma”, “Dekor ve “Callicots” kelimeleri aratılmıştır.

Sinema fenerleri hakkındaki gri literatür taraması yoluyla ayrıca sinema feneri üretimi ile uğraşmış afiş ustaları/ressamlar/üreticiler, koleksiyonerler, konu ile ilgili uluslararası alanda sergi hazırlamış müze yetkilileri ve akademisyenlere ulaşılmıştır.

Bu sayede sadece bu konu özelinde hazırlanmış biri Türkçe olmak üzere dört adet kitap, elektronik ortam üzerinden yayın yapan gazete ve dergilerdeki haberlere ulaşılmış ve bu dokümanların derlenmesi yoluyla çalışma tamamlanmıştır.

Konun tarihsel arka planının ortaya çıkarılması maksadıyla grafik tasarım tarihi, açık hava reklamcılığı ve sinema tarihi üzerine yazılmış kitaplar, tez çalışmaları ve makaleler eklenerek literatür taraması tamamlanmıştır.

2.2. Açık Hava Reklamcılığına Yönelik Kaynaklar

Sinema fenerlerinin ilişkili olduğu grafik tasarım alanının belirlenmesi amacıyla yapılan kaynak taramasında açık hava reklamcılığının alt dallarından biri olduğu; konu üzerinde daha önceden çalışmış müze yetkilileri ve akademisyenlerin çalışmalarına ulaşıp, incelenerek tespit edilmiştir. Çalışmanın en kritik noktalarından biri olan açık hava reklamcılığı içinde bu alanın ne zaman ortaya çıktığının anlaşılması için; bu alanda kitap yayını çıkarmış Houck'un (1969) Outdoor Advertising: History and Regulation, Henderson ve Landou'nun (1980) Billboard Art ve Bernstein'in (1997) Advertising Outdoors: Watch This Space kitapları incelenmiştir. Bu kaynaklar sayesinde ilk sinema gösterilerinin tiyatro, vodvil ve sirklerde yapıldığı ve bu mekanların girişlerinde tanıtım amaçlı, büyük boyutlu afişlerin kullanılmış olduğu tespit edilmiştir.

Büyük boyutlu afişlerin nasıl ortaya çıktığının anlaşılabilmesi amacıyla grafik tasarım tarihinin incelenmesi gerekliliği doğmuştur. Bu alanda önemli bir kaynak olarak Bektaş'ın (1992) Çağdaş Grafik Tasarım Tarihinin Gelişimi isimli kitabı incelenmiştir. Bu kaynak, Fransa'da 1881 yılında çıkartılmış olan basın özgürlüğü yasası sayesinde afişlerin her yere asılabilmesine olanak sağlanmasının, tiyatro kapılarına büyük boyutlu afişlerin asılmaya başlandığını bildiren Türkçe bir kaynak olması açısından önemli bulunmuştur.

Bu kaynaklar ayrıca litografi tekniği sayesinde ürettikleri büyük boyutlu afişleri tiyatro kapılarına asan ünlü ressamlar Jules Chéret ve Henri de Toulouse-Lautrec'in önderliğinde bu alanda öncü çalışmaların başladığının anlaşılması bakımından önemlidir.

2.3. Sinema Fenerlerine Yönelik Kaynaklar

Sinema fenerlerinin tanımı, bir iletişim aracı olarak tasarım yapısı, üretimlerinde hangi yöntemler ve malzemelerin kullanıldığını araştırmak ve bu konu ile ilgili yapılmış olan çalışmalara ulaşım, değerlendirmek bu tez konusunun aşamalardan biridir. Bu nedenle hem ülkemizde hem de yurt dışında yayınlanmış kitaplara, haber sitelerine ve ustaların röportajlarına ulaşılmıştır.

Bu alanda Türkiye’de yayınlanmış olan olan Barış Saydam (2015) M. Erol Ağakay Yeşilçam’a Adanmış Bir Hayat, Agah Özgüç (2013) Film Afişlerinin Son Ustalarından İbrahim Enez, Gökhan Akçura ve Turan (2014) Yüzyıllık Aşk Türkiyede Sinema ve Seyirci İlişkisi ile Başak Ürkmez (2021) Dev Sinemaların Devası Afişleri Sinema Fenerleri kitapları; içlerinde sinema feneri ustaları/ressamları/ üreticileri hakkında barındırdıkları bilgiler, üretim yöntemleri ve kullanılan malzemelerin yapısı, Türkiyede nasıl dağıtıldıkları, kimler tarafından montajlarının yapıldığı ve bölgesel olarak kullanılan tasarımların farklılık gösterip göstermediklerinin anlaşılması açısından önemli bulunmuştur. Ayrıca Prof. Dr. Sami Şekeroğlu Sinema TV Uygulama ve Araştırma Merkezi arşivin içindeki sinema fenerlerine Dr. Öğr. Üyesi Başak Ürkmez’in katkılarıyla erişilmiş ve fotoğraflanmıştır. Yapılan araştırma ile Ö. Yıldız imzası taşıyan bu eserlerin, değerli sanatçılarımız Firuzan ve Gülsün Karamustafa’nın ortaklaşa yönetmeliğini üstlendiği 1987-1989 yılları arasında çekilen “Benim Sinemalarım” filmi için sinema feneri sanatının son temsilcilerinden Ömer yıldız tarafından yapıldığı anlaşılmıştır. Kitaplarda bulunan makale ve röportajlara ek olarak sinema feneri ressamlarımızdan İbrahim Enez (1933-2024) ile telefon yoluyla röportaj yapılarak kayıt altına alınmış ve üretim yöntemleri ile ilgili eksik kalan bölümler tamamlanmıştır.

Konun Fransadaki eş değerlerinin bulunması ve karşılaştırılması amacıyla La Cinémathèque de Toulouse ve Laurent (2013) tarafından sinema ressamı André Azaïs için hazırlanmış olan “Du Cinéma Plein Les Yeux” (Gözlerindeki Sinema) isimli özel sergi çalışması, serginin kataloğu ve web sitesi bu alanda yapılmış önemli bir çalışma olarak değerli bulunmuştur. Konu ile ilgili ayrıca La Cinémathèque de Toulouse kütüphane müdürü Joëlle Cammas ile mailleşerek, kendisinden kitabın editörlerinden

Claudia Pellegrini'ye ulaşma konusunda yardım alınmış ve Claudia Pellegrini ile mail yoluyla röportaj yapılarak anlaşılmayan noktalar araştırılmış ve kayıt altına alınmıştır.

Konunun Yunanistandaki eş değeri ile karşılaştırılma yapılması amacıyla Yunanlı sinema feneri ressamı George Vakirtzis için, Margaritis ve Makris (2012) tarafından hazırlanmış olan “The Starlets Collection” (Starlets Koleksiyonu) isimli özel koleksiyon çalışması, koleksiyon için hazırlanmış katalog, sergi çalışması ve web sitesi bu alanda yapılmış bir diğer değerli çalışmadır. Bu çalışma Yunanistan'da sinema fenerleri üretiminin nasıl başladığını, ilk üretimlerin kimler tarafından yapıldığını, bir sektöre nasıl dönüştüğünü ve bu alandaki Vakirtzis'in de dahil olduğu ekolün çalışmalarının geniş kapsamlı olarak incelenebilmesini sağlamıştır. Ayrıca konu ile ilgili yapılan gri araştırma sırasında The New York Times ve Reuters haber ajanslarının internet sitelerinden bulunmuş farklı fener ustaları ile yapılmış röportajlar, diğer fener ustalarının tanınması ve onlarında kullanmış olduğu tekniklerin incelenmiş olması bakımından faydalı bulunmuştur. Ek olarak “The Starlets Collection” sergisinin küratörlerinden ve sergi kataloğunun editörü Christos Margaritis'e mail yoluyla ulaşılarak kendisinden hem sergi kataloğu alınmış, hem bilgisine danışılmıştır.

Konunun Hintdistandaki yerinin belirlenmesi amacıyla Tamil Sineması üzerine çalışmaları bulunan Maryland Üniversitesi öğretim üyelerinden sinema tarihçisi Dr. Preminda Jacop, film yönetmeni Rajiv Menon, sinema tarihçisi ve yazar S. Theodore Baskaran ve Hindistan'ın ünlü afiş ressamlarından V. Jeevananthan'ın katılımıyla motoratör Dr. Uma Vangal önderliğinde 2020 yılında Cinnai Fotoğraf Bienali'nin kapsamında online olarak gerçekleşen “Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art” (Pankartlar, Dekupeler ve Afişler: Tamil Sineması'nın Görsel Sanatla Buluşması) isimli konferas kaydı bu alandaki değerli kaynaklardan biridir. Bu konferansın kaydına youtube üzerinden ulaşılmış ve Türkçeye çevrilmiştir. Ayrıca sayın V. Jeevananthan'a ulaşılarak kendisiyle email yoluyla bir roportaj gerçekleştirilmiş ve kayıt altına alınmıştır. Bunu yanı sıra The Indian Express haber ajansı ve Sahapedia sitelerinden farklı fener ustalarının isimlerine ve kullandıkları tekniklere ulaşılmıştır.

Konunun Japonyadaki yerinin belirlenmesi için Japonya'nın önemli afiş ressamlarından Noboru Kubo tarafından hazırlanmış olan “Japanese Movie

Billboards: Retro Art from a Century of Cinema” (Japon Film Panoları: Sinemanın Yüzyılından Retro Sanat) kitabı hem ustanın kullandığı teknikler hem de görsel dili bağlamında bu alandaki önemli bir eserdir. Ayrıca nippon.com web sitesi sayesinde konu ile ilgili başka bir önemli ressam Ōshita Takeo ve işlerine ulaşılmıştır.

Konunun Ganadaki yerinin anlaşılması amacıyla Gana film afişleri üzerine tanınan iki koleksiyonerden biri olan yazar Ernie Wolfe III tarafından yayınlanmış olan; Extreme Canvas (2000) and Extreme Canvas 2 (2012), “Golden Age Hand-Painted Movie Posters from Ghana” (Extrem Tuval 1 ve 2: Gana El Boyaması Afişlerinde Altın Çağ), kitapları ve konu hakkında detaylara erişim olanağı sağlayan erniewolfegallery.com bu alandaki değerli kaynaklardandır. Ayrıca bu alandaki diğer önemli koleksiyoner, girişimci ve prodüktör olan Deadly Prey Gallery’nin sahibi Brian Chankin’e ulaşılarak kendisinden konu ile ilgili kısaca röportaj yapılmış ve bilgi alınmıştır. Bunun yanısıra küresel haber sitesi The Atlantic, etnik sanat galerisi Tribalgh, tanınan film platformu mubi.com, thenerdist ve africanacountry.com sitelerinden bu alanda çalışan ustaların görüşlerine ve konu ile ilgili haberlere ulaşılarak bilgiler derlenmiştir.

2.4. Sinema Salonlarının Tarihine Yönelik Kaynaklar

Bu çalışmada sinema fenerlerinin ortaya çıkmaya başladığı dönemde sinema sektörünün nasıl oluştuğu, sinema salonlarının farklı kültürlerde nasıl kurulmaya başladığı, salonlarının mimari yapısının nasıl olduğunu, izleyici ve sinema salonları ilişkisinin nasıl geliştiğine dair sorulara ve dönemin panoramik yapısının anlaşılmasına yönelik bir çalışma yapılması önemli bulunmuştur. Bu çalışma için sinema tarihi ve sinemaları konu alan çok sayıda kitap, makale, lisansüstü tez çalışmaları ve web sitesinde yer alan yazılardan faydalanılmış. Söz konusu çalışmalar çok detaylı bir listeyi içerdiğinden bu bölümde sadece değinilmiş ve kaynaklar bölümünde gösterilmiştir.



3. YÖNTEM

Bu çalışma sinema fenerlerinin tasarımı, malzeme kullanımı ve üretim teknikleri bakımından farklı ülkelerde değişiklik gösterip göstermediğini sorusunu araştırma amacı gütmektedir. Sinema fenerlerinin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı, tarihi süreçte geçirdiği evrimlerin neler olduğu, açık hava reklamcılığındaki yerinin ne olduğuna dair sorulara cevap vererek konunun literatürdeki yerinin belirlenmesi bu çalışmanın yan hedefidir.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi için; sinema fenerlerinin tasarımlarının incelenmesi ilgili örneklerin toplanması, seçilmesi ve analiz edilmesi gerekli bulunmuştur. Malzeme kullanımı ve üretim tekniklerinin incelenmesi için; bu alanda uzmanlaşmış kişilerin bilgilerine danışılması, eserler üzerine yapılmış mülakatlerine ulaşılabılması veya mülakat yapılması, alan üzerine daha önce çalışmış kişilerin edebi eserlerinden faydalanılması gerekliliği doğmuştur. Konunun tarihi arka planının açığa çıkarılması için grafik tasarım, sinema ve açık hava reklamcılığının tarihlerinin sinema fenerleri bağlamında araştırılması ihtiyacı doğmuştur. Bu nedenlerden dolayı çalışmada çoklu nitel araştırma yöntemlerinin kullanılmasının tez çalışmasının sorularını daha iyi açıklayacağı ve anlaşılır kılacağı düşünülmektedir. Bu amaçla çalışmada tarihsel araştırma, derinlemesine mülakat, görsel analiz ve karşılaştırmalı yöntemden oluşan, çoklu nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır.

Yapılan geniş literatür taramasının ardından; kuramsal yapının kurulması amacıyla öncelikle büyük boyutlu gösteri afişlerinin oluşum süreci ve sinema fenerlerine nasıl dönüştükleri genel olarak ortaya çıkmış olduklarını araştırma maksadıyla tarihsel analiz yapılmış böylece sinema fenerlerine dair tarihi arka planı açığa çıkartılmıştır.

Hareketli görüntünün ortaya çıkışı, sinema sektörünün kuruluşuna dair ilk yıllar, sinema salonlarının mimarisi, sinema reklamcılığının ortaya çıkışı ve sinema sektöründe yıldız sisteminin sinema fenerleri üzerindeki etkisinin incelemesi maksadıyla tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmanın niteliğini arttırmak amacıyla; sinema fenerlerinin tasarım süreci ve üretim teknikleri, hangi dönemde kullanıldıkları ve günümüzde neden üretilmedikleri veya nadir üretildiklerini araştırmak için kullanılan veri toplama tekniklerinden bir diğeri derinlemesine mülakattır. Bu amaçla, öncelikle mülakatlarde kullanılmak üzere İngilizce ve Türkçe dillerinde 15 sorudan oluşan bir soru havuzu hazırlanmıştır. Röportaj yapılan kişilerin ayırabilecekleri zaman ve İngilizce diline halimiyetleri göz önünde bulundurularak bazı röportajlarda azaltılmıştır bu nedenle mülakatler yarı yapılandırılmıştır.

Mülakat yapılan kişiler sinema fenerlerinin üretimini ve tasarımını yapmış afiş ustaları/ressamlar/üreticiler, koleksiyonerler, konu ile ilgili uluslararası alanda sergi hazırlamış müze yetkilileri ve akademisyenler olarak belirlenmiştir. Belirlenen kişiler ile mülakatlar mail yöntemi ve sosyal medya kullanılarak (instagram, dm) gerçekleştirilmiştir. Ayrıca sinema tarihi alanında çalışmaları bulunan değerli profesörlerin görüşlerine yer verilerek bilgilerine danışılmıştır.

Çalışma kapsamında sinema fenerlerine ait görseller çeşitli internet sitelerinden, kitaplardan ve fener ustalarının kendilerinden alınmış, seçilen örneklerde kullanılan tasarım öğeleri (renk, tipografi, kompozisyon, üretim materyali vb.) temel düzeyde görsel analiz yöntemi kullanılarak değerlendirilmiştir.

Çalışma kapsamında ayrıca farklı ülkelere ait sinema fenerleri sonuç bölümünde tasarım, malzeme kullanımı ve üretim teknikleri bakımından ülkeler arası karşılaştırmaya tabi tutularak değerlendirilmiştir. Çalışmanın veri setini A.B.D., Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan, Japonya ve Gana ülkelerine ait belirli dönemlerde üretilmiş sinema feneri örnekleri oluşturmaktadır.

Yapılan çalışmada literatür taraması sırasında ulaşılan veri büyüklükleri her ülkede değişkenlik gösterdiğinden her ülke bölümüne ayrılan sayfa sayısı farklılık göstermektedir.

3.1. Derinlemesine Mülakat Yapılan Alan Uzmanları

Alanın uzmanlarıyla yapılan röportajların içinden seçilen bazı veriler bu çalışmada kullanılmıştır.

Mail Yoluyla Yapılan Röportajlar:

Emekli Profesör Janet Staiger, Teksas Üniversitesi, Austin Yerleşkesi, Radyo Televizyon ve Film Bölümü, 2020.

Profesör Vinzenz Hediger, Goethe Üniversitesi Frankfurt am Main, Modern Filoloji Fakültesi, Tiyatro Film ve Medya Çalışmaları Enstitüsü, 2020.

Ali Özuyar, Yönetmen, Yazar ve Sinema Araştırmacısı, 2023.

Cezar Del Valle, Brooklyn Theatre Index Yazarı, Sanatçı, Tiyatro Tarihçisi ve Kamu Konuşmacısı, 2020-2021.

V. Jeevananthan, Sinema Feneri Ressamı, Sanatçı, Yazar, Avukat, Sinema Eleştirmeni, Cine Arts'ın Kurucusu, 2021.

Claudia Pellegrini, Editör, Dokümantalist, La Cinémathèque de Toulouse, 2023.

Telefon Üzerinden Söyleşi:

İbrahim Enez, Sinema Feneri Ressamı, Afiş Ressamı, 2023.

Sosyal Medya Üzerinden Röportaj:

Brian Chankin, Koleksiyoner, Deadly Prey Gallery Kurucusu, 2020.

Çalışmada Kullanılan Alıntı Röportajlar:

İbrahim Enez, Sinema Feneri Ressamı, Afiş Ressamı, Röportaj yapan: Duygu Sezgin, 2021.

Erol Ağakay, Afiş Ressamı, Mimeray'ın Kurucusu, Röportaj yapan: Hasret Tüzün, 2021.

Röportajlarda Sorulan Sorular:

1. Boyayla ilk ne zaman, nasıl tanıştınız?
2. Sinema fenerleri ile olan maceranız nasıl başladı?
3. Sinema feneri nasıl hazırlanır, yapımında hangi teknikler kullanılırdı? (Örn: *toz boya mı kullanırdınız, satın mı alırdınız, siz mi yapardınız?*)
4. Her sinema için tek bir fener mi üretilirdi yoksa aynı fener sökülüp, yeniden asılır mıydı? (*Hazırlanan fenerlerin taşınma ve sergilenme işlemleri kim tarafından, nasıl yapılırdı?*)
5. Siparişleri size kim/kimler verirdi?
6. Sinemaları nasıl paylaşırdınız?
7. Sinema feneri dışında afiş de yapıyor muydunuz, ikisini birlikte mi yapıyordunuz?
8. Sinema feneri ile sinema afişi arasında tasarımsal farklılıklar var mıydı, varsa nelerdi?
9. Çalışmalarınıza yazı karakterlerini adapte ederken yabancı örnekleri mi referans alırdınız, kendiniz mi tasarlardınız?
10. Çalışmalarınıza yazı karakterlerini adapte ederken yabancı örnekleri mi referans alırdınız, kendiniz mi tasarlardınız?

11. Çalışmalarda tarz ve üslup etkisinden söz etmek mümkün müydü? Bakınca eserin kimin elinden çıktığı anlaşılır mıydı?

12. Bir atölyeniz ve yardımcılarınız var mıydı? Aranızda nasıl bir iş bölümü yapardınız?

13. Sizin yetiştirdiğiniz sinema feneri ustaları oldu mu, olduysa kimlerdi?

14. Sizce fener ressamlığı ekonomik yönden tatmin edici bir iş miydi?

15. Sizin için özel olan, unutamadığınız bir anınız var mı?

3.2. Tez Konusu ile İlgili Zorluklar

Tez konusu ile ilgili en önemli zorluk verilerin toplanması aşamasında yaşanmıştır. Öncelikle konunun her ülkede değişen adı nedeniyle saha araştırmasının kapsamının belirlenmesi uzun sürmüştür. Bu konuda yaşanan ikinci zorluk afiş ustularının bir çoğunun İngilizce bilmemesinden dolayı iletişim kurulmada yaşanan güçluktur. Ayrıca ulaşılan kişilerin iş yoğunluklarından dolayı mailerine geç dönmeleri, röportajların yarıda kalması ve iletişimin kesilmesi bu alanda araştırma yapılmasında güçlükler yaşanmasına sebep olmuş, gerekli dokümanların toplanması uzun sürmüştür. Bu alanın bir başka zorluğu sinema fenerlerini oluşturan orijinal parçalar çoğunlukla yok olduğu için, bu parçalara belirli fotoğraflar ve koleksiyonlar sayesinde ulaşılabilmesidir. Gri literatür araştırmasında bulunan web sitelerin kaybı veya yer değiştirmesi de yaşanan güçlükler arasındadır.



4. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE SİNEMA FENERLERİ

Uzun yıllar sinema endüstrisi tarafından reklam aracı olarak kullanılmış olan sinema fenerlerinin öncül örnekleri dünyada açık hava reklamcılığının gelişmesi ile ortaya çıkmıştır. Büyük boyutlu afiş baskılarının yapılmasına olanak sağlayan litografi tekniğinin gelişmesi ve 1881 yılında Fransa’da çıkartılmış olan “Basın Özgürlüğü Kanunu” sayesinde büyük boyutlu afişlerin şehrin duvarlarına asılmasının önündeki engellerin kaldırmıştır. Bu sayede o dönemin Avrupasında sanat gösterileri için gösteri konularının içeriğine göre hazırlanmış büyük boyutlu afişlerin tiyatro duvarlarına asılarak tanıtım yapılmasının bir gelenek haline dönüşmesinin önü açılmıştır. Tiyatrolardan, gezici sirkelere ve vodvillere ardından hareketli görüntülerin sergilendiği küçük dükkanların vitrinlerine taşınan bu reklam malzemesi; 1920’lerden sonra gelişen sinema sektörünün daimi bir reklam aracına dönüşecek sinema fenerlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

4.1. Açık Hava Reklamcılığında Sinema Fenerlerinin Ortaya Çıkması

Milattan önceki yıllara dayanan kamu iletişimde ilk reklamcılık faaliyetlerinin Eski Mısır’a kadar dayandığı ileri sürülmektedir (Henderson ve Landou, 1980). Antik Yunan’dan Roma İmparatorluğuna; ardından ortaçağın Batı dünyasına kadar uzanan bu faaliyetler dış mekan ilanlarının temellerinin atılmasına aracı olmuştur. Dış mekan reklamcılığının erken tarihi göz önünde bulundurulduğunda bir kitle iletişim aracı olarak kamuya açık ilanlar on beşinci yüzyıla kadar bilgiyi geniş çapta yaymanın ana yöntemi olarak kullanılmıştır. Johannes Gutenberg tarafından hareketli harfler ile basım tekniğinin geliştirilmesi kitle iletişimin biçimini değiştirerek modern anlamdaki reklamcılığın temellerinin atılmasını sağlamıştır. William Caxton tarafından yeni baskı tekniğinin İngiltere’de kullanılması ile beraber dini ve hukuki metinlerin (Houck, 1969), satılık ürünlerin veya gerçekleştirilen hizmetleri fiyatlarının belirtilmesi için (Bernstein, 1997) dış cephelere yazı asılması geleneği Batı dünyasında görülmeye başlanmıştır.

Onyedinci ve on sekizinci yüzyıla gelindiğinde açık hava reklamcılığında ortaya çıkan bir başka mecra olan tabelalar kısa zamanda Batı dünyasında yaygınlaşmaya başlamıştı. Kısa zamanda gerek ticari gerek sanatsal biçimleri ile yaygınlaşan tabelalar bir çok sanatçının geçim kaynağı haline gelmiş ve dönemin ticarethanelerinin sembolü olarak tanımlanmıştır (Houck, 1969). Ortaya çıkan bu yeni mecranın ana amacı mekana dair var olan bilgiyi okur yazar olmayan nüfusun anlayabileceği şekilde sembolize etmektir (Henderson ve Landou, 1980).

Alman bir mucit olan Alois Senefelder'in 1796'da litografi tekniğini geliştirmesi hem büyük boyutlu baskıların yapılabilmesine, hem de resimsel dil ile yazının birleşmesine olanak tanımıştır ve böylece afiş geleneğinin temelleri atılmıştır (Bernstein, 1997).

Fransa-Prusya Savaşı'ndan sonra 1870 yılında ortaya çıkmış olan Belle Époque (Güzel Devir) döneminde yayınlanan 1881 Basın Özgürlüğü Kanunu (Devynck, 2001) matbaacılığın gelişmesine zemin oluşturmuş ve reklamcılık döneminin başlamasını sağlamıştır. Bu dönemde özellikle Paris'te, şarkıcıların ve aktörlerin düzenli olarak sahne aldığı çeşitli müzik ve dans kuruluşlarının (kabare) yaygınlaşması bu alanda reklamcılığın geliştirilmesi ihtiyacını doğurmuştur. O dönemde duvarlara asılan açık hava ilanlarının yanı sıra Paris belediyesi tarafından özel olarak tasarlanmış silindirik kiosklar kullanılmıştır.

O dönemde büyük panellere çizilen illüstratif resimler, çeşitli sirkler, gezici topluluklar ve diğer gösteriler için gerekli reklam aksesuarlarıydı. Eğlence vaat ediyor, sıra dışı olana ilgi uyandırıyor ve 19. yüzyıl Avrupa şehirlerinde her türlü eğlence etkinliğine ev sahipliği yapan bina cephelerini veya diğer mekanları kaplıyordu.



Resim 1.4.3.1 Frederic Walker, “Beyazlı Kadın” tiyatro oyunu için afiş tasarımı ve illüstrasyon, 1871. (2 m.17,2 cm × 1 m. 28,9 cm.), guaj. Kaynak: Advertising Outdoors: Watch This Space (Bernstein, 2017).

Dolayısıyla, yalnızca reklam amaçlı olarak kağıda basılan ilk bu tür görüntünün, 1871'de Londra'da dolaşan Frederick Walker'ın (1840-1875) "Beyazlı Kadın" adlı tiyatro oyununun posterini olması tesadüf değildir. Bu, ilk "yüksek kaliteli poster" ve "poster illüstrasyonu tarihindeki ilk önemli çalışmadır (Margaritis ve Makris, 2023).

Eğlence amaçlı posterler çizen ilk önemli sanatçı olarak kabul edilen Jules Chéret (1836-1933), 1866'da Paris'te büyük boyutlu posterler basabilen litografik baskı makineleriyle kendi litografi atölyesini kurarak bu alanda ünlü ressamların çalışmaya başlamasının öncüsü olmuştur. Kısa sürede o dönemde "Maître de l'Affiche" (Afişin Ustası) olarak tanınan Chéret, büyük ölçekli reklam materyalleri yaratmak için renkli litografiyle çeşitli denemeler yapmıştır. Ünlü ressamın 1884 yılında bu alanda öncü olarak üretmeye başladığı 1,5 metreye ulaşan afişler günümüzün dev boyutlu reklam afişlerini anımsatmaktadır (Bektaş, 1992).



Resim 1.4.3.2 Cheret'e ait büyük boyutlu dış mekân afişlerinden örnekler, 1878, 1897, (118 cm × 88 cm ve 124 cm x 89cm). Kaynak: dbdowd.com, labellepoque.com

Görsel dilinde resimlediği konularla uyumlu çizim becerileri, gösterilerin tematik çizimindeki benzersiz yeteneğini ile ön plana çıkmış olan Chéret, tasarımlarını doğrudan yumuşak kireç taşı levhalarına çizmiş, baskılarında kullandığı her renk için ayrı bir kireç taşından kalıp hazırlayarak kullandığı renk yelpazesini genişletmiştir. Afişlerinde gereksiz ayrıntıların ortadan kaldırarak basit, düz renkler kullanan ressam Japonların renkli tahta baskılarının etkisinde kalmıştır. (Bernstein, 1997).

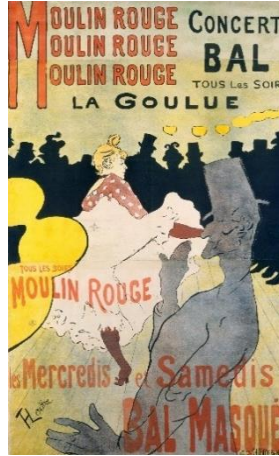
Dönemin bir diğer önemli ismi, 1890'larda afişin dinamiğine hayran kalan Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) olmuştur. Chéret'nin işlerinde kullandığı resimsel değerlerin ağır bastığı görsel dil yerine, Toulouse-Lautrec afiş kalitesi ve grafik elementlerin daha keskin kullanıldığı bir görsel dili tercih etmiştir. Bu nedenle Jules Chéret ilk afiş sanatçısı, Henri de Toulouse-Lautrec ise "afişin babası" olarak anılmaktadır (Taşçıoğlu ve Siretli, 2016).



Resim 1.4.3.3 Toulouse-Lautrec'e ait dış mekan afişlerinden örnekler, 1893, 1892.

Kaynak: moma.org, metmuseum.org

Toulouse-Lautrec sahne sanatçıları ve kabare sahipleri ile olan tanışıklığı onu afiş illüstrasyonu alanına yönlendirmiş, Japon ahşap oymacılarının desenlerinden etkilenerek dinamik çizgiler, düz renkler ve garip perspektifler kullandığı kendine özgü bir görsel dil geliştirmiştir. Afişlerinde oldukça büyük boyutlar kullanan Toulouse-Lautrec tarafından Moulin Rouge için tasarlanan La Goulue afişi 190 cm'lik ölçüsü ile tiyatro tanıtımları için kullanılmış olan büyük boyutlu afişlere örnek teşkil etmektedir.



Resim 1.4.3.4 Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge: La Goulue, 1891, Litografi, 195 x 119,5 cm.

Kaynak: metmuseum.org

Fransa'da yaşanan bu gelişmeler Avrupayı hızla etkisi altına almış, böylece o dönemlerde İngiltere'de de tiyatro oyunlarının içeriklerini ifade eden posterlerin yapılması yaygınlaşmıştır. Her oyunun içindeki tematik sahnelerin ön plana

çıkartılarak hazırlandığı büyük boyutlu tiyatro afişleri atölyelerde seri olarak üretilmişlerdir (Houck, 1969). Avrupa’da büyük boyutlu afişler sayesinde yaygınlaşan açık hava reklamcılığı A.B.D.’de daha rastlantısal bir biçimde gelişmiştir. O dönemde Avrupa’da sıklıkla kullanılan büyük boyutlu tiyatro afişleri kısa zamanda A.B.D.’ye kadar ulaşmış ve burada da hızla yayılmaya başlamıştır. Çiçilik sektörü, tıp sektörü, eyalet fuarları, karnavallar, tiyatro ve sirk gibi gösteri amaçlı mekanlar açık hava reklamcılığını ilk kullanan girişim merkezleri olmuştur.



Resim 1.4.3.5 Ringling Brothers, Barnum ve Bailey Sirki için üretilmiş olan büyük boyutlu açık hava afişi. 50ft, 1835 civarları. Kaynak: pinterest.com

Özellikle sirkler bu yeni mecranın en ileri gelen kullanıcılarından olmuşlar, 1835 civarlarında Jared Bell tarafından P.T. Barnum’un yönettiği Ringling Bros, Barnum ve Baily Sirki için 50ft’den büyük açık hava afişleri üretilmiştir (Lichtenthal ve ark., 2006; Houck, 1969).

Büyük boyutlu açık hava afişlerinden kar elde etmeye niyetlenmiş o dönemin reklam girişimcileri; sirkler gösteri yapacakları kasabalara varmadan önce afişler için uygun alanları ayırarak pazarlamaya başlamışlar, böylece bir iş alanı oluşturarak sirk reklamcılığı işini bir rekabete dönüştürmüşlerdir (Henderson & Landou, 1980). Ringling Brothers Sirki’nin 1897-1903 yılları arasında hareketli resimleri gösterisinin düzenli bir parçası olarak kullanmasıyla beraber, her biri yaklaşık 15 ft yüksekliğe ulaşan büyük boyutlu kanvas afişler, hareketli görüntü sergilerini tanıtmak için büyük çadırın girişinden önce yer alan yolda yan yana yerleştirilerek gösterimin yapılacağı

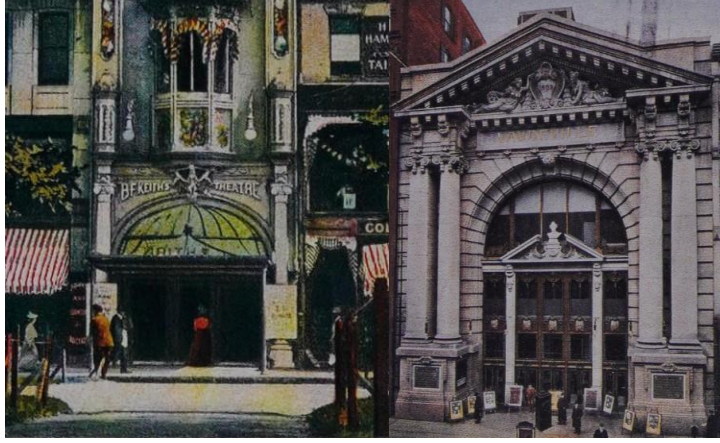
çadırın karşısına konumlandırılmış bir yerleşim planı ile çadırın önünü kaplamış ve serginin pazarlaması amacıyla bir çığırkırı kullanılmıştır (Gomery, 1992). Kısa zamanda açık hava reklamcılığının en kapsamlı kullanıcısı haline dönüşen A.B.D’de 1867 yılına gelindiğinde ilk defa açık hava mecralarının kiralanmasına başlanmıştır.

Açık hava reklamcılığında kullanılan büyük boyutlu afişlerin tarihinde bir diğeri önemli dönüşüm, bir mesajın görünme süresinin korunmasına yönelik bir dizi kuralın getirilmesiyle bu afişlerin boyutlarının standarta bağlanmış olmasıdır. Önceleri duvarlara asılan açık hava ilanları zamanla çit adı verilen kendi mekanını yaratmıştır.



Resim 1.4.3.6 Tiyatro reklamlarının etkisini gösteren erken örneklere ait bir görüntü. Kaynak: Outdoor Advertising; History and Regulation (Bernstein, 1997).

Amerika Birleşik Devletleri'nde açık hava reklamcılığı rastlantısal koşullar altında gelişmiş olmasına rağmen, Eyaletler Arası Savaşın sonuna doğru, her biri iki ila yirmi kişi çalıştıran 275 afiş asma firması bu alanda hizmet etmekteydi (Houck, 1969). Bradbury ve Houghteling, Thomas ve John Saxe bu firmaların bilinenleri arasındaydı. Thomas ve John Saxe ayrıca şehir merkezinde bir kinetoskop salonu işletme girişiminde bulunmalarına rağmen yaşadıkları başarısızlık sonucu afiş ve tabela boyama işine geri dönmüş ve Milwaukee Nehri yakınlarında kümelenmiş bir avuç vodvil tiyatrosu için açık hava posterleri üretimi yapmışlardır (Gomery, 1992).



Resim 1.4.3.7 Vodvil örneklerine ait görüntüler. Kaynak: The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee (Valantine, 1994)

Vodvil tiyatroları hareketli görüntü sergilerinin yapıldığı bir başka mekandı. Gomery'e göre (1992) New York vodvil tiyatrolarında 1896-1897 sezonunda yaygın olarak ilk kez kullanılan vitasko ve sinematograf milyonlarca amerikanın hareketli görüntülerle tanışmasına vesile olmuş, sinema sektörü oluşmaya başladığında New York'tan San Francisco'ya kadar uzanan hat boyunca yer alan her büyük şehirde film gösterimlerinin sunulabileceği bir ağ bulunmaktaydı. Ana akımın popüler bir eğlence aracına dönüşen film gösterimleri vodvil tiyatroları sayesinde seyirci kitesinin tam merkezine yerleşmiştir.



Resim 1.4.3.8 Nipelodeon örnekleri. Kaynak: The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee (Valantine, 1994)

Yirminci yüzyılın ilk on yılının ortalarında, A.B.D.'de film gösterimleri yaygın olmakla beraber kitlesel bir sergileme endüstrisi henüz kurulmamıştı. Nipelodeon tiyatrolarının kurulması ile beraber film sergileme işi büyük bir endüstriye dönüşmüş,

Amerikan toplumunun kitlesel eğlence endüstrisinde yeni bir sektör ortaya çıkarak hareketli resimlerin kentsel eğlence olarak sunulduğu, kent tabanlı bir mekan oluşturmuş, böylece bu alandaki temel sorunlar olan eğlence parklarının mevsimsel sınırlamaları, gezici gösterilerin geçici doğası ve vodvil tiyatrolarının yüksek fiyatlarına dair çözümlerin üretilmesine katkıda bulunmuştur. A.B.D.'de genellikle dönüştürülmüş bir puro dükkanı, rehin dükkanı, restoran veya küçük bir vodvil tiyatrosu işlevi gören buz pateni pisti gibi küçük ve rahatsız alanlara kurulan nikelodeon tiyatroları girişlerinde yer alan tiyatro adının yazılı olduğu gösterişli ışıklı tabelalar, vitrinlerine yerleştirdikleri büyük el ile boyanmış afişler ve yüksek sesli müziğin sokağa yayıldığı pikaplar sayesinde kendilerinin ve sergiledikleri filmlerin tanıtımını yapmışlardır (Gomery, 1992).



4.2. Amerika Birleşik Devletleri'nde Sinema Fenerleri

4.2.1. Amerika Birleşik Devletleri'nde Endüstrileşme Döneminin Başında Sinema Salonlarına Genel Bakış

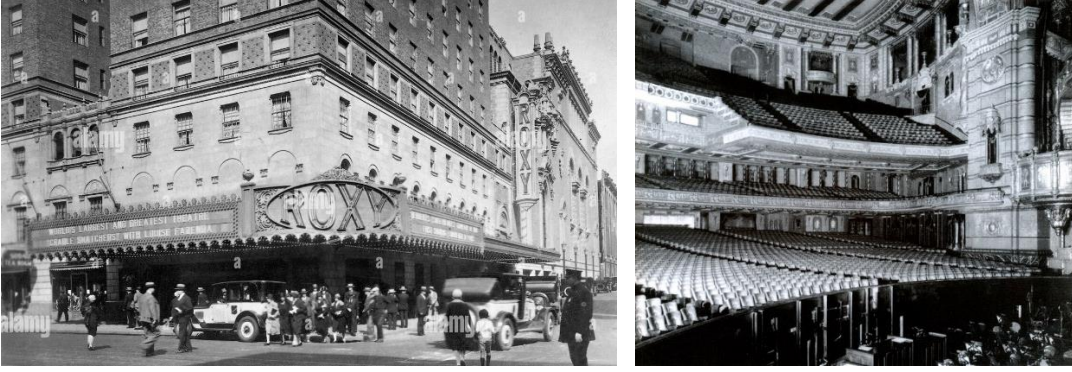
Sinema teknikleri 17. yüzyılın ortalarından 20. yüzyıla kadar teknik açıdan birçok değişiklik göstererek günümüze ulaşmıştır. Yayılış itibari ile Amerika merkezli bir çıkış içeren teknolojiler ve gösterim biçimleri bu açıdan bakıldığında iyi organize olmuş bir endüstridir. Bu nedenle hareketli görüntü tarihi Amerikan Dünyası üzerinden bakıldığında ekonomi tarihidir. Bu durum hareketli görüntünün icadından ekonomik sektör olarak sunum biçimlerine her şeyin maksimum fayda için yapılandırılmış olmasına neden olmuştur. 1900'lerin başındaki iki kutuplu modern dünya göz önüne alındığında Rus Dünyası açısından bakıldığında ise sinema sektörü merkezine politikayı yerleştirir. Sinema fenerleri kapsamında konuya bakıldığında gösteri dünyasının araçlarındaki endüstrileşme, kapitalist sisteme dayalı tüketim ihtiyaçlarının getirdiği hızlı teknolojik ilerleme nedeniyle Batı Dünyası ile sıkı bağlar içindedir.

Amerika'da hareketli görüntüler 19. yüzyılın sonlarında para kazanmak veya izleyiciye sergilenmek amacıyla gösterilmiyordu ana motivasyon bu tür malzemelerin satılmasını teşvik etmektir. Akıllı girişimciler vodvillerin ve tiyatroların salonlarını ya da küçük dükkanları film gösterimleri için kiralamaya başladılar. Kapalı ya da açık alanlardan oluşan bu merkezlere Yunan tiyatrolarından esinlenerek odeon adı verilmeye başlandı. Odeonlarda bir nikel karşılığı sabah 10.00'dan akşam 17.00' ve akşam 19.00'dan gece 23.00'lere kadar gösterimler yapılıyordu. Zamanla bu alanlara 'nickelodeon' adı verilmeye başlandı. Bu alanlar her sınıftan insanın katılımına uygun ucuz ve yaygın alanlardı. Girişimci ailelerin sektöre girmesi ile sinemayı şehirden şehire dolaştıran park girişimcileri ortaya çıktı. Gezici sinemaların sirkler, tiyatrolar gibi ve bazen Ringling Brothers Circus gibi büyük sirklerle beraber dolaşması yaygın hale geldi ve bir sektöre dönüştü. 1920'lere doğru bu aileler ya büyük film stüdyolarına işletmelerini devrettiler ya da ortaklık kurmaya başladılar.



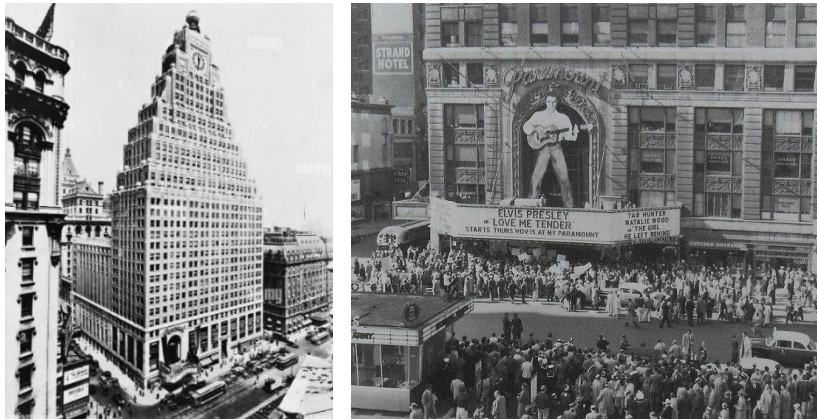
Resim 4.2.1.1 Ringling Brothers tema parkında bulunan, yüzyılın ortalarına ait bir film vagonu görüntüsü, 1977. Kaynak: jsonline.com

Gezici sinemaların kısıtlı bir sezona ve sayıca limitli bir kitleye hitap ediyor oluşu vodvil tiyatrolarının sinema sektörüne katılmasına sebep oldu. Mimari olarak şehrin ana sokaklarının kesiştiği yerlere yerleşmiş vodvil tiyatroları Amerika'nın New York'tan San Francisco'ya uzanan büyük şehirlerinde sinemanın merkezi haline gelmeye başladı. Özellikle New York'ta sinematograf ile yapılan 15 dakikalık gösterimler vodvil gösterimlerinin içine dahil edildi. Vodvil tiyatroları Avrupalı tenor ve sopranoalarının gösterileri, danslar, eğitilmiş hayvan gösterileri, komedi gösterileri, deneysel okuma gibi birçok gösteriyi içeriyordu ve film gösterileri bunlar içinde kısa zamanda yer buldu. Orta sınıf Amerikalılara hitap eden vodvillerdeki bu gösteriler Amerika'da sinema kültürünün gelişmesine zemin oluşturmuştur.



Resim 4.2.1.2 Hem sinema sarayı hem vodvil olarak hizmet veren ROXY tiyatrosu, 1927. Kaynak: alamy.com, chestercinemas.co.uk

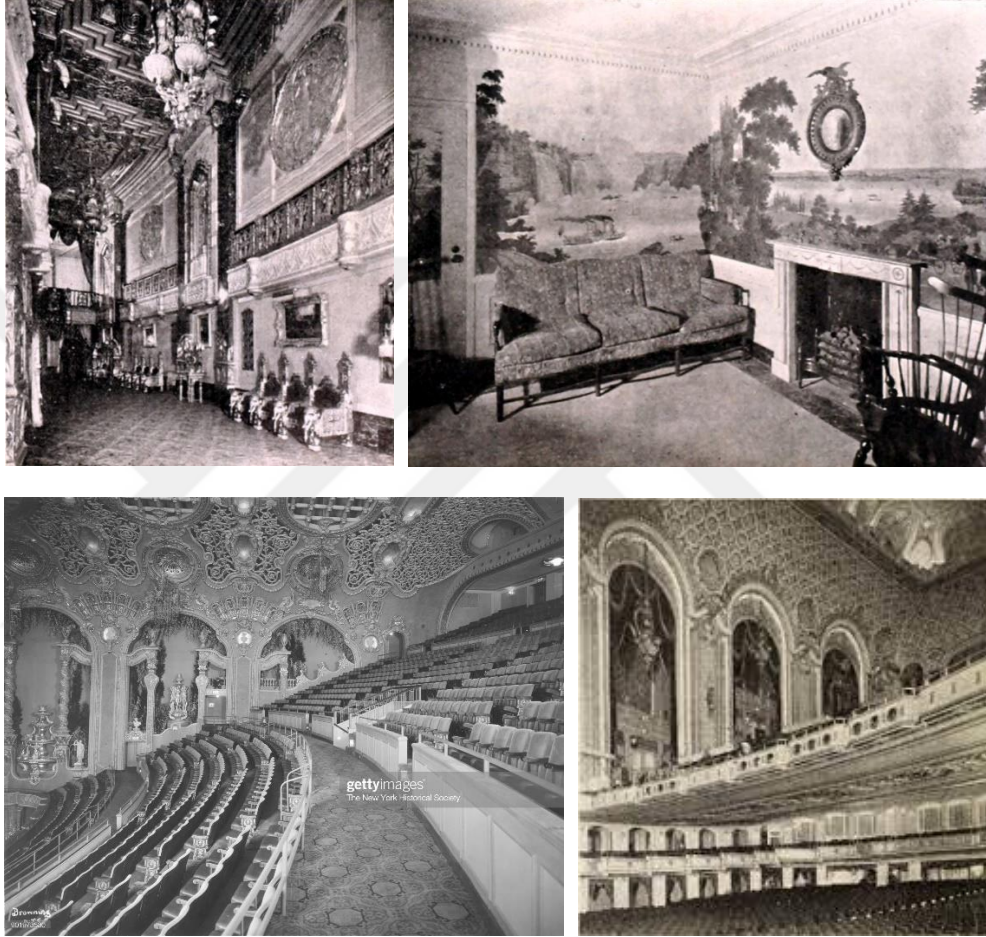
Gittikçe artan tüketimle yükselen pazar ve ses sistemlerindeki hızlı gelişim 1930'lara gelindiğinde nickelodeonların yok olmaya başlamasına, yerlerine büyük ve kompleks sinema salonları kurulmasına neden oldu. Ulusal Sinema Zinciri olarak anılan bu sinemalar içlerinde bebek bakım odaları, sigara odası, çay salonları bulunduruyor, koridorlarda sunulan sanat eserleri, bekleme alanlarında çalan org müziği, içinde bulundukları farklı tiyatro bölümleri ve sayısız olanakları ile bambaşka bir hizmet deneyimi sunuyorlardı. Sunulan bu lüks deneyim üst kalitede ve sınırlı sayıda ziyaretçiye yönelikti. Böylece sinema salonları ucuz ve her kesin eğlencesi olan seyretme deneyimini, sınıf farklılığına uygun yeni mekanlara dönüştürmüştü.



Resim 4.2.1.3 Paramount Sineması'nın dıştan görünümü. Kaynak: alamy.com, brazilian-rock.blogspot.com

Bu dev sinema salonlarının dış yüzeylerinde sergilenmek amacıyla daha büyük boyda, içlerinde film kahramanlarının dev dekupe görsellerini taşıyan reklam panoları hazırlanmaya başlanmıştır. Bu dev afişlerin görselleri filmin atmosferini izleyiciye

yansıtacak şekilde tasarlanmıştı. Ayrıca sinema giriş kapısının üzerinde bulunan ışıklı tabelalar ve afişlere yerleştirilen gizli ışıklandırmalar gece olduğunda daha etkileyici bir gösteri dünyasının etkisini izleyicilere yansıtıyordu. Ancak bu dev afişlerin izleyicinin zihnine gönderdiği ana mesaj filmin vaat ettiklerinin ötesinde sunulan hizmetin getireceği cazibe merkezinde olma hissiydi.

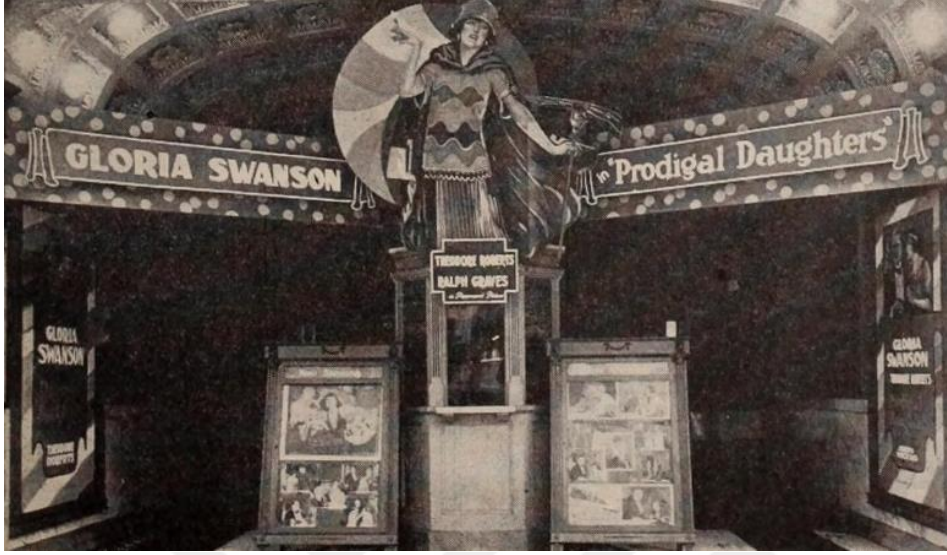


Resim 4.2.1.4 Paramount Sineması'nın iç detayları. Kaynak: gettyimages.com, beekman.herokuapp.com

4.2.2. Amerika Birleşik Devletleri'nde Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler

A.B.D.'de sinema sergilerinin ilk dönemlerinde tanıtıcı büyük boyutlu afişlerin kullanılmasına rağmen ancak 1909 yılında dağıtım sisteminin düzenli hale gelmesi ve 1915 yılı civarında uzun metrajlı filmlerin yaygınlaşması sayesinde sinema feneri içeriğini ve yapısını karşılayacak reklamcılık faaliyetlerinin başlamasını sağlamıştır. Sinema tarihi araştırmacısı ve akademisyen Janet Staiger'a göre (1990); yeni filmlerin sinema salonlarına ne zaman ulaşacağını bilmesi, filmlerdeki tür, olay örgüsü ve

yer alan yıldızların bilinmesi sayesinde izleyicilerin ne zaman, neden ve nerede sinemaya gitmeleri konusunda bilgilendirilmenin yapılabilmesi reklam verenin zorluklarının çözülmesine yardımcı olmuştur.



Resim 4.2.2.1 Prodigal Daughters filminin feneri, 1923. Kaynak: Exhibitors Herald, 1923.

Hollywood stüdyolarının patent faaliyetleri nedeniyle gittikçe popülerliğinin artmaya başladığı ve 1920’den 1960’a kadar film sektörünü etkileyecek star sisteminin ortaya çıkmaya başladığı 20. yüzyılın başında, prodüksiyon şirketlerinin Amerikan reklamcılarını film posterlerinde fotoğrafik görüntüler kullanılmasına yönlendirmişlerdir. Bu dönemde film yapımcıları için filmin başarısının garantisi olarak görülen başrol oyuncularının imajı, izleyiciye aktarmaya çalıştıkları temel bilgi haline dönüşmüş; 1910’lu yıllardan itibaren reklam ajansları, sektörde başarılı olarak görülen, filmlerin tanınmasına katkı sağlayan Charlie Chaplin ve Shirley Temple gibi oyuncuların görselleri film afişlerine taşınmıştır (Margaritis, 2012). Sinema Salonları 1920’li yıllara gelindiğinde oyuncu isimleri, tiyatro adı veya stüdyo adının kullanımının ön plana çıkması bakımından yıldız sistemine sadakati teşvik etmeye başlamıştır (Valantine, 1994).

A.B.D. sinema salonlarında kullanılan sinema fenerleri sadece afiş ve dekupe bölümlerinden oluşmuyordu, “marquee” adı verilen ışıklandırılmış tabela bölümleride sergilemenin bir parçasıydı. Sinema salonunun sokaktaki diğer tüm binalardan fiziksel ve estetik olarak ayrılmasını sağlayan bu bölüm 1910'larda ve 1920'lerde yeterli

aydınlatmaya sahip değildi ancak 1930'larda "Elektrikli Taçlar" olarak tanımlanan cesur ve parlak görsel elemanlara dönüşmüştür (Valantine, 1994).

4.2.3. Amerika Birleşik Devletleri'nde Açık Hava Reklamcılığı Bağlamında Sinema Feneri Yapım Yöntemleri

Amerika Birleşik Devletleri'nde sinema fenerlerinin üretimi açık hava reklamcılığın ve büyük boyutlu afiş üretimi sektörünün yaygın kullanılması ile bağlantılı olarak çoğunlukla bu konuda uzmanlaşmış firmalar tarafından yapılmaktaydı. Yapılan araştırmada el ile boyanmış sinema fenerlerinin üretim tekniklerine güncel bir konu olmayışı ve üreticisi bulunmayışı gibi nedenlerden ulaşılamamış olmakla beraber; büyük boyutlu afiş sektörünün bir parçası olduğu yapılan araştırmada ortaya çıkmış olması ve A.B.D.'de bu alanda açık hava reklamcılığı üzerine çalışan şirketleri aynı zamanda film ve müzik sektörüne dair büyük boyutlu afiş üretimi yapmış olduklarının anlaşılması nedeniyle bu alandaki üretim tekniği hakkında açık hava reklamcılığı bağlamında genel bir değerlendirme yapılması uygun görülmüştür.

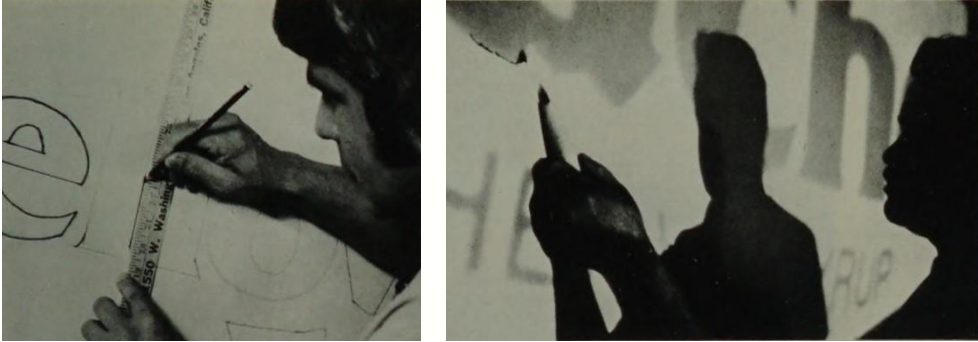
A.B.D.'de büyük boyutlu afiş tasarımlarının üretimi ekip çalışması yöntemi ile yapılmaktaydı; film veya plak şirketinin sanat bölümünün yaratıcılığıyla başlar ve dev boyutlu afiş ressamının sanatsal yorumu ile devam ederdi (Henderson ve Landou, 1980).

Bu alanda çalışan afiş ressamı kendi kişisel stillerine sahip olurlar, kendileri tanınmasa da kullandıkları renk paletleri ve stilleri sayesinde işlerin standart bir elden çıkmadığı anlaşılırdı. Büyük boyutlu bir afişin üretimi için genellikle iki ayrı ressam çalışır ressamlar arasında bir hiyerarşi bulunur, arka planlar genellikle sıradan bir ressam tarafından boyanabilirken, ön plan alanında uzmanlaşmış ve daha yüksek iş disiplinine sahip ressamlar tarafından boyanırdı. Bir ressam ustalaşıp sendikaya katılmadan önce genellikle 8 yıl kadar çıraklık yapar yinede yeteneği ölçüsünde konumu ve kazancı belli olurdu.



Resim 4.2.3.1 Büyük boyutlu afişin görüntülerinin slaytlanması ve yansıtılması aşamalarını gösteren resimler. Kaynak: Billboard Art (Henderson ve Landou, 1980).

Açık havada yer alacak bir büyük boyutlu afişin taslağını içeren orijinal görüntü cam slaytlara yerleştirilerek reklam panosu ile aynı büyüklüğe sahip büyük beyaz bir kağıda yansıtılmaktaydı. Bu işlem sırasında oluşabilecek hatanın önüne geçilebilmesi amacıyla yansıtılan görüntü iki parçaya bölünmekte, bölünen parçalar iki ayrı slayt ve iki ayrı projektör kullanılmaktaydı.



Resim 4.2.3.2 Büyük boyutlu afişin görüntülerinin kömür kalemle çizim aşaması. Kaynak: Billboard Art (Henderson ve Landou, 1980).

Projektörle ana taslağın görüntüsünün kağıda yansıtılmasından sonra kağıdın üzerine gerilen bir bakır ağ ve elektrikli kömür kalem yardımıyla ana taslağın planları kağıt üzerine aktarılmaktaydı. Kalemin kağıda değmiş olduğu bölümlerde oluşan 500 voltluk elektrik akımı küçük yanıklar oluşturur, oluşan bu yanıklara dökülen mürekkep tozu sayesinde planlar kağıda çizilirdi. Kağıda çizilmiş olan planlar bir kılavuz görevi görerek dev bir şablon oluşturmaktaydı. Bu dev şablon tesisin kontrplak panellerin raflara monte edildiği ve şablonla birleştirildiği stüdyo bölümüne taşınır, burada işçiler tarafından ana taslağın detayları kağıt üzerine kömür torbalarının

vurulması sayesinde yanma sırasında oluşan boşlukları doldurma yöntemiyle oluşturulmuş olurdu.



Resim 4.2.3.3 Büyük boyutlu afişin görüntülerinin renklendirilmesi aşaması. Kaynak: Billboard Art (Henderson ve Landou, 1980).

Ardından ressamlar tarafından kurulan motorlu bir iskeleme yardımıyla büyük boyutlu afişin her yerine ulaşan ressamlar boyama işine geçerlerdi. Bu işlem sırasında orijinal taslağın renk ve dokularına sadık kalınırdı. Bu aşamada çalışmaya uzaktan bakılmasını sağlayarak oluşacak hataların önüne geçen bir cam kullanılırdı. Boyama sırasında hava koşullarına dayanıklı yağ bazlı boyalar kullanılır yinede yapılan anlaşmaların içinde her dört ayda 1 boyanın restorasyonu koşulu yer alırdı. Son aşamada büyük boyutlu afişin üzerine vernikle katman atılır böylece hem afiş dış koşullardan korunmuş, hem renk kontrastlarının vurgusu artırılmış ve parlak bir yüzey sağlanmış olurdu.

Elle boyanmış büyük boyutlu bir afişin tamamlanması genellikle beş ila on gün sürmekteydi. Afişler şirketlere en az altmış gün önceden teslim edilmek üzere hazır edilse de her zaman son dakikada değişiklik isteyebilecek müşteriler olurdu.



Resim 4.2.3.4 Büyük boyutlu afiş görüntüsünü boyayan bir ressam.

Kaynak: Billboard Art (Henderson ve Landou, 1980).

El boyaması büyük boyutlu afişlerin sergilenmesi bittiğinde boyama stüdyosuna götürülüp beyazlatılmaktaydılar. Kontrplak bölümleri sökülen panolar boyama stüdyosuna geri götürülür ve yeniden işlenmeye hazır hale getirilirdi. Eğer şirketler isterlerse kontr plağın maliyetini ödeyerek satın alabilir ve kullanabilirlerdi.

A.B.D.'de 80'li ve 90'lı yıllar itibariyle elle boyama ve basılı afiş paneli oluşturma olmak üzere iki tür büyük boyutlu afiş üretim tekniği bulunmaktaydı. El ile boyanmış büyük boyutlu afişlerin üretimi ve taşınması her ne kadar zor olsa da şirketler için bir prestij malzemesiydiler (Henderson & Landou, 1980).

4.2.4. Örnek Bir Reklam Kampanyası “Love Me Tender”

20th Century Fox tarafından 1956 yılında gösterime sunulan Love Me Tender filmi, odağında Elvis Presleyin olduğu posterler, basın ilanları, radyo şovları ve konserleri içeren ulusal bir kampanyayı içermektedir. Dönemin sinema filmleri ortalama 250-300 kopyaya sahipken, Fox bu filme ait 576 kopya üretmiş ve tamamını yaymıştır.



Resim 4.2.4.1 “Love Me Tender” filminin merak uyandırıcı ‘teaser’ görüntüleri, 1956.

Kaynak: elvisechoesofthepast.com

Resimlerde filmin galasının yapıldığı Paramount sinemasının girişindeki Elvis Presleyin çok da gizemli olmayan gizemli bir kahraman görünümündeki “teaser” çalışması görülmektedir. Bu görüntü ve ardından yer alan Elvis’in gitar çalan görüntüleri kampanyanın ilk çıkış ilanları ile görüntü bütünlüğü içindedir.



Resim 4.2.4.2 “Love Me Tender” filminin basın ilanları, 1956. Kaynak: elvisechoesofthepast.com



Resim 4.2.4.3 Sinema fenerinin dekupe bölümünün soyuluşunun görüntüleri ve açılış günü için toplanmış olan kalabalıktan görüntüler. Kaynak: elvisechoesofthepast.com



Resim 4.2.4.4 Filmin yayınlandığı diğer sinemalardan ışıklı tabela görüntüleri. Kaynak: elvisechoesofthepast.com

Yukarıdaki görüntü sayesinde A.B.D’de o dönemde her sinemada sinema feneri kullanılmadığını söylemek mümkündür.

4.2.5. Amerika Birleşik Devletleri'nde Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu

A.B.D.'de sinema fenerlerinin bir reklam malzemesi olarak kullanımı hem 1960'lı yıllarda etkisi görülen sektörün daralması ve yıldız sisteminin değişmesi hem de açık hava reklamcılığında büyük boy afişlerin kullanımının azalması ile ilişkilidir. 1950'li yıllarda televizyonun ortaya çıkarak ana medya haline dönüşmesi ile beraber stüdyo sahibi şirketlerin bir çoğunun dağılması sinema seyircisini azaltmış, bu sektörel daralma bir çok sinema salonunun kapanmasına neden olmuş, kapanan bir çok sinema salonunun geçmişten kalan fener ve tabela bölümleri varlıklarının temsili haline dönüşmüştür (Valantine, 1994).

A.B.D.'de sinema fenerleri üretimini durmasındaki ikinci önemli etken 1980'lerden itibaren yaygınlaşmaya başlayan dijital baskıların üretim kolaylığı, boyut olarak daha taşınabilir olmaları ve daha az maliyete sahip olmaları nedeniyle gittikçe tercih edilmeleri ile bağlantılıdır (Henderson ve Landou, 1980). Bu konu hakkında 2015 yılında "Rock 'n' Roll Billboards of the Sunset Strip" sergisi ile ilgili olarak Rusty Knuckles plak şirketinin blogunda yayınlanan röportajında Billboard Art (Afiş Sanatı) kitabının yazarlarından Robert Landou (2015), 1980'ler ve 1990'ların başında yaygınlaşmaya başlayan dijital baskıların kullanılmasının el yapımı büyük boyutlu afiş üretimini aynı kalite ve itişama sahip olmamalarına rağmen geriletliğini belirtmiştir.

4.3. Fransa’da Sinema Fenerleri

4.3.1. Fransa’da Endüstrileşme Döneminin Başında Sinemacılık Faaliyetleri, Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış

Fransa'da sinemanın ortaya çıkışı 19. yüzyılın sonlarında, mimarlık ve tasarımın çeşitli dallarında sanatsal akımların gelişmesine zemin hazırlayan çok boyutlu ve verimli kültürel bir ortamın olduğu çağ dönümüne denk gelmiştir. Dönemin öncü girişimcileri 1893 yılında Lyon'da Lumière kardeşler tarafından kurulan Société Antoine Lumière et fils, 1895'te Léon Gaumont tarafından kurulan Gaumont, 1896'da Charles Pathé tarafından kurulan Societe Pathé Freres ve 1897'de Star Film şirketlerini kuran Georges Méliès'in oluşturduğu dörtlü grup 1896'dan 1902'ye kadar sektöre egemen olmuştur (Abel, 1994). İlerleyen yıllarda bu şirketlere ek olarak orta boy girişimcilerden oluşan Eclipse, Lux ve Eclair stüdyoları gibi şirketler ve çeşitli küçük girişimciler sayesinde Fransız sineması, kendi film endüstrisini organize eden ve bu güçle özgün bir sanat formu olarak kendini ortaya koyan ilk sinema olmuştur (Lanzoni, 2011).

Sektörün öncülerinden Lumière kardeşler çağdaşlar gibi hareketli görüntü teknikleri üzerine çalışmalar yaparak sinematografi icat etmiş, dünyanın çeşitli bölgelerine gönderdikleri görüntü operatörleri vasıtasıyla 1400'den fazla görüntü çekerek bunların dağıtımını sağlamışlar, ortaya çıkarmış oldukları film kataloğu; Orta Doğu'dan Afrika'ya, Doğu Asya'dan Güney Pasifik'e, Kuzey ve Güney Amerika'yı kapsayan coğrafya boyunca 20.yüzyılın doğuşunu geniş bir perspektif içinde izlenimci ve gerçekliğin yeniden üretilmesine dair yöntemler kullanarak belgelemiştir (Neupert, 2022). İlk sinematograf gösterimlerini takip eden birkaç gün içinde 200 kamera satmış olan Lumière kardeşler 2 yıllık bir süreçte film kameralarının satışında tekel durumuna gelmişlerdir (Lanzoni, 2011). Fotoğraf geleneğinden gelen Lumière kardeşler sinematografin dışında 1903'te patenti alınan ve 1907'de pazarlanmaya başlanan ilk renkli fotoğraf sistemi olan autochrome olmak üzere; fotoğrafçılık, kimya, optik ve tıbbi cihazlar alanında 350 patent almıştır (Neupert, 2022). 1907'den itibaren film üretimi dışında sektördeki bütün alanlardan çekilerek diğer çalışmalarına ağırlık vermiştir.

Lumière kardeşlerin filmlerinde kullandığı izlenimci tavra bir tezat olarak dönemin bir başka girişimcisi George Méliès fantezi kurmacaları, hileli film teknikleri ve özenli mizansenleri ile Fransız Sineması'nın doğuşunda önemli bir rol almıştır. Aynı dönemde gelişen iki zıt tavrın varlığı eleştirmenler tarafından Fransız sinemasının iki geleneğe bölündüğü savının ortaya atılmasına neden olmuştur (Bandy, 1983). Robert Houdin Tiyatrosu'nun yönetmeni ve baş yıldızı olarak illüzyon gösterileri sunan Méliès, 1895 yılında yapılan sinematografin halka açık ilk gösterisini izlemiş; kendi özel performansını geliştirmek yolunda bu aletin açabileceği vizyonun farkına varmıştır. Lumiere kardeşler tarafından yinelenen sinematografi alma teklifi reddedilen sanatçı Londra'ya seyahat ederek İngiliz bir girişimci olan R.W. Paul'den Edison'un kineskop için üretilmiş filmlerini göstermek üzere geliştirdiği Animatographe ya da Theatrograph adı verilen bir projeksiyon cihazını alarak kendi film makinesini üretmiştir (Neupert, 2022). Ham film üzerine çeşitli özel efektler ekleyerek kendi filmlerini çekmeye başlayan Méliès, 1897 yılında Star Film'i kurmuştur. Méliès'in zengin hayal gücünü ve illüzyonist görüntüleri içeren bu yapımları Robert Hoodin Tiyatrosu'nu ekranda anlatı aracı olarak izleyicilere sergilemiş olması; sinema tarihindeki ilk öykü anlatıcısı olarak anılmasını sağlamıştır (Lanzoni, 2011). Kurmuş olduğu Star Film 1903-1904 yıllarında en parlak dönemini yaşamış, 1907 yıl dolaylarında çekmiş olduğu gösterişli filmleri artan maliyeti karşılayamayarak istikrarsızlaşmaya başlamıştır. Bu durumun başlıca sebepleri; bir aile şirketi olarak rakibi olan başka bir öncü girişimci olan Charles Pathé'nin şirketi olan Pathé Frères gibi endüstrileşme yoluna gitmeden statüsünü bağımsız bir sanatçı olarak korumak istemesi, Pathé'nin düşük kar marjları ile yapımlarının maliyetinden dolayı yarışamaması ve Amerikan film endüstrisindeki haklarını koruyamaması olmuştur (Abel, 1994). 1909 yılında film stüdyosunu kapatmak zorunda kalan Méliès, 1911 yılında Star Film'i Pathé'ye devretmiştir.

1896 yılında Charles Pathé ve kardeşleri tarafından kurulan Societe Pathè Freres, Méliès'in aile şirketinin aksine endüstriyel sinema modeline uygun ve dikey yapılanma sistemine (üretim, dağıtım ve gösterim) dayalıydı (Drazin, 2011). Sinemayı geleceğin sanatı olarak gören Pathé, George Eastman'ın Avrupa'daki ham film üretiminin patent haklarına sahip olduktan sonra hızla büyüyerek dünyadaki en büyük film yapım şirketi haline dönüşmüş, yönetmenlerden, baş operatörlerden, senaristlerden, set tasarımcılarından ve oyuncularından oluşan birkaç yapım ekibini işe

olarak montaj hattı üretimi tarzında kısa filmler yapmaya başlamış, bu dönemde Ferdinand Zecca, Albert Capellani ve Max Linder gibi önemli yönetmenler Pathé ile çalışmıştır (Lanzoni, 2011). Fransız Sineması'na önemli bir katkı olarak ilk haber filmlerini göstermeye başlayan Pathé, sinema tarihçisi Jean-Pierre Jeancolas'a göre I. Dünya savaşından önceki yıllarda A.B.D.'ye yerli stüdyoların iki katı fazla film satmıştır (Lanzoni, 2011).

Savaş sonrası yıllarda Pathé film üretimi yerine dağıtım ve gösterim alanlarında çalışmaya başlamış, 1920 yılında film yapımcılığından çekilme kararı almış (Drazin, 2011) ancak II. Dünya Savaşın'dan sonra film yapımcılığına geri dönmüştür. A.B.D.'deki ve İtalya'daki şubelerini kapatma kararı sonrasında bir müddet Pathé-Consortium adı altında çalışmalarını sürdüren şirket, Bernard Nathan'a satıldıktan sonra Pathé -Natan adıyla devam etmiş, bir süre sonra Charles Pathé 1929 yılında emekli olmuştur (Lanzoni, 2011). İngiliz sinema tarihçisi Charles Drazin'e göre (2011), Charles Pathé anılarında bu dönüşümün nedenini kısaca; Fransa'nın sinemadaki liderliğinin film yapımcılığına erken başlamasıyla ilgili olduğunu, yatırım yönünden elverişli ve geniş olanaklara sahip Amerikan pazarının kendi film endüstrisini kurmayı tamamladığında bütün film pazarını ele geçirmelerinin kaçınılmaz olduğuna bağlamıştır.

Bu dönemin bir diğer önemli girişimcisi aynı büyüklükte olmasa da Pathé'nin en büyük rakibi olarak Fransız Sineması'nın endüstrileşmesine büyük katkıları olmuş, 1895 yılında Léon Gaumont tarafından kurulmuş Gaumont Film Şirketi'dir. Önceleri fotoğraf kameraları ve Chronophorographe adında bir projeksiyon cihazlarının satışını yapmaya başlamış olan şirket 1902 yılından itibaren Chronophone adında bir ses sisteminde uzmanlaşmıştır (Lanzoni, 2011). 1897 yılından itibaren Gaumont ilk kadın film yapımcısı olarak tarihe geçecek olan, genç sekreteri Alice Guy'ı Cronographe adı verilen kendi geliştirdiği cihazının tanıtımı için kısa filmler yapmakla görevlendirmiştir (Abel, 1994). 1924 yılında o dönemde yeni kurulan Hollywood devi Metro-Goldwyn-Mayer ile dağıtım anlaşması yapan Gaumont'ta Pathé gibi film yapımcılığından çekilmiş, bu durumu yine Dazlin (2011) kitabında Gaoumont'un sözlerine yer vererek rotasyon esasına göre yılda 25 filme ihtiyaç duyan sinemalarına, ancak 4 film çekebildiğini, bu filmleri Amerikalılardan temin etmenin çok daha ucuza geldiğini belirterek açıklamıştır. Etienne Arnaud, Romeo Bossetti, Marcel L'Herbier

ve Belçikalı Jacques gibi birçok ünlü sinemacıyla çalışmış olan Gaumont 1929 yılında emekli olmuş ve şirketi pazardaki diğer iki firma ile birleşerek GFFA (Gaumont-Franco-Film-Aubert) adını almıştır (Lanzoni, 2011).

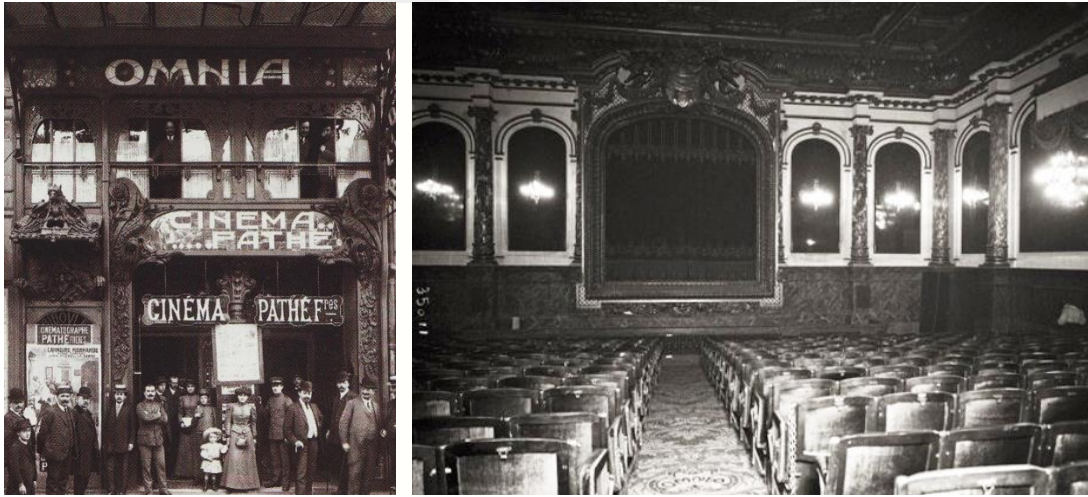
Savaş öncesinde dünya film üretiminin üçte ikisini gerçekleştiren Fransız film şirketlerinin pazardaki payı I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1914'te yüzde 30'lara düşmüş, film üretimi ve uluslararası satışlar azalmış, bu durum A.B.D'li yapımcıların zayıflayan Avrupa stüdyoları ve artan üretim kapasiteleri sayesinde A.B.D'deki film pazarının tamamına sahip olmasını sağlamıştır (Neupert, 2022). Bunun yanı sıra savaş nedeniyle genç sinema emekçilerinin savaşa çağırılması, stüdyo alanlarına el konulması ve film üretiminde kullanılan nitratin mühimmat için kullanılması gibi sebeplerden film üretimi durma noktasına gelmiş, kalan sinema emekçilerinin çoğu geçici ya da kalıcı olarak başka ülkelere yerleşerek buralardaki stüdyo sistemlerinin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır (Neupert, 2022).

Sinema endüstrisinin ön dönemi olarak nitelendirilebilecek I. Dünya Savaşı ve sonraki birkaç yılı kapsayan sürecin ilk yıllarında sinematografi gösterileri öncelikli olarak fuarlarda, vodvillerde, kiralık tiyatrolarda, müzik salonlarında, kafe-konser adı verilen mekanlarda ve panayırarda izleyici kitlesi ile buluşmuştur. Film gösterilerinin en yaygın olarak yapıldığı yerler büyük fuarlar, ve panayırlar olmakla beraber Paris'te Méliès'e ait Robert-Houdin Tiyatrosu, İsolà kardeşlere ait Salle des Capucines sihirli tiyatrolar, küçük bir tiyatroya sahip olan Dufayel mağazası ve Musée Grévin projeksiyon gösterileri yapan ünlü mekanlardı (Histoire Des Salles de Cinéma). İlk gösterimlerin izleyici kitlesini sinema henüz istikrarlı bir eğlence biçimi olmadığından karakterize etmek mümkün olamamış olsa da banliyölerdeki izleyici kitlesi çoğunlukla işçi sınıfı kökenliydi (Lanzoni, 2011).

İzleyici sayısının giderek arttığı 1902' ye gelindiğinde yerleşik küçük sinemalar az sayıda da olsa belirmeye başlamış, her fuarda bir veya iki sinema gösterimi yapılmaya başlanmış, panayır sinemaları yayılmıştır. Nüfusun 10.000'den az olan bölgelerde elektriğin nadir bulunmasından dolayı kendi jeneratörlerini kullanarak farklı sınıflardan oluşan bir müşteri kitlesine gösterileri sergilemekteydiler. Bölgesel olarak çalışan panayır sinemaları, trenle seyahat etmekte ve 3 ya da 4 hafta boyunca kendilerine ayrılmış kamusal alanlarda kamp kurmaktaydılar. Panayır sinemalarının

1905 yılına gelindiğinde elde etmiş oldukları ticari başarı bazı panayır sinemaları kalıcı olarak kasaba veya şehirlere yerleşmeye başlamasına yol açmıştır (Abel, 1994).

Pazar tabanını fuar müşterilerinin ötesine genişletmek, daha tutarlı bir temelde şehirli, beyaz yakalı ve burjuva kökenli büyük bir izleyici kitlesini çekebilmek amacıyla Pathé-Frères, Kasım 1906'da Benoît-Lévy ile ortaklık kurmuştur. Bu tarihte Ulusal Meclis'in Fransa'daki tüm çalışanlara hafta sonu izni verilmesiyle ortaya çıkan hafta sonu eğlencesi anlayışı oluşumun hızlanmasında büyük bir avantaj sağlamıştır. Bu işbirliğinin sonucu olarak Paris'teki ilk kalıcı sinema salonu 250 koltuklu Omnia-Pathé açılmış, takip eden birkaç hafta içinde başkentin her yerinde ve Lyon, Marsilya, Bordeaux ve Toulouse gibi şehirlerde yeni Pathé sinemaları açılmaya başlamıştır. Bu dönemle beraber Pathé açmış olduğu Omnia sineması sayesinde izleyici kitlesini herkese ve her sosyal sınıfa hitap edecek biçimde genişletmiştir (Abel, 1994).



Resim 4.3.1.1 Omnia-Pathé Sineması'nın dış görünümü ve iç salondan bir detay, 1906 (historyofparis), 1913. Kaynak: tumblr.com, vergue.com

Omnia 14 Aralık 1906'da açılan ilk Pathé sinemasıydı ve içerisindeki lüks mimarisi ile dönemin kafeteryaları, panayır sanatçıları veya eğlence mekanlarının içinde yer alan diğer sinemalardan farklıydı. Her gün 14:00-18.00 ve 20:30-23.30 saatleri arasında iki seansın olduğu sinemada program Cuma günleri değişmekteydi. Edmond Benoit-Lévy'nin yöneticiliğini yapmış olduğu Omnia-Pathé, Pathé ile anlaşması gereği sadece bu şirketin filmlerini göstermekteydi karşılığında ise filmleri diğer sinemalardan 8 gün erken temin edebiliyordu. Omnia'nın 1907 yılı içerisinde elde etmiş olduğu 40.000 franklık gelir Pathé'nin Omnia Pathé Victor Cousin, Omnia Mille-Colonnes, Omnia

Pathé Femina sinemalarını açmasını sağlamıştır (Meusy, 1995) Şirketin Pathé-Natan' adını almasından sonra programlarında sadece haber filmlerine yer vermiş olması nedeniyle Omnia-Ciné-Information adını alan sinema 1934 yılında 700 koltuğa genişletilmiş, 1936 yılında Cinéphone-Petit-Parisien adını almış, 1947 yılında adı tekrar değiştirilerek California olan sinemanın koltuk sayısı 590'a düşürülmüştür. Yeniden Omnia adını almış olduğu 1958 yılında yeni bir onarımla 680 koltuğa genişletilen sinema, 1971 yılında 2 salona bölünerek Omnia-Boulevards adını almış, 1987 yılında en son aldığı Les Arcades adı altında kapanmıştır (Gloaguen, 2014).

Pathé den daha küçük olmasına rağmen film ekipmanlarını geliştirilmesinde endüstrinin öncülerinden biri haline gelen Gaumont, 1911 o zamanlar dünyanın en büyük sinema salonu olarak oldukça lüks olanaklara sahip, 3000 koltuklu, bir orkestra çukuru içeren, makinalar arasında kusursuz geçişi sağlayan 2 projeksiyon ile donatılmış Gaumont Sarayı'nın açılışını yapmıştır (Lanzoni, 2011).



Resim 4.3.1.2 Gaumont Palace Sinemasının ön cephe görünüşü, 1922. Kaynak: wikipedia.com

Gaumont Sarayı, 1900 yılında Montmartre Hipodromu olarak “Evrensel Sergi” (l’Exposition Universelle) için “Güzel Dönem” mimarisine uygun olarak inşa edilmiş, çok sayıda ziyaretçiye rağmen finansal zorluklar nedeniyle sahipleri tarafından satılarak birkaç defa el değiştirmiş ve 1911 yılında Gaumont tarafından devralınarak, mimar Auguste Bahrmann'ın yardımıyla görkemli bir oditoryuma dönüştürülmüştür. Yine aynı yıl önemli gösteriler ile açılarak büyük bir sansasyona yol açmıştır.



Resim 4.3.1.3 Gamont Palace Sineması'nın salon görüntüleri. Kaynak: salles-cinema.com

Ciné-Journal dergisi 7 Ekim 1911 tarihli sayısında Gaumont-Palace ile ilgili yaptığı yorumda; ekranın rahat görülebildiği koltuklardan, iyi havalandırma sistemi sayesinde salonda sigara içilmesinin rahatsızlık vermemesinden, içinde bulunan merkezi büfe ve salonu saran gezinti yolu sayesinde içecek servisinin rahat yapılmasından, salonun kolay boşalmasını sağlayabilecek geniş koridorlarından ve salonun dışına yerleştirilmiş projeksiyon kabini sayesinde meydana gelebilecek bir kazanın engellenmiş olduğundan bahsetmiştir (Béné, 2023).



Resim 4.3.1.4 Gamont Palace Sineması'nın dış cephesi, 1931. Kaynak: wikipedia.com

Gaumont Sarayı 1930 yılında yeniden inşa edilmek amacıyla yıkılmaya başlanmış, neredeyse bir ay sonra yapının sadece dış duvarları ve metal aksamı kalmış, yeni Gaumont Sarayı, modern mimariyi ve dekorasyonu tercih eden mimar Henri Belloc tarafından Art Deco dış cephesiyle 1931 yılında tasarlanarak inşa edilmiş ve gösterime açılmıştır.



Resim 4.3.1.5 Gamont Palace Sineması'nın yenilenmiş salon görüntüleri, 1931.

Kaynak: salles-cinema.com

Hem Fransa'dan hem de yurtdışından büyük yapımların prömiyerleri için kullanılmakta olan Gaumont Sarayı, 1930'ların başında 6.000 kişilik kapasitesiyle genellikle haftada 50.000 ile 60.000 arasında bir seyirci çekebilmekteydi (Crisp, 1993). 1932-1939 yılları arasında müzikhol olarak da kullanılmaya başlanan Gaumont Sarayı, 1939 yılında savaşın çıkmasına ve düşük kar marjlarına rağmen açık kalan ender sinemalardan biri olmuştur. 1963 yılında sinerama geniş ekran formatının

kullanımı için dönüştürülmüş olan sinema art arda yaşanan başarısız gişe hasılatları, tutunamayan sinema çalıştırma modelleri sonucunda 1972 yılında kapatılmış ve alışveriş kompleksine dönüştürülmüştür (Béné, 2023).

Dönemin büyük, sofistike ve tek odalı sinema salonlarında genellikle film gösterileri bir orkestra eşliğinde sunulurdu, nadiren perdenin arka tarafında gösterilmekte olan filmleri seslendiren oyuncular veya müzikli bölümleri seslendiren şarkıcılar olmaktadır (Lanzoni, 2011). Bununla birlikte en yaygın uygulama seyircilere filmde geçmekte olan ara yazıları okuyan bir sunucunun olduğu canlı eşleşme tekniği olmuştur.

Omnia-Pathé ve Gamount Palace gibi büyük sinemaların ortaya çıkışı ile beraber izleyici kitlesinin bir sinema filminden beklentisi de değişmiş, daha karmaşık olay örgülerine doğru evrilmeye başlamış ve Fransız Sineması'nda türler dönemi başlamıştır. Bu değişimin farkına varan o dönemin sinema öncüleri belgesel, komedi, melodram, sinema dizileri gibi farklı türler üzerine kendilerini geliştirmişler, bu filmlerin çekimleri için gerekli olan finansal riskleri üstlenmişler ancak 1920'lerde sesin ortaya çıkışı ile beraber bu tür prodüksiyonlar yeniden değişim geçirmek durumunda kalmıştır.

Fransız sinemasında o dönemin en popüler türleri komedi ve tarihi canlandırmalardı. Bunun yanı sıra çoğunlukla popüler konulardan, oluşan sine-roman denilen diziler halkın ilgisini çekmekteydi. Ayrıca ses tasarımcısı ve film tasarımcısı Victorin Jasset'in Amerikan çizgi romanlarından esinlenerek hazırlanmış gerilim filmleri, polisiye ve aksiyon filmleri dönemin en tutulan film yapımlarını oluşturmaktaydı (Lanzoni, 2011). 1920'li yıllara gelindiğinde ortaya çıkan Fantomas ve vampir konulu filmlerin yapımı daha ön plana çıkmaya başlamış ve sürrealizmin etkisi ile Fransız Avangard Sineması ortaya çıkmıştır. 1927 yılında sesli filmlerin çekimlerinin başlamasıyla beraber Fransız Sineması'nı derinden etkileyerek sanat sinemasının gelişimine katkı sağlayan şiirsel gerçeklik akımı ile beraber Altın Çağ dönemi başlamış, önce 1929 yılında yaşanan Büyük Buhran ve ardından gelen II. Dünya Savaşının getirdiği moral, yasal zorluklar, ekonomik çıkmazlar ve işgücü kaybına rağmen Fransız izleyicisi sinema salonlarına havanın soğukluğu, dış yaşamın zorluğu gibi sebeplerinde etkisiyle beraber akın etmiş, Almanya'nın Fransa'yı işgali Fransız

film endüstrisinin bir dönüm noktasına girmesine sebep olmuştur. Savaşın bitimiyle 1930'lu yıllarda ortaya çıkan film akademik film yapımı anlayışını devam ettiren Nitelik Geleneği, sınırlı estetiğine rağmen kara filmin gelişmesi 1950'li yılların sonunda ortaya çıkacak olan Yeni Dalga Sineması için bir geçiş dönemi oluşturmuştur (Lanzoni, 2011). 1950'li yılların durgun yapısına bir tepki ve yaratıcı yönetmenler politikası adı verilen bir eğilimin uzantısı olarak, art arda gelen dalgaları anımsattığı için sonrasında sinema eleştirmenlerince “Yeni Dalga” (la Nouvelle Vague) olarak adlandırılmıştır (Gökçe, 1997). Bu dönemin sinema anlayışıyla beraber Fransız sinemasında klasik dönem kapanmış, modern başlamıştır.

Endüstrileşme döneminin başlangıcındaki sinemacılık faaliyetleri incelendiğinde diğer önemli girişimlerden birinin sinematograf ile ilgili haber ve bilgilendirme yazıları yayınlayan dergiler olduğu görülmektedir. O dönemde önceleri profesyonellere yönelik Le Moniteur de la Photographie (1861-1914), Ombres et lumière gibi fotoğraf dergilerinin içerisinde yayınlanan yazılar 1905 yılında editörlüğüne Edmond Benoit- Lévy'nin geldiği ünlü Phono-Gazette dergisinin yayın hayatına başlamasıyla beraber bir sektör dergisi içerisinde yer almaya başlamıştır. Lévy'nin yönetiminde neredeyse Pathé'nin resmi yayın organı gibi hareket eden dergi (Abel, 1994) 1910 yılında Ciné-Journal dergisi ile birleşerek Phono-Ciné-Gazette adı altında yayınlanmaya devam etmiştir.

Dönemin başka bir göze çarpan tanıtım faaliyeti Pathé gibi büyük girişimcilerin kendi çıktıkları afişler ve tanıtım fotoğraflarıdır. Pathé'nin 1907 yılında Omnia-Pathé sinemasının farklı izleyici gruplarına hitap etmesi ile ilgili poster bu örneklerden biridir.



Resim 4.3.1.6 “Tous y mènent leurs enfants!” (Çocukları oradan alacaksınız!), 1907. Kaynak: The Cine Goes to Town: French Cinema, 1896-1914 (Abel, 1994).

Yukarıdaki afişte bir trafik polisi ebeveynlerin çocukları hangi bölümden alçaklarına dair yol göstericilik yapmaktadır.

Endüstrileşmenin ilk dönemlerinde yayınlanan dergilerin, afişlerin ve tanıtım fotoğraflarının varlığından sinemaların açılmasıyla beraber sinema reklamcılığının ve sinema gazeteciliğinin başlamış olduğu anlaşılmaktadır.

4.3.2. Fransa’da Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler

Bir reklam malzemesi olarak dönemin popüler görselleri olan sinema fenerleri Fransa’da sinema cephesi afişleri olarak literatüre geçmiş, 1970’lerin sonlarına kadar hem Fransa’daki büyük şehirlerde, hem de başka ülkelerde yaygın olarak kullanılmışlardır. Genellikle anıtsal dekorasyonlar, neon ışıklar, dekupe figürler gibi malzemeler kullanarak hazırlanan ve dönemin “Tek Ekranlı” sinemalarının ön cephelerinde yer alan sinema fenerleri programdaki tek bir filmi tanıtımları nedeniyle her sinemayı evrensel olduğu kadar tekil bir yer haline dönüştürmüştür. Bu sebepten dolayı bir taraftan her sinema cephesinin boyutları ve mimarisi bakımından benzersiz olarak tanımlanırken diğer taraftan; sinema sahipleri amaçlarına uygun olarak olanakları içerisinde sinema cephelerini programlanan filmin özelliklerine göre giydirmekte özgür olmuşlar, seçtikleri sanatçılara filmin çeşitli tanıtım araçlarından

(orijinal posterler, fotoğraflar, basın kitapları) ilham alarak mümkün olan en çekici fenerleri yapma görevini emanet etmişlerdir (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).



Resim 4.3.2.1 François Villon filminin cephe afişi, Gaumont Palace Sineması, Toulouse, 1945.

Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

Büyük boyutları, renkli ve dramatik sahnelere yer veren çarpıcı tasarımlarıyla filmin atmosferini yansıtarak sinemaların cephe bölümünde yer alan bu fenerler; sokaktan geçen izleyicinin dikkatini çekmek, onları heyecanlandırmak için hazırlanır, film hakkında verdiği ip uçları ile seyircinin duygusal bağ kurmasını sağlar ve böylece izleyiciyi sinema salonlarına davet etme amacını taşırdı.

Sinema cephesini devasa bir reklam panosuna dönüştürerek izleyiciyi sinema salonlarına davet etme fikri dünyanın birçok yerinde yapılan uygulamalarda olduğu gibi Fransa'nın Biarritz, Bordeaux, Lyon, Paris ve Toulouse şehirlerinde de benzer reklamcılık faaliyetleri çerçevesinde yapılmış ve yine diğer bir çok ülkede olduğu gibi Fransa'da da bu meslekle uğraşan ustalar isimsiz kalmıştır (La Cinémathèque de Toulouse, 2014). Eserlerin üretiminde kullandıkları kendilerine özgü yeniden üretme teknikleri, kullandıkları yöntemler, teknik kısıtlamaları aşmada ki yetenekleri, devasa boyutlarda ele alınan görseller ve her sinemanın cephesine göre yeniden tasarlanmayı gerektirmelerinden kaynaklanan biriciklik; yaratıcı veya kopyacı olmanın ötesinde yeniden kullanma sanatının ustaları olarak nitelendirilmelerine ve "Sanatçı-

zanaatkârlar” olarak anılmalarına sebep olmuş ürettikleri cephe afişleri de birer sanat eseri olarak da kabul edilmiştir (Laurent, 2013).

Birçok ülkede olduğu gibi Fransa’da da sinema fenerlerinin birçoğu; her sinema cephesinin boyutlarına özel olarak üretilmesi, kullanım ömrünün filmin gösterim süresi ile sınırlı olması, hava koşullarının yıpratıcı etkisi, hantal ve saklanmalarının zorluğu nedenleriyle günümüze ulaşamamıştır.



Resim 4.3.2.2 “Un revenant” (Hayalet) Royal Sineması, Lyon, 1944.

Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

Fransa’daki sinema fenerlerinin günümüze ulaşan nadir örneklerinden bir kısmı sinema cephesi afiş tasarımcılarından André Azaïs'e aittir ve 1977 yılında Toulouse şehrinin merkezinde bulunan Le Royal sinemasının kapatılması sürecinde ele geçirilmiştir. Sinemanın yöneticisinin Fransa’nın ünlü sinema müzesi Cinémathèque de Toulouse’u sinema binasında bulunan geçmiş dönem filmlerine ait afiş, kartpostal ve fotoğrafların değerlendirilmesi amacıyla yetkilileri davet etmesi yanıt bulmuş, Cinémathèque de Toulouse’un kurucusu Raymond Borde ve onursal başkanı Guy-Claude Rochemont tarafından Azaïs'e ait, 1960’ların ortasından 1970’lere kadar üretilen 184 parçadan oluşan sinema cephesi afişleri kültürel mirasa kazandırılmıştır (Laurent, 2013).

4.3.3. Fransa’da Sinema Fenerlerinin Üretim Teknikleri

Sinema fenerlerinin bir reklam mecrası olarak kullanıldığı dönem Fransa’ında bir fenerin yapım süreci sinema salonu sahibinin veya işletmecisinin seçtiği sanatçı-zanaatkara yapılacak fenerin siparişini vermesi ile başlamaktaydı. André Azaïs gibi sanatçılarla çalışan sinema işletmeleri ressamlarının teknik bilgisine ve bilgi birikimine güvenerek kullanılacak görsel elemanları kompoze etme biçimine saygı duyar, kompozisyon üzerinde etkili olacak herhangi bir baskı uygulamazlardı; bu alandaki üretim sürecinin iki temel kısıtlaması filmin konusu ve işin yapımına ayrılan zamandan oluşmakta, yapılan ticari anlaşmanın bir gereği olarak fener ustasına her afiş başına sabit bir oranda ücret ödemekteydi (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).

Sinema fenerlerinin ön hazırlık aşamasında öncelikle görseller toplanıp, toplanan görsellerden yola çıkılarak taslaklar hazırlanmaktaydı. Azaïs ve diğer fener ressamları için gerekli materyalin ana kaynağını basın kitapları oluşturmaktaydı, bu kitap setlerinin içinde filmin satış stratejisini içeren kısa bilgilerden, çeşitli boyutlarda posterlere, ilgi çekici sloganlara sinema cephesini süslemek, salonu dekore etmek için çeşitli fikirlere kadar çeşitli pratik tavsiyeler bulunurdu (Laurent, 2013). Seçilen görseller (afiş, reklam dosyaları, fotoğraflar vb.) ilgilerine göre ayrılır ve numaralandırılır, üretimi yapacak olan ressamın tavrına göre üzerlerine kesme, yapıştırma, birleştirme gibi ek işlemler uygulanır, böylece sihirli fener sayesinde atölyenin duvarına yansıtılacak olan ana taslak oluşturulmuş olurdu (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).

Bu aşamadan sonra duvara yansıtılan taslakların büyük boyutlu versiyonları ana hatlarıyla çizilmeye başlanırdı. Ana hat çizme işlemi önce yüz ve figürler sonra tipografinin yerleştirmesini sırasıyla gerçekleştirilmekteydi. Kontürlerin çiziminden sonra boyama işlemine geçilirdi. Boyama işlemine başlanmadan önce hazırlanan boyalar zamk ile karıştırılarak sağlamlaştırılır böylece sinema fenerinin olumsuz hava koşullarına dayanıklı bir malzemeye dönüşmesi sağlanmış olurdu. İlk dönemlerde kullanılan zamklı boyalar, zamk bloklarının eritilerek renk pigmentleri ile karıştırılmasını gerektirdiğinden bu işlem güçlükler içermekteydi, ilerleyen dönemlerde akrilik boyaların kullanılması sayesinde pratik ve hızlı çalışmak mümkün olmuştur. Elde edilen zamklı boya karışımı fırça ve kompresör tabancası yardımıyla

önce yüzler ve figürlere ardından tipografik bölüm ve ikincil öğelere uygulanır (sahne, arka plan vb.) zaman ve boya kaybetmemek için en son astar kat atılırdı (Laurent, 2013).

Üretimi tamamlanan fenerlerin nasıl asıldığını La Cinémathèque de Toulouse araştırmacılarından Claudia Pellegrini kendisiyle yapılan röportajda küçük boyutlu cephe afişlerinin çoğunlukla sinema işletmecilerinin tahsis ettiği elamanlar vasıtasıyla sinemanın ön cephesindeki panellere zımbalanarak asıldığı, büyük cepheler için ise birkaç parçalı ahşap paneller yapıldığı şeklinde aktarmıştır (2023).

4.3.4. Fransa’da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları

Sinema fenerlerinin, sinema cephelerini süslediği yıllarda sinema sayısının çok olduğu Paris’te birkaç düzine ressamı çalıştıran şirketlerin varlığını mümkün kılmaktaydı. Bu şirketlerden önde gelenlerden biri, en parlak yıllarında yaklaşık 150 sinema salonunu kendine bağlayan Publi-Décor adlı bir firmaydı (Gras ve Delamarre, 1977). Sinema afişi konusunda uzmanlaşmış Yves Thos gibi bazı Fransız afiş sanatçıları burada ressam olarak işe başlamıştır. Toulouse’da ise pazarı André Azaïs’in de aralarında bulunduğu bir avuç bağımsız sanatçı-zanaatkar paylaşılmaktaydı. André Azaïs ve onun rakibi Jean Lafont’un yanı sıra 1930 ve 40’lı yıllarda Henri Lefai’nin ve L.Lefeyre isimli hakkında fazla bilgi sahibi olunmayan bir ressamın sinema feneri yaptığı bilinmektedir. Bu fener ustalarından ancak André Azaïs’e ait örnekler günümüze geniş bir koleksiyon olarak ulaşmıştır (Pellegrini, 2023).

André Azaïs (1923-1989)

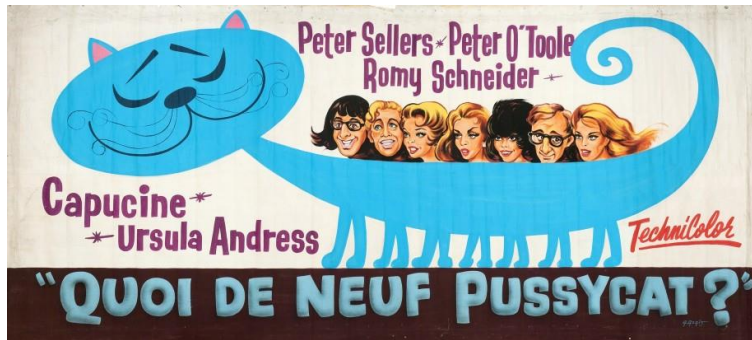
İkinci Dünya Savaşı’nın sonunda babasının Toulouse’daki atölyesini devralan André Azaïs (1923-1989) sinema sektörü için sinema fenerleri üretmeye başlamıştır. Çalışmalarını el boyaması fenerlere duyulan talebin ortadan kalktığı ve ilk sinema komplekslerinin kurulduğu döneme kadar 30 yıl boyunca devam etmiştir. kariyeri boyunca 8000’den fazla afiş üretmiş olan Azaïs; sinema işletmecileriyle doğrudan temas halinde çalışmış, Toulouse’un merkezindeki Royal, Plaza, Zig-Zag, Trianon, New Arrivals ve Varieties isimli sinema salonlarına düzenli olarak her hafta altı sinema feneri yapmıştır (Laurent, 2013).



Resim 4.3.4.1 André Azaïs tarafından “Baron de Munchhausen'in Fantastik Maceraları” filmi için üretilen Toulouse'daki Les Variétés sineması için hazırlanmış dev afiş, 1950.

Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

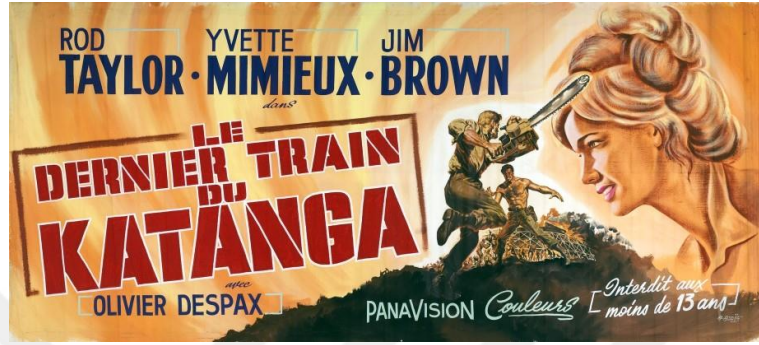
André Azaïs sinema feneri üretim tekniklerinde kendi tasarım pratiğini sergilediği bir takım yaratıcı yöntemleri kullanmıştır. Bu yaratıcı yöntemlerden biri fenerleri sinemaskop tipi bir formatta yana doğru panoramik boyutlarda uzatmış olmasıdır (La Cinémathèque de Toulouse, 2014). Ayrıca usta bir ressam olan Azaïs'in fener tasarımlarında kullanmış olduğu illüstrasyonlardaki oyuncu benzerliği ve tipografik espriler onun Jean Lafont gibi benzerlerinden görsel dil olarak ayrışmasını sağlamıştır (Pellegrini, 2023).



Resim 4.3.4.2 “Yeni Pussycat Nedir?”, Clive Donner, ABD, 1965 Kâğıt üzerine boyama; 235 x 486 cm, 1966. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

Br başka yaratıcı teknik olarak; ikonografik kaynaklara yer veren bir tasarım stiline sahip olan Azaïs, filmin orijinal posterinin yanı sıra sinema operatörlerinin

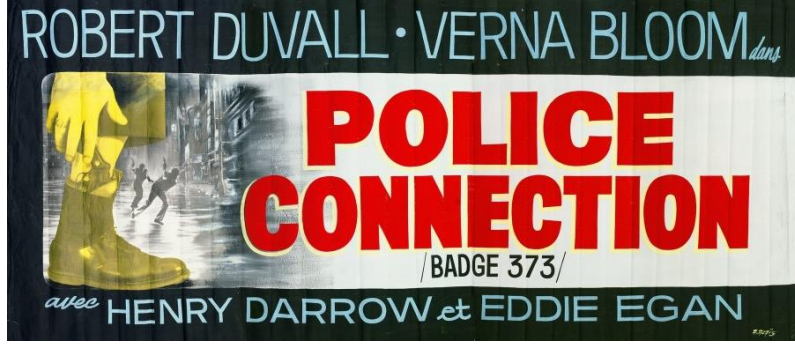
kullanılması için yayınlanan, içerisinde halkın ilgisini çekmeye yönelik tavsiyeler içeren basın kitabından fotoğrafları kesip fenerlere yapıştırarak kullanmıştır. Afiş ve basın fotoğraflarından kestiği parçaları yapıştırma tekniği ile fenerlere yerleştiren usta ressamın işerinde kusursuz geçişler nedeniyle boyalı kısımlar ve kolaj parçalar arasındaki farkı ayırt etmek çok zordur (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).



Resim 4.3.4.3 “Katanga'nın Son Treni Paralı Askerler”, Jack Cardiff, Büyük Britanya, 1967. Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 230 x 494 cm. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com



Resim 4.3.4.4 Katanga'nın Son Treni filminin orijinal afişi (format 160 cm x 120 cm) ve Katanga'nın Son Treni filminin tanıtım fotoğrafı (format 24 cm x 30 cm). Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com



Resim 4.3.4.5 “Polis Bağlantısı Rozet 373”, Howard-W. Koch, ABD, 1973.

Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 228 x 493 cm. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

Sinema fenerlerinin üretiminde orijinal afişin tipografisine de yer veren usta ressam böylelikle sinema lobisinde yer alan filme ait afişler ve vitrinlerde bulunan fotoğraflar arasında izleyicinin görsel ve anlamsal olarak bütünlük kurmasını sağlamıştır. Kendine has geliştirdiği bu kesme yapıştırma tekniğindeki kusursuzluk “Police Connection” afişindeki bina cephesi görsellerinin işçiliğine de yansımıştır.



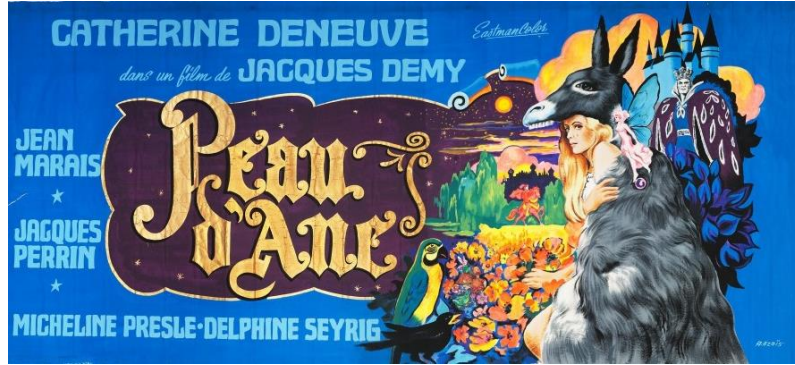
Resim 4.3.4.6 “2001: Bir Uzay Destanı” (2001: A Space Odyssey), Stanley Kubrick, ABD/Büyük Britanya, 1968. Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 230 x 491 cm; 1969. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

Bu tekniği kullandığı bir başka sinema feneri, 1969 yapımı “2001: Bir Uzay Destanı” (2001: A Space Odyssey) filminine aittir. Burada da filmin afişinden kesilen uzay gemisi görüntüsü, usta ressam tarafından filmin basın kitabından alınan astronotun büyük boyalı portresiyle yan yana getirilerek fenerde kullanılmıştır (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).



Resim 4.3.4.7 “Şeytan'ın Bakireleri” filminin feneri, Terence Fisher, Büyük Britanya/Amerika Birleşik Devletleri, 1968. Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 231 x 494 cm; 1970
Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

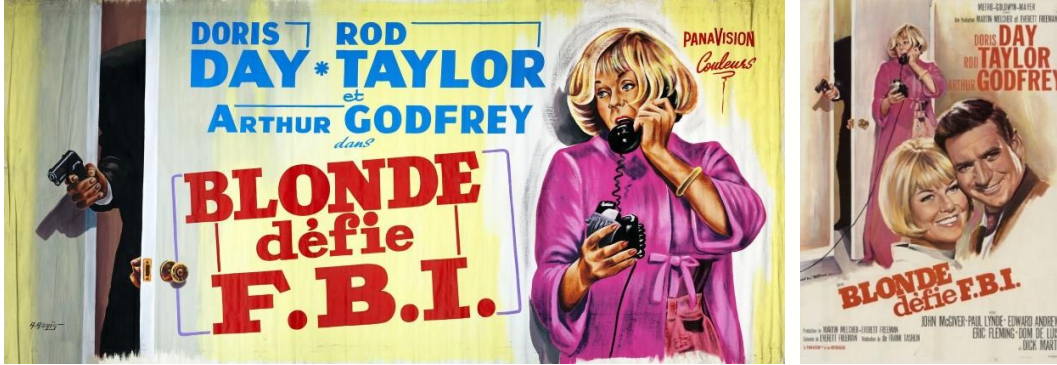
“Şeytanın Bakireleri” (The Devils Ride Out) filminin sinema fenerinde görülebileceği gibi; farklı illüstrasyonlar arasında kesme-yapıştırma ve boyama yöntemi ile bağlantılar kurarak oluşturduğu eserleri dramaturjik etkilere yol açarak, ustanın yaratıcılığının doruk noktasına çıktığının göstergesi olmuştur. Bu filmin fenerinde kolajın etrafını tehditkar dev bir gölge gibi saran silüet illüstrasyonu gerilimi doruk noktasına taşımaktadır (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).



Resim 4.3.4.8 “Eşsek Derisi” filminin feneri, Jacques Demy, Fransa, 1970 Kâğıt üzerine boyama, kolajlar; 229 x 484 cm. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

Çağdaşları gibi André Azaïs’de fenerlerin kompozisyonlarında temel bir ilke olarak kimi zaman başrol oyuncusunu temsil eden bir görsel kullanarak, kimi zaman filmin ana kahramanının adını alan filmin başlığı aracılığıyla kahramanları anahtar eleman olarak kullanmıştır. Bu durum sinema fenerlerinde filmin başrol oyuncusu ile film

kahramanının örtüştürülerek yıldız sistemine göre film reklamının yapıldığını bir kere daha ortaya çıkartmaktadır (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).



Resim 4.3.4.9 “Blonde FBI'a Meydan Okuyor” (The Glass Bottom Boat) Frank Tashlin, ABD, 1966 Kâğıt üzerine boyama; 234 x 495 cm; 1967. Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

Azaïs’e ait başka bir yaratıcı kompozisyon kurma tekniği; orijinal afişlerde yer alan ikincil unsurları kullanarak yeni tasarımlar üretme yöntemidir. “Sarışın FBI'a Meydan Okuyor” (The Glass Bottom Boat) sinema fenerinin örneğinde görülebileceği üzere; orijinal afişteki ön planda yer alan gülümseyen oyuncu görselleri yerine arka planda kalan hafif aralık kapı, silahlı bir el ve telefonda konuşan Sarışın’ın korkulu yüzü sinema fenerine taşınmıştır (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).



Resim 4.3.4.10 “Ipcress, Acil Tehlike” (The Ipcress File), Sidney J. Furie, Büyük Britanya, 1964.

Kağıt üzerine boyama; 230 x 476 cm; 1965 ve basın kitabından alıntılanan görüntüler.

Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

Azaïs’in kurduğu kompozisyonlarda göze çarpan diğer bir özellik fotoğraf ve illüstrasyonların iç içe geçmesini sağlayan katmanlı tekniğinin hareketsiz görüntülerin canlandırılmasına olanak sağlamış olmasıdır. “Ipcress: Acil Tehlike” (The Ipcress File)

filminin fenerinde görüldüğü üzere illüstratif bir kurşun atışı patlaması ögesinin içine yerleştirilmiş basın fotoğrafından bir detay ve ateşli silah tutan adam görselinin yan yana gelişi hareketsiz görüntüyü illüstrasyon yardımıyla güçlendirmiştir (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).



Resim 4.3.4.11 “Hamburg Üzerinde Tayfun” (Con la muerte a la espalda), Alfonso Balcázar, İspanya/Fransa/İtalya, 1967 Kâğıt üzerine boyama; 230 x 491 cm.

Kaynak: lacinemathequedetoulouse.com

Benzer bir etkiyi “Hamburg Üzerinde Tayfun” (Typhon sur Hambourg) filminin sinema fenerinde de görebiliriz. Kompozisyona yerleştirilen akan tipografi, alt tarafta yer alan tayfun illüstrasyonu ve uçak görseli tayfun hareketini vurgulayan bir yörünge içerisine yerleştirilmiştir. Tasarımda kullanılan basit grafik hareketleri, diyagonal düzenlemeler, eğik ve kavisli başlık, hareketsiz bir kompozisyonu dinamik hale getirme için gerekli olan minimum müdahaleyi sağlamıştır (La Cinémathèque de Toulouse, 2014).

4.3.5. Fransa’da Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu

Birden fazla gösteri salonu içeren multipleks sinemaların ortaya çıkması, reklamcılık tekniklerinin gelişmesi ve değişmesiyle birlikte, yerel sinemaların kapanmaya başladığı 1970'lerin sonlarından itibaren dev cephe afişleri panayır ve sirk dekorları üretiminde kullanılmaya başlanmış ve sonunda tamamen ortadan kaybolmuştur (Laurent, 2013).

4.4. Yunanistan'da Sinema Fenerleri

4.4.1. Yunanistan'da Endüstrileşme Döneminin Başında Sinemacılık Faaliyetleri, Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış

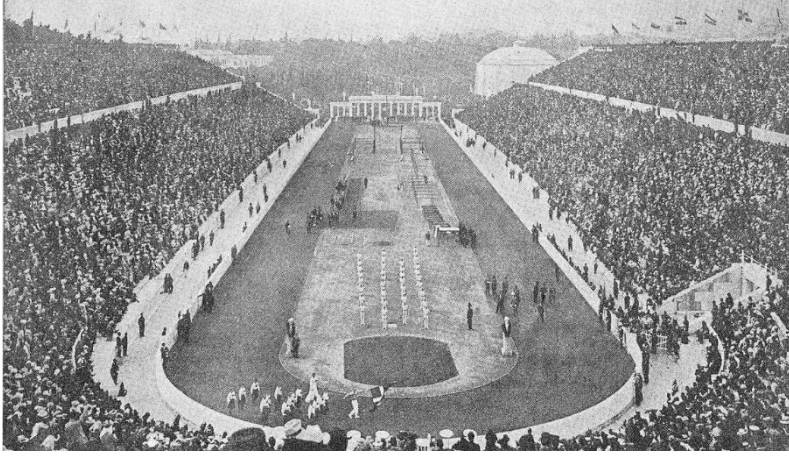
Yunanistan'da ilk hareketli film gösterimleri, Osmanlı Devleti hakimiyeti döneminde Lumière kardeşlerin Paris'te icatlarının patentini resmen almalarından dokuz ay sonra gerçekleşmiştir. Atina kenti sakinleri 29 Kasım 1896'da gerçekleşen ilk gösterime yüklü bir ücret karşılığı katılmışlardır. Lumière kardeşlerin temsilcisi Alexandre Promio'nun projektörü ve kısa filmleri İstanbul'a götürmesine kadar geçen süre zarfında Atina'da toplam 16 film gösterimi yapılmıştır. Seyircinin ilgisine rağmen takip eden dört yıl boyunca Atina'da var olan olumsuz koşullar bu yeni icada olan merak ve girişimcilik arzusunun körelmesine neden olmuştur. Bu duruma rağmen Osmanlı egemenliği altındaki Selanik'te 1897 yılında ve ticari olarak gelişmekte olan Syros adasındaki Orpheus Tiyatrosunda 1900 yılından itibaren düzenli gösterimler yapılmaya başlanmıştır (Karales, 2012).

Sinema sanatının gelişimi, Yunanistan'da siyasi ve toplumsal çalkantılar nedeniyle uzun bir dönem sekteye uğramıştır. Sinema endüstrisinin varlığını pekiştirmek için düzenli siyasi istikrar, toplumsal uyum ve diğer ülkelerle barışın getireceği düzenli sosyal yapı uzun zaman kurulamamıştır. Bu durum sinema endüstrisinin gelişmesi için teknolojik altyapının kurulması ve film kültürünün oluşmasına olanak sağlayacak gelişmiş bir stüdyo sisteminin ortaya çıkmasını kadar geciktirmiştir. Uzun süren savaş dönemleri (1912-1922), siyasi istikrarsızlık (1922-1928 ve 1932-1936), diktatörlükler, başarısız darbeler ve nihayetinde Alman işgalini izleyen İç Savaş (1946-1949), sinemanın bir endüstri ve sanat formu olarak gelişmesi için ihtiyaç duyduğu teknolojik ve kavramsal çerçevenin sorunsuz bir şekilde hayata geçirilmesini 50 yıla yakın bir süre boyunca ertelemiştir. Bu siyasi ve toplumsal iklime rağmen, Teselya'nın Volos şehrinden Psychoule Kardeşler, 1899'da Atina'ya ilk projeksiyon makinesini getirmişler ve bugün Eski Parlamento'nun bulunduğu yerin arkasındaki Varieté tiyatrosunda kısa filmler göstermişler ve daha sonra bu gösterimleri kırsal bölgelere taşımışlardır (Karales, 2012).

1900 yılında, Cleanthis Zahos ve Apostolos Kontaratos gibi İzmirli veya İskenderiyeli girişimciler, yeni projektörler ithal edip bunları Saray ile Parlamento arasında kalan Anayasa Meydanı'nı çevreleyen kafelere kurmuşlardır. O dönemde kafe sahipleri arasında Fransız ve İtalyan yapımlarının prömiyerinin gösterimi nedeniyle doğan rekabet ortamı, sektörün ilk adımlarının atılmasını sağlamıştır. 1904 yılından itibaren kafe sahiplerinin kendi projektörlerini ithal etmeye başlaması bu rekaberi arttırmıştır. Düzenli gösterimlerin başlaması ise sanayi limanı Pire'de İzmirli iş adamı Yannis Synodinos sayesinde olmuştur.

İlk gösterilen filmler, Edison'un “Mafeking Savaşı” ve dönemin en büyük ticari başarılarından biri olan Georges Méliès'in “Külkedisi”ydi. Ayrıca Ferdinand Zecca'nın yönettiği ve Charles Pathé'nin yapımcılığını üstlendiği, “Suçun Tarihi” ve “Alkolizm Kurbanları” gibi diğer filmler o dönemin diğer popüler filmleriydi. Aynı dönemde, Pathé'nin girişimciliği sayesinde, Pathé-Journal'ın haber filmlerinin gösterilmeye başlanması ile beraber Yunan sinematografisinde erken dönem Fransız sinemasının etkileri görülmeye başlanmıştır.

Yunanistan'da ilk hareketli görüntü çekimlerinin 1897'deki Yunan-Türk savaşı sırasında Frederic Villiers ve bizzat Méliès'in kendisi tarafından çekilen bir dizi haber filminden oluşan belge filmler olduğu düşünülmektedir. Atina ile ilgili belge filmlerin ilk örneklerinin ise 1904 yılında kimliği bilinmeyen bir Amerikalı kameraman tarafından kayıt aldığı ileri sürülmektedir. 1905 yılına gelindiğinde Makedonya'da, Yannakis (Ioannis) ve Miltiadis Manaki kardeşlerin sıradan köylülerin yaşamından kırsal sahneleri kaydetmeye başladıkları bilinmektedir. O dönemde çekilmiş olan bu belge filmler hâlâ dah fotoğraflara çok yakındı. İlerleyen yıllarda hareketli resimler ve fotoğrafik durağanlıkları, bir teknik olarak Yunan sinematografisine yansımıştır (Karales, 2012).



Resim 4.4.1.1 1906 Ara Olimpiyatları. Kaynak: wikipedia.org

Aynı yılın ilerleyen zamanlarında, Pathé'nin büyük rakibi Gaumont için çalışan Leon (veya Leons) adında gizemli bir Fransız kameraman, 1906 Olimpiyatları'nı görüntülemek için Atina'ya gelmiştir. Bu çekimlerde Yunanistan'da yapılmış ilk belge film örneklerindedir.

Yunanistan'da ilk kalıcı sinema salonu 1911 yılında İzmirli Rum girişimci Yannis Synodinos tarafından Pire'de inşa edilmiştir. Sinema salonu önceleri Olympia, daha sonra Capitole olarak adı altında faaliyet göstermiştir. Şehre tamamen elektrik verilmemesi nedeniyle kalıcı bir sinema salonunun kurulamadığı Atina'da ise; onlarca yıl boyunca popüler olmuş “Karagöz” gösterileri hala daha popüler eğlence biçimi olarak cazibesini korumakta ve açık hava gösterimlerinde sergilenmekteydi.

Atina şehrinde ise ancak şehre tamamen elektrik sağlandıktan sonra 1911-1912 yılları arasında büyüyen izleyici kitlesinin ihtiyaçlarını karşılamak üzere Attikon, Pallas ve Splendid sinemaları inşa edilmiştir.



Resim 4.4.1.2 Attikon Sineması'nın dış görünümü. Kaynak: thestarletsollection.com

Parlamento binasına yakın bir konumda yer alan Attikon Sineması, Neo-Klasik tarzda 1870 yılında inşa edilen bir binadan sinema salonuna dönüştürülmüştü. Her yıl düzenlenen Atina Film Festivali'ne ev sahipliği yapmış olan sinema salonu 2012 yılında ekonomik politikaları protesto etme amacı taşıyan gösteriler sırasında kundaklanarak yok edilmiştir (Attikon Cinema).

Atina'nın bür başka ünlü ve en eski sinemalarından biri olan Rosi-Clair 1913 yılında açılmıştır. En popüler filmlerin 50 yıl boyunca gösterimini yapmış olan sinema salonu, değişen koşullar nedeniyle 1969 yılında kapatılmıştır. Sonraki yıllarda, şehrin merkezinde orta sınıf için Pantheon Sineması ve alt sınıf için Panorama Sineması açılmıştır. 1920 yılına gelindiğinde, başkentte altı sinemadan oluşan bir ağ ve çok sayıda kafe tarafından sunulmaya devam eden açık hava gösterimleri de mevcuttu. 1912'de Selanik şehrinin ve Makedonya'nın geri kalanı ile Ege adalarıyla birlikte, on yılın sonunda ülke genelinde toplam 80 sinema faaliyet göstermekteydi (Karales, 2012).

Yunanistan'da ilk film yapım şirketi 1910 yılında kurulmuştur. Athene Films adı altında faaliyet gösteren şirketin sahibi olan Spyros Dimitrakopoulos'un, namıdiğer Spyridion bedenine odaklanan bir dizi slapstick komedi filmi çekmiştir. İtalyan Flippo Martelli tarafından çekilen filimlerde Spyridion oyunculuk ilhamını Amerikalı Roscoe "Fatty" Arbuckle, Anadolu'daki gölge oyunu kahramanı "Karagöz" ve Paris'te izlediği Ben's Kid (1909) filminden esinlenerek oluşturmuştur (Karales, 2012; Litsa, 2016).

O dönemin öne çıkan film şirketlerinden biri Dimitris ve Kostas Gaziadis kardeşler tarafından, 1923'te kurulmuş olan Dag Films'dir. Amerika ve Avrupa'da, Fox Film ve diğer yapım şirketleri ile ortak yapımcı olarak çalışan kardeşler tarafından kurulan şirketin çektiği ilk film 1927 yapımlı "Aşk ve Dalgalar" (Eros ke Kymata) filminin göstermiş olduğu başarı hem şirketin yöneticilerine hem dönemin sinema girişimcilerine cesaret vermiş, bu durum Yunanistan'da ciddi anlamda film yapımcılığının başlangıcı olmuştur (Litsa, 2016).

Yunanistan'da sinema sanatı çok sayıda izleyicinin ilgisini çekmiştir. Bu durum, sanatı ve gösteriyi seven anlamındaki "filotheamon" ile açıklanmaktadır (Litsa, 2016). Bir taraftan Yunanların hisleri, diğer taraftan da Yunan seyircisinin Karagöz gölge tiyatrosuna olan aşinalığı Türk izleyicisinde olduğu gibi Yunanlı izleyicilerinde sinemaya olan ilgisini arttırmıştır.

Yunanistan'da İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra ve özellikle İç Savaş (1946-1949) sırasında, tüm zorluklara rağmen önemli sayıda film çekilmiş ve özel stüdyoları kurulmaya başlanmıştır. Bu dönemde kurulan Finos Film Stüdyoları, birçok görüntü yönetmenine film yapım sürecine yaratıcı ve sistematik bir şekilde dahil olma fırsatı sunmuştur. Finos Film Stüdyoları sunduğu ses ve görüntüyü senkronize eden önemli teknik yenilikler sayesinde sonraki on yıl boyunca çekilen filmlerin hızla çoğalmasını mümkün kılmıştır (Karales, 2012). Yunan Sineması, Avrupa'da bulunan diğer ülkelerde olduğu gibi; 1950'li ve 1960'lı yıllarda Altın çağını yaşamıştır.

Yunanistan'da 1940'lı yıllarda yayonlanmaya başlanan, Yedinci Sanat (Evdomi Tehni, 1945) ve Yeni Sanat: Sinema, Tiyatro, Müzik (Nea Tehni, Sinema, Theatro, Mousiki, 1946) gibi yeni dergiler sinemanın gelişmesine ve sinema kültürünün oluşmasına katkıda bulunmuştur. 1960'lı yıllara kadar yayınlanmış olan bu dergiler gibi bir çok popüler dergi, günlük gazete ve edebiyat dergileri hem sinema hem de dönemin popüler Yunan sineması üzerine yayınlar yapmışlardır (Karales, 2012).

II. Dünya Savaşı öncesi Yunan Sinemasına ait kaynakların kısıtlı ve erişilmesi zor olması nedeniyle endüstrileşme döneminin başında izleyici kitlesine dair kaynaklara ulaşmak ve bir öngöründe bulunmak mümkün olmamıştır. Ancak bölünmüş Osmanlı Devleti' bir parçası ve kültürel paydaş olarak bu çalışma için seçilen Yunan

sinemasında Yunan sinema fenerlerinin üretimini yapan ustaların Türk sinema fenerlerini üreten ustalarla ortak bir unsur olduğu, göç nedeniyle ustaların yer değiştirdiği düşünülmektedir. Bu suruma yönelik tam bir kanıt ulaşılamasada Yunan sinema feneri ustası George Vakirtzis'in gençliğinde Türk tasarımcı Kamil Nur'un çırağı olmasının bu surumun bir göstergesi olduğu düşünülmektedir.

4.4.2. Yunanistan'da Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1915 yılından itibaren yaygınlaşan sinema feneri geleneği Yunanistan'ı da etkileyerek 1920'lerden itibaren ressam, tabela ustaları, reklamcılar, tiyatrolarda çalışan sahne ve dekor tasarımcılarının ilgisini çekerek kısa zamanda bu geleneğin Atina şehir merkezindeki sinema cephelerinde ve fuayelerde görülmesine sebep olmuştur. Sinema fenerleri için Yunanistan'da "Dekor" terimi kullanılmıştır, bu tanım fenerlerin sahne ve dekor tasarımlarına benzetilmesinden ileri gelmiştir (Margaritis, 2012). Bu benzerlik ilk dönemlerde sinema feneri tasarımcılarının, sahne tasarımının üç boyutlu dünyasının iki boyutlu eserlere aktarılması sürecinde problemler yaşamasına ve halkı sinemaya davet edecek yeni bir tasarım düzeni üzerine çalışmak durumunda kalmalarına sebep olmuştur. Dönemin önde gelen ustaları Theodoras Armenopoulos, Yiannis Ambelas, Mitsos Makris ve Kostas Kouzinis gibi sahne ve dekor tasarımcılarıdır.



Resim 4.4.2.1 Kraliçe Elizabeth filmi için Kostas Grigoriadis tarafından hazırlanan dekor tasarımı, 1953.

Kaynak: thestarletscollection.com

O dönemde kendi kendini yetiştirmiş olan tabela ustaları, ressamlar, sahne ve dekor tasarımcılarının bu gelenek üzerine çalışmaya başlaması ileriki yıllarda üç büyük şehir merkezinde sinema feneri üretecek olan, yetenekli genç ressamlardan oluşan çağdaş bir grubun ortaya çıkmasına ilham olmuştur (The Starlets Collection, 2023). Atina ve Selanik'te sinemaların dış cephelerini sinema fenerleri ile dolduran bu çağdaş grup, yenilikçi sanatsal anlayışları sayesinde durağan görüntüler, büyük kadrajlar, başrol oyuncularının yakın plan portreleri ve yoğun renk kullanımları ile filmlerin reklam ve tanıtım yöntemlerinde baş döndüren bir şölen sergilemişlerdir.

1930 yılların ortalarında güzel sanatlar öğrenciliği dönemi boyunca bir dekor atölyesinde çalışan Stefanos Almaliotis, "Atina Okulu" olarak anılan yeni bir gurubun başlatıcısı olmuş, dekorun bağımsız bir sanatsal form olarak kabul edilmesine katkıda bulunmuştur, kendisinden sonra gelen öğrencileri çalışmalarını sürdürerek "Atina Dev Sinema Afişi Resmi Okulu"nu kurmuşlardır (The Starlets Collection, 2023). O dönemde Atina'nın merkezinde bir çok sinemanın açılmış olması bu alandaki üretkenliği destekleyerek bir çok sanatçının ortaya çıkmasını sağlamıştır.



Resim 4.4.2.2 Attikon Sineması'nın dış görünümü ve The Heiress (Ben Klinoromos) filminin feneri, 1947.

Kaynak: thestarletscollection.com

Yunan Sineması'nın altın çağı olarak nitelendirilen 1950-1975 yılları arasında Atina'da 3-4 adet sinema feneri atölyesi bulunmaktaydı; bu atölyelerden çıkan sinema fenerleri filmlerin gösterime girme günü olan her pazartesi sinema cephelerini süslemekteydi. Atina şehri galalara gelen resmi davetliler ve sevdikleri yıldızların yeni filmlerini izlemek isteyen kalabalıklardan oluşan büyük bir izleyici kitlesine ev sahipliği yapmaktaydı. Bu atölyelerin içinde en önemlisi Attikon Sineması'nın bodrum katında bulunan ve Almaliotis'in öğrencisi olan George Vakirtzis'in atölyesiydi. Attikon Sineması'nın işletmeciliği Atina'daki Rex, Pantheon ve Kotopouli sinemalarının da işletmeciliğini yapan ve 20th Century Fox'un Yunanistan temsilcisi olan Skouras Şirketi'ne aitti ancak bu duruma rağmen Vakirtzis, Paramount gibi diğer A.B.D kökenli film yapım şirketlerinin ve Avrupalı film yapım şirketlerinin de sinema fenerlerini üretmekteydi (Margaritis, 2012).

Günümüzde Yunanistan'da da sinema feneri geleneği neredeyse yok olmuş, bu alanda geçmiş dönemlerde üretilen işlerden bazı örnekler geçmiş dönemlerde fener üretmiş usta ressamın veya özel koleksiyonların müzelerinde tutulmaktadır. Bu alandaki koleksiyonlar arasında en bilineni küratörlükleri Chiristos Ph. Margaritis ve Alexander G. Makris tarafından üstlenilmiş olan Starlets Koleksiyonu Projesi'dir. Kolektif bir çalışmanın ürünü olana "Starlets Koleksiyonu Projesi" 2012 yılında küratörlerden

Chiristos Ph. Margaritis tarafından 304 sayfalık bilimsel katalog haline dönüştürülmüştür.

Yunanistan’da bu alandaki yeni jenerasyonun temsilcisi olarak bilinen önemli bir isim ailesi 1960 yılında Atina’da 970 koltuklu Athinaion Sinemasını kurmuş olan Virginia Axioti’dir. Şehrin en eski sinemalarından biri olan Athinaion sinemasının dış cephesi hala daha Axioti tarafından üretilen sinema fenerlerine ev sahipliği yapan Yunanistan’daki tek sinemadır (Maltezou ve Kambas, 2019). Athinaion sinemasının bir başka önemli sinema feneri ustası, uzun yıllar bu sinemanın fenerlerinin tasarımlarını yapan ve 84 yaşında emekli olarak mesleği Virginia Axioti’ye devreden alaylı afiş tasarımcılarından Vasilis Dimitriou’dur.

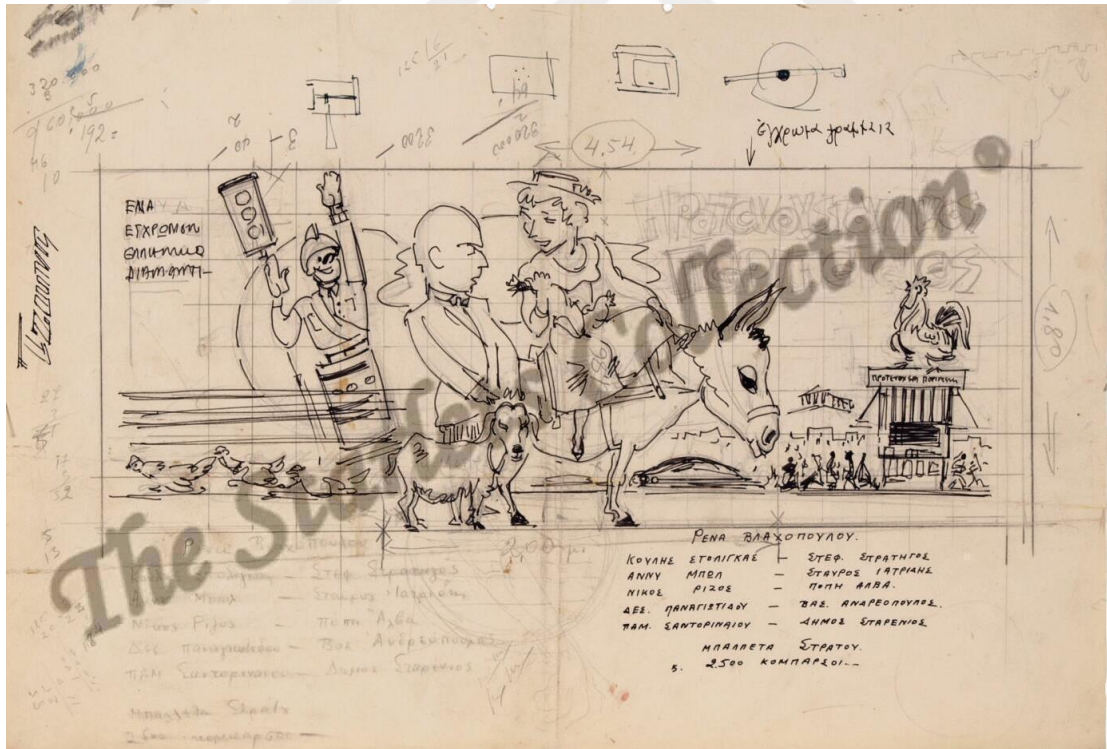
4.4.3. Yunanistan’da Sinema Fenerlerinin Üretim Teknikleri

Sinema fenerlerinin yaygın olarak kullanıldığı eski dönemlerde Yunanistan’da sinema fenerlerinin üretim süreci film dağıtımcılarının “Belge” olarak adlandırılan, siyah beyaz veya renkli basılmış basın fotoğraflarını atölyelere ulaştırmalarıyla başlamaktaydı. Bu fotoğrafları genellikle Cuma akşamları anlaşmalı atölyelere teslim etmek adettendi ancak fener ile beraber başka tanım materyalleri de yapılacaksa bu teslimat daha erken yapılmaktaydı. Böylece hafta sonu boyunca çalışılarak üretimi tamamlanan sinema fenerleri pazar gecesi sinemaların cephelerine asılır böylece pazartesi sabahı akşam ilk gösterimi yapılacak filmlerin izleyiciye tanıtımına başlanmış olurdu.

Tanıtım fotoğraflarını alan atölye önce “Model” adı verilen anahtar bir eskiz sistemi hazırlamaya başlardı. Üretilen bu eskizler ilerleyen aşamalarda sinema fenerlerinin imalatı amacıyla bir kılavuz olarak da kullanılırdı. Bir model için teknik taslaklar hazırlanırken geleneksel ustaların kullandığı kareleme tekniği ile sinema cephesinin oranları çizim yapılacak kağıdın ölçüsüne uygun olarak indirgenmekteydi. Fener ustaları sinema cephesi ile filmin detaylarını çeşitli versiyonlarda defalarca betimledikleri eskizleri kara kalem, tükenmez kalem veya Hint mürekkebiyle kağıda aktarmaktaydılar. Kompozisyonun ana unsurları (yüzler, arka plan, tipografi) ve sinema cephesindeki üzerindeki kesin konumları bu eskizler üzerinde belirlenirdi.

Böylece fener ustası fenerin cephe üzerinde nasıl duracağını zihninde tasarlamış olurdu.

Fener ustasının yardımcılarının üzerlerinde değişiklikler ve ölçüleri işaretledikleri bu teknik taslaklar, fotokopi yöntemi (geçmiş dönemlerde amonyaklı baskı metodu veya pirinç kağıdı ile çoğaltılmaktaydı) ile üç nüsha halinde çoğaltılarak arka planı hazırlayacak olan kalfalara, ahşap panelleri, dekupe parçayı hazırlayacak olan marangoz atölyesine ve fenerin nasıl yerleştireceklerini hesaplayabilmeleri için sinema fenerini asacak işlere verilirdi. Bu çizimler; fenerin tasarımı ve yapılacak işlerle ilgili inşaat notları, renk ayrıntıları ve teknisyenler için bir takım direktifleri içermiş olduğundan aynı zamanda işin yapım aşamalarına dair bir yönlendirme görevi de görmekteydi. Teknik taslakların bazılarında fenerin üretilmesini kolaylaştırmak amacıyla bir ön renklendirme yapılır ve bu taslaklar sadece atölye içinde kullanılırdı (The Starlets Collection, 2023).



Resim 4.4.3.1 George Vakirtzis tarafından Adventures in the Capital City filmi için yapılmış sinema feneri taslağı örneği. Hint Mürekkebi, 35 X 50 cm.

Kaynak: thestarletscollection.com

Fener ustası kompozisyonun taslaklarını hazırlarken sadece kendisine yapım şirketi tarafından gönderilen malzemelere bağlı kalmaz, yeni bir gerçeklik üretmek üzere yaratıcı dünyasını harekete geçirirdi. Kompozisyonun en can alıcı noktasını filmde yer alan başrol oyuncularının görselleri oluşturmaktaydı. Başrol oyuncularının portreleri çoğu zaman afişin merkezinde, bütün grafik elemanlardan daha büyük ve genellikle dekupe olarak kullanılmaktaydı. Bu sayede fener ustası sokaktan geçen izleyicinin dikkatini çekerek sinemaya davet edilmesini sağlayacak üçüncü bir boyut tasarlamış olurdu.

Kompozisyonun arka planına; başrol oyuncularının yer aldığı bir aksiyon sahnesi, filmin geçtiği mekana dair manzara veya bina görüntüleri gibi sahneler daha küçük oranda kullanılan grafik öğeler olarak eklenerek ana plandaki portrelerin desteklenmesi sağlanmaktaydı. Bu iş için fener ustasının elinde bu sahnelerde kullanılmak üzere iyi organize edilmiş ve kapsamlı bir fotoğraf arşivi bulunurdu (Margaritis, 2012).



Resim 4.4.3.2 George Vakirtzis tarafından The Duches of Plainsance filmi için yapılmış fener taslağı örneği. Hint Mürekkebi, 35 X 50 cm.

Kaynak: thestarletsollection.com

Kompozisyon taslakları hazırlanırken dikkate alınan bir diğer önemli konu tipografinin yer alacağı alan ve tipografik illüstrasyonu oluşturmaktır. Filmin başlığında kullanılacak tipografinin harfleri fener ustası tarafından tasarlanırdı. Harfler tasarlanırken filmin teması bağlamında tipografik hareketler, yazı karakterleri ve renkler kullanılmaktaydı. Çoğunlukla büyük harfler ile illüstre edilen fenerlerin başlıkları ister karmaşık, ister sade bir üslup kullanılarak yapılırdı. Dikkat çekiciliğin

arttırılması amacıyla bazı kelime veya harfler büyütülüp küçültülerek tipografik hiyerarşi kurular böylece algılamının kolaylaşması sağlanırdı. Filmin başlığında önemli bir rakam, harf veya noktalama işareti varsa bunların ön plana çıkartılmasına ve şaşırtıcı bir görünüm oluşturulmasına özen gösterilmekteydi. Tipografi kullanımı ile ilgili önem verilen başka bir konu film başlıklarının Yunancaya çevrilmesiydi. Başlıkları orijinal anlamları ve Yunanca anlamları arasında uyum olmasına özen gösterilir, izleyiciyi sinemaya davet edecek biçimde kışkırtıcı ve dikkat çekici olmasına önem verilirdi.

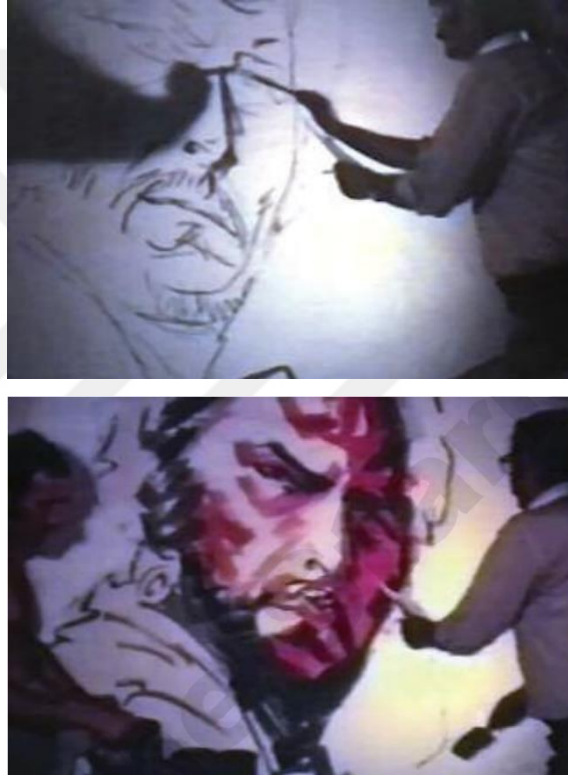


Resim 4.4.3.3 George Vakirtzis tarafından She Devil-Mystirio filmi için yapılmış fener taslağı örneği, Hint Mürekkebi, 35 X 50 cm. Kaynak: thestarletscollection.com

Teknik taslaklar üzerinde çizimlerin ve bilgilendirici metinlerin yanı sıra fener cephesinin ve diğer cephelerin boyutları, filmin başrol oyuncularının adları, oyuncu figürlerinin kompozisyonun içerisinde nereye konumlandırılacağı, filmin renk ve görüntü bilgileri, yapımcıların adları ve dağıtım şirketlerinin logolarının nereye konulacağı da belirtilmekteydi. Ayrıca sinema fenerini yapan fener ustasının adının baş harfleri, sinema salonunun adı ve filmin çekim tarihi de fenerlerin alt kısmında yer almak üzere teknik taslağa eklenmekteydi (The Starlets Collection, 2023). Modelin hazırlanıp teknik taslakların tamamlanmasından sonra sinema fenerinin büyük boyutlu versiyonu çizilir ve renklendirilmesine başlanırdı.

Renklendirme aşaması için büyük boyutlu kağıt, kanvas veya kontrplak malzemeye teknik taslak aktarılırken önce ana motifi oluşturan oyuncu figürleri çizilir ve

boyanırdı. Her fener ustasının kendine özgü bir stili ve renk paleti bulunur, kendilerine dağıtılan basın fotoğraflardaki orijinal renkler yerine bu renkleri kullanırlardı. Boyama işleminde renk seçimi yapılırken sinema cephesinde bulunan neon ışıkların ürettiği yapay ışık dikkate alınır, ışığın yarattığı bozulmaların önüne geçilebilecek tonların seçimine önem verilirdi. Fenerler boyanırken toz boya bazen de yağlı boya kullanılır, dış etkenlere karşı dayanıklı olması için balıktan elde edilen özel bir tutkal ile toz boyalar karıştırılır, fırça veya hava tabancası yardımıyla fenerler renklendirilirdi (Margaritis, 2012).



Resim 4.4.3.4 Dev afiş ressamlarından Vakitzis'in boyama sürecindeki görüntüleri, 2012.

Kaynak: thestarletscollection.com

Ana motif boyanırken kullanılan renklerin kompozisyonun geri kalanından daha ön planda olmasına önem verilmekteydi. Bu nedenle fener ustaları ana motifte yer alan başrol oyuncularının portrelerinin ön plana çıkartılması amacıyla genellikle mavi, yeşil kahverengi gibi kompozisyonun genel renk paletinden farklı dramatik ve kıskırtıcı renkler ve kontrast oluşturacak ışıklar kullanılmaktaydılar. Ana motifin renklendirilmesinden sonra motifi çevreleyen yan sahneler ve zemin daha koyu,

kontrast renklerle boyanırdı. Son aşamada tipografik bölümün çarpıcı renklerle boyanmasından sonra renklendirme işlemi tamamlanmış olurdu. Vakirtzis gibi bazı ustalar zeminin renklendirilmesi sırasında hava tabancası kullanarak boyama işlemini hızlandırmayı amaçlamışlardır.

Boyama işleminin tamamlanmasından sonra fenerler sinema cephelerine asılmakta ve dekupe kısımlar yerleştirilmekteydi. Ustalar çoğu zaman sinema cephesinin ölçülerini kullandıkları dekupe figürler vasıtasıyla aşarak fenerlere derinlik duygusu kazandırmış böylece izleyicinin dikkatini çekecek büyümlü bir atmosfer oluşturulmuşlardır.



Resim 4.4.3.5 Dev afiş ressamlarından Axioti'nin boyama sürecindeki görüntüleri, 2019.

Kaynak: Reuters.

Yunanistan'da sinema feneri üretimi geleneği az sayıda usta sayesinde de olsa günümüze kadar gelmiştir. Yıllar süren bu yolculuk boyunca sinema feneri uygulamalarında teknik anlamda zamanın ve teknolojinin getirdiği değişimler olmuştur. Bu değişimler incelendiğinde ilk dönemlerde fener ustalarının kullandığı taslakların kareleme tekniği ile büyütülmesi yöntemi yerine, günümüze yaklaşan dönemlerde projektör kullanıldığı, resmin boyanmasına her zaman merkezden başlanmadığı, dev cephe afişlerin boyanmasında kullanılan balık tutkallı boya ve yağlıboya tekniklerinin yerine günümüzde akrilik boyanın tercih edildiği yapılan araştırma ile ortaya çıkmıştır.

4.4.4. Yunanistan'da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları

Yunanistan'da sinema fenerlerinin ilk dönem temsilcileri sahne dekor tasarımı alanında uzmanlaşmış Theodoros Armenopoulos, Yiannis Ambelas, Mitsos Makris ve Kostas Kouzounis gibi isimler olmuştur (The Starlets Collection, 2023). 1930'ların

ortalarında ressam Stefanos Almaliotis, fener alanında "Atina Okulu" olarak adlandırılan okulu başlatmış, böylece "Boyalı Dev Film Afişi" olarak bilinen sinema feneri ressamlarından oluşan bir grup kurmuştur. Bu grubu oluşturan dev sinema feneri ustaları: Stefanos Almaliotis, Nikolaos Andreakos, Vangelis Fainos, Kostas Grigoriadis, Marios Hondroyannis, George Kouzounis, Kostas Kouzounis, Nikos Nikolaidis, Manolis Panayotopoulos, Charalambos Serasis, Gerasimos (Memas) Touliatos, George Vakirtzis ve Andreas Vazopoulos'dur. Bu grubu oluşturan usta ressamlar aynı zamanda Yunanistan'da "Halfeti Grubu" olarak da tanınmışlardır (The Starlets Collection, 2023). Yunanistan'da sinema feneri geleneği az sayıda temsilci ile olsa da günümüze kadar ulaşmıştır. Yakın tarihe kadar bu alanda üretim yapan ustalar arasında alaydan yetişmiş olan Vasilis Dimitriou ve O'nun yetiştirmiş olduğu Virginia Axioti tanınmış isimlerdir.

Stefanos Almaliotis (1910-1987)

1910 yılında İstanbul'da doğan Yunanistan'ın öncü ressam ve sinema feneri ustalarından Stefanos Almaliotis, renk üzerine olan ilk derslerini 12 yaşından itibaren o dönemde Selanik'te ikonografi ustası olan I. Matsigos'tan almaya başlamış ve sinema fenerleri üzerine olan ilk çalışmalarını henüz 14 yaşında üretmeye başlamıştır. Sinema cepheleri için ürettiği ilk fener çalışmaları Selanik'teki Caravan Serai ve Attikon sinemalarının cephelerinde 1927-1928 yılları civarında sergilenmiştir.

İlerleyen yıllarda Atina Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenciliğe başlayan Almaliotis, o dönemde profesör olarak görev yapmakta olan Vikatos, Argyros ve Geranitos önderliğinde eğitim almış ve yaptığı çalışmalar birçok kere birincilikle ödüllendirilmiştir. Sanatçı öğrenciliğinden itibaren geçimini sağlamak için bir dekor atölyesinde çalışmaya başlamış ve takip eden yıllarda kendi atölyesini kurmuştur. 1935'ten 1955'e kadar 20 yıl boyunca bu alanda eser üretmek etrafına toplamış olduğu bir öğrenci grubuyla beraber Yunanistan'da sinema fenerleri üzerine çalışmalar yapacak ve bu alanda öncü olarak anılan "Atina Okulu"nu başlatmıştır.

O dönemden itibaren sinema fenerlerinin üretilmesiyle sürekli olarak ilgilenen Almaliotis, büyük yüzeyli resim sanatını ve suluboya tekniğini titizlikle incelemiş ve bu alanda uluslararası üne kavuşmuştur. Sinema fenerlerinin bağımsız bir sanatsal

form olarak kabul edilmesine katkıda bulunan sanatçı, o döneme kadar sinema fenerlerinin tasarımlarında baskın olan geleneksel sahne tasarımına yönelik tasarım anlayışını bir kenara bırakarak kompozisyonları sınırlı anlatı kurallarından kurtarmıştır. Görsel dilinde küçük geleneksel çözümleri reddederek ve yoğun, dramatik fırça darbelerine güvenmiş ve kompozisyonları gerçekçi bir şekilde resmetmeye cesaret etmiştir (Margaritis, 2012).



Resim 4.4.4.1 Stefanos Almoliotis tarafından Orfeus Sineması için üretilen üretilen Sinema fenerleri, Oz Büyücüsü ve Buck Privites, 1939-1941. Kaynak: thestarletscollection.com

1938'de Paris Üniversitesi ve 1948'de Harvard Üniversitesi tarafından insanüstü boyutlarda bir Hipokrat tablosunu çizmesi için görevlendirilen sanatçı, 1956 yılından itibaren sinema fenerleri üretimi çalışmalarına son veren Almaliotis başladığı alan olan ikonografiye geri dönerek ikon, portre, natürmort ve diğer kompozisyonlar üzerine çok sayıda eser üretmiştir (The Starlets Collection, 2023).

George Vakirtzis (1923-1988)

Yunanistan'ın en ünlü sinema feneri ustası ve ressamlarından George Vakirtzis mesleğe Pire'nin Kokkinia bölgesinde atölyesi bulunan, sirk ve yerel festivallerinin tabelalarının yanı sıra dış mekan duvarlarına badana ile boyanmış reklam tabelaları da hazırlayan Türk tasarımcı Kamil Nur'un çırağı olarak başlamıştır. 1936 yılına kadar mağaza vitrini tabelaları, gezici tiyatro toplulukları için sahne dekorları ve dekorasyonları üzerine çalışmasını sürdürmüş, Kamil ile birlikte Kokkinia

sinemalarına balık tutkalı ile karıştırılmış boyaları kullanarak kağıt rulolar üzerine resmedilmiş ilk sinema reklamlarını üretmiştir.

O dönemlerde Atina'nın merkezinde bulunan ve daha sonra Kotopouli olarak adlandırılacak olan, Orfefs ve Kronos sinemalarına ait fenerlerden oldukça etkilenen Vakirtzis burada sergilenen eserlerin Stefanos Almaliotis'e ait olduğunu öğrenmiş, bu durum üzerine henüz 15 yaşındayken (1938) Almaliotis'in yanında çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Burada dekupe tekniğini öğrenen Vakirtzis atölye ile işbirliği içinde olan ahşap işçileri, tabelacılar ve ressamardan çeşitli zanaatların meslek sırlarına hakim olmuş, fotoğraflardan yola çıkarak kompozisyonların eskizlerini oluşturmayı, ahşap panellerle desteklenmiş ve çeşitli şekillerde olan büyük boyutlu kağıttan yapılmış destek tabakalar üretmeyi öğrenmiştir. Çizimlerini tuvale çok hızlı bir biçimde aktarma yeteneğini kazanmış olan Vakirtzis, ayrıca yine burada renk karıştırma teknikleri ve tamamlanmış eserlerin farklı versiyonlarının tasarlanıp üretilmesi konusunda ustalaşmıştır. Almaliotis'den o dönemde kompozisyonların ana unsurlarının (ana motif, yan figürler, başlıkların ve başrol oyuncularının isimlerinin tipografisi) dengelenmesini öğrenen Vakirtzis, kendine güvenen fırça darbeleri ve kompozisyonlarında uyguladığı sanatsal hareketlerinin estetiği ile ön plana çıkmıştır.

Ustası Almaliotis'in ısrarı üzerine 1939 yılında Atina Güzel Sanatlar Okulu'na başlayan Vakirtzis aynı yıl kendi atölyesini kurmuş, Almaliotis'in atölyesinde iş birliği içinde olduğu Memas Gerasimos Touliatos, Andreas Vazopoulos ve Sissis-Sisak Etelekian ve sonrasında tanıştığı diğer sinema feneri ressamı Kostas Kouzounis, Manolis Panayotopoulos, Vangelis Fainos ve Charalambos Serasis ile uzun yıllar beraber çalışmıştır.

1946 yılında güzel sanatlar eğitimini tamamlayan Vakirtzis, Attikon sinemasını yöneten Skouras Film Dağıtım şirketi tarafından şirketin tanıtım materyallerini tasarlaması amacıyla işe alınmıştır. Attikon sinemasının arka bahçesinde 1948 yılında yeni bir atölye kurmuş, 1952-1953 yılları arasında Paris'te bir güzel sanatlar okulunda kurs görmüş, buradan Barcelona'ya geçerek İspanyol sinema cephesi afişi ressamlarından havalı tabanca tekniğini öğrenmiş ve Atina'ya dönüşünde sinema feneri üretimlerinde bu tekniğe yer vermiştir. 1960 yılında atölyesini Amalias Bulvarı'na taşıyan fener ustası kısa bir zaman sonra 1968'de dev sinema feneri

üretimini bırakmış ve sinematik temalı resimler yapmaya yönelmiştir (The Starlets Collection, 2023).

George Vakirtzis'in sinema cephesi afişleri incelendiğinde yüz için seçtiği alışılmadık renklerin (mavi, yeşil, parlak beyaz, kahverengi,) kalın kaba fırça darbelerinin ve başrol oyuncularının yüzlerini kompozisyonun merkezine taşıyarak kullandığı renklerle ön plana çıkardığı anlaşılmaktadır. Fener ustası eserlerinde; o dönemde sinema fenerlerinin kompozisyonlarında yaygın olarak kullanılan naif gerçekçilik anlayışının dar ve anlatısal bağlamından koparak, yaratıcı fantezisine dayanan cesur ve güçlü portreci bir anlayış sergilemiştir.



Resim 4.4.4.2 George Vakirtzis tarafından Attikon Sineması için üretilen “Syndikato Ton 7” 7 Hırsızlar filmi için hazırlanmış sinema feneri, 1960. Kaynak: thestarletscollection.com



Resim 4.4.4.3 George Vakirtzis tarafından yapılmış olan çeşitli sinema fenerlerinin portre bölümlerinden detay görüntüler. Kaynak: thestarletscollection.com

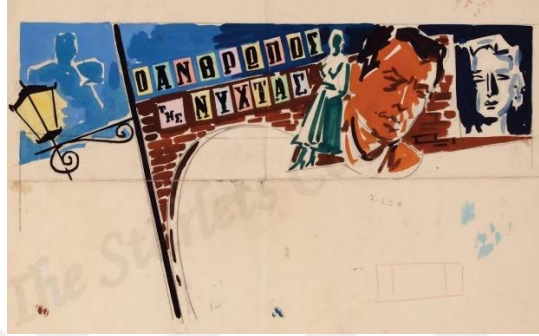
Fener ustası sinema cephelerini aydınlatan yapay ışığın da boyama sırasında dikkate alarak sinema fenerlerinde ışığı yoğun bir biçimde işlemiştir. Erkek figürlerin yüzlerini yoğun bir “chiaroscuro” tekniği ile boyayan Vakirtzis, kadın figürlerin yüzlerinde gözlere eklenen parlak lekeler kullanmış ve yüzün belli bölümlerini çok güçlü lekeler kullanmıştır. Vakirtzis arka planlara ise çiçek veya ay gibi dişil özelliklere gönderme yapan figürler yerleştirerek kompozisyonlarını tamamlamıştır (The Starlets Collection, 2023).



Resim 4.4.4.4 George Vakirtzis tarafından Attikon Sineması için üretilmiş olan “Sklava Tis Agapis” Deney Perilous filmine sinema feneri fotoğrafı, 1944. Kaynak: thestarletscollection.com

Fener ustası arka plandaki sahneleri kompoze etmek için prodüksiyon şirketlerinden oynayan filmler hakkında yeterli fotoğrafların alınamadığı dönemlerde çeşitli gazete, dergi, reklam fotoğraflarından faydalanarak bu sahneleri tasarlamıştır. Bu fotoğrafları

temalarına göre dosyalayarak korumuş olan Vakirtzis için, bu arşiv zamanla kurduğu kompozisyonların yaratıcı fikrini geliştirdiği bir kaynak haline dönüşmüştür. Arka plandaki sahneleri ana figürleri vurgulamak için daha koyu renklerle boyamayı tercih eden Vakirtzis (gri, kahverengi) böylelikle bu sahnelerin tamamlayıcı rolünün önemini ortaya koymuştur (The Starlets Collection, 2023).



Resim 4.4.4.5 George Vakirtzis tarafından Attikon Sineması için üretilmiş olan “O Anthropos Tis Niktas” Gecenin İnsanları filmine ait sinema feneri fotoğrafı, 1954. Kaynak: thestarletscollection.com



Resim 4.4.4.6 George Vakirtzis tarafından “Gia Poion Htupa I Kampana” Çanlar Kimin İçin Çalıyor/For Whom The Bell Tolls filmine ait sinema feneri için suluboya yöntemi ile yapılmış model çalışması, 1953. Kaynak: thestarletscollection.com

Fener ustasının sinema fenerlerinde ön plan ve arka planların ilişkisi incelendiğinde ilk yıllarda arka sahneler ana figüre hizmet etmeden arka planda geniş bir yüzeyi kaplarken, ilerleyen yıllarda arka plan sahneleri kompozisyondaki ana figürün ön plana çıkmasına hizmet edecek biçimde kurgulanmıştır. Çanlar Kimin İçin Çalışıyor filminin dev afişinde ki çan örneğinde olduğu gibi; etkileyici bir hareketi ya da yoğun bir aksiyonun detayını, özel bir manzarayı ya da eldeki filmin türüne uygun bir özelliği izole ederek basitleştirilmiş grafik öğeleri arka planda kullanmış olan Vakirtzis, böylelikle olay örgüsünün bütünü göstermeden filmin atmosferi hakkında seyirciyi bilgilendirmiştir (Margaritis, 2012). 1953-1954 yılları arasında İspanyada bulunduğu dönemde buradaki Katalan sinema feneri ressamlarından pistole tekniğini öğrenen Vakirtzis, geniş yüzeyli düz renkli arka planları hazırlamak için bu tekniği kullanmıştır.



Resim 4.4.4.7 Taslak çalışmalarını ait tipografi kullanımı örnekleri. Kaynak: thestarletsollection.com

Fenerlerin üzerinde kullanılacak tipografi konusunda da oldukça yetkin bir fener ustası olan Vakirtzis, kelimelerin bilgilendirme üzerindeki etkisinin farkında olarak; fenerler üzerindeki başlıklarda çeşitli efektler kullanmış böylece tipografiyi seyirci üzerinde kışkırtıcı ve davetkar etki kurabilecek bir araç haline getirmiştir. Sinema fenerlerinde kullanılan başlıkların harflerini kendisi tasarlamış olan usta, genellikle bir ya da iki satır halinde kullanılan film başlıkları zaman zaman açık zaman zaman kapalı espasta, bazen üç boyutlu, bazen çapraz veya dalgalı bir grafik efekt ile beraber kullanarak tipografiyi güçlü bir görsel öge haline dönüştürmüştür (Margaritis, 2012).



Resim 4.4.4.8 Vakirtzis'in ünlü portresini merkeze alarak seyircinin dikkati sinema fenerine çekme girişimini gösteren Attikon Sineması'na ait fotoğraflar. Kaynak: thestarletscollection.com

Bir tasarım tekniği olarak sinema fenerlerinde dekupe parçaları kullanarak sinema cephelerine hayali bir üçüncü boyut algısı yaratan fener ustası böylece yoldan geçen seyirci adaylarının dikkatinin fenerler üzerinde toplanmasını sağlamıştır.

Vasilis Dimitriou (1936-2020)

18 Şubat 1936'da Yunanistan'ın kuzeyindeki Pogoniani köyünde Periklis ve Konstantina Dimitriou'nun çocuğu olarak dünyaya gelen Vasilis Periklis Dimitriou, II. Dünya Savaşı sırasında Atina'nın bir banliyösü olan Kypseli'de büyümüştür. Yunan direnişinde yer alan babasının sık sık savaşmak için uzakta olması nedeniyle babasını beklerken kendisini oyalamak için kağıt kalem alacak parası olmaması nedeniyle tebeşir toplayarak kaldırımlara çizimler yapmaya başlamıştır (Alderman, 2014). Arkadaşları ile bir açık hava sinemasında kaçak film izlemek için ağaca tırmanırken projeksiyoncuya yakalanan Dimitriou, sinema müdürünün kendisine çalışması karşılığında ücretsiz film izleyebilmesini teklif etmesi üzerine sinemacılık sektörüne girmiştir. Sinema müdürünün çizim yapma yeteneğine sahip olduğunu keşfetmesi ve reklam panolarını boyaması teklifinde bulunması üzerine 15 yaşında fener ressamlığına başlayan Dimitriou, bu alanda kendi kendini yetiştirmiş alaylı bir ressamdı.

Sinema fenerlerini üretmek için evinin arka bahçesine inşa etmiş olduğu bir duvarı açık sıva atölyesinde 42 fit uzunluğunda ve 8 fit yüksekliğinde afişler üretmeye başlayan afiş ustası, Athinaion'un sinemasının 40 yıl boyunca sinema fenerlerini hazırlamış, O'nun sessiz ve metodik çalışma stili Atina çevresinde yer alan 10 sinemayı daha müşteri olarak kazanmasını sağlamıştır (Alderman, 2020).



Resim 4.4.4.9 Vasilis Dimitriou tarafından boyanmış önceki sinema fenerlerinden oluşan bir kolaj, The New York Times için Eirini Vourloumis, 2014. Kaynak: thestarletscollection.com

Ürettiği sinema fenerlerini dış ortam koşullarından korumak için toz boyaları tutkalla karıştırdığı su geçirmez bir boya türü geliştiren Dimitriou, fenerlerinde filmin kahramanlarının gerçeklik ile fantezi arasında gidip gelen bir atmosferde, karanlık bir ışık ve gölge sisi içinde sanki bir çizgi romanın sayfalarından fırlamış gibi tasvir etmiştir. Yapımı üç ile dört gün arasında süren fenerler kahverengi kalın kağıtlara boyanır ve çoğunlukla geri teslim edilen bir önceki dev afişin üzerine yapıştırılırlardı. Geri teslim aldığı fenerlerin bir kısmını sergiler için saklamış olan fener ustası sayesinde bazı eserleri günümüze kadar ulaşmıştır (Cascone, 2020).



Resim 4.4.4.10 Vasilis Dimitriou, Athinaion Sineması için üretilmiş olan “American Hustle” Düzenbaz belgesel-komedi niteliğindeki film için hazırlanmış feneri asarken, 2014. Kaynak: Eirini Vourloumis, The New York Times.

Sinema fenerlerinin dijital baskı çağında yaşayan bir meslek olarak devam etmesi amacıyla 2020 yılındaki vefatına kadar bu alanda çalışmaya devam eden Dimitriou, tasarımlarında sürekliliğini korumuştur. Fener ustasının romantikleşmiş görüntülerden oluşan son dönem eserleri seliloit filmlerin, sinema dergilerinin, sigara içen başrol oyuncularının olduğu eski bir dönemi çağrıştırmaktadır.



Resim 4.4.4.11 Vassilis Dimitriou tarafından Athinaion Sineması için üretilen bir sinema feneri, 2015. Kaynak: Aris Messinis, AFP Getty Images.

Athinaion Sineması için 60 yıldan uzun bir zaman boyunca sinema feneri üretmiş olan usta son dönemlerinde bu sinema ile işbirliğine devam ederek haftada iki kez sinema feneri üretmiştir. Usta ressam ayrıca 2015 yılından itibaren sinemanın üçüncü kuşak sahiplerinden Virginia Axioti'yi çırağı olarak almış ve bir fener ressamı olarak yetiştirmiştir.

Virginia Axioti (1978-)

Yunanistan'ın Atina şehrinde 1978 yılında doğan Virginia Axioti, küçük yaşlarından itibaren zamanının büyük çoğunluğunu, büyük dedesi ve büyük amcası tarafından 1960 yılında kurulan ve Atina'nın en saygın sinemalarından biri olan 970 koltuklu Athinaion Sineması'nda geçirmeye başlamıştır. Büyüme çağını bu sinemada yayınlanan filmler arasında geçiren Axioti, bu dünyayı hayranlıkla izlemiş ve üniversite çağına geldiğinde meslek tercihini güzel sanatlar üzerine yapmıştır. Atina Güzel Sanatlar Okulu'nda resim eğitimi, Atina Teknolojik Eğitim Enstitüsü'nde dekorasyon ve iç mimarlık eğitimi alan Axioti, İspanya'da Salamanca Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Fransa'da Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Marsilya

Kampüsü'nde burslu olarak eğitim almış ve 2007 yılından bu yana bir çok karma sergide yer almıştır. Tasarım anlayışını üç boyutlu malzemelerin renk ve çeşitli malzemelerden oluşturulmuş enstelasyon çalışmaları üzerine geliştirmiş olan sanatçı; 2011 yılında sanat seminerleri ve seriler düzenlemek amacıyla ortaklarıyla beraber kar amacı gütmeyen, kentsel bir girişim ve olan Art Tutu'yu kurmuştur. 2015 yılından itibaren Athinaion Sineması'nda ortak ve sinema feneri tasarımcısı olarak çalışmaya başlayan Axiotinin aynı zamanda bir müzik grubu da bulunmaktadır (Virginia Axioti, 2016).

Axioti'nin ortağı olduğu Athenaion Sineması, hala daha el yapımı sinema feneri geleneğinin sürdürüldüğü Yunanistan'da bulunan tek sinemadır. Şehrin en eski sinemalarından biri olan ve Atina şehrinin Ampelokipoi semtindeki işlek bir kavşakta yer alan Athenaion Sineması, bu konumu sayesinde sinema fenerlerinin büyük bir izleyici kitlesine ulaşmasına olanak sağlamaktadır.

Virginia Axioti bu sinemada sergilenecek sinema fenerleri için taslak hazırlığına öncelikle filmin afişlerini prodüksiyon şirketinden temin ederek başlamaktadır. Bu afişlerin bir çoğu dikey kompozisyona sahip olduğundan sanatçı sinema fenerlerini üretirken bu afişleri yatay boyutta yeniden kompoze etmektedir. Filmin temasını anlamak için izlediği fragmanlardan aldığı ilhamla bu kompozisyonları bütünleştirerek eskizlerini oluşturan sanatçı hazırladığı taslağı bir projektör yardımı ile kağıtları yerleştirdiği duvara yansıtarak fenerleri oluşturmaya başlamaktadır. Uyguladığı bu teknik sanatçının zamandan tasarruf etmesini sağlarken aynı zamanda detaylı bir çalışma yapmasına da yardımcı olmaktadır (Simos, 2020).



Resim 4.4.4.12 Virginia Axioti, “Avengers: Son Oyun” filminin

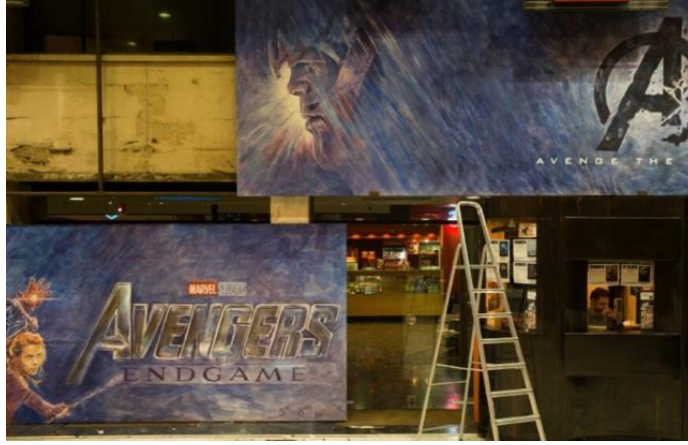
Sinema feneri üzerinde çalışırken, 2019. Kaynak: Alkis Konstantinidis, Reuters.

Fenerlerin karakalemle yapılmış taslaklarının kağıdın yüzeyine aktarılmasından sonra sanatçı işin boyamasını tamamlamakta ve tipografi kısmının yerleştirilmesi aşamasına geçmektedir. Genellikle kompozisyonun ortasında veya altında, sinemanın önünden geçen izleyici adayları tarafından kolay algılanacak bir konuma yerleştiren sanatçı, film isminin boyanmasından sonra sinema fenerlerini tamamlamaktadır (Ioannou, 2020).



Resim 4.4.4.13 Virginia Axioti tarafından sinema feneri tasarımı yapılan The Neon Demon filminin yapım aşaması, 2020. Kaynak: The Greek Herald.

Sanatçının tasarımları incelendiğinde empresyonistlere özgü fırça darbeleri ve sahnelenen, anın duygusunu en iyi biçimde yansıtmaya öykünen tavır dikkat çekmektedir. Bir sinema fenerini üç ya da dört günde tamamlayan Axioti, her yıl 20 ile 25 arasında fener üretimi yapmaktadır. Sanatçı boyutları 6,2 metre x 2,20 metre olan sinema fenerleri üzerinde çalışmanın minyon yapısı nedeniyle ciddi bir fiziksel efor gerektirdiğini belirtmektedir (Maltezou ve Kambas, 2019).



Resim 4.4.4.14 Virginia Axioti, “Avengers: Son Oyun” filminin tamamlanmış Sinema fenerinin asılma aşaması, 2019. Kaynak: Constantina Peppa, Reuters.

Üretimi tamamlanan sinema fenerleri, tahna kasnaklara yerleştirilerek sinema kapısının üstündeki taç bölümüne asılmaktadır. Film vizyondan kalktığında sinema fenerleri sanatçılara geri iade edilmektedir. Axioti’de Dimitriou gibi bu fenerlerin çoğunu özel deposunda korumaktadır.

4.4.5. Yunanistan’da Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu

Parlak dönemlerini geride bırakmış olan sinema fenerlerinin yerini Yunanistan’da dijital teknolojinin geliştiği seri üretim döneminde vinil reklam ürünleri almıştır. Günümüzde Yunanistan’da sadece Virginia Axioti tarafından uygulaması yapılan fenerler, özel koleksiyonların parçası haline dönüşmüştür (Souli, 2020).

4.5. Türkiye’de Sinema Fenerleri

4.5.1. Türkiye’de Endüstrileşme Döneminin Başında Sinemacılık Faaliyetleri Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış

Türkiye’de sinematograf ile yapılan ilk gösteriler Osmanlı Devleti döneminde izleyici ile buluşmuştur. II. Abdülhamit’in huzurunda Yıldız Sarayı’nda yapılan ilk gösterimin ardından Aralık 1896’da Beyoğlu’nda Tünel ve Galatasaray arasındaki Avrupa Pasajı’nın karşısında bulunan Sponeck Birahanesi’nde halka açık ilk sinematograf gösterimi yapılmıştır (Özön, 2010). Uzun yıllar bu gösterimini düzenleyen kişinin hayatının büyük bir bölümünü Türkiye’de geçiren ve bir çok alanda öncülük etmiş, Polonyalı bir Romanya Yahudisi olan sinemacı Sigmund Weinberg olduğu varsayılmıştır (Scognamillo, 1987) son dönemlerde yapılan çalışmalar gösterimin Fransız bir ressam olan Henri Delavallée tarafından gerçekleştirildiği kanısını güçlendirmiştir (Bozis ve Bozis, 2014). 1897’nin ramazan ayıyla beraber halk tarafından yoğun ilgi ile karşılanan sinematograf gösterimleri Şehzadebaşı’nda bulunan ve dönemin temaşa sanatlarının merkezi olan Fevziye Kıraathanesine taşınmıştır (Özön, 2010). Önceleri gösterimler Müslüman halk tarafından eleştiri ile karşılanırsa da bu durum kısa sürmüş ve kabul görmüştür.

Erken dönemlerde Osmanlı’nın çeşitli kentlerine yayılan sinematograf gösterimleri tiyatrolar, gazinolar, kıraathaneler, konaklar ile çeşitli eğlence yerlerinde bir mekana sahip olmadan yapılmış, İstanbul’daki elektrik kısıtlamaları nedeniyle bir ara Selanik ve İzmir gibi şehirlerde sinemacılık faaliyetleri daha hızlı gelişim göstermiştir (Scognamillo, 1987). Sinematograf gösterilerinin hızla yayılmasına rağmen ilk sinema 1908 yılına kadar kurulamamıştır. Bu konudaki önemli engelleri Özuyar (2008); gümrükten sinema ile ilgili araçların geçirilmesi ile ilgili zorluklar, yüksek vergiler ile yabancı ve gayrimüslimlerin Osmanlı Devleti içerisinde yabancıların sinemacılık faaliyetlerinde bulunmasını zorlaştırmak amacıyla 1903 yılında çıkartılan 25 maddelik sinema düzenlemesi olarak sıralamıştır. Düzenleme ile sinema açmak sıkı kurallara tabi tutulmuş bu durum II. Meşrutiyet dönemine kadar sürmüştür.

İstanbul’da ilk sinema salonu 1908 yılında Sigmund Weinberg tarafından açılmıştır. Weinberg, Pathe Film’in (Pathe Freres) temsilcisi olarak Tepebaşı’nda bulunan Şehir

Tiyatrosu'nun eski komedi bölümünü yeniden düzenleyerek modern bir sinema salonu haline dönüştürmüştür (Özön, 2010). Takip eden yıllarda Şark Sinemaları (1910), Oryonto (1911), Santral (1912), Gomon (1913), Parlan (1913) sinemaları açılmış ve bu sinemaları Amerikan, Lion ve Artistik takip etmiştir (Özuyar, 2008). Yabancı sinema şirketlerinin temsilcileri tarafından açılan sinema salonu sayısının çokluğu Türk girişimcilerin dikkatini çekmiş, Cevat Bey (Boyer) ve Murat Bey tarafından ilk yerli girişimciye sahip sinema salonu olan "Milli Sinema" 1914 yılında Şehzadebaşı'nda açılmıştır. Bu girişimi takiben aynı yıl Şakir ve Kemal Seden Kardeşler ile Fuat Uzkınay tarafından Sirkeci'de "Ali Efendi Sineması" ile yine Seden Kardeşler tarafından Demirkapı'da "Kemal Bey Sineması" açılmıştır (Özön, 2010). Bu dönemde film gösterimi faaliyetleri geçici mekanlardan yerleşik mekanlara taşınmıştır.

I. Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde İstanbul, Selanik ve İzmir'de sinema salonlarında; İtalyan, İskandinav ve Fransa yapımı olan romantik aşk temalı sessiz filmler gösterilmekteydi. Savaşın başlamasıyla birlikte hem itilaf devletlerinin filmlerine getirilmiş olan sıkı sansür uygulamaları hem de müttefik devletlerden film getirmenin kolaylığı sinema salonlarında Alman filmlerinin gösterilmesine neden olmuştur (Evrenol, 1933). Savaşın bitmesi ile beraber gösterilen yabancı üretilmiş filmler izleyicinin tercihleri doğrultusunda tekrar Latin stiline dönmüş, Fransız ve İtalyan yapımı filmlerin gösterimine geri dönmüştür, 1930'da sesli film gösterimlerinin başlamasıyla beraber Amerikan filmleri o dönemde piyasaya hakim olmuştur (Hinkle, 1933).

Sinemaların ilk açılmaya başlandığı yıllarda Müslüman kadınların sinema salonlarına girmeleri ve erkeklerle beraber film izlemeleri tiyatro salonlarında olduğu gibi yasaklanmıştı. Bu dönemde kadın izleyiciler sinemayı konaklarda düzenlenen özel seanslarda izleyebilmiş, yine bu dönemde Müslüman kadınların ya erkek kılıfına ya da gayrimüslim kadınların kılıfına girerek sinema salonlarına girmiş oldukları aktarılmıştır (Scognamillo, 1987). Beyoğlu çevresindeki sinema salonlarının yaygınlaşması ile beraber 1914 yılında Asaduryan (Hacaduryan) adlı bir Ermeni girişimci tarafından Pangaltı'da açılan bir sinemada haftanın belli günlerinde yalnızca kadınlara özel matinelere düzenlenmeye başlamıştır. Ayrıca bazı sinemalarda haremlik-selamlık usulüyle; kadınların ve erkeklerin tahta bir perde yardımıyla ayrı bölümlerde

izleyici olarak oturdukları bir uygulama ortaya çıkmıştır, bu uygulama ilk olarak Alemdar Sineması'nda başlatılmıştır (Özgüç, 1990). Askeri Müze Sinemasındaki bir başka uygulama ise erkeklerin önde kadınların arkada oturdukları parmaklıklarla ayrılmış bir düzen uygulanmıştır (Gökmen, 1989). Cemil Filmer'in hatıralarına göre (1984) ilk karma uygulama M. Kemal Atatürk vasıtası ile İzmir'deki Ankara Sineması'nda başlatılmıştır.

Osmanlı döneminde yapılan ilk resmi görüntü kaydetme faaliyetleri Weinberg ve Manaki Kardeşler'in kaydettikleri belge filmlere dayanmakla beraber bu çalışmalar öncü olarak değerlendirilmiş ve ilk Türk sinema operatörü Fuat Uzkınay'ın çektiği Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı isimli 1914 yapımlı belge film Türk Sinema Tarihi'nin başlangıcı olarak kabul görmüştür (Özön, 2010). Uzkınay filmciliğe Weinbergden projeksiyon makinesini kullanmayı öğrenerek başlamış ilerleyen yıllarda sinema girişimcisi, yapımcı ve yönetmen olarak Türk Sinema'sına büyük katkılar sunmuş ve ilk Türk sinemacı olarak anılmaya başlanmıştır.

I. Dünya savaşı sırasında Almanya'ya yaptığı bir ziyaret sırasında Alman Ordusu'nun içinde bir sinema kurumunun olduğunu görerek propaganda amacıyla çektikleri filmleri izleyen Enver Paşa Osmanlı Ordusunda benzer bir kurumun kurulması için harekete geçmiş ve 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuş, kurumun başına Winberg yardımcısı olarak da Uzkınay atanmıştır (Özön, 2010). Bu kurumun yanı sıra I. Balkan Savaşı yıllarında kurulan ve Harbiye Nazırlığı tarafından desteklenen Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti 1917 yılından itibaren film çekimi çalışmalarında bulunmuştur. Savaşın bitmesiyle beraber her iki kurumda ellerindeki ekipman ve filmleri Malül Gaziler Cemiyetine aktarmıştır.

Sinema sektöründeki bu gelişmeler ve halkın yoğun ilgisi sinema işletmecileri arasında yoğun bir rekabet ortamının gelişmesine sebep olmuştur. Bu nedenle işletmeciler gişe gelirlerinin artması için tanıtım faaliyetlerine önem vermeye başlamış, el ve duvar ilanlarının yanı sıra gazetelerde ve dergilerde sinema tanıtımları yer almaya başlamıştır, bununla beraber sinema dergileri yayın hayatına başlamış bütün bu gelişmeler 1920'lerde ortaya çıkmaya başlayacak olan ilan ve reklam sektörünün oluşumuna zemin hazırlamıştır (Özuyar, 2008).

4.5.2. Türkiye’de Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler

Cumhuriyet Dönemi’nin başlamasıyla sinema salonu inşasına hız verildiği ve ülke çapında bir çok yeni sinemanın açıldığı 1920’li yıllardan, sinemaların movipleks yapılara dönüşmeye yüz tuttuğu 1990’lara kadar süren dönemde; vizyona girecek filmlerin tanıtılması amacıyla el boyaması tekniği ile üretilen, büyük boyutlu, sinema salonlarının ön cephesine asılan kimi zaman dekupe figürler ile bezenmiş dev boyutlu afişler için “sinema feneri” tanımı kullanılmaktadır. Türkçe’ye özgü bir tabir olan sinema fenerleri teriminin nereden geldiğini Türk sinemasına, tasarladığı afişlerle önemli katkılar sağlayan Ağakay ailesinin küçük oğlu, Erol Ağakay şöyle açıklamıştır:

Beyoğlu’nda Alkazar Sineması vardı. Bugün o bina hâlâ duruyor. İstanbul’un eski, tarihi bir mekânıdır. Bu sinemanın önünde, fener şeklini alabilen, içi boş, üç tarafı bez afişlerle kaplı bir cephesi vardı. Geceleri bu üç tarafı kapalı alanın içerisinde lamba yanardı. Lambalar beze ışığını verir, gece de dışarıdan bakıldığında ışıklı bir kutu hâline gelirdi. Fener ismi oradan gelir. Ondan sonraki dönemde ister ışıklı ister ışısız olsun, tüm kapı önlerine asılan afişlere sinema feneri denmeye başlandı. Esasında fenerle fazla alakaları olmamakla beraber, başlangıçta feneri anımsatan bir yapıdan yola çıkıldığı için devamında da bütün cephedeki afişlere sinema feneri adı verilmiştir (Saydam, 2015a).

Türk Sineması’nın değerli tarihçilerinden Agah Özgüç (*“Yeşilçam’ın Sinema Fenerleri” Paneli*, 2022) ise sinema fenerlerini, sinema binasının ön boyutunu tamamen kaplayan dev boyutlu afişler olarak tanımlamıştır.



Resim 4.5.2.1 Alkazar Sineması ön cephesine yerleştirilmiş

Londra Geceleri filminin sinema feneri.

Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam'a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015a)

Dünyadaki benzerlerinde olduğu gibi sinema fenerleri uzak mesafeden bile dikkat çekerek, sokaktan geçene ona baktığı ve seslendiği izlenimi verirler böylece sinematografik bilgi ile seyirci arasındaki ilk bağlantıyı kurarlardı. Sinema perdesinde oynayacak hareketli görüntülerin tanıtmasından sorumlu, ana temanın tasarlanmış bir resmini izleyiciye sunan bu hareketsiz görüntüler, sinemanın sokağa yansıyan ve izleyiciyi içeri girmeye davet eden çarpıcı görselleriydiler.

Sinema araştırmacılarımızın bu çarpıcılıktan nasıl etkilendiklerini bizlere aktardıkları hatıralardan anlarız. Özgüç sinema fenerlerinden bahsederken “O dev sinema panoları şimdi yok. Ray Milland’lı Otel Emperyal’in, Gary Cooper’lı Gönüllü Kahraman’ın, Göksel Arsoy’lu Orman Çiçeği Nilüfer’in, Hülya Koçyiğit’li Vurun Kahpeye’nin etkileyici o dev fenerleri nerede?” diye sormaktadır (Saydam, 2015a). Denizler Aslanı filmi için yapılmış Errol Flynn’in bacakları arasından geçilerek sinemaya girilen ya da King Kong filminin gözlerinden ışık çıkan dev dekupe afişi gibi örneklerden bahsederken tasarımın etkileyciliği ve uygulama yönünden biricik oluşuyla ayrışan bu fenerlerin yer aldığı sinemaların önlerinden geçenlerin etkilenecek baktığını söylemiştir (Ürkmez ve Özgüç, 2022). King Kong’un dev fenerinden etkilenen tek isim Özgüç değildir. Bir başka değerli sinema tarihçimiz Scognamillo (1993) Melek

Sineması'nda oynayacak olay yaratması beklenen King Kong filminin Yeşilçam sokağının başına yerleştirilmiş, havada asılı duran dev maketine hatıralarında yer vermiştir. Bu anılardan anladığımız kadarıyla fenerlerinin kamusal alanda algılanan devasa büyüklüğü ve yapımlarındaki alışılmadık tasarımsal yenilikler izleyicilerin dikkatini çekerek, toplumsal hafıza üzerinde yer etmiştir.



Resim 4.5.2.2 Mithat Agakay tarafından Demir Taç filmi için hazırlanmış fener, 1940'lar.

Kaynak: Gökhan Akçura arşivi, manifold.press.

Sinema fenerleri kamusal alanda akılda kalıcı bir dış mekan mecrası olmuşsa da kimi zaman olumsuz eleştiriler almış, sansür uygulamalarına da tabi tutulmuş, zaman zaman da uygulanma biçimi bakımından değişikliğe uğramıştır. Tanınmış yazarlarımızdan Refik Halit Karay (1945) dönemin Akşam gazetesine yazdığı sinema fenerleri üzerine olan eleştirisinde sinemaların önünde asılan, kontrplak ve mukavvadan yapılmış fenerleri kaba, ölçüsüz ve iptidai bulduğunu ifade ederek, sergilenecek kahramanların seçimlerindeki zaaf ve görsel dilinin yetersizliğine dem vurmuş, fenerlerin halkın beğenisine hizmet etmediğini ve istiklal caddesini bir panayır yerine dönüştürdüklerini iddia etmiştir. Sinema fenerlerinde sansürlenmeye ilişkin bir olayı ise İbrahim Enez şu sözleri ile dile getirmiştir;

Samsun'da yazlık sinemalarda iki bin kişilik bahçe hınca hınç dolardı. Reklâma çok önem veriliyordu. Bizim yaptığımız dev gibi sinema fenerleri dolduruyordu sinemaları. Sinemanın patronu da bunun farkındaydı ama çok cimriydi, fazla para vermezdi. 1953 yılında Park Sineması'na bir afiş yaptım. *Cehenneme Yürüyüşü*, bir Amerikan filmiydi. Fenerde Playboy takviminden aldığım yarı çıplak bir kadın resmi vardı. Millet o afişin altından geçerek sinemaya giriyordu. Şimdi görseniz feneri müstehcen demezsiniz ama o dönemde müstehcen

saydılar ve beni mahkemeye verdiler. Gece eve geldiler ve yarın sabah seni mahkemeye bekliyoruz dediler. Kalktık gittik tabii. Mahkeme biraz uzun sürdü. Bunun neresini müstehcen buluyorsunuz diye sordum. Burası Gavuristan mı, bu nedir böyle diye sordular. Ben sanatçuyum, bir ressamım ve çalıştığım müesseseye para kazandırmakla mükellefim. Bu bir Amerikan takvimden alınma bir resim, dedim. Takvimi görmek istediler, getirdim. Bana bağurdılar. Madem bu takvim müstehcen niçin parayla satılıyor, ben bunu parayla aldım dedim. Bilirkişi tayin edilmesini istedim. İstanbul'dan Güzel Sanatlar'dan bilirkişi istedim. Sonra üç bilirkişi seçtiler ve onlardan ikisi feneri müstehcen bulmadı. İkiye bir oyla biz kurtarmış olduk (Saydam, 2015b)

Fenerlere yönelik bir uygulama değişikliği ise Ömer Yıldız tarafından aktarılmıştır. Yıldız tanınmış mimar ve tasarımcılarımızdan İbrahim Niyazioğlu'nun (1987) kendisi ile yaptığı röportajında, eskiden fenerlerin hem dikey hem yatay olarak binaların cephesine asıldığını anlatarak sonradan dikey uygulamaların kaldırıldığını belirtmiştir (Gökmen, 1989).

Sinema fenerlerinin kullanımının yaygınlaşmasında İzmir ve İstanbul'a önemli sinema salonları kazandırmış, ilk sinema girişimcilerimizden Cemil Filmer'in büyük etkisi olmuştur. Sinemacılıkla uğraşmaya başladığı ilk dönemden itibaren reklamcılığa çok önem vermiş olan Filmer, Beyoğlu'ndaki Lale Sineması'nı işletmeye başladıktan sonra sinema girişini her program değişikliğinde büyük fenerlerle süslemiş, öyle ki başka sinemalarda da gösterime girecek filmlerin fenerlerinin yapılması yaygınlaşmış ve bu durum bir çeşit gelenek halini almıştır (Evren, 1998). Dönemin sinema salonlarının fotoğrafları incelendiğinde salonlarının girişini dolduran kalabalık halk fenerlerin sinema reklamcılığı için ne kadar etkili bir araç olduğunu bizlere işaret etmektedir.

Türkiye'deki sinema fenerlerinin üretildikleri döneme dair orjinallerin bir çoğu kaybolarak günümüze kadar ulaşamamış, bu gün ancak dönem fotoğraflarından belgelenmiş halleri görülebilir durumdadır. Günümüze ulaşmış olan az sayıda orijinal eser İbrahim Küçükenez, Ağakay Ailesi gibi önemli afiş ressamlarının, bazı sanatçıların kişisel arşivlerinde ve özel koleksiyonlarda saklanmaktadır. Bu koleksiyonlardan önemli bir tanesi; Prof. Dr. Sami Şekeroğlu Sinema TV Uygulama ve Araştırma Merkezi arşivinin tasnifi sırasında ulaşılan orijinal eserlerden oluşmaktadır. Yapılan araştırma ile Ö. Yıldız imzası taşıyan bu eserlerin, değerli sanatçılarımız Firuzan ve Gülsün Karamustafa'nın ortaklaşa yönetmeliğini üstlendiği

1987-1989 yılları arasında çekilen “Benim Sinemalarım” filmi için sinema feneri sanatının son temsilcilerinden Ömer yıldız tarafından yapıldığı anlaşılmıştır (Ürkmez, 2021).



Resim 4.5.2.3 Ömer Yıldız tarafından “Benim Sinemalarım” filminde kullanılmak üzere yapılmış sinema fenerlerinin restorasyon sonrası halleri, 2021. Kaynak: Dr. Öğretim Üyesi Başak Ürkmez.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İletişim Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü öğretim üyesi Dr. Başak Ürkmez tarafından yürütülen proje doğrultusunda T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün katkıları ile restorasyonu yapılan eserlerden oluşan bir seçki Atlas Sineması'nda yer alan bir sergi ile izleyiciler ile buluşturulmuştur.

4.5.3. Türkiye’de Sinema Fenerlerinin Üretim Teknikleri

Türkiye’de kitle iletişim araçlarının yaygın olmadığı dönemlerde filmin tanıtılması ve görsel olarak izleyiciye aktarılmasında etkin bir araç olan sinema fenerlerinin üretilmesi oldukça zahmetli bir işti. Sinemacılığın ilk dönemlerinde yapılan fenerler iptidai koşullara sahipti. O dönemin fenerlerinin nasıl üretildiğini usta sinema ressamı olarak tanınan Hüseyin Onur 1990 yılında Cezmi Ersöz’le yaptığı röportajında şöyle aktarmıştır;

1920’li, 30’lu yıllarda hattatlarımız kötü bir bez üzerine siyah, mavi ya da yeşil bir renk atıp, bunun üzerine toprak boyayla eski yazı, filmin ismini yazarlarmış. Toprak boya alttan kusunca üstteki beyaz yazı oldukça kötü görünürmüş. Fakat bütün bu imkânsızlıklara rağmen ilginç ve sevimli atraksiyonlar da ortaya çıkabiliyormuş. Örneğin bir savaş filminde bezin üzerine filmle ilgili bir resim yapıldıktan sonra, afişin arkasına renkli lambalar paralel ve seri bağlanıyormuş. Bu ışıklarla bir patlama efekti yapılıyormuş mesela. Ya da bir yangın sahnesi çiziliyse, ışıklarla bir yangın efekti hazırlanıyormuş. Yazılar toprak boya yüzünden birbirine girse de ışıklarla durum kurtarılmış (Akçura, 2017).

1950’li yıllarda Türkiye’de sinemacılık faaliyetlerinin artması ve her sinema salonunun vazgeçilmez bir tanıtım ögesi haline gelen sinema feneri ressamlığının gelişmesi ile beraber sinema fenerlerinin üretim biçimi de teknik malzeme konusunda gelişme göstermiştir. O dönemde bir fener yapımına başlanacağı zaman film şirketleri veya sinema salonu sahipleri iki veya üç gün önceden fener ressamlarına siparişlerini verir ve oyuncuların yer aldığı film fotoğrafları feneri yapacak atölyeye gönderilirdi. Usta fener ressamlarımızdan İbrahim Enez’in aktardığına göre, dokümanlar film şirketleri tarafından gönderilir, sinema sahipleri beğendikleri fotoğrafları ressamlar ile paylaşır, hangi kapıya hangi dekupenin veya afişin yerleşeceği yönünde tenkitte bulunmuş (Saydam, 2015b). Zaman zaman yapımcılar ve prodüktörler, fenerlerde kimin ön plana çıkartılması gerektiğini belirtmiş, taslaklar bu yönlendirmelere göre hazırlanmış (Saydam, 2015b). Hem Ağakay hem de Enez verdikleri röportajlarda bu aşama ile ilgili olarak çoğunlukla filmin senaryosunu okuduklarını ve kahramanların önem sırasına göre taslaklarını hazırladıklarını bildirmişlerdir (Ürkmez, 2021). İlerleyen dönemlerde film şirketlerinden gelen fotoğraflar yerini stüdyo çekimlerine bırakmıştır. Ağakay kendi stüdyosunda çekilen fotoğrafların üst üste bindirilmesi ile oluşturulmuş expoze kompozisyonlar hazırlarken, Enez filmin çekildiği platolara

giderek oyuncuların karakterize yüz hatlarını canlı olarak yakalamaya çalışmıştır (Saydam, 2015a).

Sinema fenerleri için eskizler hazırlandıktan ve onay aldıktan sonra üretim işlemine geçilirdi. Önce fenerleri taşıyacak olan ana zeminin yapımı için büyük boyutlu kalın (90 cm x 125 cm.) kağıtlar, beyaz kartonlar (70 cm x 100 cm) veya kalın kaput bezi yani Amerikan bezi ve patiska kullanılırdı. Eğer kalın bez kullanılacaksa önce istenilen ebat belirlenerek ve diktirilir, kağıtlar ve kartonlar ise sinema anaların standart ölçülerine göre istenilen ebatta birbirlerine yapıştırılarak eklenir böylece zemin hazırlanırdı (Ürkmez, 2021). Değerli usta fener ressamlarımızdan Ağakay, bu işlemin ardından gönderilen fotoğrafların numaratorler yardımı ile bölümlere ayrılarak, resimleri büyütme için kullanılan projeksiyon makinesinin çekmecesine yerleştirildiğini, böylece duvara yansıtılan görüntünün kartonlar üzerine desenin alınıp, ardından kara kalemle hatlarının çizildiğini aktarmıştır (Saydam, 2015a)

Bu aşamadan sonra resimlere vücutların eklenmesi işlemine geçilirdi. Figürlerin gövdelerinin eklenmesinden sonra dekupe işlemi yapılır ve boyama işlemine geçilirdi. Her atölyede fener ressamı kalfa ve çırakları bulunur, fenerin yapım aşamasında iş bölümü yapılırdı. Boyalar kalfa ve çıraklar tarafından hazırlanırdı. Boncuk tutkalı ile su karışımı kaynatılarak belli kıvamda getirilir, elde edilen solüsyon ayrı ayrı kaplarda toz boyalar ile karıştırılarak istenen kıvamda bir boya hazırlanırdı (Ürkmez, 2021). Böylece; beyaz, sarı, turuncu, kırmızı, açık yeşil, yeşil, mavi, lacivert, siyah ve bu renklerin karışması ile oluşan ara tonlarda renkler hazırlanırdı. Enez'in aktardığına göre; hazırlanan illüstrasyonların boyanma işlemi boyaların akmaması için yere serilen bir bez üzerine kartonların yerleştirilmesi ile yapılırdı, ayakta, eğilerek veya çömelerek yapılan boyamalar ustalar için fiziksel olarak zorlayıcı bir işlemdi (Saydam, 2015a). Bu işlem yerini zamanla kroma karton malzemeye ve parlak fosforlu boyalara bırakmıştır.

İllüstrasyon işleminin usta tarafından tamamlanmasından sonra dekupe figürler ortaya çıkar ve çıtalama işlemine geçilirdi (Ürkmez, 2021). Ağakay'ın aktardığı kadarıyla 8-12-15 metre boyunda, Enez'in aktardığı kadarıyla 5 m. Veya 6 m. boyunda olan figürler arkalarına 2 cm. veya 5 cm. kalınlığında, fenerin boyutuna göre ahşap çitalar yapıştırılır, arkalarına çiviler çakılır ve aralarına ince iplikler geçirilirdi (Saydam,

2015a). Bu işlem için dekupe figürler dışarıya gönderildiği gibi çoğu zaman atölye içinde çözüldü. Fener resimlerinin üretildiği atölyelerde kalfa ve çırakların yanı sıra aile üyelerinin yardımlaşması ve bir çok işlemin atölye içinde çözülmesi mali nedenlerden dolayı yaygın bir uygulama olmuştur.

Hazırlanan dekupe figürler ve arka plandaki zeminle birleştirilerek sinemanın dış cephesine göre mizanpajı tamamlanır ve tipografinin yerleştirilmesi için hazır hale gelirdi. Fenerde yazıların yerleştirileceği yerler ustalıklı ölçülüp biçilip hesaplanırdı. Tipografinin yerleştirilme yöntemleri çeşitlilik gösterirdi; bazen yazı karakterleri ustaların kendileri tarafından tasarlanır, aydinger kağıda çizilir ve yerleştirilirken bazen orijinal afişte kullanılan harflerin boyut, renk ve karakter değerleri ile örtüşen tipografik bir düzenleme yapılır, bazen de filmin orijinalindeki karakterler temiz ve ustalıklı ise fenerlere yerleştirilirdi (Ürkmez, 2021).

Her sinema için ayrı ayrı üretimi tamamlanan fenerler, sinemanın marangozluktan yetişme elemanı tarafından teslim alınır, giriş kapısının üstüne asılır, yapıştırılır veya gerilir, film gösterimden çıktıktan sonra toparlanıp depoya kaldırılırdı (Ürkmez, 2021). İstanbul dışında İzmir ve Samsun'da fener ressamlığı gelişmişti. Anadolu'da bu bölgelerin dışında kalan yerlere zamanın ulaşım imkanlarının kısıtlılığına ve fenerlerin büyük boyutlarına rağmen gönderilmekteydi. Özellikle Ağakay ailesinin sahip olduğu Mimeray Ofset bu konuda oldukça güvenilir ve bir çok bölge işletmesi ulaşımın Mimeray üzerinden yapılacağına dair kontratla bağlanmıştı (Saydam, 2015a).

4.5.4. Türkiye'de Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları

Kitle iletişim araçlarının yaygın olmadığı o dönemlerde dev afişler, filmin tanıtılması ve görsel olarak seyirciye aktarılmasında önemli bir yer tutmaktaydı. Büyük mekânlarda yere serilen bezler üzerine resmedilen bu fenerler, zahmetli bir süreçten sonra hazır hale getirilirdi ve tanıtımların başarısında ressamların becerisinin önemi büyüktü. Bir çok fener sıkışık vakitlerde bazen 1-2 saat gibi kısa bir zamanda üretilir (Özgüç, 2013), ressamlar çoğu zaman işleri zamanında bitirerek piyasada tutunmaya devam etmek için sabahlara kadar çalışırlardı (Saydam, 2015a).

Sinema fenerlerinde filmin konusu ve rollerin dağıtımına göre görsel bir hiyerarşik yapı kullanılırdı. Bu hiyerarşik yapı bütün dünyada olduğu gibi Türk sinema

fenerlerinde de aynı biçimde tasarlanırdı. Öne çıkartılacak oyuncuların görüntü ve isimleri diğer oyuncularından daha büyük çizilir ve yazılır, özellikle devleşmiş oyuncuların görüntüleri zeminden ayrı olarak ve sinemanın giriş kapısını kaplayacak büyüklükte dekupe olarak yerleştirilirdi. Diğer oyuncuların görüntüleri ve isimleri başrol oyuncularından çok daha küçük olacak biçimde genellikle arka plan ile beraber kullanılırdı.

Sinema afiş ve fenerlerinde hangi aktör ya da aktrislerin öne çıkacağı genellikle film şirketleri tarafından belirlenmekteydi; ancak seyircinin tamamen filmin afişlerine bakarak izleme kararını verdikleri yıllarda tasarımlar gösterim yapılacak şehrin sosyo-kültürel yapısına göre değişiklik gösterebilmekteydi. Bu durumlar için özel taktikler geliştirilmişti, her film için 2 ayrı afiş üretilir gösterim yapılacak şehre göre hangisinin sergileneceğine karar verilirdi. Örneğin Adana bölgesinde yerleşik bir pavyon kültürü hakim olduğu için daha çok kadın artistler öne çıkartılırken, dönemin muhafazakar sayılabilecek romantik İzmir'inde aile tablolarını daha fazla öne çıkartan görüntüler kullanılırdı (Saydam, 2015a). Ayrıca izleyicinin film seçimindeki genel tavrı göz önünde bulundurularak sinema salonlarının fuayelerindeki panolara filmde görüntülerin olduğu fotoğraflar ve altlarına yazılar yerleştirilir, seyirciler bu görsel ve yazılı bilgileri dikkatli olarak incelerdi. Bu nedenle bir filmin afişi veya feneri ne kadar iyiye ve izleyiciye hitap ediyorsa, film o kadar uzun süre gişede kalır ve hasılat yapardı.

Sinema reklamcılığı için etkili bir mecra olan fenerlerin üretilmesi uğraşan ustalara fener ressamı denilmekteydi. Fener ressamları dönemin janrına göre okullu ve alaylı olmak üzere ayrılırlardı. Çoğunlukla usta çırak ilişkisi içinde yetişen alaylı fener ressamları uzun yıllar ustasıyla çalışır, daha sonra kendi atölyelerini açarlardı. Ayrıca eğitim amaçlı yurt dışına çıkan ve döndükten sonra fener ressamlığına gönül vermiş okullu isimlerde vardı, bu isimlerin önde gelenleri Münif Fehim ve Mithat Özar'dı. Özar, 1924-1927 yılları arasında sinema feneri olarak adlandırılan çok büyük boy sinema afişleri üretmiştir (Noyan ve Ödekan, 2009). Cumhuriyetin ilk yıllarında bir başka okullu ressam olan Münif Fehim İstanbul yakasındaki sinemaların fenerlerini üretirken, önemli alaylı fener ressamlarından Mithat Ağakay ise Beyoğlu yakasındaki sinema fenerlerini üretmiştir, o dönemin fener ressamı olarak adı geçen diğer kişiler Talat Emin ve Agop Efendi'dir (Akçura, 2017). Bu dönemde fener ressamlığı yapan

bir başka isim, İzmir’de Cemil Filmer’in açtığı Lale sinemasının önünde simit satarken Filmer tarafından işe alınan, çocukluk ve gençlik çağlarında sinema feneri ressamlığı yapmış ve daha sonra sinema yöneticisi olarak çalışmaya devam etmiş Mustafa Çimen’dir (Filmer, 1984). Sinema sektörünün gelişme gösterdiği 1960’lı yıllardan sonra Erol Ağakay, Hüseyin Olur, İbrahim Enez ve Ömer Yıldız 1990’lara kadar fener ressamlığında ön plana çıkan isimler olmuştur. Sinema fenerleri ve fener ressamlığına dair önemli bilgiler özellikle Erol Ağakay ve İbrahim Enez ile yapılan röportajlardan günümüze ulaşmıştır.

Fener afişi yaptığı bilinen diğer önemli isimlerden bazıları: Bahri Usta, Enver Usta, Oktay Usta, Şener Usta, Mehmet Tekdal, Selçuk Önal, Sururi Gümen, Tarık Üzmen, Arsever, Turan Sabri, Mahmut Yağcı, Firuz Aşkın, Remzi Töremen, Vala Somalı, Gevher Bozkurt, Kemal Borteçin, Rauf Alazan, Muzaffer Çıkıkçı, Bedri Koraman, Çetin A. Özkırım, Mehmet Bal, Cemal Dündar, Talat Emin, Alsan Alfred Marengo, Hüseyin Olur, Nazif Özersoy, Ali Suavi Sonar, Boyacı Yaşar ve Ömer Yıldız’dır (Özdemir, 2019).

Münif Fehim Özerman (1899-1983)

Cumhuriyet döneminin ilk fener ressamlarından Münif Fehim, Tiyatro oyuncusu ve ilk Türk Filmleri yönetmeni Ahmet Fehim Efendi'nin oğludur, dedesi Abdülkadir Bey ise devrinin en iyi hattatlarından. Üsküdar Sultanisi'ni bitirdikten sonra bir süre Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (Güzel Sanatlar Akademisi) devam etmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ardından yurt dışına gitmiş, yurda döndüğünde I. Dünya Savaşı'nın ardından babası Ahmet Fehim ile beraber Şehzadebaşı'nda bir resim klişe afiş ve dekor atölyesi açarak sinema feneri ressamlığına başlamıştır (Alpman, 1977). Araştırmacı-yazar Akçura'ya göre (2017) ilk dönemlerinde İstanbul yakasındaki sinemaların fenerleri resmettiği bilinen Fehim, 1930'dan sonra ressamlığa yönelerek Bab-ı Ali'de kitap kapağı illüstrasyonları, kapak tasarımları, mizah çizimleri, grafik tasarım işleri ile uğraşan güçlü bir ressam olarak ünlenmiştir.

Münif Fehim siyah beyaz taramaların gücü ve renk kullanımı ile oryantalizmin temsilcisi olmuştur. Görsel tasarım dili incelendiğinde teatral figürler, dramatik yorum,

art deco tarzı yazı karakterlerinin kaligrafi ile birleştirilmiş tipografik yaklaşımı göze çarpmaktadır (Geçiş Dönemi Tasarımcısı; Münif Fehim).

Hasan Mithat Ağakay (1902-1977)

Türk Sineması'nın önemli fener ressamlarından Mithat Ağakay, Girit'in Hanya şehrinde manifaturacılık yapan ve aynı zamanda ünlü bir ressam olan Mustafa Cemil Bey'in üç oğlundan biri olarak 1902 yılında Girit'te dünyaya gelmiştir. Trablusgarp savaşı nedeniyle önce İzmir'e göç eden Mustafa Cemil Bey ve ailesi, Yunanlıların İzmir'i işgalinden sonra İstanbul'a yerleşmiştir. Babası gibi ressam olmak isteyen Mithat Ağakay liseden sonra önce belediyede memur olarak çalışmış ardından İstiklal Caddesi'ndeki Şık Sineması'nda bilet memurluğu yapmaya başlamıştır. Burada çalışırken Şık Sineması'nın afiş ve fener tasarımlarını yapan Münif Fehim'in bir gün hastalanması üzerine aynı zamanda ressamlığı da olan Ağakay'a fener tasarımının yapılması için teklif götürülür. O gece sabaha kadar çalışarak afişi tamamlayan Ağakay'ın işi çok beğenilmiş, afiş ve fener ressamı olarak ünlenmeye başlamıştır (Saydam, 2015a).



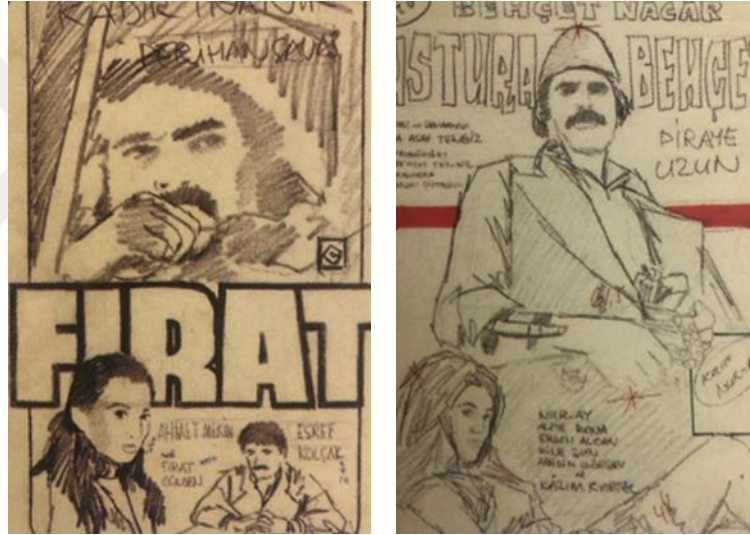
Resim 4.5.4.1 Mithat Ağakay'ın Çınarlı Efe filmi için hazırlamış olduğu sinema feneri, 1950.

Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam'a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015)

Bu olaydan sonra İstanbul'daki sinemaların fenerleri Münif Fehim ve Ağakay arasında paylaşılmış; Beyoğlu'ndaki sinemaların fenerleri Mithat Ağakay, Şehzadebaşı'ndaki sinemaların fenerleri ise Münif Fehim tarafından yapılmaya başlanmıştır.

M. Erol Ağakay (-)

Sinema fenerliği ressamlığına devam etmekte olan Mithat Bey, 1951 yılında büyük oğlu ile beraber Mimcim isimli matbaayı açmıştır. Bu matbaa 1968 yılında sonra küçük oğlu Erol Ağakay'ın 1965 yılında kurmuş olduğu Eray Ofset ile birleşerek Mimeray adını almıştır. Mimeray, sinema afişleri, lobi kartları gibi tanıtım materyallerinin de baskısını içeren geniş ürün yelpazesıyla Türk Sineması'nın reklam ürünleri için bir merkez haline dönüşmüştür (Saydam, 2015a).



Resim 4.5.4.2 Erol Ağakay'ın afiş tasarımları için hazırlamış olduğu eskizler.

Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam'a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015a)



Resim 4.5.4.3 Erol Ağakay'a ait expozelerden örnekler.

Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam'a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015a).

Sinema fenerinden çok afişleri ve kendine özel çekim teknikleri ile tanınan Erol Ağakay, 1970'lere geldiğinde Amerika'daki stüdyoları örnek alarak artistlerin fotoğrafını çekmek ve belli mizansenler tasarlayarak film afişi hazırlayabilmek amacıyla ayrı bir stüdyo kurmuştur. Burada stüdyosuna çağırdığı oyuncuların fotoğraflarını ekspozite yöntemi ile üst üste çekip çakıştırarak afişler için yeni fotografik teknikler geliştirmiş, bu teknikler zamanla eski usul dia çekme tekniğinin yerini almıştır (Saydam, 2015a). Ağakay kendi stüdyosunda çekilen fotoğrafların üst üste bindirilmesi ile oluşturulmuş expozite kompozisyonlar vasıtasıyla, kurmuş olduğu farklı üslup sinema fenerlerinin farklı bir görsel dilin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

İbrahim Enez (1933-2024)

Usta fener ressamlarımızdan İbrahim Enez, Samsun Ticaret Lisesi'nden mezun olduktan sonra 1952 yılında Samsun'daki yazlık sinemalarda sinema feneri ressamlığı yaparak mesleğe başlamıştır. Herhangi bir ustanın yanında eğitim almamış olan Enez dönemin fener ve afiş ressamlarından Kemal Borçetin ve Erman Film için çalışan Firuz Aşkın'ın eskizlerini inceleyerek kendini bu alanda geliştirmiştir. Sinema feneri ressamlığına başladığı ilk yıllarda yabancı sinema afişlerini kopyalamış, bu afişlerdeki renk kullanımlarını örnek alarak kendi illüstrasyon stilini oluşturmuştur.



Resim 4.5.4.4 İbrahim Küçükenez'e ait sinema fenerlerinden örnekler.

Kaynak: M.Erol Ağakay Yeşilçam'a Adanmış Bir Hayat (Saydam, 2015a).

Zamanla İstanbul'daki sinemalara da bez afişler hazırlamaya başlayan Enez, yazlık sinemalardan biriyle yaşadığı bir anlaşmazlık sonucu atölyesini İstanbul'da Kumbaracı yokuşuna taşımıştır. Bu dönemde Mimcim matbaasının sahibi Mithat Ağakay ile tanışan Enez, kendi atölyesinde bir taraftan film şirketleri ve sinema sahiplerine fener resimleri üretirken, bir taraftan da Ağakay'lar için afiş ve sinema feneri tasarımları yapmıştır. İbrahim Enez kendisi ile yapılan röpotajda, fener tasarımlarında mavi ve kırmızı tonlardaki kullanımları ile diğer fener ressamlarından ayrıştığını belirtmiştir (Enez, 2023). 1963 yılında Renk Ofset'in işletmecelerinden biri olan Enez, seks filmleri furçasının başlamasıyla matbaacılık işinden çekilmiştir (Saydam, 2015b).

Hüseyin Olur (-)

Sinemanın altın yıllarını yaşadığı dönemde sinema feneri ressamlığına başlayan Hüseyin Olur, Cezmi Ersöz'ün (1990) yaptığı bir röportajda ilk derslerini o dönemde Şehzadebaşı'nda Turan Sineması'nın dev afişlerini yapan bir başka fener ressamı Enver Usta'dan aldığını belirtmiştir. Mesleğe başlamasında dev afişlerle sinema severleri büyüleyen Mithat Ağakay'ın ustalığı ve yine bir fener ressamı olan Talat Emin'in almış olduğu yüksek ücretlerin etkili olduğunu ifade etmiştir (Akçura, 2017). Enver Ustadan sonra Agop Usta ve Beyaz Rus bir afiş ustasının yanında işe giren Olur, 1960'lardan sonra 1990'lara kadar sinema feneri ressamlığı yapmıştır.

Ömer Yıldız (-)

Hüseyin Olur'un yetiştirdiği sinema feneri ressamlarından Ömer yıldız 1987 yılında Olur'un emekli olmasından sonra kendi atölyesini açmıştır. Yıldız tanınmış mimar ve tasarımcı İbrahim Niyazioğlu'nun (1987) kendisi ile yaptığı röportajında, on üç yaşından itibaren Hüseyin Usta'nın yanında çırak olarak çalışmaya başladığını Ermeni bir patronlarının olduğunu, patronlarının meslekten olmadığını ancak işi kendilerine getirdiğini söylemiştir.

Atölyedeki ekipte kendisi ve Onur'un dışında 3 çalışan ve bir küçük çırağın daha olduğunu ve sürekli boyama işiyle meşgul olduklarını belirten Yıldız, Hüseyin Olur'un ayrılırken işi kendisine emanet ettiğini aktarmıştır (Ürkmez, 2021). Beyoğlu'ndaki Rumeli Han'da iki yardımcısıyla birlikte haftada 40 sinema feneri hazırlayan Ömer Yıldız, 27 yıl boyunca fener ressamı olarak sektöre hizmet etmiştir.



Resim 4.5.4.5 Ömer Yıldız'a ait, Benim Sinemalarım filminden bir fener.

Kaynak: Benim Sinemalarım, 1990.

Değerli yazarlarımızdan Füzün ve tasarımcı Gülsün Karamustafa'nın yönetmenliğini yaptıkları "Benim Sinemalarım" filmi için Ömer Yıldız tarafından üretilmiş son eserlerinden olan ve dekapeli figürler içeren sinema fenerleri günümüzde İstanbul Sinema Müzesi'nin arşivlerinde koruma altına alınmıştır.

4.5.5. Türkiye'de Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu

Türkiye'de sinema fenerlerinin üretim sürecinin yavaşlama ve durma noktasına gelmesi sinemaların kapanması ve televizyonun evlere girmesi ile ilgili

bulunmuştur. 1970'lere gelindiğinde televizyonun evlere girmesi, siyasi ve ekonomik alanda baş gösteren istikrarsızlık bu döneme kadar artış gösteren film üretiminin yavaşlamasında ana etkenler olarak rol oynamıştır (Töre, 2010). Yeşilçam'ın altın yıllarının sona ermesi ile kırılğan, ekonomik anlamda sürdürülebilir politikalar üretmekten yoksun, seyirci sayısının varlığını korumada etkin bir rol oynadığı sinema sektörünü kurtaracak çözümlere yönelmiştir (Saydam, 2020). Yeşilçam bu dönemi erotik filmler furyası ile atlamaya çalışsa da bu durum çöküş sürecinin başlamasına neden olmuştur.

Değerli yazar ve sinema eleştirmenlerimizden Ali Özuayar ise kendisi ile yapılan röportajda (2023), Türkiye'de o dönemde sinemaların kapanma sürecini akademisyen Prof. Dr. Savaş Aslan'dan aktarım yaparak; “Yeniliklerden uzak olma, zayıf alt yapı, devlet desteğinden yoksunluk, devletin yüzünü sadece denetim ve sansür üzerinden göstermesi, enflasyon ve Batı'dan ekipman ithalatından dolayı sürekli artan yapım maliyetleri ve sinema sektöründen elde edilen karların tekrar sektöre dönmediği ticari bir alt yapı...” ifadesini kullanmıştır. Ayrıca “Yeşilçam sinemasının/sinemacılarının değişen konjonktüre ayak uydurmayıp kendini bilinen şablonlara hapsedmesi, sanılanın aksine televizyonun ve videonun yaygınlaşması sektörün çökmesinde ikinci derece bir rol oynadı.” diyerek ekleme yapmıştır.

1989'a gelindiğinde Amerikan filmlerinin yurda girişi önündeki engelin kalkmasıyla Warner Bros ve UIP Türkiye'de şube açmış ve Amerikan şirketleri dağıtım alanında aktif olmaya başlamasıyla birlikte yerli film sayısı 20'lere düşmüştür. Amerikan film şirketlerinin yurda girişi ve Özen Film'in başlatmasıyla sinema afişlerinde de 'pleksiglas devri'ne geçilmiş, Avrupalı bir hava kazandırdığı görüşüyle fırçanın, boyanın yerini falçata, bez, raptiye ve daha pahalı bir malzeme olan pleksiglas almıştır. Sinema fenerleri, multiplekslerin ve çoklu ekranların modasıyla neredeyse unutulacak, her cephenin bu büyü ve eşsiz sinema salonlarına girmeye davet edildiği dönem kapanmıştır (Saydam, 2015a). Gelişen teknoloji ve yenilikçi girişimlerin önderliğinde Türkiye'de billboard dönemi var olmaya başlar. Günümüzde teknolojinin ilerlemesi, dijital afiş çalışmalarının yaygın kullanımı ve ofset baskı ile çoğaltma işlemlerinin kolaylığından dolayı fener afişleri yapılmamaktadır. Yapılmış fenerler ise; İbrahim Küçükenez, Ağakay Ailesi gibi önemli afiş ressamlarının ve bazı sanatçıların kişisel arşivlerinde yer almaktadır.

4.6. Hindistan Sinema Fenerleri

4.6.1. Hindistan’da Endüstrileşme Döneminin Başında Sinemacılık Faaliyetleri, Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış

Hindistan’da yaşayan çok sayıda etnik grup, konuşulan 22 resmi dil göz önünde bulundurulduğunda Hint Sinemasının da bu çeşitlilik üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür. Bollywood dünyada en çok tanınan Hint Sineması türü olmakla beraber Bengali, Marathi, Tamilce, Telugu ve Malayalam dillerinde filmler çeken Telegu Sineması ve Tamil Sineması ülkede pazar payına sahip diğer türlerdir. Ülkenin güney eyaletlerinde bulunan Bombay, Chennai, Haydarabat, Kotçi, Kalküta, Bangolore gibi şehirler Hint film endüstrisinin önde gelen üretim bölgeleridir. Üretilen filmlerin ana teması kahramanlık destanları gibi mitolojik yapılar, dini ve geleneksel unsurlara dayanmaktadır. Filmler geçmişte denenmiş ve başarılı olmuş bu unsurların üzerine eklenmiş dans sahneleri ve şarkılar ile süslenmiştir (Ciochetto, 2013). Bunun yanı sıra “Gerçekçi Sinema” olarak da geçen halkın sorunlarını siyasal ve politik olayları konu alan Paralel Sinema da 1950’li yıllardan itibaren izleyici kitlesi arasında yer bulmuştur.

Hindistan’da ilk sinema gösterimleri ağırlıklı olarak Avrupalı bir izleyici kitlesi için Avrupa ve Amerika’dan ithal edilmiş filmlerle, başkentlerde bulunan “Resim Sarayları”nda yapılmaktaydı. Bu nedenle ilk sinema salonları Avrupalı nüfusun ikamet ettiği veya ticari işlerini yürüttüğü ayrıcalıklı semtlerde inşa edilmiştir. Sinemanın halk üzerindeki etkisi ve sinema salonlarından elde edilecek kar vaadi, birçok girişimciyi sinema salonları inşa etmeye ve erken aşamada Hindistan’da film sektörüne hakim olacak ulusal bir sinemalar zinciri kurmaya teşvik etmiştir.



Resim 4.6.1.1 Kalküta’nın ilk sineması, “Elphinstone Picture Palace ya da diğer adıyla Chaplin sineması, 1918. Kaynak: mediaclassification.org

Medya üzerine araştırmalar yapan akademisyen Athique'e göre (2011) bir kamusal alan olarak sinema Hindistan'da yalnızca teknolojik bir yenilik olmamış aynı zamanda toplumsal alanın yeniden düzenlenmesi açısından modern bir yaklaşım getirilmesine sebep olmuştur. Tapınakların, yerleşim alanlarının ve su kaynaklarının genellikle belirli kast, inanç ve sınıf gruplarının özel erişimine tabi olduğu, saygın kadınların toplum içine çıkmadığı bir kültürde, sinemanın sağladığı sosyal alan içinde farklı toplumsal sınıfların bir araya gelmesi mevcut sosyal normlardan radikal bir ayrılmayı temsil etmiştir. Bu duruma rağmen farklı sınıflardan gelen izleyici eşitliliği, Ganti'nin "Mekansal Hiyerarşiler" dediği sinema salonlarındaki oturma düzenine yansımıştır (Ciochetto, 2013). Salonlarının içindeki alan "Zemin Sınıfından", "Bank Sınıfına" ve "Sandalye Sınıfına" kadar uzanan farklı oturma sınıfları olarak düzenlenmişti. Temel ayırım banklar ve balkon arasındaydı, daha sonra bunlar alt ve üst bölmeler, çember kısmı ve balkon olarak kendi içlerinde de bölümlere ayrılmıştır. Genel izleyiciler banklarda, orta sınıf, özellikle kadınlar ve çocuklar balkonlarda oturmaktaydılar. En ucuz koltuklar en öndeydi ve bundan dolayı 'n sıralar' olarak anılmaktaydılar. Ayrıca Watson's Hotel'deki ilk gösterimden sonra cinsiyete göre ayrılmış bir oturma düzeni de tanıtılmıştı (Athique, 2011).



Resim 4.6.1.2 Globe Sinema Salonu'nundan bir i detay görüntüsü, Kalküta, 1918.

Kaynak: wikipedia.org

Kolonyal dönem boyunca, sömürgecilik karşıtı fikirlerin sinema ve salonlar yoluyla yayılmasının engellenmesi amacıyla 1918 yılında, filmlere yönelik sansür uygulaması

olan Hindistan Sinematograf Yasası başlatılmıştır. Kolonyal yönetim birimleri önemli kamu binaları yakınında toplanan hintli erkek işçi sınıfı fikrine özellikle karşıydı, ayrıca kalabalıkların bir film gösterisinden önce sokakta düzenli aralıklarla toplanması, toplu film izleme deneyimiyle duygusal olarak motive olduktan sonra, tekrar birlikte sokaklara çıkması, hükümet yetkilileri için isyancı kalabalıklar ve devrimci kitleler gibi varsayılan çağrışımlar taşıyordu. Bu nedenle kamu güvenliği düzenlemeleri adı altında sinema salonlarının yapımı büyük ölçüde kısıtlanmış, asayişin sağlanması için sinema salonlarında polis mevcudiyeti zorunlu hale getirilmiş ve sansür uygulanmıştır (Athique, 2011).



Resim 4.6.1.3 “The Ten Commandments” filmi, Plaza Theatre, Bangalore, 1930’lar.

Kaynak: facebook.com/BygoneBangalore

1940’lı yılların sonunda İngiliz egemenliğinin Hindistan üzerindeki kontrolünün sona ermesi ile beraber ilk Başbakan Jawahar Lal Nehru tarafından 1948 yılında Filmler Bölümü kurulmuştur. Nehru sinemanın etkisini gazete ve kitapların etkisinden daha büyük muzzam bir araç olarak görmekteydi, O’na göre halk sinema salonlarında bir araya gelmeli ve bu deneyimi yoğun bir biçimde paylaşmalıydı. Bu nedenle propaganda amaçlı haber filmlerinin çekilmesine ve sinemalarda bu filmlerin gösterilmesine başlanmıştır (Chishti, 2022). Bu duruma rağmen İngiliz kolonyal film birliğinin getirdiği sinema ile ilgili sansür uygulamaları değiştirilmemiş, hatta çoğu zaman genişletilmiştir (Athique, 2011). Popüler sinema ile ilgili olumsuz söylemler sadece kolonyal yönetimlere özgü olmamış; Mahatma Ghandi döneminde ahlaki

nedenlerden, Nehru döneminde ise yoksul bir halkın ihtiyaçları bağlamında sinemaya eleştiri yapılmıştır.

Hindistanlı gazeteci ve yazar Chishti'ye göre (2022); sınıflara ayrılmış farklı koltuklarda oturmalarına rağmen; değişik sınıfsallardan izleyicilerin sinema salonlarında yaşadığı ortak deneyim, gözyaşı ve kahkaha gibi duyguların kamusal olarak ifade edilmesini meşrulaştırmıştır. Bu, bireysel duyguların kamusal olarak ifade edilmesine yer açmayan bir toplum için bir kırılma noktası olmuştur. Sinema salonları, en azından filmin izlenmesi esnasında kast ve din ayrımlarını geçersiz kılmıştır. Yüzlerce kişinin bir araya geldiği tiyatrolar, sinema yıldızlarının doğmasına ve sinemanın hayattan büyük görülmesine yol açmıştır. Bu durum film oyuncularına ortak tapınma ve sinemaya gitmeyi Hintlileri birbirine bağlayan bir deneyim haline getirmiştir. Hindistanlı sinema tarihçisi Theodore Baskaran, yıldız olma ve tapınma durumunun sinema reklamcılığı yoluyla kültürün teşvik edilmesini sağladığını, sinema fenerlerine ve dekupe figürlere yansıdığını belirtmiştir (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020). Bir başka sinema araştırmacısı akademisyen Priminda Jacob' a göre (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020), sinemaların ve etraflarındaki kamusal alanlara yerleştirilen sinema fenerlerinin büyük boyutlu dekupe figürleri; halkta geniş çaplı bir duygusal tepki oluşturmuş, afişlerin çevresinde oluşan büyük kalabalıklar onlara dev çelenkler takarak etraflarında dans etmiş, onlara tezahürat yapmış ve fenerlerin dekupe figürleriyle beraber fotoğraf çektirmişlerdir.



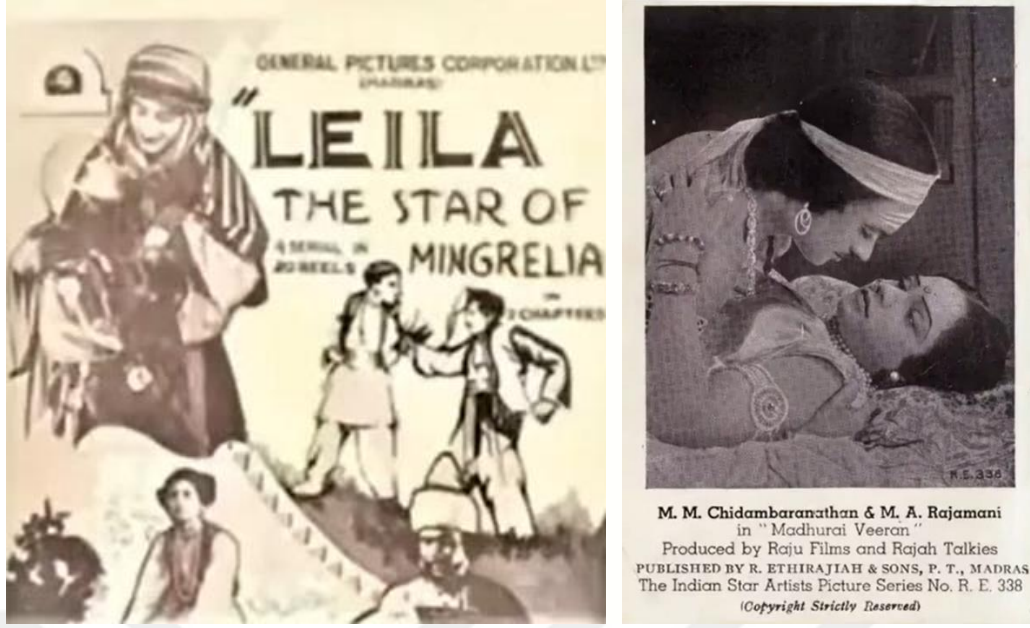
Resim 4.6.1.4 Cutout'lar ve etraflarında toplanan kalabalığı gösteren bir sahne, Nataraj Sinema Salonu, 2018. Kaynak: thehindu.com

Sinema fenerlerinin ve dekupe figürlerin oluşturduğu tepkinin yoğunluğu, ünlülerin gücünden, eğlencenin heyecanından ve kozmopolit bir modernitenin parçası olmanın gururundan bahsetmekteydi. Bu anlamda fenerler ve dekupe figürler, reklam işlevinin ötesine geçerek hayranların bir topluluk olarak bir araya geldiği, en sevdikleri yıldızı ve eğlence sineması olgusunu kutladığı odak noktalarına dönüşmüştür. Sinema izleyicileri yalnızca görüntülerdeki ünlüleri değil aynı zamanda bu fenerlere imza atan fener ustalarını da tanıyor ve takdir ediyorlardı. Fenerler üzerinde yer alan logoların altında bulunan telefon numaraları sayesinde etkileyici bir fener tamamlandığında fener ustalarına tebriklerini iletmek için iletişime geçiyorlardı.

Sinema feneri ve dekupe figür kültürü Chennai de başlamış buradan güney Hindistan'ın Bombay ve Kalküta gibi sinema sektörünün önde olduğu büyük şehirlere yayılmıştır. Chennai, Tamil sinemasının yaygın olduğu bir bölge olmakla beraber buradaki ustalar Bollywood ve diğer sinema türleri içinde fener tasarlamışlar, ayrıca Güney Afrika'nın yakın bölgeleri ve Sri Lanka'ya sinema feneri üretimi yapmışlardır (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020).

4.6.2. Hindistan'da Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler

Sessiz sinema Hindistan'da 1916 yılında başlamıştır. 1931 e kadar devam eden bu dönemde 124 uzun metrajlı film üretilmiştir. Bu duruma rağmen bu 15 yıllık döneme ait belge veya hatıra günümüze ulaşamamıştır. Sinema tarihçisi ve yazar Theodore Baskaran'ın aktardığına göre (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020), Ukrayna arşivlerinden "Leila The Star of Mengralia"adlı bir Tamil filmine ait ufak bir reklam günümüze ulaşmıştır. 1930'lu yılların sonlarından itibaren film şirketleri "flash card" denilen filmlere ait bilgi kartlar üretmeye başlamıştır. Bu kartlar ön yüzlerinde yapımcı ve oyuncular hakkında bilgi içerirken, arka yüzlerinde damga ve adres için boşluk bulunması nedeniyle aynı zamanda kartpostal olarak kullanılabilmekteydiler. Yine aynı dönemde siyah beyaz ve renkli afişlerin üretildiği bilinmektedir.



Resim 4.6.2.1 “Leila The Star of Mengralia” filminin reklamı ve bir bilgi kartı örneği.

Kaynak: Theodore Baskaran arşivi.

1942 yılına gelindiğinde tam teşekküllü afişlerin üretilmesiyle başrol oyuncusu algısı ortaya çıkmaya başlamıştır. Afişlerde oyuncuların yüzleri ve isimleri olmakla beraber yönetmen adları yazılmamaktaydı, duvarlara asılmaya başlanan bu resimlere tek afiş denilmekteydi. Hint sinemasında bir filmin reklamı bütünsel bir yapıya sahipti. Hazırlanan görseller filmin afişinde, dergi ilanlarında, şarkı kitaplarında, tanıtım resimleri ve akla gelebilecek her türlü promosyon malzemesinde aynı biçimde kullanılmaktaydı. Afişlerin kendilerine ait ikonik bir görsel dili bulunmaktaydı. Reklam kompozisyonuna uygun üretilen afişlerde oyuncular hiyerarşik olarak yer almakta, bu bakımdan Babür minyatürlerini andırmaktaydılar. Zamanla afişlere yönetmen, senarist ve müzik yapımcılarının adları da eklenerek filmin künyesi hakkında daha geniş bilgi verilmeye başlanmıştır.



Resim 4.6.2.2 Afif örnekleri.

Kaynak: Theodore Baskaran arşivi.

Jeevananthan'a göre (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020), sinema fenerleri Chennai'de doğmuş, buradan Bombay ve Kalküta'ya yayılmıştır. Sinema fenerlerinin ortaya çıkmasındaki dönüm noktası, Hindistan'da sinema filmi reklamcılığı kültürünün gelişmesine büyük katkıda bulunan film yönetmeni, politikacı ve yazar S.S Vasan'ın "Chandralekha" filmi için kullanmış olduğu fenerler olmuştur. Fenerlerde yer alan oyuncu TR Rajakumari'nin üç metrelik küpesi Bombay ve Kalkütalı izleyicileri şaşırtarak şok etkisi yaratmıştır. Bu dönemden itibaren sinema feneri ve dekupe figür reklamcılığı Hint film kültürünün bir parçası haline dönüşmüştür.

4.6.3. Hindistan'da Sinema Fenerlerinin Üretim Tekniği

Hindistan'da sinema fenerleri film kültürünün ayrılmaz bir parçasıydı, oldukça titiz bir çalışma gerektiren bu fenerlerin yapım süreci de oldukça detaylı aşamalar içermekteydi. Hint Sinemasının önemli fener ve afif ustalarından Cine Arts'ın sahibi, eleştirmen, yazar ve avukat V. Jeevananthan kendisi ile yapılan roportajda (2021), sinema fenerleri ve dekupe figürlerin çoğunlukla film yapımcıları ve dağıtımçıları tarafından, bazen de sinema sahipleri tarafından filmlerin reklamının yapılması amacıyla fener ustalarına sipariş edildiğini belirtmiştir. Siparişi alan ustalar önce

sinema feneri için gerekli tuvali hazırlar daha sonra kompozisyon ve kadraj üzerine çalışarak fenerleri renklendirmekteydiler.

Jeevananthan'a göre (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020), tuvalerin yapılabilmesi için geliştirilmiş bir sistemleri bulunmaktaydı. Öncelikle tuvali oluşturacak kasnaklar için tahta parçalar temin edilir ve kesim fabrikalarına götürülerek 1,5 inç (3,81 cm) 10 fit (304,8cm) boyutunda çıtalar haline getirilirdi. Fenerlerin yüksekliği genelde 10 fit kadardı. Belirlenen ölçülere göre parçaları kesip monte edecek ve üzerine "Gada" kumaşından oluşturulan tuval bezini gerip çakacak terziler ve marangozlar işe alınır. Bir atölyede arka planda ortalama 10-15 kişilik bir ekip çalışmaktaydı. Kasnağa gerilecek tuval bezi üzerine "Vajram" adı verilen özel bir yoğun kokulu sakız ve kumaşın sertleşmesi için tebeşir tozu eklenmiş özel bir su karışımı sürülerek kurumaya bırakılırdı. Bu işlemin ardından kasnağa gerilmiş tuval bezi üzerine astar olarak vernikli bir yağ tabakası uygulanırdı. Bu yağ tabakası keten tohumu yağı ve saf insülinin karıştırılması ile elde edilmekteydi. Bu astar kat boyanın kumaş tarafından emilmeden tuvalin üzerine sabitlenmesini sağlamaktaydı.

Tuvalerin üretim sürecinin ardından çizim için eskiz süreci başlardı. Eskiz süreci için önceleri film şeritlerinden elde edilen 3 veya 4 inçlik film karelerinin karanlık odada yeniden kopyalanması yoluyla elde edilen negatifler kullanılmaktaydı. Daha sonra bunların yerini dağıtımcılar veya sinema sahipleri tarafından sağlanan 8 X 12 boyutunda, still adı verilen tanıtım fotoğrafları almıştır. Bu görüntüler "Macig Lantern" adı verilen, işlev olarak projektöre benzeyen bir görüntü büyütme makinesi yardımı ile duvara veya yere yansıtılmaktaydı.



Resim 4.6.3.1 Çıraklar tarafından hazırlanmakta olan bir afişin görüntüsü. Kaynak: V. Jeevananthan arşivi.

Bu iş için kullanılan görüntüler 70'ler ve 80'lerde bile çoğunlukla siyah beyazdı. Eskiz için görüntülerin yansıtılmasından önce Chennai'li afiş ustalarına; film yönetmenleri, yapımcılar ve oyuncuların da yönlendirmesiyle oyuncuların önem sırasına göre oluşturulmuş bir mizanpaj kurdurulurken, Coimbatore'da afiş ustaları kendi mizanpajlarını hayali olarak kendileri tasarlamaktaydılar. Eskiz aşaması tamamlanan fenerlerin arka planı çıraklar ve daha genç ressamlar tarafından başrol oyuncusunun arzusuna göre bir kat boyanmakta ve kurumaya bırakılmaktaydı. Kuruyan fenerler usta tarafından uygun ışıklandırma, renk kontrastlıkları ve şekiller verilerek tamamlanırdı. Ustaların sınırsız renk özgürlüğüne rağmen fenerlerin resmedilmesindeki en büyük zorluk benzerliği yakalamaktı. İllüstrasyonların yerleştirilmesi tamamlanan fenerlerin üzerine; harf tasarımcıları tipografik bölümü filmin orijinal gazete, dergi ilanları ve fotoğraf kartlarındaki reklamlarıdan kopyalayarak yazarlardı (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020).



Resim 4.6.3.2 Fener ustası Chinnappa'nın boyama yaparken bir görüntüsü.

Kaynak: sahapedia.org

Bütün sinema feneri ustaları taslaklarını hazırlarken “macig lantern” yardımı ile büyütme yöntemini kullanmazlardı. Bu araç yerine referans olarak kullanılan resimlerin üzerine ve boş bir zemin üzerine aynı sayıda ızgaranın çizilmesi yardımı ile

karelenerek kopyalama tekniği ustalar arasında yaygındı, ayrıca bazı sanatçılar toz boyalar yerine plastik boyaları tercih etmekteydi (Basu, 2021; Thokder, 2024).

Jeevananthan'a göre (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020), dekupe figürlerin kontrplaklar üzerine yapılan ölçülendirilmesi tamamen farklı bir işti. Geleneksel olarak 10 fit (3 metre 5cm.) yüksekliğinde yapılan fenerlerin aksine yükseklikleri 60 fite (18 metre 300 cm.) kadar uzanabiliyordu. Kontrplak boyutları maksimum 8 inç 4 inçten oluşmaktaydı bu nedenle figürleri uygun bir şekilde alana yerleştirmek gerekmekteydi. Dekupe figürler için eskizler parçalar halinde çalışılır, yansıtılan görüntünün hizasından kılavuz çizgilerinin üzerinde 8 fite denk gelen yere bir işaret konulurdu. Kontrplakların oluşturacağı ana biçime göre marangoz tarafından etrafı kesilir ve birleştirme işlemi için renklendirilirdi. Dekupe figürlerin birleştirilmek için tek tek yukarı taşınması gerektiğinden bu oldukça zahmetli bir işti. Özellikle büyük boyutlu sinema fenerlerinin boyanması sırasında ustalar boyama işlemi için büyük bir dayanıklılığa ihtiyaç duymaktaydı. Fenerlerin yüksek kısımlarını boyamak için bir platform kullanılır ve fener ustaları pek çok defa aşağı yukarı inerek bir feneri tamamlarlardı (Thokder, 2024; Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020).



Resim 4.6.3.3 Örnek bir "Cut Out" figür çalışmasının oyuncu Sylvester Stallone'ye ait figürün arka yüzü ve önyüzünden görüntüler. Kaynak: V. Jeevananthan arşivi.

Sinema feneri ve dekupe figür üretimi organize bir meslek kolu değildi, bir hafta veya on gün içinde atölyelerin bu dev resimleri üretmeleri gerekmekteydi. Bazı müşteriler fenerleri satın alır, birçok müşteri de ustaları aldatarak ürünleri çalardı. Fenerlerin

mekanlara asılmasından üç gün öncesine kadar bu problemler devam edmekteydi (Jeevananthan, 2021).

Afişler üretildikten sonra her sinema salonu için fener boylarının ayrı ayrı ayarlanır ve asılırdı. İlk gösterim yapılacak her sinema salonunun kapasitesine göre sinema feneri ve dekupe figürlerin boyları ayrı ayrı ayarlanmakta ve birkaç gün içinde hazırlanmaktaydı. Kurutulan sinema fenerleri rulo yapıp, şehir ve kasabalara dağıtılmaktaydı. İlk gösterimin döneminin ardından başka sinema salonlarında gösterime girecek filmlerin fenerleri atölyelere geri döner, kasnaklarından çıkartılarak yeniden ölçülendirilip, gerdirilir ve başka sinemalara gönderilirlerdi (Jeevananthan, 2021). Sinemalara gönderilen fener ve dekupe figürlerin kurulumu en alttan başlar, malzemeler teknik ekip tarafından eğer ağırsa yukarıya doğru halatlar yardımı ile çekilerek, hafifse tek tek taşınarak kurulmakta ve çerçevelere yapıştırılmaktaydılar. Bu iş için “Casuarina” adı verilen bambu bir iskele hazırlanır, figürlerin baş kısımlarının yerleştirileceği tepe noktası için gerekli iskele en son kurulurdu, fenerlerin asılması sokakların boş olduğu gece geç vakitlerde yapılan oldukça tehlikeli bir işti (Basu, 2021).



Resim 4.6.3.4 Örnek bir fener asımı süreci.

Kaynak: sahapedia.org

Jeevananthan (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema’s Tryst with Visual Art, 2020), fenerin asılma aşamasının en problemlisi olan, oyuncuların hayranlarının etrafta dolaşması olduğunu ileri sürmüştür. Fenerler asılırken nasıl boyandığından, renklerin nasıl karıştırıldığına dair meraklı bakışlarla etrafı inceleyen hayranlar nedeniyle; hem

yapılmış afişler ortaya çıkmakta, hem de oyuncuların aurasının topladığı hayran kalabalığı arasında kavga çıkabilmekteydi. Sinema fenerlerini asmak ile ilgili bir başka problem muson yağmurlarına denk gelmekti. Yağmurlar nedeniyle dışarı asılamayan afişler kurutulamıyordu ve bu da zamanlamanın gecikmesine sebep olmaktaydı.

Jacop'un (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020) aktardığına göre sinema fenerleri ve dekupe figürlerin kullanım süresi 100 gün kadar sürmekteydi. Bir filmin başlangıç gününe işaret eden bu geçici malzemeler, zamanla hava koşullarına maruz kalarak renkleri solmakta ve bazı bölümleri koparak düşmekteydi. Bu eserlerin son yaşam döngüsü, ya fener atölyelerinin ya da gecekonduların çatı kaplaması olarak kullanılmak veya kontrplakların kesilerek havai fişek olarak satılması olmaktaydı. Birçok ülkede olduğu gibi Hindistan'da da bu malzemelerin sistematik ve kalıcı hiçbir kaydı tutulmamış ve birçoğu yok olup gitmişlerdir.

4.6.4. Hindistan'da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları

Sinema fenerlerini üreten atölyelerin bir çoğu aile şirketiymiş, böylece beceriler nesilden nesile aktarılmaktaydı. Fener ustalarının ataları geçmişte taş veya ahşap kaplama ya da kuyumculukla uğraşmaktaydılar (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020). Aileden eğitim almamış olanlar ise resim atölyelerinde ve afiş atölyelerinde usta çırak ilişkisi içinde yetişirdi. Bir çırağın ustalığa ermesi belli bir zamandan çok ustalık emareleri göstermesine bağlı idi (Thokder, 2024).

Jacop'a göre (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020), Hintli sinema feneri ve dekupe figür sanatçıları çoğunlukla portre ustalarından çıkmaktadır. Portrenin gücü jest, poz ve ifade aracılığıyla belirli bir bireye şüphe götürmez bir benzerlik uyandırmasında yatmaktadır. Başarılı bir portre, belirli bir kişiye yapılan güçlü görsel göndermenin yanı sıra, enerji ve canlılık duygusunu yakalamalıdır. İnsanların görüntülere tepki vermesini sağlayan bu canlılıktır. Fener ustaları için en büyük zorluk; doğal bir şekilde; mümkün olduğunca fotogerçekçi bir üslupla görüntülerin illüstrasyonlarının yapılmasıdır. İyi bir görsel kompozisyonun yakalanabilmesi için gerekli diğer tasarım unsurları görselin yerleşimi ve metnin

yerleşimi ile ilgili alınan kararlardan oluşmaktaydı. Ayrıca renklerin uygulanması, kontrast ve ışık kullanımı büyük bir beceri işi sayılmaktaydı.



Resim 4.6.4.1 Örnek bir sinema feneri ve dekupe figür çalışması.

Kaynak: V. Jeevananthan arşivi.

V. Jeevananthan (1956-)

Günümüzde Hint sineması için el yapımı sinema feneri ve dekupe figür üretimi yapan çok az usta kalmıştır. Bu ustaların dünya çapında tanınmış isimlerinden biri V. Jeevananthan kendi deyimiyle fener ve afişlerin arasına doğduğunu söylemektedir. Hem resim hem hukuk eğitimi almış, mesleği yine ünlü bir afiş ustası olan Cine Art'ın kurucusu olan babasından devralmıştır (Jeevananthan, 2021). Afişlerinde desen, renk, ışık ve doku bilgisini kullanmaktaki ustalığı ön plana çıkmaktadır. Bazen eserlerinde kullandığı beklenmedik yerlerdeki beklenmedik bir ton bunun göstergesidir. Filmin temasına göre foto gerçekçilikten, karikatüre doğru illüstrasyon türünü değiştirebilen usta; korku filmi, siyasi film veya bir komedi filminin yapısına göre renk paleti ile oynayabilmektedir. Hint sinema feneri ustalarının foto gerçekçiliği en iyi uygulayan ustalarından biridir. Özellikle Hintli oyuncu Raci Jani'nin kafasından oluşan sinema fenerinde bu durum iyice ortaya çıkmaktadır.



Resim 4.6.4.2 Jeevananthan'ın görsel dilini ve farklı illüstrasyon tarzlarını gösteren örnekler.
Kaynak: V. Jeevananthan arşivi.

Kakaiati Chinnappa (-)

Günümüzde bu mesleği sürdüren az sayıdaki sinema feneri ustalarından bir diğeri Kakaiati Chinnappa, sektöre katkısı bulunan isimlerden biridir. Ahşap kapı boyama konusunda uzman bir sanatçı olan babası K. Kalayya'nın ardından, ustası Shri Seenu'dan aldığı 15 yıllık sanat eğitiminden sonra 1940 yılların sonunda sinema feneri üretmeye başlamıştır. Hint film endüstrisinin birbirinden farklı kolları için sinema feneri ve dekupe figür üretimi yapmaktadır. Karakterleri yoğunlaştırmak, görsel olarak muhteşem kılmak için kullandığı kalın fırça darbeleri ve parlak renkler fener tasarımlarının ana özelliğidir. Özellikle portlerde kırmızı tonların dramatik kullanımı, karakterlerin daha sert ve maço bir görünüm sergilemesini sağlamaktadır (Basu, 2021).



Resim 4.6.4.3 Chinnapa'nın görsel dili ve işlerinden örnekler.

Kaynak: sahapedia.org

4.6.5. Hindistan'da Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu

Hindistan'da 2000 yılının başlarında yapılan bir istatistik çalışmasına göre sadece Chennai'de 6000 kişinin bu meslekle uğraştığı tespit edilmiştir. Günümüzde ise bu işle uğraşan atölyelerin bir çoğu ya kapanmış ya da yeni iş kollarına yönelmiştir (Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's Tryst with Visual Art, 2020). Sektörde ortaya çıkmış olan ciddi bir daralmaya rağmen az miktarda da olsa fener ustasının bu mesleği sürdürmekte olduğu tespit edilmiştir. Mesleğin daralmasındaki en büyük etken gelişen dijital baskı teknolojileri olmuştur. Ancak üretimi ve dağıtımı daha hızlı olmasına rağmen, vinil üzerine yapılan büyük ölçekli dijital baskılar hala daha elle boyanmış sinema fenerleri ve dekupe figürlerden daha pahalıya gelmektedir (Basu, 2021;

Ciochetto, 2013). Bu durum elle boyanmış sinema fenerlerinin hala daha varlığını sürdürmesinin sebebi olmuştur.



4.7. Japonya’da Sinema Fenerleri

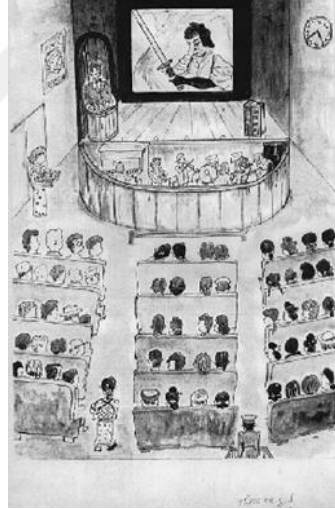
4.7.1. Japonya’da Endüstrileşme Döneminin Başında Sinemacılık Faaliyetleri, Sinema Salonları ve İzleyiciye Genel Bakış

İmparator Meiji’nin (1852-1912) tahta çıkmasından önce 200 yıl boyunca dünyaya kapalı bir yönetim süren Japonya, Meiji döneminde “Shogun”luk sisteminin kaldırılması, imparatorun sadece manevi değil siyasi bir lider olarak kabul edilmesi, reform yanlısı yönetim sistemi ve ortaya çıkan hızlı ticari gelişmeler sayesinde; Batı dünyasının ilgi ile takip edildiği ve her türlü teknolojinin sergilendiği modern bir atmosfere bürünmüştür. Bu modern atmosfer döneminde sanayi, teknoloji, hukuk, siyaset, ekonomi, yaşam tarzı, beslenme, giyim, dil, alfabe, din, felsefe ve değerler gibi çeşitli alanlarda Batı kültürünün değer ve ilkelerini kendisine uyarlayan melez bir sosyal düzen ortaya çıkmıştır. O dönemde ortaya çıkmış olan sosyal düzen Batı dünyasının çok yakından takip edilmesine neden olmuş ve çok sayıda teknolojik aletin ülkeye kazandırılmasını sağlamıştır. Röntgen, projektör, kinetoskop, sinematograf, vitoskop gibi bir çok görüntüleme ve hareketlendirme sistemleri kısa zamanda toplumun ilgisini çekmiştir.

Japonya’da 1886’dan itibaren projeksiyonlu slayt gösterileri yapılmaya başlanmıştır. Projeksiyonun yaygınlaşmasından bir süre sonra Sacramento Eyalet Üniversitesi, Asya tarihi araştırmacılarından Profesör Jeffrey A. Dym’in, ünlü Japon sinema tarihçisi ve koleksiyoner Yoshinobu Tsukada’dan (1929-) aktardığına göre (Dym, 2000), kinetoskop Takahashi Shinji (1851-1915) tarafından 1896 tarihinde, sinematograf Inabata Katsutarō (1862-1949) tarafından 1897 tarihinde ve vitoskop Araki Waichi tarafından 1897 tarihinde Japonya’ya getirilmiştir. Veliht prens Taishō’nun huzurunda 17 Kasım 1896’da Kobe’de gerçekleşen kinetoskop gösterisi, 15 Şubat 1897’de Osaka’da, 8 Mart 1897’de Tokyo’da gerçekleşen sinematograf gösterileri ve yine Osaka’da gerçekleşen vitoskop gösterileri sonrasında hareketli görüntülerin gösterimi Japonya’da hızla yayılmaya başlamıştır.

Hareketli görüntü makinelerine yapılan finansal yatırım sonrasında Japonya’da sinemacılık faaliyetlerine atılan ilk adımların ardından kiralık salonlarda sinema salonlarında ilk gösterimler yapılmaya başlanmıştır. Gösteriler yüksek ücretlerine

rağmen zengin üst ve orta sınıf tarafından aşırı rağbet görmüş, bu nedenle o dönemde sinema Batı dünyası ile ilgilenen zengin sınıfa ait bir faaliyet olarak kabul edilmiştir (Dym, 2000). Şehir merkezlerinde kiralık salonlarda, taşrada gezici tiyatrolarda devam eden film sergileri Japonya’da hareketli görüntülerin sergilenmesi için talep arttıkça sergilemeye yönelik gelişen profesyonel yaklaşımların gelişmesine neden olmuştur. Bu durumun sonucunda 1903 yılında kalıcı olarak inşa edilen ilk sinema salonu Denki-Kan veya diğer adıyla Tokyo Elektrik Sineması, Tokyo’nun eğlence bölgesi Asakusa’da açılmıştır. Modern kültür, tarih ve Japon kültürü üzerine araştırmalar yapan Amerikalı yazar Stephan Lee Mansfiel’a göre (2009), Senso-ji tapınağından sadece bir veya iki blok ötede açılmaya başlayan sinema salonları, tiyatrolar, panayır yerleri ve bu yerlerde performans sergileyen sanatçılar bölgede anında dönüştürücü bir etki yaratarak geniş kitleler ilgisinin buraya yönelmesine sebep olmuştur. Bir film distribütörü olarak kurulmuş olan Matsuda Film’in web adresinde yer alan tarihi kayıtlara göre; Japonya’da o dönemde açılmış olan yerleşik 64 sinemanın 21’i, 1917 yılı itibariyle bu sokakta bulunmaktaydı.



Resim 4.7.1.1 Bir Japon sinema salonunun iç kısımlarını tarif eden illüstrasyon çalışması.

Kaynak: matsuda.com.

Dönemin yerleşik sinema salonlarında mimari yapı orkestra bölümü, seyirci koltukları, müfettiş koltuğunun bulunduğu bir alan ve gösterimin yapıldığı sahneyi içeren bölümlerden oluşmaktaydı (On-Line Photographic Tour of a Historic Silent Film Theater). Sahnenin üzerinde “Benshi” adı verilen sunucuların ve sergilenen filmin adını gösteren, içeriden yansıtılan bir ışıkla aydınlatılan “Andon” olarak tabir edilen bir tabela bulunmaktaydı. Orkestra bölümünün olduğu kısım “Gakudan” olarak anılır,

içerisinde hem Batı müziğine, hem de Japon müziğine ait aletler bulunmakta olup hangi müziğin ve hangi aletin kullanılacağı orkestra şefinin seçimine bırakılmaktaydı. Orkestra çukurundan dağılan müzisyenlerin görüntüsü popüler bir Japon nanesi olan “Jinta”nın kutudan çıkma görüntüsünü andırıldığından dolayı; orkestra bölümüne sesiz film döneminde “jinta” adı da verilmiştir. Sahnenin ön kısmından sinema salonun arka tarafına doğru “Kyakusei” denilen seyirci koltukları bulunmaktaydı. Koltuklar hem ekonomik sınıflara göre hem de erkekler, kadınlar ve aileler olmak üzere bölümlere ayrılmış, evli olmayan genç erkekler ve kadınların beraber oturması ise 1917 yılında yürürlüğe konulmuş olan Sinema Kuralları ve Yönetmeliğine göre yasaklanmıştı. Film aralarında “Nakauri” denilen satış elemanları çeşitli atıştırmalıklar satarak seyircilere hizmette bulunurlardı. Japon sinema salonlarında hem yiyecek içecek satışının artması için hem de perdede gösterilen reklamların çok talep görmesinden dolayı reklam araları uzun tutulmaktaydı. Seyirci sıralarının en arka bölümünde “Rinken” adı verilen müfettişler için ayrılmış koltuk yer almaktaydı. Müfettişler film gösterisi sırasında koşulları takip etmek ve “Benshi”nin sakıncalı bir ifade kullanmasını önlemek amacıyla atanmış, bir çeşit yerinde sansür uygulaması yapan polis memurlarından oluşmaktaydı. Görevleri arasında kadınlar ve erkeklerin ayrı oturup oturmadığını kontrol etmek, uygunsuz faaliyetleri engellemek ve uygunsuz bir cümle veya durum karşısında anlatıcının sözünü keserek filmi durdurmak bulunmaktaydı (On-Line Photographic Tour of a Historic Silent Film Theater). Japon sinema salonları ve filmleri için uygulanmış olan sansür mekanizması II. Dünya Savaşı döneminde İçişleri Bakanlığı Polis Bürosu’nun görevi haline gelmiş, sonraları yerini “Eirin” adı verilen bir çeşit zorunlu olmayan, ancak sektörün belirttiği kendi kendini sansür mekanizmasına bırakmıştır.

Yüzyılın başlarında Japon sinema salonlarında genellikle günde iki gösterim yapılmaktaydı, gösterimlerde birkaç filmin arka arkaya sergilenmekte ve nadiren bu sergiler yirmi dakikadan fazla sürmekteydi. Dym’e göre (2000), film makinelerin yüksek fiyatı, ithalat maliyetleri, pazarlama ve sergileme harcamaları göz önüne alındığında; ilk sinema salonlarının biletleri tiyatro biletleriyle kıyaslanabilir fiyatlara satılmaktaydı. Orta, üst ve özel sınıf koltuklara sahip sinema salonu sahibi girişimciler bu nedenden dolayı seyirciye aynı değeri karşılayacak bir gösteri sergilemek zorundaydılar. Erken dönem hareketli görüntülerin çoğu genellikle saniyeler ve birkaç dakika arasında değişmekteydi bu nedenle bu ihtiyacı karşılayamayacak kadar kısa

kalmaktaydılar. Bu soruna getirilen çözümlerden biri görüntülerin art arda eklenerek döngüye alınması sayesinde sahnelenme süresinin uzatılmasıydı. Ancak bu durum hem görüntülerin yeteri kadar uzatılmasını sağlayamamaktaydı hem de bir müddet sonra izleyicinin sıkılmasına sebep olmaktaydı. Tekdüzeligi ortadan kaldırmanın ve sahnelenme süresini uzatmanın bir başka yolu; projeksiyon makinelerinin ve gösterilen filmlerin tanıtımı için “Benshi” denilen anlatıcıların gösterinin bir parçası haline getirilmesi idi. Anlatıcılar projeksiyon makinelerinin nasıl çalıştığı, kimin icat ettiği, nereden geldiği gibi tüm özellikleri, parçaların işlevlerini, çalışanların görevlerini, filmin ne hakkında olduğunu ve filmlerde görülen Batı kültürü hakkında izleyiciye çeşitli bilgiler vermekteydiler. Bu yöntemler sayesinde erken dönem girişimciler hareketli görüntülerin sergilenmesini üç saate kadar uzatmayı başarmışlardır.

Japon sinema sektörü için etkileyici birer pazarlama ve reklam aracına dönüşen “Benshi”lerin varlığı Japon sineması tarihçisi Joseph Lee Anderson ve Japon kültürü ve sineması tarihçisi Donald Riche’nin, Japon Filmi: Sanat ve Endüstri (Anderson ve Riche, 1959) kitabında aktardıklarına göre; yeni bir reklam aracından çok tarihsel bağları olan bir durumdu ve Japon tiyatro tarihine öncüllerinin önemli bir yeri vardı. Hem klasik Japon tiyatrosu olan “Kabuki” tiyatrosunda, hem de Japon kukla tiyatrosu olan “Bunraku”da sahnenin kenarına yerleştirilmiş bir platformda oturan, sahnelerin arasına girerek oyunu açıklayan anlatıcı ve müzisyenlerden oluşmuş “Jaruri” veya “Nagauto” denilen bir grup bulunmaktaydı. Ayrıca vodvilin yerleştirilmiş versiyonu olan “Yosa” gösterilerinde geleneksel hikaye anlatıcıları yer almaktaydı. Bu sebeplerden dolayı anlatıcıya alışık olan Japon seyircisi tarafından “Benshi”lerin varlığı kolayca kabul görmüştü. “Benshi”ler o dönemde sahne performansları ile zamanla sergilenen filmlerin önüne geçmiş, Japon seyircisinin film ve sinema salonu seçimleri üzerinde etkileyici bir unsur olarak piyasaya sürülen yapımların başarısı üzerinde önemli bir rol oynamışlardır (Dym, 2000).



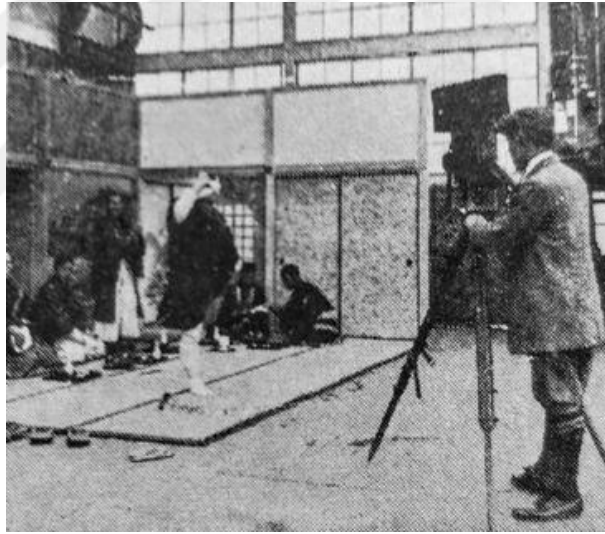
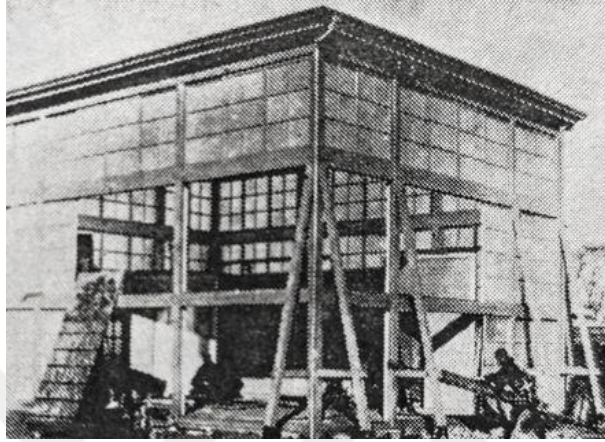
Resim 4.7.1.2 Oyuncu resimlerinin hemen altında büyük olarak “benshi”nin ismini paylaştığı posterlerden örnekler 1920’ler. Kaynak: wikipedia.org

Uzun metrajlı filmlerin çekimi ve yıldız sisteminin Japon sinema pazarına yerleşmesinden sonraki dönemlerde bile “Benshi”ler seyirci için ilgi odağı olmaya devam etmiştir. “Benshi”lerin adları film afişlerinde film oyuncularını ve yönetmenleriyle aynı büyüklükte yazılmış, maaşları film oyuncularını ile eşit tutulmuş ve bu bağlamda gösterimlerin esas yıldızı haline dönüşmüşlerdir. “Benshi”lerin Japon sinema sektörü üzerindeki etkisi sessiz sinema dönemi boyunca sürmüş ve sessiz sinema döneminin diğer ülkelere göre daha uzun sürmesine neden olmuştur. Bu durum Pasifik Savaşı’nın başlaması ile son bulmuştur (Dym, 2000).

Japon sinema izleyicisi için “Benshi”lerin vazgeçilmez olmasının nedenlerinden bir diğeri anlatıcıların performansı ile sergilenen film gösterilerine alışmış ve bu durumun bağımlılık haline gelmiş olmasıdır. Bu nedenlerden dolayı anlatıcılar sessiz film döneminin ayrılmaz bir parçası haline dönüşmüşler ve sessiz sinema döneminin Japonya’da başka bölgelere göre çok daha uzun sürmesine neden olmuşlardır (Dym, 2000).

Japonya’da sinema sektöründe öncü film yapım şirketlerinin ortaya çıkışı ve endüstrileşme döneminin başlaması hareketli görüntü aletlerinin ülkeye ithalatını yapmış olan girişimcilerin sayesinde olmuştur. Sinematograf makinesini ithal etmiş olan Inabata Katsutarō, Yokoto ve Yoshizawa markaları adları altında 1904 yılında çeşitli Shimpa Tiyatro şirketlerinin de desteğini alarak film yapıcılığı ve üretimine

başlamıştır. Batıdaki gelişmeleri takip etmek amacıyla 1902 yılında Londra’da bir ofis açmış olan grup şirketlerinden Yoshizawa’nın sahibi Kenichi Kawuara o dönemde Amerika’yı ziyaret ederek hem St. Louis Uluslararası Fuarı’nda Japon-Çin savaşını ve Japonların kültürel hayatına dair görüntülerden oluşan filmler sergilemiş, hem de sergi sonrasında Amerika’da kapsamlı bir tura çıkmıştır.

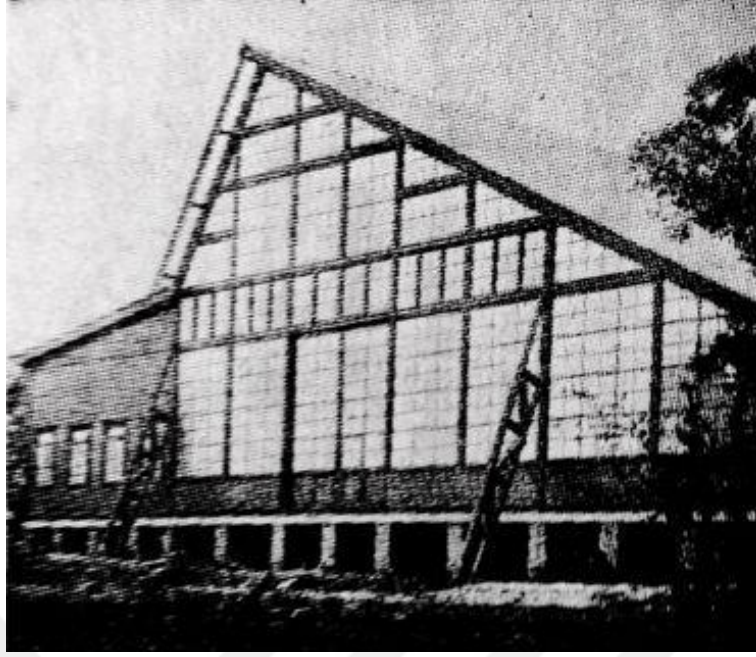


Resim 4.7.1.3 Kenichi Kawuara, Yoshizawa Shoten Meguro stüdyosunun yapım aşamasını ve iç kısmını gösteren resimler, 1908-1910. Kaynak: japonisme.org

Thomas Edison ve Siegmund Lubin’in kurmuş olduğu film stüdyolarını ziyaret eden ve burada film çekim tekniklerini öğrenen Kawuara, bu sayede film çekmek için kalıcı bir stüdyo kurmanın önemini fark etmiştir. 1908’de Japonya’ya döndüğünde o zamanlarda Tokyo’nun kırsalında kalmış olan Meguro bölgesinde arazi satın alarak Melies’i taklit eden bir villa inşa ettirmiş ve villanın bahçesine 1910 yılında Edison’un Bronx Stüdyo’sunun tasarımını kopyaladığı Meguro Stüdyosunu kurmuştur (Anderson ve Riche, 1959).

Sinema yapımcılığı alandaki bir başka girişim uzun yıllar önce Çin’de fotoğrafçılık ile uğraşan ve sonrasında Singapur’da Pathé Frères'den satın almış olduğu filmleri çadır tiyatrolarında sergisini yapan Shokichi Umeya (1868-1934) tarafından yapılmıştır. Japonya’ya döndüğünde Pathé’den almış olduğu haber filmleri sayesinde elde etmiş olduğu yüksek karı kullanarak büyük sinema salonları kiralayarak yapmış olduğu gösterimlerle karını arttıran Umeya, 1906 yılında iki şirkete rakip olacak olan üçüncü film yapım şirketini kurmuş ve Pathé Frères ile resmi bir bağlantısı olmamasına rağmen şirketine M. Pathé Company ismini vermiştir. Bu alanda öne çıkan bir başka şirket tarih 1909 yılını gösterirken Tokyo’da başarılı olmaya başlayan Fukuhodo zincir tiyatro topluluğudur. Topluluk sekiz sinemaya sahip olarak kendi filmlerini üretmeye karar vermiş ve böylece 1910 yılında Japonya'nın dördüncü yapım şirketi kurulmuştur (Anderson ve Riche, 1959).

Japonya’da sinema sektörüne girişimcilerin ve halkın yoğun ilgi göstermesi bu alandaki faaliyetlerin artmasıyla sonuçlanmış ve ortaya çıkan yoğun bir rekabet nedeniyle sektörde tröstleşme ihtiyacı doğmuştur. Dört yapımcı şirketin önderliğinde bir ortaklık kurularak (Yoshizawa Shōten, Yokota Shōkai, M. Pathe ve Fukuhōdō) 1909’da A.B.D’de kurulan Motion Pictures Patent Company’nin benzeri bir tröst grubu kurulmuştur. İlk kurulduğu yıllarda Greater Japan Film Machinery Manufacturing Company Limited adını taşıyan şirket 1912 yılında Nippon Katsudō Shashin (Japon Sinematograf Şirketi) adını almış ve sonraları Nikkatsu Corporation (Japonya Sinema Filmleri Şirketi) olarak anılmaya başlamıştır. Şirket uzun yıllar sektörü domine etmiştir.



Resim 4.7.1.4 Kawaura Kenichi ve Yoshimoto Keizo, Nikkatsu Mukojima Cam Stüdyosu, 1913.

Kaynak: japonisme.org

Kurulduğu dönemde dört film çekim stüdyosu ve ülke genelinde 70 kadar sinema salonu bulunan şirket, kısa bir zaman sonra bünyesine Mukojima stüdyosunu eklemiştir. “Shimpa” adı verilen çağdaş dramaların çekildiği merkez olarak ön plana çıkan stüdyo “Yeni Okul”ün temsilcisi sayılmıştır. Bu popüler sahne hareketinin karşısında ise Kyoto stüdyoları “Kyuha” veya "Eski Okul" olarak adlandırılan kostümlü dramalar üretmeye devam etmiştir. Nikkatsu'nun dışında o dönemde Tenkatsu, Kokatsu, Taikatsu gibi bir çok anti-tröst şirket de kurularak Japon sinemacılık faaliyetlerinin ve film yapıcılığının gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.

Türk sineması tarihçilerimizden ve yazarlarımızdan Rekin Teksoy'un araştırmalarına göre (1974), ilk dönemin öne çıkan yapımlarında dış mekanlarda çekilen sokak sahneleri, geşaların dansları ve hile efektleri içeren görüntüler kullanılmıştır. Yüzyılın başlarında henüz yerleşik bir sinema endüstrisi olmadığından Japon sinema salonlarına genellikle Fransız, Amerikan ve İngiliz yapımı filmler hakim olmuştur. Dönemin sinema salonlarında gösterilen Japon stüdyolarında çekilmiş, ilk öykülü yerli üretim filmler “Kabuki” tiyatrosunun hikayelerinden esinlenerek hazırlanmıştır. Rus-Japon Savaşı'nın patlak verdiği 1905 yılı ile beraber gazeteci ve kameramanların Asya kıtasından gönderdiği savaş haberlerini içeren filmler sayesinde Japon sinema sektöründe görülen büyük bir canlılık sonrasında ortaya çıkmış olan tröstleşme

hareketi; Japon sinemasında sistematik film yapımcılığının başlamasını sağlamıştır. Komedi filmleri, melodramlar, tarihi arka plan içerisinde geçen samuray filmleri öncü dönemin popüler yapımlarıdır. Anti-tröstleşme hareketleri ile beraber batılı sanat kavramlarını içeren ve Japon sinemasının geleneksel duruşundan kaçınılarak, gelenekten kopmuş sanat filmleri çekilmeye başlanmıştır. Bu eğilimler sonucunda Batılı tarzda modern dramalar çeken yeni okul ve tarihi dönem dramaları çeken eski okul kavramları 1920’li yıllara gelindiğinde Japon sinemasında yerleşik hale gelmiştir.

1923 yılında yaşanan Büyük Kanto Depremi sonrasında Tokyo kentinin yok olacak noktaya gelmesi sinema merkezinin Kyoto’ya taşınmasına sebep olmuştur. Bu değişimle beraber ilk biçimler terk edilerek bağımsız Avrupa Sineması’nın taklit edildiği, sanatsal formda filmler sektörde yaygınlaşmış ve ortaya klasik Japon sineması çıkmıştır. 1938 yılında sesli sinemaların yaygınlaşmasının hemen ardından 1939 yılında çıkan II. Dünya Savaşı nedeniyle Japon sineması neredeyse tamamen devletin eline geçmiş, bu dönemde devlet rejimini övmeyen filmlerin üretilmesi zorlaşmıştır (Teksoy, 1974). 1945 yılında savaşın bitimiyle yönetime geçen işgal devletleri tarafından 1939 tarihli sinema kanununun kaldırılmasıyla hedonizm konulu filmler, solcu siyasi filmler ve melodramlar sinemaya hakim olmuştur.

Japon sinemasında 1950’li yıllardan itibaren gelişmeye başlayan yeni modernleşme anlayışı, renkli ve geniş ekrana geçiş ile beraber Japon sinemasının “Altın Çağ” dönemi başlamıştır. Ülke genelindeki sinema salonu sayısı 1959 yılının başlarında 6863’e ulaşmış ve her gün bir veya iki yeni sinema açılır olmuştur. Sinema salonlarındaki bu genişleme yayınlanan film sayısının da muazzam bir şekilde artmasını sağlamıştır. Altın Çağ döneminde Japon sinema salonlarında tröstleşmenin başlangıç yıllarına dayanan, tek bir yapım şirketinin filmlerini göstererek kazancı garanti altına alma eğilimi sürmüştür.

Japon sinema salonlarında yabancı film gösterimleri Japon izleyicisinin bu eylemi kültürel bir hareket olarak görmesinden dolayı tamamen farklı prosedürlere bağlıydı. Birinci sınıf sinema salonlarında sergilenen filmler için prestijli galalar düzenlenir, filmi seyretmeye gelen izleyiciler koltuk seçimi ve rezervasyon yapma gibi haklara sahip olurlardı. Bu filmler sayesinde yabancı kültürleri keşfederek sinemayı bir eğitim aracına çevirme eğilimi izleyiciler arasında yaygınlaşmıştır. İzleyiciler Avrupa’daki

eşdeğerlerinden çok daha kalın, filmin konusu, oyuncularını, yönetmeni hatta kameramanını hakkında ayrıntılı bilgiler içeren program kitapçığını satın alarak okumayı yabancı film izlemenin bir parçası haline getirmişlerdir. Program kitapçığının yanında filmin hem Japonca hem de orijinal dilini içeren senaryosunun da okunması özellikle İngilizce öğrenmekte olan öğrenciler arasında popüler olan bir uygulama olmuştur.

O dönemin Japon izleyicilerinin film seçiminde gazete ve dergilerde yer alan film haberleri, reklamlar ve eleştiriler de etkili olmuştur. Okuyucular tarafından sinema dergilerinde yer alan film eleştirileri takip edildiğinden, dönemin eleştirmenleri izleyicilere yardımcı olmak amacıyla bir sınıflandırma sistemi geliştirmişlerdir. Bu sisteme göre filmler kabaca “Kessaku” (başyapıt), “Shusaku” (mükemmel iş), “Kasaku” (iyi iş), “Katusaku” (güçlü iş) vb. gibi sınıflara ayrılmaktaydı. İzleyicilerinin film seçimleri üzerinde etkili olan bir diğer konu sevilen popüler oyuncuların varlığıydı. Bir çok izleyici sevdikleri yıldız oyuncuları kendi ailelerinden gibi görmekte ve hayran mektuplarında onlara hiçbir ücret karşılığı olmadan hizmet etmeyi teklif etmekteydi, bu durum bir hayran için büyük bir onurdu.

4.7.2. Japonya’da Sinema Fenerleri ve Dekupe Figürler

Japon sinema sektöründe rekabetin ve endüstriyel yapının gelişmeye başlamasıyla beraber girişimciler, hem ürünlerini geleneksel tiyatro gösterimlerinden ve ülkeye giren sayısız buluştan ayırt edebilmek, hem de sinematograf sergilerini duyurabilmek amacıyla sinema feneri ressamlarını işe almışlardır. Böylece o zamanlarda fenerler sinema reklamcılığının temel araçlarından biri haline dönüşmüştür. Bu durumun ilk örneklerinden biri Japon sinema yönetmeni Nomura Hotei’nin aktardığına göre (Dym, 2000), Inhata Katsutarō tarafından bir tabela ressamı olan babası Nomura Yoshikuni’nin (1854-1903) işe alınıp, kendisiyle sinema reklamları için anlaşma sağlamış olmasıdır.



Resim 4.7.2.1 Kobe’de bulunan Shurakukan Sinema Salonu için bir jinta tanıtımı, 1929.

Kaynak: Güney Carolina Üniversitesi, Hareketli Görüntü Araştırma Koleksiyonu.

Sinema reklamcılığında sinema feneri üretiminin yanı sıra, “Jinta” adı verilen müzikli gruplar da sinema için pazarlama aracı olarak kullanılmıştır. Japon sinema tarihinde Hiromeya reklam ajansının sahibi Akita Ryakichi ile Arai yapım şirketi arasında vitaskop tanıtımları için yapılmış olan anlaşma bu durumun bir örneğinin oluşturmaktadır. Bu anlaşmaya göre Akita, müzikli tanıtım yapan bir “Jinta” grubu eşliğinde Arai şirketi ile vitaskopun sergileneneceği mekan arasındaki kanal boyunca vitaskopu tekne üzerinde taşıyarak sergilenmesini sağlamıştır. Sirk müziği çalan “Jinta” grupları Meiji döneminde müzikli gösteri yöntemi ile tanıtım yapmak için sıklıkla kullanılmaktaydı.

Sinema fenerlerinin ve “Jinta” gruplarının seyircilerin ilgisini x-ray makineleri, fonograf yarışları ve tiyatro gösterileri gibi diğer alanlardan ne ölçüde sergilenen filmlere çektiği bilinmemekle beraber; Japonya’da sinema salonları endüstrileşme süreci ve sonrasına bir cazibe merkezine dönüşmüş ve çok sayıda izleyiciyi kendisine çekmiştir.

Erken dönem Japon sinema reklamcılığı için bir başka örnek, Amerika’da yayınlanmakta olan “Universal Weekly” dergisinin 20 Aralık 1924 tarihli 24. sayısında çıkmış olan Notre Dame’ın Kamburu’nun Japonya’daki gösterimi ile ilgili kısa haberdur. Habere göre; filmin aynı anda üç ayrı sinema salonunda yapılacak tanıtımı için 7000’in üzerinde, üç renkli baskıdan üretilen afişler kullanılmıştır.



Resim 4.7.2.2 Notre Dame'ın Kamburu (Hunchback of Notre Dame) filminin Japonya gösterimi için hazırlanmış üç renkli posterin siyah beyaz örneği. Kaynak: Universal Weakly, 1924.

Çeşitli alanlardaki Japon toplumu ve kültürü hakkındaki bilgileri küresel okuyucu kitlesine iletmek için web tabanlı yayıncılık yapan nippon.com'a göre (Kimie, 2017), Japon sinemasının altın çağı olan nitelendirilen 1950'ler ve 60'larda bir çok sinema salonunun kendi özel fener ustası bulunmaktaydı ve hemen hemen her küçük Japon kasabası bile sinema salonuna sahipti. O dönemde yerel sinema salonlarının eğlence merkezine dönüşmesi, sinema fenerlerinin seyircilerin izleyeceği sinema filmlerini seçmelerinde etkili olmasına sebep olmuştur.



Resim 4.7.2.3 Altın Çağ döneminde Tokyo'nun banliyösü olan Ome şehrindeki dev sinema cephe afişlerinden bir örnek. Kaynak: nippon.com.

Sinema fenerleri sinema salonu sahipleri tarafından ustalara sipariş edilmekteydi bu nedenle her sinemanın feneri kendine özel bir iz taşımaktaydı. Oshido Takeonun aktardığına göre (Kimie, 2017), sinema feneri ustalığı insanların geçimini sağlayabildiği sağlam bir işti. Fener ustaları hazırladıkları fenerleri film gösterime girmeden önceki akşam asarlar, bir hafta sonra toplamaya başlayarak yenileriyle değiştirirlerdi (Kubo, 2008).

Japonya’da sinemanın “Altın Çağ” döneminde haftada üç yeni film sinemalarda gösterime girmektedir. Özellikle dört bayram tatilinin bir araya geldiği “Altın Hafta”, atalarının ruhlarını onurlandırmak için yapılan “Bon Festivali” ve yeni yıl haftasına tatillerine denk gelen yüksek sezonda sinemalara gösterilen yoğun ilgiden dolayı sinema feneri ustaları daha hızlı çalışmak zorunda kalmaktaydılar. Bu yoğun dönemlerde sinema cephelerinden sökülen fenerler üzerlerine beyaz kağıt yapıştırılarak tekrar kullanılır ve bu durum ana levha artık kullanılamaz hale gelinceye kadar devam ederdi. Eserin doğasında bulunan geçicilik, kısa ömürlü olma niteliğinden dolayı eserler Japonya’da “Bir Haftalık Sanat” veya “Bir Haftanın Sanatı” olarak da adlandırılmaktaydılar (Miyabi, 2022).

Bu sanattan kalan bir takım örnekler günümüzde bir açık hava müzesine dönüşmüş olan Tokyo yakınlarındaki Ome şehrinde sergilenmektedir (Ome: The Retro Town of Classic Movie Billboards and Cats (Part 1), 2021).

4.7.3. Japonya’da Sinema Fenerlerinin Üretim Teknikleri

Sinema fenerlerinin üretim süreci, o dönemin Japonya’sında sinema salonu sahibinin veya işletmecisinin seçtiği fener ustasına yapılacak işin siparişini vermesi ile başlamaktaydı. Japonya’nın önemli fener ustalarından Noboru Kubo’nun çalışmaları üzerinde hazırlanmış olduğu kitapta (Kubo, 2008), sinema fenerlerini üretmek için ilk adımın, üzerine fenerlerin yerleştirileceği panonun hazırlanması olduğunu anlatmaktadır. Panonun hazırlanabilmesi için kare testere yardımıyla önce ahşap bir çerçeve kesilmekte ve ardından kontrplağın üzerine bu çerçeve yerleştirilerek çivi ile sabitlenmekteydi. Sinema fenerleri kontrplak dışında kumaş veya branda bezinden zeminlere de yapılabilmekteydi. Kontrplak panonun üzeri yapıştırıcı bir macunla kaplanır, ardından beyaz bir kağıt panonun üzerine sıvanırdı. Pano ile kağıt arasında

hava kalmaması için sıvama sırasında büyük ve geniş bir fırça yardımıyla kağıdın panonun üzerine iyice yapışması sağlanmaktaydı.



Resim 4.7.3.1 Dev sinema cephesi afiş ustalarından Noboru Kubo'nun cephe afişi çalışma sürecini gösteren resimler. Kaynak: Japanese Movie Billboards: Retro Art from a Century (Kubo,2008).

Bu aşamadan sonra kağıdın üzerine yapılacak tasarımda kullanılacak figürlerin ana hatları; ilk zamanlarda kömür, sonraları kurşun kalem veya fırça yardımıyla fotoğraf, dergi veya bir afiş referans alınarak çizilmekteydi. Yapılan bu işleme “tahsis” adı verilirdi. Bir başka fener ustası Oshita Takeo (Kimie, 2017) taslaklarını hazırlarken oranların doğru olmasına özen göstermek amacıyla kareleme yöntemini kullandığını aktarmıştır. Teknolojini gelişmesiyle beraber bu taslakların hazırlanmasında tasarımın ana hatlarını kopyalamak için projektör kullanılmaya başlanmıştır. Kimi ustalar projektörle yansıtma aşamasında kağıda açık siyah bir boya ve fırça yardımı ile taslaklarının kenarlarını çizmişlerdir. Sinema fenerlerinin ölçüsü genelde 5,4 metre eninde ve 2,4 metre yüksekliğindeydi ancak farklı boyutlarda daha özel, büyük tabelalarda vardı bu yüzden her zaman projektörün yardımını almak mümkün olmamaktaydı.



Resim 4.7.3.2 Ōshita Takeo bir portre çalışması yaparken, 2017. Kaynak: nippon.com

Çizimi tamamlanan taslakların boyama aşamasına geçilirdi. Boyamak için deniz kabukları ve kömür gibi doğal malzemelerin ezilerek toz haline getirilmesiyle üretilmiş “Doraenogu” adı verilen doğal pigment boyalar kullanılmaktaydı. Bu boyalar genelde kırmızı, sarı, mavi, beyaz ve siyah olmak üzere beş renk halinde olur, ara renkler bunların karıştırılması ile elde edililirdi. Toz boyalar, kaynatılmış hayvan ve balina kemiklerinden elde edilen bir özütten sağlanan bağlayıcı bir elementin eritilip toz formdaki boyaya karıştırılmasıyla sıvı hale getirilmekteydi. “Nikawa” denilen bu özüt bir çeşit doğal tutkal vazifesi görmekteydi. Her usta boyama işlemi için kendine göre bir sıra belirlemekle beraber genelde önce ana figürler boyanırdı (Kubo, 2008). Edo Dönemi'nde (1603-1868) yaygın olarak kullanılan bu geleneksel resim stili, neredeyse panodan fırlayacak gibi duran aşırı canlı renklere sahip fener tasarımlarının ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktaydı. Kullanılan boyalar organik olduğundan reklam panoları yağmur ve güneş ışığı gibi dış etkenlere maruz kaldığında; fenerlerin üzerindeki boyalar kalıcı olmamakta ve renkleri bozulup solmaktaydı. İlerleyen yıllarda bu geleneksel boyaların yerini akrilik boyalar almıştır.

Renk uygulandıktan sonra, genel görünümü kontrol edilir sonra sıra oyuncuları, film adının, yönetmenin adının yazıldığı bölümden oluşan tipografinin eklenme aşamasına gelirdi. Tipografinin eklenmesi kimi zaman fener ustasının kendisi tarafından, kimi zamanda yazı ustaları tarafından kaligrafi tekniği kullanılarak yapılmaktaydı.

Tipografinin yerleştirilmesinden sonra, fener ustası tarafından son rötuşlar yapılarak sinema fenerleri tamamlanırdı (Kubo, 2008; Kimie, 2017).

Fener ustalığı sadece resim yapmakla bitmez çoğu zaman işin sinema cephesine asılması gibi bir marangozluk işini de içerirdi. Bir çok fener ustası film vizyona girmeden önceki akşam bisiklet veya kamyonet türü bir araçla sinema salonunun önüne gider, eski feneri söker ve yenisini yerine takardı (Kubo, 2008).

4.7.4. Japonya’da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları

Endüstrileşme döneminin başlarından itibaren sinema sektöründe reklamcılık araçlarının sıklıkla kullanıldığı Japonya’da kısa zamanda çok sayıda sinema salonu açılmıştır. 1960’lı yıllarda sinema salonu sayısının 7000’i geçtiği ve her sinema salonunun kendi fener ustası veya ustaları olduğu göz önüne alındığında fener ustalığının oldukça büyük bir sektör olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bu sektör içerisinde bir çok fener ustası çalışmaktaydı ancak günümüzde bu meslek günümüzde kaybolmuş bir zanaattır. Bir çok bilinmeyen ismin bulunduğu bu zanaatı sergileyen ressamların arasında Noburu Kubo, Ōshita Takeo, Shigemitsu Matsubara, Haruyasu Ito, Yoshihiro Kishimoto ve Akiyoshi Takita gibi isimlerin olduğu belirlenmiş, aralarından ancak Noburu Kubo ve Ōshita Takeo hakkında bilgi sahibi olunabilmiştir.

Noboru Kubo (1941-2018)

Japonya'nın başkenti Tokyo'nun semtlerinden biri olan Shinjuku'dan trenle yaklaşık bir saat uzaklıktaki Ome şehrinde doğan Noburu Kubo, el boyaması sinema fenerlerinin son ustalarından biriydi. Takma adı Japonca'da tabela anlamına gelen “Kanban” kelimesinden türetilmiş “Bankan Kubo” olarak geçen Kubo, henüz 13 yaşındayken Ome'deki evinin yakınında bulunan bir sinema salonunun kapısında gördüğü sinema fenerleri ve özellikle Denjiro Okochi'nin, tek gözlü ve tek kollu bir samuray olan kurgusal karakter Tange Sazen'i canlandırdığı bir filmin fenerinden etkilenerek mesleğe ilgi duymaya başlamıştır. Sonrasında kendisine bir eskiz defteri edinerek bu deftere çeşitli karakter ve resimlerin taslaklarını yapmaya başlamıştır. İlerleyen yıllarda işinin büyük bir kısmının bulaşık yıkamak ve yerleri süpürmek

olduğu bir reklam Őirketinde ırac olarak işe giren Kubo, burada altı ay çalıŐtıktan sonra ayrılmış, sadece kullanılan boya ve fırça maliyetinin ödenmesi karşılığında bir sinema salonunun sinema fenerlerini üretmeye başlamıştır (Kubo, 2008).

Ortaokuldan mezun olduktan sonra, orijinallerinden kopyalamış olduğu yüzlerce küçük ölçekli film reklam panosu boyamıŐ ve sinema feneri ustası olmaya karar vermiştir. Ome Dai'ei isimli yerel bir sinema salonu ile anlaŐan Kubo, 1954 yılında kendi işini yapmaya başlamış ve 19 yaşına geldiğinde Ome kentindeki  sinema salonunun sinema fenerlerini üretmeye başlamıştır. Ome Kinema ve Ome Central sinema salonlarının her gün fenerlerini hazırlamaya başlayan ressam, 1956 yılına gelindiğinde mesleğinde zirveye çıkmış ve özel sinema feneri ustası olmuştur.

Japon sinemasının altın ağı olan 1950'ler ve 1960'lar boyunca süren bu yükselişi; 1970'lerde televizyonun yaygınlaşması sonrası sinemaların kapanmaya başlaması nedeniyle düŐüŐe geçmiŐtir. 1973 yılında Ome kentinde son sinema salonunun kapanmasıyla beraber yeni meslek dallarına yönelmek zorunda kalan Kubo'nun, Şehrin merkezinde büyük bir sinema salonunda çalışma hayalleri son bulmuştur (Kubo, 2008).

İlerleyen yıllarda siyasi posterler ve festival tabelaları ressamlığına yönelen Kubo, gençlik döneminin nostaljik filmlerine duyduğu özlemle yeniden sinema feneri üretmeye başlamıştır. Ome Şehrinde 1993 yılında düzenlenen bir sanat festivalinde fenerleri sergilenen Kubo'nun işleri turistlerin büyük ilgisini çekmiştir. Bunun zerine Şehir, Ome'li girişimciler tarafından bir dev sinema afişleri müzesine dönüştürülmüş ve turizm merkezi haline getirilmiştir.



Resim 4.7.4.1 Ome şehrinde sergilenen Tiffany'de Kahvaltı (Breakfast at Tiffany's) filminin dev sinema cephe afişinin görüntüsü, 1961. Kaynak: medium.com, 2022.

Kubo'nun sinema fenerleri tasarımları incelendiğinde fenerlerin kompozisyonlarında kullandığı figürlerin dinamik ve adeta yüz ifadelerindeki canlıymış gibi duran görünimleri göze çarpmaktadır. Fener ustasının eserlerindeki bir diğer dikkat çekici nokta; ana karakterler sergilenirken aynı zamanda figürlerin hareket içinde gösterilmesine özen gösterilmiş olmasıdır (Kubo, 2008).



Resim 4.7.4.2 "7 Samuray" (Shichinin no Samurai) filminin afişi ve sinema feneri, 1954.

Kaynak: Japanese Movie Billboards: Retro Art from a Century (Kubo,2008), medium.com, 2022.

7 Samuray (Shichinin no Samurai) filminin afiş ve sinema fenerleri incelendiğinde kollarını havaya kaldırmış hareketli erkek figürü ve gözleri dehşet içinde bakan kadın figürden oluşan kompozisyon sayesinde anlatım dilindeki hareketliliğin vurgulandığı göze çarpmaktadır.



Resim 4.7.4.3 Noboru Kubo'ya ait bir fener örneği, 1967.

Kaynak: Japanese Movie Billboards: Retro Art from a Century (Kubo, 2008).



Resim 4.7.4.4 Noboru Kubo'ya ait çeşitli fener örnekleri, 1943-1953.

Kaynak: Japanese Movie Billboards: Retro Art from a Century (Kubo, 2008).

Kubo'nun bir çok sinema feneri tasarımında dinamik anlatım dilini yüz ifadeleri, hareketli figürler ve nesnelere sayesinde vurgulamış olduğu anlaşılmaktadır. Kubo sinema fenerleri üzerine hazırlamış olduğu kitabında; kendi tasarım dilini içgüdüsel olarak tanımlamıştır (Kubo, 2008).

Ōshita Takeo (1942-)

Japonya'nın kuzeyinde yer alan Aomori Eyaletinde 1942 yılında doğan Ōshita Takeo, ortaokul yıllarında resim yapmaya başlamıştır. Ortaokuldan ayrıldıktan sonra çalışma hayatına atılan Takeo, 16 yaşına geldiğinde kuzeyde bulunan Misawa Amerikan üssündeki sinema salonlarında sinema feneri ressamlarının yanında çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Bu durum onun Hollywood yapımı filmler üzerinde çok sık çalışmasına neden olmuştur (Kimie, 2017).



Resim 4.7.4.5 Ōshita Takeo'nun Misawa üs tiyatrosundaki ilk sinema fenerlerinden biri, 1961'de Japonya'da gösterilen John Wayne filmi North to Alaska, 2017. Kaynak: nippon.com

Ibaraki Eyaletinde bulunan büyük bir film şitketi olan Tōei tarafından doğrudan yönetilen Mito şehrindeki, Mito Tōei sinemasında fener ustası olarak çalışmaya 19 yaşında başlamış olan Takeo, şehirde bulunan diğer sinemaların fenerlerine de yüz bölümlerini boyayarak katkıda bulunmuştur. 26 yaşında kendi atölyesinde serbest olarak çalışmaya başlayan Takeo, 1980'lere gelindiğinde Mito şehrinde bulunan 11 sinema salonunun tamamının sinema fenerlerini üretmeye başlamıştır.



Resim 4.7.4.6 Ōshita Takeo Shōwa zankyōden (Brutal Tales of Chivalry) filminin kahramanı Takakura Ken'in en sevilen resminin önünde duruyor. 2017. Kaynak: nippon.com

Moviplekslerle rakabete dayanamayan sinema salonlarının 2000'li yıllarda kapanmaya başlaması, 2006 yılında önce Mito Tōei ardından 2008 yılında bir cep sinema salonu olan Mito Sinema Seiyū'nün kapanmasıyla beraber fener ustalığını bırakarak etkinlikler için panel üreten Takeo, ressamlığa da yönelerek ünlü yıldızların portrelerini resmetmeye başlamıştır. Yaptığı portrelerden bazıları 28 koltuklu küçük bir sinema salonu olan ve çoğunlukla klasik film gösterimleri yapan Yokohama'daki Novecento Sineması'nın dışındaki duvarlarda sergilenmiştir (Kimie, 2017).



Resim 4.7.4.7 Roma Tatili ve My Fair Lady filminden Audrey Hepburn. 2017. Kaynak: nippon.com



Resim 4.7.4.8 Ōshita Takeo'nun stüdyosunda portreler, 2017.

Kaynak: nippon.com

Ōshita Takeo'nun sinema fenerleri tasarımlarında görsellerin yeniden üretilmesi ve figürlerin yüz ifadelerinde yer alan gerçekliğin doğal bir biçimde yansıtılıyor olması dikkat çekicidir (Kimie, 2017).

4.7.5. Japonya'da Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu

Japonya'da 1960'larda televizyonun yayılmasından itibaren sinema salonu sayısı ve seyirci sayısında istikrarlı bir azalma yaşanmıştır. Japon sinemasının “Altın Çağ”ı olan 1950'ler ve 60'larda, sinema salonu sayısı 7000'in üzerinde iken, televizyonun popülerleşmesi birçok sinema salonunun kapanmasına neden olmuştur. 1970 yılına gelindiğinde faaliyette bulunan sinema salonu sayısı 3000'e düşmüştür.

Ayrıca Kanagawa Eyaleti'nin Ebina şehrinde açılan ilk multipleksle beraber trend haline dönüşen multiplekslerin yükselişi bir çok küçük sinema salonunun ortaya çıkan rakabete dayanamayarak kapanmasına neden olmuştur. 2016 yılında 3472 sinema salonunun ancak 427'si küçük sinema salonlarına aitti ve yerel sinema salonları Japon şehirlerinden kaybolmaya devam ettikçe bu durum el boyaması sinema fenerlerinin üretiminin de giderek azalmasına ve durmasına neden olmuştur (Kimie, 2017).

Sinema feneri ustalarından Bankan Kubo'ya göre ise (Kubo, 2008), sinema fenerleri üretiminin durmasındaki bir başka neden, gençlerin ilkel malzemelerle resim yapmaya ilgi duymasının azalması ve genç grafik tasarım öğrencilerinin dijital ekran üzerinde tasarım yapmayı tercih etmeleri olmuştur .

4.8. Tasarım Anlayışında Sıra Dışı Bir Örnek Olarak Gana Sinema Fenerleri

Sinema Afrika kıtasına Lumière Kardeşler'in hareketli görüntü ile ilgili Pariste yaptıkları halka açık gösteriden kısa bir zaman sonra; 1896 yılında ulaşmıştır. Gana da dahil bütün Güney Afrika'da gezici projektörler yardımı ile ağırlıklı olarak A.B.D. ve İngiliz yapımı filmler, 1895-1910 yılları arasında sergilenmeye başlamıştır. 1900'lerin başına gelindiğinde farklı bölgelerde birçok girişimci, koloniciler ve misyoner rahipler tarafından film üretimine geçilmiştir (Nanbigne, 2011). Gana'da yüksek sayıda izleyiciye hizmet edebilen orta ve büyük ölçekli sinema salonlarının bulunmasına rağmen, politik ve ekonomik yapıdan kaynaklanan sorunlar nedeniyle (büyük boyutlu baskı makinelerinin ülkeye ithal edilememesi, sürekli değişen iktidar ve askeri yönetim sistemleri vb.) büyük boyutlu sinema fenerlerinin üretilmemiştir. Gezici sinemaların varlığı ve özellikle 1980'den sonra yaygınlaşan küçük ölçekli, az kişiye hizmet eden video klüplerin ortaya çıkmasıyla beraber ortaya çıkan reklam ihtiyacı, küçülen sinema boyutlarına uyum sağlamış küçük boyutlu sinema fenerlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

4.8.1. Gana'da Kolonyal Dönem ve Post Kolonyal Dönemde Sinema Salonları, Sinema Salonları, Sinemacılık Faaliyetleri ve İzleyiciye Genel Bakış

Gana'da sinema gösterimlerinin başlaması kolonyal ve misyoner unsurlar çerçevesi içinde gelişmiştir. Seyretme eyleminin bir parçası olan görüntü ile yerel seyircilerin ilk tanışması sinema araştırmacısı Tom Rice'a göre (2016) misyonerlik faaliyetlerinin bir parçası olarak başlamıştır. Ganalı sinema tarihçisi, belgesel yapımcısı ve eğitimci Nanbigne'nin (2011) araştırmalarına göre; ilk ticari film gösterimleri Bartholomew Company tarafından kurulan Merry Villas Cinematographs Palace adında bir salonda başlamış, takip eden birkaç yıl içerisinde yerel ve yabancı kültürel girişimciler tarafından açılan başka sinema salonları da ticari film gösterimleri için faaliyete girmiştir. Bu girişimcilerden Alfred John Kabu Ocansey büyük şehirlerde ticari sinema zincirleri kurmuş, zincirdeki en popüler sinema salonu 1925'te Jamestown'da açılan Akra Palladium Sineması olmuştur.



Resim 4.8.1.1 Palladium Sineması, 1938. Kaynak: ghmoviefreak.com

Sinema zincirleri çoğunlukla ülkenin zengin kesimi olan güney bölgesindeki birkaç büyük şehirde kurulmuştur. Bu sinemalara daha çok yabancılar ve varlıklı kesim kabul edilmekteydi. Gösterilen filmler ise iyi adam ve kötü adam konsepti üzerine çekilmiş filmlerdi.

Ülkenin kırsal alanlarında ise; misyonerler tarafından yapılan film gösterileri, küçük kasabaları ve köyleri gezerek genellikle büyük çiftliklerden kiraladıkları alanlarda giriş ücretli olarak faaliyet gösteren gezici sinemalar ve Hükümet Bilgi Hizmetleri Dairesi'nin (Information Services Department of Government) kurduğu mobil sinemalar yaygındı. Misyonerler ve hükümete ait sinemalarda genellikle politik gündemler, sağlık, temizlik ve sosyal hayat ile ilgili filmler ile bazı ekonomik gelişmeleri haber veren filmler gösterilmekteydi. Gana'da 1927- 1928 yılları arasında Gold Coast'ta bulunan yerel endüstrileri, pazarları, geleneksel yöneticileri tanıtan, yollar, demiryolları, köprüler, madencilik faaliyetleri ve Takoradi'deki derin su limanının açılması gibi birçok kalkınma projesini gösteren filmler de yapılmıştır. Renkli film döneminin başlamasıyla 1933 yılından itibaren Gana'da bir film sektörü oluşturacak zemin bulunmasına rağmen bu durum gerçekleşmemiştir.

1939 yılında Orta ve Doğu Afrika kolonilerindeki yerel halkın sinema filmleri üzerine verdikleri tepkileri inceleyen ve duyarlılıklarını ölçen Bantu Eğitsel Sinema Deneyi

(BEKE) başarılı bulununca, bütün Afrika kolonilerinde Kolonyal Sinema Birimi'nin kurulmasına karar verilmiştir. Kolonyal Sinema Birimi film gösterimleri için gezici mobil sinemaları kullanmaktaydı. Raporlar ve sözlü raporlar İkinci Dünya Savaşı sırasında yerli Ganalılara gösterilen filmlerin çoğunun; yerel sempati kazanmayı ve sömürge savaş çabalarına destek vermeyi amaçlayan, sistematik ve iyi tasarlanmış propaganda programlarının bir parçasını oluşturan haber filmleri ve belgeseller olduğunu göstermektedir (Nanbigne, 2011). Ayrıca savaş sırasında ve hemen sonrasında sinema İngiliz cömertliğine, sömürgeci kalkınma çabalarına dikkat çeken ve onların sürekli yönetimini haklı çıkaran filmler sunarak sömürge otoritesinin yerli halklar üzerinde pekiştirilmesinde rol almıştır (Paris, 2003).



Resim 4.8.1.2 Gana'da kullanılan mobil sinemalardan bir görüntü, 1950.

Kaynak: theconversation.com

Kolonyal Sinema Birimi'nin bir uzantısı olan Gold Coast Film Birimi 1945 yılında kurulmuştur. Gana'nın 1957 yılında bağımsızlığını kazanmasına kadar varlığını koruyan bu birim, İngiliz Kolonyal Film Birimi'nin uzağında Gana kültürüne yönelik filmler üretmiştir. 1948 yılında Gold Coast Film Okulu kurulmuş bu okuldan yetişen öğrenciler elde edilen eğitim ve tecrübeler sonradan kurulacak olan Gana sinema birimlerinin temelini oluşturmuştur.

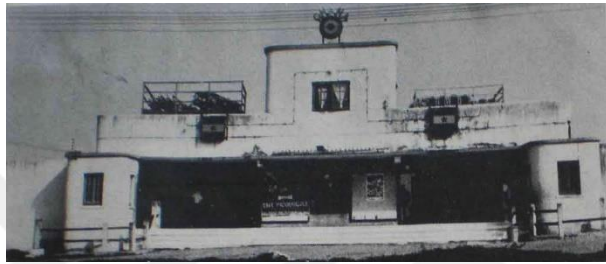
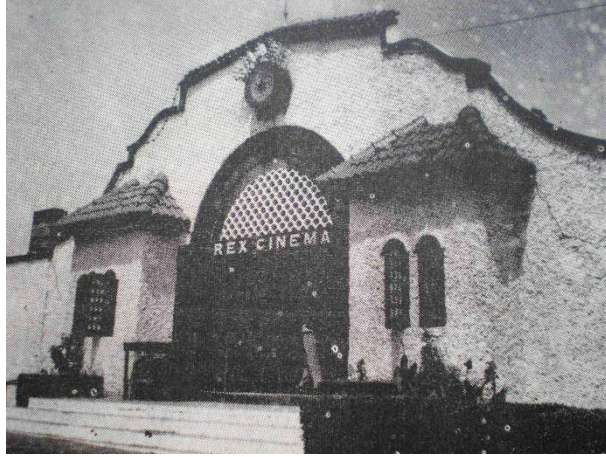


Resim 4.8.1.3 Akra'da bulunan sinemalar yukarıdan aşağı: Royal Sineması, Plaza Sineması ve Globe Sineması, 1969. Kaynak: cinemaintransit.wordpress.com

1960'lara gelindiğinde Akra'da Devlet Film Endüstrisi'ne (SFIC) ait çok sayıda film gösterimi yapan sinema salonu bulunmaktaydı. Bu sinema salonlarında devlet kurumlarınca desteklenerek üretilen Gana kültürüne geri dönüş, endüstrileşme, sosyokültürel gelişime ait belgeseller, reklamlar ve filmler oynatılmaktaydı.



Resim 4.8.1.4 Akra'da bulunan çeşitli sinemaların girişlerinden örnekler, 1960'lar.
Kaynak: cinemaintransit.wordpress.com



Resim 4.8.1.5 Akra'da bulunan çeşitli sinemaların girişlerinden örnekler, 1960'lar.

Kaynak: britishempire.co.uk, cinemaintransit.wordpress.com

O dönemde var olan sinemaların resimlerindeki giriş kapıları sinema fenerleri bağlamında incelendiğinde; her sinemanın girişinde A.B.D.'deki muadillerine özgü ışıklı tabelalarının oldukça sadeleşmiş versiyonlarının kullanıldığı, afişler için kimilerinde özel yerler ayrılırken bazılarında hiç bulunmadığı görülmektedir. Bazı sinemalarda afişlerin panolar üzerinde sergilendiği, bazı afişlerin orta boyutlu olduğu görülse de dekapeli ve özel tasarımlı A.B.D'deki ve Avrupa'daki çağdaşlarına benzeyen görsel açıdan zengin sinema feneri sergilemelerinin yapılamadığı anlaşılmaktadır. Günümüzde bu sinema salonlarının bir kısmı kapanmış veya terk

edilmişlerdir. Hala açık olan salonlar ise özel mülke aitlerdir ve çoğunlukla futbol maçlarını göstermektedirler (Blaylock, 2010).

1970'ler ve 1980'lerde devlet desteği ile çekilen filmler devam etmekle beraber, ev yapımı video filmlerde çekilmeye başlanmıştır, bu durum tartışmalı da olsa yeni bir sinema anlayışının ön habercisi olmuştur (Nanbigne, 2011).

4.8.2. Gana Sinema Fenerleri, 1980 Sonrası Mobil Sinemalar ve Ticari Sinema

Gana'da 1980 başından itibaren yurt dışı kaynaklı büyük çaplı bir video film akımının başlaması, geçmişten gelen mobil sinema geleneğini canlandırarak girişimcilerin yeni nesil gezici "video kulüpler" kurmalarına neden olmuştur. Bu derme çatma video kulüpler genellikle dizelle çalışan bir jeneratör, bir video oynatıcı, bir kamyonu yüklenmiş projektör veya televizyon eşliğinde; Akra merkezli kırsal alanlarda dolaşarak, A.B.D. kaynaklı korku filmleri, aksiyon filmleri, Bollywood'un Hint destanlarını, kungfu filmlerini ve Batı Afrika filmlerinin göstermişlerdir (Meyer, 2003). Filmler kulüplerde, restoranlarda, evlerde ve açık alanlarda seyircilere sergilenmekteydi. Aynı dönemde Gana sinema sektöründe ev yapımı videolar yeni bir trend olarak yükselmekteydi. Gana diasporasından birçok kişinin yurt dışından dönerken yanlarında getirdiği el kamerası ve video çalarlar düğün, piknik, cenaze ve doğum günü gibi sosyal etkinliklerin videoya kaydedilmesini hızla gündelik hayatın bir parçası haline getirmiş, kısa bir süre sonra bu araçlar ticari video üretiminde kullanılmaya başlanmıştır (Nanbigne, 2011). Bu durum büyük bir fon eksikliği içinde olan Film Endüstrisi Kurumu'nun film yapımı ve dağıtımını üzerindeki tekeli kaybetmesine ve küçük ölçekli bir ticari film dağıtım sektörünün oluşmasına sebep olmuştur (Meyer, 1999). Yeni yükselen sektöre gösterilen ilgi sonucu video kulüp sayısı hızla artarken ortaya çıkan rekabetin getirdiği farklılaşma ihtiyacı yeni bir reklam anlayışını doğurmuştur.



Resim 4.8.2.1 Tipik bir Afrika gezici sineması, 2012. Kaynak: Radio Netherlands Worldwide

4.8.3. Gana’da Sinema Fenerlerinin Üretim Tekniği

Gana’da 1980’ler döneminde yeniden oluşan sinema sektörü artan rekabetle beraber seyircinin ilgisini filmlere çekebilmek için reklama ihtiyaç duymaktaydı. Ancak orijinal film afişlerinin veya alternatiflerinin basılma olanağı bulunmamaktaydı. Askeri yönetimin kısıtlayıcı kanunları Nijerya gibi komşu ülkelere dahi büyük ölçekli afiş imalatına uygun ofset baskı makinelerinin ithalatına engel olmaktadır. Video kulüp sahipleri ve Akra’daki sinema sahipleri bu soruna bir çare bulmak amacıyla tabela ressamı olan yerel sanatçıları film afişleri üretmeleri için işe almaya başlamışlardır (Brown, 2016).

Afrika sanatı tarihçisi ve eğitimci Sieber ve Gana film afişleri koleksiyoneri Wolfe III’e göre (2001); Gana’da terzilerden şifacılar kadar bütün sektörlerin basılı ve elle boyanmış afişleri her yerde mevcuttu. Kentin aynı zamanda peyzaj dokusunun bir parçasını oluşturan bu afişler reklam panolarından, duvar resimlerine ve ahşap panolara kadar her yerde görülebilmekteydi. Ancak video kulüplerin hareketli doğası ve sürekli değişen filmler nedeniyle, duvarlara yapılan resimler veya ağır ahşap panolar gibi geleneksel malzemelerden oluşmuş bu afişler sinema reklamcılığına uygun değildi. Bu duruma bir çözüm olarak un çuvallarının tuval olarak kullanılmasıyla ortaya çıkan ve sinemaların manevi kapılarında yer almaya başlayan yeni nesil sinema fenerleri yeni bir akım ve format bütünlüğü oluşturmuştur. Parlak ve canlı yağlı boya ile doğrudan tuval üzerine boyanmış olan sinema feneri işlevi gören afişler, tahta çubuklara sarılarak taşınır ve hareket halindeki bir araçtan bile kolaylıkla görünürlerdi.

İthal tuval kumaşının bulunaması veya çok pahalı olması, diğer sektörler için kullanılan afiş malzemelerinin ve boyanın dayanıklı olmaması gibi nedenlerden un cuvallarının birbirine dikilmesi yöntemiyle, sinema feneri ressamı tarafından oluşturulmuş olan bu tuvalerin genişliği 115-120 cm ve yüksekliği 140-180 cm arasında değişmekteydi (Curry, 2020). Gana'ya özgü bu yeni nesil sinema fenerleri 1980'lerin ortalarından 1990'ların sonuna kadar bir 'Altın Çağ' yaşamışlardır.

Sinema fenerlerinin üretimleri ile ilgili bir takım detayları bazı ressamlar şöyle aktarmışlardır. Yerel sinema feneri ustalarından Heavy Jay (Prisco, 2020) fener tasarımlarını üretirken kendilerine sıkıcı gelen filmler olduğunda; seyircilerin ilgisini çekebilmek için hayal güçlerini kullanarak filmde olmayan görüntü ve eylemleri eklediklerini belirtmiş, başka bir Fener ustası A. D. Jasper ise fenerlerde kullanılacak görsellerin bazen bir filmi izleyerek, bazense hakkında anlatılanlara göre ürettiklerini, bir fenerin yapımının en az üç gün sürdüğünü ve karşılığında ise çok düşük ücret aldıklarını aktarmıştır (Brown, 2016).

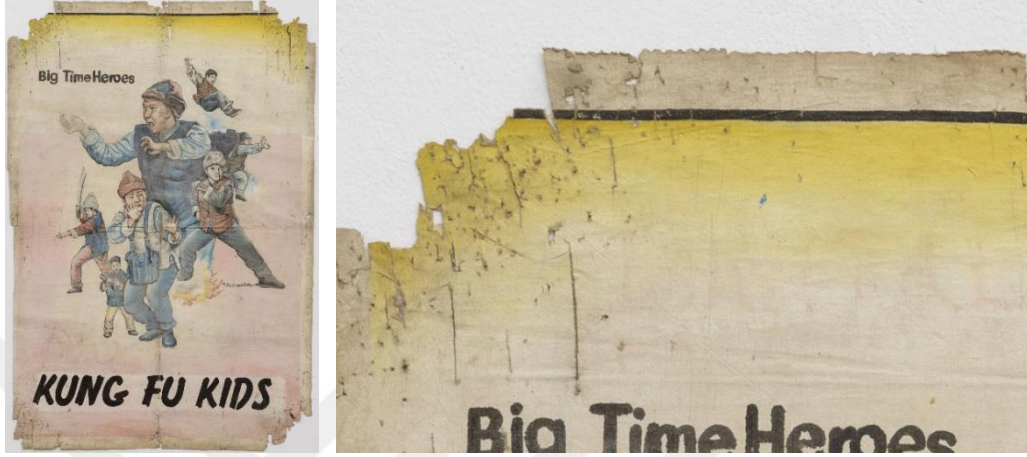
4.8.4. Gana'da Sinema Fenerlerinin Tasarımı ve Fener Ustaları

Gana'da sinema fenerlerini tasarlamak için görevlendirilen ustalar ticari tabela üretiminde ustalaşmış bu nedenle reklam tasarımı hakkında çok bilgili ressamlardan oluşmaktaydı. Bir fener ustası dört yıl süren çıraklık eğitiminin ardından ustalık ünvanını almaktaydı. Gana sinema fenerlerinin önemli koleksiyonerlerinden Ernie Wolfe III'ün aktardığına göre (2001); ilk nesil fener ustaları olan Joe Mensah, D.A. Jasper ve Leonardo bu alanda üretken ve etkili üç isimdi, onlar sayesinde yerel bir ustalar hiyerarşisinin kurulması sağlanmıştır. Gana'lı sinema feneri ustaları ya kendi isimleriyle ya da lakaplarıyla ürettikleri fenerleri imzalayarak eserlerine sahip çıkmışlar, her fener ustası ve yetiştirdikleri yeni ustalar tarafından fenerlere eklenen yeni tasarım fikirleri, bütünselleşmiş kalıpların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Alex Nkrumah Boateng (1954-)

Wolfe (2001) göre, Alex Nkrumah Boateng, Gana sinema feneri illüstrasyonlarıyla özdeşleşen ilk isimdir. 1986-1998 yılına kadar aktif olarak el boyaması fenerler

üretmiştir. Fener ustaları tarafından un çuvallarına afiş yapma fikri kendisine atfedilmektedir. Ayrıca un çuvallarının kenarlarının zigzag bir desenle kesilmesi fikri de kendisine aitti ve bir imza niteliği taşımaktaydı (Wolfe, 2022a).



Resim 4.8.4.1 Alex Nkumurah Boateng, “Kung Fu Kids” sinema feneri, yağlı boya, 1988.

Kaynak: erniewolfegallery.com

D.A. Jasper (1966-)

Başka bir başarılı ilk nesil sinema feneri ustası olan D.A. Jasper, 1980'lerin sonlarında fener üretmeye başlamıştır. Sinema fenerlerinin yanı sıra büyük ölçekli reklam panoları ve bina cepheleri de dahil olmak üzere; 1980'lerin ortasından 2004'e kadar Fantastik Öbür Dünya Araçları (FAV) olarak bilinen fantezi tabutların dış yüzeylerini de boyamıştır. Vücut geliştirme sporuna olan merakı olan fener ustası; derin kas bilgisini eserlerine yansıtarak Gana sinema fenerlerinde sıklıkla kullanılan kaslı görüntülerin yaratıcısı olmuştur (Wolfe, 2022b). Tasarımlarında gelenek haline gelmiş fantastik görüntüleri oldukça az kullanarak orijinaline sadık ve aşırı gerçekçi bir tavır takınmıştır (Wolfe, 2003).



Resim 4.8.4.2 D.A. Jasper “The Barbarians” ve “Total Recall” sinema fenerleri, 1980’ler.

Kaynak: erniewolfegallery.com

Joe Mensah (1966-)

Joe Mensah, 1987’den 1999’a kadar aktif olarak sinema feneri üretmiş diğer bir öncü ‘Altın Çağ’ ustasıdır. Fener tasarımlarında detaylara ve renge oldukça önem vermiştir. Özellikle saçlarda kullandığı detaylı ince çizgiler ve birçok rengin gök kuşağı gibi bir arada kullandığı geçişler dikkat çekmektedir. Bir başka göze çarpan özelliği çizgilerinde kullandığı aşırı ve kontrolsüz dalgalanmaların figürlere nerdeyse topografik bir etki vermesidir. Figürlerin kullandığı ateşli silahları orijinallerinden değiştirerek mühendislik harikası yeni silahlar tasarlamıştır. Patlamalı ve alevli görüntülerde göğe doğru yükselen kümülönimbüs bulutları kullanmıştır. Görüntüleri çerçeve içinde kullanmayı tercih etmiş, aşırı titiz bir üslupla katmanlı boyama yapmıştır (Wolfe, 2022c).



Resim 4.8.4.3 Joe Mensah, “Terminator 2” ve “Vampire Brooklyn” sinema fenerleri, 1980’ler.

Kaynak: erniewolfegallery.com

Leonardo Art (1960-)

Leonardo, 1980’lerin sonundan el yapımı sinema feneri pazarının çöktüğü 1998 yılına kadar bu alanda üretim yapmış öncü fener ustalarındandır. Tasarımlarındaki en belirgin özellik, kendine ait mizahi bir dille sahnelediği figürler ve ateş görüntülerini adeta bir çiçek deseni gibi kullandığı kıvrımlı ateş öbekleridir. Herhangi bir ustadan ders almamıştır, buna karşın çok iyi bir tabela ustası olmanın getirdiği avantajları tipografik alanda kullanarak sahte Asya tipi yazı karakterleri tasarlamıştır. Oda diğer fener ustaları gibi figürlerin kaslarını belirginleştirmeye önem vermiş damarları ve sinirleri belirginleştirmek için insan tenine şeffaf bir görüntü kazandırmıştır (Wolfe, 2022d).



Resim 4.8.4.4 Leonardo, “Predator” ve “King Kong Lives” sinema fenerleri, 1980-1990’lar.

Kaynak: erniewolfgallery.com

Kanlı görüntüler kullanmayı sevmesine rağmen film konularından görsel olarak sapmamış olan Leonardo, olmayan kahramanları ve mistik Afrika voodoo sahnelerini fener tasarımlarına taşımamıştır. Tasarımlarındaki bir diğer belirgin özellikler; kılıç, bıçak gibi metal silahların görüntülerinde kullandığı yıldız şeklindeki parıltılar ve “tuck and roll” tarzı kıyafetleri film kahramanlarına giydirmesidir.

Frank Armah, Heavy J, Salvation, Stoger, Farkira, Mr. Nana Agyq, Mark Anthony, C.A. Wisely, Magasco ve Nii Bi Ashitey, Nyen Kumah, Leonardo, Socrates, Death is Wonder geleneğin diğer fener ustalarıdır.

Gana sinema fenerlerinde yabancı filmlerin Afrika kültürüne ait görsel unsurlar kullanılarak yerelleştirme çabası öne çıkan bir özellik olmuştur. 1980 sonrası gösterilen yabancı filmlerin orijinal afişleri ile bazı Ganalı fener ustaları tarafından yapılan fenerler karşılaştırıldığında filmde var olmayan oyuncuların fenerlere eklenmesi, tasarımlarda kullanılan okült güçlere ait görseller ve göndermeler, filmlerin olduğundan çok daha kanlı ve vahşet içinde gösterilmesi, birkaç silahın birleştirilmesi ile ortaya çıkmış hayali tasarımlar gibi birtakım farklılıklar göze çarpmaktadır. Bunların yanı sıra künyedeki isimlerin eksik ya da yanlış yazılması hatta bazen hiç var olmaması bir başka öne çıkan özelliktir. Fener tasarımlarında orijinal tasarımlardan

farklı olarak oyuncular olduklarından çok daha iri kaslı, nesnelere büyük bir abartılı olarak illüstre edilmesini Wolfe (2003), Gana’da bedende bulunan fazladan etin mutlak başarının bir işareti olmasına bağlarken, Meyer (2003), Batı dünyasına ait fantastik filmlerin yerli seyirci tarafından hoşnut karşılanmaması ve ticari olarak kar getirmeyecek oluşu ile açıklamaktadır.



Resim 4.8.4.5 “E.T.” film afişinin orijinali ve uyarlanmış versiyonu.

Kaynak: erniewolfegallery.com

Örneğin E.T filminin afişinin Ganalı versiyonunda filmde yer almadığı halde Michael Jackson’ın illüstrasyonunun afişin merkezinde yer aldığını görülmektedir. Bir başka afişte Baba filmindeki Al Pacino’nun kucagında yer alan kedi figürü alışılmadık bir biçimde devleşerek afişin büyük bir kısmını kaplar hale gelmiştir.



Resim 4.8.4.6 “God Father” film afişinin orijinali ve uyarlanmış versiyonu.

Kaynak: erniewolfegallery.com

Gana sinema afişlerinde görsel imgelerin kullanım biçimi şaşırtıcı ve ilgi çekicidir. Bu dönemin sinema yapımcıları kendi kendilerini geliştirmişler toplumun hikayeci yapısında var olan, insanların hayal dünyasına yerleşmiş, popüler basında sık sık kullanılan okült güçleri ve İncil’de yer alan hikayeleri filmlerinde kullanmışlardır. Bu filmler için yapılmış olan afişlerin görsel dili üzerine iki görüş ileri sürülmektedir. Bunlardan ilki Gana kültürünü 20 yıl boyunca incelemiş olan Alman akademisyen, kültürel antropolog, pedegog ve din bilimci profesör Birigitte Meyer’e aittir, ona göre (2003), böyle bir yönelimin sebebi Gana toplumunun Hristiyan ve Pentekostal dini inancında yatmaktadır. Bu tür filmlerin teması genellikle karanlık güçlerin filmlerin sonunda Hristiyan tanrı tarafından yenilmesine odaklanmış ve Pentekostal vaizlerin vaazlarında yer alan temalarla süslenerek izleyicilerin popüler beklentilerine uygun hale getirilmiş olmasıdır. Kendilerini peygamberlik, modern medya, din ve eğlencenin kesiştiği bir noktaya yerleştiren film yapımcıları filmlerini ilk olarak rüyalarında gördüklerini ve bu deneyimi ilahi bir hediye olarak gördüklerini söylemişlerdir. Yerli filmlerde doğa üstü güçlerin tema olarak kullanılması Gana sinema izleyicisi tarafından normal olarak algılanmıştır. Bu varlıklar gözle görünmese bile gündelik yaşamın bir parçası olarak kabul edilirler. Kamera her türlü karanlık sırrı ortaya çıkartan “Tanrının Gözü” olarak kabul edilir bu nedenle filmin gözün algıladığından daha derin bir sırrı açığa çıkardığı popüler bir sinema anlayışı hakimdir.



Resim 4.8.4.7 “Powers of Darkness” film afişinin Jamestown, Accra’da Sam Bea video salonu duvarındaki uzaktan ve detay görüntüleri, 2003. Kaynak: Birgit Meyer arşivi.

Pentekostalizm, Gana kültürüne müzik, gazete ve magazin dergileri, tiyatro, resim ve filmler aracılığıyla yinelenerek başarılı bir şekilde sızmıştır (Meyer, 1999). Gana görsel imgeleri Batı dünyası reklamcılığında olduğu gibi bir herhangi bir sansüre uğramamış, yalın ve olduğu gibi kullanılmışlardır. Aşırı şiddet, tarı tasvirleri, şeytan tasvirleri ve bölünmüş vücut parçalarına ait görüntüler sinema fenerlerinin tasarımında oldukça sık kullanılmış görsel öğelerdir.

Gana sinema fenerlerinin tasarımında kullanılan görsel öğeler ile ilgili diğer görüş sahipleri alanın koleksiyonerlerinden Brian Chankin ve sinema feneri ustalarından Frank Armah’tır. Fener tasarımlarında kullanılan görsel öğelerin kaynağını (Prisco, 2020; Brown, 2016); üretilen fenerlerin sinema bileti satmak amacıyla tasarlanmış göttüğünü, bütün amacın; insanları kapıdan içeri sokmak, heyecanlandırmak ve merak

uyandırmak için mümkün olduğunca benzersiz ve çığgınca fenerler üretmek olmasına bağlamışlardır. Wolfe'ye göre (Brown, 2016), bu durum dış dünyanın nasıl yorumlayacağına aldırılmadan, canlı, gösterişli ve bilinçsiz bir şekilde üretilen fenerlerin doğal cazibesinin kaynağı olmuştur.

4.8.5. Gana Sinema Fenerlerinin Günümüzdeki Durumu

Gana'da el yapımı sinema fenerlerinin üretimini durmasını iki neden üzerinden incelemek gereklidir. 2000'li yılların ortalarında televizyon ve videonun evlerde kullanılmasının yaygınlaşması video kulüplere giden izleyici kitlesinin azalmasına sebep olmuş ve bu durum sektörü ciddi boyutta etkilemiştir. Chankin (Prisco, 2020) Fener ustalarının aşırı detaycı, uzun süren ve pahalı çalışmalarının yerine seri afişlerin kolay, hızlı üretilmesi ve ucuz olmaları nedeniyle tercih edilmesinin üretimin durmasının sebepleri arasında göstermektedir. Ayrıca fener ustalarından Jasper (Kokoroko ve Inveen, 2022), gelişen akıllı telefon teknolojisi sayesinde evde film izlemenin kolaylaşmasının getirdiği etkiden bahsetmektedir.

Günümüzde internetin gelişmesi, Wolfie ve Chankin gibi koleksiyonerlerin çabaları sayesinde elle sinema feneri üretme tekniği yeniden canlanarak bu fenerlerin ustaları tarafından yeniden yorumlanmasını sağlamıştır. Bu durum orijinallerin ve tekrar tekrar üretilmiş versiyonlarının varlığına dayanan bir sanat pazarının doğmasına sebep olmuştur.

5. SONUÇ

Bu çalışmanın konusu sinema feneri adı ile anılan, sinemaların dış yüzeyini kaplayan büyük boyutlu afişlerinin tasarım, üretimlerinde kullanılan malzeme ve teknikler bakımından farklı ülkeler söz konusu olduğunda değişikliğe uğrayıp uğramadığıdır. Bu çalışmanın yan amacı ise sinema fenerlerinin literatürdeki yerinin belirlenmesidir.

Çalışma sorusunun cevabının bulunması amacıyla Amerika, Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan, Japonya ve Gana Sinemaları için üretilmiş olan sinema fenerleri araştırılmış, elde edilen veriler incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuçları sinema fenerlerinin nasıl ortaya çıktığını, sinema fenerlerinde kullanılan tasarım biçimlerini, kullanılan malzemelerin yapısı ve çeşitliliğini, üretim tekniklerini ve araştırma için seçilen ülkelerde neden günümüzde kullanılmadıklarını veya daha az kullanıldıklarını ortaya çıkartmıştır.

Çalışmanın sonucunda sinema fenerlerinin literatürdeki yerinin Alois Senefelder'in (1771-1834), 1796'da litografi tekniğini geliştirmesi ve 1870 yılında ortaya çıkmış olan "Belle Époque" (Güzel Devir) döneminde Basın Özgürlüğü Kanunu'nun (1881) yayınlanması sonucu büyük boyutlu afişlerin şehrin çeşitli bölgelerine asılmasına izin verilmesi ile gelişen reklamcılık faaliyetleri ile ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Bu doğrultuda, o dönemde Paris'te, şarkıcıların ve aktörlerin düzenli olarak sahne aldığı çeşitli müzik ve dans kuruluşlarının (kabare) büyük boyutlu panellere yerleştirilmiş ve tipografi ile birleştirilmiş illüstratif resimleri bina cephelerine asmış olduğu anlaşılmıştır. Jules Chéret (1836-1933), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Eugène Samuel Grasset (1845-1917) ve Alphonse Mucha (1860-1939) gibi ünlü ressamların, bu eğlence yerleri için üretmiş oldukları tiyatro oyunlarının içeriklerini ifade eden büyük boyutlu afişler popülerleşerek Avrupa'da yaygınlaştığı görülmüştür. Dönemin popüler bir reklam aracı olarak kısa zamanda Amerika Birleşik Devletleri'ne ulaşan ve buradada açık hava reklamcılığının bir parçası olarak yaygınlaşan büyük boyutlu afişlerin çiftçilik, tıp, fuar reklamcılığı, karnavallar, tiyatro ve sirk gibi eğlence

amaçlı gösteri merkezlerini tanıtan grafik tasarım araçları olarak kullanıldığı anlaşılmıştır.

Çalışma kapsamında, A.B.D.'de ve Avrupada yüzyılın sonuna doğru icat edilmiş olan vitaskop, kinemaskop ve sinematograf sayesinde hareketli görüntünün kitlesel bir eğlence aracına dönüşmesinin sinema fenerlerinin gelişimi açısından bir dönüm noktası olduğu belirlenmiştir. Önceleri sirklerde ve gezici eğlence merkezlerinde sergilenen hareketli görüntüleri tanıtmak için kullanılan büyük boyutlu afişlerin; yerleşik sinema sergileri olan vodvil ve nikelodeon tiyatrolarının ortaya çıkması ile beraber, bu yapıların dış kapı ve vitrinlerinde tanıtıcı bir reklam aracı olarak kullanılmaya başlandığı anlaşılmıştır.

Sinema fenerlerinin tam olarak ortaya çıkışının ise; A.B.D.'de sinema sergilerinin ilk dönemlerinde tanıtıcı büyük boyutlu afişlerin kullanılmasına rağmen, ancak hareketli görüntülerin imalatı, yayılması ve sergilenmesinin geniş kapsamlı bir ticari faaliyete dönüşmesi ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda sinema sektöründe 1909 yılında dağıtım sisteminin düzenli hale gelmesi ve 1915 yılı civarında uzun metrajlı filmlerin yaygınlaşması sayesinde sinema feneri içeriğini ve yapısını karşılayacak reklamcılık faaliyetlerinin başladığı anlaşılmaktadır. Özellikle 1920'li yıllardan 1960'lı yıllara kadar A.B.D.'de film sektörünü etkileyen, film yapımcıları için filmin başarısının garantisi olarak görülen başrol oyuncularının imajı, izleyiciye aktarmaya çalıştıkları temel bilgi haline dönüştüren star sistemine dayalı reklamcılık anlayışının gelişmesinin; Chaplin ve Shirley Temple gibi başrol oyuncularının görsellerinin dış cephe afişlerine taşınmasına sebep olduğu ve böylece sinema fenerlerinin meydana geldiği ortaya çıkmıştır.

Çalışma kapsamında sinema fenerlerinde tasarım, malzeme kullanımı ve üretim tekniklerinde bir değişiklik olup olmadığı, olmuşsa nerelerde olduğu sorusunun cevaplanması amacıyla ülkeler arası karşılaştırma yapılmıştır. Bu karşılaştırmada önce tasarım bölümüne yer verilmiştir. Bu amaç doğrultusunda; sinema fenerlerinde kullanılan tasarım, başrol oyuncusu ya da oyuncularının yer aldığı ana plan, yardımcı planlar, arka plan, film adı, oyuncu adları ve yönetmen adından oluşan tipografik bölüm ve fener ustalarının imzalarının yerleşimi bakımından incelenmiş ve

karşılaştırılmıştır. Filmin gösterim türü, filmin müziklerini yapan orkestra kadrosu ve üretilen atölye ile ilgili bilgiler fenerler için üretilen kompozisyonların ana şablonlarına her zaman dahil olmadıkları için değerlendirme dışı bırakılmıştır.

Yapılan çalışmada fener ustalarına sinema feneri yapım işinin; bütün ülkelerde film prodüksiyon şirketleri veya sinema sahipleri tarafından verildiği, ustaların filmi izlemeye fenerlerin hızlı üretim süreci nedeniyle vakit bulamadıkları ve film hakkında edindikleri çok az bir bilgi ile fenerleri tasarladıkları, Fransa dışındaki ülkelerde çoğu zaman yapımcı ve oyuncuların eserlerin üretim aşamasına dahil oldukları, fikirlerini belirttikleri, taslakların ancak prodüksiyon şirketi veya sinema sahiplerinin onayından geçtikten sonra fener tasarımlarında kullanıldıkları anlaşılmıştır.

Çalışmanın bulguları doğrultusunda araştırmaya katılan bütün ülkelerin (Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan, Japonya ve Gana) sinema fenerlerinde başrol oyuncularının bulunduğu görüntülerin; dergilerden kopyalama, basın fotoğraflarından alıntılama ve stüdyo çekimleri sayesinde elde edildiği, bazen filmin kilit anından bir sahne içerisine yerleştirilerek kullanıldıkları belirlenmiştir.

Çalışmada Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan ve Japonya'da üretilen sinema fenerlerinde; başrol oyuncuların görüntülerinden üretilen büyük dekupe figürlere yer verildiği görülmüştür. Bulgular arasında sadece Gana'ya ait sinema fenerlerinde dekupe figürlere raslanmamıştır. Bunun sebebinin gezici video klüpler için hazırlanmış olan fenerlerin taşınma aşamasında pratik olmayacağından üretilmediği düşünülmektedir.

Tasarımlarda görsellerin kullanımı bakımından yapılan karşılaştırmada; Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan ve Japonya'da üretilen sinema fenerlerinde kullanılan görsellerin filmin konusu ile bütünlük içinde olduğu, Gana'da kullanılan görsel tasarımların filmin konusundan bağımsız olduğu görülmüştür. Tasarımlara filmin konusundan bağımsız olarak fantastik yaratıklar, dini semboller, korkutucu görüntüler kullanılmış, filmde rol almayan oyuncuların görselleri eklenmiş, zaman zaman star sisteminin gerektirdiği başrol oyuncusunun tasarımın merkezinde olması gerekliliği kuralına uyulmamıştır. Bu durumun hem Gana'nın Hristiyan ve Pentekostal dini inançlarının getirdiği anlayışa, hem de Batı

kültürüne ait filmlerde var olan görsel dünyanın Gana'da karşılığının olmaması ve filmlerin sıkıcı bulunmasına dayalı olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenlerden dolayı fener tasarımcılarının hayal güçlerini kullanarak izleyicinin ilgisini çekecek görsellere yöneldiği belirlenmiştir.

Kompozisyonların yan planlarına ve arka planlarına yönelik yapılan karşılaştırmada; yan planlarda genellikle ana sahneyi destekleyen filmde bir sahne, filmin ana temasına yönelik bir nesne veya yardımcı oyuncuların görsellerinin kullanıldığı görülmüştür. Kompozisyonların arka planları üzerine yapılan incelemede, genellikle ön plandaki görüntü ile güçlü bir kotras oluşturabilecek renklere veya filmde manzaralara yer verildiği anlaşılmıştır.

Farklı kültürlerle ait sinema fenerlerinin boyutları ve dekupe figürlerin boyutları bakımından yapılan karşılaştırmada; A.B.D.'de kullanılan sinema fenerlerinin ve dekupe figürlerin büyük boyutlarına Fransa ve Hindistan'da üretilen fenerlerin çoğu zaman ulaştığı görülmüştür. Hindistan'da üretilen sinema fenerlerinin dekupe figürlerinin 18 metreyi aştığı belirlenmiştir. Hindistan'daki izleyici kitlesinin Buda heykellerine astıkları dekoratif çiçeklere benzeyen dekoratif çiçeklerle dekupe figürleri süsledikleri anlaşılmış, bu durumdan yola çıkılarak oyunculara duydukları manevi sevginin ve dekupe figürlerin büyüklüğünün etkisi ile onları tanrısal bir makama taşıdıkları düşünülmüş ancak bu yönde yeterli kanıt ulaşılamamıştır. Boyut bakımından yapılan incelemede; Yunanistan ve Türkiye'de üretilen sinema fenerlerinin daha küçük boyutlarda kaldığı belirlenmiştir. Bu durumun sinema binalarının boyutsal büyüklüğü, sundukları hizmet türü ve sektörel yaklaşım ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Yapılan incelemede en küçük boyutlu sinema fenerlerinin Gana'ya ait olduğu görülmüştür. Bu durumun gezici video klüplerin fenerleri kamyonetlerin arkasında taşıyabilmeleri için için ihtiyaç duyulan ebatın kısıtlayıcı olması, hem gezici video klüplerin hem ev sinemalarındaki izleyici sayısının az olması ile ilgili olduğu düşünülmüştür. Seyirci sayısı azaldıkça ve gösterim yapılan mekân küçüldükçe sinema fenerlerinin bu duruma uyum gösterdiği kanısına varılmıştır.

Sinema fenerlerinin tasarımında kullanılan tipografik bölüm ile ilgili yapılan karşılaştırmada; bütün ülkelerin sinema fenerlerinde film adlarının büyük ve belirgin puntolarla yazıldığı ve fener ustalarının zaman zaman filmin ana temasına vurgu

yapacak tipografik illüstrasyon tekniklerine başvurdukları görülmüştür. Tipografik bölümün tasarımı ve uygulaması kimi zaman bir kaligrafa bırakılmış, ancak sıklıkla fener ustalarının kendileri tarafından çizilmiş ve boyandığı belirlenmiştir. Tipografik bölümde kullanılan film adları ve oyuncu adlarında kullanılan harflerin araştırmanın yapıldığı ülkede kullanılan alfabe sistemine göre farklılık gösterdiği, böyle durumlarda genellikle ülkenin kendi alfabesi ve latin alfabesinin bir arada kullanıldığı çift dilli bir sistem uygulandığı görülmüştür. Bunun nedeninin o ülkelerde bulunan batı kökenli izleyiciler ve batı dillerinin ana dile sızması olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda film ve oyuncu adları latin alfabesinin kullanıldığı ülkelerde (A.B.D., Fransa, Türkiye ve Gana) latin harfleri ile yazıldığı belirlenmiştir. Yunanistan’da Yunan alfabesi harfleri ile, Hindistan’da Hint alfabesi harfleri ile yazıldığı, Japonya’da ise Japon diline ait sembollerle yazıldığı görülmüştür.

Sinema fenerlerinde tipografik bölüm hiyerarşi bakımından karşılaştırıldığında; Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan, Japonya’da üretilen fenerlerde filmin adının en büyük punto ile yazıldığı, oyuncu isimleri film adından daha küçük olacak biçimde görsel hiyerarşide yer aldığı görülmüştür. Gana sinema fenerlerinde ise tipografik bölümde çoğunlukla oyuncu isimleri ve yönetmen adları kullanılmamış yerine dağıtıcı şirketin adı kullanılmıştır. Bu durumun filmlerdeki oyuncu ve yönetmenlerin Gana’da tanınmıyor oluşu ile ilgili olduğu düşünülmektedir.

Ayrıca Japonya’da sessiz film döneminin film anlatıcıları “Benshi”lerin adının da sinema fenerlerinde tipografik bölümde yer aldığı ve hiyerarşide oyuncu isimleri ile aynı sıralamada veya daha büyük olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu durumun “Benshi”lerin filmin gişe hasılatında oyunculardan daha büyük etkisinin olması ile ilgili olduğu belirlenmiştir.

Sinema fenerlerinde tasarım yönünden yapılan ülkeler arası karşılaştırma genel olarak değerlendirildiğinde fener tasarımlarında geniş boyutta benzerlik bulunmasına karşın ülkelerin kültürel ve sosyolojik yapısının tasarımlara etki ettiği kanısına varılmıştır.

Çalışmada sinema fenerlerinin ülkeler arası karşılaştırmasında ele alınan ikinci konu kullanılan malzemedir. Bu amaç doğrultusunda araştırma kapsamına alınan ülkeler;

tuval olarak kullanılan malzeme, büyütülen resimlerin kontürlerini çizmede kullanılan malzeme ve boyaların çeşidi bakımından incelenmiş ve karşılaştırılmıştır.

Yapılan araştırma kapsamında sinema fenerlerinin üretiminde tuval olarak kullanılan malzemelerin karşılaştırıldığı; A.B.D.'de kağıt ve kontrplak, Fransa'da kağıt, Yunanistan'da kağıt, kanvas veya kontrplak, Türkiye'de kalın kağıt, beyaz karton, kalın kaput bezi (Amerikan bezi ve patiska) ve kontrplak, son dönemlerde kroma karton, Hindistan'da tahta ve tuval bezi olarak kullanılan "gada" kumaşı, Japonya'da kontrplak, kumaş ve branda bezi, Gana'da un çuvalından yapılmış tuvaler üzerine sinema fenerlerinin boyandığı bulunmuştur.

Bu konuda yapılan karşılaştırma sırasında ayrıca A.B.D., Türkiye, Hindistan, Japonya ve Gana'da tuvalerin tasarıma başlanmadan önce bir hazırlık sürecinden geçtiği anlaşılmıştır. Bu sürece göre A.B.D.'de büyütülmüş taslağın kağıda aktarımından sonra kağıdın kontrplak malzemeye sıvandığı, Türkiye'de büyük tuvaleri oluşturmak için tuvalerin birbirine dikildiği, Hindistanda terzilere diktirilen tuval bezi üzerine "vajram" adı verilen özel bir yoğun kokulu sakız ve tebeşir tozu kullanılarak tuval bezinin sertleştirildiği ardından tuval tarafından boyanın emilmesinin önüne geçilmek amacıyla verniklendiği, Japonya'da kontrplak panonun üzeri yapıştırıcı bir macunla kaplanıp, ardından beyaz bir kağıdın panonun üzerine sıvandığı, Gana'da kullanılan çuvaların birbirine dikilerek tuval boyutlarının büyütüldüğü bilgisine ulaşılmıştır.

Araştırma kapsamında kontür aşaması çizim yapılan malzeme ile ilgili yapılan karşılaştırma sonucunda; A.B.D.'de elektrikli kömür kalemi, Yunanistan'da çini mürekkebi ve fırça, Türkiye'de kara kalem, Hindistan'da kalem, Japonya'da kömür kalem, kurşun kalem, fırça ve açık siyah mürekkep kullanılarak taslak çizimler büyük boyuta aktarılmış ve kontürlerinin çizildiği belirlenmiştir. Gana sinema fenerleri hazırlanırken boyama aşamasından önce kontür çizilip çizilmediğine dair bir veriye ulaşılamamıştır.

Çalışmaya dahil edilen ülkelerdeki sinema fenerlerinde kullanılan boyalar çeşitleri bakımından karşılaştırıldığı; A.B.D.'de yağlı boya, Fransa'da ilk dönemlerde zamkla karıştırılan toz boyalar ve sonrasında akrilik boya, Yunanistan'da ilk dönemlerde balıktan elde edilen bir çeşit zank ile karıştırılan toz boyalar ve sonrasında

yağlı boya ile günümüzde akrilik boya, Türkiye’de ilk dönemlerde boncuk tutkalı ile karıştırılan toz boyalar, ilerleyen dönemlerde akrilik, son dönemde fosforlu boyalar, Hindistan’da toz boyalar ve plastik boyalar, Japonya’da deniz kabukları, kömür gibi doğal malzemelerin toz haline elde edilen ve adına “doraenogu” denilen doğal piğment boyaların hayvan ve balina kemiklerinden elde edilen bir özütten elde edilen “nikawa” adlı bir tür tutkalla karıştırılmasıyla elde edilen boyalar ile akrilik boya, Gana’da yağlı boyalar kullanıldığı anlaşılmıştır.

Sinema fenerlerinde kullanılan malzeme yönünden yapılan ülkeler arası karşılaştırma genel olarak değerlendirildiğinde malzemelerin üretim biçimi bakımından uğradığı kanısına varılmıştır. Bunun ülkelerin coğrafi koşullarının sağladığı malzemeler, gelenek veya teknolojik koşullarla ilgili olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada son olarak üretim teknikleri bakımından araştırma kapsamına alınan ülkelerin sinema fenerleri taslak üretimi, büyük boyutlu tuvale aktarılma süreci, boyama aşaması ve eserlerin sinema cephelerine asılış aşaması yönünden incelenmiş ve karşılaştırılmıştır.

Taslak retim aşaması bakımından sinema fenerleri karşılaştırıldığında; A.B.D., Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan ve Japonya’da önce bir taslak çalışması yapıldığı ve bu taslak çalışmasına büyük oranda sadık kalınarak büyük boyutlu afişlerin üretildiği anlaşılmış, Gana’da ise ressamların doğrudan tuval olarak kullanılan malzeme üzerine çalıştıkları belirlenmiştir.

Sinema fenerlerinin büyük boyutlu tuvalere aktarılması aşamasının ülkeler arası karşılaştırmasında, ustaların benzer yöntemler kullandıkları görülmüştür. Taslakların büyütülme aşamasında kullanılan yöntemler; Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan ve Japonya’da önceleri ilkel bir projeksiyon rneği olan sihirli lambaların veya kareleme tekniğinin kullanıldığı anlaşılmıştır. İlerleyen yıllarda teknolojinin gelişmesiyle beraber bu tekniklerin yerini projeksiyon ile duvara yansıtma yönteminin aldığı belirlenmiştir. A.B.D.’de teknolojinin daha hızlı ilerlemesi nedeniyle erken dönemde projeksiyonla yansıtma yöntemine geçildiği anlaşılmış, daha önceki

dönemlere ait büyütme yöntemleri bilgisine ulaşılammıştır. Gana’da sinema feneri ustalarının tuval üzerine doğrudan çalışmaya başladıkları bilgisine ulaşılmış olduğundan taslak üretimi ve taslakların büyük boyuta aktarım sürecine dair bir üretim aşaması olmadığı düşünülmektedir.

Çalışmanın Sinema fenerlerinin boyanma aşaması ile ilgili yapılan karşılaştırmasında; A.B.D.’de büyük boyutlu afişlerin üretiminde kontür çizme aşamasından sonra boyamaya geçildiği, boyama işlemi için biri bu konu üstünde ustalaşmış bir ressam, diğeri standar bir ressam olarak iki ressam arasında iş bölümü yapıldığı, standart ressamın arka planı usta ressamın ise ön planı boyamakla görevli olduğu belirlenmiştir. Kontür aşamasından sonra boyanma işlemi için eserin ayrı bir südyoya götürüldüğü ve ressamlar tarafından motorlu bir iskele kurularak taslağın orjinaline sadık kalınması amacıyla resme uzaktan bakmayı sağlayan ters bir loop kullanıldığı, afişlere boyama işleminden sonra boyanın korunması amacıyla vernik atıldığı ve boyanın korunması için üç ayda bir yenilenmesinin anlaşmanın bir parçası olduğu, büyük boyutlu afişlerin üç ya da beşgünlük bir çalışma sonrası tamamlandığı anlaşılmıştır.

Fransa’da kontürlerin çizilmesi aşamasından sonra boyama işlemine geçildiği, kontür çizme aşamasında önce yüzleri ve figürleri sonra tipografinin çizilmesini içeren özel bir hiyerarşi kullanıldığı, boyama işlemi sırasında basın fotoğraflarından alınan bölümlerin dekupe edilerek tuvale yapıştırıldığı ve kompozisyon ile birleştirildiği anlaşılmıştır. Boyama sırasında fırça ve hava tabancası kullanıldığı, boyama aşamasının önce ön plan ve tipografiyi ardından arka plan boyanacak biçimde bir hiyerarşiye sahip olduğu, boyama sonrasında resmin kalıcılığı için astar atıldığı belirlenmiştir.

Yunanistan sinema fenerlerinde boyama ekibinin usta ve çıraklardan oluştuğu, kontür aşamasından sonra önce ana planın daha canlı renkler kullanılarak boyandığı, daha sonra sırasıyla yan planlar tipografi ve arka planı içeren bir hiyerarşi olduğu, boyama işleminin fırça ve hava tabancası kullanılarak yapıldığı belirlenmiştir.

Türkiye’de sinema fenerlerinin boyanması aşamasında; usta, kalfa ve çıraklardan oluşan bir ekip olduğu boyaların kalfa ve çıraklar tarafından hazırlandığı ve boyama işleminin ustanın kendisi tarafından yapıldığı, kontür aşamasından sonra boyama

işlemine geçildiği anlaşılmıştır. Kullanılan boya için boyama işleminin yerde yapıldığı, daha sonra dekupe figürlerin hazırlandığı, dekupe figürlerin kafa ve gövde kısımları birleştirdikten sonra boyandığı, bir sinema fenerini tamamlamanın iki saat ile bir gün arası sürdüğü belirlenmiştir.

Hindistanda üretilen sinema fenerlerinde boyama aşamasının; usta ve çıraklardan oluşan bir ekip tarafından gerçekleştirildiği, boyama işlemi için bir iskele kurulduğu, boyama işleminin fırça yardımı ile yapıldığı anlaşılmıştır. Çırakların arka planı boyamasından sonra usta tarafından ön plan ve tipografinin boyandığı, dekupe bölümlerin parça parça boyandıktan sonra birleştirildiği, bir sinema fenerini boyamanın bir hafta veya on gün sürdüğü belirlenmiştir.

Japon sinema fenerlerinin boyama aşaması hakkında; kontür çizildikten sonra boyama işlemine geçildiği, boyama işleminin fırça ile yapıldığı, önce ana planın boyandığı, boyama işlemi sırasında parlak renklerin tercih edildiği anlaşılmıştır. Planlar boyandıktan sonra bir kaligraf yada usta tarafından tipografinin yerleştirilip boyandığı, tipografinin yerleştirmesinden sonra usta tarafından detayların düzeltildiği bilgisine ulaşılmıştır.

Gana'da sinema fenerlerinin boyanmasına doğrudan başlandığı, canlı renkler kullanıldığı ve bir boyama işleminin üçgün sürdüğü belirlenmiştir.

Sinema fenerlerinin asılma aşaması ile ilgili yapılan ülkeler arası karşılaştırmada; A.B.D.'de nasıl asıldıklarına dair bir veriye ulaşılamamıştır, elde edilen resimlerden bir teknik ekip tarafından asıldığı anlaşılmaktadır. Fransa'da çoğunlukla sinema işletmecilerinin tahsis ettiği elamanlar vasıtasıyla sinemanın ön cephesindeki panellere zımbalanarak asıldığı, büyük cepheler için ise birkaç parçalı ahşap paneller yapıldığı belirlenmiştir. Yunanistan'da ressamın kendisi tarafından asıldığı, Türkiye'de ya ressamın kendisi tarafından ya da sinemanın marangozluktan yetişme elemanı tarafından teslim alındıktan sonra giriş kapısının üstüne asıldığı, yapıştırıldığı veya gerildiği, film gösterimden çıktıktan sonra toparlanıp depoya kaldırıldığı anlaşılmıştır. Hindistan'da asılma işleminin atölyenin kendisi tarafından tahsis edilen bir teknik ekip tarafından ağırsa; aşağıdan yukarıya doğru halatlar yardımı ile çekilerek, hafifse; tek tek taşınarak kurulup ve çerçevelere yapıştırıldığı belirlenmiştir. Japonya'da ustanın

film vizyona girmeden önceki akşam bisiklet veya kamyonet türü bir araçla sinema salonunun önüne gidip, eski cephe afişini söküp, yenisini yerine taktığı anlaşılmıştır. Gana'da üretilen sinema fenerlerinin rulo yapılarak gezici film gösteren kamyonetin arkasında taşındığı, film gösterimi sırasında açıldığı veya üretilen fenerlerin prodüksiyon şirketlerine teslim edildiği belirlenmiştir.

Sinema fenerlerinde üretim teknikleri yönünden yapılan ülkeler arası karşılaştırma genel olarak değerlendirildiğinde kültürel ve teknolojik değişikliklerin üretim biçimi ve boya olarak kullanılan malzemenin yapısı üzerinde etkili olduğu kanısına varılmıştır. Sinema fenerlerinin asılma koşulları ile ilgili değişikliklerin ustaların anlaşma şartları ve iş akış planı ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Ayrıca ülkelerin gelişmişlik seviyelerinin genel olarak iş güvenliği ve çalışma koşulları üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada değerlendirilen ve ülkeler arası karşılaştırması yapılan bir diğer konu sinema fenerlerinin üretimlerinin azalması/durmasına neden olan ekonomik koşulların ve teknolojik sebeplerin neler olduğudur.

Yapılan araştırma çalışmasıyla A.B.D., Fransa, Türkiye, Japonya ve Gana'da sinema feneri üretiminin tamamen durduğu tespit edilmiştir. A.B.D.'de dev boyutlu afişlerin ve dolayısıyla sinema fenerlerinin bir reklam malzemesi olarak kullanımının durmasının; hem 1960'lı yıllarda etkisi görülen sektörün daralması ve yıldız sisteminin değişmesi, hem de açık hava reklamcılığında büyük boy afişlerin kullanımının azalması ile ilişkili olduğu belirlenmiştir. 1950'li yıllarda televizyonun ortaya çıkmasının yarattığı sektörel daralma seyirci sayısını azalttığı ve bir çok sinema salonunun kapandığı anlaşılmıştır. Bu durumun yanısıra 1980'lerden itibaren yaygınlaşmaya başlayan dijital baskıların üretim kolaylığı, boyut olarak daha taşınabilir olmaları ve daha az maliyete sahip olmaları nedeniyle gittikçe tercih edilmeye başladıkları ortaya çıkmıştır.

Sinema fenerlerinin üretiminin Fransa'da durmasının sebebinin; birden fazla gösteri salonu içeren multipleks sinemaların ortaya çıkması, reklamcılık tekniklerinin gelişmesi ve değişmesiyle birlikte 1970'den itibaren yerel sinemaların kapanması

olduğu tespit edilmiştir. Sinema fenerlerinin bu tarihten sonra panayır ve sirk dekorları olarak kullanıldığı ve sonrasında tamamen yok olduğu anlaşılmıştır.

Türkiye’de sinema fenerlerinin üretim sürecinin yavaşlama ve durma noktasına gelmesinin; 1970’lerde televizyonun evlere girmesi ve sinemaların kapanması ile ilgili olduğu anlaşılmıştır. Siyasi ve ekonomik alanda baş gösteren istikrarsızlıklar Yeşilçam Sineması’nı da etkileyerek film çekimini azaltmasına neden olmuştur. Yeşilçam Sineması’nın sorunlarına çözüm getirilemeyişinin Yeşilçam’ın çökmesine neden olduğu, azalan izleyici sonrası bir çok sinemanın kapandığı anlaşılmıştır. Bu konuda bir başka etkenin teknolojik Amerikan film şirketlerinin yurda girişi ve Özen Film’in sinema fener ve afişlerinde de ‘pleksiglas devri’ni başlatmasıyla ortaya çıkan teknolojik gelişmeler olduğu tespit edilmiştir.

Japonya’dan sinema fenerlerinin üretiminin durma sebeplerin; trend haline dönüşen multiplekslerin yükselişi bir çok küçük sinema salonunun ortaya çıkan rakabete dayanamayarak kapanması ile ilgili olduğu anlaşılmıştır. Bu durum el boyaması sinema fenerlerinin üretiminin de giderek azalmasına ve durmasına neden olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca genç grafik tasarım öğrencilerinin dijital ekran üzerinde tasarım yapmayı tercih etmeleri nedeniyle Japonya’da bu alanda yeni kuşağın yetişmediği anlaşılmıştır.

Gana’da sinema fenerlerinin üretiminin durmasının sebepleri 2000’li yılların ortalarında televizyon ve video’nun evlere girmesinin video klüplere giden izleyici sayısını azalması, el yapımı fenerlerin uzun süren üretimlerinin yerine hızlı ve ucuz dijital afişlerin tercih edilmesi, gelişen akıllı telefonlar sayesinde evde film izlemenin kolaylaşması olduğu tespit edilmiştir.

Bu duruma rağmen Gana’da internetin gelişmesiyle beraber bu alandaki koleksiyonerlerin de katkılarıyla dijital ortamda yeniden yorumlanan sinema fenerlerinin günümüzde yeniden ilgi çektiği görölmüştür. Bu durumun orijinalerin ve tekrar tekrar üretilmiş versiyonlarının varlığına dayanan bir sanat pazarının doğmasına sebep olduğu ortaya çıkmıştır. A.B.D., Fransa, Türkiye’de ise bu alanda çalışmış olan fener ustalarının artık başka alanlarda çalışmakta oldukları veya emekli oldukları tespit edilmiştir.

A.B.D., Fransa, Türkiye, Japonya ve Gana'da sinema fenerinin üretiminin tamamen durma sebebinin televizyonun evlere girişi ve teknolojik gelişmeler olduğu kanısına varılmıştır.

Yapılan araştırma çalışmasıyla ayrıca Yunanistan ve Hindistan'da sinema feneri üretiminin günümüzde devam ettiği anlaşılmıştır. Yakın zamana kadar fener üretiminin birkaç temsilcisinin var olduğu Yunanistan'da günümüzde bu meslek bir kişi tarafından sürdürülmekte olduğu belirlenmiştir. Yunanistanda da diğer ülkelerde olduğu gibi değişen teknolojik koşulların ve hız ihtiyacının sinema feneri üretimini durma noktasına getirdiği tespit edilmiştir.

Hindistan'da ise sinema feneri sektörünün oldukça daralmış olmasına rağmen az miktarda da olsa fener ustasının bu mesleği sürdürdüğü belirlenmiştir. Sektörün daralmasındaki başlıca etken in dijital baskı teknolojilerinin gelişmesi olduğu tespit edilmiştir. Mesleğin hala daha devam ediyor olmasının en önemli sebebinin ise üretimi ve dağıtımı daha hızlı olmasına rağmen, vinil üzerine yapılan büyük ölçekli dijital baskılar hala daha pahalıya geliyor oluşu olduğu anlaşılmıştır.

Bu çalışma sinema fenerlerinin tasarımını, malzeme kullanımını ve üretim tekniklerini A.B.D., Fransa, Yunanistan, Türkiye, Hindistan, Japonya ve Gana bağlamında karşılaştırmalı olarak değerlendirmektedir. Çalışma ayrıca sinema fenerlerinin tarihi bağlarını; grafik tasarımda afiş tarihi, açık hava reklamcılığı, sinema tarihi, sinema mimarisi ve izleyici yapısı da dahil edilerek geniş bir panorama halinde bir kaynak olarak sunmaktadır.

Gerçekleştirilen çalışmanın kapsamı değerlendirildiğinde gelecekte yapılabilecek araştırmalar için başka ülkelere ait sinema fenerlerinin de incelenerek yapılan analizin derinleştirilmesi önerilmektedir.

6. KAYNAKLAR

- Abel, R. (1994). *The Cine Goes to Town: French Cinema, 1896-1914* (Expanded Edition). University of California Press.
- Akçura, G. (2017, December 21). *Sinema Fenerleri*. <https://manifold.press/sinema-fenerleri>
- Alderman, L. (2014). *In Athens, the Last Man Painting*.
<https://www.nytimes.com/2014/02/27/arts/design/in-athens-the-last-man-painting.html>
- Alderman, L. (2020). *Vasilis Dimitriou, Keeper of Fading Movie Art, Dies at 84*.
<https://www.nytimes.com/2020/09/14/world/europe/vasilis-dimitriou-dead.html>
- Alpman, H. K. (1977). *Ahmed Fehim Bey'in Hatıraları*. Tercüman 1001 Temel Eser.
- Anderson, J. L., & Riche, D. (1959). *The Japanese Film: Art and Industry*. Grove Press.
- Athique, A. (2011). From Cinema Hall to Multiplex: A Public History. *South Asian Popular Culture*, 9 (2), 147–160.
- Attikon Cinema*. Retrieved July 26, 2025, from
<https://cinematreasures.org/theaters/37676>
- Axioti, Virginia. (14 Haziran 2016) www.facebook.com/VirginiaAxioti
- Bandy, M. L. (1983). *Rediscovering French Film*. The Museum of Modern Art.
- Chennai Photo Biennale. (2020). *Banners, Cutouts and Posters: Tamil Cinema's tryst with visual art*. <https://www.youtube.com/watch?v=11T7QfitxBk>
- Basu, U. (2021). *The Dying Art of Hand-painted Film Posters and an Artist Who Still Brings Celebs Alive Through His Works*.

<https://indianexpress.com/article/lifestyle/art-and-culture/hand-painted-film-posters-artist-mahmood-alam-kolkata-7595144/>

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. Yapı Kredi Yayınları.

Béné, T. (2023). *Le Gaumont-Palace: les origines (1900-1919)*. <https://salles-cinema.com/anciens-cinemas/gaumont-palace-les-origines-1900-1919>

Bernstein, D. (1997). *Advertising Outdoors: Watch This Space*. Phaidon Press.

Blaylock, J. (2010). *Cinema Houses in Accra circa 1969*.

<https://cinemaintransit.wordpress.com/2010/12/20/cinema-houses-in-accra-circa-1969>

Bozis, Y., & Bozis, S. (2014). *Paristen'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar* (1st ed.). Yapı Kredi Yayınları.

Brown, R. L. (2016, February 4). *How Ghana's Gory, Gaudy Movie Posters Became High Art*. www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/02/ghanas-wild-golden-age-of-movie-posters/458949/

Cascone, S. (2020). *Vasilis Dimitriou, the Artist Who Carried on the Lost Art of Hand-Painted Movie Billboards, Has Died at 84*. <https://news.artnet.com/art-world/vasilis-dimitriou-one-europes-last-hollywood-billboard-painters-dead-84-1908321>

Chishti, S. (2022). *The Journey Since 1947-I: Cinema Halls*.

<https://www.theindiaforum.in/article/journey-1947-cinema-halls>

Ciochetto, L. M. (2013). Advertising and Marketing of the Indian Cinema. In K. M. Gokulsing & W. Dissanayake (Eds.), *Routledge Handbook of Indian Cinema* (pp. 311–323). Routledge.

Crisp, C. (1993). *The Classic French Cinema, 1930-1960*. Indiana University Press.

Curry, A. (2020). *Movie Poster of the Week: The Golden Age of Hand-Painted Movie Posters from Ghana*. <https://mubi.com/tr/notebook/posts/movie-poster-of-the-week-the-golden-age-of-hand-painted-movie-posters-from-ghana>

Devynck, D. (2001). *Les Affiches: Henri de Toulouse Lautrec*. Odyssee.

- Drazin, C. (2011). *The Faber Book of French Cinema*. Faber and Faber.
- Dym, J. A. (2000). Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan. *Monumenta Nipponica*, 55, 509–536.
- Enez, İ. (2023). Resamın kendisiyle telefon yolula yapılan röportaj. (G.M. Koyuncu, Röportaj Yapan).
- Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları DÜŞ ŞATOLARI* (1st ed.). AD Yayıncılık A.Ş.
- Evrenol, H. A. M. (1933). *Türkiyede Sinema ve Tesirleri*. Kitap Yazarlar Kooperatifi Neşriyatı, Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar*. Emek Matbaacılık ve İlançılık.
- Geçiş Dönemi Tasarımcısı; Münif Fehim*. (n.d.). Retrieved October 15, 2023, from <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80292/gecis-donemi-tasarimcisi-munif-fehim.html>
- Gloaguen, L. (2014). *Cinéma Omnia Pathé, 1913*. <https://vergue.com/post/66/Cinema-Omnia-Pathe-1913>
- Gökçe, F. (1997). *Yeni Dalga, Sinema Akımları* (O. O. A. İ. S. G. Deniz Derman, Ed.). Med-Campus Yayınları.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. Denetim Ajans Basımevi.
- Gomery, D. (1992). *Shared Pleasures, A History of Movie Presentation in the United States*. The University of Wisconsin Press.
- Gras, P., & Delamarre, J.-N. (1977). *Cinéma de la rue*. Société nouvelle des éditions du Chêne.
- Hand Painted Billboards Used To Dominate The Sunset Strip In Hollywood. What Happened To Real Art?* (2015, March 18).
- Henderson, S., & Landou, R. (1980). *Billboard Art*. Chronicle Books.
- Hinkle, E. M. (1933). *Modern Türkiye'de Sinema*.

- Histoire des salles de cinéma*. (n.d.). Retrieved July 13, 2025, from <https://sallescinema.wordpress.com/>
- Houck John W. (1969). *Outdoor Advertising; History and Regulation*. University of Notre Dame Press.
- Ioannou, D. (2020). *The Last Handmade Movie Billboard Painter in Greece*. <https://www.ozy.com/around-the-world/the-last-handmade-movie-billboard-painter-in-greece/265775/>
- Karales, V. (2012). *A History of Greek Cinema*. The Continuum International Publishing Group.
- Karay, R. H. (1945). Beyoğlu Caddesi. *Akşam Gazetesi*.
- Kimie, I. (2017). *Japan's Movie Theater Sign Painter: Star Power in Acrylic*. <https://www.nippon.com/en/views/b02102/?pnum=1>
- Kokoroko, F., ve Inveen, C. (2022). *With Cinemas Closed, Ghana's Hand-painted Movie Posters Find Homes Abroad*. <https://www.reuters.com/lifestyle/with-cinemas-closed-ghanas-hand-painted-movie-posters-find-homes-abroad-2022-02-23/>
- Kubo, N. (2008). *Japanese Movie Billboards Retro Art from a Century of Cinema*. DH Publishing.
- La Cinémathèque de Toulouse. (2014). *Du cinéma plein les yeux*. <https://azais.lacinemathequedetoulouse.com/>
- Lanzoni, R. F. (2011). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. Küre Yayınları.
- Laurent, N. (2013). *Du cinéma plein les yeux: Affiches de façade peintes par André Azais* (N. Laurent, Ed.). Nouvelles Éditions Loubatieres et La Cinémathèque de Toulouse.
- Lichtenthal, J. D., Yadav, V., ve Donthub, N. (2006). Outdoor Advertising for Business Markets. *Industrial Marketing Management*, 35, 236–247.

- Maltezou, R., & Kambas, M. (2019). *Athens painter turns blockbusters into motion picture art*. <https://www.ekathimerini.com/culture/239912/athens-painter-turns-blockbusters-into-motion-picture-art/>
- Mansfield, S. (2009). *Tokyo a Cultural History*. Oxford University Press.
- Margaritis, C. Ph. (2012). *Coming Shortly*. ITANOS PUBLICATIONS.
- Margaritis, C. Ph., ve Makris, G. A. (2023). *thestarletscollection.com*.
<https://thestarletscollection.com/>
- Meusy, J.-J. (1995). *Paris-Palaces Ou le Temps des Cinemas (1894-1918)*. CNRS ÉDITIONS.
- Meyer, B. (1999). Popular Ghanaian Cinema and “African Heritage”. *Africa Today*, 46 (2), 93–114.
- Meyer, B. (2003). Visions of Blood, Sex and Money: Fantasy Spaces in Popular Ghanaian Cinema. *Visual Anthropology*, 16, 15–41.
- Miyabi. (2022). *Even tanks for publicity... “Painful old stories” of former artists of movie billboards*. <https://medium.com//日本語で読む-みやびの-頭の中//even-tanks-for-publicity-painful-old-stories-of-former-artists-of-movie-billboards-89b25c7b4f6>
- Nanbigne, V. (2011). *Cinema in Ghana History, Ideology and Popular Culture* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. University of Bergen.
- Nanthanjeeva, V. (2021). Ressamla mail yoluyla yapılan röportaj. (G. M. Koyuncu, Röportaj Yapan).
- Neupert, R. (2022). *French Film History, 1895–1946* (Vol. 1). The University of Wisconsin Press.
- Niyazioğlu, İ. (1987). Sinema Fenerleri Sergisi. *Cumhuriyet Dergi*.
- Noyan, E. N., ve Ödekan, A. (2009). Yazının krallığı: Başlangıç yıllarında Türk sinemasında film jenerikleri. *İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler*, 6 (2), 3–14.

- Postcards from Japon. (2021). *Ome: The Retro Town of Classic Movie Billboards and Cats (part 1)*. <https://www.postcardsfromjapan.com/article/ome-retro-movie-billboards-cat-town-part-1>
- Silent Films: Past and Present. *On-line Photographic Tour of a Historic Silent Film Theater*. Retrieved July 17, 2025, from <https://www.matsudafilm.com>
- Özdemir, Ö. (2019). *Sinema Fenerleri, Afişleri ve Emekçileri*. <https://sendika.org/2019/12/sinema-fenerleri-afisleri-ve-emekcileri-571805>
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler* (1st ed.). Yılmaz Yayınları A.Ş.
- Özgüç, A. (2013). *Film Afişlerinin Son Usta'larından İbrahim Enez*. Horizon International.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi, 1896-1960* (3rd ed.). Doruk Yayıncılık.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni* (A. Karadoğan, Ed.; 1st ed.). De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Özuyar, A (2023). Yazarla mail yoluyla gerçekleştirilen röportaj. (G. M. Koyuncu, Röportaj Yapan).
- Paris, M. (2003). Africa in Post-1945 British Cinema. *South African Historical Journal*, 48, 61–70.
- Pellegrini, C. (2023). Editörle mail yoluyla gerçekleştiriline röportaj. (G. M. Koyuncu, Röportaj Yapan).
- Prisco, J. (2020). *The unexpected art of Ghana's hand-painted movie posters*. <https://edition.cnn.com/style/article/ghana-film-posters/index.html>
- Rice, T. (2016, August 24). *British Empire's forgotten propaganda tool for 'primitive peoples': mobile cinema*. <https://theconversation.com/british-empires-forgotten-propaganda-tool-for-primitive-peoples-mobile-cinema-64275>
- Saydam, B. (2015a). *M. Erol Ağakay Yeşilçam'a Adanmış Bir Hayat* (1st ed.). Uluslararası Edirne Film Festivali.

- Saydam, B. (2015b, September 30). *İbrahim Enez: "Yeni Afişlerde Fırçanın Derinliği Yok."* <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/143/ibrahim-enez---yeni-afislerde-fircanin-derinligi-yok->
- Saydam, B. (2020). Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18 (36), 401–424.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi Birinci Cilt, 1896-1959: Vol. Birinci Cilt*. Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (1993). *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları* (5th ed.). Metis Yayınları.
- Simos, A. (2020). *Virginia Axioti is the last person hand painting movie posters in Greece*. <https://greekherald.com.au/culture/art-design/virginia-axiote-is-the-last-person-hand-painting-movie-posters-in-greece/>
- Souli, S. (2020). *The Last Person Hand Painting Movie Posters in Greece*. <https://www.vice.com/en/article/the-last-person-hand-painting-movie-posters-in-greece-v27n2/>
- Staiger, J. (1990). Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising. *Society for Cinema & Media Studies*, 29 (3), 3–31.
- Stavriana Litsa. (2016). *Yunan Sinemasının İlk Yılları ve Gelişimi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Taşcıoğlu, M., & Siretli, A. (2016). Grafik Tasarımda Litografinin Yeri ve Henri de Toulouse-Lautrec'in Afiş Tasarımları. *Gazi University Journal of Art and Design*, 18, 187–202. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/567334>
- Teksoy, R. (1974). Büyük Kanto Depremi Öncesi Japonya. In *Dünya Sinema Tarihi* (pp. 212–217).
- The Starlets Collection. (2023). *The Starlets Collection*. <https://thestarletscollection.com/>
- Thokder, A. (2024). *Larger Than Life: Film Poster Painters of Bengaluru*. <https://www.sahapedia.org/larger-life-film-poster-painters-of-bengaluru>

- Töre, E. O. (2010). *İstanbul Film Endüstrisi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ürkmez, B. (2021). *Dev Sinemaların Devasa Afişleri*. MSGSÜ Yayınları.
- Valantine, M. (1994). *The Show Starts on the Side Walk*. Yale University Press.
- Wolfe, E. (2003, February 23). *Why We Love Fashion? It's Universal.; Planet Ghana*. <https://www.nytimes.com/2003/02/23/magazine/why-we-love-fashion-it-s-universal-planet-ghana.html?ysclid=md8v4ktpsd963688222>
- Wolfe, E. I. (Ed.). (2001). *Extreme Canvas: Hand-Painted Movie Posters from Ghana*. Dilettante Press.
- Wolfe, E. I. (2022a). *Alex Nkrumah Boateng*. <https://www.erniewolfegallery.com/alex-nkrumah-boateng>
- Wolfe, E. I. (2022b). *D.A. Jasper*. <https://www.erniewolfegallery.com/da-jasper>
- Wolfe, E. I. (2022c). *Joe Mensah*. <https://www.erniewolfegallery.com/joe-mensah>
- Wolfe, E. I. (2022d). *Leonardo Arts*. <https://www.erniewolfegallery.com/leonardo-arts>
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. (2022). “Yeşilçam’ın Sinema Fenerleri” Paneli. <https://www.youtube.com/watch?v=Ozv-pc3d8fM>

7. ÖZGEÇMİŞ

Gonca Makbule Koyuncu 2005 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Grafik Tasarım Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl Yorum Publicis Reklam Ajansı'da sanat yönetmeni olarak çalışmaya başladı. Çeşitli reklam ajansları ve özel firmalarda sanat yönetmenliği yaptı ve AR-GE yöneticisi olarak çalıştı, çok uluslu markalar için tasarım üretti. 2015 yılında başladığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Grafik Tasarım Programı'nda yüksek lisans öğrenimini tipografi üzerine hazırladığı tezi ile 2019 yılında tamamladı. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde sanatta yeterlilik programına kabul edildi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi Grafik Tasarım bölümünde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2021 yılında Aydın Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarımı bölümünde dijital oyun tasarımı ve görsel iletişim tasarımı üzerine dersler verdi. Tasarımları uluslararası özel sergilere kabul edilen ve birçok yarışmada çeşitli ödüllere layık görülen Gonca Makbule Koyuncu öğretim görevliliğine devam etmekte, sinema tarihi üzerine araştırmalar yapmakta ve tasarım çalışmalarına devam etmektedir. İyi derecede İngilizce ve başlangıç seviyesinde Arapça bilmektedir.

