

**TC.  
HASAN KALYONCU ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI  
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**FİLM DİLİNİN TAMAMAYICISI OLARAK AFİŞLER:  
MİNİMALİST SİNEMA VE SEMİH KAPLANOĞLU ÖRNEĞİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN  
MEHMET FIRAT**

**GAZİANTEP-2021**

**TC.  
HASAN KALYONCU ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI  
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**FİLM DİLİNİN TAMAMAYICISI OLARAK AFİŞLER:  
MİNİMALİST SİNEMA VE SEMİH KAPLANOĞLU ÖRNEĞİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ DANIŞMANI  
DR. ÖĞR. ÜYESİ YELDA YANAT BAĞCI**

**HAZIRLAYAN  
MEHMET FIRAT**

**GAZİANTEP-2021**

## TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Film Dilinin Tamamlayıcısı Olarak Afişler: Minimalist Sinema ve Semih Kaplanoğlu Örneği*” başlıklı çalışmanın tarafımca, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım. 27/08/2021

Mehmet FIRAT

## ÖNSÖZ

Bu çalışma alaylı bir grafik tasarımcı olarak akademide kendimi geliştirmek için yürüttüğüm yüksek lisans tezi çalışmasına daha önceki tasarım tecrübelerimden neler katabileceğim merakından hareketle ortaya çıktı ve sonrasında Türkiye`de minimalist sinema alanında en önemli örneklerden bazılarını veren Semih Kaplanoğlu'nun film afişlerinin filmlerin anlatım bütünlüğünü nasıl güçlendirebileceği sorunsalı üzerine şekillendi. Film dilinin tamamlayıcısı olarak film afişleri kavramı, danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Yelda Yanat Bağcı'nın önerisiyle hayat buldu. Çalışma kapsamında Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini üstlendiği yedi farklı film için 20 farklı afiş önerisi tasarlandı. Tasarlanan bu afişler yönetmenin filmlerinin sanatsal açıdan yakın olduğu minimal tasarım ilkeleriyle oluşturuldu. Çalışma daha önceden pratik yönüne görece hâkim olduğum grafik tasarımının teorik arka planını öğrenebilmem açısından da bana çok yardımcı oldu.

Bu tezin hayata geçmesinde bana her daim yardımcı olan, yapıcı eleştirileri ile her zaman motivasyonumu yükselten, çalışma aşamasında beni sınırlamadan bana yol gösteren, minimalist sinema ve Semih Kaplanoğlu örneğini seçenек olarak sunarak aklımdaki fikrin somut bir zemine oturmasını sağlayan, kıymetli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Yelda Yanat BAĞCI'ya sonsuz şükranlarımı sunmak istiyorum. Değerli fikirleri ve desteği olmasaydı bu tez bu şekilde olamazdı. Teze konu olan “Herkes Kendi Evinde” filminin herhangi bir dağıtımı olmadığından, filme ulaşmak çok güç oldu. Neredeyse tez kapsamından çıkarma aşamasına gelmişken, Prof. Dr. Serpil KIREL'in katkıları sayesinde, özel bir kanal üzerinden filme ulaşmamız sağlandı. Kendisine sonsuz teşekkürlerimi sunmak isterim. Tezim fikir aşamasında iken örnekleme ve evrenimi nasıl sınırlamam gerektiği konusunda bana yardımcı olan, kendisinden aldığım tüm derslerinde bir şeyler öğretmeye çalışan ve bana karşı her daim anlayışlı olan kıymetli hocam Prof. Dr. Bülent Bahri KÜÇÜKERDOĞAN'a ayrıca teşekkürlerimi sunarım. Değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Pınar TINAZ'ın okulun ilk günü mülakatlardan hatırlayarak güler yüzüyle beni karşılamasını hiç unutmayacağım. Derslerde hiç buluşmasak da hiçbir zaman desteğini hiç eksik etmedi. Başaracağıma inanmamı sağlayanlardan olduğu için kendisine teşekkür ederim. Beni fark eden ve potansiyelimi bana fark ettiren, ders içerisinde gösterdiğim parlak her anı takdir eden ve ettiren, ne zaman danışsam beni geri çevirmeyen değerli hocam Prof. Dr. Barış BULUNMAZ'a teşekkürlerimi sunarım. Gerek ders içinde gerekse ders dışında benden yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Ayhan ERDEM'e ve kıymetli hocam Prof. Dr. Gül Rengin KÜÇÜKERDOĞAN'a da çok teşekkür ederim. Yüksek lisans süresince ders aldığım, Hasan Kalyoncu Üniversitesi Görsel iletişim

Tasarımı ve İletişim Fakültesi hocalarına teşekkürü de bir borç bilirim. Sevgili arkadaşım Dr. Bülent POLAT'a, yüksek lisansa başlamam ve devam etmemeye olan katkısı, süreçte verdiği desteği ve ilgi alakası için ne kadar teşekkür etsem azdır. Şu günlerde doktorayı bitirmek için gayret eden yeğenim Yakup Cihat GÜNEŞ'e, yazdıklarımı sıkılmadan okuduğu için, bildiklerini benimle paylaştığı için, yer yer benimle birlikte uykusuz kaldığı için, beni hiç yalnız bırakmayıp, beni motive ettiği ve bana verdiği sonsuz destek için çok teşekkür ederim. Son olarak yüksek lisans süresince Malatya-Gaziantep arası gidip gelmem sebebiyle iki kez işimi kaybedip evden çalışmaya başladığım süreçte bana maddi, manevi desteğini hiç kesmeyen aileme sonsuz şükranlarımı sunmak istiyorum.



## ÖZET

Türkiye'nin minimalist sinema alanında en önemli temsilcisi Semih Kaplanoğlu bu filmlerle ulusal ve uluslararası düzeyde pek çok ödül almış ve hatta Oscar'a aday gösterilmiştir. Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yürüttüğü, *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yusuf Üçlemesi; Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010), *Buğday* (2017) ve *Bağlılık Ashı* (2019) isimli filmlerinin afişleri analiz edilmiştir. Daha sonradan ilgili filmlerin afişleri göstergebilimsel yöntemle analize tabi tutulmuş ve film dilini ne kadar yansıttıkları değerlendirilmiştir. Yönetmenin sinema dilinin minimalist sanat akımıyla paralel olması sebebiyle, ilgili yedi film için minimalist tasarım ilkelerine dayanarak, film dilinin tamamlayıcısı olması hedeflenen yirmi film afişi tasarım önerisi sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Minimalizm, Semih Kaplanoğlu, film afişi, minimalist film afişi.

## ABSTRACT

Semih Kaplanoğlu makes films in accordance with the minimalist cinema approach. His films have received many national and international awards and have been nominated for an Oscar. In this study, Semih Kaplanoğlu's films *Away From Home* (2001), *Angel's Fall* (2005), *Yusuf Trilogy*; *Egg* (2007), *Milk* (2008) and *Honey* (2010), *Grain* (2017), and *Commitment Aslı* (2019) analyzed. The movie posters of the related movies were subjected to semiotic analysis and it was evaluated how much they reflected the movie language. Due to the fact that the director's cinema is close to the minimalist art movement, twenty movie posters intended to complement the film language, based on minimalist design principles, was presented as a redesign proposal for the seven related films.

**Keywords:** Minimalism, Semih Kaplanoğlu, film posters, minimalist film posters.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
TABLO LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii

### BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı.....	1
1.2. Araştırmanın Önemi.....	2
1.3. Araştırmanın Kapsamı.....	2

### İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	3
2.1. Minimalist Yaklaşım.....	3
2.1.1. Minimalist Yaklaşımın Tarihçesi.....	3
2.1.2. Grafik Tasarımda Minimalist Yaklaşım.....	5
2.1.3. Minimal Film Afişleri.....	6
2.2. Film Afişleri.....	11
2.2.1. Film Afişlerinin Tarihsel Dönüşümü.....	11
2.2.2. Film Dilinin Tamamlayıcısı Olarak Film Afişleri.....	13
2.3. Semih Kaplanoğlu Filmleri.....	13

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM.....	15
3.1. Göstergibilimsel Çözümleme.....	15

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM.....	17
4.1. Semih Kaplanoğlu Film Afişlerinin Göstergibilimsel Analizi.....	17

4.2. Film Dilinin Tamamlayıcısı Olarak Semih Kaplanoğlu Film Afişleri.....	28
4.2.1. Herkes Kendi Evinde Filmi ve Film Afiş Önerileri.....	28
4.2.2. Meleğin Düşüşü Filmi ve Film Afiş Önerileri.....	39
4.2.3.Yumurta-Süt-Bal Üçlemesi ve Film Afiş Önerileri.....	44
4.2.3.1. <i>Yumurta</i> .....	44
4.2.3.2 <i>Süt</i> .....	48
4.2.3.3. <i>Bal</i> .....	53
4.2.4- Buğday Filmi ve Film Afiş Önerileri .....	57
4.2.5.-Bağlılık Aslı Filmi ve Film Afiş Önerileri .....	64

## **BEŞİNCİ BÖLÜM**

<b>SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>69</b>
--------------------------------	-----------

<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>71</b>
-----------------------	-----------

## TABLO LİSTESİ

<b>Tablo 1</b> Herkes Kendi Evinde Filmi Gösterge Çözümlemesi.....	17
<b>Tablo 2</b> Meleğin Düşüşü Filmi Gösterge Çözümlemesi.....	19
<b>Tablo 3</b> Yumurta Film Afişi Gösterge Çözümlemesi .....	21
<b>Tablo 4</b> Süt Film Afişi Gösterge Çözümlemesi .....	23
<b>Tablo 5</b> Bal Film Afişi Gösterge Çözümlemesi.....	24
<b>Tablo 6</b> Buğday Film Afişi Gösterge Çözümlemesi.....	26
<b>Tablo 7</b> Bağlılık Aslı Film Afişi Gösterge Çözümlemesi.....	27



## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Resim 1</b> Matrix Revolutions Film Afişi.....	7
<b>Resim 2</b> Ant-Man Film Afişi .....	8
<b>Resim 3</b> Otomatik Portakal Film Afişi.....	9
<b>Resim 4</b> Star Wars Film Afişi .....	10
<b>Resim 5</b> Herkes Kendi Evinde Film Afişi.....	17
<b>Resim 6</b> Meleğin Düşüşü Film Afişi.....	19
<b>Resim 7</b> Yumurta Film Afişi.....	20
<b>Resim 8</b> Süt Film Afişi.....	22
<b>Resim 9</b> Bal Film Afişi .....	24
<b>Resim 10</b> Buğday Film Afişi.....	25
<b>Resim 11</b> Bağlılık Aslı Film Afişi .....	27
<b>Resim 12</b> Herkes Kendi Evinde Film Afişi Tasarımı 1 .....	32
<b>Resim 13</b> Herkes Kendi Evinde Film Afişi Tasarımı 2 .....	34
<b>Resim 14</b> Herkes Kendi Evinde Film Afişi Tasarımı 3 .....	35
<b>Resim 15</b> . Herkes Kendi Evinde Film Afişi Tasarımı 4 .....	37
<b>Resim 16</b> Herkes Kendi Evinde Film Afişi Tasarımı 5 .....	38
<b>Resim 17</b> Meleğin Düşüşü Film Afişi Tasarım 1.....	41
<b>Resim 18</b> Meleğin Düşüşü Film Afişi Tasarım 2.....	43
<b>Resim 19</b> Yumurta Film Afiş Tasarımı 1 .....	46
<b>Resim 20</b> Yumurta Film Afiş Tasarımı 2.....	47
<b>Resim 21</b> Süt Film Afiş Tasarımı 1.....	49
<b>Resim 22</b> Süt Film Afiş Tasarımı 2.....	51
<b>Resim 23</b> Süt Film Afiş Tasarımı 3.....	52
<b>Resim 24</b> Bal Afiş Tasarımı 1 .....	55
<b>Resim 25</b> Bal Afiş Tasarımı 2 .....	56
<b>Resim 26</b> Buğday Afiş Tasarımı 1 .....	59
<b>Resim 27</b> Buğday Afiş Tasarımı 2 .....	60
<b>Resim 28</b> Buğday Film Afişi Tasarımı 3 .....	61
<b>Resim 29</b> Buğday Afiş Tasarımı 3 .....	63
<b>Resim 30</b> Bağlılık Aslı Afiş Tasarımı 1 .....	66



# BİRİNCİ BÖLÜM

## GİRİŞ

### 1.1.Araştırmanın Amacı

Günümüzde gelişen teknolojinin de etkisiyle insanlar çok sayıda mesaja maruz kalmaktadırlar. Göstergeler vasıtasıyla iletmeye çalışılan bu mesajların her zaman istenen hedefe istenilen şekilde ulaşması mümkün olmamaktadır. Gündelik hayatta karşılaştığımız göstergelerin çokluğunun ve yoğunluğunun bu mesajların iletilmesinde olumsuz etkisi olduğu iddia edilebilir. Tüm bu yoğunluğun karşısında tasarımda ön plana çıkmaya başlayan minimalizm sanat akımı, süslü, karmaşık ve dekoratif unsurlardan uzaklaşarak sadeliğe önem veren, nesnelere sadece nesne olma özelliğine dikkat çekerek yalınlığı önemseyen estetik bir anlayış olarak ön plana çıkmıştır (Ekiz & Kaya, 2018). Bu bağlamda minimalist tasarımların göstergelerin oldukça yoğunlaştığı günümüz dünyasında istenen mesajları iletmekte daha etkili olduğu da iddia edilmektedir. Film afişleri ise fotoğraf, resim, illüstrasyon, yazı, renk, çizgi gibi unsurların bir araya gelmesiyle ve bu öğelerin birbirleri ile kurdukları ilişki göz önünde bulundurularak tasarlanmaktadır (Çeken & Arslan, 2016). Film afişleri filmin hem sanatsal bir eser olarak hem de pazarlama açısından izleyiciye sunumundaki ilk ve en önemli aşamalardan biridir. Bu bağlamda araştırmanın temel sorusu; “Film dilinin bir tamamlayıcısı olan afişler minimalist sinema filmleri çeken Semih Kaplanoğlu filmlerinde ne kadar minimalisttir?” olarak ifade edilebilir.

Yeniden tasarım yöntemi endüstriyel tasarımlarda sıkça kullanılan bir yöntem olmakla birlikte grafik tasarımı alanında da son dönemlerde kullanıldığı görülmektedir (Acar ve Yağbasan, 2014; Özcan, 2018). Lakin yeniden tasarlanan grafik tasarımlarının estetik bir kaygı ile üretilmesi, endüstriyel tasarımlarda olduğu gibi niceliksel ve niteliksel olarak değerlendirilmesi, geçerlilik ve güvenilirlik analizine sokulması mümkün değildir. Bu sebeple çalışmada yeniden tasarımlar yapılırken belirli bir sanat akımına bağlı kalınmasının yöntemsel açıdan daha sağlıklı sonuçlar doğuracağı öngörülmüştür. Minimalizmin ilkeleri ile tasarlanan çalışmalar sonuç ürünün efektifliğini ölçemese de tasarımların geçerliliği ilgili sanat akımının ilkelerine dayanmaktadır.

## 1.2. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu filmlerinin afişlerinin göstergebilimsel analizi yapılacak ve verilmek istenen mesajlar minimalist anlayış ile yeniden yorumlanacaktır. Çalışma, izleyici ile film arasındaki ilk iletişimi sağlayan afiş tasarımlarının filmleri nasıl anlatabildiklerini ve film afişi tasarlanırken minimalist sanat akımına dayandırılarak yapılan tasarımların ne gibi sonuçlar ortaya çıkaracağını göstermesi açısından önemlidir. Çalışmada yönetmen Semih Kaplanoğlu tarafından çekilen filmlerin afişleri analiz edilecektir. Minimalist filmleri ile ön plana çıkan yönetmenin (Yalçın, 2019) filmlerinin afişlerinde minimalizmin tasarım ilkelerinin uygulanmadığı görülmektedir. Literatürde benzer çalışmalar bulunmakla birlikte (Acar & Yağbasan, 2014; Çeken & Arslan, 2016) film afişlerinin teorik olarak analiz edilmesinin ardından afişlerin minimalizme uygun olarak tekrar tasarlanması ile yapılacak uygulama çalışmanın özgün değerini artırmaktadır.

## 1.3. Araştırmanın Kapsamı

Çalışmada yöntem olarak göstergebilimsel analize ve yeniden tasarıma başvurulacaktır. Göstergebilim işaretleri inceler ve bireylerin kelimeler, sesler ve imgelerden nasıl anlamlar çıkardıklarını anlamaya çalışır (Aktulum, 2004). Bu bağlamda öncelikle örnek olarak seçilen film afişleri göstergebilimsel çözümlenmeye tabi tutulacaktır. Film afişlerinin vermek istediği mesajlar saptanmaya çalışılacak ve ilgili afişlerin film dilinin tamamlayıcısı olup olmadığı belirlenecektir. Yeniden tasarlama sürecinde literatürden hareketle minimalist tasarım ilkeleriyle hareket edilecektir. Çalışmada Semih Kaplanoğlu filmlerinin afişleri örneklem olarak seçilecektir. Semih Kaplanoğlu'nun örneklem olarak seçilmesindeki sebep minimalist filmleri ile bilinen yönetmenin (Yalçın, 2019) film afişlerinde aynı tasarım ilkelerinin bulunmamasıdır. Çalışma minimalist tasarımların günümüz dünyasında daha isabetli, dikkat çekici ve etkili mesajlar verebileceği varsayımına dayanmaktadır (Acar & Yağbasan, 2014) ve film afişleri, göstergebilim, minimalizm, Semih Kaplanoğlu filmleri ve konu ile ilgili literatür ile sınırlıdır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 2.1. Minimalist Yaklaşım

##### 2.1.1. Minimalist Yaklaşımın Tarihçesi

Minimalizm, kavram olarak Fransızca “minimum” kelimesinden türetilmiştir. Minimum kelimesi ise Türkçe’ye yerleşmesi sebebi ile TDK tarafından, “bir şey için gerekli en az veya en küçük (derece, nicelik), değişken bir niceliğin inebileceği en alt, asgari minimal” olarak tanımlanmıştır. Bir düşünceyi asgari düzeyde renk, biçim, doku ve çizgi kullanarak anlatabilmek olarak ifade edilebilir (Ekiz ve Kaya, 2018).

Minimalizmin tohumları ilk olarak 19. Yüzyılda klasisizmin etkisinin zayıflamasıyla birlikte atılmıştır. Sanat akımları kimi zaman birbirlerini etkileyerek veya dönüşerek kimi zaman da başka sanat akımlarına tepki olarak sanat tarihinde yerlerini almışlardır. Minimalizm de benzer şekilde kendinden önceki akımlardan tepkilenecek ve etkilenecek ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda minimalizmin sanatta; gerçekçilik, nesnelcilik, işlevselcilik, sadelik gibi unsurları ön plana çıkaran akımlardan beslenmiştir. Tarih sahnesinde bu argümanları ön plana çıkaran birçok sanat akımı vardır. Fakat bu argümanların en yoğunlaştığı dönem olarak 20. Yüzyılın başlarında sanatta etkisini oldukça hissettiren modernist anlayışın hâkim hale geldiği dönemdir. 20. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise sanatta soyut dışavurumculuğun etkili olduğu söylenebilir (Özdoğru, 2004).

Sanatta minimalist yaklaşım ise, 20. Yüzyılda soyut dışavurumculuğun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Acar & Yağbasan, 2014). 1960’lı yıllarda sanatta yeniden gerçeğe dönüş başlamış ve minimalizm gibi akımları besleyen düşünceler sanatta tekrar ön plana çıkmaya başlamıştır (Özdoğru, 2004). “Minimal Sanat”, terim olarak ilk kez 1961’de “içeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamında düşünür Richard Wollheim tarafından kaleme alınmıştır (Sivas, 2013; Özdoğru, 2004). Bir diğer ilk isimlendirme ise Sanat Eleştirmeni Barbara Rose tarafından 1965 yılında ‘Art in America’ dergisinde yayımladığı ‘ABC Art’ makalesinde yeni ortaya çıkmaya başlayan bu sanat yaklaşımından bahsederken kullandığı minimum sözcüğü ile gerçekleşmiştir. Sanat literatüründe minimalizm ilk olarak mimari, heykeller ve üç boyutlu yapılar için söz konusu

iken, zaman içerisinde 60'lerden itibaren resim ve diğer sanat dallarına da yayılmaya başlamıştır (Özdoğru, 2004).

Minimalizm ABD'li bir grup sanatçının geometrik soyutlama ile ortaya koydukları yeni bir avangard tarz olarak ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar; Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris, Carl Andre ve Dan Flavin'dir. Minimalizmde sanat ürününün bileşenlerini en aza indirgeyerek bir yapıt oluşturmak temel ilkedir (Irmak, 2002). Sadeliğe ve yalınlığa önem veren yaklaşım, eserleri süslü ve dekoratif unsurlardan arındırmaya çalışır.

Minimal sanat eserleri ve akabinde sanat eleştirmenlerinin ürettiği literatür sayesinde, yalın soyutlama sanat dünyasında iyice ön plana çıkmıştır. Donald Judd ve Robert Morris gibi isimlerin akademik yönlerinin de güçlü olması sebebiyle Minimal Sanat literatürde güçlü bir yer edinmiştir (Irmak, 2002). Elbette sanat akımlarında yaşanan değişimler toplumsal ve siyasal dönüşümlerden de bağımsız değildir (Özdoğru, 2004). Minimalist sanat akımına dair yönelimlerin başladığı dönem aynı zamanda Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi, tüketim toplumu gibi kavramları geliştirip tartıştıkları dönemdir (Şan ve Hira, 2007).

Minimalizm Soyut-Dışavuruculuğa bir tepki olarak doğmuş olsa da bu akımın sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini benimsemiştir. 1960 ortalarında etkin Post Painterly Abstraction (Post Resimsel Soyutlama) renk ve leke bileşenleriyle anlatımcı içeriğe başvurmak yerine, resmin tüm yüzeyine yayılmış bütüncül özellikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Daha sonradan minimalizme dahil bir hareket olarak anılan bu yaklaşım, minimal sanatın yalın, düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen yönünü belirginleştirmiştir (Irmak, 2002; Özdoğru, 2004).

Soyut-Dışavurumculuğun ardından resim sanatındaki ilk değişimler Post Painterly Abstraction yaklaşımıyla ortaya çıkmışsa da, heykel sanatındaki değişimler minimal anlayışla gelişmiştir. Minimal sanatın resmin yanı sıra heykel sanatı içinde kullanılması bundan dolayıdır. Minimal sanatın öne sürdüğü, sade, yalın ve saf estetik anlayış, 'sanat sanat içindir' ilkesini yüceltmıştır (Özdoğru, 2004; Yalçın, 2015).

ABD'de 1960 ve 1970 arası dönemde yaygınlaşan ve yoğun etkinliği olan minimal sanat, 20. Yüzyıl başlarının soyut sanat akımlarından (Pürizm, Yapımcılık, De Stijl, Geometrik Soyutlama ve Op Sanat) sanatın görsel ve biçimsel özelliklerini ön plana çıkaran kavramları almıştır. Bunun yanı sıra birçok minimalist sanatçı, yapıtlarını kendini tek celsede ifade eden bir bütün olarak şekillendirdiklerini söylemiştir. Minimalizmde ön plana çıkan parçalar arasındaki ilişki kurgusundan önce, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlüktür (Özdoğru, 2004; Döl ve Avşar, 2013).

Bu gelişmelerin akabinde ise minimal sanatın temel ilkeleri oluşmaya başlamıştır. Bu ilkeler; maddesel geometri, sadelik, monokromatizm (tek renklilik), soyutlama ve tekrar olarak ifade edilebilir. Minimalist bir çalışma ilk dönemlerinde, sade, düzenli geometrik formlar ile oluşturulmuş basit kompozisyonlardan oluşmaktadır (Irmak, 2002). Farklı formlar ve yaklaşımlar söz konusu olsa da minimalist sanat eserlerinin ortak noktası, eserin üretiminde kullanılacak kaynakların minimal olmasıdır.

1980'lerden sonra ise minimalizm sanatın dışına da taşarak bir yaşam tarzı haline dönüşmeye ve gündelik yaşamda yer edinmeye başlamıştır. Aşırı tüketim karşıtlığından hareketle minimal kaynaklarla yaşamı sürdürmeyi hedef edinen bir harekete dönüşmüştür (Taş, 2020).

Minimalizm, tasarım bağlamında, yalnızca en temel ihtiyaçları içeren basit, süslenmemiş tasarımları ifade eder. Sanatta ise, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Donald Judd, Carl Andre ve Robert Morris gibi saygın minimalist sanatçılar tarafından başlatılan bir harekettir. Minimalizm günümüzde mimari, felsefe, hukuk ve grafik tasarım gibi farklı alanları içine alan belirli bir tarza (hatta belirli bir tutum veya yaşam biçimine) atıfta bulunmaktadır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde minimalizm ve grafik tasarım ilişkisi üzerinde daha detaylı olarak durulacaktır.

### **2.1.2. Grafik Tasarımda Minimalist Yaklaşım**

Günümüzde herhangi sade grafik tasarımı için minimal kelimesinin kullanılması oldukça yaygınlaşmış durumdadır. Her soyut ve geometrik çalışma, az çok tek renkli olarak basit ve nesnel görünen hemen hemen her soyut çalışma, minimalizm kapsamında değerlendirilebilir (Naderi vd., 2020).-Bir sanat eseri üretildiği zamana ve içinde bulunduğu akımın o dönemdeki özelliklerine göre, başka çalışmalara nazaran daha minimal olarak değerlendirilebilir. Ancak bu minimalist ilkelerin gözetilerek üretildiği bir grafik tasarım çalışması olduğu anlamına gelmez. Bu sebeple, minimalist tasarım, sadece bolca boşluk bırakmaya ya da az sayıda renk kullanmaya eş değer değildir. Elbette bu tür çalışmalar minimalist ilkelerin o veya bu şekilde kullanıldığı çalışmalardır. Bunun yanı sıra minimalist bir tasarım elde etmek için minimalizmin tüm ilkeleri de uygulanmak zorunda değildir. Minimalist grafik tasarım kurallarının başında, tasarımı yapılacak şeyin gerçekliğinin gösterilmesi gelir. Başka bir deyişle, minimalizmde biçim işlevi izler ilkesinden hareketle tasarım işlevi ön planda tutulmalıdır (Özcan, 2018).

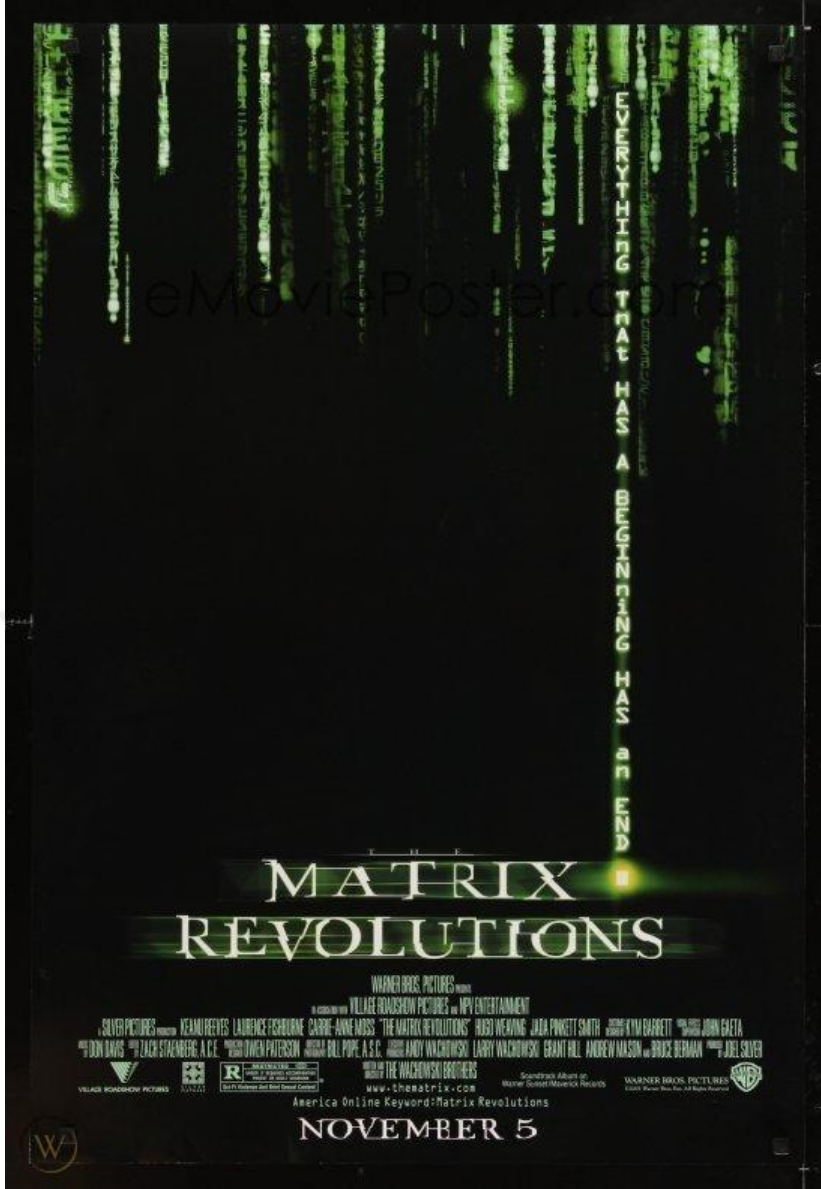
Minimalizmin katıksız ve karmaşık bir dile sahip olması nedeniyle grafik ve reklamcılık alanında yaygın olarak kullanılmaktadır. Grafik tasarımcılar her zaman ilkelere dayalı, görsel olarak güzel ve uyumlu bir çalışma yaratmanın peşinde olmuştur. Eserin mesajını izleyiciye mümkün olan en basit şekilde iletene kadar güçlü olması grafik tasarım için önemlidir. Bu bağlamda minimalizm, tasarımcının yaratıcılığını mümkün olan en iyi şekilde hatırlanabilecek minimum şeyle tasarlamaya iter. Minimal grafik tasarımın temel amaçlarından biri de hatırlanabilir olmaktır (Naderi vd., 2020).

Minimalizm bağlamında grafik tasarım çalışmaları daha az unsuru bir arada değerlendirerek süslemeden uzak, problemin çözümüne yönelik biçimlerle tasarlanır. Bu açıdan yalın bir anlatıma başvurarak, az biçim kullanmak ve anlatımın işlevini ön plana çıkarmayı hedefleyen bir üslupla çalışmalar yapıldığı görülmektedir (Ekiz & Kaya, 2018). Genel olarak grafik tasarım uygulamaları çok geniş bir alana tekabül etmektedir. Fakat bu uygulamaların pek çoğunun da birbiri ile ilişki içinde olduğu söylenebilir. Kitap kapak ve içerikleri, dergi, gazete, kurumsal kimlik, web tasarım, afişler, ürün ambalajları, bilgilendirme amaçlı ilanlar ve yayınlar gibi gündelik hayatın her alanında karşımıza çıkan bir yelpazeye sahiptir (Ekiz & Kaya, 2018).

Grafik tasarım alanında tasarımcı genel anlamda, bir sorunu çözmeye yönelik çözüm yolları üretmeye ve vermek istediği mesajı en etkili şekilde alımlayıcı kitlesine ulaştırmaya çalışır. Bu nedenle minimalizmin bu alanda kullanılması bu akımın temel gerekliliği olarak görülen ve işleve yönelen tutumuna bağlıdır. Farklı dönemlerin farklı minimal eğilimleri bulunmasına karşın hepsinin amacı, minimalist tasarımda temel amaç basit olan yalın bir anlatıma sahip olmaktır. Bu bağlamda birçok büyük markanın görsel kimliklerini minimalist tasarımlarla yeniden oluşturdukları görülmektedir (Ekiz & Kaya, 2018).

### **2.1.3. Minimal Film Afişleri**

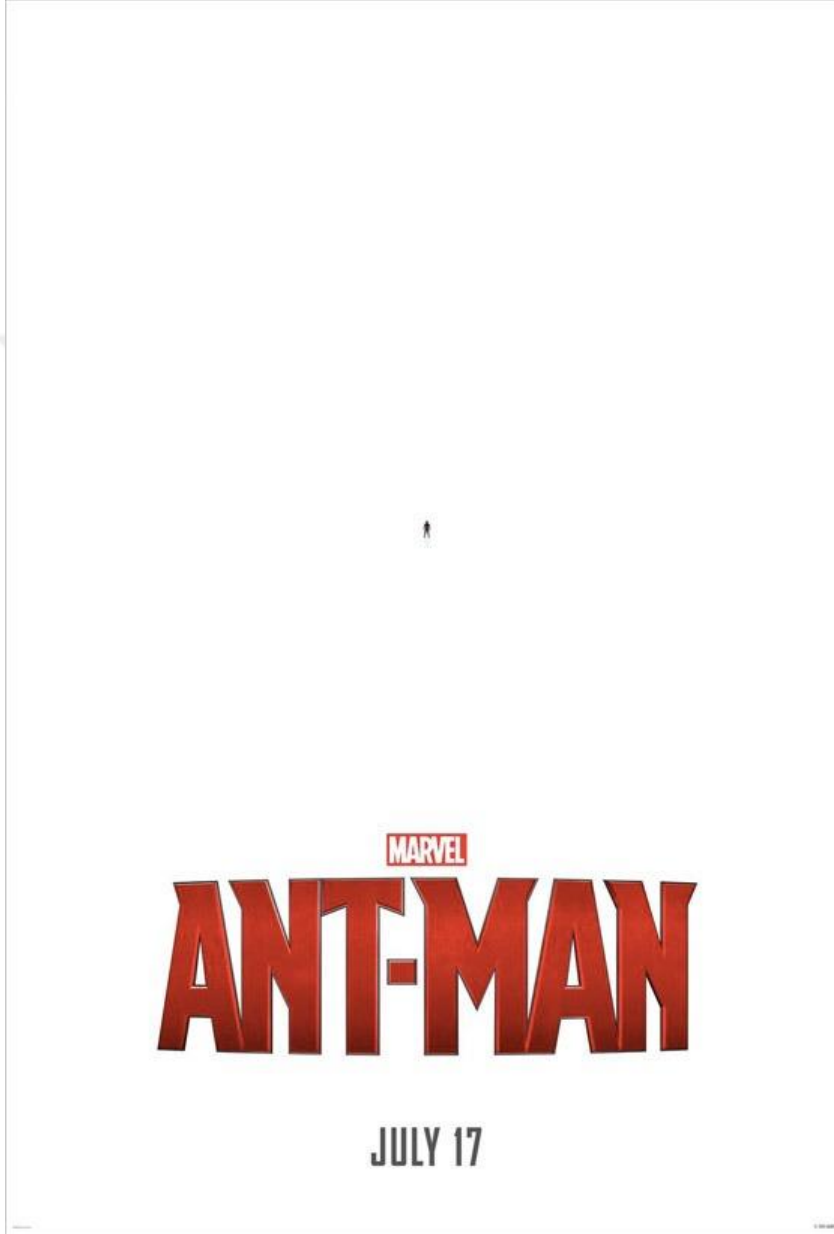
Grafik tasarımın en çok kullanıldığı alanlardan biri ise afişlerdir. Afişlerin bir iletişim aracı olarak yaygınlaşması I. Dünya Savaşı sırasında (1914-1918) gerçekleşmiştir. Bu dönemde özellikle propaganda aracı olarak kullanılan afişler önemli bir iletişim aracı haline gelmiştir (Naderi vd., 2020).



**Resim 1** Matrix Revolutions Film Afışı

Minimal afiş tasarımında merkeze yerleşen görsel, tasarımın en temel bileşenidir. Afiş tasarımında seçilen görselin önemi, mesaj ile izleyici arasında ilk köprünün kurulması ve seçilen görsele göre mesaj içeriğinin oluşturulmasındandır. Minimal tasarımda renk ikinci önemli unsurdur. Kullanılan tüm renklerin bir rengin tonları olması tercih edilir. Siyah, gri ve beyaz oldukça güçlü ve etkili olmakla birlikte, doğru kullanıldığında tüm renkler kabul edilebilir. Ancak genellikle daha zıt renkler bir arada kullanılır. Minimal afiş tasarımlarında üçüncü önemli unsur negatif alan kullanımıdır. Negatif alan onu imajı çevreleyerek imajın vereceği mesajı güçlendirmek için kullanılır. Negatif alan ayrıca afişte denge oluşturmak için de kullanılır. Dördüncü unsur olan tipografi diğer unsurlar kadar önem taşır. Minimalist

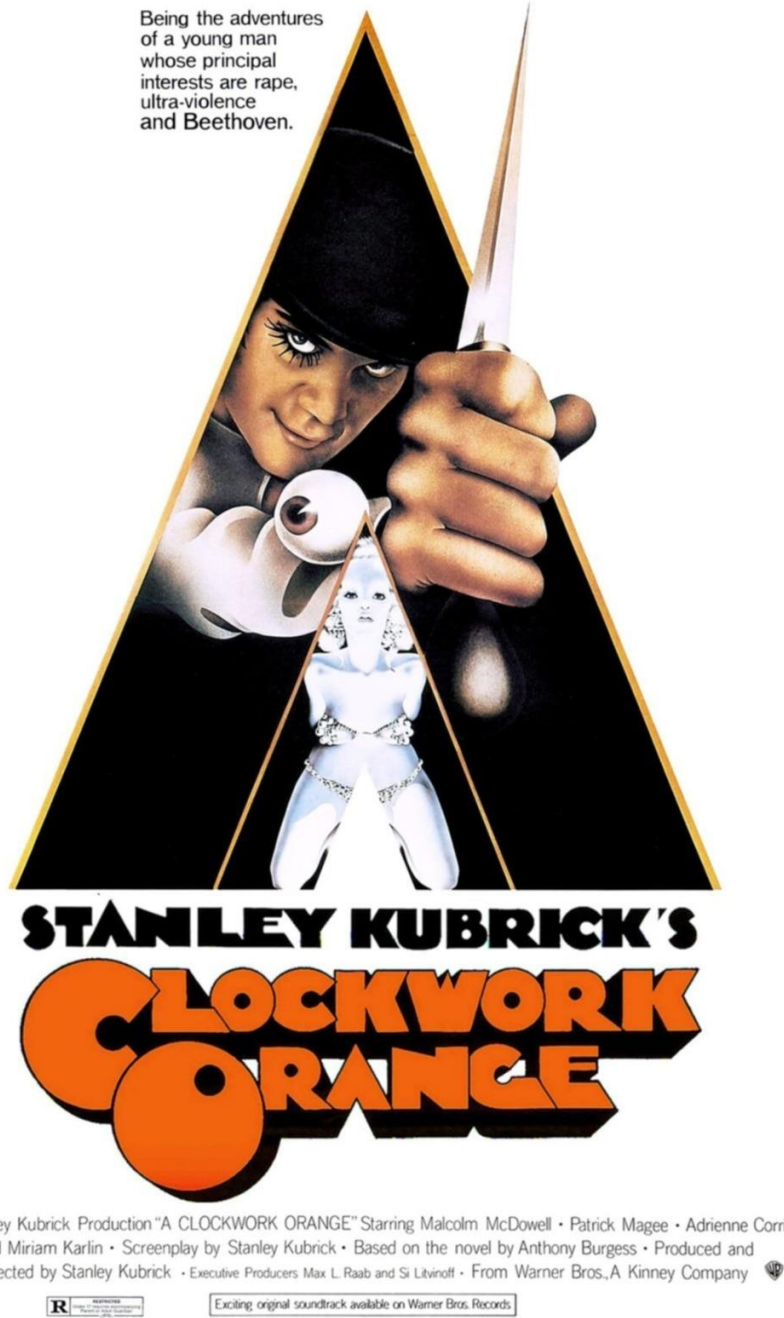
tasarımlarda iki veya üçten daha fazla yazı tipi tercih edilmez. Yazı tipinin üçten fazla olması dağınık bir görüntüye sebep vereceğinden minimalizmin bütüncül eser anlayışıyla ters düşmektedir. Son olarak ise sade içerik minimalist afiş tasarımlarında ön plana çıkar. Basit tasarımların minimalist grafik tasarımında tercih edilmesinin en önemli sebebi güçlü, hızlı ve net mesajlar iletebilme arzusudur (Obendorf, 2009; Meyer, 2015).



**Resim 2** Ant-Man Film Afişi

Minimal grafik tasarım için ortaya konan bu beş unsuru günümüz filmlerinde özellikle tanıtım(teaser) afişlerinde sıklıkla görmekteyiz. Karınca adam filminin afiş tasarımında negatif alandan oldukça faydalanılmıştır. Filmin ana karakteri karınca adamın(ant-man) süper

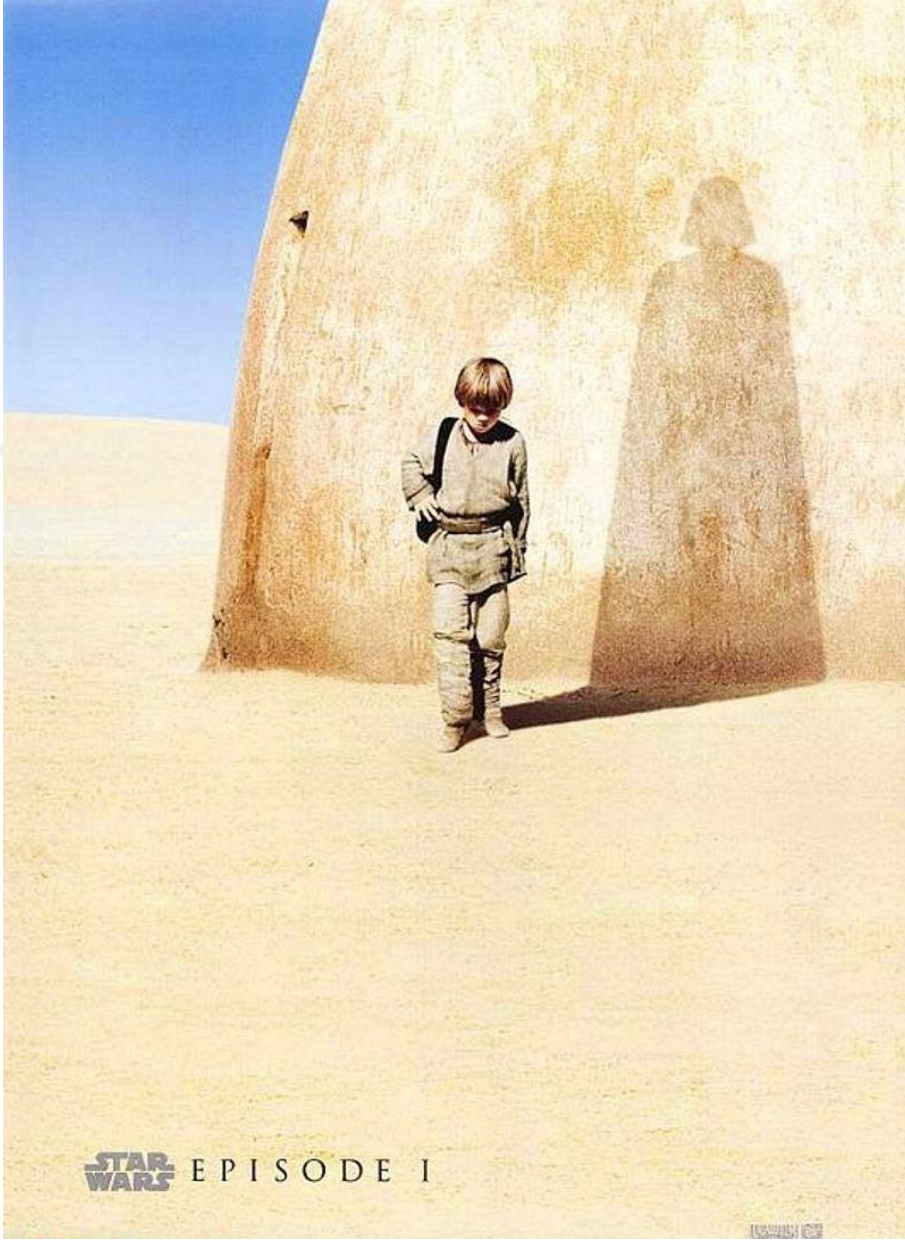
kahraman özelliği boyutunu küçültebilmektir. Afiş sadece ortada silüeti belirli belirsiz bir nokta gibi görünen karınca adamı merkeze alarak ön planda filmin logosu ve çıkacağı tarihi belirtmektedir. Ön tanıtım afişi olduğundan dolayı film oyuncu, yönetmen vs. isimlerine yer verilmemiştir (Resim 2).



### Resim 3 Otomatik Portakal Film Afişi

Matrix filminde ise filmin içeriğine gönderme yapan akan kodlar ve siyah negatif alana başvurulmuştur. Filmin önemli diyaloglarından biri de akan yazı olarak verilmiştir (Resim 1).

Star Wars filminde Anakin Skywalker karakterinin çocukluğunu doğduğu gezegenden bir görüntünün arka plan ve aynı zamanda negatif alan olarak kullanıldığını görmekteyiz. Gölgesi ise en son dönüşeceği Darth Vader karakterini simgelemekte (Resim 4).



**Resim 4** Star Wars Film Afışı

## 2.2. Film Afişleri

### 2.2.1. Film Afişlerinin Tarihsel Dönüşümü

Filmler basit hareketli resimlerden günümüzdeki haline dönüşürken, ABD ve Avrupa'da popülerlikleri büyük ölçüde artmıştır. İzleyiciye filmin ne zaman ve nerede gösterileceğini duyurmak için reklamlara ihtiyaç duydular. Buradan hareketle ise film afişleri ortaya çıkmıştır. İnsanları bilet almaya ikna etmek için bir araç olarak kullanılan film afişleri geçen zaman içerisinde sadece tanıtım amaçlı bir dizi metin ve grafik olmanın ötesine geçmiş, filmi pazarlayan, tanıtan, filmin türü (genre) hakkında bilgi veren, filme dair olanı öne çıkartan, izleyici de filme dair beklentiler oluşturan, filmin bir sanat eseri olarak izleyiciyi ile kurduğu ilk bağ ve film dilinin tamamlayıcısı olmuştur.

Yıllar içinde filmlerin tarzı gelişti ve bununla birlikte film afişlerinin tasarımı da değişmiştir. 1908 yılında ABD'de Thomas Edison, film yapım ve dağıtımını düzenlemeye yardımcı olmak amacıyla yedi büyük film stüdyosunu Motion Picture Patent Şirketi'nde bir araya getirmiştir. Film afişleri ile ilgili ilk standartlar ortaya çıkmakla beraber, film sektöründe şirketin bir tür tekel kurmasına sebebiyet vermiştir bu durum. 1910'ların başında izleyicilerin filmlerdeki oyuncuların kimliklerini öğrenmek istemesiyle, film afişlerinde oyunculara ilk olarak yer verilmeye başlanmıştır. Daha sonradan federal mahkeme Motion Picture Patent şirketinin patent kullanımını ve birlikte gelen tekeli korumak için gerekli olanını çok ötesine geçtiği sebebiyle, 1915 yılında şirketin feshine karar vermiştir (Rhodes, 2007; Parmelee, 2009).

1920'li yıllara gelindiğinde sessiz sinema oldukça popülerleşmiş, daha önceden var olan küçük gösterim salonlarının yerini büyük sinema salonları almaya başlamıştır. Baskı konusunda yakalanan gelişmeler ile film afişlerinde daha fazla ayrıntıya yer verme imkanı sağlamıştır. Bu dönemde film afiş tasarımları filmden sahneleri betimleyen hareketsiz görüntüler üzerine elle çizilmiş illüstrasyonlar ile tasarlanmaktaydı. Radyonun icadından sonra ise ses ve filmi bir araya getirme çalışmaları başlamış ve günümüz sineması yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır (Rhodes, 2007). 1930'lu yıllara gelindiğinde film afişleri geometrik şekiller ve yoğun renk kullanımını tercih eden Art Deco akımından etkilenmişlerdir. Bunun yanı sıra ayrıntılı arka planlar yerine boş beyaz alanlar film afişlerinde görülmeye başlandı. Büyük Buhran'ın yaşandığı ve ekonomik sıkıntıların yoğunlaştığı bu dönem beklenin aksine sinemaya olan ilgiyi artırdı. Film afişlerinde arka planlarda yaşanan değişimin yanı sıra bu dönemde sahne tasvirlerinden ziyade filmin ana karakterlerinin, özellikle yüzlerine odaklanan illüstrasyonlara

yönelik artan bir eğilim olmuştur. Tasarımlarda ise cesur tipografi denemeleri söz konusudur. 1940'lı yıllara gelindiğinde ise Büyük Buhran'ın hemen ardından II. Dünya Savaşı başlamıştır. Film stüdyoları bu dönem büyük bir vatanseverlik atmosferi yaratmaya çalışmışlardır. Televizyonun icadı da film sektörünü olumsuz yönde etkilemiştir. 1930'ların trendi olan arka planı boş bırakmak bu dönemde de devam etmiştir. Fakat tipografi kullanımındaki cesur atılımlar bu dönemde zayıflamıştır (Parmelee, 2009).

2. Dünya Savaşı sonrası savaşın yarattığı travmalarla birlikte talep gören filmler daha çok bilim kurgu ve komedi türü olmaya başladı. Televizyonla rekabet için sinemalar daha geniş ekranlara yöneldi. Afiş tasarımlarında ise önceki dönemlerden farklı olarak, karakter içermeyen, tipografi ve filme dair ipuçları veren arka planların olduğu kavramsal çalışmalar görülmeye başlandı. 1960'lı yıllara gelindiğinde genç idoller, plaj filmleri ve aksiyon filmlerinde belirli bir artış olmaya başladı. Sansürler konusunda yaşanan gevşemelerle birlikte ise yetişkin odaklı filmlere de yer verilmeye başlandı. Bu dönemde posterler, illüstrasyonları kullanmaya devam ederken, yazı ve mizanpajlara da önem vermeye başladılar. Afiş tasarımları bu dönemde film dilinin tamamlayıcısı olması amacıyla tasarlanmaya başlandı (Pemberlee, 2009; Gümüştekin, 2013).

1970'li yıllarda 60'larda görülen eğilimler sürerken, posterlerde fotoğrafçılık daha etkin hale geldi ve illüstrasyonlar aşamalı olarak azaldı. Bu dönemde Star Wars ve Star Trek gibi filmlerin popülaritesinin artması sonucu hayranların film afişi toplama yönünde eğilimleri görülmeye başlandı. 1980'li yıllar film afişlerini bugün görmeye alıştığımız şekliyle ortaya çıktığı dönem denilebilir. Büyük fotoğraf arka planları yaygın olarak kullanılmaya başlandı. Film afişlerinde filmin türünü anlatmaya yarayan göstergeler bu dönemde belirginleşti. Özel efektler ilk bu dönemde kullanılmaya başlasa da yaygın kullanımları 1990'lı yıllarda olmuştur. Bilgisayar efektlerinin yaygınlaşması ile egzotik yaratıkları ve fantastik mekanları içeren posterler tasarlanmaya başladı. Film afişleri için ise basmakalıp bir tasarım modeli de şekillenmeye başladı; en üstte sloganlar, fotoğrafik bir arka plan, oyuncuların boydan ya da başlarının resimleri, filmin adının üzerine genellikle afişin alt tarafında oyuncu isimleri. 2000'lere geldiğimizde 80'ler ve 90'lardaki tasarım trendleri devam edip çoğu film için bu tarz afiş tasarımı standart haline gelmeye başladı. Bu dönemde film afişlerinin evriminin yavaşladığı öne sürülebilir. Son yıllarda ise minimalizmin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Fakat minimal tasarımlarda dahi 90'lı yıllarda kullanılan mizanpaj hemen hemen tüm film afişleri için standart haline geldi (Parmelee, 2009).

## 2.2.2. Film Dilinin Tamamlayıcısı Olarak Film Afişleri

Afiş sanatı, sembolik bir temsil ve sunum alanı olarak günümüzde yaşamımızı şekillendiren önemli kültürel olgulardan biridir. Film afişleri, illüstrasyon, resim, fotoğraf, renk, çizgi, yazı gibi görsel tasarım materyallerinin bir araya getirilmesiyle yaratılır ve bu öğelerin birbirleriyle kurdukları ilişkiye dayalı olarak bir anlam ortaya koyar. Afişi tasarlayan kişilerce öğelerin kurduğu bu ilişki ile, film hakkında izleyicilerin zihinlerinde göstergeler aracılığı ile bir anlam dünyası oluşturulması hedeflenir (Çeken ve Aypek, 2016).

Film yapımcılarının kendi konuları veya yarattıkları dünyalarda yaşayan karakterler hakkındaki fikirlerini vurgulamamanın bir yolu olarak afişler, daha geniş bir film izleme deneyiminin bir parçası olabilirler. Bunu sağlayan film afişlerinin; bir mesajı hızlı ve ikna edici bir şekilde iletmeleri, popüler semboller ve popüler deyimler kullanmaları ve görüntülerini genellikle abartılı tek bir öğeye indirgeyebilmeleridir. Tek bakışa yönelik olarak tasarlanan film afişleri, filmdeki zaman ve mekân duygusunu, belirli bir karakterin doğasını veya belirli bir film yapımcısının duyarlılığını aktarmanın bir aracı olarak çok etkili bir şekilde kullanılabilirler.

Film afişlerinin ekonomik ve sanatsal olmak üzere iki yönü olduğu söylenebilir. Film afişleri filmlerin reklamını yaparlar ve bir sanat ürünü olarak izleyici ile film arasında ilk köprü vazifesi görürler. Başka bir deyişle film dilinin tamamlayıcısı olurlar. Film dilinin tamamlayıcısı olarak afişlerinin işlevi üç temel grupta toplanabilir. Bunlar; filmi pazarlamak, filmin türü ve içeriği hakkında izleyiciye bir fikir sunmak ve son olarak bir sanat ürünü olan filmi bir sanat ürünü olarak temsil etmek.

## 2.3. Semih Kaplanoğlu Filmleri

Semih Kaplanoğlu, *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yusuf Üçlemesi*; *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010), *Buğday* (2017) ve *Bağlılık Ashı* (2019) isimli filmlerden oluşan filmografisinde, bireyi merkeze almaktadır. Filmlerinde işlediği eve dönüş, aileden kopuş, ebeveynler ve çocukları arasındaki bağlar, gençlik, taşra, bağlılık gibi konuları varoluşsal sorgulamalarla işleyerek kendine özgü minimalist bir sinema anlayışı ekseninde izleyiciye sunmaktadır (Yalçın, 2019: 85).

Semih Kaplanoğlu literatürde minimalist sinema anlayışına uygun filmler çeken yönetmenlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Filmlerinde nadiren müzik kullanan, diyaloglara mümkün olduğunca az yer veren Semih Kaplanoğlu, filmlerinde sadelik peşinde

olduğunu ve daha saf bir dünya kurgulamak istediğini belirtmektedir. Yönetmen sinematografi dilinin sürekliliği açısından sadeleşmenin gerekli olduğunu vurgular. Popüler sinema kültürünün mekânsal ve zamansal algıyı parçalayarak gerçekliği yok ettiğini savunmaktadır. Kaplanoğlu benzer şekilde filmlerinde sade bir oyunculuk yaklaşımını tercih etmektedir. Duygu ve düşüncelerin aktarımında doğal görüntü ve seslerden faydalanarak konuyu aktarmaya çalışmaktadır. Yönetmen kendine has bakış açısı ve biçimiyle ulusal ve uluslararası sinema alanında kabul gören ve ödül alan filmler çekmiştir. Kaplanoğlu filmlerinde hareketi geri planda tutarak, izleyiciye filmi duyumsatmaya çalışan bir sinema dili ile gerçekliğin ve rüyanın iç içe olduğu şiirsel bir anlatımın tarzını, minimal bir dille izleyiciye sunmaktadır (Yalçın, 2019).



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 3.1. Göstergebilimsel Çözümleme

Göstergebilim, anlamın nasıl yaratıldığı ve anlamın nasıl iletildiği ile ilgili bir araştırmadır. Kökenleri, işaretlerin ve sembollerin (görsel ve dilsel) nasıl anlam yarattığına dair akademik çalışmalarda yatmaktadır. Dünyayı görmenin ve içinde yaşadığımız manzara ve kültürün bilinçsizce hepimiz üzerinde nasıl büyük bir etkisi olduğunu anlamamanın bir yoludur.

Eylemlerimiz ve düşüncelerimiz genellikle karmaşık bir dizi kültürel mesaj ve gelenek tarafından yönetilir ve bunları içgüdüsel olarak ve anında yorumlama yeteneğimize bağlıdır. Örneğin, bir trafik ışığının farklı renklerini gördüğümüzde, bunlara nasıl tepki vereceğimizi otomatik olarak biliriz. Ancak bu, uzun bir süre boyunca kültürel uzlaşmayla kurulmuş ve çocukken öğrendiğimiz bir işarettir ve anlamını kavrayabilmek bir hayli bilinçsiz kültürel bilgi gerektirir. Bu işareti görüntülemek ve yorumlamak (veya kodunu çözmek), sokaklarımızın ve toplumumuzun manzarasında gezinmemizi sağlar. Herkes bir gösterge bilimcidir, çünkü herkes sürekli olarak çevrelerindeki işaretlerin anlamını bilinçsizce yorumlar ve bu işaretlerin sadece görsel olması da gerekmez: genellikle polis aracı görülmeden önce duyulan sireni gibi işitsel işaretler de olabilir. Örneğin, el yumruk yapıldığında başparmak yukarı doğru açık ise bu el işareti her şeyin yolunda olduğu anlamına gelir. Bu Roma imparatorlarının bir gladyatörün yaşayıp yaşamayacağını belirtmek için kullanıldığı işarettir. Tersine başparmağın aşağıya doğru olması – ölüm anlamına gelir. Ancak tüplü dalışta bu işaret yüzeye çıkmak anlamına gelir veya yolun kenarında kullandığımızda otostop çekmek istediğiniz anlamına gelir. Başka bir deyişle, bir göstergenin gerçek anlamını kavramak ve dolayısıyla uygun şekilde hareket etmek için iletildiği bağlamı anlamamız gerekir. İşaretin etrafında olup bitenleri anlamamız, anlamını yorumlamak için genellikle işaretin kendisi kadar önemlidir. Göstergebilim, amaçlanan anlamların (örneğin bir iletişim parçasının veya yeni bir ürünün) alıcı taraftaki kişi tarafından açık bir şekilde anlaşılmasını sağlamak için önemli bir araçtır. Birisi bir mesajın gerçek amacını anlamadıysa genellikle iyi nedenleri vardır ve göstergebilim bu karışıklığı çözmeye yardımcı olur ve anlamın netliğini sağlar. Göstergebilim, kelimelerin anlamlarının akademik bir araştırması (dilbilim) olarak başlamıştır, insanların davranışlarını (antropoloji ve psikoloji) incelemeye geçmiş, daha sonra kültür ve toplum (sosyoloji ve felsefe) üzerine bir araştırma haline gelmiştir. Daha sonradan kültürel ürünlerin (filmler, edebiyat, sanat – eleştirel teori)

analizleriyle ve son olarak da daha yakın zamanda tüketici davranışları ve marka iletişimlerini araştırmak , analiz etmek için bir metodoloji haline gelmiştir. . Çağdaş göstergebilimdeki iki temel gelenek, sırasıyla İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'den (1857– 1913) ve Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce'den (1839–1914) kaynaklanmaktadır (Özgür, 2004; Chandler, 2007).

Göstergebilim konusunda farklı yaklaşımlar olmakla birlikte çalışmada Saussure'nin göstergebilimsel yaklaşımı grafik analizlere daha elverişli olduğundan daha çok tercih edilmiştir. Saussure, bir dilin temel öğelerini işaretler olarak adlandırır. Genellikle herhangi bir temsil örneği üç bileşene ayırarak ele alınır. Gösterge, gösteren ve gösterilen. Gösterge; gösteren ve gösterilen bileşenlerinin karşılık geldiği gerçek dünya nesnelidir. Gösteren; başka bir şeyi temsil ediyormuş gibi görünen algılanabilir somut nesnedir veya gösterilen varlık. Gösterilen ise, gösteren nesnenin barındırdığı anlam, onun tarafından çağrılan veya onunla ilişkilendirilen zihinsel kavramdır. Bu bağlamda Saussure gösteren ve gösterilenin birleşerek göstergeyi oluşturduğunu lakin bu ikisi arasında bir bağlantı olmadığını söyler (Bayav, 2006) . Bu bağlantı kültürel kodlara, nesnenin içinde bulunduğu duruma vs göre değişiklik gösterebilir. Örneğin kedi kelimesi bir göstergedir. Sözcüğü kullandığımızda göndermede bulunduğumuz dört ayaklı, kuyruklu, sivri kulaklı, tüylü bir canlıyı işaret ederiz ve bu kelime bir gösterendir. Gösterilen ise zihnimizde farklı şekillerde ve farklı biçimlerde oluşan kedi ideasıdır. Bu sonuncusu, farklı renklerde, farklı özelliklerde veya farklı türlerde olabilir.

Göstergelerin temel işlevi uyarıcı olmalarıdır. Göstergeler zihnimizde yarattıkları anlamlar ile bizi belirli bir imgeye yönlendirirler. Göstergelerin amacı en temelde bir iletişim aracı olarak, bizi gösterenden farklı bir ikinci imgeye; gösterilene yönlendirmektir (Çeken ve Arslan, 2016).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUM

### 4.1. Semih Kaplanoğlu Film Afişlerinin Göstergebilimsel Analizi



Resim 5 Herkes Kendi Evinde Film Afişi

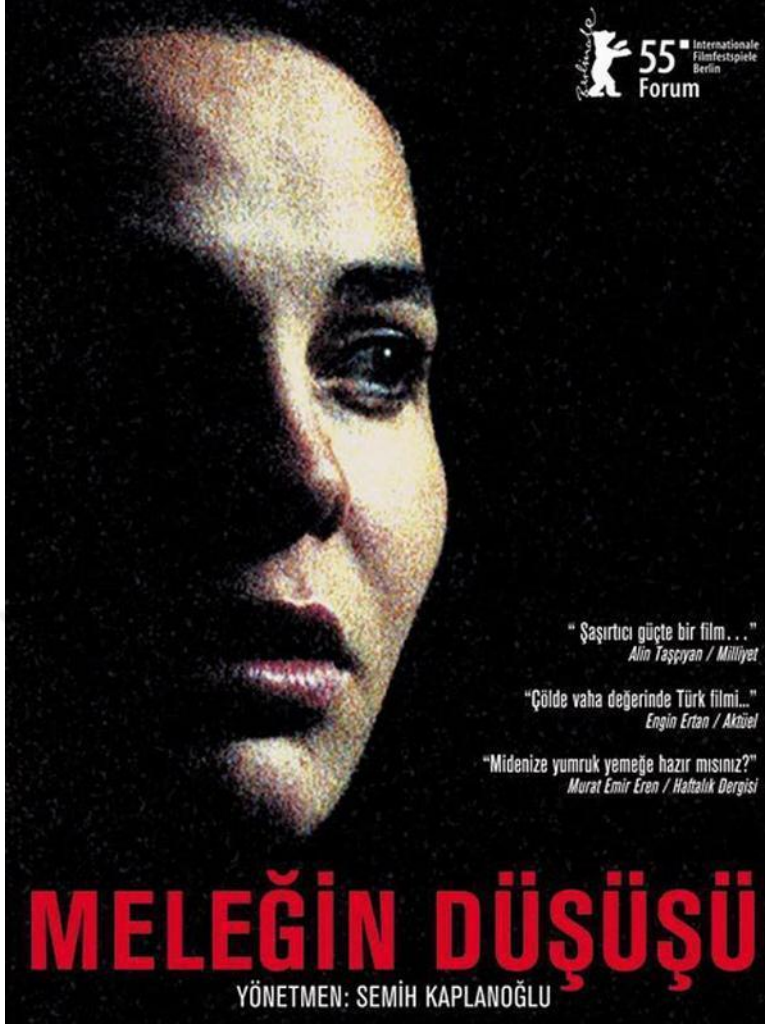
Kaynak: beyazperde.com, 2001

Tablo 1 Herkes Kendi Evinde Filmi Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
----------	----------	------------

İnsan	Tolga Çevik	Başrol Oyuncusu
İnsan	Erol Keskin	Başrol Oyuncusu,
İnsan	Anna Bielska	Başrol Oyuncusu, Düşünceli
Bina	Silik Ev İmgesi	Ev
Nesne	Küçük Fotoğraflar	Filmin diğer oyuncuları
Grafik Efekt	Akışkan Buğu	Aksiyon

Afiş fotoğrafik görüntülerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş. Afiş filmin üç kişi arasında geçen bir hikâye anlattığına dair bir izlenim vermekte. Karakterlerin hepsinin ayrı yönleri bakıyor olması, hepsinin ayrı endişelerine işaret etmekte. Erol Keskin'in canlandığı Nasuhi karakteri diğer iki karaktere tepeden bakmakta ve göz ucuyla süzmekte gibi görünüyor. Anna Bielska'nın canlandığı Olga karakteri ise düşünceli ve Nasuhi'ye sırtı dönükken, Tolga Çevik'in canlandığı Semih karakterinden de yüzünü gizliyor. Semih ise Olga'yı endişeli bir yüz ifadesiyle izliyor. Arka plandaki silik ev resmi, filmin adıyla beraber bir eve dair bir gönderme de bulunsa da tam bir ifade sağlamamaktadır. Motion blur (akışkan buğu) efekti grafik tasarımda durağan bir fotoğrafın arka planına hareket sağlamak için kullanılan bir efekttir. Bu aksiyon filmlerinin afişlerinde sıklıkla başvurulan bir tekniktir ancak film bir aksiyon filmi olmaktan oldukça uzak. Selim ve Olga karakterlerinin afişteki temsilleri izleyiciye aralarında duygusal bir yakınlaşma olacakmış fikri sunmaktadır. Filmde ise aralarındaki ilişki birbirlerine geçmişini anlatan iki yabancıdan öteye geçmemektedir. Ev imgesi film açısından çok merkezi olmasına rağmen film afişinde silik, belirli belirsiz bir şekilde verilmiştir. Tüm bunlar afişin film dilinin tamamlayıcısı olabilmesi açısından yetersiz kalmasına sebep vermektedir (Resim 5).



**Resim 6** Meleğin Düşüşü Film Afışı

**Kaynak:** beyazperde.com, 2004

**Tablo 2** Meleğin Düşüşü Filmi Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Tülin Özen	Başrol Oyuncusu
Arkaplan	Siyah Renk	Karanlık
Yazılar	Kırmızı Renk	Kan, Cinayet

Afiş bir gerilim, korku filmi havası vermekte. Kırmızı renkle yazılmış yazılar, arka plandaki karanlık, karakterinin yüzünün tamamının gözükmemesi gibi ışığın az karanlığın daha yoğun kullanıldığı tasarımlar, gerilim ve korku film afişlerinde sıklıkla başvurulan

tekniklerdendir. Afişte karakterin yüzünün yarısı aydınlanmış, kalan yarısı karanlıkta kalan endişeli bir yüz ifadesi bulunmaktadır. Afişe seçilen sahne karakterin babasını öldürmeden önce yüzünün kameraya yansıdığı sahnedir. Cinayete karar verilen sahne veya meleğin yüzündeki son kalan ışığı kaybederek karanlığa gömülmek üzere olduğu sahne olarak vurgulanmak istenmiş olabilir. Lakin filmi tanıtmayı, anlatmayı yani film dilini izleyiciye taşıması açısından afiş oldukça zayıf kalmaktadır (Resim 6).



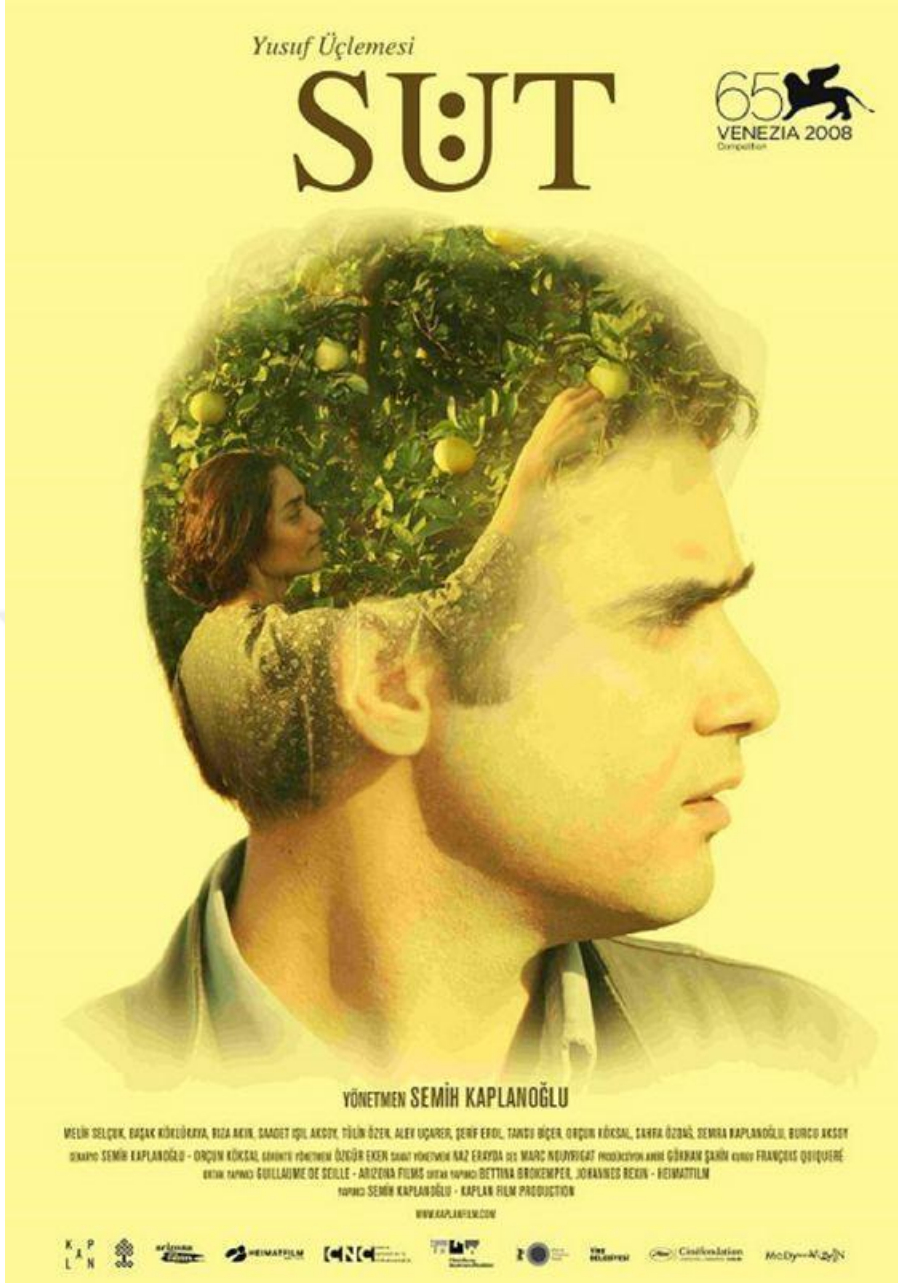
**Resim 7** Yumurta Film Afişi

**Kaynak:** beyazperde.com, 2007

**Tablo 3** Yumurta Film Afiş Gösterge Çözümlemesi

<b>GÖSTERGE</b>	<b>GÖSTEREN</b>	<b>GÖSTERİLEN</b>
İnsan	Nejat İşler	Başrol
İnsan	Saadet Işıl Aksoy	Başrol
İnsan	Arkası Dönük Figür	Yardımcı rol
Mekân	Koru, yol	Gizem

Afişte ön planda büyük fotoğraflarıyla Nejat İşler ve Saadet Işıl Aksoy'a yer verilmiştir. Oyuncuların farklı yerlere bakışları farklı dünya görüşlerine dair bir gösterge olarak düşünülebilir. Karakterlerin oldukça yakın bir şekilde ve yan yana konumlandırılmaları ikilinin arasındaki bir yakınlığa/yakınlaşmaya dair bir gösterge gibi durmaktadır. Afişte arka plan olarak seçilen görselde arkası dönük olan figür Yusuf'un annesidir. Filmin açılış sekansı olan bu sahnede annenin ölüm yolculuğu resmedilmiştir. Fakat afiş açısından bu sahne çok fazla fikir vermemekte ancak film izlendikten sonra anlam kazanmaktadır. Karakterler gri renkle resmedilmiştir. Lakin filmin içeriğine bakıldığında karakterlerin gri olarak sunulması herhangi bir anlama göndermede bulunmamaktadır. Karakterlerin gri olarak renklendirilmesinin arka plandan ayırmak dışında bir işlevi olmadığını görmekteyiz. Filmdeki sahneden farklı olarak afişte arka plan sahnesi yeşil-sarımsı bir renkte. Üçlemenin tüm filmlerine ait afişlerde bulunan sarı-yeşil tonlar bu renklerin bu afiş için de kullanılmasında bir sebep olabilir. Fakat arka plandaki sahne izleyiciye renk tonlaması ile herhangi bir fikir vermemektedir. Bu bağlamda afişin, filmi tanıtmaya, filmi izleyiciye ulaştırma açısından yetersiz olduğu düşünülmektedir (Resim 7).



**Resim 8** Süt Film Afışı

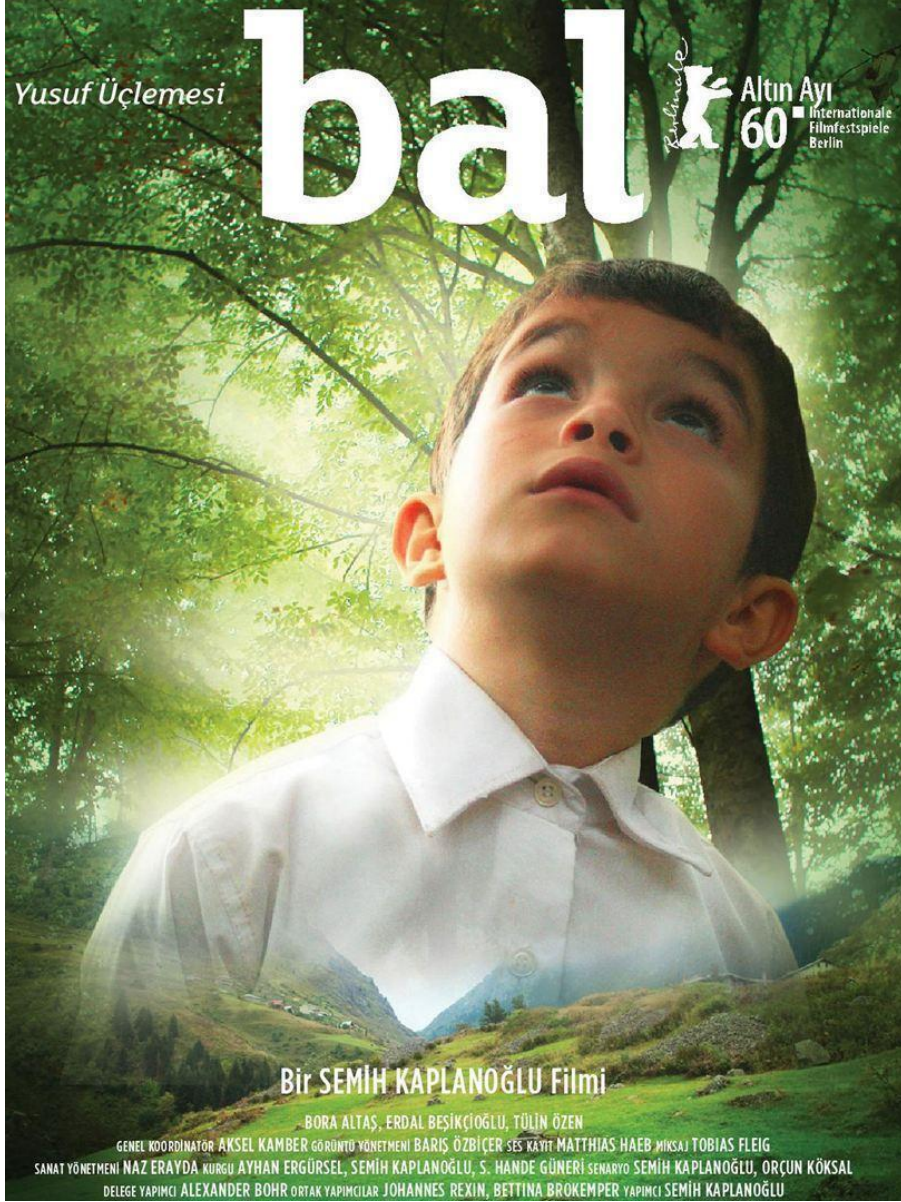
**Kaynak:** beyazperde.com, 2008

Anne Yusuf'un zihninde nar toplarken imgelelenmiş. Sarı ve yeşil tonları olan sade bir afiş. Afişteki boşlukların süte benzer bir şekilde renklendirilmesi filmin adına dair bir gönderme taşıyor gibi. Nar Yusuf'un filmde yerken abartılı davrandığı nadir sahnelerden. Ayrıca nar; cennet meyvesi, kutsallık, bolluk doğurganlığı simgelemekte. Yusuf'un nara olan düşkünlüğünü zihninde annesiyle kurguladığı bağla açıklıyor gibi görünüyor afiş. Yusuf afişte bir yöne bakıyor ve kafasının yerine yerleştirilen görüntü baktığı yerin görüntüsü gibi işlenmiş. Yusuf annesini izliyor afişte. Afiş filmin Melih Selçuk ve Başak Köklükaya arasında geçen bir

ilişkiye dair bir göndermede bulunmakta. Bu ilişkinin ne olduğuna dair ise izleyiciye pek bir şey sunmamaktadır (Resim 8).

**Tablo 4** Süt Film Afîşi Gösterge Çözümlemesi

<b>GÖSTERGE</b>	<b>GÖSTEREN</b>	<b>GÖSTERİLEN</b>
İnsan	Melih Selçuk	Başrol Oyuncusu
İnsan	Başak Köklükaya	Başrol Oyuncusu
Nesne	Nar Ağacı	Doğa



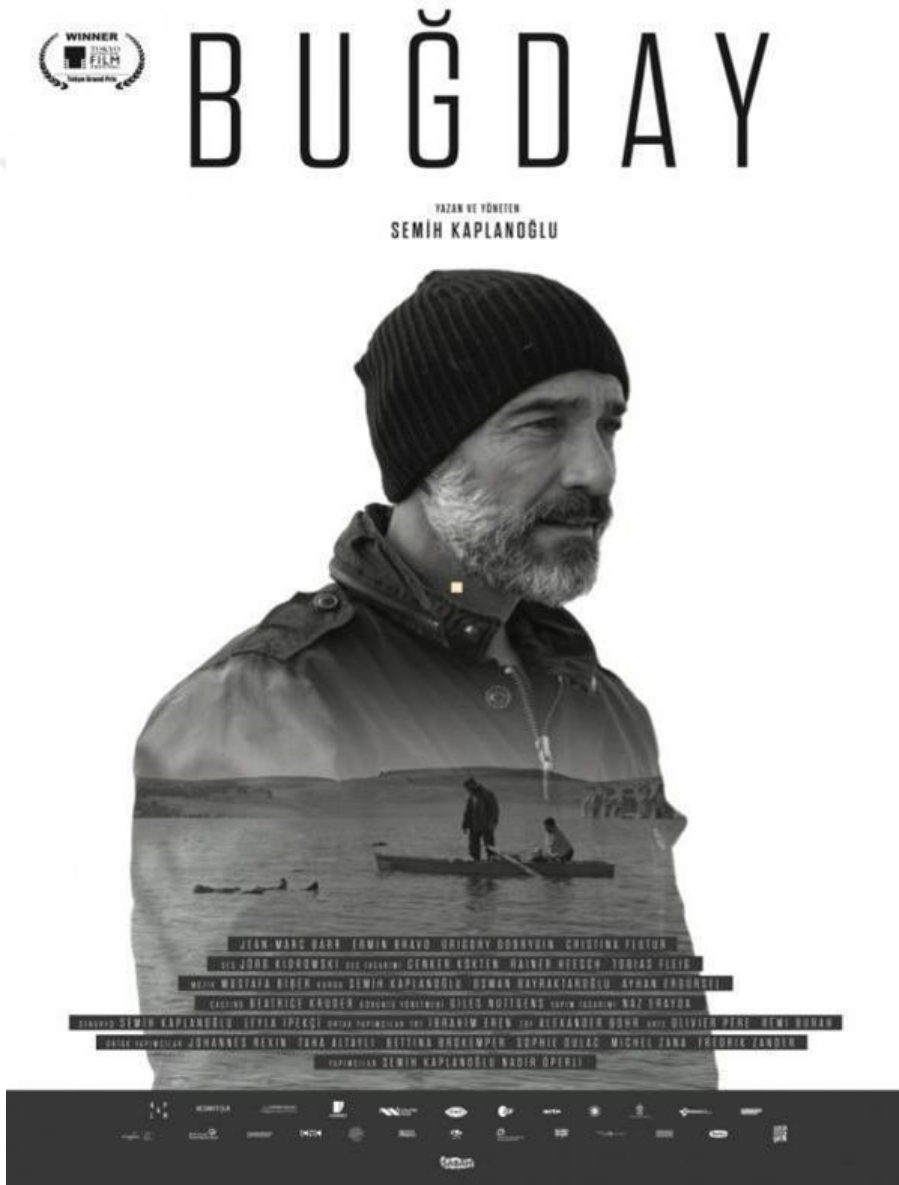
**Resim 9** Bal Film Afişİ

**Kaynak:** beyazperde.com, 2010

**Tablo 5** Bal Film Afişİ Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Bora Altaş	Çocuk
Doğa	Ağaçlar	Doğa
Mekan	Karadeniz Yaylası	Doğa
Nesne	Gömlek	Okul Kıyafeti

Yusuf afište yukarı doğru bakıyor. Ağaçlara tırmanan babasını izlediğine dair bir gösterge söz konusu Yusuf'un duruşunda. Arka planda altta Çamlıhemşin yaylası üstte ise Yusuf'un babasının tırmandığı ağaçlar ile doğa içinde gökyüzünü izleyen Yusuf imgesi yaratılmış. Filmde Yusuf'un babasının doğa ile kurduğu mistik bağa gönderme yapılmakta. Yusuf'un üzerindeki gömleği tam olarak bir okul formasına işaret etmese de gömlek düğmesinin sonuna kadar ilikli olması bir tür üniforma havası katmakta ve Yusuf'un okulla olan ilişkisine dair bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 9).



**Resim 10** Buğday Film Afışı

**Kaynak:** beyazperde.com, 2017

**Tablo 6** Buğday Film Afişi Gösterge Çözümlemesi

<b>GÖSTERGE</b>	<b>GÖSTEREN</b>	<b>GÖSTERİLEN</b>
İnsan	Jean-Marc Barr	Başrol
Mekân	Nehir	Yolculuk
İnsan	Emin Bravo	Başrol
İnsan	Nehirde yüzen beden	Ölüm
Nesne	Kayık	Yolculuk

Buğday filminin afişi minimal bir şekilde tasarlanmıştır. Başrol oyuncusu büyük bir fotoğraf ile merkeze yerleştirilmiştir. Arka plan boş bırakılmış. Kayıkla gölün geçildiği sahne Erol karakterinin bedenine yerleştirilmiştir. Afişte kullanılan renkler filmde de olduğu gibi siyah beyaz. Minimalist distopyaya uygun bir afiş. Başrol oyuncusunun bedeni içinde gösterilen sahne film açısından çok fazla ipucu veren bir sahne değil, fakat bir yolculuğa işaret eder nitelikte. Mülteci denince akla botlarla denizi geçmeye çalışanların görüntüsü geldiğinden böyle bir sahne tercih edilmiş olabilir. Film dilini yansıtmakta afiş genel olarak başarılı (Resim 10).



Resim 11 Bağlılık Aslı Film Afışı

Kaynak: beyazperde.com, 2019

Tablo 7 Bağlılık Aslı Film Afışı Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
----------	----------	------------

İnsan	Almina Kavcı	Bebek, Ağlamaklı
İnsan	Kübra Kip	Başrol, Yorgunluk
Nesne	Biberon	Beslenme

Afişte Aslı'nın çocuğu uyuturken uyuyakaldığı sahne kullanılmış. Arka planda koyu renkler tercih edilmiş. Annenin elinden düşmek üzere olan biberon sahnesi filmde doğrudan alınmış bir sahne. Çocuk ise afişin merkezinde. Çocuğuna bakmakta ve çocuğunu beslemekte zorlanan bir kadın imgesi kullanılmış. Çocuk ağlamaklı bir ifadeye sahip. Afiş genel olarak filmde bir annenin hikayesinin anlatıldığı fikrini uyandırmakta. Anne çocuğuna bakmakta zorlanıyor veya çocuğu ağlamak üzereyken yanında uyuyakaldığı için çocuğuyla ilgilenemiyor fikri oluşturmakta. Fakat bunun ötesinde filmi tanıtmada konusunda zayıf kalmakta (Resim 11).

## 4.2. Film Dilinin Tamamlayıcısı Olarak Semih Kaplanoğlu Film Afişleri

### 4.2.1. Herkes Kendi Evinde Filmi ve Film Afiş Önerileri

Film Selim karakterinin anlatıcılığı ile başlıyor ve ilerleyen bölümlerde de bu hikâye anlatıcılığı devam ediyor. Dolaptan çıkardığı kıyafetlere özlemle sarılıp kenara bırakırken; “Annemle babam öldükten sonraki yılı evde geçirdim. Donup kalmıştım. Hiçbir şeye elimi süremiyordum. Onlardan geriye kalan eşyalar canımı yakıyordu. Karanlık dolaplara hapsetmişim onları. Yavaş yavaş yok olurlar, ölürlere sanmıştım. Yanılmışım. Bir tekini yerinden oynatmak bile tümünün canlanmasına yetti. O akşam üzeri ilk kez kapıyı çekip, arkama bakmadan gidebileceğim kadar uzağa gitmek istedim.” sözleriyle başlıyor. Semih Kaplanoğlu'nun daha sonraki filmlerine göre diyalog açısından oldukça yoğun bir film. Filmdeki diyalog yoğunluğu ise yönetmenin film anlatısına dair gönderme yapar nitelikte denebilir.

Selim karakterini anne ve babasının mezarı başında görüyoruz ikinci sahnede. Mezarıcı bu sahnede Selim'e mezarlığın çok değerli olduğunu ve yer olmadığını söylüyor. Selim ise ailesinden tek kalan mirasın ileride gömüleceği mezar olduğunu belirtiyor. Küçük bir toprak parçasının kendini orada yaşamaya mahkûm edip edemeyeceğini sorguluyor. Filmin ilerleyen kısmında aslında ailesinden geriye kalan tek şeyin mezar olmadığı, Alaçatı'da eski bir ev ve zeytinliğin de olduğunu görüyoruz. Buralar Selim için hem yok hükmünde hem de söylediği cümleden anlaşıldığı üzere onun için sadece mezarının üzerine atılan bir toprak parçası.

İlk filmi yönetmen Semih Kaplanoğlu'nun bizlere sonraki filmlerinde de sunmaya devam edeceği, evden kaçış, ev arayışı ve eve dönüş temaları üzerine kurulu. Film genel olarak bir boşluğu doldurma mücadelesinden bahsediyor.

Selim'in rüyası Amerika'ya gitmek. New York evinden kaçmak istediği ve yeni evini kurmak istediği yer. Yeşil kart çekiliş mektubunu bekliyor ve tam da mektubun geldiği gün Selimi ikinci bir mektup karşılıyor. Mektup babasına yazılmış. Mektuptaki kişi ne babasının ne de büyükbabasının öldüğünden haberdar değil. Mektubun yazarı Nasuhi Akman isimli bir karakter. Geri döndüğünü söylüyor ve 19 Ekim günü ikindi vakti için Beyazıt'ta Rus Pazarı'nın önünde olacağını belirtiyor.

Bir sonraki sahnede Selim minibüsten inen Nasuhi beye kendini Yusuf'un oğlu Selim olarak tanıtıyor. Yönetmenin sinemasında temalar kadar isimlerin de önemli olduğunu görüyoruz. Selim Yusuf'un oğluydu. Sonrasında gelecek Yusuf üçlemesine gönderme yapar nitelikte. Akman soyadını da daha sonra Buğday filminde Cemil Akman karakterinde kullanmış yönetmen.

Yönetmen Nasuhi karakterini soğuk bir karakter olarak işlemiş. Buradan karakterin iltica ettiği Rusya'nın soğuşuna gönderme yapıyor. Nasuhi karakteri Selim'in babasının amcası ve hikâyeye, evinden kaçıp başka bir yeri ev edinmiş şimdi de evine geri dönen Nasuhi'yi dahil ediyor yönetmen.

Kahvaltı esnasında “Zeytinler bahçeden mi?” diye sorar Nasuhi. “Yok hayır köşedeki marketten aldım” der Selim. “Duruyor mu orası” der Nasuhi? “Galiba, doğrusunu söylemek gerekirse bilmiyorum” der Selim. “Bilmelisin” der ve ekler “biz orada yetiştik o taş evde. Ben orada ölmek isterim. Onun için geldim” der Nasuhi. Bir boşluğun doğurduğu kaçış, bir süre sonra başka bir boşluğu, geçmişe özlemi doğurmuş, doğduğu yerde ölmeye gelmiştir. Selim için o kadar anlamsızdır ki bu şaşkınlıkla “Hasta mısınız?” diye sorar Nasuhi'ye. Selim merak içinde Rusya'da ne yaptığını öğrenmeye çalışır. Nasuhi özelleştirilene kadar devlet bünyesindeki elma yetiştiriciliği işinde çalışmıştır. Özelleştirilince işi bırakmış ve geri dönmüştür. Çantasından çıkardığı elmayı ikiye keser ve Selim'e uzatır. “Al tat bakalım son Sovyet elması” der. Selim “şaka yapıyorsunuz değil mi?” diye sorar Nasuhi'ye. Çünkü başka bir ülkeye göç etmek ve ömrünü büyük çoğunluğunda bu işi yapmak Selim için sadece bir şakadan ibaret olabilir. Bunun üzerine Nasuhi'nin hayat anlayışını özetleyen şu cümle çıkıyor ağzından; “bak çocuk gitmem gerekiyordu gittim. Dönmem gerekiyordu döndüm.”

Arka planda ara ara bir diğer karakter Olga'nın hikayesini görürüz. Rusya'dan babasını aramak için gelen bir genç kadın. Arama süreci başarısızlıkla sonuçlanır. Parasız kaldığı için

elindeki fotoğraf makinesi vs. gibi araçlarını satarak para kazanmaya çalışır. Fakat orada da sonuç alamayınca. Olga'yı yol kenarında bekleyen hayat kadınları arasında götürür. Bir sonraki sahnede ise çamurun içinde baygın ve darp edilmiş bir halde. İşte yolları burada Nasuhi'yle kesişir. Nasuhi Olga'yı da alıp Selim'in evine getirir. Bu durumdan hoşlanmayan Selim bir de Alaçatı yolculuğunda Olga'nın da yer alacağını duyunca iyice çileden çıkar. Ama genel olarak içindekini söylemeye çekinen bir karakter olan Selim burada da sessiz kalır ve üçlünün yolculuğu başlar.

Annesi başkasıyla evlenince sevgisiz kalıp boşluğa düşer Olga. Babasını yani evini aramak için, eski evini terk eder ve yenisi için bir yolculuğa çıkar. "Şşşt duyuyor musun?" diye sorar Nasuhi, "Neyi?" diye cevap verir Selim. "Çam, kekik, nane, defne, nar, toprak, erimiş kar, balık, bal, kurumuş papatya, ıslak köpek, üzüm, yanmış odun, ter, çocuk..." Nasuhi'nin duygularını tetikler kokular. Eve yaklaştıkça yükselen duygular. Nasuhi eve dönüşü ve vuslatı simgeler. Selim evden kaçıışı, daha materyalist olanı temsil eder hikâyede. Olga arayışın ve sevginin temsilidir.

Eve varılır ev ayaktadır ama çok bakımsızdır. Nasuhi'yi kalmaya, Selim'i kaçmaya hazırlayan süreç böylece başlar. Nasuhi hemen onarım işlerine girişirken Selim bu durumdan hoşnut olmayan taraftır. Evin ahşap tabanına gizlenmiş kutunun içinde bilyeler vardır. Nasuhi'nindir ama aynı zamanda çocukluğunda Selim'in de bulunduğu bir hazinedir. Aynı hazineye farklı zamanlarda sahip olmuş iki çocuk olarak resmedilir.

Selim geleceğim der Taş ev için. Nasuhi'nin geçmişi Selim'in geleceğidir. Çünkü zeytinlik site inşa edilmek için çok değerli bir yerdedir. Selim Amerika'ya gidecektir. Bu araziden gelecek parayla Amerika'da oldukça iyi bir gelecek kurabilecektir. Hem de konsoloslukta kendisine söylenen, geride bir şeyler bırakmamanın önemini hatırlatır kendisine.

Nasuhi kendisini bir yandan onarım işine vermiş diğer yandan geçmişteki arkadaşlarıyla bir araya gelmiştir. Selim araziye satar. Oradan bir payı da getirip Nasuhi'ye verir. Nasuhi'nin resmi olarak hiçbir hakkı yoktur. Ama evin satılmasını kabullenemez. Selimin verdiği parayı Olga ile otele gönderir. Selim sarhoştur. Olga'ya Nasuhi'nin payını teklif eder. Sabah uyandığında Olga yoktur. Selim'in bütün parası da ortada yoktur. Nasuhi'nin yanına koşar. Toprakla meşguldür Nasuhi. Selim, Olga'nın bütün parayı alıp gittiğini söyler.

Nasuhi: Çocuk işte.

Selim: Siz benimle dalga mı geçiyorsunuz.

Nasuhi: Neden? Bu paraya en çok onun ihtiyacı vardı.

Nasuhi için para önemli değildir. Onca yıl çalışıp geri döndüğünde yanında sadece ufak bir çantası vardır. Onun için hatıralar, toprağın kendisi, hatta taş evin manası her şeyden değerlidir. Nitekim masada uyuya kalmış Selim'e "Ben döndüğümde bu ev vardı. Sen eğer bir gün dönersen burası olmayacak. Uyandığında etrafına iyi bak çocuk. Sana verebileceğim tek şey bu. Geçmişini düşündüğünde hatırlayacağın tek yer burası."

Evini bir fikir için terk edip gidenden evini terk etmeye can atan bir diğer kişiye son nasihat cümlesini kurar Nasuhi.

Selim, "Nasuhi'yi o evde bıraktım. Şimdi nerededir bilmiyorum. Bense hayallerime kavuştum yeni bir evim var. Ama nedense sık sık bir kabusla uyanıyorum. Taş evin pencereleri çarpıyor. Bazen karanlıkta Nasuhi'nin sesini işitiyorum. Bazen de kuyunun başında oturan Olga'yı görüyorum. Galiba orda bir yerlerde ben de bir parçamı düşürdüm. Yoksa bıraktım mı demeliyim? Yalnızca bir yıldır New York'tayım." Sadece bir yıl geçmiştir. Özlem, belki de pişmanlık şimdiden üzerine çökmüştür. Son olarak evden çantasını alıp çıkan Nasuhi'yi görürüz.



**Resim 12** Herkes Kendi Evinde Film Afişi Tasarımı 1

Poster minimal ev ikonları ile tasarlanmıştır. Farklı ev ikonlarıyla filmin başrol oyuncularının hikayeleri minimal bir anlatıyla sunulmak istenmiştir. Simetrik bir tasarım amacı güdülmüş, yazı karakterlerinin renkleri ile ev ikonları arasında ters simetrik bir ilişki kullanılarak vuruculuk arttırılmaya çalışılmıştır. Afişin tam simetrik olabilmesi için dördüncü bir ev imgesi kullanmak yerine bırakılan negatif boşluk, karakterin kaçıp kurtulmaya çalıştıkları evi simgelemek için bırakılmıştır. Birbirine zıt mavi ve turuncu ile kontrast oluşturulmak istenmiştir. Mavi soğuk ama özgürlüğü simgeleyen bir renktir. Turuncu ise pozitif

renklerdenir. Selim ve Nasuhi'nin zıtlığı ve ayrılığı için böyle bir kontrast oluşturulmuştur. Sevgiyi, sıcaklığı ve Olga'yı temsil etmesi için de pembe ile kırmızı tonları tercih edilmiştir. Mavi ev içerisindeki para kesesi Selim'in materyalist tutumunu betimlenmektedir. Alaçatı'daki ev ve zeytinlik Selim için sadece Amerika'daki geleceğini teminat altına alabileceği bir nakitten ibarettir. Pembe ev ise Olga'nın evidir. Babasına duyduğu sevgidir. Annesinde bulamadığı sevgi açığıdır. Olga Nasuhi ile Selim'in tam ortasıdır. Selim beden, Nasuhi ruh, Olga kalptir. Nasuhi bir fikri hayata geçirmek için korkmadan yüklerin altına rahatlıkla girebilen bir adamdır. Pişmanlıkların asla durduramadığı biridir. Olan olmuştur felsefesiyle olaylara yaklaştığını görürüz. Eski arkadaşları ve geride bıraktığı sevgilisine yaptığı ziyaretlerde bunu net bir şekilde gösterir. Anın kıymetini bilen biridir Nasuhi. Posterlerde bu sebeple fikri ve ideayı anlatan ampul simgesiyle temsil edilmiştir. Üç ev arasında görsel hiyerarşi oluşturulurken gözler bir dördüncü evi aramaktadır. Boş ev ve boşluk hissi afişte bu şekilde temsil edilmiştir. Boşluk boşluk olarak kalmıştır. Tasarımın bütünlüğü bu şekilde sağlanmıştır. Aynı arayıştaki üç insanın farklı yollardan gidişleri evlerin ok şeklinde dizilimiyle anlatılmak istenmiştir (Resim 12).

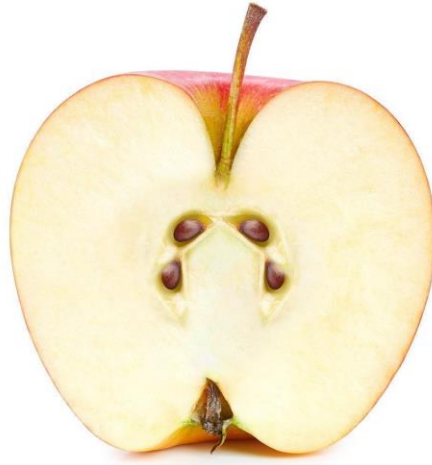


**Resim 13** Herkes Kendi Evinde Film Afişî Tasarımı 2

İkinci tasarımda iki ev ile kontrast oluşturulmak istenmiştir. Selim için taş ev Amerika'daki geleceğidir. Nasuhi için dün ve bugündür. Bu iki karakterin aynı yere farklı anlamlar yüklediklerini görürüz. Bu sebeple biri diğerinin gölgesi ya da yansıması gibi yerleştirilmiştir. Deniz kenarında birlikte aynı hayale bakan iki yabancı silüeti, negatif alanların sınırı olarak konumlandırılmıştır. Renk kullanımı olarak yine kontrast renk tercih edilmiştir. Taş ev turuncu kompozisyona sahipken Amerika hayali mavi tonlarda tercih edilmiştir. Afişin alt kısımlarının daha soğuk tonlara sahip olmasına karşın, silüetlerin içi çok

renkli tercih edilmiştir. Çünkü hem Selim'in hem de Olga'nın hayallerini temsil etmektedir o duruş. Tipografi olarak ise daha esnek bir el yazısı karakter tercih edilerek tasarım bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır (Resim 13).

# Herkes Kendi Evinde



SEMIH KAPLANOGLU FİLM

DIRECTED BY SEMİH KAPLANOGLU SCREENPLAY BY HAYK KIRAKOSYAN STORY BY SEMİH KAPLANOGLU ÖZDEN ÇANKAYA SERPİL KIREL

STUDIOBINDER PRESENTS A STUDIOBINDER PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH STUDIO PB TOLGA CEVİK "HERKES KENDİ EVİNDE"  
CASTING BY CASTING CREW MUSIC BY COMPOSER COSTUMES BY COSTUME DESIGNER EDITED BY EDITOR PRODUCTION DESIGNER PRODUCED BY PRODUCER  
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CO-EXECUTIVE PRODUCER EXECUTIVE PRODUCER

## Resim 14 Herkes Kendi Evinde Film Afişi Tasarımı 3

Nasuhi özelleştirilene kadar devlet bünyesindeki elma yetiştiriciliği işinde çalışmıştır. Elma Rusya'daki hayatının tümünü simgeler. Bu sebeple elma afişe konu olabilecek objelerden biri olarak seçilmiştir. Elma çekirdekleri, içinde bir ev şekli oluşturacak şekilde yerleştirildi.

Dışımızda şekillenen her şeye rağmen iç dünyamızdaki ev özlemini anlatmak için çekirdekler çok yerinde bir tercih gibi duruyorlardı. Nasuhi evini terk etmiş, yıllarca elma yetiştirmiş. Emekliliğini terk ettiği evde yaşayarak, hayatının son bulmasını arzu etmişti. Tohum olarak düştüğü topraktan meyveye, oradan yeniden tohuma dönüşümü anlatan elma, Nasuhi'nin hikayesini anlatmak için çok yerinde bir metafor olarak karşımıza çıkıyor. Tasarım geniş negatif alan üzerine konumlandırılmış bir elma ve ev şeklinde çekirdeklerden oluşan sade bir tasarımdır. Denge ilkesi göz önünde bulundurularak simetrik bir konumlandırma yapılmıştır (Resim 14).

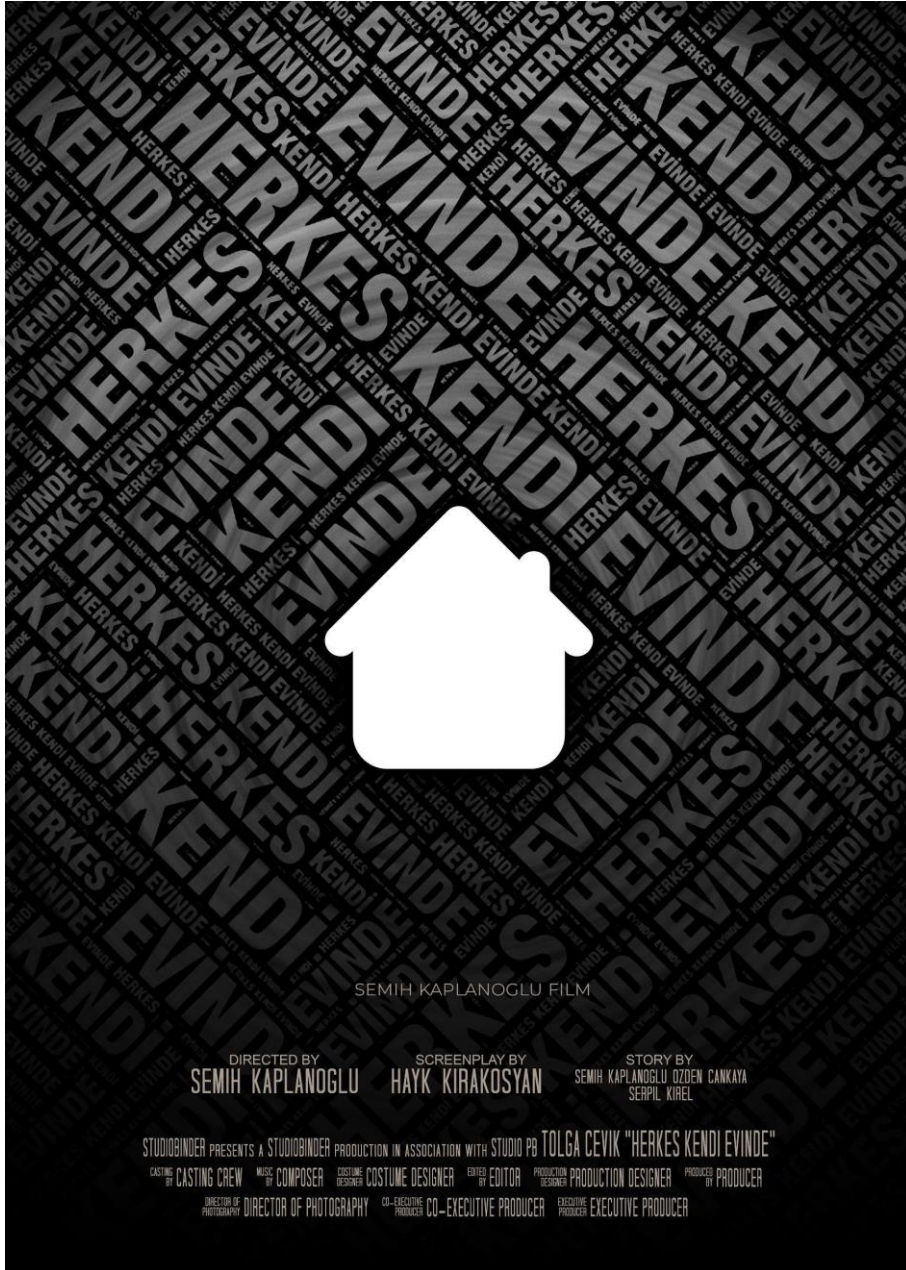




**Resim 15 . Herkes Kendi Evinde Film Afiş Tasarımı 4**

Alaçatı'daki geçmiş ile Newyork'taki gelecek arasına sıkışmışlığı anlatmak üzere tasarlandı bu afiş. Selim için köşede kıyıda bir ayrıntı, bir çıkıntı olan Nasuhi afişin köşesinde küçük bir detay olarak kullanıldı. Alaçatıdaki ikonik ağaç vurgu amacıyla renklendirildi. Afiş Nasuhinin bakış açısı ile şekillendirildiği için renk kombinasyonu bu şekilde tasarlanmıştır. Merkezdeki ağacın altında meditasyon yaparken de görürüz Nasuhi'yi. O ağaç tüm gri betonarme şehirlerden kıymetlidir. Selim'in hayalleri Nasuhi için uzaktır. Uzak kalmayı tercih edeceği hayallerdir. Çünkü kendisi de Bir ideal üzerine terk etmiştir buraları. Değmiş midir

peki? O sebeple Selim'e "Ben döndüğümde bu ev vardı. Sen eğer bir gün dönersen burası olmayacak. Uyandığında etrafına iyi bak çocuk. Sana verebileceğim tek şey bu. Geçmişini düşündüğünde hatırlayacağın tek yer burası." demektedir. Ev yakındadır ama uzakta aranmaktadır (Resim 15).



**Resim 16** Herkes Kendi Evinde Film Afışı Tasarımı 5

Bu afiş filmin adının tipografik olarak kullanılmasıyla tasarlanmıştır. Ev pozitif alanı, tipografi ise negatif alanı oluşturmaktadır. Bu çalışma, ev arayışının içimizde oluşturduğu boşluğu anlatmak istemektedir. Ev ve yuva sözcüklerinin dilimizdeki karşılığına gönderme

yapılmak istenmiştir. Ev fiziki olanı imgelerken. Yuva içerisinde olanları anlatır. Tıpkı Selim'in anne ve babasını kaybettiğinde olduğu gibi. Fiziken ev vardır ama, içinde anne babanın olmadığı o boş yapı selim için yuva değildir. Olga'nın annesi yanında kalabileceği bir evi vardır ama içinde babasının olmaması orayı boş bir yer kılmaktadır. Özetle herkes evindedir ama yuvasında değildir. Ev ve boşluk hissini güçlü kılmaması adına siyah ve beyaz kontrastı kullanılmıştır (Resim 16).

#### 4.2.2. Meleğin Düşüşü Filmi ve Film Afiş Önerileri

Elinde sarı bir makara ip ile telaşlı bir şekilde yokuş çıkan Zeynep'in, ip koştukça düşen yüzünü görüyoruz. İpi bağladığı yerde pek çok denemenin izleri bizimle paylaşılıyor. Aynı inanişi taşıyan başka insanlara da ucundan yer veriyor. Yılmadan geriye dönüp aynı yere ipi dolayıp tekrar yokuşu tırmanmaya devam ettiği sahne ile açılıyor perde. Uçurumun kenarında huzuru bulan bir yüze dönüşene kadar devam ediyor bu denemeler. Bir adak mekânı olduğunu anladığımız bu mekânda ip kopmadan yokuşu tırmananın dileğinin gerçekleştiği izlenimi, yokuşun sonundaki Zeynep'in yüzünden okunuyor.

Kaba saba çirkin kıyafetlerin içine gizlenmiş cinsiyetini saklayan bir kadın Zeynep. Otelde temizlik görevlisi olarak çalışıyor. Otel sahnelerinde kısmen aydınlanan ortaya çıkan, sonrasında yeniden aynı karanlığa gömülen biri. Aydınlığa çıktığı vakitler çevresinde adeta bir pervaneye dönene Mustafa. Yaşça ondan genç gibi görünen bir delikanlı. İşe gelirken karşıyor. Giderken uğurluyor onu. Zeynep'in "Hani sen iş değiştiriyordun?" sorusuna tahsil bahanesini eklese de "... hem fazla uzaklaşmak istemiyorum" diyerek ona olan hislerini ifade ediyor. Zeynep Mustafa'nın yüzüne beni tanımıyorsun der gibi bakıyor. Trende karşıdaki genç kızın kıyafetlerini incelerken görüyoruz Zeynep'i. Kendi kasvetli kabuğunu ve onun içinde gizlemeye çalıştığı halini, onunla kıyasladığını görebiliyoruz.

Evde elektrikler kesildiğinde mum ışığında kırmızı bir elma yerken görürüz Zeynep'i. Hz. Adem'in günahını temsil edercesine. Elmayı yiyenin günahı yoktur bu kez. Karanlıkta elinde çakmağıyla odasına giren babasının tacizine uğramaktadır Zeynep. Tüm o kaçışların içe kapanıklığın nedeni budur. Babasının çakmağını çantasına alıp çantasına koyar. Karanlıkta babasını kendisine getiren rehberden intikam almak istemektedir belki de. Gücünün yettiğince ceza vermektedir. Sarı makarayı dua ederek açtığı günah çıkardığı sahne yine bizi karşılar. Bu kez babasının silüeti kapıdan geçer ama yanına uğramaz.

Film genel olarak kapalı, klostrufobik bir atmosferde geçiyor. Karanlığın içine sızan ancak, sadece kısmi aydınlık sağlayan ışıklar görüyoruz. Tıpkı Zeynep'in yaşadıklarına rağmen kupon biriktirerek dizdiği çeyizi gibi. Karanlığın içindeki kısmi bir aydınlık. Bir evi bir geleceği olacağı hayali.

Bir taziye evi görüyoruz. Böylece filme Selçuk dahil oluyor. Suçluluk duygusuyla bir kadına bakışını yakalıyoruz. Bir kadının Selçuk'a "Fundanın eşyalarını evde tutma bir ihtiyacı olan birini gönderir aldırırım olur mu?" dediği sahneyle beraber filmin kilit unsurlarından biri olan beyaz bavul filme dahil olur. Filmin oyuncu olmayan baş aktörlerinden biri bu bavuldur. Kapıda beliren Zeynep'in bavulu alıp uzun uzun yürüdüğü Selçuk'un da onu arkasından izlediği sahnenin ardından Selçuk'un pişmanlıklarını izleriz. Eşini karşı komşusu ile aldatmıştır. Karısına karşı ilgisizliği sonucu Karısı Funda'nın evi terk etmeye karar verir. Funda'nın iyi bir şoför olmadığını, "Beni arkadaşşıma bırakır mısın?" Sorusundan anlıyoruz. Selçuk ilgisizliğini burada da sürdürmüş ve Funda arabanın anahtarını alıp bavulunu çıkar. Fundanın nasıl öldüğünü böylece görmüş oluruz. Selçuk'un yaşadığı pişmanlık ile hastalandığını görürüz. Hastanede yanında babası kalır. Baba terzidir. Zeynep'in sarı makarasını bu kez Selçuk'un babasının ellerinde görürüz.

Sahne tekrar Zeynep'in kapıdan bavulu aldığı noktaya geri döner. Heyecanla kıyafetleri denemeye başlar. Hayatında görmediği sahip olmadığı şeyler bir bavulla kendisine gelmiştir. Bir kadının ölümü, bir başkasına özgürlüğü getirmiştir.

Zeynep'in rüyasında aynada kendini bir başkasının yansıması olarak gördüğü sahne değişimin ilk kıvılcımlarındandır. Mustafa ile yaklaşma böylece başlar. Kırmızı gecelikte şarkı söylerken babasına yakalanan Zeynep'in babasından yediği tokat Zeynep için son damla olur. Bavul Zeynep'e yeni hayatını getiren aynı zamanda da eskisini götüren olmuştur. Mustafa ile bavulu denize atarlar. Mustafa Zeynep'i kaldığı bekar dairesine götürür. Kanadı kırılmışken Mustafa kolu kanadı olmuştur. Mustafa saf ve temiz bir çocuktur. Ona odasını verir. Uykudan uyanan Zeynep kıyafetlerini çıkararak balkona çıkar. Gün batıyor mu? Yoksa Doğuyor mu anlamakta güçlük çektiğimiz bir andır. Sırttan bir kadın silüetinin İstanbul'u izlediği anla son bulur.

SEMIH KAPLANOGLU FILM



# MELEĞİN DÜŞÜŞÜ

DIRECTED BY  
SEMIH KAPLANOGLU

SCREENPLAY BY  
EYUP BOZ

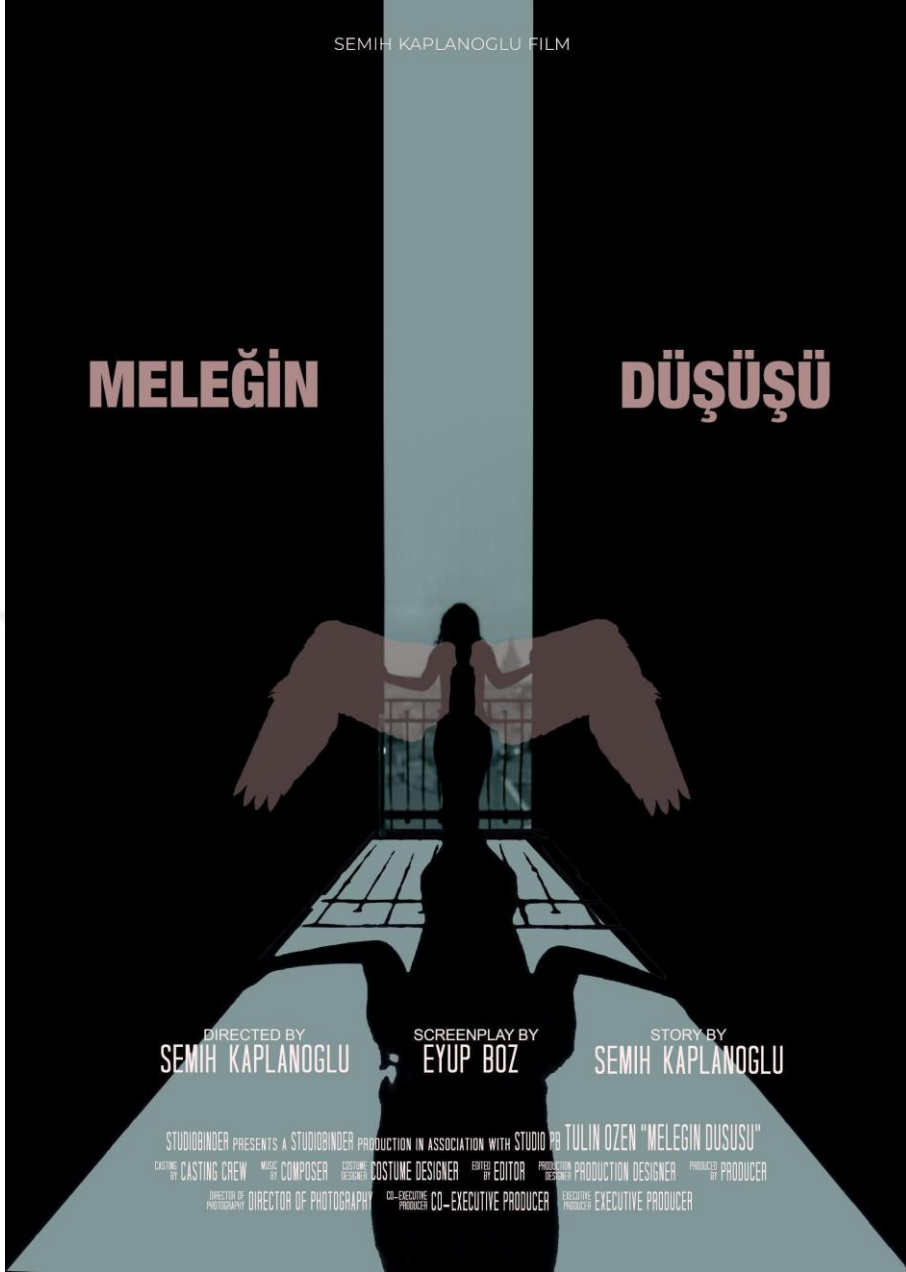
STORY BY  
SEMIH KAPLANOGLU

STUDIOBINDER PRESENTS A STUDIOBINDER PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH STUDIO PB TULIN OZEN "MELEĞİN DÜŞÜŞÜ"  
CASTING CREW MUSIC COMPOSER COSTUME DESIGNER EDITOR PRODUCTION DESIGNER PRODUCER  
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CO-EXECUTIVE PRODUCER EXECUTIVE PRODUCER

## Resim 17 Meleğin Düşüşü Film Afışı Tasarım 1

Film içerisindeki gizli oyuncu büyük beyaz bir bavuldur. Bir kadının dayanamadığı hayatından kaçışı için doldurulmuş bu bavul, bir başka kadının kaçış aracı olmuştur. Yenisini getirirken eskini de götüren araçtır bavul. Filmin karanlık kasvetli yapısına rağmen posterde aydınlık bir tasarım seçilmiştir. Çünkü bavulun bulunduğu sahneler diğer tüm sahnelerden aydınlıktır. Funda'nın kıyafetleri Zeynep'in kendini keşif yolculuğunun başlangıcı olmuştur. Filmlerdeki çok katmanlı anlatım postere bu şekilde yansıtmak istenmiştir. Beyaz bavuldan sızıp çıkmış gibi görünen kırmızı kumaş geceliği ve kanı simgeler. Kırmızı gecelik herşeyi ateşleyen fitildir. Zeynep'in kadınlığının keşif aracıdır. Zeynep'in kadınlığını sadece kendisine

hak gören babanın öfkesidir. Zeynep'in bardaktan taşan son damlasıdır. Zeynep'in artık veremeyeceği bir tavizin simgesidir. Bavulun içine sıkıştırılmış kanatlar ise meleğin düşüşü sekansına gönderme içindir. Bavula konulan sadece babasının bedeni değildir. Aynı zamanda Zeynep'in de masumiyeti bavulun içindedir. Minimal bir şekilde az öğeyle tasarlanmak istenmiştir. Tasarımın denge ilkesi göz önüne alınarak asimetrik (informal dizim) bir dizim ile yerleştirilmiştir. Bavul tam ortadadır ama şekil ortadan bölündüğünde kırmızı gecelik asimetriye sebebiyet vermektedir. Bavul, tasarımın vurgu ilkesine uygun şekilde merkeze konularak odak noktası oluşturmaktadır. Beyaz temizliği aydınlığı simgeler. Hikâyede oradan oraya taşıdıkları için suçlanamaz elbette. Hikâyenin dönüm noktasına çıkmasında önemli role sahip bir diğer unsur da geceliktir. Görsel hiyerarşi kuralına uygun olarak dikkati üzerinde toplaması için kırmızı renk kullanılmıştır. Böylece görselde baskın bir odak noktası elde edilmeye çalışılmıştır. Gerek sembolik anlatım için gerekse objelerin vurgusu açısından, tasarımdaki renk kurgusu çok önemli bir unsur olmaktadır. Tasarımın hareket ilkesine göre izleyicinin gözü önce kırmızı geceliğe, oradan da sızdığı kaynağa yöneltilmek istenmiştir. Her ne kadar kanatlar daha belirgin unsurlar olsalar da Kırmızı rengin baskınlığı gözlerin oraya kaymasına neden olmaktadır. Oradan da üst kısımdaki kırmızı kan lekesine yönlendirmektedir ilgiyi. Böylece izleyicinin gözlerinin belirli akışla, afişin anlatmaya çalıştığı hikâyeyi yakalaması amaçlanmaktadır. Beyazın sakinliğine kırmızının kızgınlığı, şehveti çağrıştıran duruşu eklenmektedir. Hikâyede bu iki durumun arasında kalmış Zeynep'i temsil eden bir renk kurgusudur bu aynı zamanda (Resim 17).



**Resim 18** Meleğin Düşüşü Film Afışı Tasarım 2

Filmin final sahnesi bu posterde konu olarak tercih edilmiştir. Tasarımın denge ilkesine göre simetrik bir dizim ile tasarlanmıştır. Merkeze konumlandırılmış kadın silüeti ve iki tarafa eşit derecede açılmış kanatlara, eşit iki parçaya bölünmüş karanlık zemin eşlik etmektedir. Filmin genel atmosferinde kullanılan karanlığı aydınlatan ışık sahneyi oluşturmuştur. Tasarımın Kontrast ilkesinden faydalanılmıştır. Negatif ve pozitif bir zemin kullanılarak tasarımın mekan ilkesinden faydalanılmıştır. Geniş boşluklar ile odak noktası oluşturarak minimalist anlatım kuvvetlendirilmiştir. Minimal tasarımlarda boşluk tasarımının önemli bir

değeridir. Meleğin düşüşü sekansı için, Zeynep'in silüeti üzerinde silinmiş melek kanatları konumlandırılmıştır. Karanlık tarafından sıkıştırılmış blokların arasına yerleştirilmiştir silüet. Bir koridor bir çıkış kapısı imgelemek istenmiştir. Yeni hayatı aydınlık mı karanlık mı ayırt edemediğimiz bir sahnedir Zeynep'in içinde bulunduğu sahne. Sadece eski hayatının karanlık olduğundan eminiz. Bu nedenle sahne bu renk kurgusu üzerine kurgulanmıştır. Genel renk temasında ise kontrast ilkesine uygun olarak, pencereden sızan ışık ve gökyüzünün renginin kontrastı olan renk, kanatlarda ve yazılarda kullanılmıştır. Böylece zıtlıklar ile pozitif ve negatif alanlar oluşturulmuş, izleyicinin dikkati cezbedilmek istenmiştir. Hareket ilkesinden faydalanılarak, bakışlar zemindeki gölgeden başlayarak gökyüzüne kaydırılmak istenmiştir. Böylece karakter karanlığı iki eliyle iterek ışıklı alanı genişletmekteymiş gibi görünmektedir (Resim 18).

#### **4.2.3.Yumurta-Süt-Bal Üçlemesi ve Film Afiş Önerileri**

Semih Kaplanoğlu bu filmde kardeşleri tarafından kuyuya atılan ve bir kervanla başka bir şehre götürülen Yusuf'un hikayesini modern zamanlara taşıyor. Yönetmen hikâyeyi bugüne uyarlarken. Babalar gider, oğullar onun boşluğunu yaşar, diyerek hikayelediğini dile getirmektedir (Şirin, 2018, s.183 ). Üç filmde de hissedilen babanın yokluğudur.

Genişçe bir şimdiki zamanda geçer filmler. Çocukluk, gençlik ve yetişkinlik aynı dönemde yaşanmamaktadır. Tüm Yusuf'lar aynı Yusuf sa bile filmler hiçbir zaman dönem filmi olarak çekilmemiştir. Her filmde bir kere gördüğümüz bir detaydan öğreniriz bunu. Yusuf Köksal, Yusuf Güner, Yusuf Özbek'tir karakterlerin isimleri. Her filmde Yusuf başka bir soyadı taşımaktadır. Üç adamın nasıl aynı zaman diliminde yaşadığı sorgulanmasın diye yaptığını belirtiyor Semih Kaplanoğlu. Tarihselliği bir mantığa oturtmak için bunu yaptığını söylüyor. Her filmde sadece birer kez gösterilen gizli bir detaydır bu (Şirin, 2018, s.183 ).

##### **4.2.3.1. Yumurta**

Sislerin içinde gideceği yolu arayan ve nereye gideceğini bilemez halde yürüyen bir yaşlı kadın ile açılır sahne. Ölümü bize böyle haber vermektedir Semih Kaplanoğlu. "Çünkü annenin ölümü bizi doğuma götürür" diyor yönetmen (Şirin, 2018, s.123 ). Sahaf işleyen, işiyle evi aynı yer olmuş Yusuf'u görürüz hemen ardından. Kapatmaya hazırlanırken içeri Tülin Özen'in canlandırdığı partiye giden kadın giriyor. Meleğin Düşüşü filminde tacize uğramış o

ürkek kadın başka birine dönüşmüşçesine karşımıza çıkıyor. Birebir o karakter olmasa da filmler arasında bir bağ kurması açısından böyle bir tercihte bulunduğunu dile getiriyor Semih Kaplanoğlu (Şirin, 2018, s.126). Yusuf'un kadınla olan iletişimini zayıflığını fark ediyoruz. Üçlemenin diğer filmlerinde gençliğe ve çocukluğa olan yolculukta Yusuf'un konuşmaları git gide azalarak kayboluyor adeta.

Annesinin ölüm haberini alır almaz Tire'ye yola çıkıyor Yusuf. Ne cenazede ne de sonrasında, Yusuf'un yüzünde büyük bir kayıp yaşadığına dair hiçbir emare görmüyoruz. Cenaze işlerini halledip hemen İstanbul'a dönmeyi planlayan Yusuf'un işler istediği gibi gitmiyor. Annesinin son dönemlerinde ona bakan uzaktan akrabası Ayla ilk engeli oluyor. Yusuf'un annesinin adağını yerine getirmesi gerekiyor. Ayağına verilen terlikler bile Yusuf'a uymamaktadır. O yüzden de kendisine uymayan bu yerden bir an önce kurtulması gerekmektedir. Birer birer engeller çıkmaya başlayınca Yusuf çaresiz bir şekilde durumu kabullenir. Önce elektrikler gider, sonra cam kırılır. Arabasının sileceklerinin kırılması da Yusuf'u ikna eden sebepler arasında yerini alır. Eski bir urgan yapma tezgahını izlerken gelen sara krizi Yusuf'un değişiminin işaretidir. Bal filmi ile daha anlam kazanır urgan tezgahının Yusuf'un sara krizini neden tetiklediği. Ayla ile adağı yerine getirmek üzere yola çıkar Yusuf. Yolculuk ikisi arasında bir bağa yol açar. Ama yine de Ayla'yı bırakıp İstanbul'a dönmek üzere yola çıkar Yusuf. Yolda durur, arazide gezerken çoban köpeği Yusuf'u düşürür ve gitmesine müsaade etmez. Karanlıkta ağlar Yusuf. Annesinden ziyade kalması için ısrar eden kaderinedir bu gözyaşları. Gün aydınlanınca geri dönen ve dünyanın en sıradan kahvaltısına olağanüstüymüş gibi bakan Yusuf'u görürüz. Avucuna Ayla tarafından bırakılan bir yumurta eşliğinde yüzü aydınlanmış bir Yusuf'tur bu. Yumurta anneyi simgeler. Annenin ölümüyle gelen doğumun simgesidir.



# YUMURTA

DIRECTED BY  
**SEMIH KAPLANOGLU**

SCREENPLAY BY  
**ÖZGÜR EKEN**

STORY BY  
**SEMIH KAPLANOGLU**  
**ÖRCÜN KOKSAL**

STUDIOBINDER PRESENTS A STUDIOBINDER PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH STUDIO PB NEJAT İSLER "EGG"  
CASTING BY CASTING CREW MUSIC BY COMPOSER COSTUME DESIGNER EDITOR EDITOR PRODUCTION DESIGNER PRODUCED BY PRODUCER  
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CO-EXECUTIVE PRODUCER EXECUTIVE PRODUCER

## Resim 19 Yumurta Film Afiş Tasarımı 1

Yumurta varlığına kırılarak son verirken hayata açılan bir kapıya döner. Çatlamış bir yumurta afişin temelini oluşturur. Yumurta, denge ilkesine uygun şekilde merkeze simetrik bir şekilde konumlandırılmıştır. Yumurtanın çevresinde geniş boşluk kullanımı objeyi ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Filmin finalinde Ayla'nın avucuna bıraktığı yumurta Yusuf'un aydınlanma yaşamasına sebep olur. Yumurta bu sebeple ampul gibi tasarlanmıştır. Ampul aynı zamanda elektriklerin gittiği sahneye gönderme yapmaktadır. Diğer üç filmin aksine en aydınlık finale sahip filmin bu olması da, afişin aydınlık tasarlanmasında etkindir. Yumurtanın içerisine

Yusuf'un gitmesine engel olan diğer sebepler yerleştirilmiştir. Arabasının sileceği, çoban köpeği ve beli belirsiz çiçekler bulunmaktadır. Bu çiçekler Ayla'nın ölen herkes için diktiği çiçeklere gönderme yapmaktadır. Filmlerin hikayesinin çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Film, içine semboller gizlenen bir hikâyeden çok sembollerin bizimle konuştuğu bir dile sahip. Bu sebeple afiş tasarımında minimalist ve çok katmanlı bir anlatım tercih edilmiştir (Resim 19).



**Resim 20** Yumurta Film Afiş Tasarımı 2

Yumurtalar tavuğun ayağı şeklinde sıralanarak bir tasarım oluşturulmuştur. Aydınlık teması bu afişte de kullanılmıştır. Denge olarak asimetrik yapıda yerleştirilmiştir. Oldukça basit bir anlatım tercih edilmiştir. Vurgu yumurtalar ile şekillendirilmiş, bir tavuk ayağı ile sağlanmak istenmiştir. Annenin ölümü bize hem yeni hem de eski bir hikâye doğurmuştur. Yusuf ile Ayla için yeni bir hikâye başlarken, bizler için de Yusuf'un çocukluğuna giden bir yolculuk başlatmıştır. Afiş bu anlamda “yumurta mı tavuktan çıkar, tavuk mu yumurtadan?” soruna gönderme yapmaktadır. Anne Yusuf'u doğurmuş, annenin ölümü Yusuf için yeni bir serüven doğurmuştur. Yusuf'un annesinden aldığı hayatın, annesinden alınan hayat ile yeniden şekillenmesi afişe konu edilmiştir. Koyu ve açık tonlarda karışık yumurtlar hayatın inişli çıkışlı olduğunu simgeler. Kimi zaman aydınlık, kimi zaman karanlıktır. (Resim 20).

#### **4.2.3.2 Süt**

Türk sinemasının en ilginç açılış sahnelerinden biri ile başlıyor Süt. Ayaklarından süt kazanı üstüne asılı duran köylü kızının ağzından yılan çıkardığı sahne. Anadolu'da ağzından içeri yılan kaçanlara yapılan gerçek bir ritüel. Üç filmde de karşımıza çıkan Tülin Özen canlandırıyor bu sahneyi. Film Yusuf'un ergenlikten olgunluğa geçiş sürecini ele alır. Annesiyle süt, peynir satan bir oğlan çocuğudur. Hayalperesttir ve annesinden bol bol azar işitir. Evin erkeği değildir henüz. Güçlü değildir. Düzgün bir işi yoktur. Bilardo salonlarını dışarıdan izler içeri girmez. Toplumun kabul ettiği erkeklik özellikleri konusunda eksiktir. Askerliğe elverişli olmaması da iyice onu dibe iter. Annesi motorun hava kaçırın tekerine baktırmasını ister. Tamam der ve geçitirir. Bu hatası ona evdeki tüm hakimiyetini kaybettirecek bir olaylar silsilesine neden olur. Bisiklet pompası istemek için gittiği istasyon görevlisi ile anne birbirlerinden etkilenirler. Elinden bir çok iş gelen, güçlü biridir. Avcılık merakı olan tam bir maskülen erkek modelidir bu karakter. Arabası ve silahı vardır at, avrat silah üçlemesinde eksik olan kadın da Yusuf'un annesi olmuştur. Dergide yayımlanan şiiri gören anne şiirdeki kızı hemen tirede birisiyle eşlemiştir. Oysa Yusuf'un karşı cinsle olan yakınlığı şiirden öte bir şey değildir. Yusuf'un yolu Yumurta filminde sara krizinden sonra değiştiği gibi, Süt filmindeki Yusuf'un yolu da yine bir sara kriziyle değişir. Annesiyle evlenecek adamı takip eder sazlıklarda. Bir taşı alır ve kaldırıp adamın kafasına vurmak için hazırlanır. Tam bu sırada Yumurta'da onu durduran köpek gibi karşısına yayın balığı çıkar. Kocaman balığı kucaklar ve eve döner. Yüzündeki gülümsemesi, annesinin kaz yolan görüntüsü karşısında söner. Diğer adamın zaferidir bu. Yusuf artık evin tamamen dışarısındadır. Yusuf artık süttten kesildiğini

idrak etmeye başlar. Kendi gibi şiir yazaran madenci arkadaşının kıyafetlerini süzdüğü bir sahne vardır. Sanki kendisini bir şeylere hazırlamaya çalıştığı bir sahnedir bu. Nitekim Yusuf'u madenciler arasında kafasında baretle görürüz. Işığı izleyicinin gözüne tutar uzun süre. Işın karşısındakinin hiçbir şey göremediği ama ışığı tutanın her şeyi net gördüğü bir andır. Yusuf önünü, geleceğini görmekte olduğuna gönderme yapar bu sahne. Tıpkı Yumurta filminde olduğu gibi yine Yusuf'un aydınlanma yaşadığı bir sahneyle kapanır film.



**Resim 21** Süt Film Afiş Tasarımı 1

Yusuf'un kriz geçirdiği sahnedeki yzu tercih edildi bu afişte. Sütün içinde boğulmaya yz tutmuŐ bir Yusuf. Rüya ve kriz anlarına gönderme bir kurgu ile tasarlandı. Negatif ve pozitif alanların dengesi sağlanmaya çalışıldı. Kontrast bir tasarım. Ying yang gibi, aydınlığın içinde karanlık, karanlığın içindeki aydınlığa vurgu yapılmaya çalışıldı. Aydınlık ve karanlık arasında sıkıŐmıŐlık duygusu verilmeye çalışıldı. Saçılan süt damlaları, karanlığın içindeki umutları ve fikirleri temsil etmesi amacıyla kullanıldı. Yusuf styd ama Őairdi de aynı zamanda. Kriz büyük dönüŐümün baŐlangıcydı. Hangi hayatı seçeceğine karar vermesi açısından bir dnemeti. Kriz anında motordan düŐüp saçılan sütler gibi, fikirler de kafasında benzer Şekilde saçılmıŐ gibi görünen bir sahne tasarlanmak istendi. Sütün beyazlığı ve madenciliğin siyahı arasında bir Yusuf tasviri gerçekleŐtirilmek istendi. Böylelikle filmin çok katmanlı simgesel anlatım diline uygun bir anlatım elde edilmeye çalışıldı. Görsel anlamda denge sağlamak için iki parçalı tasarım uygulandı. Kontrast ile vurgu ne plana çıkarılmak istendi (Resim 21).



**Resim 22** Süt Film Afiş Tasarımı 2

Bu Afiş tasarımında, Yusuf'un eve gelip masada bulduğu kahve fincanları sahnesine gönderme içermektedir. Yusuf o fincanların içine düşmüş süt taşmıştır. Bardağı taşıran, eve sığamayan Yusuf'tur artık. Fazlalık olan ve evin dışına itilen olduğunu anlamıştır artık. Renk tercihi olarak mavi ağırlıklı kullanım tercih edildi. Özgürlüğe giden yolun bir düşüşten geçtiği bu şekilde anlatılmak istendi. Afışteki pembe tonlar ve fincandaki çiçekler anneyi temsil etmek için kullanıldı (Resim 22).

# SÜT

SEMIH KAPLANOĞLU FİLMİ



DIRECTED BY  
SEMIH KAPLANOĞLU

SCREENPLAY BY  
ÖZGÜR EKEN

STORY BY  
SEMIH KAPLANOĞLU  
ÖRCÜN KOKSAL

STUDIOBINDER PRESENTS A STUDIOBINDER PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH STUDIO PB "MILK"  
CASTING BY CASTING CREW MUSIC BY COMPOSER COSTUME DESIGNER EDITOR EDITOR PRODUCTION DESIGNER PRODUCED BY PRODUCER  
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CO-PRODUCER CO-EXECUTIVE PRODUCER EXECUTIVE PRODUCER

## Resim 23 Süt Film Afiş Tasarımı 3

Annesi Yusuf'a motorun tekerine baktırmasını hatırlatır. Yusuf bunu göz ardı eder. Anne başının çaresine bakmak zorunda kalır. Duvara yaslanmış bir bisiklet görür. Oradaki küçük kız çocuğuna "bu bisiklet kimin bunun pompası var mı?" diye sorar. Bisiklet istasyon memurunundur. Gelir ve lastiği şişirir. Bundan sonra anne ile birkaç kez daha karşılaştığını görürüz film içerisinde. Anne kadınlığını yeniden hatırlar. Yusuf'un tamir ettirmedeği lastik, Yusuf için tamir edilemez sonuçlar doğurmuştur. Aşka açılan kapıdır bisiklet pompası. Kırmızı

tonları ile afişte vurgu sağlanmak istemiştir. Görseller tipografik olarak “I Love U” göndermesi de yapmaktadır (Resim 23).

#### **4.2.3.3. Bal**

Acıları dramatize etme ihtiyacı hissetmediği çok bellidir Semih Kaplanoğlu'nun. Öyle ki müziklerle insanın içine işleyecek, belki tüm seyirciyi gözyaşlarına boğacak babanın ölümünü, açılış sahnesi olarak kullanmaktan hiç geri kalmamış yönetmen. Baba zamanda asılı kalıyor adeta. Üç film boyunca eksikliği hissedilen baba, küçücük bir hareketiyle oradan Yusuf'un aklına düşüyor belki de.

Filmin ilk cümlesi “Oku Yusuf”tur. Yusuf okuma konusunda sıkıntı yaşamaktadır, aynı zaman pek konuşmayan içine kapanık bir çocuktur. Sadece fısıltıyla babasıyla konuşuyor. Fısıltıyla rüyasını anlatıyor Yusuf. “Bir ağacın altında oturuyordum yıldızlar...” “Şşş ortalık yerde rüya anlatılmaz” diye bölüyor baba. Fısıltıyla başlıyor bu kez belirli belirsiz bir ağaçtaki oyuktan bahsettiği duyuluyor. Rüyalarını kimseye anlatma diyor Yakup Yusuf'a. Tıpkı Hz. Yusuf'un yaşadıklarına benzer bir giriş yapıyor yine. Atmacayı görüyoruz Yakup'un elinde. Atmaca salınca Yusuf peşinden koşuyor. Filmin finalinin ön çalışması gibidir bu sahne. Baba hem doğanın dilinden hem Yusuf'un dilinden konuşur. Baba Yusuf ile doğa arasındaki köprüdür. Hayatı dışarıdan izlemektedir Yusuf. Okulda oynayan çocukları pencereden seyrediyor. Tıpkı Süt filminde bardo salonundaki gençleri dışarıdan izleyen genç Yusuf gibi. Yakup ile Yusuf'un arasına anne bile giremez. Fısıltıyla konuşurlar. Sadece ikisine özeldir konuşulanlar. Herkes okumaya başlamış. Ödül olan fanus içindeki yaka kartlarını almıştır. Bir tek Yusuf'un kartı kalmıştır içinde. Tıpkı Yusuf gibi, bir fanusun içinde ve tek başınadır.

Urgan almaya giden babasını takip eder Yusuf. Urganıcının oğlu Hamdi, Yusuf'un sıra arkadaşıdır. Babasının ona bir şey hediye ettiğini görür. Babasının yaptığı ahşap gemiyi Hamdi'ye verdiğinden şüphelenir Yusuf. Yumurta filminde krizin geldiği sahne urgan ustasını izlerken olur. Yumurtadaki bu sahne hem babayla hem de Yusuf'la ilgilidir. Yusuf ödevini yapmadığı için arkadaşıyla defterleri değiştirir. Azarı arkadaşı işitir. Yusuf'un amacı sadece azardan kurtulmak değil gibi görünmektedir, hareketlerinde kıskançlığın izleri vardır. Ertesi gün Hamdi okula gelmez. Bu sırada şiirle tanışır Yusuf pencere önünde şiir okuyan kız sayesinde. Saçları beyaz bir kurdele ile bağlıdır. Yusuf okul sonrası eve dönerken yolda bulur kurdeleyi. Gözlerini o kurdeleyle bağlayıp körebe oynarken görürüz Yusuf'u. Gözlerini

açtığında ise ahşap gemiyi pencerede görür. Pişmanlıkla hasta olmuş Hamdi'nin başına bırakır babasının el emeği gemisini.

Anne babanın aksine dünyaya bakan yüzüdür filmin. Sütünü iç Yusuf der. Oku Yusuf der. Babasının aksine doğanın değil insanların lisanını bilmesini ister. Rüyalarını bile ortalık yerde korkmadan anlatır. Babayı tasvip etmeyendir anne. Yine de çocuk aklıyla sütünü bitirerek onu mutlu etmeye çalışır. Okuyamasa da sonuncu kalan yaka kartını alır Yusuf. Heyecanla eve döner. Bir şeyleri düzeltereğinden emindir. Bu sırada jandarma kötü haberi getirmiştir. Atmacayı takip ederek ormanda ağacın kovuğuna ulaşır. Yıldızların altında, ağacın kucığında uykuya dalar. Belki de Yusuf'un rüyasıdır Süt ve Yumurta. Diğer filmlerde doğadan ve dünyadan gitgide uzaklaşan Yusuf'ların aksine, çocuk Yusuf doğaya yani Yakup'a sığınmıştır.





**Resim 24** Bal Afiş Tasarımı 1

Bu afişte minimal ve sembolik bir anlatım tercih edilmiştir. Dönem filmi olsaydı kart yerine kırmızı kurdele alacaktı Yusuf. Bu nedenle kırmızı bir kurdele fanusun içinde balık formunda kullanılmıştır. Fanus bal ile doldurulmuş üzerine de Yakup'un yaptığı ahşap gemi yerleştirilmiştir. Yusuf için hayat bir fanusun içindedir. Dışarıdan izlemektedir hayatı. Balın içinde hareket edemeyen bir balıktır. Bal herkes için tatlıdır. Peki Yusuf için de tatlı mıdır? Yusuf'u bir yerlere yapıştırıp sabitleyen bir yapıştırıcıdır belki de. Yusuf'un sonraki hayatındaki sıkışmışlığa da gönderme yapılmak istenmiştir. Yusuf geminin içindedir. Babası

ise balın içindeki balıktır. Simetrik bir yerleşim tercih edilmiştir. Vurguyu güçlendirmek adına çevrede geniş boşluklar bırakılmıştır (Resim 24).



**Resim 25** Bal Afiş Tasarımı 2

Bu afişte, Yusuf'un su dolu kovadan ayın yansımalarını tutmaya çalıştığı sahne temsil edilmek istenmiştir. Denge açısından simetrik kullanım tercih edilmiştir. Ay ışığının soğuk rengi genel renk temasını oluşturmuştur. Tipografi içerisinde de ayın yansıması kullanılmıştır. Işık vardır ama soğuktur. Karanlığı yeterince aydınlatamamaktadır. Geniş siyah bir zemin

üstüne konumlandırılmıştır obje. Yusuf'un etrafını saran karanlığı temsil etmektedir. Hz Yusuf'un rüyasında ay annesini temsil eder. Yusuf için annesi de tutamadığı bir yansımadır. Belki de çocuk Yusuf'un kuyusudur bu kova. Görsel anlamda çok güçlü bir sahnedir aynı zamanda. Bu sebeple de afiş için tercih edilen sahnelerden birisi olmuştur (Resim 25).

#### 4.2.4- Buğday Filmi ve Film Afiş Önerileri

Türk sinema tarihinin en orijinal bilim kurgu açılış sahnelerinden birine sahip buğday filmi. Dünyanın ölü ve diri topraklar olarak ikiye ayrıldığı bir zaman diliminde geçiyor. Buğdayın çizgisi ayıran ve bütünleştiren bir çizgi olarak anılıyor filmin ilerleyen kısımlarında. Tıpkı buğdayın çizgisi gibi ikiye ayrılmış dünya. Ortasında geçmeye çalışanı yakan manyetik kulelerle bölünmüş bir hat mevcut. Sadece seçtikleri insanların içeri alındığı seçkin bir bölüm ve ölüme terk edilmiş bir diğer bölüm. Günümüz batı-doğu ayrımının imgesel anlatımı gibi. Sadece belirli zekâ kriterlerine uyanlar alınıyor bu dünyaya. Tarlalara koşarak ulaşmaya çalışan bir çocuk. Onu durdurmaya çalışan ailesinin beyhude koşusu ve onun kibrit gibi alev alan bedeni filmin etkileyici giriş sahnesini oluşturuyor. Hemen ardından buğday tarlasında gezinen Profesör Erol Erin'i görüyoruz. Tamamen siyah beyaz çekilmiş film. Bu renk kullanımı filmin üslubu ve genel atmosferi ile çok uyumlu gözükmektedir. Kıtlıkla mücadele için genetiğiyle oynanmış tohumlar, üretimin devamını sağlayamaz hale gelmiştir. Erol başarılı bir genetikçidir. Ancak onun ürettiği tohumlar da iki ya da üçüncü aşamada bozulmaya başlamıştır. Film içerisinde Erol'un kendisine karnından ilaç enjekte etmektedir. Bu sahne bize genetiğiyle oynanmış ürünlerin insanın kendi genetiğine de zarar verdiğini göstermeye çalışmaktadır. Erol şirkette toplantıya gider. Toplantıda konu "Neden mükemmel bir tohum üretiyoruz?" sorusudur. Şirketin yöneticisi bir zamanlar tanıdığı genç ve parlak bir genetikçiden bahseder. Asla mükemmel bir tohum yaratamayacaklarını söyler. Şirketi genetik kaosa karşı uyarıcı ilk kişi de odur. Cemil Akman'dan bahsediyorlardır. "O tezin bilimsel bir temeli yoktu" der başka şirket çalışanı. "Meseleyi tamamen metafizik ve etik bir teoriye bağlıyordu. M maddeciğine."

Cemil'i araştırmaya çıkan Erol, Cemil'in yangından sağ kurtulmuş kızı Tara'ya ulaşıyor. Anlamadığı bir dil üzerinde çalışan Tara ile iletişim kurmayı başaramıyor. Yanından ayrılırken Tara; "Nefes mi? Buğday mı?" diye soruyor. "Buğday" cevabını veren Erol doğru cevabı verip vermediğini bilgisini arıyor Tara'nın yüzünde. Kız hafif bir tebessümle dönüyor

önüne. Semih Kaplanoğlu sinemasında önemli bir yer tutan rüya sekansları bu filmde bolca çıkıyor karşımıza.

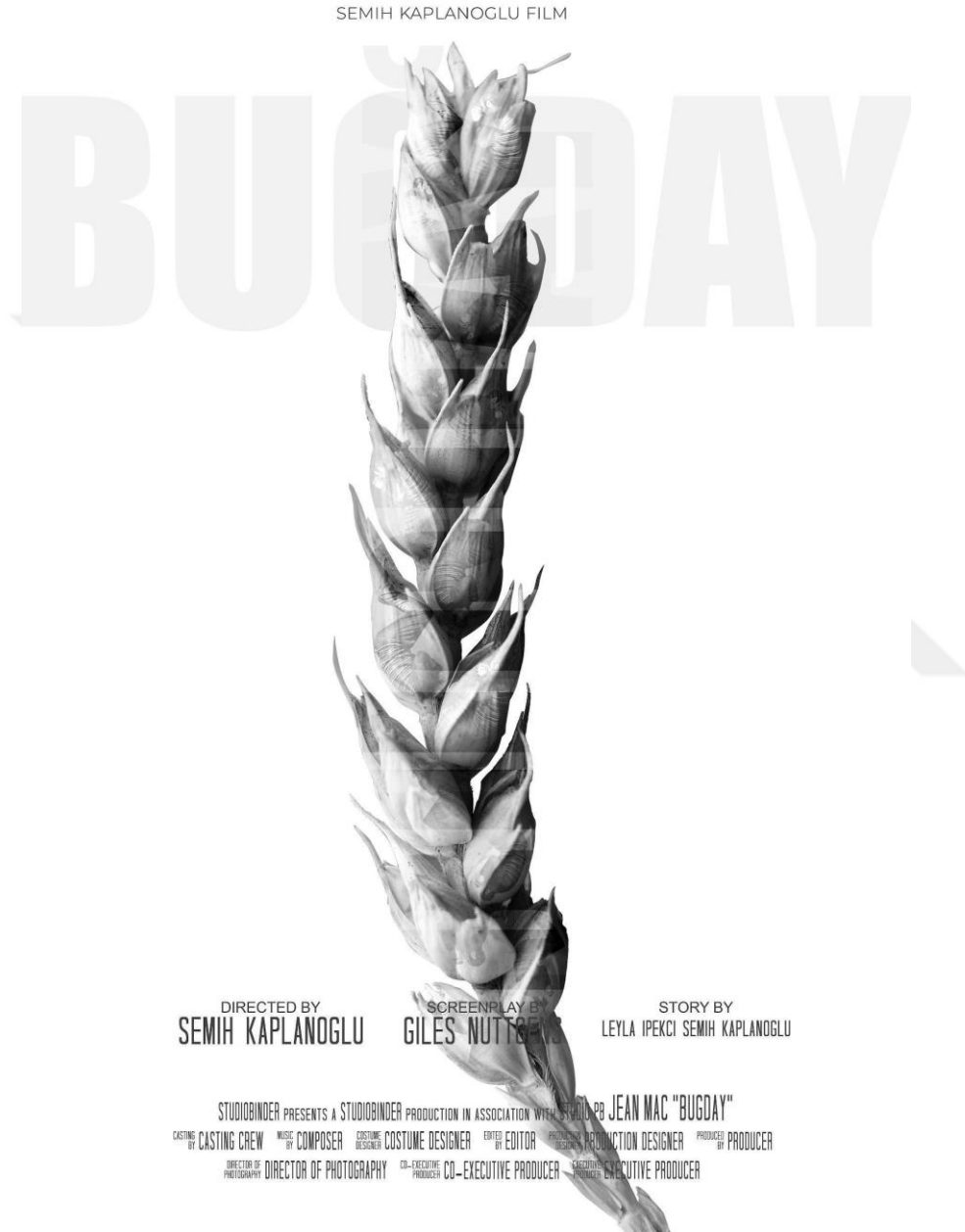
Erol ölü topraklara kendisini geçirecek bir rehber ayarlıyor. Yanına da genç öğrencisini alarak yola çıkıyorlar. Film bu noktada metafizik bir yolculuğa dönüşmeye başlıyor. Hikâyenin bu kısmı Kuran-ı Kerim’de Kehf Suresinde geçen Hz Musa ile Hızır’ın yolculuğunu temel alan bir yapıya dönüşüyor. Erol Cemil’i bulduğunda Onunla beraber yolculuk etmek ister. Cemil: “Benimle yolculuğa dayanamazsınız” diyor. Tıpkı Hızır’ın Musa’ya dediği gibi. Tıpkı Hızır’ın Musaya; “Bana tabi olacaksın ve yaptıklarımı sorgulamayacaksın!” dediği gibi Cemil de Erol’a aynı şeyleri söyler. Cemil aynı kıssadaki gibi tekneyi batırır. Bir çocuğu öldürür. Taşlandıkları ve hoş karşılanmadıkları bir yerleşim yerinde taş bir duvarı onarır. Bilimin her zaman kazandığı bilim kurgu sinemasına karşın Semih Kaplanoğlu inanca ve metafiziğe arka çıkar filmin bu kısmında. Zehirlenmemiş tek toprak parçasını gittikleri dergahta bulurlar. Hu deyince yanan ışıklar eşliğinde toprağı çuvallara doldurup zemine temas ettirmeden kıyıya taşırılar. Erol’a ağır gelir. Bırakmak istediğinde Cemil; “Siz bilirsiniz” der. Erol’un açlıktan yorgun düştüğünü anladığı kısımda Erol’un karnına taş bağlar Cemil. Hz. Muhammed (S.A.V.)’in sünnetlerinden biridir bu. Tıpkı kamp çadırlarının etrafını daire içine alması gibi. Karanlıkta bir çocuk görür Erol. Çocuk onu yaptığı işi bırakıp kendisiyle kasabasına gelmeye ikna etmeye çalışmaktadır. Karanlıkta kaybolan çocuğun “Bırak beni” diye bağırdığını duyar. Cemil çocuğu öldürmüştür. Ona hiddetlenir kızar. Cemil: “Beni bir daha sorgularsanız yolculuğumuz sona erer” der. Ortada ne ceset vardır ne çocuk. Erol’un nefsi ve şeytan onu yoldan çıkarmak istemektedir bu sahnede. Cemil bir duvarı onarıırken Erol kendisini karşıya geçiren Alice ile karşılaşır. Alice ona günlerdir yalnız bir şekilde gezdiğinden bahseder. Aradığımız kişiyi bulamadınız sanırım der. Erol iyice farkına varır her şeyin. Döndüğünde duvarın son taşı kalmıştır. Delikten baktığında Cemil’i ve iki erkek çocuğunu görür. Taşı yerine koyar. Geri dönüp toprakları geri dergâha taşımaya başlar. Bu sırada bir karıncayı fark eder. Yuvasına kadar takip eder karıncayı. Yere bir karınca haritası çizmeye başlar. Kazdığı noktada bir avuç buğdayı bulur; “Nefes” der.



### Resim 26 Buğday Afiş Tasarımı 1

Cemil Buğdayı anlatırken çizgisinden bahseder. “Bu çizgi eliftir. Hem ayıran hem birleştirendir” der. “Dişiyle erkeği, Adem ile Havva’yı, ruh ile bedeni. Buğdayın sırrı bu çizgide yatar. Aynı zamanda aşkın çizgisidir. Yani her şeyi birleştiren çizgi. Kâinata ne varsa, hepsi insanda mevcut profesör. Ayrılık yok.” Bu nedenle poster tasarımlarında çizgi ile ayrılmış bütünüün parçaları tercih edilmiştir. Tasarım denge ilkelerine uygun şekilde dört eşit parçaya bölünmüş simetrik bir formda hazırlanmış ve bir buğday tanesi imgesi üzerine kurgulanmıştır. Gece ile gündüzü ayıran çizgi gibi parçalara ayrılmış bütünüün parçaları tercih edilmiştir. Siyah ve beyaz kontrast oluşturmak ve filmin renklerine gönderme yapmak ve gece, gündüzü temsil

etmek için tercih edilmiştir. Beyaz kısımlarda nefes kelimesi tipografik olarak yerleştirilmiştir. Buğday imgesinin beyaz kanadı bir elif harfini temsil etmektedir. Filmin içerisinde bahsi geçen öğeler hem tipografik hem de grafiksel olarak afişe konulmuştur. Pozitif ve negatif alanlar denge içinde birbirini desteklemektedir. Biri diğerinden baskın kullanılmamıştır (Resim 26).



### Resim 27 Buğday Afiş Tasarımı 2

Bu posterde de negatif alanlar izleyicinin gözlerini ortadaki buğdaya odaklamaktadır. Filmin adını tipografik olarak göze sokulmamış ve gizlenmiştir. Buğday başağı tek başına güçlü bir şekilde o işlevi de yerine getirmiştir çünkü. Afişte de filmin renk skalasından

uzaklaşmamış ve siyah, beyaz ile kontrast bir değer yakalanmaya çalışılmıştır. Dergahta toprağın üstüne uyuyan Erol cenin pozisyonunda yatar hiç hatırlayamadığı annesine kavuşmuşçasına. Bu posterde filmde hayatın kaynağı ve devamını sağlayıcı olarak gösterilen buğday başağı kullanıldı. Her bir tanenin içerisine de Erol'un cenin pozisyonunda yatan hali gizlendi. Buğday anne karnı gibi düşünüldü. Hayatın taşıyıcısı ve devam kaynağı olarak sembolize edildi. Başak aynı zamanda film metni baz alınarak bir elif harfi gibi tek başına kullanıldı. Yerleşim de başağın yapısı itibariyle asimetri söz konusudur. Ortalı yerleşim ile yine de denge unsuru korunmuştur (Resim 27).

SEMIH KAPLANOĞLU FILM



# BUGDAY



DIRECTED BY  
**SEMIH KAPLANOĞLU**

SCREENPLAY BY  
**GILES NUTTGENS**

STORY BY  
LEYLA İPEKÇİ SEMİH KAPLANOĞLU

STUDIOBINDER PRESENTS A STUDIOBINDER PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH STUDIO PB "BUGDAY"  
CASTING BY CASTING CREW MUSIC BY COMPOSER COSTUME DESIGNER COSTUME DESIGNER EDITED BY EDITOR PRODUCTION DESIGNER PRODUCTION DESIGNER PRODUCED BY PRODUCER  
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CO-EXECUTIVE PRODUCER EXECUTIVE PRODUCER EXECUTIVE PRODUCER

**Resim 28** Buğday Film Afişi Tasarımı 3

Bu afişte de negatif alanlar odak noktası oluşturmak üzere geniş alan kaplıyor. Objeler denge unsuru göz önüne alınarak simetrik bir yerleŝimle afişe konumlandırılmıştır. Afişte sadece karınca renkli kullanılarak kontrast oluşturulmak istenmiştir. Küçük bir detayın önemine vurgu yapılmak istenmiştir. Filmin finalinde Erol'un yere çizdiği şekil bir karınca yuvası haritası. Yaşlı bir yörük kadından öğrendiğini söylüyor Semih Kaplanoğlu (patikatoplulugu.com, 2019). Dikkatli bir şekilde bu haritaya göre yuva açıldığında buğdayın bulunduğunu öğretiyor. Filmde de Erol bu yöntemle buğdaya ulaşıyor. Bu ŝeklin film içerisinde önemli bir kilit noktası olduğu için posterde kullanıldı. şekil değeri olarak yüksek bu çizim, filmin ticari yönüne katkı sağlayabilecek objelere dönüŝtürülebilir yapıdadır. şekil grafiksel olması itibariyle, afiş içerisinde kullanılması minimalist yaklaşım için çok uygun bir unsur olarak düşünöldü. Afişin tipografik kısmında “ğ” harfinin çentiği karınca olarak kurgulanmıştır (Resim 28).



SEMIH KAPLANOGLU FILM



**Resim 29** Buğday Afiş Tasarımı 3

Bu afiş filmin orjinal afişi üzerinden tasarlandı. Erol'un silüetiyle sınırlanmış bir negatif alan oluşturuldu. Film buğdayın iki parçası gibi ayrılıyor. Sınırın iki tarafında iki ayrı üslup söz konusu. Bu sebeple silüetin iç kısmı iki parçaya bölünerek simetrik denge unsuru oluşturuldu. Afişte manyetik kulelerin ayırdığı sınır Erol'un silüetini de ikiye bölmüş oldu. Buğday tarlasının ve manyetik kulelerin iki parçalı kullanımı ve birbirine zıt konumlandırılması da yine hikayenin iki ayrı kısmını temsil etmektedir. Buğday aynı zamanda bir fikir, bir ideadır Erol için. O sebeple kafa bölgesinde tek bir buğday başağı belirgin bir şekilde konumlandırıldı. Bu

arayış güvenli evinden çıkıp onu yeni evine getirmiştir. Konfor alanından çıkmak deyiminin vücut bulmuş hali gibidir adeta. Yönetmenin sıkça kullandığı boşluk ve ev arayışı bu filmde de karşımıza çıkmaktadır. Negatif alanlar ve silüet içerisine konumlandırılmış görseller bu sebeple tercih edilmiştir (Resim 29).

#### 4.2.5.-Bağlılık Aslı Filmi ve Film Afiş Önerileri

Bir Rönesans tablosu gibi açılıyor sahne. Kucağında iki bebek ve yüzünden huzurlu bir ifadeyle Aslı karşılıyor bizi. Karakterin adı Aslı'dır ama filmde bize izletilen suretidir. Semih Kaplanoğlu bize film boyunca Aslı'nın aynalardan ve camlardan yansımalarını gösterir. Adeta Aslı'nın aslı bu değil der gibi. Yeni anne olmuş Aslı'nın çocuğuna bakıcı aradığını görürüz. İşe dönmek için çok heyecanlı ve isteklidir. Eşiyle olan konuşmaları yaşadıkları daireye bakıldığında Aslı'nın gelirine muhtaç bir aile değillerdir. Ama Aslı kariyeri konusunda ısrarcıdır. Yemek yapma konularında çok becerikli değildir Aslı. Basit bir ton balıklı salata için bile kitaplara göz atmak zorundadır. Kayınvalidesinde sarmaları incecik sarması bile hayretle karşılanır. Annelik işleri de oldukça teknik konulardır Aslı için. Doktor ile bebeği Zeynep'i sütten kesmek için görüştüğünü görürüz. Doktor erken olduğu için tavsiye etmediğini ama ekonomik olarak mecburiyet varsa karar size kalmış der.

“Zeynep sizin bedeninizle kendi bedeninin bir zannediyor. Tek bir varlık olduğunuzu zannediyor. Farklı bir bedeni olduğunu hissetmesi, doğumdan sonra bebekler için ikinci ciddi travmadır. Bağlılık travması diyoruz buna.”

Sütü kesilsin diye ilaç kullanmaya hatta memesine sirke sürmeye bile başlıyor. Bu sırada Aslı'nın görüşmek istemediği biri tarafından rahatsız edildiğini, bu konuda birilerine dert yandığını görmekteyiz. O kişiden gelen hediye paketini direkt çöpe attığını da öğreniriz. Daha sonra paketi açtığını ve içinden Zeynep için kırmızı bir elbise çıktığını görürüz. Aslının gözyaşları bunu takip eder.

Bankadaki işine dönmek de aklındaki gibi olmayacaktır. Müdür yardımcılığı görevinden müşteri temsilciliğine indirgenmiştir. Bakıcı bulamamak da iyice sıkıştırılmaktadır. Aile ziyareti yaptığı sırada bir kardeşi ve babası olduğunu, annesinin ise küçükken onları bırakıp yurt dışına gittiğini öğreniyoruz. Baba sorumluluk sahibi biri değil. Var olan tüm malları kaybetmiş. Kızlar ona da göz kulak olmak zorunda. Aslı'nın çalışma isteğini bir nedeni de o. Maddi açıdan ailesine destek olmak istiyor. Aslı'yı arayan kişinin de annesi olduğunu öğreniriz bu sahnede. Babasının işyerine yaptığı ziyaret sırasında camda annesinin yansımalarını görür.

Her ne kadar onunla konuşacak bir şeyim yok dese de yüzündeki ifade öyle olmadığını bize gösterir.

Bahçıvanın tavsiyesiyle Gülnihal bakıcı olarak gelir. Görücü usulüyle evlenmiş bir Anadolu insanıdır. Kocasını askeredir. Kayınvalidesiyle yaşamaktadır. Onun da bir kızı vardır. Kontrolcü birisi olan Aslı'nın eve gizli kameralar yerleştirerek sürekli Gülnihal'i izlediğini görürüz. Başta kontrol amaçlı başlayan süreç daha sonra bir bağımlılığa dönüşmeye başlar. Bu süreç kendisinin de iş yerinde kameralar tarafından izlendiğini idrak ettiği zamana kadar da devam eder. Anelikte Gülnihal'in kendisinden daha iyi olması fikrine tahammül edememektedir. Üst perdeden konuşmaktadır onunla.

Bisiklet sürmeye duyduğu özlemi sık sık bisikletiyle uğraştığı sahnelerde gösterir bize yönetmen. Bisiklet sürmeye ara verdiği sırada Gülnihal'in Zeynep'i emzirdiğini görür kameradan. Anelik duygusu ve kendisinin annesine duyduğu özlem depresir. Çok özlemişim bisiklet sürmeyi der. Gülnihal ben en çok annemi özledim dediği anda Aslı'nın duyguları boşalır. En sonunda annesiyle buluşmaya gider. Hiç konuşmadan ellerin buluştuğu, gözyaşlarının aktığı, abartısız ama çok şey anlatan bir sahne izletir bize yönetmen. Aslı değişmeye başlamıştır. Aslı Gülnihal'i telefon konuşmasını dinlemek ile itham ettikten sonra Gülnihal kırılır. Aslı'nın onu sürekli kameralardan izlerken Gülnihal'in buna yeltenmemesi bile Aslı'nın uyanmasına neden olur. Tüm kameraları söker. Gülnihal'in gelmesi gecikince de onun bir daha gelmeyeceği korkusu yaşar. Geldiğinde ona sarılır ve özür diler. Gülnihal sadece Zeynep'in bakıcısı değildir. Aslı'nın yansıması hatta eksik kalan yanlarıdır. Aslı eve dönüp ikisini de evde bulamayınca telaşlanır. Öğreniriz ki Gülnihal'in askerdeki eşi şehit olmuştur. Aslı cenaze evine gidip Zeynepi ve Gülnihal'in kızı Ayşe'yi yan yana uyurken bulur. Hızlı hızlı nefes alıp uyuyan iki bebeğin görüntüsü hem izleyiciye hem de Aslı'ya dünyanın en büyük huzurunu verir. Girişteki sahneyi yeniden görürüz. Aslı Zeynep'e kendi kızı gibi bakan Gülnihal'in kızını da almış yüzünde kendini tamamlamış bir ifadeyle kameraya bakmaktadır.



**Resim 30** Bağlılık Aslı Afiş Tasarımı 1

Gülnihal'in yüzünde duran aynadan yansıyan Aslı'nın yüzü kullanılarak hazırlandı. Aslı eksik gördüğü Gülnihal'i izlerken onun kendisinden fazla olduğu yanları keşfeder. Güvensizlikle başlayan hikayeleri daha sonra birbirine sımsıkı kenetlenir. İki farklı dünyanın birbirine yansımaları, yönetmenin de sürekli kullandığı ayna metaforu ile betimlenilmeye çalışıldı. Simetrik bir yerleşim tercih edilmiştir. Gülnihal'in başındaki kırmızı ile zemin kontrast renklerden oluşmaktadır. Zıtlık ile vurgu sağlanmaya çalışılmıştır (Resim 30).



**Resim 31 Bağlılık Aslı Afiş Tasarımı 2**

Semih Kaplanoglu'nun bu filmde bolca ayna kullandığını görmekteyiz. Afiş minimalist yaklaşıma görece uzak kalan yapıdadır. Film dilinin bütünleyiciliği adına bu şekilde tasarlanmıştır. Aslı bize aynalardan bakmaktadır. Bu afiş Aslı ve suretini konu edinmek istemiştir. Aslı dışarıya ve yansımasına bakarken bile kendini görememektedir. Aslı kendisi kamerayla Gülnihal'i gözlerken, Gülnihal'i kendisini dinlemekle itham ettiği sahneden de bunu anlamaktayız. Aslı yine Gülnihal üzerinden yansımasıyla hatasını anlar. Aslı bakış açısı çok kolay değişen biri değildir. Bildiğini dikte eden bir yapıya sahip. Bu sebeple yansıması da

kendisiyle aynı yöne bakar konumlandırılmıştır. Daha az öğeyle olmasa da vurgusu Aslı olan bu tasarım da bu çalışma içerisinde kullanılmıştır (Resim 31).



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yürüttüğü, *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yusuf Üçlemesi; Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010), *Buğday* (2017) ve *Bağlılık Aslı* (2019) isimli filmler ilgili literatür okuması eşliğinde izlenmiştir. Yönetmenin ilk filmi olan *Herkes Kendi Evinde* filmi dışındaki tüm filmleri prologlarla başlamaktadır. Yönetmenin giriş sahnelerini oluşturan bu açılış sekansları, müzik, diyalog, kamera hareketi, efekt kullanılmadan, doğal mekanlarda ve doğal ışıkla, çok katmanlı anlamları içerisinde barındıran bir yapıda oluşturulmuştur. Yönetmen prologlarda gösterilenle beraber arka planda oluşturduğu anlamlara da işaret etmektedir. Yönetmenin sinema dilinin araçlarının kullanımının azaltmaya ve çok katmanlı anlamsal yapının sade bir üslupla inşa etmeye çalıştığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Semih Kaplanoğlu'nun minimalist bir sinema anlayışına sahip olduğu görülmektedir.

İzlenen film afişleri göstergebilimsel yöntemle analiz edilmiştir. Afişlerin, oyuncular, mekân, senaryo ve filmin önemli sahnelerini bir araya getirerek oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Afişlerin zaman içerisinde daha minimalist tasarımlara doğru evrildiği görülmüştür. *Bal* filmine kadar oyuncuların ve film sahnelerinin sıklıkla kullanıldığı afişler, *Buğday* filminden itibaren daha minimal özellikler kazanmaya başlamıştır. *Bağlılık Aslı* filminde başrol oyuncusuna neredeyse yer verilmemiştir. Bu bağlamda geçen zaman içerisinde yönetmenin film dilinin film afişlerine yansımaya başladığı görülmüştür. Filmlerin afiş tasarımlarında başrol oyuncularının kullanılması ve afişin odak noktasında yer almaları -*Bağlılık Aslı* filmi hariç- dışında ortak noktaya rastlanmamıştır.

Yapılan göstergebilimsel analiz sonrasında film afişlerinin film dilinin tamamlayıcısı olması konusunda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bunun akabinde ise ilgili film afişleri için yeniden tasarım önerileri geliştirilmiştir. Bu tasarım önerileri yönetmenin filmlerinin de yakın olduğu minimalist sanat akımının ilkelerine dayanarak gerçekleştirilmiştir. Tasarlanan afişlerde, film dilinin yansıtılması hedeflenmiştir. Filmlerin taşıdığı mesajlar dikkate alınarak afişlerdeki göstergeler izleyiciye filme dair mesaj verecek, filmi tanıtacak ve izleyicide merak uyandıracak şekilde tasarlanmaya çalışılmıştır. Yeniden tasarlanan afişlerde görsel açıdan süslü ve dekoratif unsurlardan olabildiğince uzak bir biçim hedeflenmiştir. Afişlerin tasarımında sade, yalın bir dil kullanılmaya çalışılmıştır. Negatif alan kullanımına dikkat edilmiş, arka plan

olarak sade görüntüler tercih edilmiştir. Renk kullanımı kısıtlı tutulmuş ve kontrast renklere sıklıkla başvurulmuştur. Afiş tasarımlarında ızgara çok fazla kullanılmamış bunun yerine simetrik tasarımlara odaklanılmıştır. Genel olarak yeniden tasarımlarda az şeyle çok anlatılmak istenmiştir. Kullanılan göstergelerle yeniden tasarlanan afişlerin film dilinin tamamlayıcısı olması sağlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada kullanılan yeniden tasarım yöntemi grafik tasarım alanında henüz sınırlılıkları test edilmemiş bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada yeniden tasarım yönteminin kullanılması için bir model geliştirilmiştir. Bu model iki basamaktan oluşmaktadır. İlk olarak yeniden tasarımı yapılması planlanan objenin incelenmesi ve neden yeniden tasarıma gerek duyulduğu ortaya konulmalıdır. Çalışmada bu ihtiyaç film afişlerinin film dilinin tamamlayıcısı olması gerektiği ile ortaya konulmuş, ilgili filmlerin afişlerinin bunu karşılayıp karşılamadığını görmek için çalışmada göstergebilimsel analizden faydalanılmıştır. İkinci aşamada ise yeniden tasarlanacak objeler, belirli tasarım ilkelerine dayandırılarak üretilmelidir. Çalışmada bu aşamada minimalist sanat akımı ve minimalist grafik tasarım ilkeleri göz önüne alınarak tasarımlar yapılmıştır. Sanat akımlarına veya ilgili tasarımı üretmek için başvuru ilkelere göre tasarım yapılmasının sebebi, ilgili tasarımlar için geçerlilik ve güvenilirlik sağlamaktır. Bu yöntemin geliştirilmesi ve grafik tasarımı alanında uygulanması için temel ilkelerin belirlenmesi ileride gerçekleştirilecek başka çalışmalar için bir örnek oluşturabilir.

## KAYNAKÇA

- Acar, M., & Yağbasan, M. (2014). Minimalist Sanat Akımına Dayalı Olarak Yavuz Turgul Filmleri Ve Afiş Önerileri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 205-220.
- Aktulum, K. (2004). *Göstergebilim*. Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi , 1-16.
- Bayav, Deniz (2006) *Resimde Göstergebilim, Çocuk Resimlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi (İlköğretim 8.Sınıf)*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics*, Routledge.
- Çeken, B., & Arslan, A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi “Film Afişi Örneği”. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 507-517.
- Döl, A. & Avşar, P. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*. 2(10), 1-11
- Ekiz, M., & Kaya, S. A. (2018). Minimalizm Sanat Akımının Grafik Tasarım Alanında Kullanımı. A. Apalı, & Y. Seçgin İçinde, *Geleceğin Dünyasında Bilimsel Ve Mesleki Çalışmalar*, 16-30, Bursa: Ekin Yayın.
- Gümüştekin, N. (2013) Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, K15, 35-50.
- Irmak, C.H., (2002), *Mimarlıkta Yalınlık Ve Minimalist Tavır*, Yüksek Lisans Tezi, İtü, İstanbul.
- Meyer K., (2015) "Towards A Definition Of Minimalism: Principles Of Minimal Visual Design In Web Interfaces", 1-60.
- Naderi, S. S., Sadeqzade, E., & Shapourian, F. (2019). The Impact Of Minimalist Art On Poster Design İn Iran. *Journal Of Art And Civilization Of The Orient*, 7(26), 41-56.
- Obendorf, H. (2009). *Minimalism: Designing Simplicity*. Springer Science & Business Media.
- Özcan, Y. (2018), *Günümüzde Grafik Tasarım Sorunlarının Çözümünde Minimalizm İlkelerinin Önemi Üzerinden Nuri Bilge Ceylan Filmleri İçin Afiş Tasarımları*, Yüksek Lisans Tezi , Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.

- Özgür, Ahmet (2006). “Göstergebilim” Erişim Adresi: [http://www.ahmetozgur.com/akademik/gostergebilim\\_2006.Pdf](http://www.ahmetozgur.com/akademik/gostergebilim_2006.Pdf). Erişim Tarihi: 12.07.2021
- Özdoğan, P. (2004). *Minimalizm Ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Parmelee, S., (2009). Remembrance of Films Past: Film Posters on Film, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2(29), 181–195.
- Rhodes G.D., The Origin and Development of the American Moving Picture Poster, *Film History* 19(3) (2007), 228–246.
- Şirin, Uygur, (2010), *Yusuf’un Rüyası: Semih Kaplanoğlu*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Sivas, A. (2013). Sinemada Minimalizm: Yankesici Üzerine Bir Değerlendirme. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 9-19.
- Şan, M.K. & İ. Hira (2007), “Frankfurt Okulu Ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi”, *Sosyoloji Yazıları I, (Sakarya Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Ortak Çalışması)* İstanbul: Kızılelma Yayınları, 324- 340.
- Taş, S. (2020). Tüketim Karşıtı Yaşam Tarzları: Freeganizm, Gönüllü Sadelik ve Minimalizm. *Toplum Ve Kültür Araştırmaları Dergisi* , 6, 38-64.
- Yalçın, A. (2019). Semih Kaplanoğlu’nun, Yumurta (2007), Süt (2008) Ve Bal (2010) Üçlemesinde Minimalizm . *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 442-477.
- “—” (2019), Aynı Film ‘Buğday’ <http://patikatoplulugu.com/ayin-filmi-%E2%80%8Bbugday/#:~:text=Cemil'in%20%C3%A7izdi%C4%9Fi%20%C5%9Fekilde%2C%20Y%C3%B6r%C3%BCk,na%20%C3%A7izdi%C4%9Fi%20kar%C4%B1nca%20yuvas%C4%B1%20haritas%C4%B1d%C4%B1r>, (Erişim Tarihi: 18.06.2021),