

Türk Sinemasının Sessiz ve Sesli Davetkarlarına Tarihi Bir Yolculuk: Sinema Fenerleri ve Fener Çıgırtkanları

A Historical Journey to the Quiet and Vocal Enticers of Turkish Cinema: Movie Posters and Spruikers

Elif Arslan¹

Şerife Mahir²

DERLEME MAKALE / REVIEW ARTICLE

Gönderim Tarihi: 31.03.2023 | Kabul Tarihi: 05.06.2023

Özet

Sinema izleyicisi açısından hayal, film afişleriyle başlar. Çünkü sinemanın kendisi bir hayaldir. Sinema afişleri de bir filme, o hayale dokunmanın en net nesnesidir. Film afişleri, izleyiciyle ilk buluşma noktası olarak değerlendirildiğinde, seyirciyi sinemaya yönlendiren birer davetiye konumundadır. Bu çalışmada, 1920-1990 yıllarının sinema davetkarlarına odaklanılmaktadır. Düş şatolarının sessiz ve büyük davetkarları sinema fenerleridir. Devasa büyüklükteki sinema fenerleri seyirciyle ilk temas noktasıdır. Temasın anlamlı olması için sesli çıgırtkanlara yani fener çıgırtkanlarına ihtiyaç duyulmuştur. Sessiz ve sesli davetkarlar, izleyiciyi sinemaya çekmektedir. Fenerler, izleyiciyi sinema salonlarına çekerken, dönemin hafızasında önemli izler bırakır. Sinemanın sessiz ve sesli davetkarlarına ait alanyazında detaylı çalışmanın yapılmamış olması, araştırmacıları çalışmaya iten motive noktadır. Çalışmanın sinema fenerleri ve çıgırtkanlarını bir arada mercek altına alıyor olması ve konuya güncel bir bakış sağlaması bakımından önemlidir. Davetkarların mercek altına alındığı bu çalışmada; izleyici üzerindeki etkileri, sinema deneyimleri araştırılmaktadır. Araştırma yapılırken, sinema ve seyirci ilişkisine değinilecek; anıları toplama aşamasında nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi kullanılacaktır. Anılar üzerinden davetkarların sinema seyir pratikleri, etkileri gündeme getirilerek, tarihsel yolculuğa çıkılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Afiş, Sinema Feneri, Çıgırtkanlar, İzleyici, Anı, Deneyim.

Abstract

From the point of view of the cinema audience, the dream begins with the movie posters, because the cinema itself is a dream. Movie posters are also the clearest object of touching a movie or that dream. When movie posters are considered as the first meeting point with the audience, they are an invitation that directs the audience to the cinema. This study focuses on the movie enticers of the 1920-1990 years. Movie posters are the silent and big enticers of dream castles. The gigantic movie posters are the first point of contact with the audience. In order for the contact to be meaningful, vocal support, namely spruiker, was needed. Quiet and vocal enticers attract the audience to the cinema. While the posters attract the audience to the movie halls, they leave important traces in the memory of the period. The lack of detailed studies on the silent and audible inviters of cinema in the literature is the motivating point that pushed the researchers to this study. It is important that the study focuses on movie posters and spruikers together and provides an up-to-date view on the subject. In this study focusing on the enticers, effects of the enticers on the audience and cinematic experiences are examined. During the research, the relationship between cinema and the audience will be addressed; document analysis, one of the qualitative research methods, will be used to collect memories. Through the memories, bringing before the cinema viewing practices and effects of the inviters, a historical journey will be set on.

Keywords: Cinema, Poster, Movie Poster, Spruiker, Audience, Memory, Experience.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Bölümü, eaelifarslan@gmail.com, Orcid: 0000-0001-5015-9317

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü, serifeemahir@gmail.com, Orcid: 0000-0001-9028-2344

Giriş

Amerika’da ilk yıllarda sinemaya ‘nikelodeon’ denilmiştir. En küçük para ile izlenen sinema, ‘ayaktakımının eğlencesi’ olarak tanımlanmaktadır. İlk yıllarda sinema salonu kavramı olmadığından gösterimler, kafeler (en konforlu yerler), eğlence çadırları, panayırlar gibi köhne izbe yerlerde yapılmaktadır. Sinema ilk yıllarında her sınıftan insana açıkken (genellikle alt sınıfa), ucuz ve kamusaldır. Sinema, ‘saygınlık meselesi’ni aşmaya başlayınca, ticari olarak da kâr getiren bir sektöre dönüşür. Dönüşüm aşamalarından biri de gösterim yerleridir. Eski gösterim yerleri terk edilerek, yerini devasa büyüklükteki salonlara bırakır (Saydam, 2015, s. 31). Sinema işletmecileri, seyirciyi sinemaya çekmek için çeşitli reklam uygulamalarını denemeye başlarlar. Bu reklam deneme uygulamalarından biri sinema feneri bir diğeri ise fener çıgırtkanlarıdır. Sinema feneri, sinemaya gelen filmlerin tanıtımlarını yapmak için sinema salonu cephelelerine asılmak üzere ressamlar tarafından yapılan devasa büyüklükteki afişlere verilen addır. Bu afişleri diğeri afişlerden ayıran özellikler, baskı ve fotoğraf teknikleri kullanılmadan tamamen elle çizilmeleri ve çizilen afişlerin arkalarında bulunan aydınlatma sistemidir (Dalay, 1987, s.17). Seyircilerin dikkatini fenerlere yoğunlaştırmak için afişlere dekapeler eklenerek, büyük reklam panoları asılmıştır. Bu afiş uygulaması hem film hakkında bilgi vermekte hem de filme boyutunun da etkisiyle seyirciyi salonlara davet etmektedir.

Sinema fenerlerinin anlamını ortaya çıkarmak ve seslerini duyurmaları için ‘fener çıgırtkanları’na ihtiyaç duyulmuştur. Sinema fenerleri ve çıgırtkanlar seyirciyi sinemaya davet eden, Türk sinemasının sessiz ve sesli davetkarlarıdır. Sinema fenerleri, seyirciyi sinemaya davet ederken, aynı zamanda dönemin sinema seyir etkisindeki rolü anılara yansımıştır. 1990’lı yıllara gelindiğinde devasa sinema salonları küçülerek AVM’lere hapsedilmeye başlanmıştır. Değişen ve gelişen baskı sistemleriyle fenerlerin (afişler) üretimleri başkalaşmış; fenerleri üreten ressamlar ise tarihe karışmıştır.

Bu çalışma, Türk Sinemasının sessiz ve sesli davetkarlarına odaklanmaktadır. Çalışmanın amacı, 1920-1990 yıllarında seyirciyi sinemaya davet eden sinema fenerlerini ve fener çıgırtkanlarının seyirci-sinema etkisini araştırmaktır. Bu amaç doğrultusunda, sinema fener ve çıgırtkanlarının, seyircinin salonlara gitme deneyimlerine yönelik etkilerini sinema kaynaklarından elde edilen anılar üzerinden bir araya getirmektir. Sinemanın sessiz ve sesli davetkarlarına ait literatür taraması yapılırken, ele alınan sinema kaynaklarının çoğunda ‘fener’ kavramına yer verilmediği görülmüş; yer verilen kaynaklarda ise tanımlamadan öteye geçilmediği saptanmıştır³. Bu büyük eksiklik araştırmacıların dikkatini çekmiş konu merceğe altına alınarak, alanyazına katkı sağlamak amacıyla gündeme getirilmiş ve bu doğrultuda yöntem olarak çalışmada doküman analizi yapılmıştır. Yapılan literatür çalışmaları doğrultusunda sinema fenerleri ve çıgırtkanlarının yoğun olarak kullanıldığı dönemlerin 1920-1990 yılları arasında olduğuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda çalışmada dönem sınırlılığı olarak bu zaman aralığı belirlenmiştir. 1920-1990 yıllarına ait gazete ve dergi arşivleri, film ve belgeseller taranmış, sinema kitapları incelenmiş ve anılar bir araya getirilmiştir. Bulunan anılar sinema işletmecileri, sinema izleyicileri, sinema eleştirmenleri ve tarihçilerinin yanı sıra koleksiyonerler ve fener ressamlarından kaynaklara yansıyan bilgiler ışığında toplanarak bir araya getirilmiştir. Çalışmada sinema fenerlerine uygulanan sansürlere de yer verilmiştir. Sinema fenerleri ve çıgırtkanların sinema filmlerinde nasıl yansıdığı da çalışma kapsamında incelenmiştir.

³Sinema fenerlerini kısaca tanımlayan ilgili kaynaklar: Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*. İstanbul: Milliyet Yayınları, Evren, B. (2014). *Türk Sinemasının 100. Yılı*. Türkiye Cumhuriyeti Turizm ve Kültür Bakanlığı, Saydam, B. (2015). *Yeşilçam’a Adanmış Bir Hayat*. Edirne Film Festivali Ofis, Özgüç, A. (2013). *Film Afişlerinin Son Ustalarından İbrahim Enez*. Antalya: Horizon International, Özgüç, A. (2002). *Afişlerle Türk Sineması*. İstanbul: Mimeray, Gökmen, M. (1989). *Başlangıcından 1950’ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.

1. *Düş Şatoları'nın*⁴ Sessiz Davet Davetkarları: Sinema Fenerleri

Sözlük anlamı “herkesin görebileceği bir yere asılan ilan ya da reklam işlevi gören basılı kâğıt” olan afiş ister bir ürünle ister bir olayla ilgili olsun, gelip geçenlerin dikkatini hemen çekme özelliğini taşımaktadır (sozluk.gov.tr). Film afişleri de seyircilerin dikkatini çekmek; filmle ilgili bakış açısı kazandırmak için önemli konumdadır. Afişler sinema filmlerine kişilik kazandıran tasarım ürünleridir. Afişler, bir tasarım nesnesidir. Tasarım nesnelerinin boyutları iletişimin etkili olmasında önemlidir. İzleyiciler tarafından afişin boyutu büyük önem arz eder ve devasa afişler izleyiciyi cezbeder (Becer, 1999, s. 25). Bu açıdan bakıldığında afişler, seyirciyi kısa sürede etkileyip; onları sinemaya yönlendiren birer görsel iletişim araçlarıdır.

Sinema seyircisi filmden önce filmin afişi ile tanışır. Bu tanışma filmin pazarlanmasında, seyircinin sinema salonunun kapısından içeri girip girmemesindeki etkisi büyüktür (Umur, 2009, s. 34). Film afişleri, izleyiciyi yönlendiren ilk fikir edinilen noktadır, “bir kartvizittir, kısacası o filmin işaretidir” (Noyan, 2007, s. 46-47). Film afişlerinin en büyük özelliği “filme gitme isteği uyandırmaktır” (Ağayev, 2014, s. 67). “Film afişi, bir filme ‘sahip olmanın’ var olan en dokunulabilir kanıtıdır. Filmin özünün, grafiksel malzemelerle bir imgeye indirgenmesi ya da ‘görsel bir metnin görselleştirilmesi için bir çaba’ olarak tanımlanabilir. Bir film afişinde, filmin kendisini ve film endüstrisini görebileceğimiz gibi üretim zamanının koşullarını ve zevkini, yani toplumun kendisini görürüz. Bu afişler, aynı zamanda tasarım sürecinin, tasarımcısının, dönemdeki tasarım anlayışının güçlü tanıklarındır” (Noyan, 2007, s. 34).



Görsel 1: *Beyoğlu Lale Sineması-Denizler Aslanı (1940) Filminin Feneri/ Gökhan Akçura Arşivinden*

Afişler Türk sinemasında 1920’li yıllarla beraber kullanılmaya başlanmıştır. O yıllarda İstanbul’un düş şatolarının cepheleri boydan boya süslenmiştir. Bu süslemeler, ressamlar tarafından elle çizilmekte, en uzak mesafeden bile seyircinin dikkatini çekmektedir. Devasa boyuttaki ışıklı afişlere ‘sinema feneri’ adı verilmektedir (Akçura, 2017). Düş şatolarının, göz kamaştırıcı devasa büyüklükteki sinema fenerleri seyirciyi sinemaya çeken sessiz davetkarlardır. Sinema fenerlerinin tanımlanması noktasında iki ayrı görüş dikkat çekmektedir: elektrikliğin kullanılmadığı dönemde yer alan fenerler ve arkadan aydınlatma sonucunda oluşanlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Gökmen, 1989, s. 20).

⁴ Atilla Dorsay 1991 yılında kaleme aldığı ‘Benim Beyoğlum’ adlı kitabında, devasa büyüklükteki sinema salonlarını tanımlarken ‘hayal şatoları’ kavramını kullanmıştır (1991, s. 6). Evren Burçak ise ‘Eski İstanbul Sinemaları Düş Şatoları’ kitabında sinema salonları için ‘düş şatoları’ kavramını kullanmıştır (1998, s. 9). Burçak Evren’den referans alınarak başlıkta ve sinema salonlarından bahsedilen her metinde düş şatoları ifadesi kullanılacaktır.

Bir diğer tanımlama ise; Alkazar Sinemasında içi boş, üç taraflı bez afişlerle kapalı alanda ışık yakıldığı ve bu bezlerin gece dışarıdan bakıldığı zaman ışıklı bir kutu halinde görülen görselin, görüntüsü itibariyle sinema feneri adını almış olmasıdır (Saydam, 2017, s. 31). Başlangıçta sadece ışıklı fenerlere verilen bu isim, ilerleyen dönemlerde ışiksiz fenerler içinde kullanılmıştır (Saydam, 2015, s. 16).



Görsel 2: Alkazar Sineması-Londra Geceleri Filminin Feneri /Mithat Ağakay'ın Fırçasından



Görsel 3: Alkazar Sineması-Son Doğuş (1930) Filminin Feneri/ Mithat Ağakay'ın Fırçasından

İlk sinema işletmecilerinden olan Cemil Filmer, sinema fenerlerinin yaygınlaşmasında önemli isimlerdendir. Sinemada reklamı ön plana çıkararak Filmer, Beyoğlu Lale Sineması'nın işletmesini alınca büyük değişiklikler yapmıştır. Her filmin tanıtımı için sinema fenerleri yaptırmış, düş şatolarını fenerlerle süslemiştir. Bu süslemelerle sinemaya seyirci çekmiş ve bunu dolu salonlarla kanıtlamıştır (Akçura, 2004, s. 51). Lale Sinemasının öncülük yaptığı fenerler ile seyirci toplandığı anlaşılınca fener kullanımı tüm sinemalara yayılmış, önemli filmlerin birçoğunun devasa boyutlardaki sinema feneri yapılmıştır (Evren, 2014, s. 130).



Görsel 4: Beyoğlu Lale Sineması-Otel Emperyal (1939) Filminin Feneri/ Mithat Ağakay'ın Fırçasından

Fenerlerin en büyük düşmanı kötü hava koşullarıdır; yağmurlu havalarda boyalar akar, birbirine karışır, fırtınalı havalarda ise yırtılmıştır. Fenerlerin yırtılıp hasar görmesini engellemek için 'kümes teli' ile kaplanmıştır. Dev boyutlarda olduklarından dolayı saklanamamış ve binlerce fener afişi yok olup tarihe karışmıştır (Gökmen, 1989, s. 20). Birçok olumsuz etken bir araya gelerek sinema fenerlerinin yok olmasında rol oynamış, bu durum sinema fenerlerini yaratan ressamaların da tarihe karışması ile sonuçlanmıştır.

1.1. Fener Ressamları Kimlerdir?

Fener ressamaları "dev sinemaların, dev emekçileriydi" demek yanlış bir tanım değildir. Ressamlar sanatlarını zanaata dönüştürüyorlardı. Hem devasa film afişleri yapıyorlardı hem de oldukça kısa sürede yapma zorunlukları vardı. Büyük ebatlarla uğraştıkları ve verdikleri el emeği dikkat çekmekteydi. Peki renklerle hemhal olan fırça darbeleriyle sinemanın anlamını ortaya çıkaran ressamalar kimlerdi? Neden renklerle var oldukları halde siyah-beyaz anılara esir olup, toz bulutu halinde savrulduklar? Hepsi şimdi anılarda yer ediniyor; tarih oldu. Evet, her şey de olduğu gibi bir süre var oldular, ardından anılar da tarih oldu. Renklerle yatıp-kalkan filmleri tanıtan ustalar nerede şimdi? Bu soruları araştırmacılardan önce Agah Özgüç, gündem getirmiş ve sitemlerini şu şekilde ifade etmiştir:

[...] ne var ki, söz konusu sinema fenerleri, afişler gibi dönemselsel olarak birer belge özelliği taşıdığı kaçınılmazdır. Ama gelin görün ki, zamanlamayı eskilerinin değişimiyle "har vurup harman savurduğumuz" için onları da insafsızca yitirmişiz. Her şey de olduğu gibi. Türk sinema afişi ressamlığı kimle başladığı, o yıllarda nasıl bir iz sürdüğü konusunda net ve sağlam bilgilere ulaşamıyoruz ki [...] Sahiplenme, arşivleme duygusundan yoksun ve belleği zayıf bir toplum olarak çok geç kalmışız. O yıllar bir daha yaşanmıyor ki. Geçmişe dönmek, hüznü bir şarkı gibi. Kimler gelmedi ki, kimler geçmedi ki tuval önlerindeki fırçalı yaşamlardan. [...] Renklerin renklerle kucaklaştığı, keşiştiği ya da birbirlerini hiç sevmeyişi yorgun fırça izleri taşıdığı o naif film afişleri. [...] El emeğinin altın yılları (2013, s. 15-17).

'*Büyüklü Fener: Gaziantep'te Sinema*' adlı belgeselde, Gaziantep Site Sineması işletmesinin oğlu Ergün Api de 1960'lı yıllarda sinemayı anlatırken afişleri saklamamanın üzüntüsünü dile getirmiştir:

O dönemde bizim hiç önemsemediğimiz o devasa sinema afişleri. Şimdi onlar gözümde tütüyor. Onların hepsi bir emektir. O sinema afişleri, o sinema tablaları, onlardan bir şeyler kalsın isterdim. Daha çok resimler elimizde olsun; gelecek kuşaklara o resimleri anlatalım, gösterelim isterdim. O yüzden bu konu benim için çok büyük üzüntü kaynağı (2013).

Sinemaya emek veren ressamalar tanıtım açısından filmlerle seyirci arasında köprü kurma görevini üstlenmişlerdir. Fakat emek verdikleri çalışmalarında imza kullanmamaları unutulmalarına neden olmuştur (Gökmen, 1989, s. 20).

1940-1950-1960'lı yıllara ait adına erişilebilen ressamaların adlarını dile getirmekte yarar vardır; 1940'larda Mithat Ağakay, Mehmet Tekdal, Tarık Uzmen, Selçuk Önal, Sururi Gümen, Turan Sabri, Hüseyin Olur, 1950'lerde Kemal Börtenin, Remzi Töremen, Mahmut Yağcı, Firuz Aşkın, Vala Somali, Gevher Bozkurt ve 1960'lı yıllar da ise Münif Fehim, Rauf Alazan, Mehmet Bal, Cemal Dündar ve İbrahim Enez, kendilerine özgü çizimleriyle, tasarımlarıyla, Türk Sinemasına hizmet etmiş emekçilerdir (Özgüç, 2013, s. 17-18).

1.2. Fenerler Nasıl Yapılırdı?

Sinema fenerini kimler yapardı sorusunun peşine düşüldüğünde hakkında detaylı bilgilere ulaşılabilen iki ressam vardır. Bu ressamlar, Mithat Ağakay ve İbrahim Enez'dir. Sinema fenerlerinin yapım aşamaları iki ressamın anılarından yola çıkarak aktarılmıştır. Enez, fenerlerin boyasını nasıl elde ettiğini şu şekilde anlatmıştır.

Boyama işine başlayabilmemiz için, önce toprak boyaları, kaynattığımız boncuk tutkalıyla karıştırırdık. Tutkalla karıştırılmasının nedeni, yağmurlu günlerde bezin üzerindeki boyaların akmasını önlemektir.

Sonra da kullanacağımız renkleri ve boya ları elde ederdik. İşte o boya larla sinemalara büyük fener afişleri yapmaya başladım. Bu çalışmalar sırasında en büyük yardımcım eşim Elçin Küçükenez'di. Elçin, Kız Sanat Okulu Mezunu olduğu için, dikiş dikmeyi biliyordu. Bu nedenle de üzerine boyama çalışması yapacağım bez parçalarını birbirine ekleyerek dikiyor, ilk hazırladığı eşim gerçekleştiriyordu (Özgüç, 2013, s. 25-26).



Görsel 5: İbrahim Enez'in Sinema Feneri Çalışmaları/Agah Özgüç Arşivinden

Kullandığı malzemeleri dışardan getirttiğini aktaran ressam Enez, çalışmalarında guaj boya kullandığını ancak guaj boya ile çalışmanın zorluklarını da dile getirmektedir (Özgüç, 2013, s. 25). Fener ressamı renklerin pırıl pırıl gözükmesinin temel sebebini ve hangi aşamalardan geçtiğini de kendisiyle yapılan söyleşide anlatmıştır:

Saray Sinemasının önlerine fenerler yaptım. 6 buçuk metreden 2 buçuk metre ebatında odaya zor sığıyordu, onları duvarda çizip yere koyarak tutkalla boyamasını yapıyordum. Şimdi bir sır vereyim, gençler bunu bilmezler. Yağlı boya olan afişlerin film isimlerini önce yazardım. Çünkü mesela bir lacivertin üzerine sarı boya ile yazamazsınız, kırmızının üzerine beyaz boya ile yazamazsınız. Nedeni ise alttan daima renk kusar. Pırıl pırıl bir beyaz, pırıl pırıl bir sarı veremezsiniz. Hatta bazı artistlerinde eğer koyu içinde yazacaksam onları da öyle yapardım. Sonra fonların kenarlarını doldurarak, fona devam ediyordum. Baktığınız zaman çok güzel bir sarı çok güzel bir beyaz, çok güzel bir renk ortaya çıkıyordu (Enez, 2018).

Enez, renklerle dans etmeyi Amerika'dan gelen afişlerden öğrendiğini ve sektörde neden çok sevildiğini de başka bir röportajında şu şekilde aktarmıştır:

Amerika'dan gelen film afişleri vardı. Benim bugün bu seviyede olmamın yegâne sebepleridir. Onları kopyalayarak çok afiş yaptım. Yapa yapa, göre göre, renklerle dans etmeyi öğrendim. [...]. Sabahlardım, fırçayla uyuduğumu hatırlardım [...] orijinali yaparken bir iki gün erteleyebilirsin ama adamın sinemasının önüne asılacak feneri erteleyemezsin. Ne yapıp ne yapıp sabahlayacaksın. Çoğunda sabahlardım. Bazen eşimin eline fırça verir. Ona fonları boyatırdım (Aydın, 2012).

Yapımcıların filmleri anlatmadığı söyleyen ressam, genellikle ona filmle ilgili setlerde çekilen sahne fotoğraflarından 15-20 tane verildiğini belirtmiş bazen de lobi kartlarından yararlandığını söylemiştir. Filmi hem fotoğraflardan hem de lobi kartlarında bulunan fotoğraflardan faydalanılarak fenerleri hazırladığını aktarmıştır (Enez, 2018). Fotoğraf gönderen yapımcıların dışında sete çağırılan yönetmenler de vardır. Bu yönetmenlerden akla gelen ilk isim ise Yılmaz Güney'dir. Enez Yılmaz Güney'le anısını şu şekilde aktarmıştır:

Zincirli kuyu mezarlığında bir film çekiliyordu, Vurguncular diye Fikret Hakan vardı. Yılmaz Güney filmin yönetmeniydi. Orada bana hikâyeyi anlattı. Hikâyeye göre birkaç resim aldım onun afişini yaptım.

Yılmaz Güney'i bazı filmlerinde yere yatırırđım, kan falan sürerdim onları renklendirirdim. [...] Gıkını çıkarmazdı, ne desem bana uyardı (Enez, 2018).

Fenerlerin yapım aşamalarıyla ilgili ele alınan bir diğeri ressam Hasan Mithat Ağakay'dır. Türk Sinemasının düş şatolarının cephesi yıllarca Mithat Ağakay tarafından süslenmiştir. Ağakay, Şık Sinemasında memurluk yaptığı dönemde afiş ressamı ortadan kaybolunca "ben afiş yaparım" diyerek bir gecede yaptığı afiş sayesinde fener afiş ressamı olmuştur. İlerleyen zamanlarda, oğlu ile Mimeray Ofset'i kurarlar. Burada o zamanlar sinemaya 4000'i aşan film afişleri basmışlardır (Akçura, 2004, s. 157). Atakay'ın oğlu Erol Ağakay, Hayal Perdesi Dergisinde Barış Saydam'a röportajında babasının fenerleri nasıl yaptığını şu şekilde anlatmıştır:

Malum her hafta sonunda filmler değışirdi. Dolayısıyla iki ya da üç gün önceden, haftaya hangi film oynayacağına dair sipariş verilir. Babama önce filmin fotoğrafları gelirdi. Bunlar daha çok Amerikalı aktör ve aktrislerin fotoğraflarıydı. Onlara daha sonra birtakım vücutlar, yani dekorlar ilave edilirdi. Babam da o fotoğrafları alarak sinemanın dış cephesine göre bir mizanpaj yapardı. Yazılarını yerleştirdi. O şekilde sinema fenerini illüstrasyon olarak hazırlardı (2015, s. 31).



Görsel 6: Mithat Ağakay'ın Hazırladığı Gönüllü Kahraman Filminin Feneri/Agah Özgüç Arşivinden



Görsel 7: Beyoğlu Lale Sineması/Mithat Ağakay'ın Fırçasından/Agah Özgüç Arşivinden



Görsel 8: Taksim Sineması (1950) Mithat Ağakay'ın Hazırladığı Sinema Feneri/Agah Özgüç Arşivinden

11-12 yaşlarda babasına yardım ettiğini aktaran Erol Ağakay, afişlerin yazılarını yazdığını, zeminlerini ve fonlarını boyadığını söylemiştir:

Türk sinemasında 60'lı yıllara geldiğimizde senede 180-200 film çekilen dönemdir. Bu yıllarda çekilen filmlerinin afişlerini yapardım. Çekilen filmin önce kısaltılmış olan sinopsisini okurdum. Sinopsis yoksa yönetmenlerden film bilgisini alarak, filmin setine platosuna giderek veya onları stüdyoma çağırarak fotoğraflarını çekerdim. Sinopsisteki konuya göre oynayan oyuncuların fotoğraflarını çekerdim. O çektiğim fotoğraflarla bir iki tane gerekiyorsa karakalemle eskiz hazırlardım. Bunları yönetmen arkadaşlarımla paylaşırdım. Ve belirlenen günlerde afişi hazırlardım (Ağakay, 2022).

Filmlerin lobi kartlarından esinlenilerek yapılan hemen hemen tüm fenerlerde, oyuncular ön plana çıkartılırdı. Fenerlere başlanılmadan sinema önünde koyulacağı konum belirlenir, sonra parça parça yapboz gibi monte edillirdi. Fenerlerin hepsi elle çizilir ardından boyanırdı. Fenerin asıl ustalığı fenerdeki oyuncunun fotoğraf gibi çizilmesinden yani ressamın yeteneğine bağlıydı (Evren, 1998, s. 145). İzleyiciyi fenere odaklamak için kesip ayırma işlemi olan dekapaj tekniği de uygulanırdı. Filmin ana oyuncusu dekapaj ile fenere yerleştirilirdi. Bu sayede fener daha da devasa görünür seyirciyi de filme çekerdi. Seyirciler bazen oyuncunun iki bacağının içinden geçer bazen de bir hayvanın, yaratığın

ayaklarından geçerek düş şatolarına giriş yaparlardı. Geceleri ışıkla aydınlatılarak dikkatleri salona çekerdi (Akçura, 1995, s. 33-34). Dekupe tekniğinin uygulanmasının seyirciyi sinemaya çekmekten öte asıl amacı bezden yapılan fenerlerin kötü hava koşulları ve rüzgârdan dolayı lambaya çarpıp afişin yanmasına sebep olmasıdır (Evren, 2014, s. 130). Fenerlerin zorlu yapım aşamalarına rağmen ressamlar eleştirilir ve hatta yer yer çizdikleri fenerlere sansür uygulanmaktaydı.

1.3. Sinema Fenerlerinde Sansür

Sinemanın fener fotoğraflarına bakınca büyülenmemek elde değildir. Ancak bu büyülenmenin arkasındaki emeğin göz ardı edildiği anılarla tarihe geçmiştir. Fenerler yer yer olumsuz eleştirilerle yer yer ise hükümetim denetimine tabii tutulmuş, sinema tarihçileri de bu anıları hatırladıklarında o dönemin olumlu yanlarına duydukları özlemi dile getirmişlerdir. Sinema tarihçilerinden Agah Özgüç de yazdığı kitabında sinema fenerlerini hatırlatarak özlemlerini yazıya dökmüştür.

Tekrar geriye dönüp sinema önlerindeki dev fenerleri anımsayınca çocukluk günlerim ve ardında da bazı unutamadığım resimleri görür gibi oluyorum. Örneğin Lale Sineması önünde “Vatan Kurtaran Aslan” da elinde kalıcıyla Errol Flynn’in görkemli panosu. Yine “Denizler Aslanında kılıçlı bir Errol Flynn. [...] Kim bilir, Lale Sinemasına girmek için Errol Flynn’in ayaklan altından kaç kez geçmişimdir. [...] Az önce sözünü ettiğimiz o dev sinema panolan şimdi yok. Ray Millan’ı “Otel Emperyal’ın, Gary Coö perb “Gönüllü Kahraman’ın, Göksel Arsoy’lu “Orman Çiçeği Nilüfer’in, Hülya Koçyiğitli “Vurun Kahpeye’nin etkileyici o dev fenerleri nerede? Hele sinema binasının üst katlarına kadar tırmanan o acayip yaratık “King Kong’un panosunu kim hatırlamaz ki... İstiklal Caddesi’nden geçerken durup durup baktığımız “King Kong’un gözlerindeki yanıp yanıp sönen, dehşet saçan kırmızı ışıklar [...] (2013, s. 12).

Atilla Dorsay’da ‘*Benim Beyoğlum*’ kitabında ‘Savaş Halinde Bir Beyoğlu ve Yok Olan Fenerler’ başlığı altında 1990’larda tahrip edilip yok edilen fenerleri şu şekilde tanımlamıştır:

Orada, öyle yatıyor. Çamurlar içinde, her yanı yaralı bereli, perişan. Atatürk’ün nutkunu anımsatır biçimde “bütün sokaklarına girilmiş, bütün geçitleri tıkanmış, her yerine kazmalar vurulmuş” bir halde... Hele yağın (yağdırılan) yağmurlarla birlikte perişanlığı, çamuru, pisliği büsbütün artan, büsbütün geçit vermez olan bir görünümle. [...] Fenerleri sanki özellikle kırarak, tahrip ederek söktüler. Oysa hepsi yepyeni sayılırdı. Madem Beyoğlu’na yeni fenerler dikmek, kendi damgalarını vurmak istiyorlar, bunları özenle, dikkatle söküp başka yerlerde, örneğin aydınlatılmayı bekleyen parklarda, yeşil alanlarda kullanamazlar mıydı?” Hayır, kullanamazlardı. Çünkü hazretler bu gibi işlerde bir ‘devamlılık’ olması gerektiğini düşünmezler. ‘Dalan kompleksi’ öylesine ruhlarına işlemiştir ki, onun döneminden kalan her şeyi özellikle yok etmek isterler (Dorsay, 1991, s. 158-159).



Görsel 9: Taksim Sineması- Orman Çiçeği Nilüfer (1960) Filminin Feneri/Agah Özgüç Arşivinden

Bir yandan fenerleri özlemle yazıya dökenler; bir yandan da fenerlere ciddi eleştiri getirenler. 1937 yılında “Soğuk Bir Kış Gecesinde Beyoğlu Caddesinde Neler Görülür?” adlı köşe yazısında Suat Derviş, Beyoğlu’nu anlatırken sinema fenerlerini korkunç hayaletlere benzetir: “Rüzgâr sinema kapılarındaki afişleri sallıyor. Ve üç insan büyüklüğündeki bu resimler böyle sallandıkça hareket eden, kımlıdamayan, hemen üzerine atılmaya kalkışan korkunç hayaletlere benziyorlar. Cadde, hortlaklarla dolu kurunuvusta şatosu gibi korkunç” olarak dile getirmiştir (gastearsivi.com).

Refik Halit Karay ise 1945 yılında Beyoğlu Caddesi’ni anlattığı köşe yazısında hem fenerleri hem de fener çıgırtkanlarını yerden yere vurmıştır:

Eski cadde muhakkak ki şimdikilerden daha ağır başlıydı; sinemaların panayır yerlerine yakışır ilanlara rastlanmazdı. [...] Beyoğlu caddesinin gittikçe çirkinleşip eskisinden daha bayağı bir şekil aldığına dikkat ediyor musunuz? [...] Eski cadde muhakkak ki şimdikinden daha ağır az züppe, daha ağır başlı, daha zevke uygun, kendine göre adeta vakarlı idi. [...] nesilleri yutan dükkanlar yoktu. Sinema kapılarının ancak panayır salaşlarına yakışır ilanları ikide bir karşımıza dikilmezdi. [...] Fakat bu caddeye asıl panayır manzarası verev ve çirkinliğine tüy diken sinemalardır. Yani sinema kapıları üstüne konan ilanlar. Gelir kaynağı da olsa Belediye hiç değilse Beyoğlu caddesinde o kabil ‘mücessem’ ilanlara izin vermemelidir; ilan zevki, ölçüyü korumalıdır. Bakıyorsunuz bir sinema önünde üçüncü kata kadar yükselen, mukavvadan veya kontraplaktan oyulup en çığ renklere boyanmış yüzü maskeli, elinde mitralyöz bir haydut heyülâsı. [...] Yerde, göğsünden kanlar akan bir kız yatıyor. Bu sergüzeşt filmleri gösteren sinemaların çıgırtkanıdır. Öbürlerinde mücessem resimleri daha ziyade dudak dudağa vermiş ve armudî sakilde uzanmış aşık-maşuk tipleri azmanından seçerler. Bereket yüzlerde zerre kadar ekspresyon olmadığı için, bu tablo bir öpüşmeden ziyade iki tarafı da pek alâkalandırmayan zoraki isteksiz bir ameliyata, bir merasime benzer. Lakin çirkinliğine çirkin, kabalığına kabadır; adeta iptidailiğin alameti farikasıdır diyeceğim ki halkın seviyesine itimsizlik ve bu seviyeyi çok düşük göstermeğe yarayan bir münasebetsizliktir (gastearsivi.com).



Görsel 10: Milli Sinema-Cennet Perisi (1930)
Filminin Feneri/Selahattin Giz Arşivinden

Erotik ve ideolojik etkiye sahip afişler yasaklanmıştır. Fenerlerin yaratım sürecinde ressamlar, sansürü düşünerek hareket etmek zorunda kalmışlardır. Enez, söyleşisinde başından geçen iki fener sansürü olayını şu şekilde anlatmıştır. Bu olay fenerlere uygulanan ilk sansür niteliği de taşımaktadır:

1953 yılında “Cehennemın Yürüyüşü” filminin fenerini yaptım. Bu fener, sinemanın önüne kurulmuş bir ‘tak yaptım Tak’ın altında da afişi yaptım, insanlar takın altından geçiyorlardı. Afişi üzerine de çıplak kadın çizdim. Herkes ilgiyle bakıyordu fenere. Eski ayrıldığım rakip sinema beni emniyete şikâyet etti. Onlara göre afişteki kadın müstehcendi. Ertesi gün emniyet müdürleri feneri indirdi. Sorguya alındım ve üç kişilik karar ekibinde ikisi müstehcen olmadığı söyledi ve 20 yaşında beraat oldum (Enez, 2018).

Seks furyası patlayınca, bu durum afişlere de yansımıştır. Enez, Ağakay ile yaptıkları afişler nedeniyle mahkemeye gittiklerini ama müstehcenlik bir afiş yapmadıklarından bir şey olmadığını şu şekilde aktarmıştır:

Seks furyası patladı. Bir iki tane yapmak zorunda kaldım. Hatta hiç unutmuyorum, bir tanesinde Erol Ağakay ile mahkemeye gittik. Müstehcenlik dava, Erbakan bizi şikâyet etmişti. Bir şey çıkacağından değil. Bir tanesinde de davalık olmuştum. Şimdi kadın çıplak, göğüslerine kamuflej yapmışım ama altına ne yapacam. Filmin ismi de kumarbaz. Ne yapacam ben ya kağıtla üstünü kapatacam ya da zarla kapatacam. İki tane kocaman zar yaptım ve kamufle ettim. Hâkim bana sordu. “Be ne oluyor”. Anlattım bunun müstehcenliğini örtmek için iki tane zarla kapattım dedim. “Bağdaşıyor mu?” dedi. Filmin ismi kumarbaz bundan dolayı böyle yaptım dedim. Başımдан böyle olaylarda geçti. Ben bir sanatçiyim dedim. Maalesef ve maalesef bizde teşhircilik var. Bizde kadın teşhirciliği var. Yani bir bakışta erkekleri cezbetsin diye kadın kullanılıyor. Bu yanlış bir şey (Enez, 2018).

1.4. Sinema Fenerlerinin Seyir-Deneyim Üzerindeki Etkisi

Seyirciler, düş şatolarının önünden geçerken masalsı evrene ilk girişi yapmaktadırlar. Bu girişle beraber afiş evrenine kapılır, afişlerle kurulan bağ filmle özdeşleştirilirdi (Kaplan, 2004, s. 20). Sinemaya davet eden fenerler, reklam etkisinin de yanı sıra o dönemde seyircilerin belleğinde unutulmaz anılar bırakmıştır. Afiş koleksiyoneri Atakul, bu ifadeyi destekleyen anısında bu duruma şöyle yer verir:

Sinemaya giderdik, daha film başlamadan ilk afişlere koşardık. O afişlerin renkleri, içeride ne var. Bu adam kılıcı neden kaldırmış, silahı neden öyle tutmuş. Kadına niye öyle bakmış, onu neden sevmiş. Dakikalarca hatta saatlerce afişlere bakardım. Sonra o lobilere bakmak. Filmi izlerken bile afişi hayal ederdim. Ya acaba gördüğüm roller, o tipler, o figürler filmin neresinde geçecek acaba diye düşünürdüm. Yani afişler o kadar içimize, benliğimize işlemişti ki filmin çok daha ötesindeydi (2022).

Her dönem kendi koşullarını yaratır. O dönemde seyirciyi sinemaya çekmek için sinema fenerleri kullanıldığını aktaran Özgüç, Sinema fenerlerinin seyirciyi büyülediğini de eklemiştir. Özgüç, örnek olarak ‘King Kong’ filminin fenerini anlatmıştır:

King Kong feneri enteresan bir olaydı. King Kong bir yaratıktı. Yaratığı seyirciyi geçirmek etkilemek için King Kong’un gözlerine yanan ışıklar yerleştirmişlerdi ve baktığımız zaman ışıkları uzaktan bile görebiliyorduk. Işıklar yanıp sönüyordu. Seyirci o ışıktan etkileniyordu. Fenerin yanından geçen kişiler hayranlıkla bakıyorlardı. Fenerin büyüüne kapılan filme giriyordu (2022).



Görsel 12: Capitol Sineması (1933) King Kong Filminin Feneri

Giovanni Scognamillo *'Bir Levantenin Beyoğlu Anıları'* adlı kitabında gösterime giren *King Kong* filminin fenerlerini şu şekilde yazar: "Melek Sineması ilk King Kong'u programa soktuğunda Yeşilçam Sokağı'nın başına, havada asılı dev bir King Kong maketi yerleştirmişti. Işık saçan gözlere büyülenmemek elde değildi. Fenerin ihtişamına kapılan kendini sinema salonunda buluyordu" (1993, s. 109). Kemal İnci de *'Yeşilçam Anıları'* adlı kitabında King Kong fenerini anlatmıştır: "1938-1939. O zaman *'King Kong'* filmi var sinemada. Sinemanın kapısına kocaman bir King Kong maketi koyulmuş, yaratığın gözleri alev alev yanıyor. Onun bacaklarının arasından giriliyor içeri. 4 saat sürüyor film" (İnci, 2016, s. 5).

Afişler dönemin teknolojisine ve beklentilerine göre dönüşüme uğramıştır. Türk sinemasının büyük dönüşümü sinema fenerleridir. Fenerler seyirciyi sinemayla iş birliği yapmaya itmiştir.

Eskiden sinema vitrinlerine koymak için 18*24 fotoğraflar vardı. Sonra biraz daha büyütüldü. Ardından lobi kartları büyütüldü. Sonra büyüye büyüye fenerlere dönüştü. Ardından tekrar küçülmeye başlandı. Ama fenerlerin büyüklüğü seyirciyi sinemaya çekiyordu. Taksim Sinemasındaki "Vurun Kahpeye" fener fotoğrafı seyircinin o dönemde (1949) nasıl sinemayla iş birliği içinde olduğunu gösteren kanıt niteliği taşımaktadır (Özgüç, 2022).



Görsel 13: Taksim Sineması (1949) / Agah Özgüç Arşivinden

Sinema Feneri ile ilk defa karşılaşan izleyici, şaşkınlıklarını şu şekilde dile getirmiştir:

Sinemanın ilk yıllarında bez afişler vardır. O zamanlar bez afişin ne olduğunu Vanlılar bilmiyordu. Ben bir baktım Yılmaz Güney'in "Konyakçı" filmi zannediyorum 1964 de çekildi, 1965 de Van'a geldi. Baktım sinemanın önüne şöyle bir şey asmışlar, dedim bu nedir? Dediler sinema feneri. Vay be demek ki bu da varmış. Çok şaşırdım. Çünkü o yıllardan önce fenerler yoktu. Daha bez afişler (fenerler) başladı. 3*5 boyutundaydılar (Kayaçelebi, 2022).

Çizer Turgut Özalp, "afişler hayal alemine götürüyor. Bir görsele bakıp hayal kurabilirsiniz. Görsellere bakarak içinde kaybolabilirsiniz" (2022). Sinema fenerleri (afiş) filmi fragmanından bağımsız olarak değerlendirilemez çünkü; izleyiciler filmle ilk teması, filmle ilgili beklentileri afişlerle sağlamaktadır. Fenerlerde ön plana genellikle filmin yıldız oyuncusu alınarak oluşturulduğundan, seyirciler filme gelmeden filmde kimlerin oynayacağını görebilmektedir. Film ile özdeşleşen seyirci, bu doğrultuda afişle de özdeşleşmekte ve filme gitme kararı böylece şekillenmektedir (Ağayav, 2014, s. 67).

Afişin büyüüne, sihrine kapılıp da gittiğim çok film oldu. Bu afişin görüntüsünden çok içeriğiyle ilgili bir şeydi. Karate filmlerine düşkün olduğum zamanlar, karete içerikli bir afişse mutlaka giderdim. [...]

Afişlerin etkisi çok büyüktü. Film gelmeden 10-15 gün önceden sinemaya takarlardı afişi. Afişe bakar kaç gün sonra geleceğini öğrenir ve ona göre giderdik sinemaya (Tungar, 2022).

Sinemanın giriş kapısının üzerine asılan dört-beş metre yüksekliğinde bezden afişlere başrol oyuncularını resmedilirdi. Afişi yapan ressamın adı büyük harflerle yazılırdı. Semih BALCI. İsmi adeta beynime kazınmıştı. Afişler gibi filmlerin de birçok yerini ezberlemiştim. Fenerlerle büyüleniyordum. O filmleri gerçek yaşantıma yansıtıyor, eve gittiğimde kardeşlerimle diyalog dahi kuramıyordum (İnci, 2016, s. 7).

İşçi Film Festivali kurucusu Önder Özdemir; 1980’li yıllarda fenerlerle ilgili hatırladıklarını şu şekilde aktarır:

Üniversite öğrencisiyim. Taksimden otobüse binerim. Hala numaraları aklımda 49, 54, 55 gibi Taksim’den kalkan otobüs numaraları vardı belediyelerin. Onlara bindiğimizde, Harbiye’nin önünden geçerken, Harbiye As Sineması vardı. Büyük bir sinemaydı. Onun önünde sinema feneri vardı. Belediye otobüsünden aslında vizyonu öyle takip ederdim. Devasa çünkü, karşısında bir durak vardı. O durakta durduğu zamanda, zaten bir süre takip ederdim. Bu elle çizilen bir şey olduğu için çizime de meraklıydım. Çok ilginç çizimler yapıyordu. Mesela anladığım kadarıyla o sinema Ömer Yıldız’la anlaşmalıydı. Fenerlerde Ömer Yıldız imzasını görüyordum. 85/90 yılları arasındaydı bu. Devasa afişlerde vizyonu takip ediyorsun. Çünkü 50*70 veya 70*100’lük bir afişleri uzaktan göremezsiniz. Ama bu duvarda devasa bir afiş. Aslında büyük afişin adı sinema feneri ortada fener var mı yok, aydınlatma var mı yok. Spot yapıyorlardı, gecede görünüyor. O anlamda afişi aydınlatması söz konusudur. Ama fener demek biraz ilginç. Sinema feneri olmuş adı (Özdemir, 2020).

Ordu’nun yerel tarih araştırmacısı Naim Günay yazısında fenerlerin kişide bıraktığı heyecan ile ilgili şunları yazmıştır:

Duvarlara geçmiş sezonun ünlü filmlerinin renkli afişleri asılırdı. Hepsine baktığımızda hoş bir heyecana kapılırsınız, özelemlere dalar giderdiniz. Sinemaya gitmeyenler dahi meraktan bu sinemaların oynattıkları filmlere ait kocaman renkli fotoğraflı afişlere uzun uzun inceleyip bakardı. Çünkü o zamanlar şimdiki gibi bilgisayara bir tıklamayla filmlerin afişine veya bilgisine ulaşamıyordunuz (fikrikadim.com).

1960’lı yıllarda Van’da bulunan Sinemalar Sokağı’nda sokaklara asılan afişlerin seyirciyi etkiledikleri hatta film gösterimi olmadığı zamanlarda da insanların sinema salonlarına asılan afişleri saatlerce inceleyerek vakit geçirdiklerini aktarmıştır (Düzova, 1998, akt. Ertaylan, 2013, s. 1853).

Yukarıda derlenen anılar gösteriyor ki fenerler, seyircinin sinema salonlarına gitmesine ya da film ile ilgili salonlara gitmeden de bir ön kanı oluşturma noktasında yardımcı olmaktadır. Fenerler sayesinde özdeşleşme sağlandığı, seyircinin film evrenine giriş aşamasındaki etkisindeki rolünün büyüklüğü sonucuna ulaşılmaktadır. Sinema seyir deneyimine etkileyen bir diğer unsur da fener çıgırtkanlarıdır. Çıgırtkanlar, sinema fenerlerin ulaşılmadığı kırsal kesime filmlerin sesini duyurmuşlardır.

2. Sesli Davetkarlar: Fener Çıgırtkanları

Düş şatolarının seyircileri sinemaya davet etme görevini üstlenen sessiz fenerler; sesini duyurmak zorundadır. “Gerekirse çığlık atabilmelidir” (Umur, 2009, s. 72). Çığlık atma görevini de çıgırtkanlar üstlenmiştir. Çıgırtkan kelimesi Türkçe’de çağırılan anlamına gelir (turkcedemek.com). Çıgırtkan, “bir olayı, bir haberi yüksek sesle çevreye duyuran kimsedir” (sozluk.gov.tr). Panayır sinemalarında izleyici sinemaya çekmek için, gösterilen filmi öven kişidir. Sessiz sinema döneminde, aynı işi gördükten sonra, ayrıca gösterim sırasında filmi açıklar (eap.org.tr).

Sinemalarda film gösterimlerinin ne zaman yapılacağı, hangi filmlerin oynatılacağı, filmlerin kaç gün gösterimde olacağını ve filmlerin kimler için olduğunu tanıtmak gibi filmlere dair her türlü bilgiyi izleyicilere aktarmak için çeşitli mecralar bulunmaktadır. Bu mecralardan biri de sinema önündeki filmleri tanıtan çıgırtkanlardır. Çıgırtkanlar, sinema salonlarının önüne konulan reklam panolarını

olarak; at arabalarıyla, sokak aralarında işlek caddeleri dolaşarak megafonla duyurular yapmaktadır. Çığırkanların yanı sıra film öncesinde yer alan kısa reklam gösterimleri, filmlerin hangi salon ve saatte gösterimde olacağına dair bilgiler kulaktan kulağa kişiler arasında aktarılmakta kullanılan diğer haberdar olma araçları arasında yer almaktadır (İlbuğa, 2021, s. 316).



Görsel 14: Film Çığırkanı



Görsel 15: Fotoğrafın Sahibi: Micha Baram (1965)

Çığırkanlar filmlerin konusunu verdikleri reaksiyonlarla izleyiciyi adeta filme gitmeye ikna niyeti taşımaktadır. “Bu aşk başka aşk”, “Ediz Hun, Filiz Akın’a ilanı aşk mı edecek?”, “gözyaşlarımız sel olacak”, “kahkaha atacaksınız”. “*Bu akşam var, başka akşam yok. Sadece Şan Sineması’nda*”..

2.1. Seyirci Anlarında Çığırkanlar

1930’lu yıllarda yaygınlaşmaya başlayan çığırkanlar, halka nasıl sesleniyorlardı? İzleyiciyi nasıl yakalıyorlardı? Bu soruların cevaplarını döneme tanıklık edenlerden almak gerekir.

Ülkü Tamer, ‘*Yaşam Hatırlamaktır*’ adlı anı kitabında çığırkanları anlatıyor:

[...] Sırtlarında koca tahtalarla kenti dolaşırlardı. İkişer afiş çakılı olurdu tahtalarda. Üstteki afiş, iyi filmin afişiydi hep. Ellerindeki çingirakları çalarak bağırırlardı: “Bugün gündüz Nakıp Sineması’nda iki şaheser film birden” [...] “Saat tam iki buçukta” [...]. Meslektaşlarıyla karşılaşırlardı bazen. “Bugün gündüz Yıldız Sinemasında” sesleri “Bugün gündüz Baydar Sineması’nda” karışırdı. Biz çocuklar da peşlerine takılır, afişleri seyrederek, Antep sokaklarını onlarla birlikte adımlardık. Çığırkanlarla ve oyuncularla birlikte. Filmler daha önce gördüğümüz filmlerse birbirimize kim bilir, kaçınıcı kere anlatırdık. Sonra birimizin evine gider, yaktığımız mantarlarla dudaklarımızın üstüne bıyık çizer, avluda tahta kılıçlarla kılıçlaşırdık. Her birimiz bir Erol Flayn’dık. Sonra sipere yatar, dillerimizle ıslattığımız başparmaklarımızı tahta tüfeklerimizin uçlarına sürerek ateş eder, Aslan Yürekli Çavuş Gari Koper olurduk. Yorulunca oturur, sevdiğimiz oyuncuların adlarını sıralardık (2005, s. 46).



Görsel 16: Beyoğlu Lale Sineması- Vatan Kurtaran Aslan (1940) Agah Özgüç Arşivinden



Görsel 17: Fotoğrafın Sahibi: Yıldız Moran (1955)

İzleyici Deneyimleri üzerine yaptığı çalışmada İlbuğa, gerçekleştirdiği kişisel görüşme de çıgırtkanlarla ilgili bilgilere yer vermektedir:

Sinemaların çıgırtkanları bir at arabasına biner bir de şöyle borazan gibi bir şeyi vardır. İki tarafına afişler konulur. Borazanla işte bir kişi Kader Sineması'nda şu filmler var, Çelik Sineması'nda şu filmler var derdi. Bazen çakıştığı zamanlar olurdu. Birbirlerinin sesini bastırmak için de kavganın gürültünün de olduğunu çok iyi hatırlıyorum (2021, s. 316)

Demokrat Siirt ve Siirt Gazetelerinin sahibi Ahmet Arıttürk, 1950'li yıllarda Siirt sinema kültürünü yazdığı gazete haberinde çıgırtkanları anlatır:

[...] Sinemalar arasında büyük rekabet vardı. O zamanların reklam şekli de bugünkü reklamlardan çok farklıydı. Her sinemanın çıgırtkanları vardı. Bu çıgırtkanlar, o günün veya gecenin vizyona girecek filminin afişini ilân tabelası şeklindeki tahtaya yapıştırır, ellerinde megafon şeklinde elektriksiz ve ses gücüne dayalı olarak anons yapar, Şehrin çarşılarını, caddelerini, mahallelerini gezerlerdi. Ayrıca, matbaalarda el reklamları bastırılarak, dağıtıldığı olurdu. Çıgırtkanlar meselâ (Bugün Şehir sinemasında bayanlar matinesinde üç film birden!) diyerek filmlerin adlarıyla, başrol oyuncularının adlarını bile söylerlerdi. Bizim çocukluk yıllarımızın en gözde aktörü Ayhan Işık'tı. Bayan olarak da Belgin Doruk, Neriman Köksal en tutulanlarıydı. Muzaffer Tema, Ahmet Tarık Tekçe, Hüseyin Peyda, Hüseyin Baradan ve adlarını unuttuğumuz daha nice isimler çıgırtkanlar tarafından yüksek sesle okunurdu (siirtgazetesi.com.tr).

Duyan, 'Sinemanın Mardin'deki Seyri' adlı çalışmasında Beşir Kafdağ ve Aydın Saraçoğlu ile yaptığı görüşmede çıgırtkan anısı yer almaktadır:

Afişleri sırtımıza alıyorduk. Bir de billboardlar vardı, Mardin'in belirli yerlerinde [...] Merdivenimiz vardı, yukarıdaki afişi söker yenisini takardık. Ta o film vizyondan çıkıncaya kadar. Cuma günleri [kadınlar matinesinde] sokak aralarında film tanıtımları yapılıyordu. Bilhassa kadınlar için [...] Davul ve hoparlör eşliğinde filmler tanıtılırdı. Yalnız yalnız kadınlara, erkekler siz gelmeyin sakın haaa. Kadınlar yanınızda gazoz mazot getirmeyin, Çermizi gazozu var bizde. Çekirdek falan da getirmeyin (Duyan, 2021, s. 37).

Sinema sadece İstanbul'da değil Anadolu'da da bir eğlence aracıydı. Uğur Ersoy *'Bir Zamanlar Mersin'de'* adlı eserinde; 30'lu yıllar Mersin Sinemaları hakkındaki anılarını şöyle aktarıyor:

Mersin o yıllarda otuz-otuzbeş bin nüfuslu küçük bir şehir olduğundan, filmler genelde iki gün oynatılır, sonra değiştirilirdi. Oynayan filmi halka duyurabilmek için birkaç film afişi bir panoya yapıştırılır ve pano bir paytona yerleştirilirdi. Araba mahalle mahalle dolaşır, arabadaki adam çingirakla halkın dikkatini çektikten sonra, elindeki boruyu ağzına koyarak oynayacak filmin tanıtımını yapardı. Tanıtım yapanlardan 'Boro' adında biri çok ün yapmıştı. Yakışıklı, yağız bir delikanlıydı Boro. Yaptığı işi pek önemser, kral gibi oturduğu faytonda kasım kasılırdı. Nedense sol eli hep sargılı olurdu. Galiba bununla sükse yaptığına inanıyordu. Boro filmleri şöyle tanıttı: Bu akşam Halk Sineması'nda, saat on ikide Baytekin oynayacak, otuzaltı kısım tekmi birden. Veya: "Bu akşam Halk Sineması'nda Kamelyalı Kadın. İstanbul'da bir ay süreyle oynayan bu filmi kaçırmayın. Filmde hepimizin hayran olduğu Robert Taylor da oynuyor. Macera, ihanet, aşk. Bu filmi kaçırmayın. Küçük çocukların getirilmesi yasaktır (1997, s. 43-44).

Liman, Gaziantep'te sinemaya gitme deneyimlerini aktardığı çalışmasında sinema-seyirci ilişkilerini ortaya koymuştur. Gaziantep'te seyirciyi filme çekmek için gezici kişilerin tutulduğu ve film afişlerini üzerlerine yapıştırarak bir süre sabit kalıp daha sonra ise sokak sokak gezerek filmleri tanıtmaya devam ettiklerini aktarmıştır. Seyyar hoparlörlerin de devreye girdiği 1950'li yıllarda kentin merkezinde büyük panolara film afişleri yapıştırılarak da tanıtımlar yapılmıştır (2014, s. 114). Liman çalışmasında yaptığı iki görüşmesinde çıgırtkanlarla ilgili anılar da eklemiştir. İlk anı 1946-52 yıllarında Nakip Ali'ye ait sinemada makinistlik yapan Mustafa Çapar'dır:

Film geldiğinde Nakip Ali yanımızda oturur, seyredirdi. Eğer film çok güzelse, "bunu reklam etmeye lüzum değil, müşteri kendi kendine reklam eder tanıtır" derdi Nakip Ali. Fakat film gereksizse, bir Kel Mehmet diyerekten birisi vardı; bir buçuk iki metre tahtaya yapıştırılan afişler vardı, onu sırtına alır, elinde bir çingirak işte "şu film şu Nakip Sinemasında!" diye bayağı reklam eder, tanıtırdı (Liman, 2014, s. 114).

İkinci anı da Halit Ziya Biçer'e aittir. Biçer, film tanıtımlarında çıgırtkan ya da Münadi'lerin önemine vurgu yapar. Açıklamalarına göre, filmler perdeye aktarılmadan önce seyirciyle cadde ve sokaklarda buluşmuştur:

Sinemaların çıgırtkanları vardı. Biz "münadi" derdik. Sırtlarında büyük bir ahşap tabla taşırlandı. Onların üzerine film afişlerini yapıştırırdık. Kenarlarına da film şirketleri, film setinde çekilmiş fotoğraflar gönderirlerdi, onları da ona çivilerdik. Adamın eline bir çingirak verirdik, mahalle mahalle, sokak sokak dolaşır filmi cazip bir şekilde reklam ederdi. Her yerde ayrı reklam ederdi; köyde ayrı, kenar mahallede ayrı, şehir içinde ayrı. Filmin esprisini daha önce gördüğü için, ona göre "halka uygun" işte "genç insanlara uygun" tarif ederdi: "Gelin ha! Bu filmde göbek havası var."; öbüründe de der ki; "ya bu aile filmi gelin ağam gelin, aha böyle ağlatıyor adamı, güldürüyor, böyle komik" gibi bir takım yaklaşımlarla müşteri çekerlerdi (Liman, 2014, s. 115).

İstanbul'un fakir semtlerinde açık hava sinemalarında da tanıtım açısından durum farklı değildir. Orhan Okay anlatıyor:

Balat'da da biri Çiçek Sineması, diğeri de Mehtap Sineması olan iki bahçe sinemamız olmuştu. Şimdi artık rekabet de olduğundan oynatılacak filmlerin reklamını gündüzden sokak aralarında bir elinde ya çingirak veya boru, diğeri de el ilanlarıyla gezen çıgırtkanlar yapıyorlardı. "Bu akşam Balat Çiçek Sinemasında." diye başlayıp filmin ve sanatçıların adlarını, hatta okunuşunu da söylüyor, arkasından elindeki çingirakı birkaç defa çalıyordu". Ama açık hava sinemasının herhangi bir şehirde değil İstanbul'da olmasının da farkını belirtmeden geçmemeli: Boğaz köylerinden bazılarının boş kıyılarında, perdesi denize taraf yazlık sinemalarda ise, yazın o bunaltıcı havalarda denizden esen serin meltemle ve eğreti perdenin dalgalanmalarıyla film seyretmenin zevki daha başkaydı. Hele bazan ekranın hemen arkasından görünen bir Şirketi Hayriye vapuru, seyircinin dikkatini bir an o tarafa çeker, sanki filmin beklenmeyen bir parçasını oluştururdu (2002, s. 150).

1930'lu yıllarda Kasımpaşa bahçe sinemalarından benzer bir anı da Kemal Demir'den geliyor:

Tatillerde sebzezinin, balıkçının yanında çalıştığım çok oldu. Bahçe sinemalarının akşam temizlikçiliği de benim işimdi. O sıralar, Kasımpaşa'daki Geyikli bahçe Sineması'ndan başka Yavuz Sineması diye bir yazlık sinema daha açıldı. Gündüzleri Yavuz Sineması'nın bir tahtaya yapıştırılmış afişlerini de ben taşırdım. Çok hoşuma giderdi bu iş. Yanımda eli çingiraklı bir adam. Beni 'Dur ulan' diye durdurup, elindeki çingırağı çingır Çingır salladıktan sonra bağırırdı: "Bu gece, Kasımpaşa Yavuz Sineması'nda, "Şeyh Ahmet". Başrolde Romant Novara, ve de iki film. Meşhur Macar artisti İvan Mujikin'in Gülnaz Sultan'ı. Sonra "Yürü ulan!" der yürütürdü beni. Üç beş kilo da olsa ipi incecik omuzlarımı sızlatan ilan tahtasını sırtlayıp ilerlerdim (1985, s. 28).

'Dönüp Baktığımda' eserinde Fethi Naci, 1939 yılında Giresun'da filmlerin nasıl tanıtıldığını çocukluk anılarında şöyle anlatır:

Tek sinema vardı Giresun'da: 'Gazioğlu Sineması'. Cumartesi, pazar günleri çocuklar için, 'aileler' için 'matine' olurdu. Bir elinde tahtaya yapıştırılmış afiş, bir elinde çingirak, bizim mahalleli Şükrü abi (Bizim mahallenin delileri çoktu: Deli Nebiye, Deli Mustafa, vb. Şükrü abi deli değildi ama pek de akıllı sayılmazdı, biz çocuklardan başka kimse adam yerine koyup konuşmazdı onunla) tanıtırdı oynatılan filmleri: 'Bucuk Cones'in en son harikası... Biz de -mahallenin ilkokul çağındaki çocukları arkasına takılır, onunla birlikte yürürdük. Şükrü abi bizim de kendisiyle birlikte bağırmanıza izin vermezdi, "Çocuk oyuncuğu değil, bu! Derdi". Bir süre birlikte yürüdükten sonra ayrılırdık. Sonra, mahallenin bütün çocukları, okuduğumuz Gazi Paşa İlkokulu'nun bahçesinde toplanır, Şükrü abiyi beklerdik; o, şehir turunu tamamlayıp afişi ve çingırağı sinemaya bıraktıktan sonra okulun bahçesine gelirdi. Oynatılan film hakkındaki sorularımızı birkaç kısa cümleyle geçirir, kafasına taktığı asıl konuya girerdi: Başlardı Hitler'i övmeye! Şükrü âbi müthiş bir Hitler hayranıydı". Sinemanın kapısı önünde ise ayrı bir curcuna vardır: "Sinemaya gitmeye başladığım ilk yıllarda, giriş kapısının önünde, üç kişi davul vb. ile müzik yapardı: Müşteri çekmek için! O üç kişiden birini hiç unutmuyorum: Dişsizdi, yalnızca ekmeğe içiyle -kimselere çaktırmamaya çalışarak- rakı içerdi (1999, s. 43-44).

Sinema çıgırtkanları konusunda bir tanıklık da Zihni Küçümen'in anı kitabında yer almaktadır:

İki tür 'tellâl' (çığırkan) çıkardı Dereboyu'na... Biri Ortaköy Camii'nin ölü yıkayıcısı Beşir, öteki [Ortaköy] Emek Sineması'nın kapıcısı -kışın manav çıraklığı yapardı- Halit... Biri: Bugüüüün, öğle namazını müteakip, Mecidiye Camii şerifinde, mevlid-i nebevî kiraat edilecektir. Cümle müminlerin teşrihi rica olunur!!!' diye o sitma görmemiş sesiyle ortalığı inletir; öbür garipse, filmin afişleriyle kaplı tahta panoyu sırtlamış, bir elinde koca bir zil, öteki elinde tenekesi paslanmış bir megafon tutar ve kıcını yırtar yırtar bağırırdı: "Bu akşam, Ortaköy Yazlık Emek Sineması'ndaaa, iki film birdeeen! Birinci fiilim, Türkçe sözlü, Türkçe şarkılı, 'Şeyh Ahmet'! Başrolde Ramon Novarrrooo!!!' [...] İkinci filiiim: 'Lorel-Hardi Bahriyeli'! Ya da 'Üç Ahbap Çavuşlar Opera'da, 'Arşak Palabıyıkkan ve Arkadaşları', o da olmazsa 'Tarzan' geliyor, başrolde Johnny Weismüller (1993, s. 41).

Ümit Kayaçelebi, 1960'lı yıllarda Van'da seyirciye, sinemaya gelen filmleri haber vermek ve seyirciyi sinema salonuna çekmek için yapılan uygulamayı şu şekilde anlatmıştır:

Her salonun gelecek programda göstereceği film, kenti baştanbaşa dolaşan bir faytonun arkasına asılan bez bir afiş aracılığıyla duyurulurken faytonda ayrıca elinde hoparlör olan birisi de filmin ismi, oyuncularını ve gösterileceği salon ile ilgili bilgileri ilan etmektedir. Tabii salonlardan biri böyle bir yöntem izleyince diğerleri de onu takip etmekte; kent sokakları, faytonlar ve hoparlör sesleriyle dolmaktadır. Böylece özellikle evden pek dışarı çıkmayan kadınlar, çarşamba veya cumartesi günleri gösterilecek olan filmlerden haberdar olurken, Zeki Müren filmine mi yoksa Nuri Sesigüzel filmine mi gideceği konusunda plan yapmaya başlamaktadırlar (Ertaylan, 2013, s. 1853).

1960-70'li yıllarda Samsun'da sinema mekanları üzerine yapılan sözlü tarih çalışmasında Gökmen, sinemaya davet etme yollarını yaptığı üç görüşmede ortaya çıkarmıştır. Kadriye Kurt ile yaptığı görüşme şu şekildedir:

Kimi zaman belediyelerin, sinemaların ve bazı kurumların kapılarına asılan afişlerle filmlerin saati ve yıldızları duyurulur, kimi zamansa arabalarla gezen ve megafonla bağırarak ya da sırtında panolarla gezen sinemacıların filmin günü, saati ve yıldızları ile ilgili duyuruları ile insanlar kapalı ya da açık hava sinemalarına davet edilirdi (Gökmen, 2019, s. 334).

İkinci ve üçüncü görüşmeler film çığırkanlarının Samsun’da da yer aldığını ortaya koymuştur:

Efendime söyleyeyim, nasıl diyeyim şimdi, yeni bir film geleceği zaman, geldiği zaman [...], sinemanın çalışan elemanları iki tane dışarıdan genç çocuk alırlardı yanlarına. Bir pano tahtası onun üzerine afişi yapıştırırlardı. Hamurla yapıştırırlardı afişi de. Yani afişin arkasına hamur sürerlerdi yapıştırdı. O iki çocuk, onu tutardı tahtayı. Bir tane de sinemada çalışan hem gündüz sinemanın temizliğini yapan hem de sinemanın bu işlerini halleden vardı Neşet isminde olan biri. Orada, [...] mikrofon gibi megafonu vardı, eline onu alırdı. O iki çocuk o bütün mahalleleri ama hepsini bir günde gezemezlerdi. Bir gün bir mahalleyi gezerlerdi, ikinci gün o bağırırdı, işte bir hafta sonra yeni bir film geldi sinemamızda başlayacak [...] Pazar günlerini bayanlara şey yaparlardı. Gündüz saat ikide bayanlara matine yaparlardı. Ondan sonra mahalle mahalle gezerlerdi. Bütün bayanlar hemen çıkarlardı, afişte kimin filmi var diye, ona göre sinemaya giderlerdi (Gökmen, 2019, s. 334).

Nuriye Gökmen de mahalle aralarında üzerinde afişler bulunan panoları ve megafonlarla beraber iki kişinin bağırarak filmleri tanıttıklarını anlatmıştır:

İki görevli mahalle mahalle dolaşarak megafonla hangi gün, hangi saatte, hangi filmlerin olduğunu bağırarak söylemiş. Evlerinin camından bahçesinden, sokaktan onlara bakan kadın ve erkeklerinse bazen görevlilerin gezdirdiği afişlerin olduğu panoları göremezlerse, “bize doğru döndürün de bakalım” dediklerini, hatta görevlilere bağırarak filmin kimin filmi olduğunu sorduklarını, aldıkları bilgilere göre filmlere gitmeye karar verdiklerini ifade ediyor (Gökmen, 2019, s. 334).

Kilis’te 1960-80’li yıllar arasında düğünler sinema salonlarında yapılmaktadır. Bu yıllarda Kilis’te düğün davetiyesi yerine sinema bileti dağıtılmaktadır. Düğünlerde dağıtılan biletler genellikle viziya olan aşk temalı filmler içindir. Kilis ’te olan bu gelenek belgesele de konu olmuştur. ‘*Sinemalı Düğünler*’ (2018, Uslu, E. G.) adlı belgesel de sinema işletmecileri ve sinemada evlenenlere ulaşılmıştır. Belgeselde konuşan Sinemacı Kara Kemal olarak tanınan Kemal Gökkıncık, 1958’den 81’e kadar çığırkanlık yaptığını anlatmıştır. Tahta panolara asılan afişleri boynuna geçirerek sokak sokak dolaşan Kara Kemal, megafon yerine boru kullanarak “*Başıyor ilaveler! Başlıyor ilaveler!.. bayanlara balkon, erkeklere salon*” diye bağırarak, insanları filme ve düğüne davet ettiğini söylemektedir (Gökkıncık, 2019).



Görsel 18: *Sinemalı Düğünler* belgeselinde çığırkan (ekran görüntüsü)

Sinema salonlarında yapılan düğün geleneği Önder Özdemir’inde ilgisini çekmiş geleneği tanıklardan biriyle sohbet ederek aktarmıştır. Hamide Ağacabay, sinema düğünlerini şu şekilde anlatmıştır:

Kilis’te yaşıyorduk. Haftada iki kez sinemaya giderdik. Genelde gündüz matinelere kadınlar arkadaşlarıyla giderdi, akşam matinelere aileler ve erkekler giderdi. Yeni film geldiğinde ağabeyim bizi akşam matinesine götürürdü. Film afişleri bir sinema çalışanının sırtında olur ve sokak sokak dolaşarak anons yapardı. O yıllarda Kilis’te birçok düğün sinemada yapılırdı. Gelin, damat ve misafirler o hafta sinemada gösterilen filmi topluca izlerdi. Bazı düğünlerde film sonrası müzik ve eğlence de olurdu. Düğünü olanların film seçme şansı yoktu. O hafta hangi film gösteriliyorsa o seyredilirdi. Misafirlerin biletleri olurdu, biletlerin parasını düğün sahibi öderdi. Yazları aynı şekilde bazı düğünler açık hava sinemalarında olurdu. Bazı düğünler gündüz bazı düğünler akşam olurdu. Kız kardeşimin düğünü sinemada oldu (sendika.org).

Kilis’te olan sinemalı düğün geleneği önemlidir. Bu gelenek sayesinde seyirciyi hem düğüne hem de film seyretmek için sinemaya davet etmişlerdir.

Sinema severlerin ve sinema çalışanlarının hafızalarında yer edinen çıgırtkanlar ile ilgili anılar bu bölümde toplanmıştır. Anılarda da yer aldığı gibi dönem içinde çıgırtkanların sinema üzerindeki etkileri göz ardı edilemeyecek boyuttadır. Seyircileri filmlerle ilk karşılaştıran ve filmler hakkına ilk bilgiyi edindikleri çıgırtkanlar; sinema-seyir deneyiminde oldukça büyük bir öneme sahiptir.

Her sinema salonunun belli başlı çıgırtkanları vardır. Çoğu zaman filmlerini tanıtmak amacıyla aktörler de çıgırtkanlık yapmıştır. Aktörlerin yer alması seyirciyi daha da heyecanlandırmış; filmlere seyirciyi çekmekte etkili olmuştur. Agah Özgüç, *‘Kimsenin Hatırlayamadığı Bir İşçi Çocuk’* adlı başlıkta Yılmaz Güney’in çocukluğunda çıgırtkanlık yaptığını aktarır:

Yılmaz Güney; And Film, Kemal Film ve Dar Film şirketlerinin Adana’daki şubelerinde çalışır. Depoculuk yapar. Teneke film kutularını çelimsiz vücuduyla sırtlayıp sinema dolaştırır. Adana sinemalarında oynayan filmlerin ayrıca koca panolarını omuzlayarak sokaklarda, caddelerde çıgırtkanlık yapan Güney, bu işler için sekiz lira yevmiye alır. Güney’in o günlerde panosunu sırtında taşıyıp unutamadığı filmlerden biri, Ayhan Işık’ın başrolünü oynadığı Kanun Namına’dır (Özgüç, 1988, s. 11-12).



Görsel 19: Yılmaz Güney Kanun Namına Filmini Çıgırıyor / Agah Özgüç Arşivinden

Çocukluğunda çığırtkanlık yapan Yılmaz Güney'in yanı sıra Kemal Sunal ve Zeki Müren gibi isimlerin de tanıtım amaçlı kendi filmlerini çığırttıkları Gökhan Akçura ve Burçak Evren'in arşivlerinde karşımıza çıkmaktadır. Aktörlerin çığırtkanlık yapması halkın dikkatini çekmiş, onlarla yürüyerek adeta düğün havasında davul zurna eşliğinde sokak sokak dolaşarak filmin tanıtımını yapmışlardır.



Görsel 20: Çığırtkanlık Yapan Kemal Sunal/ Gökhan Akçura Arşivinden



Görsel 21: Zeki Müren Çığırtkanlık Yapıyor/ Agah Özgüç Arşivinden

Yukarıda derlenen anılara odaklanıldığında çığırtkanların Anadolu'nun bazı yerlerinde, farklı isimlerle de anıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Anılardan elde edilen tanımlamalardan bazıları; 'çığıran', 'münadi', 'hanutçu', 'gezici kişi', 'zılığıtçı' ve 'tella' dır.

2.2. Çığırtkanların Sinema Deneyimi Üzerindeki Etkisi

Sinema işletmecileri her dönem seyirciyi sinemaya çekmek için çığırtkanlar kullanmıştır. Çığırtkanlar filmin tanıtımını yaparken buldukları konuma göre anons şeklini değiştirmişlerdir. Köy ve kasabalarda yaşayan halkla, kentte yaşayan halkın, zenginle fakirin, ihtiyarla gencin, aydınlı cahilin, kadın ile erkeğin, tutum ve davranışları, beklentileri, siyasi bakışları, inançları farklılık gösterir. Toplumda bu kadar farklılık varken filmlerin çığırtkanlar tarafından tanıtılma sırasında hitap ettiği kitleye göre tanıtım şeklini değiştirmesi gerekir. Nitekim de değiştirmişlerdir. Anılarda da edinilen çıkarımlar da bunu kanıtlamaktadır. Biçer 'in anısını tekrar hatırlatacak olursak:

[...]. Her yerde ayrı reklam ederdi: köyde ayrı, kenar mahallede ayrı, şehir içinde ayrı.. Filmin esprisini daha önce gördüğü için, ona göre "halka uygun" işte "genç insanlara uygun" tarif ederdi: "Gelin ha! Bu filmde göbek havası var."; öbüründe de der ki; "ya bu aile filmi gelin aham gelin, aha böyle ağlatıyor adamı, güldürüyor, böyle komik" gibi bir takım yaklaşımlarla müşteri çekerlerdi (Liman, 2014, s. 115).

Ümit Kayaçelebi, 1960'lı yıllarda Van'da bulunan kadınların genelde evde bulduklarından dolayı çığırtkanlar sayesinde filmlerden haberdar olduklarını aktarmıştır: "Böylece özellikle evden pek dışarı çıkmayan kadınlar, çarşamba veya cumartesi günleri gösterilecek olan filmlerden haberdar olurken, Zeki Müren filmine mi yoksa Nuri Sesigüzel filmine mi gideceği konusunda plan yapmaya başlamaktadırlar" (Ertaylan, 2013, s. 1853).

1960'lı yıllarda sinemaya gitmenin tabu olduğunu söyleyen Kazaz, "sinemaya gitmek çok özel bir şeydi. Birçok aileler sinemaya gitmeği günah gibi düşünür. Oradan bir şeyler öğrenecek huyu bozulacak diye eşlerini sinemaya göndermezdi. Kırsal kesimden eşlerini yollamaz kendi gelirdi. Aile temalı filmlerde ise onayladıkları filme eşlerini getirirlerdi" (Kazaz, 2013).

Kayaçelebi ve Kazaz'ın aktardıklarından hareketle kırsal kesimlerde kadınların evden dışarı çık(a)madıklarından dolayı çığırtkanların bağırması sonucunda filmlerden haberdar oldukları ve filmlere gidip gitmeyeceklerin de ise eş onayına ihtiyaç duydukları sonucuna ulaşılmaktadır.

Okuma yazma bilen ve kentte yaşayan insanlar filmlerden gazete haberlerindeki ilanlardan, broşür ve el ilanlarından öğrenirken, kırsal kesimlerde, köylerde yaşayanların okuma yazma oranı düşük olduğundan, sesli tanıtımlara yani çıgırtkanlara ihtiyaçları vardır. Çıgırtkanların etkisi kente oranla kırsal kesimlerde daha fazladır.

Sinemaya gitmenin hem tabu hem de günah olarak görüldüğü zamanlarda çıgırtkanlar kırsal kesimlerde tanıtım yaparken haklın dini inançlarını da alet ederek insanları filme koşarak gitmesini sağlamıştır. Aktarılabilecek olan anılar çıgırtkanların dini ön plana alarak nasıl propaganda yaptıklarını açıklamaktadır.

Sinema emekçisi Vadullah Taş, çıgırtkanların hacca gitmek bahanesiyle halkı nasıl etkilediğini şu şekilde anlatıyor:

Erman filmin '*Cennet Fedaileri*' (1965) filminde çıgırtkan şöyle bağırdı: Siirt'te hacı getirdik. Hac Siirt'te. Mekke, Medine'yi Siirt'te getirdik. Hacca gitmek isteyenler bu filme gelecek. Şimdi köydeki kadınlar Türkçe bilmiyor hep Arap. Arapça bildikleri için hacca gidecek, hacca gidecek deyip, herkes o sinemaya, o filme geldi. Ben bende annemle o filme geldim (Taş, 2022).

'*Hac Yolu*' (1952) filminde de benzer olay yaşanmıştır. Çıgırtkanlar tarafından filmin tanıtımı yapılırken; filmin yedi defa izlenmesi sonucunda Mekke'ye gidilmeden hacı sayılacakları söylenmiştir. Seyircilerden filme abdestli gelinmeleri istenmiş, film aralarında gül suyu dağıtılmış ve sinemanın etrafında izleyiciler yalın ayak gezdirilmiştir. Üstelik izleyicilerin hacı sayılabilmeleri için; her gösterime bilet kesilmiştir (Işık, 2018, s. 808).

'*Büyülü Fener: Gaziantep'te Sinema*' (2013) adlı belgeselde '*Hac Yolu*' filminin tanıtımına tanıklık edenler film hakkında şu bilgileri söylemişlerdir: *Hac Yolu'ydu filmin adı. Antep'te geldiğinde Nakıp Ali sinemasında gösterdi. Önce biraz çekingen davrandılar. Çünkü orada hac çok kutsaldı, şimdiki gibi değil, görmediğimiz bir yerdi. Onu filmde görmek iyi mi kötü mü tartışmalarda yapıldı* (Biçer, 2013).

Film rağbet görmeyince çıgırtkanlık görevini imamlar ve müezzinler yapmış, camilerde halkı filme gitmeleri için vaazlarda bulunmuşlardır:

Film ilk günlerde fazla rağbet görmemiş onun üzerine şehirde bütün imamlar ve müezzinler, camilerde halkı sinemaya davet etmiş. Onlara bedavaya film gösterilmiş. Dolayısıyla halka yayılmış [...]. Hacıların gidişi vardı. Tavafı falan eklemişlerdi. Bu hac filmini gören yarım hacı olur diye reklam yapıldı. Bunu kendileri mi uydurdu. Oraya gidenler mi ilave eklediler. Hac filmini 2 kere izleyenler umreye gitmiş sayılır. Hac filmini 3 defa seyredenler haccetmiş sayılır propagandası çıktı ve kadın erkek, çoluk çocuk, hele hele hele hanımlar, hemen hemen görmeyen kalmadı (Sabırsız, 2013).



Görsel 22: *Sinema Bir Mucizedir* filminde çıgırtkanlar (Ekran Görüntüsü)

Başrollerini Kadir İnanır ve Batuhan Levent'in oluşturduğu '*Sinema Bir Mucizedir*' (Memduh Ün & Tunç Başaran, 2005) filmi 1950'li yıllarda Gaziantep'teki toplumsal yaşamı ve sinemacı Nakıp Ali'yi konu almaktadır. '*Hac Yolu*' filminin seyirciyi sinemaya çekmek, manipüle etmek için dinin sömürülmesi filmde de konu olmuştur. "*Hangi filmi getirdin Nakıp amca?*" (Ümit), "*Bomba Hac Yolu*"

(Nakip Ali), “*Eyyvah iki seksen yatar*” (Ümit), “*Oynadığı her yerde hasılat rekorları kırıyor oğlum. Bu film sayesinde sinemayı batmaktan kurtaracağız*” (Nakip Ali). Filmde yer alan bu diyaloglar filmin önemini vurgu yapar niteliktedir. Çıgırtkanlar filmde ‘*Hac Yolu*’ filmini şu şekilde çıgırtmışlardır:

“*Nakip Ali’nin sinemasında hac yolu! Hacıların kabeyi tavaf edişleri, şeytan taşlama, bu filmi 7 kere izleyen hacı oluyor, üç kere izleyen yarım hacı oluyor. Nakip Ali’nin sinemasında Hac Yolu! duyduk duymadık demeyin!*” (Memduh Ün & Tunç Başaran, 2005).

Ayak takımının eğlencesi olarak görülen sinema; artık dini inanç alışkanlıklarını yerine getirmede bir araç olarak görüldüğü ve sinemaya gereken önemin yavaş yavaş da olsa verilmeye başlandığı söylenebilmektedir. Bunun yanında, sinema filmini seyirciye tanıtan ve seyircinin de söylediklerine inanmasını sağlayan çıgırtkanların, yeteneklerini ve bilgilerini de görmezden gelmek mümkün değildir. *Hac Yolu* filminin tanıtımı seyircinin sinemayla kurduğu ilişkinin saflığının çıgırtkanlar tarafından kâr amacı güderek nasıl sömürüldüğünü ortaya çıkarmaktadır. Bu doğrultuda yukarıda aktarılan iki anı da çıgırtkanların sinema-seyirci deneyimi üzerindeki etkisini göz önüne çıkarmaktadır.

Sinema fenerlerini ve çıgırtkanları filmlerde de görmek mümkündür. Özellikle fenerlerle görsel şölen oluşturan ‘*Benim Sinemalarım*’ (1990) filmi bu örneklerin başında gelir. Film Füzün’ın aynı adı taşıyan öykü kitabından uyarlanmıştır. Türk sinemasında önemli konumda olan film, iki kadın yönetmenin ortak üstlendiği ilk film denemesidir. Yönetmenleri ise kitabın yazarı Füzün ve ressam Gülsün Karamustafa’dır. Film 1950 ve 1960’lı yıllarda İstanbul’un fakir semtinde yaşayan mutsuz bir genç kızın, yoksul yaşamından kaçmak için kendini film dünyasına atma çabasını konu edinir. Film karakterimizin sinema hayaline/evrenine girişini arabaya yerleştirilen sinema feneri ve onu çıgırtan çıgırtkanla ilk sahne başlar. Sinema evrenine fener ve çıgırtkanla başlanan film, son sahnede de fener ve çıgırtkanla bitirerek hayal evrenini kapatır. Elindeki hoparlörle ‘*Gemici Simbad*’ filmini tanıtan çıgırtkan şu sözlerle etrafındaki çocukları ve filmi izleyen bizleri (seyircileri) filme davetini gerçekleştirmektedir:



Görsel 23: *Benim Sinemalarım* filminde sinema feneri ve çıgırtkan (Ekran Görüntüsü)

“Bu akşam Yavuz Sinemasında Gemici Simbad’ın harika maceraları başlıyor! Sihirli lamba, devler, Harun Reşit’in hazinesi, prensesin büyük aşkı! Denizin canavarlarına pes ettiren Simbat Bağdat halifesinin kızı güzeller güzeli Cemile’yi uçan halıya alarak nasıl yedi denizi aştı? Bu akşam Yavuz Sinemasında iki film, Kovboylar ve Kızılderiler de cabası. Koşun! Beklemeyin! Bu akşam Yavuz Sinemasında! (Füzün & Gülsün Karamustafa, 1990)”.

Filmde sinemaların önünü süslemek için Ressam Ömer Yıldız tarafından yapılan sinema fenerleri kullanılmıştır.



Görsel 24: Benim Sinemalarım filminde Ömer Yıldız'a ait sinema fenerleri (Ekran Görüntüsü)

Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak'ın yönettiği 'Vizontele' (2000) filminde de çıgırtkanlar yer almaktadır. Film 1974 yılında Hakkari'ye televizyon gelmesini konu almaktadır. Filmde yazlık sinema yer alır. Halkın tek eğlencesi sinema olan filmde tanıtım yapmak için çıgırtkanlar vardır. Kamyonetin arkasına iki dev afiş üçgen bir şekilde yerleştirilmiştir ve hoparlör ile mahalle aralarında film tanıtılmıştır. Çıgırtkanlar Yılmaz Güney'in 'Vurguncular' filmi şu şekilde çıgırtmışlardır:

“Vurguncular! Vurguncular! Bu akşam Lale Sinemasında! Çirkin Kral Yılmaz Güney, bu akşam Lale Sinemasında! Yan rollerde Fikret Hakan, Dalyan Topatan, Figen Han, Hüseyin Zan. Renkli film sunar. Vurguncular! Yılmaz Güney'in şahane filmi Vurguncular!”



Görsel 25: Vizontele filminde yer alan çıgırtkanlar (Ekran Görüntüsü)

Yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı 'Sultan' (1978) filmi İstanbul'un fakir bir mahallesinde yaşayan Sultan ve ona âşık olan Kemal'i anlatmaktadır. Film arabesk kültürün, gecekondulaşmanın, mahalle

kültürüne yansımaları gözler önüne sermektedir. Filmde yer alan kadınların tek eğlencesi sinemaya gitmektir. Adile Naşit filmde sinemaya gitmek için kadınları çağırılmaktadır. Kadınlar toplanırken sinemaya gitmek isteyen karakter kocası tarafından gönderilmez aralarında şu diyaloglar gerçekleşir: “Bana ne bende sinemaya gidecem?” (Kadın) “Ulan bende seni sinemaya yollarsam adam değilim. Gitmeyeceksin işte” (erkek) diyen erkek kadını döverek eve sokar. Kadın yediği dayağa rağmen film izlemeye sinemaya gelir. Bu durum 1960’larda sinemaya kadının gitmesinin hoş karşılanmadığına da



Görsel 26: Sultan filminde afişlere bakan kadınlar (Ekran Görüntüsü)

örnektir. Kadınlar sinemaya girmiştir. Sinemanın girişinde bulunan *Derbeder* filminin afişine bakan kadınlar, afişten yola çıkarak film hakkında “*Film fena değil galiba*”, “*Baya acıklı galiba baksana*”, “*İyi iyi çok ağlayacak*” (Kartal Tibet, 1978) gibi izlenimlerde bulunurlar. Bu sahne afişlerin seyirciyi gitme konusunda etkisine örnek oluşturmaktadır.

Sonuç

1920’li ve 1990’lı yıllarda sinema davetkarlarına odaklanılan bu çalışmada, düş şatolarının devasa büyüklükteki sinema fenerlerine ve onları çığırın çığırkanların seyirciyi sinemaya çekme etkisi dönemin belleği ile seyirci anıları üzerinden ortaya çıkarılmıştır. İlk yıllarda sinema ayaktakımı eğlencesi olarak tanımlanmakta ve üst tabaka tarafından gidilmemekte, bu kesimin sinemaya gitmemesi de bu algıyı güçlendirmektedir. Saygınlık meselesini aşmak isteyen sinema işletmecileri çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimlerden biri de gösterim yerlerinde gerçekleşen dönüşümlerdir. Türkiye’deki bu dönüşümlerden ilki sinema işletmecisi olan Cemil Filmer tarafından gerçekleştirilmiştir. Filmer, düş şatolarını boydan boya sinema fenerleri ile süslemiş, bu süslemelerle seyirciyi sinemaya çekmiştir. Dönemin seyirci sayısındaki artış ve dolu sinema salonları diğer sinema işletmecilerinin dikkatini çekmiş ve sinema fenerlerinin yaygınlaşmaya başlamasının öncüsü haline gelmiştir. Ressamlar tarafından elle çizilen fenerler kötü hava koşullarından olumsuz etkilenmekte ve yırtılıp yok olmaktadır. Bu sorunun giderilmesi için başvurulan yöntemler; kümes teli kullanımı ve dekupaj tekniğidir. Fenerlere eklenen dekupeler seyircinin dikkatinde artış sağlamış ve bu durum salonlara da yansımıştır. Sinemaya seyirciyi çekme noktasında etkili olan fener ressamlarının bilinmemesi büyük eksikliklerdir. Bu doğrultuda çalışmada sinema fener ressamlarının adları dile getirilmiştir. Ressamların adlarına erişilememesinin nedenlerinden biri de fenerlerde imza kullanılmamalarıdır. Sinema fenerlerine değer verilip saklanmaması, unutulmalarına neden olmuştur. Artan film sayısı ve ressamların afiş çizimlerini yetiştirememesi ve ardından gelişen ofset baskı sistemiyle tarihe karışmışlardır.

Sinemaya çekme noktasında diğer davetkarımız fener (afiş) çığırkanlarıdır. Çığırkanlar seyirciyi sinemaya gelen filmleri haberdar edip ve onları sinemaya çekmiştir. O yıllarda her sinema salonunun belli başlı çığırkanları vardır. Çalışmada anılardan elde edilen bilgilerle çığırkanların adları ortaya çıkarılmıştır. Gönüllü olarak da filmleri hakla tanıtan kişilerinde çığırkanlık yaptığı görülmüştür. Çığırkanlar Anadolu’nun bazı yerlerinde, farklı isimlerle de anılmaktadır. Anılardan elde edilen tanımlamalar; ‘çığırın’, ‘münadi’, ‘hanutçu’, ‘gezici kişi’, ‘zılgıtçı’ ve ‘tella’dır. Seyirciyi filme çekmek için işletmeciler, ünlü kişilere de çığırkanlık yaptırmıştır. Okuma yazma bilenler, el ilanları ve gazetelerdeki ilanlar sayesinde filmleri öğrenirken; kırsal kesimlerde okuma yazma oranının azlığı,

evden dışarı çıkamayan halkın sinemaya hangi filmlerin geleceğini öğrenmeleri açısından çıgırtkan kullanımı kentte oranla kırsal kesimlerde daha fazla olduğu saptanmıştır. Kırsal kesimlerde filmleri tanıtan çıgırtkanların, genellikle hitap ettikleri şehrin halk ağzına uygun seslendiği görülmüştür. Çıgırtkanlar zaman zaman seyirciyi sinemaya çekmek için dini etkenleri ön plana alarak seyirciyi etkilemiş ve sinemaya çekmiştir. Çalışmada sinema fenerleri ve çıgırtkanların yer aldığı film ve belgeseller ortaya çıkarılmıştır. Bu noktada önemli filmlerin başında Füzûzan ve Gülsün Karamustafa'nın 1990 yapımı 'Benim Sinemalarım' filmidir. Filmde ressam Ömer Yıldız'a ait fenerler yer almaktadır. Ayrıca filmde fener çıgırtkanına da yer verilmektedir. Çalışmada bulunan anılar, fenerlerin ve çıgırtkanların seyirciyi sinemaya nasıl çektiğini kanıtlamaktadır. Sessiz ve sesli davetkarları anılar eşlinde bir araya getiren çalışmanın ilgili alanda yapılacak çalışmalara ışık olacağı umut edilmektedir.

Kaynakça

- Akçura, G. (2004). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Akçura, G. (1995). *Agah Özgüç'ün Makalesi*. Albüm Dergisi Sayı: 2.
- Akçura, G. (2017, 21 Aralık). *Sinema Fenerleri*. <https://manifold.press/sinema-fenerleri>.
- Ağakay, M. E. (2022, 6 Haziran). *Yeşilçam 101 (M. Erol Ağakay) Bölüm 10: Film Afişi Tasarımı* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=8x_jo_nZjyU&ab_channel=BlackstoneCompany.
- Atakul, A. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş*. [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.
- Arpi, E. (2 Mayıs 2013). *Büyülü Fener: Gaziantep'te Sinema*. [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=sTOnI4Y1vb8&list=LL&index=3&ab_channel=AliLiman.
- Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Demirel, K. (1985). *Evimizin İnsanları*. İstanbul: Düşün Yayınevi.
- Derviş, S. (1937, 06 Şubat). Soğuk Bir Kış Gecesinde Beyoğlu Caddesinde Neler Görülür? Tan Gazetesi: Sayfa: 3 [köşe yazısı]. <https://www.gastearsivi.com/gazete/tan/1937-02-06/3>.
- Düzova, C. (1998). *Dünyada Van*. Van Valiliği Kültür Sanat Dergisi.
- Duyan, Y. (2021). *Sinemanın Mardin'deki Seyri: Sinema, Şehir ve Seyir*. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*. 12 (1), 9-42. DOI: 10.32001/sinecine.778131.
- Dorsay, A. (1993). *Benim Beyoğlum*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Ersoy, U. (1997). *Bir Zamanlar Mersin'de*. İstanbul: Evrim Yayınları.
- Ertaylan, A. (2013). *Yeşilçam Döneminde Van'ın Sinema Kültürü*. *Electronic Turkish Studies*, (8)8, 1839-1857.
- Enez, İ. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.
- Enez, İ. (2018) *İbrahim Enez: Mithat Alam Film Merkezi Arşivi* [Video]. <https://vimeo.com/411717487>.
- Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Evren, B. (2014). *Türk Sinemasının 100. Yılı*. Türkiye Cumhuriyeti Turizm ve Kültür Bakanlığı.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar*. İstanbul: Dizgi Yayınevi.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıcından 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Gökmen, E. (2019). *Samsun'da Sinema Mekanları Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması*. *Selçuk İletişim Dergisi*, 12 (1): 325-350.
- Gökkıncık, K. (21 Mart 2019). *Sinemalı Düğünler*. [Belgesel]. <https://sendika.org/2020/01/sinema-dugunleri-davetiye-yerine-sinema-bileti-575509/>.

Günay, N. (2020, 7 Temmuz). *Ordu'da Yaz Gelince Yıldızlar Altında Filmler İzledik* [Köşe Yazısı]. <https://www.fikrikadim.com/2020/07/07/orduda-yaz-gelince-yildizlar-altinda-filmler-seyrederdik/#gsc.tab=0>.

Işık, M (2018). *Türk Sinemasında Hazretli Filmler Döneminde Çekilen Dini Filmlerde İdeoloji ve Özne*. *Journal of Turkish Studies*, 13 (18), 801-819. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13600>.

İlbuğa, E. U. (2021). *Eski Sinema Salonları ve İzleyici Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması*. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 12(2), 293-329.

İnci, K. (2016). *Yeşilçam Anıları*. İstanbul: Pagoda Yayınları.

Karay, R. H. (1945, 26 Ağustos). *Beyoğlu Caddesi*. *Akşam Gazetesi*: sayfa:5 [köşe yazısı]. <https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1945-08-26/5>.

Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul: Es Yayınevi.

Kayaçelebi, Ü. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.

Küçümen, Z. (1993). *Si Minör Ortaköy*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Liman, A. S. (2014). *Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980)*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. 2014/II 47 97-124.

Muz, Ö. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.

Naci, F. (1999). *Dönüp Baktığımda*. İstanbul: Adam Yayınları.

Noyan, N. E. (2007). *60 ve 70'lerin Yeşilçam Afişleri*. *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı 11, s.34.

Noyan, N. E. (2007). *Sinema Afişleriyle Anlatılan Tarih 5555 Afişle Türk Sineması Türker İnanoğlu*. *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı 11, s. 47-46.

Okyay, S. (03.04.2018). <https://www.birgun.net/haber/ulku-tamer-210489>

Okay, O. (2002). *Bir Başka İstanbul*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Özgüç, A. (2013). *Film Afişlerinin Son Ustalarından İbrahim Enez*. Antalya: Horizon International.

Özgüç, A. (1998). *Arkadaşım Yılmaz Güney: Bir Dostluğun Öyküsü*. İstanbul: Broy Yayınları.

Özgüç, A. (2002). *Afişlerle Türk Sineması*. İstanbul: Mimeray.

Özgüç, A. (2010). *Yapımcılar, Filmler ve Afişler*. Antalya: Horizon International.

Özgüç, A. (2022, 13 Haziran). *Yeşilçam'ın Sinema Fenerleri Paneli* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=Ozv-pc3d8fM&ab_channel=MimarSinanG%C3%BCzelSanatlar%C3%9Cniversitesi

Özdemir, Ö. (2020, 6 Mart) *Uluslararası İşçi Film Festivali Podcastleri, Sinebellek Bölüm 5*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=YMAS8A3KOpE&list=LL&index=78&ab_channel=%C4%B0%C5%9F%C3%A7iFilmleriFestivali

Özdemir, Ö. (2020). *Sinema Düğünleri: Davetiye Yerine Sinema Bileti*. [Söyleşi]. <https://sendika.org/2020/01/sinema-dugunleri-davetiye-yerine-sinema-bileti-575509/>.

Özalp, T. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.

Saydam, B. (2015). *Yeşilçama Adanmış Bir Hayat*. Edirne Film Festivali Ofis.

Saydam, B. (2015). *M. Erol Ağakay'la Söyleşi*. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*. Sayı 47, Temmuz-Ağustos.

Scognamillo, G. (1990). *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*. İstanbul: Metis Yayınları.

Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalıcı

- Soyarslan, M. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel].
https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.
- Tamer, Ü. (2005). *Yaşam Hatırlamaktır: Anılar Kitabı*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Tamercik, G. (2 Mayıs 2013). *Büyülü Fener: Gaziantep'te Sinema*. [Belgesel].
https://www.youtube.com/watch?v=sTOnI4Y1vb8&list=LL&index=3&ab_channel=AliLiman.
- Tungar, K. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel].
https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.
- Umur, G. (2009). *Türkiye'de Grafik Tasarımında Afiş ve Türk Sinema Afişlerinin 1904' den Bugüne Gelişimi*. (Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çalışmada Kullanılan Film ve Belgeseller

- Başaran, T. & Ün M. (Yönetmen). (2005). *Sinema Bir Mucizedir*. [Film]. Türkiye: Uğur Film & Mine Film.
- Erdoğan, Y. & Solak, Ö. F. (Yönetmen). (2 Şubat 2001). *Vizontele*. [Film]. Türkiye: Beşiktaş Kültür Merkezi.
- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1 Ocak 1974). *Mavi Boncuk*. [Film]. Türkiye: Arzu Film.
- Fürüzan & Karamustafa G. (Yönetmen). (19 Mayıs 1990). *Benim Sinemalarım*. [Film]. Türkiye: Mine Film.
- Uslu, E. G. (Yönetmen). (2018). *Sinemalı Düşünler*. [Belgesel]. Türkiye: Kısa-ca. O
- Liman, A. (Yönetmen). (2013). *Büyülü Fener: Gaziantep'te Sinema*. [Belgesel].
- Tibet, K. (Yönetmen). (1978). *Sultan*. [Film]. Türkiye: Arzu Film. Yürür, F. (Yönetmen). (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. Türkiye: Yapımcı, Hakan Tunga Kalkan.