

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANASANAT DALI

1960 – 1980 YILLARI ARASI TÜRK ve AMERİKAN
WESTERN FİLM AFİŞLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL
AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

Handan ÜNAL YORULMAZLARDAN

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

ISPARTA, 2018

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANASANATDALI

Bu tez 18/01/2018 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/~~Oy Çokluğu~~ ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN

Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

İmza:

ÜYE

Doç. Yusuf KEŞ

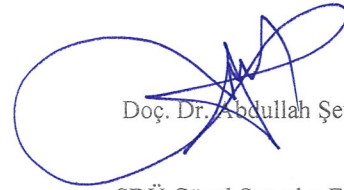
İmza:

ÜYE

Yrd. Doç. Murat KARA

İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.



Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

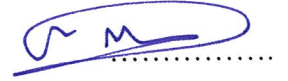
Bu çalışma.....tarafından desteklenmiştir.

Proje No:

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve İlkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (18/01/2018).

Tezi Hazırlayan Öğrenci
Handan Ünal YORULMAZLARDAN



SUNUŞ

Bu araştırma, 1960 yılından 1980 yılına kadar Amerikan ve Türk yapımı seçilmiş western film afişlerinin biçim ve içerik açısından incelenmesi, göstergebilimsel czmlemesinin yapılması, yapılacak film afişlerinde yararlanılacak bir kaynak olması amacıyla yapılmıştır.

Ülkelerin gelişmişlik göstergelerinden biri olan beyaz perde; toplumların kültürünü, politikasını diğer toplumlara tanıtarak bir sanayii haline gelmesi ülkelerin ekonomilerine katkıda bulunmuştur. Filmlerin piyasaya sunulmasına katkıda bulunan bir görsel iletişim türü olan afiş, aynı filmler gibi gelişim göstererek alıcının dikkatini ckmede yarar sağlamıştır. Grafik Tasarım ürünü olan afiş, zgn tasarımın sunuşta ki önemini ortaya cıkarmıştır. Film yapımında teknolojinin ve üretimin artması ile ön plana cıkan afiş, afiş ön plana cıkmıştır. Afişin görevi; iki boyutlu görüntüler ile alıcıya bir ürün ya da hizmeti tanıtmaq ve alıcıyı yönlendirmektir. Alıcıya başarılı bir şekilde mesaj aktarımı sağlanabilmesi için tasarımında görsel bütünlük oluşturulmalıdır. Bu calışmada afişin içeriği ve afişin başlangıcı araştırılıp göstergebilim czleme kullanılarak western film afişleri czmlemesi yapılmıştır. Sektör halini alan afişin oluşturulma amacının sadece tanıtım amaçlı olmaması gerektiği, iletiinin yanında tasarım unsurlarının da önemli olduğunun anlaşılmasının önem arz ettiği düşünülmektedir.

HANDAN NAL YORULMAZLARDAN

Isparta, 2018

ÖZET
1960 – 1980 YILLARI ARASI TÜRK ve AMERİKAN WESTERN FİLM
AFİŞLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

Handan Ünal YORULMAZLARDAN

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2018, Sayfa: 133

Danışman: Doç. Dr. Mehmet Özkartal

İlk yıllarda ticari bir ürün olarak değerlendirilmeyen sinema sanatı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendi pazarını oluşturmaya başlamıştır. Böylelikle rekabet ortamı oluşmuş, sektörde faaliyetler yoğunlaşmıştır. Bu rekabet ortamına dahil olan ülkelerden birisi de ABD'dir. Dış göçlerle oluşan bir ülke olarak ABD kuruluşunun ilk yıllarındaki ülkenin doğusundan batısına doğru gerçekleşen göçlerle ilgili hikayeleri “western” adı ile sinemaya aktarmıştır. Böylelikle ABD sanatsal alanda önemli bir yer edinmiştir. Sinema sektörünün gelişmesi ve filmlerin daha çok kitleye ulaşabilmesi, izlenebilmesi adına yapılan faaliyetler içinde 1960-1980 yılları arasında film, tanıtımları afiş ile öne çıkarılmıştır. Afiş, başta filmler olmak üzere özellikle, yapılan bütün sanatsal aktivitelerin tanıtımında vazgeçilmez bir unsur olmuştur.

Araştırmada western film afişlerinin göstergebilim açısından incelemesi yapılmaya çalışılmıştır. 1960-1980 yılları arasında da western filmlerinin Türkiye’de izleyici tarafından çok beğenilmesi, Türk sinema sektöründe de ABD’nin Vahşi Batı filmlerinin çekilmesine neden olmuştur. Bu araştırma, 1960-1980 yılları arasında ABD’nin Vahşi Batı hikayelerini perdeye taşıyan Türk ve Amerikan western film afişlerinin göstergebilimsel çözümleme örneklerinden oluşmaktadır. Western türünün ortaya çıkış nedeninin o dönemdeki Türkiye ve ABD’nin içinde bulunduğu durumun sinemaya uyarlanarak kendine özgü diliyle kesiştiği noktada özgün bir değer taşır. Sinema ve Amerikan kültürünün sentezlenerek bir akım haline gelmesi, farklı gösterge dizgeleri ile resimsel bir bakış adı altında göstergeler ve sanatsal bir yaklaşım sergileyen afişler incelenerek özgün bir okuma sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Afiş, Film, Western, Türkiye, ABD

ABSTRACT
SEMIOTIC ANALYSIS OF TURKISH and AMERICAN WESTERN FILM
POSTERS BETWEEN the YEARS of 1960-1980

Handan Ünal YORULMAZLARDAN

Süleyman Demirel University,

Institute of Fine Arts Graphic Design Department, Master Thesis

Year: 2018, Pages: 133

Supervisor: Assoc. Prof. Mehmet Özkartal

The film art, which was not considered a commercial product in the first years, started to build its own market after World War II. Thus, a competitive environment has been formed and activities in the sector have been intensified. One of the countries involved in this competitive environment is the USA. As a country formed by outward migration, the US transfers the stories about immigration from east to west of the country of the first years of establishment with the name of "western". Thus, the United States has an important place both in artistic and industrial space. Thus, the USA has an important place in the artistic area. Film promotions were highlighted with posters between 1960-1980 within the activities carried out in order to improve the cinema sector and to make films more accessible to the audience. The poster is an indispensable element in the promotion of especially the artistic activities, especially the films.

Semiotic analysis was used to detect the posters, messages and promises of the films. Much appreciated by viewers in western films in Turkey between the years of 1960-1980, also caused the withdrawal of the US Wild West films in the Turkish cinema sector. The study consists of semiotic analysis examples of Turkish and American western movie posters bearing the American West's stories from 1960 to 1980. The reason for the emergence of the Western model is unique in the point where the situation in Turkey and USA at that time is adapted to the cinema and intersected with its own language of art of painting. Synthesis of cinema and American culture to become a stream, with different indicator sets and illustrations under the name of a pictorial view, and an original reading by examining posters exhibiting an artistic approach.

Key Words: Semiotics, Poster, Film, Western, Turkey, USA

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD.....	Amerika Birleşik Devletleri
Bkz.....	bakınız
C.....	cilt
çev.....	çevirmen
ed.....	editör
Fr.....	Fransızca
SDÜ.....	Süleyman Demirel Üniversitesi
TDK.....	Türk Dil Kurumu
ty.....	tarih yok
USA.....	United States of America
vb.....	ve benzeri
vd.....	ve diğerleri

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa No

Şekil 1: Çizgi Çeşitleri	9
Şekil 2: Pierce'nin Anlam Öğeleri	37
Şekil 3: Pierce'nin Anlam Öğeleri	37
Şekil 4: Saussure'nin Anlam Öğeleri	38
Şekil 5: Barthes'ın İki Anlamlandırma Düzeyi.....	44
Şekil 6: Dizimsel İlişkiler/Chandler.....	46



RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1: Dr. Strangelove Film Afişi-1964	8
Resim 2: Tursil Çamaşır Deterjanı Reklam Afişi-1965	10
Resim 3: The Kremlin Letter Film Afişi-1970	11
Resim 4: Frenzy Film Afişi-1972.....	12
Resim 5: The Apartment Film Afişi-1960	12
Resim 6: Ben Hur Film Afişi-1959.....	13
Resim 7: A Night To Remember Film Afişi-1958	14
Resim 8: Votes For Women Siyasi Afişi-1909.....	15
Resim 9: Scotties Mendilleri Reklam Afişi-1962	16
Resim 10: American Airlines-1960	17
Resim 11: Ağrı Dağı Efsanesi-1975	19
Resim 12: Audi Automobil Reklam Afişi-1912	23
Resim 13: Arçelik Ev Aletleri Reklam Afişi-1971	23
Resim 14: Kızılay/İhap Hulusi Görey.....	24
Resim 15: Deutsches Tiyatro Afişi-1907.....	26
Resim 16: Erken Dönem Nazi Almanya'sı Propaganda Afişi	28
Resim 17: Birleşik Devletler Donanması Asker Afişi	29
Resim 18: II. Dünya Savaşı Savaş Bilgileri Ofisi Siyasi Afiş/Frederick Siebel-1942.....	30
Resim 19: Rheinzauber/Ludwig Hohlwein-1929	32
Resim 20: Demokrat Parti Siyasi Afiş-1950.....	33
Resim 21: Migros Marketi Reklam Afişi.....	34
Resim 22: Hayvan Hakları Federasyonu-2011	35
Resim 23: Ekonomi ve Arttırma Kurumu Afişi/İhap Hulusi Görey	35
Resim 24: Edison'un stüdyosunda çekilen Fred Ott'un Hapşırması	50
Resim 25: Mürebbiye Film Afişi-1919.....	53
Resim 26: İtalyan Spaghetti Western Türü Film Afişi-1966	61
Resim 27: The Westerner Film Afişi-1940.....	63
Resim 28: The Sooting Film Afişi-1966.....	64
Resim 29: Cimarron Film Afişi-1960	65
Resim 30: Carry On Cowboy Film Afişi-1965	65
Resim 31: Westworld Film Afişi-1973	66
Resim 32: Flash Gordon Film Afişi-1936.....	66
Resim 33: The Getway Film Afişi-1972.....	67
Resim 34: The Outlaw Film Afişi-1943	67
Resim 35: Die Söhne der großen Bärin Film Afişi-1966.....	68

Resim 36: Broken Lance Film Afiş-i-1954.....	68
Resim 37: The Good The Bad The Weird Film Afiş-i-2008.....	69
Resim 38: Little Big Man Film Afiş-i-1970.....	71
Resim 39: İntikam Hırsı-1963	74
Resim 40: Çifte Tabancalı Damat-1967.....	80
Resim 41: Çeko-1970	85
Resim 42: 7 Belalılar-1970	90
Resim 43: Atını Seven Kovboy Red Kit Daltonlara Karşı-1975	95
Resim 44: One Eyed Jack-1961	101
Resim 45: True Grit-1969	106
Resim 46: The Wild Bunch-1969	111
Resim 47: Pat Garrett And Billy The Kid-1973	115
Resim 48: Comes a Horseman-1978.....	119

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
KISALTMALAR DİZİNİ	iv
ŞEKİLLER DİZİNİ	v
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM AFİŞ

1.1. Afif Tasarımında Dikkat edilmesi Gereken Ögeler	5
1.2. Afif Tasarımında Değerlendirme Kriterleri	20
1.2.1. Mesaj (İleti).....	20
1.2.2. Mesaj-İmge Bütünlüğü	21
1.2.3. Görsel-Sözel Hiyerarfi.....	21
1.2.4. Farkedilirlik	22
1.3. Afif Türleri	22
1.3.1. Ticari Afifler.....	22
1.3.2. Sosyal Afifler.....	23
1.3.3. Kültürel Afif	25
1.4. Film Afifleri	26
1.5. Afifin Başlangıcı	27
1.5.1. ABD’de Afifin Başlangıcı ve 1980 Yılına Kadar Afif.....	28
1.5.2. Türkiye’de Afifin Başlangıcı ve 1980 yılına Kadar Afif	30

II. BÖLÜM GÖSTERGEBİLİM

2.1. Göstergebilimsel Çözümleme	38
2.2. Gösterilen ve Gösteren	40
2.3. Yatay ve Dikey Eksenler	41
2.4. Göstergelerin Anlamlandırılması	41
2.4.1. Düzanlam	41
2.4.2. Yananlam	42
2.4.3. Mitler	43
2.4.4. Söz Oyunları (Retorik Ögeler).....	44
2.5. Gösterenin Anlamlandırma Biçimleri	45
2.5.1. Sentagmatik (Dizimsel Bağıntı) Çözümleme	45
2.5.2. Paradigmatik (Dizisel Bağıntı) Çözümleme	47
2.5.3. Kodlar	47
2.6. Göstergelerin Semiyotik Açından Değerlendirilmesi	48

III. BÖLÜM

FİLMİN 1960 YILINA KADAR ABD ve TÜRKİYE’DE TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ

3.1. Bir Film Türü Olarak Western Film Tanımı ve Tarihsel Süreci	58
3.2. ABD’de ve Türkiye’de Toplumsal ve Kültürel Değişim	69
3.2.1. 1960-1980 ABD’de Toplumsal Kültürel Değişim.....	69
3.2.2. 1960-1980 Türkiye’de Toplumsal Kültürel Değişim	72
3.3. ABD ve Türkiye’de 1960 – 1980 Seçilmiş Western Film Afişleri Göstergebilimsel Çözümleme Örnekleri	74
SONUÇ	124
KAYNAKÇA	128



GİRİŞ

Grafik tasarımın önemli bir parçası olan afiş, ilk ortaya çıkışından itibaren iletişim dünyasının en temel taşlarından biri haline gelmiştir. Basım sektöründe hızlı teknolojik gelişmeler, reklam ajanslarının çoğalması ve öneminin anlaşılması ile dünyada ve ülkemizde grafik tasarım ürünü olan afiş ön plana çıkmıştır. Afişler; toplumda sosyal, kültürel, ticari içerikli konuları gereksinimler doğrultusunda duyurmak ve tanıtmak için hazırlanmış iletişim aracıdır. Teknolojinin gelişmediği dönemlerde, afişin toplumdaki yeri büyüktür. Tasarımcı, afişi tasarlama sürecinde tasarım ilkelerini hedef kitlenin ihtiyaçları göz önünde bulundurularak üretim yapmaktadır. Çünkü afiş, tüketici ile satıcı arasında kurulan önemli bir iletişim aracıdır. Afiş tasarımını üreten kişi; toplumu çok iyi tanıyarak, günün şartlarını ve hedef kitlenin ihtiyaçlarını özümseyerek tasarımını yaptığı konuyu sanat haline getirip izleyiciye aktarmaktadır. Afiş tasarımı ortaya çıkarırken estetik ve işlevsellik ile birleştirilerek hedef kitleye mesajı doğru bir şekilde ulaştırma kaygısını taşımalıdır (Berger, 2004:128-129). Film afişlerinde farklı iki kültürün bulunduğu dönem içerisindeki aynı kültürü konu edinip afişlere nasıl yansıtıldığı göstergebilimsel çözümlenmeden yararlanılarak incelenecektir.

Radyo, televizyon, internetin ortaya çıkışı ile bir dönem durgunluk yaşasa da sanatsal ve özgün oluşu ile afiş, ürün tanıtımında her dönem önemli olmuştur. Afiş; sanatsallığı, grafiksel öğeleri ve özgünlüğü barındırmazsa tanıtmak istediği konuyu hedef kitleye ulaştırmada yetersiz kalır. Yaşadığımız alanlarda her gün yüzlerce afişle karşı karşıya kalınmaktadır. Günlük rutin işlerimizi yaparken farkında olmadan birçok imge bilinçaltına yerleşmektedir. Örneğin; işe, markete, okula, sinemaya giderken hep sokaktan geçeriz. Afiş ve toplum arasında ki ilişki teknoloji gelişmeden çok önceleri ortaya çıkan etkili bir iletişim yöntemidir. Böylesine mesaj yağmuru altında mesajları aklında tutabilir ya da unutabilir. Ancak insanoğlu bu mesajları, okumadan, görmeden edemez (Berger, 2004:129).

Göstergelerle, biçimlerle, imgelerle ve simgelerle çevrelenmiş bir dünyanın içinde yaşamak zorunda kalan insanoğlu, iletişim kurmak için göstergeleri üretmiştir. İnsanoğlu bu sayede düşüncelerini, görüşlerini, yeni üretilen bir ürünün varlığını gösterge yoluyla bir başkasına aktarmaktadır. Böylece göstergeler yoluyla düşünme

ve göstergeler yoluyla konuşma eylemleri gerçekleştirilir. Göstergelerin doğru bir biçimde algılanması ve yorumlanması için eğitim, deneyim ve toplumda var olmakla ilgilidir. Gösterge denilen kavramları genelde iletişim kurmak amacıyla insanlar tarafından bilinçli olarak oluşturulduğunun farkında olmamız gereklidir (Günay, 2012:13-15).

Amerikan ve Türk sinemasının üretmiş olduğu western filmlerinin 1960 ve 1980 yılları arasında yer alan filmlerden örnekler seçilerek estetik ve dünya görüşüne dayalı göstergebilimsel çözümlemesi yapılmıştır. Amerikan toplumunun kendi yarattığı Amerika efsanelerini bir sinema türüne çevirmesi ve tüm dünyaya yayarak Türkiye’de de önemli bir sinema akımı haline gelme süreci aktarılmıştır. O dönemde Amerika’daki yerel göçün etkisiyle ortaya çıkan kültür çatışmaları birçok ülkenin dikkatini çekmiştir. Evrensel öykülere dönüşerek yalnızca o toplumu ilgilendiren durumdan çıkarak dünya seyircisine ulaşan western adını alan film türünün politik, toplumsal, ideolojik sorunlarını tüm dünyaya duyuracak bir film furçasına ulaşması sorgulanmıştır (Gönen, 2008:4). Bu yansıma, western filmlerinin alt kültürü olarak film sektörüne yansımıştır. Türkiye’deki film sektöründe kayda değer bir furçaya sebep olmuştur. Göstergebilimsel açıdan ABD ve Türkiye yapımı film afişleri bulunduğu dönem gözetilerek çözümleme yapılmıştır. Yeni üretilecek film afişlerinde, afiş sanatının bir uzantısı olan film afişlerinin tarihine ışık tutularak faydalanılacak bir kaynak ortaya çıkması hedeflenmiştir. 1960-1980 yılları arasında film afiş kaynak incelemesinin yetersizliği nedeniyle gelecek araştırmalara yön vermek için ortaya çıkmıştır.

Buradaki amaç, Amerikalılara ait kültürün ve Türklerdeki Batı hayranlığının biçimlerini karşılaştırmak ve doğruya olan yakınlıklarını saptamak değildir. Vahşi Batı’nın keşfedilmesi ile yeni bir düzenin, yeni bir uygarlığın doğmasını yansıtan tarihsel olayların toplamını oluşturan bir uzantıyı incelemektir. Batının keşfedilmesi ile filmlere, olaylara ve olgulara estetik bir boyut kazandırılmıştır.

Bu araştırma, ilgili insanlara ve başka araştırmacılara bu döneme ait göstergebilimsel çözümlemede faydalı bir kaynak olabilmek için ele alınmıştır. Konusunda öncü olarak görülen filmlerden yararlanılarak ait olduğu dönemin şartları kapsamında afişler çözümlenmeye çalışılmıştır. Alanında belirli bir kitlede kabul

görmüş film afişlerine ve bu bakımdan önemli sanatçıların afişlerine yer verilmiştir. Bazin'in altını çizdiği gibi "western filmlerinin ölümsüzlüğünü" yansıtacak film afişlerinin o günün teknik imkanları ile üretilen afişlerde, film afişlerinin nasıl olduğunun araştırması yapılmıştır (Gönen, 2008:2-3).

1960-1980 yılları arasında teknik imkansızlıklara rağmen önemli üretimler yapılmıştır. O dönemlerdeki savaşlar ve ülkelerin iç sorunlarına bakılmaksızın farklı kıtalar arası bile gelişmeler ve değişimler yakalanmıştır. Araştırma için belirlenen örneklem, 1960-1980 yılları arasında ABD ve Türkiye üretimi western film türü göz önüne alınmıştır. Her iki ülke grup kapsamına alınarak bu ülkelerde gösterime giren beşer film incelenmiştir.

Bu araştırmanın temel göstergesi afişin kendisidir. Göstergeler, iç içe geçmiş öğeler bütünüdür ve afişlerin içinde birçok gösterge barınmaktadır. Bu incelemenin, gösteren kapsamına, filmin tanıtımı için kullanılan afişi oluşturan görsel metin (insan, doğa, mekan, hayvan, nesne görüntüleri, grafik unsurlar ve fotoğraflar vb.), yazılı metin (başlık, slogan, oyuncu isimleri ve diğer yazılar vb.) girmekte; gösterilen kapsamına ise o filmin tanıtımını sağlayan afişin içeriğindeki alıcıya iletilmesi gereken mesajın oluşturacağı anlamlar (filmin içeriği hakkında bilgi, filmde hissedilmesi gereken duygular vb.) girmektedir.

Ayrıca bu tez çalışmasında, toplumda önemli bir güce sahip afişin tanımı, çeşitleri, göstergebilim yöntemi ve açıklamasına değinilmiştir. 1960-1980 yılları arasında Amerikan ulus-uygarlık kimliği ilişkisinin tüm dünyada furya haline gelerek ABD ve Türkiye western film afişlerinin belli temel örnekleri ile afişin göstergebilimsel yöntemle incelenmesi yapılmıştır. Bu sinematografik tür afişlerinde yer alan estetik gerçeklik ile somut olarak incelenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır.

I. BÖLÜM

AFİŞ

Türk Dil Kurumu afişi, “bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yerlere asılmış olan genellikle resimli ve renkli duvar ilanı” olarak tanımlanmıştır (www.tdk.gov.tr, [15.07.2017]). Belirli ölçülerde tasarlanan afişler ilk olarak dilimize Fransızcadan girmiştir. Fransızca Karşılığı ‘affiche’; İngilizce karşılığı ‘poster’ (tiyatro sözlüğünde) veya ‘banner’; Almanca karşılığı ‘plakat’ anlamına gelmektedir (www.tdk.gov.tr, [15.07.2017]). Afişler bulunduğu ülkenin; politik, kültürel, ticari, ekonomik özelliklerini yansıtarak geniş kitlelere ulaşılmasını sağlayan birçoğu resimli olan duvar ilanlarıdır. Caddeler, sokaklar, panolar, toplu ulaşım araçları, duvarlar ve daha pek çok yere asılan afişler geniş kitlelere ulaşmayı başarırlar. Ülkenin toplum yapısıyla ilgili kültürel veya ticari mesajları alıcıya ulaştıran grafiksel objelerdir. Becer’e (1999:202-203) göre, afiş tasarımının yapıldığı ülkenin kültürel, politik ve ticari özelliklerini yansıtmaya görevini üstlenerek canlı ve estetik yapıya sahip bir göstergedir. Tepecik’e (2002:75) göre afiş, insanların ortak duygu ve düşüncelerine hitap ederek diğer grafik ürünlerinde de yer alan toplumsal özelliklere değinen bir üründür.

Afiş; filmin öyküsü, senaryo, önem taşıyan sahneler, başrol oyuncular, çekilen mekan, içerdiği dönem incelenerek oluşturulur. Sanat ve estetik kaygının ortaklığı ile oluşturulan afiş, halka açık yerlere asılan genellikle propaganda ve reklam yapmak, duyuruyu ilan etmek için hazırlanan resimli ve basılı kağıtlardır. Toplumsal yaşam alanlarında da haber ulaştırmak için kullanılan afişler metin, renk, resim gibi öğelerden oluşur. Değişik boyutlarda ve çeşitli özellikleri bulunan kağıtlara basılabilen afişler, toplu yaşam alanlarının her bir köşesinde sergilenebilme özelliğine sahiptir (Becer, 1999:201). Afişlerin boyutları; konu, içerik ve tasarımlarına göre değişiklik gösterebilir. Afişin boyutu büyüdükçe hareket artmaktadır, daha etkili ve belirgin görüldüğü için de hızlı algılanma sağlamaktadır. Hedef kitlenin yoğun olduğu yerler dışında ilgisini çekebileceği, daha iyi görebileceği açık ya da kapalı alanlarda sergilenmesi etkiyi artırmaktadır. Afiş tasarımı yapılırken metin ve kullanılan imgeler amacına uygun, yalın, çarpıcı, özgün ve algıda üst düzey çekicilik sağlamalıdır. Afişin hedef kitleye mesajı sağlıklı net bir şekilde iletebilmesi için fotoğraf, resim ve renkler

kullanılmaktadır. Tasarımda renkler, hareket ve etki yoğunlaşması sağlamaktadır. Afişte yer alan nesne ve metinlerin; farklı boyut ve renklerde olması da hareketliliğe etki etmektedir. Böylelikle afiş etkili hale getirilmektedir. Başarılı bir afişin hedef kitlenin algılamasında olumlu sonuçları ortaya çıkarıcı bir yapıda olması gereklidir. Ayrıca Barnard'a (2002:166) göre tasarım ürünü bir planlama süreci sonunda ortaya çıkmıyorsa bu tasarım ürünü sayılamaz.

Geniş kitlelere görsel yöntemleri kullanarak hitapta bulunan etkili bir haberleşme aracı olan afiş eğer dikkatinizi çekerek sizi etkiliyorsa amacına ulaşmış varsayılmaktadır (Ünalın, 2001:20). Afişin hedef kitleye ulaşması için bir mesaj barındırıyor olması gerekmektedir. Bu mesaj var olup alıcıya gerektiği şekilde ulaşması için renk, tipografi, resim gibi afişi oluşturan öğelerin bütünlüğü sağlanarak etkileyici olması gerekir. Alıcının yaşam sınırlarını çevreleyen sınırlar içerisinde dikkatini çekebilecek güçte olması için işlevlerini yeterli düzeyde tutmalıdır. Hem toplumu hem bireyi ikna etmeli, samimi olmalı, yönlendirmeli, sosyal mesajlar vermelidir. Afişi iletişim araçlarından ayıran en önemli özelliği vereceği mesajın doğru bir şekilde alınması zorunluluğudur (Deliduman ve Çakmak, 2017:315-316).

Afiş; yalın olan görsel tasarımı alıcıya etkileyici ve hızlı bir şekilde ulaştırmayı amaç edinen reklam araçlarından biri olarak adlandırılabilir. Afişler, resimler ya da sanat eserleri gibi izlenmek için değil, iletmek istedikleri mesajları bir an önce fark ettirmek için tasarlanıp sunulurlar. Afişlerin amaçları arasında mesajı çarpıcı bir şekilde alıcıya vermek önemlidir (Teker, 2009:139-140). Başarılı bir şekilde mesajı iletmek görevini yerine getiremiyorsa grafik tasarım açısından bulundurduğu özellikler ne kadar kusursuz olsa dahi gerçek amacına ulaşmış sayılmaz.

1.1. Afiş Tasarımında Dikkat edilmesi Gereken Öğeler Kompozisyon

Sanatçı kompozisyonu göze hoş gelen ideal düzeni oluşturmak için sezgisel ya da matematiksel ve geometrik ölçütlere dayanarak oluşturur. Bu ölçütlerle parça bütün ilişkisi sağlanır. Antik Yunan sanatında geliştirilmiş olan Altın Oran, parça ve bütün ilişkisinde en ideal uyumu oluşturabilen yaygın bir ölçüttür. Altın Oranda küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranı eşit olmalıdır (Üner, 2010:112-113). İlkel dönemlerde öncelikle biçim hazırlanırken, daha sonra buna akışkan madde ilave edilerek şekil kazanması sağlanmış. Aristoteles'e göre, öz ve

biçimin karşılıklı ilk etkisini ortaya atarak sanatın ana ögesi biçim, yardımcısı ise özdür. Biçimin belirli bir olgunlukta olması, maddenin düzgün olmasını sağlamaktadır. Yeryüzünde her şeyin dengeli bir biçimde olduğu görülmektedir (Ersoy, 2002:134).

Günümüzde çok anlam barındıran bir sözcük olarak karşımıza çıkan kompozisyon Turani'ye göre (2000:73), bir bütün oluşturacak şekilde parçaların bir araya getirilmesidir. Geçmişte kompozisyon çoğu kez inşai öğelerin birleştirilmesi için kullanılmıştır. Günümüzde kompozisyon; renklerin, çizgilerle yüzeylerin belli bir uyum içinde armoni oluşturarak bir arada tutulmasıdır. Farklı kural, yaklaşım ve stilleri içerisinde barındıran kompozisyon; konu, perspektif, renk, çizgi, doku gibi görsel öğelerden oluşturulmaktadır.

Kompozisyon ilkesi açık ve kapalı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Üner, 2010:114):

a. Açık Kompozisyon (Sınırsız Görüntü)

Kompozisyonu oluşturan elemanların belirlenen yüzeyin dışında da devam ediyormuş hissi vererek sınırsız hareketlilik sağladığı üsluptur. Rönesans'ın kuralcı tavrına karşıt dağınıklık hissi veren bu üslup Barok akımı ile başlamıştır (Üner, 2010:114). Açık kompozisyonda tasarımcı, oluşturduğu tasarımda görsel öğeleri, afişi oluşturan çerçevenin içerisine sığdırmakla ilgilenmez.

a. Kapalı Kompozisyon (Sırlı Görüntü)

Kompozisyonun belirlenen yüzey ile sınırlandırılarak; yüzeyin merkezine odaklayan üsluptur. En önemli unsurları; denge, düzen ve simetridir (Üner, 2010:116). Afişin çerçevesinin içerisine tüm görseli oluşturan öğelerin sığdırılma zorunluluğu vardır.

Derinlik

Yukarı-aşağı, sağ-sol olarak iki boyut görme özelliğine sahip olan gözün ağ tabakası, üçüncü boyut olan derinliği de algılamaktadır. Derinlik boyutunu algılamamızı sağlayan etkenler, ışığın gelme açısı ile ortaya çıkan gölgeler, nesnelerin netliklerinde oluşan farklılıklar ve gözün ağ tabakasındaki imgelerin farklı olmasıdır. Soyut ve somut elemanların mekân içerisinde üçüncü boyut kazandırılması ile derinlik

oluşmaktadır (Üner, 2010:120). Modern sanatta derinlik kavramı; gerçek derinliği vermekten çıkmış yerini soyut, yalın ve özgün mekân derinliğine bırakmıştır.

Işığın geliş açısı, nesnelerin bazı bölümlerinin daha net ya da gölgeli görülmesini sağlayarak derinlik algısını ortaya çıkarmaktadır. Bir nesnenin başka bir nesneyi engellemesi, engellenen nesnenin daha uzakta gözükmeye neden olarak derinlik algısı yaratır. Tüm ayrıntıları görülebilen nesnelere daha yakın, kenar çizgileri görülebilen nesnelere ise daha uzak algılanır. Nesnelerin aralıklarının eşit olması birbirlerine daha yakın gibi görünmesini sağlamaktadır (Tekler, 2009:60).

Oran/Ölçü

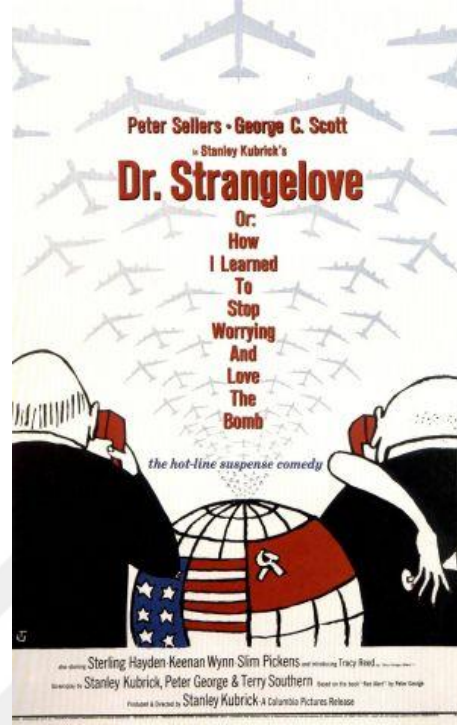
Bir bütün ile parçalarının ölçü kurularak ilişkilendirilmesidir. Oranı oluşturabilmek için bir birim esas alınmalıdır. Örneğin Eski Yunanlılar da ölçü birimi baş esas alınarak heykellerin vücut oranları hesaplanmıştır (Turani, 2000:104-105). Grafik tasarım oluşturulurken değişik ve belirli ölçülere sahip görsel unsurlar bir araya gelerek bir uyum sağlaması sonucu oluşmaktadır. Ölçüler büyüdükçe algılanma kolaylaşır ve dikkat çekicilik artar (Bahar, 2006:59). Afişlerdeki tipografide bu durum yazıların boyutları ile sağlanmaktadır. Afişi oluşturan görsellerde de büyük-küçük ilişkisi sağlanarak oran kurulmaktadır. Belirli bir düzen sağlanarak oran kullanılırsa algıda bir karmaşa oluşmaz ya da etkisiz bir ileti durumu ortaya çıkmaz.

Denge

Denge unsuru; doğada, yer şekillerinde, insan anatomisinde her yerde karşımıza çıkmaktadır. İnsanın doğasında var olan simetrisinin etkisi ile bir denge arayışındadır. Vücudumuzun yanındaki iki kolumuzu açarak denge sağlamaktayız. Bu dengenin daha da güçlenmesi için ellerimizi açarak yardım almaktayız. Böylece orta parmaklarımızdan iki tarafa dengeli biçimde dağılmaktadır (Uçar, 2004:66).

Kompozisyon da, plastik sanatlarda kullanılmakta olan unsurların birbirlerini bütünleyecek biçimde düzenlenmesidir (Turani, 2000:33). Denge, küçük-büyük ilişkisi, renk ilişkisi, doku gibi durumlarla da oluşturulabilmektedir (Uçar, 2004:67). Denge belirli eksene göre düzenlenirse simetriyi; belirli bir eksen olmaksızın eşit ve dağınık ya da eşit olmayan öğelerin düzenlemesiyle asimetri oluşturulmaktadır. Afişler oluşturulurken çoğunlukla simetri ve asimetriciden yararlanılmaktadır. Örneğin, resim 1 de görüldüğü gibi Dr. Strangelove adlı film afişinde, afişin ortasında dik bir

şekilde çizginin var olduğunu düşünürsek uçakların sistematik bir düzende afişe yerleştirildiği görülmektedir.



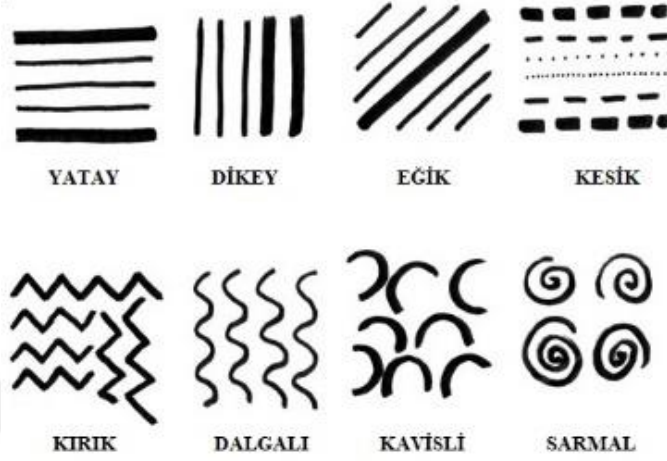
Resim 1: Dr. Strangelove Film Afişi-1964

(<http://www.imdb.com/title/tt0057012/> 25/08/2017)

Çizgi

Doğayı taklit etmek, objeleri biçimlendirmek için sürekli kullanılan çizgi, tasarımın en temel ögesi kabul edilmektedir. Uygarlığın başlangıcından beri kullanılan bu öge, insanları etkileyen ve görsel iletişimi sağlamada büyük bir rol almaktadır (Öztuna, 2007:88). Tepecik, çizgiyi maddenin en küçük yapısı olan atomu meydana getiren moleküllere benzetmektedir. Çizgi tek başına molekül gibi bağımsız bir eleman olarak bir anlam ifade etmez. Noktalar bağlıdır. Buna dayalı olarak çizgi; yüzeylerin kesişmesi ya da noktanın yüzey üzerindeki hareketidir. Çizgi; iki boyutlu, soyut bir anlatım sergilemesine karşın, insan psikolojisi üzerinde nesne çağrışımları da yapmaktadır. Dağların, ormanların, ovaların, denizlerin, binaların, yolların, konturları çizginin yardımı ile kağıt üzerinde anlatımı sağlanmaktadır (Tepecik, 1994:53). Böylece çizgi yüzey üzerine aktarım yapma da en basit ve hızlı bir yoldur. Sadece görülenler değil düşüncelerde yüzey üzerine kolaylıkla aktarabilir. Çizgi bu yüzden evrenseldir (Bahar, 2006:55).

Çizginin; tasarımın temel unsuru olarak görevi birlik ve dengeyi sağlamaktır. Tasarımın düzenlemesini ya da dengesini bozabilmektedir. Tasarım sürecindeki nesnenin ayıklama, sadeleştirme ve stilizasyon gibi görevlerini yapmaktadır (Tepecik, 1994:53). En çok kullanılan çizgi çeşitleri şekil 1 de yer almaktadır.



Şekil 1: Çizgi Çeşitleri (Tepecik, 1994:53)

Renk

Işığın cisme çarptıktan sonraki yansıması görme duyumuzda bir efekt oluşturmaktadır. Bu efektte renk adı verilir. Kişide çeşitli cisimlerden yansıma yaparak gözümüze gelen ışınların görsel algıda yarattığı izlenimdir. Renk, plastik sanatlarda derinlik anlamında kullanılmaktadır. Renkler karıştırılarak ton değerlerini oluşturmaktadır. Sanatçılar renklerin insanda derinlik hissi vermesinden dolayı renk perspektifine önem verirler. Örneğin bir sayfada kullanılacak sıcak renk başlık yazısı, mavi ve mor zeminin üzerinde kullanılarak öne çıkarılmaktadır (Uçar, 2004:47). Renklerin saf değerleri de insanlarda duygusal etkiler yaratır. Böylece algılamada ve bilinçaltını etkilemede önemli bir yere sahiptir. Renklerin içerisinde bir renk uyuma göstermiyorsa bağırıcı etki, uyuşuyorsa rahat etki uyandırır (Turani, 2000:116). Her insanın üzerinde farklı duygusal etki yaratan renklerin genel olarak verdiği anlamlar vardır. Ancak tüm renklerin farklı kültürlerde, yerlerde ve coğrafyalarda farklı anlam ve sembolik açılımlarına ulaşabilmektedir (Uçar, 2004:50).

Bir grafik tasarım elemanı olan renk ayrıca görsel hiyerarşiyi de organize eder. Afişlerde renk; çizim ve tipografiyi etkileyici bir hale getirebilmektedir ya da onların önünde yer alarak diğer elemanları ikinci plana da atılabilmektedir. Biçimlerle ön-arka, yakın-uzak ya da derinlik hissi verilebilmektedir. Rengin ton değerleri bilinçli

kullanılarak tipografi kolay okunur hale getirilerek akılda kalıcı bir stil oluşturulabilmektedir (Teker, 2009:64).

Beyaz

Simgesel anlam olarak; arılık, aydınlık, teslimiyet, sessizlik, serinlik, adalet anlamına gelmektedir. Psikolojik etkisi ise neşe, merhamet, hoşgörü, olumluluktur. Toplumsal anlamda ise batıda saflık, asalet, suçsuzluk, bekâret, istikrar, yeniden diriliş, ölümsüzlük ve temizliktir. Bu nedenle hemşire, gelinlik, rahibe gibi giysiler beyaz renklidir. Asya’da ise geri dönüşün, matem ve yasın rengi beyaz olarak kabul edilmektedir (Teker, 2009:67).

Tüm renkleri bünyesinde barındırarak olumluluk belirtisi veren beyaz, bazı durumlarda yokluk ve hiçliği ifade eder. “Büyük patlama” teorisinde evren siyah iken büyük bir patlama ile birlikte dünya ve ışık ortaya çıkarak beyazı oluşturmuştur. Tanrısal bir niteliği vardır. Cennet ve ölümsüzlük, sonsuz mutluluk gibi tanımlamalar bu özellik ile ilgili çağrışımını kanıtlar (Uçar, 2004:47). Eski Roma’da beri Avrupa’da resmi kurumlarda görev alacak kişilerin adaylık sürecinde beyaz giyindikleri bilinmektedir. Mevlevi kültüründe de salona siyah pelerinleri ile giren dervişler, pelerinlerini çıkarıp atarak dönmeye başlamaktadır. Kendilerini arındırdıklarını, gerçeği ve yeniden doğuşu simgeleyen beyaz roblarıyla sema dönmektedir (Uçar, 2004:50).



Resim 2: Tursil Çamaşır Deterjanı Reklam Afişi-1965

(<http://www.hurriyet.com.tr/turkiye-nin-ilk-camasir-deterjani-24979691> 25/08/2017)

Beyaz; temizlik, saflık, arılık anlamlarına geldiği için kozmetik ambalajlarında ve temizlik ürünlerinde çokça rastlarız. Temizlik ölçütü olarak; “ak pak”, “aklanmak”, “kar gibi bembeyaz”, “ak alın”, “ak kaşık”, “bembeyaz bir sayfa” gibi tanımlamalar kullanılır (Uçar, 2004:48-50). Resim 2’de görüldüğü gibi temizlik anlamı ile beyaz renk bağdaştırılmıştır. Tursil deterjan ile giysilerin ak pak olacağı ve giysilerin daha beyaz bir görüntüye ulaşılacağı vurgusu yapılmıştır.

Siyah

Simgesel anlam olarak; güç, lüks, ağırbaşlılık, olumsuzluk, kötü talih gibi anlamları taşır. Psikolojik etkisi ise baskı, umutsuzluk, düş kırıklığı, yasadışılık, zorunluluk ve korku duygusu yaratır. Toplumsal anlamda da matem, başkaldırma, büyü, resmiyet ve aristokrasiyi simgeler (Gümüştekin, 1999:82). Kombinasyonlarda olduğundan daha büyük ve ağır gözükten siyah renk, ışığın soldurma etkisine en fazla karşı koyan renk olma özelliğini taşımaktadır (Teker, 2009:67). Siyah, Eski Mısır ve Afrika ülkelerinde yağmurla şişmiş bulutların ve verimli toprağın rengiyle bağdaştırılarak bereketin simgesel bir rengi olarak önem kazanmıştır (Uçar, 2004:50).



Resim 3: The Kremlin Letter Film Afişi-1970

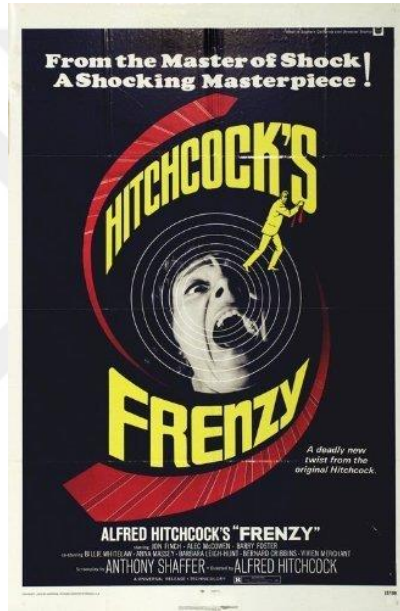
(<http://www.imdb.com/title/tt0065950/> 25/08/2017)

Resim 3’te 1970 yapımı John Huston yönetmenliğinde çekilen The Kremlin Letter film afişinde beyaz zemin üzerine siyahın verdiği keskinlik görülmektedir. Siyah ve beyazın bütünlüğü, kırmızı kullanılarak sıradanlıktan arındırılmış ve ayırt

edicilik sağlanmaktadır. Siyahın; casusluk, aksiyon, dram anlamlarıyla afiş ve film arasında bağlantı kurulmaya çalışılmıştır.

Kırmızı

Birçok dünya bayrağında yer alan kırmızı, başkaldırının ve devrimin rengidir. Kırmızı bayrak Rus, Çin ve Fransız Devriminde hep ön safta taşınmıştır. Çin kültüründe şans ve üretkenlik anlamı taşır. Japonya’da yalnız kadınlar tarafından giyilen kırmızı, gönülden, içten olmanın sembolünü barındırır. Ateşin rengi kırmızıdır. Bu da cehennem, şeytan ve şeytanlığın rengi olarak sembolize edilir (Uçar, 2004:51-52).



Resim 4: Frenzy Film Afişi-1972 Resim 5: The Apartment Film Afişi-1960

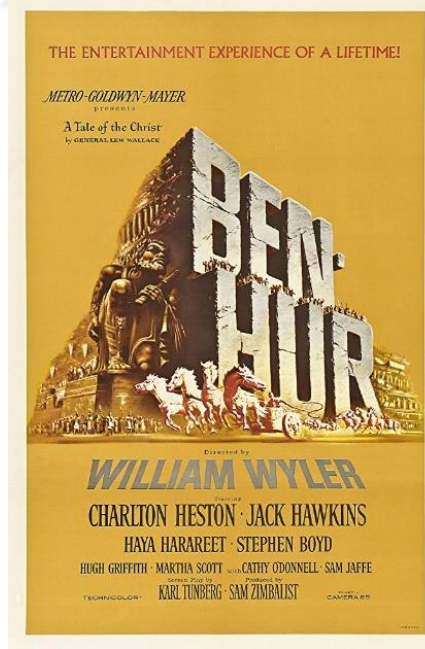
(<http://www.imdb.com/title/tt0068611/> 25/08/2017) (<http://www.imdb.com/title/tt0053604/> 25/08/2017)

Resim 4 ve 5’te yer alan Alfred Hitchcock ve Billy Wilder yönetmenliğinde çekilmiş film afişlerinde kırmızının hem zemindeki etkisi hem zeminin üzerinde yer alan şekildeki etkisinde kırmızının dikkat çekiciliğinden faydalanılmıştır. İki afişte de sarı ve siyahla kombine edildiği görülmektedir. Resim 4’te kravat sarmal çizgi şeklinde çizilmiştir. Kravatın kırmızı olmasının sebebi filmde katilin kurbanlarını kravatla boğmasıdır. Kırmızı renk ile tehlikeli bir uyarın olduğunu ve yaşamın sonu olduğunu belirtir. Resim 5’te ise kırmızı renk ile filmin konusundaki romantiklik afişte zemine taşınmaya çalışılmıştır.

Simgesel anlamda ise aktif, enerjik, dinamik, yaşamsal uyarıcı, ateş, tehlike, yasak anlamlarını taşımaktadır. Psikolojik etki olarak ise heyecan verici, canlandırıcı, iştah açıcı, tahrik edicidir. Uzun süre izlendiğinde kişide, gerginlik ve heyecan etkisi oluşturmaktadır. Toplumsal alanda ise aşk, tutku, mücadele, başkaldırıcı, ruhsal uyanışın rengidir. Hakimiyet kurucu özelliği olduğu için hızlı karar vermeye teşvik eder ve eyleme geçirir. Bu yüzden afişler, reklamlar gibi uygulama alanlarında genellikle zemin olarak değil vurgu yapmak için kullanılmaktadır. Kırmızı renkli nesnelere daha büyük ve yakın etkisi verir (Tekler, 2009:67).

Sarı

Güneşin ve altının rengidir. Altının paslanmadan, bozulmadan ve değerini yitirmeden kalabilmesi kültürlerde sonsuz yaşam ve ölümsüzlükle bağdaştırılmıştır. İkel toplumlarda sonsuza dek yaşamı simgelerken, Eski Mısır'da utanç, kıskançlık ve gözden düşmeyi simgeler (Uçar, 2004:52-53). Resim 6'da 1959 tarihli "Ben Hur" adlı film afişinde ki sarı zemin, savaş, atılganlık ve macera duygularının yoğun olduğu savaş konulu filme uygun olarak seçilmiştir. Filmde prensin ihanete uğramasının rengi sarı renk ile bağdaştırılmaktadır.



Resim 6: Ben Hur Film Afişi-1959

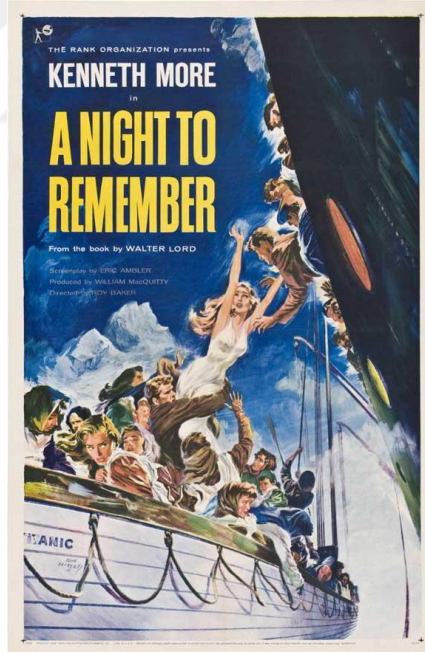
(<https://www.google.com.tr/search?q=ben+hur+1959&ie=&oe=25/08/2017>)

Simgesel anlamda; aydınlık, parlaklık, sıcaklık, mutluluk, olumluluk, sevecenlik, gençlik, atılganlık, sınırların genişlemesi, değer, statü, hastalık, zehir,

değişiklik, macera duygusu anlamları ile afişlerde yer edinir. Psikolojik etki olarak enerji verici, neşe ve metabolizmayı hızlandırıcı etkisi olduğu için afişlerde kullanılması uygundur (Teker, 2009:68).

Mavi

Mavi, gökyüzü, su, denizlerin ve Dünya'nın rengidir. Kırmızının karşıtı olan mavi, sonsuzluk, şeffaflık, huzur, saflık, cennet, bağışlayıcılık anlamlarını barındırır. Moğol-Türk mitolojisinde Altay boyunun atası olarak kabul edilen Tangri'nin gücünü temsil eden mavi aslan ve mavi kurt büyük öneme sahiptir. Aztek tanrıları onuruna güneş tanrısı sarı ve mavi renge boyanmıştır. Cennete ait bir renk olarak kabul görülür (Uçar, 2004:54-55). Resim 7'de 1912 yılında batan Titanic adlı geminin hikayesinin anlatıldığı filmin afişinde de denizin rengi mavi resmedilmiştir. Birçok insanın öldüğü kazada mavi renk ile sonsuzluk, denizin derinliği, sessizlik ve acı çekilen ölüm ile gelen özgürlük ya da cennet ifade edilmiştir. Deniz, gökyüzü ve buzdağını mavi ve beyazla birleştirerek bir bütün sağlanmıştır.



Resim 7: A Night To Remember Film Afişi-1958

(<http://www.imdb.com/title/tt0051994/mediaviewer/rm3180150272> 25/08/2017)

Simgesel anlamda; özgürlük, düş, sonsuzluk, sınırsızlık, sessizlik, sakinlik, şeffaflık, güven, emniyet, dostluk, soğukluk, beklenti, barış; koyu mavi ise saygınlık, güçlülük, klasik görüş ve düzen. Psikolojik etki olarak ise huzur verici, sakinleştirici; koyu mavi ise hüznün ve melankoli duygularını verir. Toplumsal anlamda sadakati,

liderliği, otoriteyi, statüyü, saygınlığı, güveni ve koruyucu etkisi olduğuna inanılır (Teker, 2009:68). Kapalı alanlarda yer alan mavi renkli afişlerde huzur verici, sınırsızlık, özgürlük anlamları kullanılmaktadır.

Yeşil

Mavi ve sarının birleşiminden oluşan yeşil; mavinin huzur verici, dinlendirici özelliği ile sarının canlılığını bir arada taşır. Kırmızının karşıtı olan yeşil, afişlerde sarı ve mavinin karışımını oluşturan ikincil bir renk olarak varsayılmaktadır (Uçar, 2004:56). Simgesel anlamda, açık yeşil; tazelik, yaşam, huzur, istikrar, metanet, güven; koyu yeşil ise kıskançlık ve batıl inanç. Psikolojik etki olarak, mantıklı düşünme, üstünlük. Uzun süre maruz kalındığında ruhsal gerginlik yarattığı saptanmıştır. Toplumsal anlamı ise geçişi, cenneti, barışı, parayı simgeler (Teker, 2009:70). Afişlerde kullanırken psikolojik etkisinden sakınılmalıdır.

Resim 8’de yer alan, 1909 tarihli kadınların oy vermesinin en eski örneklerinden biri olan Votes For Women gazetesinin posterine yeşilin, seçmen hareketinde bir ikon halini alarak kullanıldığı görülür. O dönemde yeşil, mor ve beyaz kadın oy hakkı afişlerinde çokça kullanıldığı görülmektedir. Bu afişte yeşil barışı ve kadınların oy kullanması ile bir geçiş dönemini simgelemektedir.



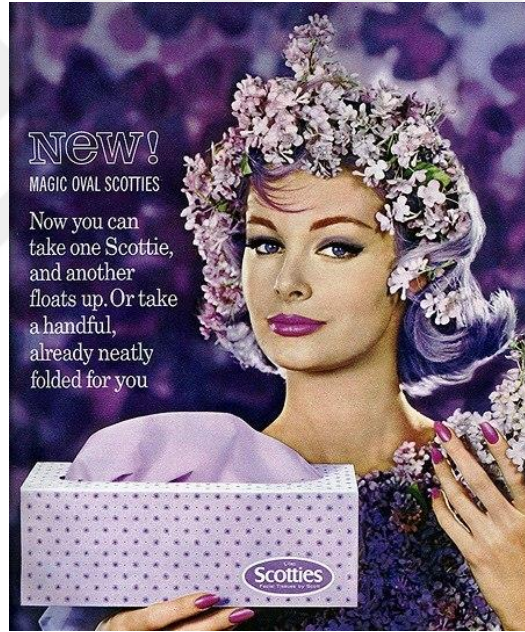
Resim 8: Votes For Women Siyasi Afişi-1909

(<https://tr.pinterest.com/bibliofan/votes-for-women/?lp=true> 25/08/2017)

Mor

Simgesel anlamda; tutku, erotizm, düş kırıklığı, duygusallık, yalnızlık, ruhsal huzursuzluk, mahremiyet, mutsuzluk, endişe, korku. Psikolojik etki ise nevrotik duyguları açığa çıkarma, hayaller kurmayı sağlama, geçmişe götürücü, içe dönük mistik düşüncelere dalma, esrarengizliği ortaya çıkarmaktadır. Toplumsal anlam olarak, güvenle yaşanılan bir dünyadan bilinmeyen merak edilen dünyaya geçişin simge rengidir. Bireyde ki nevrotik duyguları açığa çıkardığı için kişiyi korkuttuğu kanıtlanmıştır (Teker, 2009:69).

Resim 9'da yer alan afişte çiçeklerden esinlenerek mor rengin kullanıldığı reklam afişinde kadınla beraber kullanılarak, temizlik ile gelen asaletin oluşması simgelenmeye çalışılmıştır.



Resim 9: Scotties Mendilleri Reklam Afişi-1962

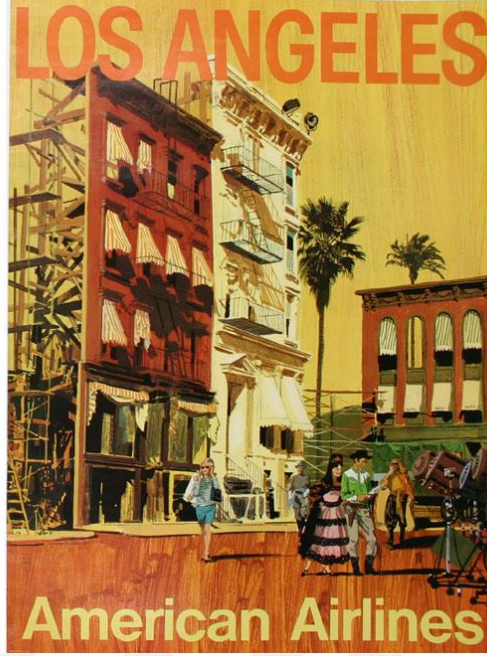
(<https://tr.pinterest.com/pin/374150681527400097/> 25/08/2017)

Turuncu

Simgesel anlamda; güçlülük, canlılık, dışa dönüklüktür. Psikolojik etkisi ise enerji verici, iştah açıcı, mutluluk, iletişimi artırma, yaratıcılık, güven, cesaret, sindirim sistemini uyarıcı. Toplumsal alanda, gençlik, verimlilik (Teker, 2009:68).

Resim 10'da 1960 yılında Van Kaufman tarafından yapılan Amerika Havayollarına ait afişte turuncu rengin verdiği enerji ile Hollywood California Film

Setine ait görüntü resmedilmiştir. Ayrıca bu havayoluna ait uçakların güvenli olduğu algısının oluşması amaçlanmıştır (www.experiencingla.com, 29.01.2016/05.11.2017).



Resim 10: American Airlines-1960

(<https://tr.pinterest.com/pin/164874036329550383/> 29/11/2017)

Biçim

Biçim, bir şeyin şeklini ifade etmektedir. Resim sanatında, bir tablonun bütününe yapı bakımından oluşumu anlamını taşımaktadır. Biçim ve derinlik yakın ilişki taşımaktadır (Turani, 2000:23). Beş duyu organımızdan olan görme ve dokunma duyusuyla algılanabilmesi durumudur. Yaratıcılığın zihinde kendine özgü canlandırdığıdır. Bu yaratıcılık bir nokta ile başlar ve sonsuzdur. Bu nokta, kompozisyonda olmaması gereken yerde kullanıldığında, biçimde bütünü bozulması kaçınılmaz olur (Özkartal, 2000:32). Biçim, doğadaki var oluşu ile olduğu gibi yansıtılmaktadır ya da doğada ki var oluşundan uzaklaştırılmaktadır. Biçim, resim sanatında heykel sanatında ki etkisinden farklı olsa da sanatçı yine de istediği etkiyi oluşturabilmektedir (Özkartal, 2000:34). Türkçede kullanılan biçim, şekil ve form sözcükleri birbirinin yerine bazı durumlarda kullanılabilirler. Örneğin; kitabın formu denildiğinde şeklini ifade etme durumudur. Zevkimize hitap etmeyen bir tasarım için biçimsiz denilebilir ancak formsuz sözcüğü kullanılamaz. Form; nesnelere varlığını,

dış yapısını ifade etmek için kullanılmaktadır (Bahar, 2006:59). Afişlerde kullanılan nesnelerin biçimleri diğer çizilen nesnelerle bütünlük sağlamalıdır.

Doku

Sanatsal anlamda doku, maddenin doğal yapısının dış yüzeydeki görüntüsüdür. Doku hem görme hem dokunma duyusunu etkileyen bir elemandır. Objenin dış ve içyapısı hakkında bilgi verebilir. Dokular ikiye ayrılır:

Doğal Dokular: Maddenin, üzerine dokunarak hissettiğimiz ya da gözümüzle algılayabildiğimiz yapısıdır. Bu duyuları tatmin ederek duyarlılığı üç boyuta taşıyabilen etki ögesidir (Özkartal, 2000:29).

Yapay Dokular: İnsan tarafından yapılmış olan nesnelere (Ekici, 2004:51-52). Cam, metal, plastik eşya, ağaç, mermer, kumaş parçaları vb. objelerin yüzeylerinde görülen ve algılanan yapıdır. Kompozisyon oluşturulurken bütünlüğün sağlanmasında ve alıcının dikkatini yoğun bir şekilde eserin üstüne çekilmesinde önemli bir etki sağlamaktadır. Doku ile sanatçılar, değişik teknik ve yöntemler kullanarak yaratıcılıklarını ortaya çıkarmaktadırlar (Özkartal, 2000:30).

Grafik sanatının en önemli materyallerinden biri kağıttır. Kağıt, çok farklı dokularda üretilmektedir. Her kalemin ve her boyanın kullandığı kağıt türü farklılık gösterir. Düz, parlak, sert, yumuşak, grenli gibi. Tasarımcı çalışmasının türüne göre kağıt seçimini yapmaktadır (Bahar, 2006:58). Afişlerde de kullanılan kağıt türü kullanılacak yere göre farklılıklar gösterir. Panolara asılacak afiş, dış mekana ya da kapalı mekana asılacak afişler gibi.

Tipografi

Tipografi, yazı aracılığı ile gerçekleştirilmektedir. “Okunmak” tipografinin birinci işlevidir. Yazı türü belirlenirken kurumun felsefesine uygun yazı karakteri seçilerek devamlı aynı karakter kullanılmalıdır. Kullanılan yazı türü yansıtılmak istenen imaja ulaştırmalıdır. Tasarımda aktarılabilecek olan bilgiler önem sırasına göre bölümlere ayrılarak boyutlandırılmalıdır (Teker, 2009:177). Bu yapılandırmalar alıcının kolay bir şekilde algılamasını sağlamalıdır. Söz dizimi üzerine kurulu olan tipografi, imge ile görsel bir bütünlük sağlamalıdır.

Resim 11’de Ağrı Dağı Efsanesi filminde afiştaki dağ resmiyle tipografi stili, üç boyutlu ve gölgeli hali ile dağ etkisi verilmiştir. Dağ resmi arka fon olarak kalsa da aynı etki sağlanmış ve bütünlük ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.



Resim 11: Ağrı Dağı Efsanesi-1975

(<http://www.imdb.com/title/tt0279633/mediaviewer/rm817961472> 25/11/2017)

Afişte tipografinin asıl amacı, kendini okutmaktır. Tasarımcı, tipografi dilini kullanırken birçok yazı karakterinin içerisinden afişin biçimine ve kurgusuna uygun olanları seçmelidir. Yapıldığı çağın görsel dilini taşıyan yazı karakterleri afişteki imgelerle doğru bir şekilde bütünleşmelidir. Düzen tasarımı yapılırken yazı karakterinin font seçiminden faydalanılmalıdır. Yazıların önem sırasına göre puntodan yararlanılarak hiyerarşi sağlanmaktadır. Kullanılacak karakterde, majüskül-miniskül (büyük-küçük harf), serifli-serifsiz, bold (kalın), italik (eğik), bloklama (hizalama), espas (harf arası mesafesi), renk, doku gibi tipografinin içeriğini oluşturan özelliklerden yararlanılmaktadır. Afişte tipografi, görsel olarak algılanmalı, okunmalı, sözle yorumlandığı sırada izlenmeli, duyulduğunda işitsel olarak yorumlanmalıdır (Teker, 2009:177-178). Bu durumda tipografinin dinamik bir iletişim aracı olduğu varsayılabilir.

“Grafik tasarımcı kavramsal çözüm, tipografi, kompozisyon gibi pek çok sorun ile başa çıkmaya çalışırken bir yandan da renk ögesini, tasarımının bir ögesi olarak oluşturmak durumundadır” (Uçar, 2004:45). Ayrıca yazı karakterlerinin seçim

olanağının fazla olması doğru bir karakter seçimini zorlaştırır. Afiş her alıcıda farklı bir etki yaratır. Bu etki, tipografi içinde geçerlidir. Tipografinin ileteceği dışavurum her alıcı tarafından görülemeyebilir.

1.2. Afiş Tasarımında Değerlendirme Kriterleri

Afiş tasarımının başarılı sayılabilecek bir düzeye ulaşılabilmesi için hedef kitlenin dikkatini çekerek harekete geçirmeli, istek uyandırmalı, bilgilendirerek istenilen eyleme itici etkisi olmalıdır. Hedef kitlenin alıcı düzeyine göre düzenlenerek dil bütünlüğü sağlanmalıdır. Afişler genel olarak sıralanmış şekilde yer almaktadır. Bu şekilde sayısız görüntü ve mesaj karmaşası yaşanarak afişler rekabet ortamı oluşturur. Yapılan araştırmalarda afişlerin sadece %25 ya da %30'unu insanların fark edebildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu oranların yükselebilmesi için tasarımcıların özgünlüğüne ve afişin değerlendirmelerini doğru yapmalarına bağlıdır (Becer, 1999:203-204). Değerlendirme kriteri afiş tasarımında dört başlık altında toplanılmaktadır:

1.2.1. Mesaj (İleti)

Afişte iletilmek istenen konu mesaj ile açıklığa kavuşturulmalı, iletilmek istenen bilgi yalın biçimde aktarılacak görsel sistem bütünlüğü çerçevesinde oluşturulmalıdır. Bunların dışında mesajın başarı kriteri, ekonomik ve estetik bir yolla iletilmesidir. Yani sözel unsurlar mümkün olduğunca az sayıda kullanılmalıdır. Hedef kitleye ulaşmada ekonomiklik demek, az sayıda imge ile en yüksek sayıda bilgi aktarabilmektir. Ayrıca ekonomiklik, iletişimin temel kurallarından birini oluşturur (Becer, 1999:202). Tasarımda oluşturulan her grafik öge, mesajın etkisini artıracak niteliği barındırmalıdır. Üç, dört ya da beş sözcüğü barındıran slogan ve başlıklar mesajın daha hızlı iletilmesini sağlar. On sözcüğün üzerine çıkarılan sözel mesaj, okuma gücünü çekmesine yol açar ve etkileyciliği düşürür. Sözel mesajlarda, yarım siyah (medium) ve siyah (bold), uzak mesafeden daha rahat algılanır. Tüm işlevselliği yaralayıcı dekoratif ya da süslü yazıların yerine, daha okunaklı tipografiler seçilmelidir. Hedef kitlenin özelliklerine uygun kodlama yapılmalıdır. İzleyici tarafından kolaylıkla anlaşılabilir olmalıdır. Hedef kitlede gereksinim uyandırarak iletiyi almaya yönlendirmelidir. Afiş, kitle üzerinde ideolojik ve estetik bir baskı oluşturur. Baskı oluşturulurken doğru yönlendirme yapılmalıdır. Afişte verilmek istenen mesaj inandırma gücüne ve vuruculuk etkisine sahip değilse afiş anlaşılmamış ve amacına ulaşmamış sayılır. Ayrıca mesajlar alıcıyı yönlendirirken, bulunan yaşam

ortamına uygun kurallara ve grubun bu toplumdaki yerine göre tasarımı yapılmalıdır (Becer, 1999:28-29).

1.2.2. Mesaj-İmge Bütünlüğü

Sözel unsurlar ve imgeler arasında yorumlanabilen, açıklayıcı, destekleyici ya da kontrast sağlanabilen bir ilişki kurulmalıdır. Verilecek mesajda, kullanılmak istenen her fazladan imge, iletinin güçlenmesini değil zayıflamasını sağlayarak mesajı afişin içeriğinden soyutlayacaktır. Becer'e göre imge sayısı en çok üç, mümkün olabiliyorsa bir ile sınırlı olmalıdır. Tipografik unsur başlık ya da slogandan oluşuyorsa illüstrasyon, zemin (fon) ya da fotoğraf üzerine konumlandırılarak üç farklı imge olarak algılanması sağlanır. Mesaj ve imge birbirine yavan bir biçimde bağlı olmamalı ya da tekrar etmemelidir. Bu da afişi tasarlayacak olan tasarımcının konuya hakim olarak aşamaları doğru bir şekilde uygulamaya geçirmesini gerektirir. Tasarımcı konuyla ilgili düşüncesini salt tipografi mi, fotoğraf mı, illüstrasyonla mı algıda daha çarpıcı bir etki yaratacağını araştırmalıdır. Anlatımı güçlendirecek ve vurguların daha etkili görülebileceğini seçeceği mizahi, soyut ya da trajik imgelerden hangisini seçeceğine doğru bir karar vermelidir (Becer, 1999:202).

1.2.3. Görsel-Sözel Hiyerarşi

Afişteki bütünlük, hiyerarşik bir yapıda kurulmalıdır. Ulaşılmak istenen seyirci, mesajı önem sırasına göre algılamalıdır. Görsel hiyerarşi tasarımı oluşturan görsel unsurların vurgu yapılmak istenen mesaja göre ölçülenmesidir. Tasarımda yer alan görsel ya da illüstrasyonlar önem sırasına göre büyükten küçüğe sıralanabilir. Ancak tasarımdan tasarıma değişiklikler farklı olabilir, kimine göre tipografi ön plandayken kimine göre görsel unsurlar ön planda yer alabilir. Boyut dışında, uzaklık-yakınlık, renk, açıklık-koyuluk gibi görsel hiyerarşiyi etkileyen unsurlardır. Hiyerarşik bir yapı içinde olan bu unsurlar, birbiriyle bağıntılı olarak tasarımın bütünlüğünü etkileyciliğini oluştururlar. Tasarımcı hiyerarşik yapıyı oluştururken, başlık, alt başlık, slogan gibi sözel bilgilere dikkat etmelidir (Becer, 1999:202). Örneğin; film afişlerinde yer alan yazılar, filmin, başrol oyuncuların adları, yönetmenin isimleri hiyerarşik bir yapı ilişkisi kurmaktadır. Her birinin bir bütünlük içerisinde olması için birbirinin yardımına, ilerleme yönteminde kademeye ihtiyacı vardır. Doğru açıdan tasarımın bakıldığı takdirde her yaklaşım sürecinde bu hiyerarşi görülmektedir.

1.2.4. Farkedilirlik

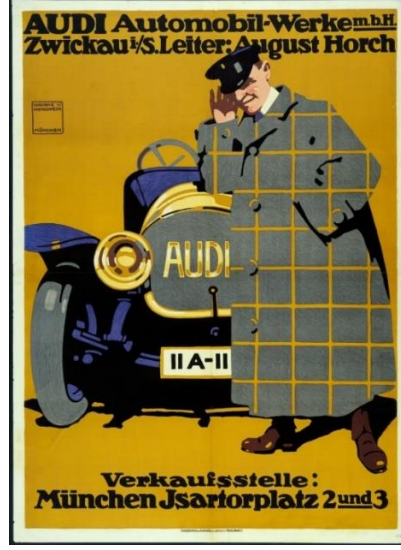
Afişin üzerinde yer alan illüstrasyon ya da fotoğraf olabildiğince büyük ölçekte yer almalıdır. Ancak imgeyi her zaman bütünü ile kullanmak gerekmez. Yine de kriterlere uygun hazırlanmış gibi görünen bir afiş etkisiz ve yavan görülebilir. Tasarımcı bunu aşması için hayal gücünü ve yeteneğini kullanmalıdır. Becer'e (1999:202) göre, yaratıcı düşünce ve buluşlara ait hiçbir kural bulunmamaktadır. Afişin tasarımında yaratıcılık ve buluş ön plandadır. Afişin en önemli kriteri, fark edilebilirliktir.

1.3. Afiş Türleri

İletişimde önemli bir yeri bulunan afişlerin ortak amaçları arasında verici ve alıcı arasında oluşturulan yoğun bilgi trafiğinde kusursuz olarak bilgiyi hedefe ulaştırmak ve alıcıyı etkisi altına almak olsa bile tüm afiş çeşitlerinin içeriği aynı sayılamaz. Farklı alanlarda hizmet vererek farklı türlere ayrılırlar. Günümüzde son derece yaygın olan afiş, sıkça kullanılan ve her yerde göze çarpan görsel iletişim araçlarından biridir. Afişler; geçmişte emek, işgücü, propaganda, politika, doğa, eğlence, tanıtım ve reklamcılık gibi daha çok ekonomik ve ticari kaygının olduğu konularda kullanılmıştır. Hizmet verdiği birbirinden çeşitli birçok alanda bulunmasından dolayı afiş, değişik kaynaklara ve görüşlere dayanarak türlerini içeriklerine göre üç ayrı bölüme ayrılabilir (Bahar, 2006:36):

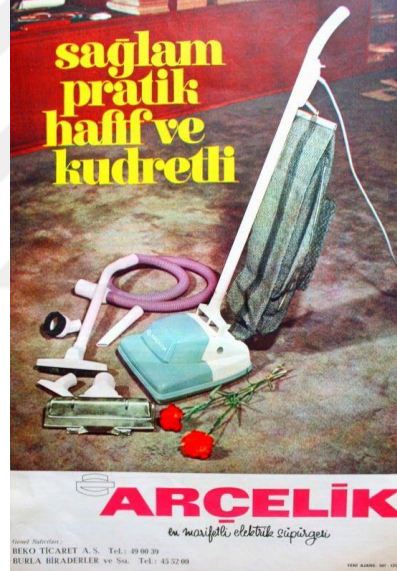
1.3.1. Ticari Afişler

Bir ürünü ya da hizmeti tanıtarak tüketiciye etkili bir şekilde ulaşımını sağlamak için oluşturulan afişlerdir. Buyurucu bir dil kullanmayan, halkı etkilemek ve yönlendirmek için hazırlanan afişlerdir. Yönlendirmede amaç satın almak ve o kuruma yönlendirmektir. Ticari amaçlı afişlerde ürün görüntüsü ön planda yer alır. İlk amaç etkileycilik ve amacı doğrultusunda hedef kitlede istek yaratarak harekete geçirmektir. Konularına göre; direk mesaj, yemek, basımevleri, uyarıcılar, endüstri, grafik endüstrisi, turizm, moda ve kurum olarak ayrılır (Becer, 1999:201). Resim 12'de Ludwig Hohlwein'in yaptığı otomotiv endüstrisine ait reklam afişinde, tüketiciyi satın almak için Audi otomobil markasına yönlendirdiği görülmektedir. Resim 13'te ise bir Türk markası olan Arçelik, elektronik ev aletlerinden elektrik süpürgesinin reklam afişinde tüketicinin en çok dikkat ettiği unsurları metin olarak afişe yerleştirmiştir.



Resim 12: Audi Automobil Reklam Afişi-1912

(<https://tr.pinterest.com/pin/193021533999799175/?lp=true> 26/11/2017)



Resim 13: Arçelik Ev Aletleri Reklam Afişi-1971

(<https://tr.pinterest.com/pin/294282156875173580/> 26/11/2017)

1.3.2. Sosyal Afişler

Sosyal afişler; politika, trafik, eğitim, çevre, sağlık, sivil savunma gibi konularda bilgilerin, düşüncelerin, olayların, öğretilerin yayılması için kullanılmaktadır. Eğitici ve uyarıcı bir düşünceyi tanıtan konuları işlemektedir. Tüketim ve satış amacı gütmeyen, genellikle toplumun yararına olacak sosyal içerikli mesajlar veren tasarımlardır. Özellikle toplumsal bilinci oluşturarak ya da var olan bilinci daha da üst seviyeye taşıyarak, çevresel sorunlara karşı birlikte hareket etmemizi sağlayan afiş çeşididir. Toplumun yararı için oluşturulan sosyal içerikli bu

afişlerin amacında tüketim ve satış yer almamaktadır. Amaçları arasında toplumsal yaşam alanlarında toplu yaşamının gerektirdiği kuralları aşmak, tepki yaratmak, faaliyetlere katılmaya davette bulunmak, bir düşünce ve tavır geliştirmek gibi konularda yer almaktadır. Sosyal afişlerin en önemli var olma amacı bulunduğu toplumda tavır ve tepki yaratarak algıda, bir yöneliş bir seçim yaratmaktır. Bu seçimlerle beraber toplumu birlik halinde harekete geçirmek ya da seyircinin katılımını sağlamaktır. Tüketim ve satış amacı gütmeyen dernekler, afişin iletişim gücünü ve geniş kitlelere hızlı ve etkili yayılma özelliğini kullanarak kendi amaçları arasında yer alan topluma ve insan sağlığına fayda sağlamak olan sosyal içeriğinde mesaj veren afişleri kullanmaktadırlar (Resim 14). Günümüzde de toplumda milli ve kültürel değerlerin korunup birlik ve beraberlik içerisinde yaşam standartlarını geliştirmek ve uyumlu yaşamla ilgili mesajlar empoze etmek amacı ile etkin olarak kullanılmaktadır (Dülgeroğlu, 2007:68). Bu tür afişlerin en önemli alanlarından biri de eğitim olarak düşünülebilir. Toplum yaşamında insanları doğru olan bilgiye yönlendirmek için ya da eğitimle ilgili bilgileri hızlı bir şekilde öğretmek için kullanılarak insanlar üzerinde pozitif etki yayılımı sağlanmaya çalışılmaktadır. Konularına göre ise üç bölüme ayrılabilir; eğitim, çevre ve ekoloji, siyasi afişler (Özmutlu, 2003:62-63).



Resim 14: Kızılay/İhap Hulusi Görey

(<http://kizilaytarih.org/index.php?sf=cntnt&id=13> 26/11/2017)

1.3.3. Kültürel Afif

Sergi, film, tiyatro, sinema, konser, sempozyum, konferans, balo, yarışma, festival, müzik, spor gibi kültürel sayılan etkinlikleri tanıtın ya da duyuran afif türüdür. Diğer bir tanımı, bir yerde gerçekleştirilecek ya da gerçekleştirilmek üzere olan kültürel etkinliği kitlelere duyurarak ilgiyi bu tür kültürel organizasyonlara yönlendirmeyi amaçlayan afif çeşididir. Kültürel afif, afif olarak üretilen ilk afif çeşididir. İlk büyük afif tasarımcıları 19. yüzyılda Paris ve Londra kentlerinin kültürel etkinliklerini duyurmak için afif tasarlamıştır. Bu kentlerin cadde, sokak, meydanlarında sergilenen afiflerin ulaştığı kitleyi etkilemesi ve etkinliğe yönlendirmede ne derece başarılı olduğu gözlemlenmiştir. İlk yıllarda kültürel afiflerde tiyatro afiflerinin yoğunluğu ön planda iken artık yerini film afiflerinin yoğunluğuna bıraktığını söylemek mümkündür. Ayrıca tiyatro afiflerinin diğer alandaki afiflerden farklı bir özelliği, tanıtım amacı taşıması için oluşturulmuş olsa bile estetik kaygıları daha yüksektir (Resim 15). Çünkü hedef kitleyi kültürel etkinliklere yöneltmek için tasarlanan afifler estetik açıdan önem taşımaktadır. Bu da tasarımı yapan sanatçının özgür olmasını sağlamaktadır. Böylelikle sanatsal yönü ile diğer afif türlerinden her zaman bir adım önde yer almaktadır (Becer, 2011:201).

Kültürel afifler içerisinde tiyatrodan sonra önemli bir yer tutan diğer bir afif çeşidi film afifleridir. Film afifleri oluşturulurken, film sahnelerinden görüntüler, başrol oyuncuların yakın çekimli fotoğrafları vb. kullanılarak oluşturulduğu için yoğun olarak grafik sanatının imkanlarının kullanılmasını sağlamaktadır. Tiyatro afifleri gibi gösterimi yapılacak olan konunun tanıtımını üstlenmek, verilen mesajı hedef kitleye iletebilmek, içeriğini de afifle aktararak yaşam alanında algıda seçicilik yaratmaktır. Kültürel afifler konu olarak sekiz bölüme ayrılabilir; sanat galerileri, kültürel olaylar, sergiler, filmler, tiyatro, festival, müzik, spor gibi (Becer, 2011:202).



Resim 15: Deutsches Tiyatro Afişi-1907

(<https://tr.pinterest.com/pin/146367056612050579/> 15/10/2017)

1.4. Film Afişleri

Kültürel afişin bir çeşidi olan film afişleri, grafik sanatının özelliklerinin sinema sanatı için kullanıldığı ve işlevselliği ön planda tutan bir iletişim aracıdır. Hedef kitlede film hakkında merak uyandırmak ve bilgilendirme amacı taşımaktadır. Afişin orta bölümünde genellikle başrol oyuncularının görüntüleri ya da dikkat çekici bir sahne kesiti yer almaktadır (Özmutlu, 2003:62). Etrafında filmin ismi, yönetmeni, başrol oyuncu isimleri ve slogan yer almaktadır. Boyutlarının değişiklik gösterdiği görülmektedir.

Alıcı filmi izlemeden önce film afişinin içeriğinden etkilenmektedir ve ilk fikri edinmektedir. Alıcıyı yönlendiren film afişi bir çeşit simge ya da bir kartvizittir (Noyan, 2007:46-47). Film afişinin en önemli amacı mümkün olabildiğince en çok alıcıya ulaşarak dikkati üzerinde toplamaktır. Bunun içinde sanatçı tasarımı oluştururken, film ve seyirci arasında ilgi çekici ortak bir bağ kurarak fark yaratmalıdır. Alıcı da filme gitme isteği uyandırmalıdır.

Film afiş tasarımı sürecinin başlangıcında öncelikle film özeti (sinopsis) tasarımcıya verilmektedir. Prodüksiyon ya da yönetmen afiş tasarımcısına ne istediğini hedef kitlenin kim olduğunu, başrol oyuncuların popülaritesi gibi açıklamalar yaparak anlatmaktadır. Çekilen fotoğraflar sunularak arasından uygun olanlar seçilmektedir ve illüstrasyonla birleştirilerek afiş hazırlanmaktadır (Noyan, 2007:36).

1.5. Afişin Başlangıcı

İlk çağlarda mağara duvarlarına çizilene işaret ve resimler görsel iletişimin başlangıcıdır. İlk yazılı ifadeler resim ve yazının iç içe olduğu bu ilk yazılı eserler zamanla soyutlanarak sembollere dönüşmüştür. Özgün dönüşme sonucu da yazı elde edilmiştir. Görsel ifade aracı olarak resim ve sözel ifade birlikte kağıda aktarılarak halka duyuru iletmek için el ilanı formunda ilk afişler ortaya çıkmıştır (Bektaş, 1992:12). Roma İmparatorluğunda gladyatör savaşları, sirk oyunları gibi gösteriler tahtadan yapılmış levhalara yazılarak Roma sokaklarında duvarlara asılmıştır. Böylece halka duyurulması sağlanmıştır. Fransa'nın başkenti Paris'teki Notre-Dame de Saint Flour Piskoposluğuna bağlı kiliselerin kapılarında yardım toplamak için asılan afişler bilinen en eski afiş örneklerinden sayılmaktadır (Tepecik, 1994:88).

Fransa'da ilk olarak kültürel hareketlerde gelişme gösteren bu sanat, sanayi devriminin olması ile üretilen mal ve hizmetlerin sunulmasıyla önem kazanmıştır. 1881 yılında basın özgürlüğünün hükümlerinin değişmesiyle de afiş endüstrisi gelişme sağlamıştır (Tepecik, 1994:88). 1890'lı yıllarda afiş ilk defa makine endüstrisi ürünlerinin pazarlanması amacıyla ortaya çıkmıştır. İlk deneme Fransız Cheret'e aittir. Ardından Lautrec'in sanat eseri sayılabilecek renkli taşbasmaları gelmiştir. 1910'lu yıllarda teknik imkanların çoğalması ile afiş büyük gelişme göstermiştir. Afiş sanatına gereksinim duyulması bu alandaki kaliteyi düşürmüştür. Bugün bir sanat dalı olarak karşımıza çıkan modern afiş sanatı kübist ve soyut olanakları ile fotoğraf ve baskı tekniklerinden yararlanmaktadır (Turani, 2000:7).

20. Yüzyılın başlarında ticaret, sosyal yapı, bilim, teknoloji ve kültürel ilerlemeler ile insan yaşantısında büyük değişimler yaşanmıştır. Dünya savaşları ile uygarlıkların gelenekleri ve kurumların temeli sarsılarak değişimlerin de etkisiyle endüstrileşme başlamıştır. Endüstri alanı gibi sanat anlayışında da topluma hitap eden ürünlerin olduğu görülmüştür (Tepecik, 1994:88). Afiş sanatı, II. Dünya Savaşı yıllarında özellikle Nazi Almanyası'nda propaganda amacıyla etkili bir biçimde kullanılmıştır (Resim 16). 1950'li yıllarda ABD'nin dünyada belirli bir konuma yükselmesi ile Amerikan yaşam tarzını simgeleyen çok sayıda ürün, reklam afişleri ve televizyon yoluyla tüm dünyaya yayılmıştır (Ekici, 2004:37).



Resim 16: Erken Dönem Nazi Almanya'sı Propaganda Afişi

(<http://harpsanati.blogspot.com.tr/2012/02/propaganda-posterleri.html> 15/10/2017)

1.5.1. ABD'de Afişin Başlangıcı ve 1980 Yılına Kadar Afiş

Afişin ABD'de başlaması Art Nouveau'nun Fransa ve İngiltere sayesinde benimsenmesi ile başlamıştır. İngiltere ve Paris'te öğrenim gören sanatçıların Amerika'ya göç etmelerinden önce ısmarlanan işler gemilerle Amerika'ya taşınmıştır (Bektaş, 1992:27-29).

ABD'nin en ünlü temsilcisi Brandley, Avusturya'da "Secessionstil", "Glasgow" okulları gibi Art Nouveau'nun Fransa ve Almanya'da gelişmiş olan çiçek motifi üslubuna karşı çıkmıştır. İki boyutlu biçimlerle çalışarak daha büyük sadeliğe yönelen Secessionstil sanatçılarından başlıca temsilcileri Julius Klinger, Berthold Löffler, Alfred Roller ve Kolomon Moser (Bektaş, 1992:29-32).

1914-1918 yılları arasında yaşanan 1. Dünya Savaşı döneminde teknolojik açıdan yeterince gelişme gösteremeyen iletişim araçlarının yerine baskı teknolojisi önemli ilerlemeler göstermiştir. Böylece afiş, savaş döneminde en önemli iletişim aracı haline gelmiştir (Resim 17). Savaşa katılan devletler tarafından afiş, propaganda ve görsel etki sağlama aracı olarak toplumların duygu ve sorumluluğunu kullanmıştır. ABD, 1. Dünya Savaşı'nda ihtiyacı olan askerleri afişlerle de iletişime geçerek toplamıştır (Bektaş, 1992:54). Sanatçılar I. Dünya Savaşı sonrasında ABD'ye göç ederek bu sanat yaygınlaşmaya başlamıştır.



Resim 17: Birleşik Devletler Donanması Asker Afişi

(<https://www.cnnturk.com/fotogaleri/yasam/diger/bu-posterlerle-savasa-cagirdilar?page=7>
26/11/2017)

1929 yılı ekonomik kriz sanayileşmiş ülkelere yayılarak büyük sorunlara yol açmıştır. ABD'ye 1932 yılında başkan seçilen Franklin Delano Roosevelt, işsizliğe çare bulmak amacı ile bir program başlatmıştır. Bu programlar arasında Federal Sanat Projeleri içerisinde yer alan kültür programlarında afiş projesi de yer almaktadır (Bektaş, 1992:111). Hükümetçe desteklenen konular arasında kültürel olayların, sanat etkinliklerinin, tiyatro sergilerinin ve kamu hizmetlerinin topluma iletilmesi de bulunmaktadır. Avrupa'daki anlayışla aynı doğrultuda gelişme göstermeyen ABD'deki afiş tasarımları, ticari gereksinimlere ve yazılı mesajlara dayanmaktadır. Renkli afişler sergilense de ticari amaç güttüğü için ve kalitesinden dolayı gerçek sanatçı yaratıcılığına sahip afiş olarak değerlendirilmemiştir.

Bauhaus 1933 yılında Almanya'da kapatılarak 1937'de ABD'nin Chicago eyaletinde yeniden kurulmuştur. ABD'de resimli afiş ilk olarak basılı yayın endüstrisi tarafından benimsenerek, "Century", "Harper's" gibi dergilerin yeni sayıları bayilerin ilan tahtalarında yerini almış, yeni basılan kitaplar da bu şekilde tanıtılmaya başlamıştır (Bektaş, 1992:27-29). I. Dünya Savaşı yıllarında baskı önemli ilerlemeler kaydetmişken, radyo ve elektronik araç yaygınlaşmamıştır. Böylece afiş, savaş yılları boyunca propaganda ve görsel etki sağlama aracı olarak kullanılmıştır (Bektaş, 1992:54).

Afişlerin ilk yıllarında anlatım karmaşası görülürken sonraki yıllara bakıldığında çarpıcı bir imaja dönüştüğü görülmüştür. II. Dünya Savaşı dönemi yıllarına bakıldığında teknolojinin biraz daha iyiye gitmesi ile radyo ve film endüstrisi afişin yerini almıştır (Resim 18).



Resim 18: II. Dünya Savaşı Savaş Bilgileri Ofisi Siyasi Afiş/Frederick Siebel-1942

(<https://za.pinterest.com/pin/112238215690469849/> 15/11/2017)

1. 5. 2. Türkiye’de Afişin Başlangıcı ve 1980 yılına Kadar Afiş

Osmanlıların son dönemi ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında grafik sanatların ilk örneklerine rastlanmaktadır. Bunun nedeni, matbaanın ülkemize geç giriş yapmasından dolayı reklamcılık sektörünün de geç gelişmesine neden olmuştur. Matbaanın getirilmesi ile ilk batıda başlayan ticari ve kültürel alışverişler, gazeteler ve dergiler farklı ürünlerin hızla tanınmasını sağlamıştır. Böylece ortaya çıkan ürün tanıtımları ile reklamcılık sektörü ve grafik sanatlar ortaya çıkmıştır (Grafik ve Fotoğraf Türk Grafik Sanatı Tarihi, 2012:6). Daha sonra da cumhuriyet dönemine kadar ülke içinde ve dışında var olan siyasi ve ekonomik durumların yarattığı sorunlardan dolayı grafik sanatların gelişiminin yavaşladığı görülmektedir.

İlk afiş çalışması o dönemde Ferah tiyatrosu için tasarlanmıştır. Meşrutiyet döneminde var olan yenilikçi düşünce ile grafik sanatlara adım atılmıştır. Ülkemizde üretimi yapılmayan tüketim ürünleri kullanıldığı için var olan afişleri de yurt dışından

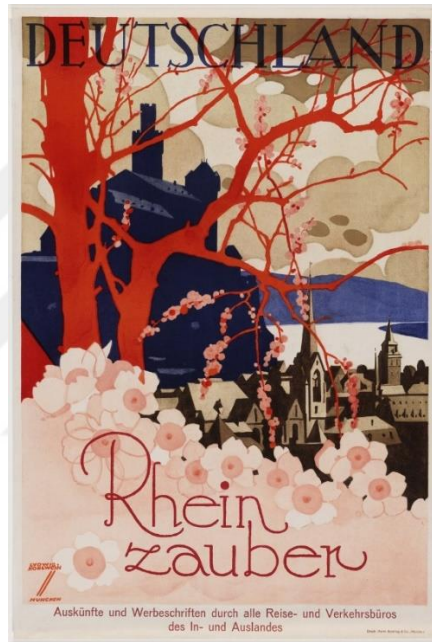
temin edilmiştir. Kayıtlara geçen ilk Türk reklam şirketi de 1909 yılında ‘İlancılık Kollektif Şirketi’ ismi ile kurulan şirkettir (Grafik ve Fotoğraf Türk Grafik Sanatı Tarihi, 2012:6).

Cumhuriyet dönemi ilk yıllarında grafik tasarım afişlerle ülkemize girişini yapmıştır. Cumhuriyet döneminde yetenekli grafik sanatçıları yetişmiştir. Kurtuluş Savaşı’nın yıkıntılarında kurtulmaya çalışan Türkiye, 1928 yılında harf devrimi ile edinilen ilerlemeler batı düşüncesi ve batı yaşam biçiminin tüm özellikleri resmi kültür politikası gerekçesi olarak gösterilse de Türk grafiğinin oluşmasını sağlamada yetersiz kalmıştır (Maden, 1983:74).

Cumhuriyet kurulduktan sonra ise ülkenin kalkınması için gerekli olan ulus bilinci afişler ile sağlanmıştır. Dönemin teknolojisi gereği geniş kitlelere en kolay ve hızlı bir şekilde ulaşmanın önemli yollarından biri de grafik sanatların bir dalı olan meydanlarda yer alan afişler olmuştur. O dönemde devlet, vatandaşını yerli malı tüketmesi, israftan kaçınması gerektiği konusunda bilgi vermek için ve ulus bilincinin kazanılması için afişleri kullanmıştır (Resim 20). Bu yöntemle de sanat-iktidar bağlantısının önemini belirten davranışlardan oluşmuştur (Türk Grafik Sanatı Tarihi, 2012:10). Bu dönemde topluma devletçilik politikasını destekler nitelikteki çalışmalarıyla yön veren grafik sanatçıları İhap Hulusi Görey, Ramiz Gökçe, Kenan Temizan, Atıf Tuna, Münih Fehim’dir (Grafik ve Fotoğraf Türk Grafik Sanatı Tarihi, 2012:11).

19. yüzyılda sanatsal anlamı taşıyan afişler oluşturan ressamların hızla ünlendiği görülmektedir. Uzun yıllardan beri Almanya’da süsleme sanatları adı altında bulunan afiş, 20. Yüzyıl başlarında eğitim kapsamına alınmaktadır. Sanat eğitiminde yeni bir alan olarak benimsenerek, grafik sanata değişik bir boyut kazandırmaktır. O dönem de Almanya’da bulunan resim yeteneği olan Türk gençlerinin bu sanatı fark etmesi ve bununla ilgili çalışmalar yapması ile Türkiye’de afiş sanatı başlamıştır. O yıllarda batıdan yayılan her akıma sıcak yayılma olmasına rağmen afiş, görsel unsurları sayesinde kısa zamanda ilgi çekici hale gelerek kabul görmektedir. Almanya’da eğitim görenler arasında bulunan İhap Hulusi, afiş sanatının önemli ustalarından olan Ludwig Hohlwein’in öğrencisidir (Resim 20). Türk afişçiliğinin ilk sergisi onurunu kazanan İhap Hulusi, sergisini 1923 yılında Galatasaray Lisesi’nde

açmıştır. Hohlwein'in atölyesinde bir dönem serbest çalışmalar sürdüren Hulusi, kompozisyonlarını büyük lekelerle oluşturmaktadır. Başarılı desen çalışmaları ve fonografik tekniğini kullandığı görülmektedir (www.cumhuriyet.kulturturizm.gov.tr). Hulusi'den sonra yetişen diğer sanatçılarda özgün çalışmaları ile Türk sanatının motiflerini yorumlayarak yurt dışına taşımışlardır. Almanya'da yaptığı film afişleriyle tanınmakta olan Kenan Temizan da İhap Hulusi ve Hulusi'nin hocası Ludwig Hohlwein çalışmalarında ayrıcalık sayılan çağın Avrupa zevkine uyan gerçekçi anlatım anlayışını sürdürmüştür. Eserlerinde bu usta iki sanatçının etkileri görülebilir (Devrim, vd., 1974:47-48).



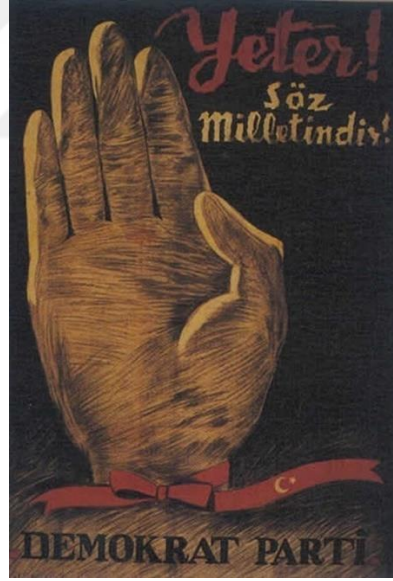
Resim 19: Rheinzauber/Ludwig Hohlwein-1929

(<https://www.pinterest.de/pin/465418942732943636/> 15/11/2017)

Türkiye'de ilk afiş atölyesi, Namık İsmail Bey tarafından 1927'de Sanayi Nefise Mektebi'nin adının 1926'da Güzel Sanatlar Akademisi olarak değişmesinden sonra kurulmuştur. Bu atölye, kurulduğu yıl yönetiminde yer alan Avusturyalı Eric Weber tarafından 1932 yılına kadar yönetilmiştir. Paris'te eğitimini tamamlayarak Türkiye'ye dönen Mithat Özar 1932'de yönetime getirilerek 1940 yılına kadar görevini sürdürmüştür. Daha sonra atölye yönetimine 1940-1950 yılları arasında Zeki Faik İzer getirilmiştir. İzer'den sonra İzer'in asistanı Namık Bayık devir alarak 1988 yılına kadar bu görevi sürdürmüştür. 1967'de Grafik Atölyesi adını almıştır. Güzel Sanatlar Akademisi 1982 yılında üniversite statüsüne geçerek Mimar Sinan

Üniversitesi adını almış sonrasında “Grafik Bölümü” adı olarak kabul görmüştür (Devrim, vd., 1974:47-48).

1930-1945 yılları arasında Fransız afişinde egemen olan bir estetik akımın etkisine 1950 yılından sonra Güzel Sanatlar Afiş Bölümünün yetiştirdiği sanatçılardan Vedat Sargın, Mesut Manioğlu, Selçuk Önal, Cevher Bozkurt ve daha sonra Atilla Bayraktar, Yüksel Güçsev, Rauf Alazan gibi sanatçılar dahil olmuştur. Bu akımın önderliğinde bulunan Cassandre’ye destekleyen Jean Carlu, Guy Georget, Savingac gibi sanatçılar ile dünya resim sanatında yer almıştır. İçeriğinde aktarma bulunan afiş sanatında bu akım Türk afiş sanatçılarının da etkilenmesini sağlamıştır. Türk Hava yolları, Türk Kuşu isimli kurslarına öğrenci sağlamak için afiş sanatından yararlanmıştı. 1946 yılı ile çok partili döneme geçiş yeni kurulan siyasi partilerin ve siyasi demeçlerin tanıtımlarında afiş sektörüne katkı sağlamıştır (Resim 20). Siyasi afişlerde tipografi ve illüstrasyon önem kazanarak bunlara ek olarak amblemlerde eklenmiştir (Grafik ve Fotoğraf Türk Grafık Sanatı Tarihi, 2012:12).



Resim 20: Demokrat Parti Siyasi Afiş-1950

(<http://www.yenisafak.com/secim/yeter-soz-milletin-1950-genel-secimleri-2629756> 26/11/2017)

1950 ve 1960’lı yıllara rastlayan çok partili geçiş döneminde Türkiye yaşam şartlarını biraz daha iyiye götürerek dış ülkelere açılmaya başlamıştır. Ekonomiyi canlandırmak amacıyla yabancı yatırımcılara kolaylık sağlanmış böylece gazete ve dergilerde reklam sayısında artışlar olmuştur. Teknolojideki ilerlemeler ile ofset baskı tekniğinde afiş, kitap, gazete ve dergilerin sayıları artarak nitelikleri artmıştır. Yabancı

yatırımcılar sayesinde ve dönemin kendisine özgü yaşanan ekonomideki hareketlenmeler ile pazarlanan ürünlerin ambalaj tasarımları ve reklamcılık sektöründeki afişlerin tasarım alanlarında yayılma sağlanmıştır (Grafik ve Fotoğraf Türk Grafik Sanatı Tarihi, 2012:13).

1960-1970 yıllarında Türk afiş sanatında içerik, duygu ve espriye önem verilerek yeni bir yorum getirilmiştir. Bu dönem de birleşerek dernekler oluşturan sanatçılar, ilerlemeyi sektörde en fazla afiş üretilmesini sağlayan filmlerle değil tiyatro afişlerinden sağlamıştır. Boyutları 100x140 cm ebatlarına ulaşan afişler, tiyatro ve opera gibi kültürel sektörde çoğunlukla yer almıştır. Bu sektörün dışında ilk sırada bankalar olmak üzere özel kuruluşlar için özgün afişler üretilmiştir. 1975 yıllarında tiyatronun afişlerde azalmasının nedeni, reklam ajanslarının çoğalması ve tüketime yönelik afişlere yönelme görülmesindedir (Grafik ve Fotoğraf Türk Grafik Sanatı Tarihi, 2012:16) (Resim 21). Bu dönemde konu ve içerik önem kazanarak özgün bir tasarım oluşturma düşüncesi artmıştır.



Resim 21: Migros Marketi Reklam Afişi

(<https://i.pinimg.com/originals/1c/59/04/1c5904b21603aaf22e37f34fb2da3898.jpg> 26/11/2017)

1970-1980'li yıllarda teknolojinin daha çok kullanılmaya başlaması ve kent yaşamının ön plana çıkması ile reklamcılıkta başka yöntemler kullanılmaya başlanmıştır. Bunlardan biri de Türkiye'de ilk kez 1985 yılında kullanılmaya başlanan büyük boy afişlerin yer aldığı reklam panolarıdır (Grafik ve Fotoğraf Türk Grafik Sanatı Tarihi, 2012:16). Diğer adı billboard olan bu panolar özellikle kavşaklarda,

trafik ışıklarının olduğu yerlerde, insan ve araç trafiğın yoğun olduğu yerlerde, meydanlarda vb yerini almıştır (Resim 22). İhap Hulusi, Türkiye'nin dış dünyaya açılmasını ve sanayileşmesini desteklemiş, halkın tüketim bilincinin oluşmasını ve gelişmesini sağlamıştır (Resim 23). “1960-1990 yılları arası Türkiye'nin sanayi toplumu haline gelmesi ve yaşadığı toplumsal hareketler afişlerde kendini göstermiştir” (Tepecik, 1994:88).



Resim 22: Hayvan Hakları Federasyonu-2011

(<http://www.anadoluyakasi.net/hayvanlar-icin-bir-kap-yemek-bir-kap-su/> 26/11/2017)



Resim 23: Ekonomi ve Arttırma Kurumu Afişi/İhap Hulusi Görey

(<http://ihaphulusigorey.gen.tr/eserler.html> 20/11/2017)

II. BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİM

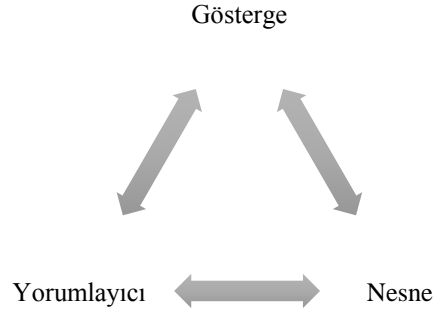
Toplumun sağlıklı bir şekilde var olup toplumsal yaşamını sürdürülebilmesi için bazı ortak değerlerin olması ve bu değerlerin ortak bir iletişim kodu oluşturularak paylaşılması gerekmektedir. İletişimin yalnızca iki kişi arasında değil, birçok kişi arasında bilgi akışını sağlama gücü bulunmaktadır. Toplumda iletişim sağlanabilmesi için ortak değerler, kültürler, dizgiler ya da ortak bilinç gerekmektedir. Toplumların birlikteliğini kültür, gelenek görenek, dil gibi toplumsal olgular oluşturmaktadır. Bu tür kavramlar toplumun bütünü oluşturmaktadır (Günay, 2012:11).

Göstergebilim, “göstergelerin bilimsel incelemesi” olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde göstergeleri inceleyen bir bilim dalı olarak karşımıza çıkan göstergebilim, gösterge dizgelerinin işleyiş biçimlerini bilimsel yöntemle inceleyerek betimleme yapmaktadır. “Gösterge” ve “bilim” sözcüklerinin anlamsal toplamının etkinlik alanı günümüzde daha değişik ve çok boyutlu bir yapı kazanmıştır. “Gösterge” bir şeyi temsil etmekte olan ve temsil ettiği ögenin yerini varlığıyla her çeşit nesne, olgu, biçim gibi öğelerin yerini dolduran olarak tanımlanmaktadır. Belli kurallar çerçevesinde ki bu göstergeler anlamlı bütünü oluşturmaktadır (Rifat, 2014:11-12). Her şeyi sözlü dille anlatmak mümkün değildir.

Gösterge, duyularımızla kavrayabileceğimiz ve kendisi haricinde bir şeye göndermede bulunan, fiziksel bir şeydir. Sadece kullandıkları biçimler içerisinde anlaşılabilen göstergeler, çeşitli anlam taşıma yolları ve göstergeleri kullananlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasıdır. Topluma ya da kültüre ulaştırılmak için geliştirilen kodların ve sistemlerin iletişim kanallarını işletmek için başvurulan yolları ortaya koymak göstergenin amaçları içinde yer almaktadır. İletilecek kültürün biçimi bu kodların ve göstergelerin nasıl kullanıldığına bağlıdır. O halde göstergeden kaçamayız ve onları anlamak ve doğru yerde kullanmayı öğrenmek zorundayız (Günay, 2012:14).

Fiske’ye (2003:61-63) göre göstergebilim “alıcı” yerine (fotoğrafta ve resimde bile) “okur” kavramını seçmektedir. Okuma öğrenilebilen bir eylem olduğu için okurun sahip olduğu kültürel deneyim tarafından belirlenmektedir. Metnin

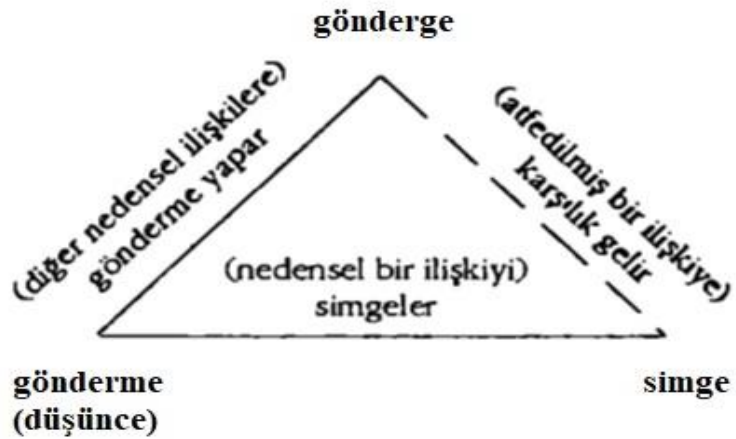
anlamlandırılması okura ait yorum, tutum, duygu ve deneyimin metne taşınması ile ortaya çıkmaktadır.



Şekil 2: Pierce'nin Anlam Öğeleri

(FİSKE, J. (2003). **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Süleyman. İrvan (çev.), 2. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003:64)

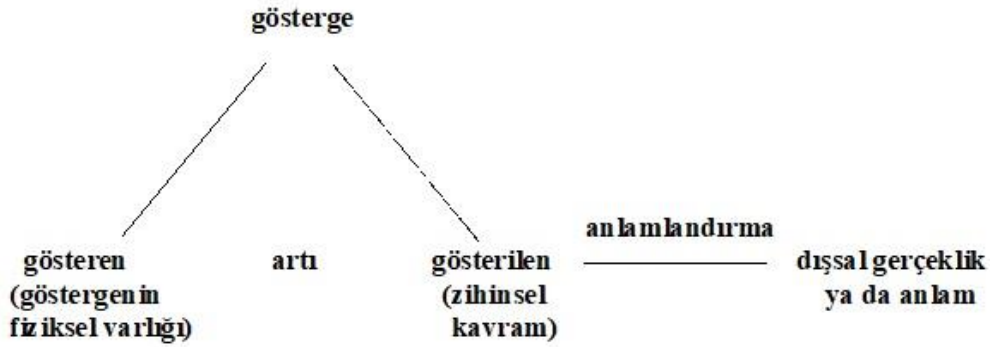
Amerikan göstergebilimin kurucusu olarak kabul edilen Peirce, Ogden ve Richards ile birbirine yakın modeller ortaya çıkarınca anlamı inceleyebilmek için üç köşeli ilişkiyi modelin zorunlu bir ögesi olarak belirlemiştir. Gösterge alıcıya seslenmektedir, alıcının zihninde yer alan aynı denklikte bir gösterge ya da daha gelişmiş bir gösterge yaratmaktadır. Böylece birinci göstergenin yorumlayıcısı olarak yaratılan gösterge ortaya çıkmaktadır (Fiske, 2003:65). İnsanlar bir iletişim sırasında bir gösterge türü kullanabilir ya da aynı göstergenin içerisinde birden çok göstergeyi de kullanabilir (Günay, 2012:15).



Şekil 3: Pierce'nin Anlam Öğeleri

(FİSKE, J. **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Süleyman. İrvan (çev.), 2. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003:67)

Göstergebilimde her öge önemlidir. Ancak gönderge ve bağlam kavramı anlam ve yorum açısından çok daha önemlidir. Gönderge, toplumların birlik sağlamaları için gerekli olan ortak değerlerin bulunduğu bölümü belirtmektedir. Kişi, kendi bildirisini değişik kod ya da türde göstergeler kullanarak oluştursa da alıcının göstergelerin hangi anlama geldiğini, kodları bilmesi gereklidir (Günay, 2012:12). Örneğin; farklı iletişim türlerinde de yer alan gönderge, yoğrumsal (plastik) sanatlarda da kullanılmaktadır. Yoğrumsal sanatların anlamlandırılmamasının nedenlerinden biri de dünyadaki hiçbir şeye gönderge yapmaması olabilir. Gerçek dünyaya belirgin bir göndergesi bulunmayan bu türdeki göstergeler genelde anlaşılabilir. “Bu resme hiçbir anlam veremiyorum” gibi yakınmalar duyabilirsiniz. İletişimin geçerli olması için iletişimin verici ve alıcı tarafından eşit ya da yaklaşık olarak anlaşılması gereklidir. Alıcının göndergesinin yorumlanmasında her türlü bilgi birikimi ve art alan bilgisinin önemi büyüktür (Günay, 2012:12).



Şekil 4: Saussure'nin Anlam Ögeleri

(FISKE, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Süleyman. İrvan (çev.), 2. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003:67)

2.1. Göstergebilimsel Çözümleme

Bu araştırmada, bir yöntem olarak ele alınan göstergebilimin sinema afişi çalışmalarında nasıl ele alındığı incelenmeye çalışılmıştır. Çalışmamızda ilk olarak gösterge modelleri, bu yönteme bağlı temel kavramları ve varsayımları açıklanmaya çalışılmıştır. Bu açıklamalardan sonra araştırmayı kapsayan 1960-1980 yılları arasındaki Amerikan ve Türk yapımı western film afiş çalışmalarından örnekler verilmiştir.

İnsanlar yaşamları boyunca birçok fiziksel etkinlikte bulunmuştur. Yaşamın getirisi olarak yer, içer, konuşur, yazar, gülümser, kızar, el sallar, omuz silker, bağırır

vb tepkiler verilir. Böylece kendisini ve yaşadığı çevreyi geliştirir, üretir ve üretmesini sağlayarak, zamanda ileriye götürmektedir. Bu üretimleri sağlarken araçlar kullanılmaktadır. Erdoğan ve Alemdar (2010:314) bu konudaki yaklaşımını şöyle açıklamaktadır:

Trafik işaretleri, satılık işaretleri ve yol işaretleri koyar. Sinema filmi yapar ve seyrederek. Radyo ve tv programları yapar ve izler. İnsanlar ilişkisel işaretler (göstergeler) üretir ve yorumlar. Bir öğrenci okuduğu bu cümleleri anlamaya çalışır. Bazıları bu kitabı okumadan bize karşı tutumlarına uygun bir şekilde kitap hakkında yorumlar yapar. Doktor hastaya sorular sorarak hastalığı teşhis etmeye çalışır. Yani gösterge süreçleri ve göstergeleri süreçten geçirme, biz birey olarak istesek veya istemesek de olmaktadır. Göstergebilim bu süreç ve süreçten geçirmeleri inceler.

İsveçli bilimadamı Saussure tarafından başlatıldığı kabul edilen göstergebilim, 'semiology' olarak isimlendirilmiştir. İsveçli bilimadamı göstergebilimin amacını, göstergelerin varoluşunu, içeriğini, ulaştığı toplumlarda etkisini incelemek olarak belirtmiştir. 'İşaretler, göstergebilimi' olarak tanımlanan göstergebilim, Amerikalı Pierce'in "semiotics" ismini vermesiyle bu isim kullanılmaya başlamıştır (Erdoğan, Alemdar, 2010:314). Saussure'ün tanımıyla Karahan'a (2003:4) göre ise göstergebilim; "dilden kutsal törenlere, el, kol, baş hareketlerine, ezgili sesler ve nesnelere kadar bütün gösterge dizgelerini kapsayan genel bir bilim" dir.

Göstergebilim, Fransızca "linguistique" sözcüğü örnek alınarak üretilen bir kelimedir. Yalın bir tanım olarak, "göstergeleri inceleyen bilim dalı", "göstergelerin bilimsel incelenmesi"dir. Rıfat'a (2014:11) göre Türkçeye "göstergebilim" kavramıyla yer edinen bilim dalının 24 değişik yaklaşım içermesinden dolayı yalnızca gösterge dizgelerini inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlanmasının eksikliğinden söz etmiştir. "Gösterge" ve "bilim" kavramlarının anlamsal toplamına indirgemenin doğruluğunu tartışmıştır.

Yaşamsal faaliyetler süreci içerisinde yer alan doğal gösterge ve dil de dahil olmak üzere her türü içinde barındıran iletişim etkinliklerini de kapsayan gösterge dizgelerini ele alan göstergebilim, bu gösterge dizgelerinin bilimsel bir şekilde incelemesini yapmaktadır, betimlemesini oluşturarak ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. Göstergeler kişilerin algısal farklılığından dolayı karmaşık ve anlaşılmaz bir hal alabilmektedir. Kişileri yanılgıdan yanılgıya sürükleyerek birbirine

düşürebilmektedir. Göstergeler nesnelerin ya da olguların varlığına ya da gerçekliğine karar vermemizi sağlayan araçtır. Bir bakıma bizim algılarımızda oluşturduğu şey ile göstermek istediği arasında ki bağlantıdır. Vermek istediği mesajda bizimde payımız olunca kişiden kişiye algı farklılıkları olabilmektedir (Atabek, 2007:65). Göstergebilim, görme ve anlamlandırma ilişkisine bağlıdır. Göstergebilim günümüzde tam akademik bir bilim olarak kurumsallaştırma gerçekleştirilememiştir. İçerisinde dilbilimciler, sosyologlar, psikanalistler, eğitimciler, edebiyatçılar, estetikçiler ve daha birçok bireye özgü tarzı bulunmaktadır. Dolayısıyla birçok yönetsel araç ve kuramsal görüşü içeren bir çalışma olarak varlığını ortaya koymaktadır (Atabek, 2007:65-66). İçeriğin dizgelerdeki anlam katmanlarını ve anlamlı verilen bütünü çözümlenmek amacıyla var olmuştur da denebilir. Ayrıca, anlam üretiminin süreçlerini, bir araya getiriliş yöntemlerini ortaya çıkarmaktadır.

Dönem dönem araştırmacılar, göstergebilim dalının içeriğine dilbilimi eklerken, kimi araştırmacılar dil dışı göstergeleri incelemek üzere oluşturulmuş bir bilim dalı olduğunu kabul etmektedir. Saussure'e göre dilbilim, göstergebilim dalının bir bölümünü oluşturmaktadır. Barthes tersi bir düşünce öne sürerek göstergebilimin dilbilimin bir bölümünü oluşturduğunu kabul etmektedir. Bu görüşlerden yola çıkılarak göstergebilim, dilsel olmayan göstergelerin incelenmesi olarak tanımlanmaktadır (Karahana, 2003:5).

2.2. Gösterilen ve Gösteren

Saussure'ün terim düzeninde gösterge, gösterilen ve gösterenin oluşturucularıdır. Zengin bir tarihe sahip olan, çok değişik alanlarda kullanılması ile kaynak görevi gören bir terimdir. Gösterge ile aynı kulvarda bulunan başlıca terimler; görüntü, simge, belirtke, belirti gibi. Çeşitli yazarlar tarafından kullanılan bu terimlerin ortak yanı zorunlu olarak iki şey arasındaki bağlantıyı belirtmesidir. Dizide yer alan terimlerin ayırt ediciliği olamaz. Anlam değişkenliğini keşfetmek için iki seçenek (varlık/yokluk) çerçevesinde aramak gerekmektedir: Bağlantısı kurulan iki öğeden birinin anlık tasarımı kapsar ya da kapsamaz. Öğeler arasında bağlantıda bir benzer olabilir ya da olmayabilir. Bağlantılı öğeler (uyaran ve yanıtı) arasında ilişki dolaylı ya da dolaysızdır. Bağlantılı öğeler birbirini örtmektedir ya da biri diğerini aşmaktadır. Bağlantıyı kullanan kişi ile geçerli bir bağlantı içerir ya da içermez. Kullanılan her terim bu özelliklerin artılı ya da eksili olmasına göre diğer terimlerden ayrılmaktadır

(Barthes, 1979:27). Barthes'ın ortak gösterge ve kodlarla afiş çözümlerken kullanılan metodu: Temel hususlar; karakter tanıtımı (her yönüyle, aç, kıyafet, duygusal durum, beden dili), yazısal gösterge ve renkler, arka fon, gösterge çözümlenmesinden oluşmaktadır. Bölmeler ise birinci dereceden gösteren, ikinci dereceden gösteren, diğer gösterenler (kıyafet, bıyık, aksesuar gibi) (Özel, 2008:124).

2.3. Yatay ve Dikey Eksenler

Saussure'a göre anlamın gösterilenler arasında iki tür farklılığı vardır: Sentagmatik; dizimsel, durumla ilgili olan ve paradigmatik; dizisel, yerine koyma ile ilgili olandır. Sentagmatik yatay olan dizimsel ilişkiler birleşme olasılıklarını belirtmektedir. Göndermede bulunan dizimsel ilişkiler metindeki diğer gösterenlerle beraber sunulmaktadır. Paradigmatik düşey olan dizisel ilişkiler işlevsel zıtlıklardır. Metinde var olmayan gösterenlere göndermede bulunmaktadır. Sentagmatik ve paradigmatik ilişkiler, göstergelerin kodlara dönüştürülmesini sağlayan yapısal biçimlerdir (Atabek, 2007:76). Barthes'e göre giysi sisteminin paradigmatik öğeleri, vücudun aynı bölümüne aynı anda giyilemeyen parçalardır. Sentagmatik boyut bütün bir takımında bütün farklı öğelerin yan yana aynı anda bulunabilme özelliğidir. Dizimsel boyut metinsel yapıyı oluştururken yani biçimi oluştururken; dizisel boyut sınırsız konu seçimi ile içeriği oluşturmaktadır (Atabek, 2007:76).

2.4. Göstergelerin Anlamlandırılması

Hjelmslev, düzenlam/yananlam ilişkilerini ya da yananlam olgularını göstergebilimsel açıdan ilk inceleyen araştırmacıdır. Düzenlam kavramı, yananlam kavramı ile karşıtlık oluşturmaktadır (Rifat, 2013:233-234).

2.4.1. Düzenlam

Sözcüğün ya da göstergenin belirtmekte olduğu anlamların öznel olmayan, kalıplaşmış, söylem dışında çözümlenebilir nitelikteki ögesidir (Rifat, 2013:72). Guiraud'ın tanımına göre, "bir nesnenin, bir iletişim dizgesinin vb. mantıksal, nesnel, değişmez anlamı" (Guiraud, 2016:145). Saussure'un üzerinde çalıştığı düzey olan düz anlam, göstergenin göstereni ve gösterileni arasında ki bağlantıyı ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle olan bağlantıyı betimlemektedir. Anlamlandırmanın birinci düzeyi olarak kabul edilen bu düzey, Barthes tarafından düz anlam olarak adlandırılmıştır. Gerçek dünyada bulunan nesnenin, zihinde yarattığı yansımaya "düz

anlam” adı verilmektedir. Oluşan yansımanın sınırlarını “kültür” belirlemektedir (Becer, 1999:39). Rifat (2013) bu konudaki yaklaşımını şöyle açıklamaktadır:

Sözelimi karanlık sözcüğü, yukarıda belirttiğimiz özelliklere bağlı kalınarak ve aydınlık sözcüğünün karşıtı olarak değerlendirildiğinde, “ışık olmama durumu” diye tanımlanabilir: Bu, karanlık sözcüğünün düzanlamıdır. Ama aynı sözcük, kimi konuşuculara ya da kimi bağlamlara göre “üzüntü, sıkıntı, perişanlık” anlamları da taşıyabilir: Bunlar da karanlık sözcüğünün kişiye ve bağlama göre beliren, değişken, öznel nitelikli yananlamlarıdır. Dolayısıyla düzanlam kavramı, yananlam kavramına karşıt olarak bir değer taşır (Rifat, 2013:72-73).

2.4.2. Yananlam

Anlamlandırmanın ikinci düzeyi olan yananlam, alıcının duygu, heyecan ve kültürel değerlerini göstergeyle buluşturmasıdır. Alıcı da psikolojik bir çağrışım yapan yan anlam daha öznedir. Görüntüsel bir boyuta sahip olmasına karşın nedensizdir. Ayrıca her göstergenin bir yan anlamı kesinlikle bulunmaktadır (Çalac, 30.10.2007/10.07.2016). Düz anlam gibi yan anlamlarında belirli bir dizgesi vardır. Düzanlamı kesin olmayan göstergenin göstere bağlı anlamları çoğalabilmektedir. Bu şekilde ortaya çıkan anlamlar yan anlamlardır. Aynı gösterge, insanların gelişimsel özelliklerine, kişisel görüşlerine ve sosyal farklılıklarına, eğitim düzeylerine bağlı olarak farklı bir şekilde algılanmasına ‘çağrım yapan’ denir. Farklı insanlarda aynı göstergenin farklı duygusal etkilere neden olmasına ‘duygusal’ anlam, farklı sosyal gruplarda aynı göstergenin farklı algılanması ise ‘sosyal’ anlamdır. Bir göstergenin sadece düz anlamını kabul etmek geçerli bir veri sayılmaz. Özünde dikkat çekme yer alan afiş oluştururken, okuyucuyu etkilemek için düz anlamdan daha çok yan anlama yoğunlaşmak gerekmektedir (Teker, 2009:76).

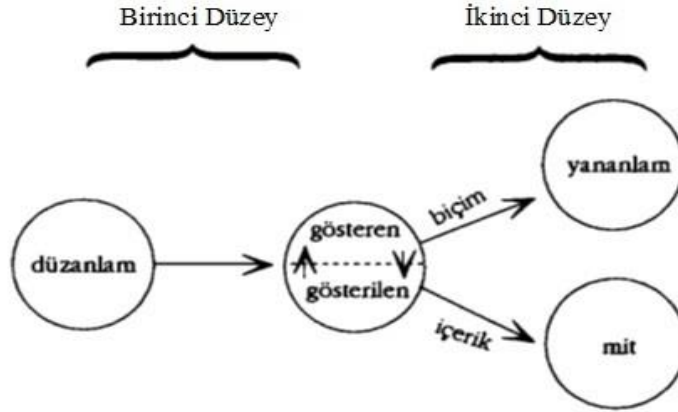
Yananlamda yorum, nesne ve göstergedeki etkilendiği kadar yorumlayıcıdan da aynı miktarda etkilenmektedir. Barthes’e göre, ilk düzeydeki gösteren yananlamın göstergesi ve en önemli etmenidir. Düzanlam ve yananlamın farklılığı fotoğraf sanatında net bir biçimde ayrımın yapılabildiğini belirtmektedir. Düzanlam, fotoğraf çerçevesi içerisinde yer alan nesnenin film üzerinde mekanik olarak yeniden üretimidir. Yananlam ise çerçevenin neleri kapsayacağını, odaklanma, ışığın hangi açıyla yer alacağı, kamera açısı, filmin kalitesi gibi seçimlerden oluşmaktadır. Genellikle görüntüsel bir boyuta sahip olan yananlam bir kültüre özgüdür ancak büyük

ölçüde nedensiz kurulabilmektedir. Ayrıca öznel anlamlara sahip olduğu için çoğunlukla farkına varılamamaktadır. Göstergibilimsel çözümlemenin temel amaçlarından birisi yananlamın yanlış okumalarını önleyecek yöntem ve düşünceleri sunmasıdır (Fiske, 2003:116-117). “Düzanlam neyin fotoğraflandığıdır; yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır” (Fiske, 2003:116-118). Guiraud’ın (2016:157) yananlam tanımı ise “bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, bir düzgünün sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamına kullanım sırasında katılan ve bileşenlerin tümünce algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değer” dir.

2.4.3. Mitler

Fransızcası “mythe” olan mit sözcüğü TDK’nın tanıma göre, “geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücünün etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikayesi, mitos” (www.tdk.gov.tr, [16.11.2017]). Mitler, toplumların kültür, inanış, alışkanlıklarından oluşan toplumun bünyesine kattığı yaygın inanışlardır.

Barthes’ın oluşturduğu üç yoldan ikincisi olan mit, yanlış fikirlere gönderme yapmaktadır. Göstergelerin ikinci düzey işleyişi ile ilgili olan mitler, kültürlerin bazı görünümleri açıklaması ya da anlamasını sağlamaya yardımcı olan öykülerdir. Eski dönemlerde mitler tanrılar ve insanlar, yaşam ve ölüm, iyi ve kötü hakkında; içinde bulunduğumuz dönemde ise mitlerimiz eril ve dişil, başarı, aile, bilim hakkındadır. Barthes’a göre mit birbiri ile ilişkili kavramlar zinciridir. Bir şey üzerinde düşünme, kavramlaştırma ya da anlamının kültürel bir yolu miti oluşturmaktadır. Yananlam gösterenin ikinci düzeydeki anlamı olarak ortaya çıkarsa mit de gösterilenin ikinci düzeydeki anlamıdır (Fiske, 2003:119). Göstergeleri anlamlandırmanın ikinci düzeyindeki işleyişin temel yolları yananlam ve mittir (Şekil 5). İkinci düzey gösterge, kullanıcı ya da kültür arasındaki bağlantının en etkileyici boyutta olduğu yerdir (Fiske, 2003:123). Birincinin gösterge sistemi, ikinci düzeyde kültürün değer sistemi içine yerleştirilmiştir.



Şekil 5: Barthes'ın İki Anlamlandırma Düzeyi

(FISKE, J. *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Süleyman. İrvan (çev.), 2. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003:120)

2.4.4. Söz Oyunları (Retorik Ögeleri)

Söz oyunları genellikle iki bölüme ayrılmaktadır. Düz değişmece ve eğretileme birbirine karıştırılabilmektedir (Özmutlu, 2003:34).

Metafor (Eğretileme)

Fransızca “Metaphore” kelimesinden dilimize geçen metafor sözcüğü, bir sözcüğün sözlük anlamı dışında başka bir sözcük yerine kullanılması anlamına gelmektedir. Kullanılan sözcük -benzetme ilgisiyle- başka bir sözcük yerine kullanılmaktadır (www.tdk.gov.tr, [19.07.2017]). Yunanca meta “öte” ve phoros “aktarma” anlamını taşımaktadır. Bir sözcüğü yerleşmiş anlamına yakın kullanmak ve değişik anlamlı bir başka sözcük kullanarak ortaya çıkan sapmacadır (Guiraud, 2016:146). Eğretileme, soyut duygu ve düşünceler ile somut nesnelere kullanılmaktadır. Anlamlandırma yöntemleri arasında en çok kullanılan metaforu görsel ve dilsel olarak ikiye ayrılmaktadır:

a) Görsel Metafor (Eğretileme)

Gerçekte bir anlamı olan görsel unsurların, grafikte anlam kayması ya da değişmesi geçirerek farklı bir anlama gelmesidir. Görsel gösterge ona benzer bir unsurla aktarılabilmektedir. Gösterenin kendisi, düz anlamını, alıcıya ilettiği anlam ise yan anlamını ortaya çıkarılmaktadır (Fiske, 2003:124-126). O halde yan anlam görsel eğretilemedir.

b) Dilsel Metafor (Eğretileme)

Bir sözcüğün yazınsal anlamını ifade etmektedir. Bir sözcüğün alışılmış anlamı dışında başka bir sözcük kullanarak anlatılmak istenmesidir (www.tdk.gov.tr, [19.07.2017]). Örneğin, La Fontaine “Genç Dul” adlı masalında üzüntü ve zaman sözcükleri için “Ne kadar çok büyük de olsa keder, zaman kuşunun kanatlarına biner gider” dizesini kullanmaktadır (Ersözlü, 31.08.2013). Zaman kuşunun kanatlanması anlam olarak, Tennessee William Sweet Bird of Youth (Gençliğin Sevimli Kuşu) adlı oyunun başlığında yeniden gençliğin geçiciliğine değinilir. ABD’ de tren sözcüğü için de “demir at” kullanılmıştır. Trenin gitmesi, yol alan bir atın gitmesi ile Emily Dickinson’un şiirlerinden birinde yer almıştır (www.derszamani.net, [08.10.2017]).

2.4.5. Düz Değişmece (Metonimi)

Bir şeyin görsel ya da anlatım yoluyla tanımlamasını yaparken ona ait olan bir parçasının ya da özelliğinin ifade edilmesine “düz değişmece” denir. Gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantı ile bütün ve parçanın yer değiştirmesi durumu. Örneğin, bir kişinin ressam olduğunu belirtmek için ona ve mesleğine ait eşyalar arasından fırça ya da paletin gösterilmesi düz değişmedir. Düz değişmece ve eğretileme birbirine karıştırılabilmektedir. Düz değişmece de parçalanma ve kırılma yoktur. Eğretileme de ise iki bütünü karşılaştırması ve yerine geçtiklerinde yinelenmesi durumu vardır. Bir nesne metafor ve metonimi özelliklerini bir arada barındırabilmektedir. Nesnelerin alıcıya ne anlatmak istediğini dikkatli bir şekilde incelemek gerekmektedir (Özmutlu, 2003:34).

2.5. Göstergenin Anlamlandırma Biçimleri

Belirli anlamlara sahip olan mesajları hedef kitleye iletmek amacı ile hazırlanan afişlerde birçok gösterge mevcuttur. Bu göstergelerin düz ve yananamlarının oluşması için, kodların örgütlenmesi gerekmektedir. Göstergeleri oluşturan kodların çözümlenebilmesi için göstergelerin taşıdığı anlamların çözümlenmesi gerekmektedir.

2.5.1. Sentagmatik (Dizimsel Bağıntı) Çözümleme

Metinde görünen anlamın çözümlenmesidir. Metindeki gösterenlerin düzenli birleşimini dizim oluşturmaktadır. Dizimsel çözümleme, seçilen öğeleri

yerleştirmektedir. Dizimsel çözümlenimin araştırma konusu, dizisel boyutta seçilen öğelerin birleştirilme biçimidir. Basılı bir materyal olarak afiş, görsel gösterenlerin dizimidir. Dizisel setlerinden seçilen gösterenlerin bağlanmasıyla oluşturulmaktadır. Gramer yapısı örnek olarak gösterilebilmektedir. Parça bütün ilişkisine önem veren dizimsel ilişkilerdir. Bütün parça ile parçada bütün ile bağıntılıdır. Bu ilişkiler ardışık olmak ile birlikte uzamsal ilişkileri de ortaya koyabilmektedir. Uzamsal dizimsel ilişkiler resimlerde, çizimlerde, fotoğraflarda bulunmaktadır. Uzamsal ilişkiler yan yana koyma ile ortaya çıkan posterler, afişler, fotoğraftaki montajlardır (Atabek, 2007:77). Seçilen birimlerin yan yana getirilmesi ile oluşturan anlam bütününün birimleri, herhangi bir kural ile değil tamamen saymaca olarak yan yana getirilmektedir (Parsa, 1994:123). Önce ve sonradan oluşan dizimsel ilişkilerin tam tersine, uzamsal ilişkiler önde/arkada, içinde/dışında, sol/sağ, aşağı/yukarı, doğu/batı/kuzey/güney gibi ilişkilerden oluşmaktadır. Yatay birimler seti olan dizimsel çözümlenme de gösterge, yatay konumda bulunan diğer göstergelerle yan yana (ardışık) bir bağ ilişkisi içindedir. Bu birleşimin ya da iletişimin sağlandığı yer uzamı oluşturmaktadır. Zaman içerisinde bu dizimler, birimlerini yan yana ya da ard arda dizebilmektedir. Sözcüklerin cümle içerisinde sıralanması, film çekiminde görüntülerin ard arda sıralanması örnek olabilmektedir. Birimlerin birbirleri ile aralarında ne tür bir ilişki kurallarıyla bir arada bulunacağı da önemli bilgidir. Kress ve Leeuwen'e göre üç ana uzamsal boyut vardır; merkez/kenar, sağ/sol, aşağı/yukarı. Okuma yazmada yatay ekseninde soldan sağa doğru ilerlemektedir. Görseli okumak içinde benzer bir yöntem izlenebilmektedir. Ardışık ilişkilerde önce ve sonra ilişkisine dayanmaktadır. Uzamsaldan ardışığa yönelmek anlatıyı ortaya çıkarmaktadır. Dizimsel çözümlenme sözel, işitsel görsel metinlere de uygulanabilmektedir (Atabek, 2007:77-78).

Dizimsel İlişkiler		
Düzyey	Dizimsel İlişkiler	
Gösterilen	Kavramsal	
Gösteren	Ardışık	Uzamsal

şekil 6: Dizimsel İlişkiler/Chandler

(ATABEK Ü. VE G. şENDUR ATABEK. *Medya Metinlerini Çözümlenmek İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümlenme Yöntemleri*, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2007:78)

2.5.2. Paradigmatik (Dizisel Bağntı) Çözümleme

Paradigmatik çözümleme metnin içeriğini oluşturan paradigmatik ilişkilerdir. Yapısal çözümlemede içeriğinde her bir gösterenin bir diğer anlamlarını içermesidir. Gösteren ve gösterilen düzeyde işletilebilen paradigmatik ilişkiler, değişik görüntüsel geçişleri içerebilmektedir. Paradigmanın içerenleri, metinde var olan gösterenlerle bulunmayan gösterenler arasındaki zıtlık ve karşılaştırma bağıntılarını içermektedir. Çözümlemeler imge, sözcük, stil, ses, araç vb. olabilmektedir. Afiş ölçekleri için basit bir paradigma seti uzak, orta, yakındır (Atabek, 2007:78). “Aynı paradigmadan bir gösterenin kullanılması, tekniksel zorlamalar, kod (tür gibi), gelenek, yan anlam, stil, retorik amaçlar gibi faktörlere ve bireysel repertuvar sınırlamalarına dayanmaktadır” (Atabek, 2007:78). Afişlerde, dikey birimler setini görsel iletişim kodlarının her bir tanesi oluşturmaktadır. Dizisel çözümleme de seçim yapılarak ikili karşıtlıklar ve seçilemeyenler, seçilenin anlamını belirlemektedir. Gerçek karşıtlıklar ortaya çıkartılmaktadır. Seçimin olduğu yerde anlam vardır (Parsa, 1994:122). Aynı türden oluşan birbirinin yerine geçebilecek sayıca fazla göstergenin içinden, yalnızca biri seçilerek diğer göstergeler elenmektedir. Her birimin gösterge olduğu ve birimlerden oluşan dizisel boyut dikeydir. Örneğin, ressamın resim yaparken birçok fırça arasından birisini seçmesi anlam oluşturan dizisel boyuttur (Özel ve İmançer, 1999:7-9).

2.5.3. Kodlar

Fiske’ye (2003:91) göre kod, içinde göstergelerin düzenlendiği sistemlerdir. Kodu kullanan topluluğun üyelerinin onayladığı kurallar tarafından bu sistemler yönetilmektedir. Yönetilen tüm görünüm “kodlanmış” olarak nitelendirilebilir. İletişimin toplumsal boyutu böylelikle kodlarla bağlantılı olan çalışmaların sıklıkla vurgulanması gerekmektedir. Bu tanım ile birlikte bildirinin var olmasına olanak sağlayan kod/bildiri karşıtlığı iletişim ya da bildirişim dilbiliminde kullanılmaktadır. Bu kullanımda Saussure’ün oluşturduğu dil/söz karşıtlığına denk düşmektedir. Böylelikle, kod hem sınırlı sayıdaki göstergelerin ya da birimler bütünü (yapı bilgisi), hem de bu birimlerin birbirine bağlanışını belirleyen yöntemlerin (söz dizimi) oluşumu anlaşılmaktadır (Rifat, 2013:147).

2.6. Göstergelerin Semiyotik Açıdan Değerlendirilmesi

Görsel iletişimde kullanılan göstergeler; sözcük dizilimi, ne anlama geldiği ve sözcüklerin yorumcularla bütünleştiğindeki aradaki bağlantısı olarak incelenmektedir. Bu inceleme semiyotik açı düzeyi olarak adlandırılmaktadır. Semiyotik açıdan incelenen gösterge düzeyleri Rifat tarafından (2013) üç bölümde değerlendirilir:

a. Sentaktik (Sözdizim) Düzey

Göstergelerin aralarında bulunan ilişkiyi araştırır, göstergelerin, bildiriler (birleşik göstergeler) oluşturmak için bir araya gelme süreçlerini inceler (Rifat, 2014:34).

b. Semantik (Anlambilim) Düzey

Göstergelerin ya da gösterge dizgelerinin gösterilen boyutunu inceleyen bilim dalına Semantik (Anlambilim) denir. En yalın yapılardan (derin düzeydeki) hareket ile en karmaşık yapılara ulaşır (Rifat, 2013:6-8). J. Greimas'ın Göstergebilim- Dilbilim Araştırma Topluluğu'yla anlambilim geliştirilerek üç temel koşulu yerine getirir bir düzeye ulaşmıştır:

1. Üreticidir: “Birbirini izleyen ve en soyut olandan en somut ve figüratif olana doğru uzanan basamaklar biçiminde düzenlenmiştir”;
2. Dizimseldir: “Yalnızca sınıflandırma yapmakla yetinmez”, “söylemlerin üretimini ve kavranmasını açıklamaya çalışır”;
3. Geneldir: Anlamın değişik gösterge dizgeleriyle ya da aynı anda birçok göstere dizgesiyle gerçekleşeceğini kabul eder (Rifat, 2013:8).

c. Pragmatik (Edimbilim) Düzey

Sözceleri ya da tümceleri üretildikleri bağlam içerisinde ve yorumcularıyla olan ilişkisine göre inceleyen bilim dalına Pragmatik (Edimbilim) denir (Rifat, 2013:78). “Edimbilimcilere göre bir tümcenin hangi bağlamda üretildiği bilinmezse, bu tümcedeki kişi, uzam zamanla ilgi birimlerin dinleyiciye, okura neyi iletmediği tam olarak anlaşılabilir” (Rifat, 2013:78-79).

III. BÖLÜM

FİLMİN 1960 YILINA KADAR ABD ve TÜRKİYE'DE TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ

Sinema, görsellik içeren bir sanat dalı algısına sahip olmasına karşın, fotoğraf değil roman sanatına daha yakındır. Roman sanatında olduğu gibi kurgusu, anlatım özellikleri ve konuları ele alışı büyük paralellik içermektedir. Bu nedenle tarih ve roman arasında ki bağıntı, sinema içinde geçerlidir. Roman sanatı, tarihin “epos” ve “mythos” özelliklerinden yararlanmıştır. Epos, belirli bir düzeni olan ve ölçüye göre okunan, söylenen sözdür. Günümüzde “epik” olarak kullanılan epos şiir, destan, ezgi anlamına gelmektedir. Mythos ise gerçeklerle bir bağı ve tarihi değeri olamayan, boş ve gülünç masal anlamına gelmektedir (Erhat, 1993:5-9). Sinema da genellikle tarihin bu iki özelliklerini kullanmaktadır. Geçmişteki yaşantıları ve olguları tarihi gerçekleri ile ele alırken insani durumlar, dramatik yaşam ve olgular ön plana çıkarılarak anlatılmaktadır. Bu nedenlerle çağımızda sinema sektörü geçmişe ilişkin yaşantıların, öykülerin en etkili anlatıcısıdır (Duruel, 2002:1-2).

Sinemanın ortaya çıkışı olarak kabul edilen olay, Auguste ve Louise Lumiere kardeşlerin, Paris'te geliştirdikleri “sinematograf” adını verdikleri aygıt ile 14 numaradaki Grand Hotel'in altındaki Grand Cafe'nin alt katında Salon des Indiens adlı yerde düzenlenen 28 Aralık 1895 tarihli ilk film gösterisidir (Teksoy, 2009:13). Ancak sinematografi bulan Louise Lumiere'dir. Kardeşi Auguste Lumiere kendisine bu konuda yardımcı olmuştur (Teksoy, 2009:30). Türk halkına ulaşması ise Osmanlı sarayından sonra gelmektedir. Bu durum Sultan Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarında anlatılmıştır. Osmanoğlu'nun anılarında, dünyada gösteriminden kısa bir süre sonra Osmanlı Sarayına “sinematograf” adlı aygıt ulaşmıştır. Fransız Hokkabaz Bertrand adlı kişi tarafından 1896-1897 yıllarında Yıldız Sarayı'nda ilk sinema gösterileri yapılmıştır. İstanbul halkının ilk karşılaşması ise 1897 yılında Beyoğlu Pera'da bulunan Sponeck birahanesinde düzenlenen gösterilerle olmuştur. İlerleyen zamanla bu gösteriler Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kırathanesi'nde yapılmaya başlamıştır (Duruel, 2002:8).

ABD'de Thomas Alva Edison da, Lumiere kardeşler ile eş zamanlı olarak aynı konuda çalışmalarını sürdürmekteydi. 24 Ağustos 1891 yılında Edison kinetograf

adını verdiği bir aygıt icat ederek bu tarihte belgelerini almıştır. Aygıtı geliştirerek elektrikli çalışır hale getirmiştir. Kinetografla durmadan film çekimi yapan Dickson, Edison'un laboratuvarında çalışan Fred Ott'u stüdyosunda çekmiştir. 1892 yılında Fred Ott'un hapşırması adlı film stüdyoda çekilen ilk film olmuştur. ABD'nin başlıca kentlerinde kinetoskop salonları açılmıştır. Film devam ederken "kinetofoto" adlı bir aygıt ile müzikte çalınmıştır. Kinetoskop kısa sürede Meksika'ya, Avrupa kıtasında da Londra ve Paris'e kadar yayılmıştır (Teksoy, 2009:28-30).



Resim 24: Edison'un stüdyosunda çekilen Fred Ott'un Hapşırması

(TEKSOY, R. Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, 3. Baskı, 1. Cilt, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2009:26)

Lumiere kardeşlerin babası, Paris'e yaptığı bir iş gezisinde Edison'un ürettiği tek kişilik bir sinema olan kinetoskop adlı aygıtı satın almıştır. Auguste bu durumu anılarında şöyle aktarmıştır:

Edison'ın kinetoskopu, bizi kalabalık bir salondaki seyircilere, hareket eden insanları, nesnelere bir perde üzerinde, gerçeğe uygun bir biçimde gösterebilme düşüncesine yöneltti. 1894 yılı sonuna doğru bir sabah kardeşimin odasına gittiğimde, bana rahatsızlandığı için gece uyuyamadığını ve düşündüklerimizi gerçekleştirebilecek bir düzenek tasarladığını söyledi. Görüntü içeren film, kenarlarına açılacak deliklere sırayla girecek tırnaklar aracılığıyla, dikiş makinesindeki yöntemle benzer bir biçimde yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirilecekti. Kardeşim bir gecede sinematografi bulmuştu (Teksoy, 2009:30).

Lumiere kardeşler, 29 Haziran 1896'da New York'ta Keith's Theater adlı müzikholde ilk sinematograf gösterimini yapmışlardır. Büyük bir ilgi kazanılmıştır.

Ancak yerli üreticiler bu durumdan rahatsız olmuştur. Dönemin Amerikan Başkanı William McKinley'nin "Amerika Amerikalılarından" ilkesi ile Lumiere operatörleri ABD'de birçok engelle karşı karşıya kalmıştır. Böylece bir yıldan daha kısa sürede Lumiere'lerin Amerika rüyası sona ermiştir (Teksoy, 2009:32-33).

Aynı yıl Lumiere kardeşlerin operatörlerinden Eugene Promio'nun 1896'da İstanbul'a gelerek, Haliç'te ve Boğaziçi'nde çekimler yaptığı bilinmektedir. Promio İstanbul anılarını şöyle anlatmıştır:

Osmanlı İmparatorluğu'na yaptığım geziye gelince, kamerayı bu ülkeye sokmada karşılaştığım zorluğa başka hiçbir yerde rastlamadım. Abdülhamit yönetimindeki o dönemde, kolla çalıştırılan her aygıt tehlikeli sayılıyordu. İmparatorluğun sınırlarından geçebilmem için Fransız elçisinin araya girmesi ve kimi görevlilerin ellerine sanki yanlışlıkla tutuşturduğum paraları geri almayı unutmam gerekti. Böylece İstanbul, İzmir, Hayfa, Kudüs ve başka kentlerde çalışabildim (Teksoy, 2009:65-66).

İlk filmler açık havada çekilen, herhangi bir senaryosu olmayan, yönetmensiz filmlerdir. Bu filmlerde içeriğin henüz bir önemi yoktur. Hareketler olduğu gibi kayıt edilmektedir. Film sanatı olarak kabul görmez sadece hareketleri kaydeden bir araçtır. Sinemanın farklı bir şeye ihtiyacı olduğunu, hayal gücünü de eklemek gerektiğinin farkına varan isim Georges Melies'tir (Betton, 1993:7). Melies, aygıt üretip satmak yerine, tiyatrosunun koltuklarını doldurmak amacıyla bilet satmayı amaçladığı için öykülü filmin başlatıcısı olmuştur. Sinemayı Lumiere kardeşler gibi bilim adamı gözüyle değerlendirmek yerine, Melies bir şair duyarlılığı ile yaklaşmayı tercih etmiştir (Teksoy, 2009:35-38). Ayrıca 1946 yılından itibaren Fransız eleştirmenleri, 1946 yılından itibaren 'en iyi Fransız filmine Melies Ödülü vermektedirler' (Teksoy, 2009:39).

Türkiye'de çevrilen ilk filmler Makedonya asıllı Monaki kardeşlerin (Yanaki ve Milton) 1907 yılından başlayarak çektikleri belge filmleridir. Türk filminin başlangıç filmi sayılan görüntü, 1914'te İttifak Devletlerine katılan Osmanlı İmparatorluğu'nun İtilaf Devletlerine karşı ilk yaptığı Ayastefanos'da dikili bir anıtın bombalanmasıdır. Bu belge türü filmini çeken, daha önceleri Seden kardeşlerin yanında sinema işletmeciliği yapan ve aynı zamanda Ordu'da yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay ilk Türk sinemacısı unvanını almıştır (Onaran, 1994:12-13).

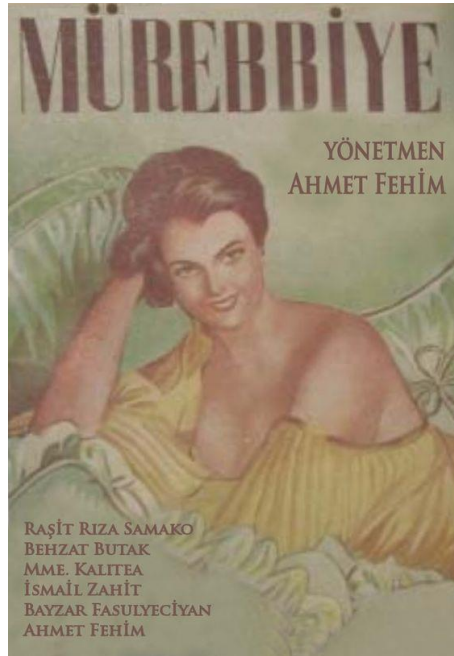
Enver Paşa, Almanya ziyaretinde Alman Ordusu'nun bir "Ordu Film Dairesi" kurduğunu görmüştür. Türkiye'ye döndüğünde ilk işi "Ordu Film Dairesi"ni kurmak olmuştur. Türkiye'de halka ilk film gösterilerini hazırlamış olan Sigmund Weinberg, bu kuruluşun başına getirilmiştir. Yardımcısı olarak da Fuat Uzkınay getirilmiştir. Sigmund Weinberg, yenilikçi girişken bir sinemacıdır. Enver Paşa ile görüşerek, ülkede başka sinema kuruluşu olmadığını ve konulu filmler çekilerek halka gösterilmesi gerektiğini anlatmıştır. Enver Paşa'dan gerekli izinleri almayı başararak ilk konulu film çekimini gerçekleştirmiştir. Türkiye'de ilk konulu film, Ahmet Fehim, Behzat Haki ve İsmail Galip gibi Türk oyuncuların katkısı ile oluşturulan "Himmet Ağa'nın İzdivacı" adlı filmidir (Onaran, 1994:13-14).

1909 yıllarında tiyatro ve sinema salonlarında kadınların ve erkeklerin bir arada film izlemesi yasaklandı. İlerleyen yıllarda ilk kez Ermeni Haçaduryan adlı bir vatandaşın Pangaltı'da açtığı sinemada kadınlara özel gösterim düzenlendi. Bu davranış yayılarak, kadınlara belirli günlerde ya da haremlik selamlık usulüyle film gösterimi yapılmaya başlanmıştır. Haremlik selamlık usulünü ilk deneyen Ayasofya Müzesi'nin karşısında yer alan Alemdar Sineması'ydı. Cemil Filmer'in anısına göre, Ankara Sineması'na Atatürk film izlemek için geldiğinde karşılaştığı manzara karşısında emir vererek "Şarlo İdama Mahkum" adlı komedi türündeki filmi kadın ve erkeklerin bir arada izlemesini sağlamıştır (Özgüç, 1990:14-16). Böylelikle yasak kaldırılmıştır.

Bu dönemlerde ABD'de ilk yıllar film aygıtlarının geliştirilmesi ile geçmiştir. Daha sonra I. Dünya Savaşı'nın çıkması ile Fransız sinemasının gerilemesi, Amerikan sinemasının ilerlemesini sağlamıştır. I. Dünya Savaşı'na katılan ABD, mali kaynaklara kavuşmuş böylece teknolojisini sürekli yenileyen ve dağıtım ağı kurarak bir sanayi merkezi halini almıştır (Teksoy, 2009:95). 1914 yılından itibaren Bağımsızlar adlı bir grup Amerikan film sektörünün hakimi olmuştur. Los Angeles'in yirmi km kadar dışındaki, iki yüz nüfuslu küçük bir yerleşim merkezine, dünya sinemasının başkenti unvanını alan Hollywood şirketini kurmuşlardır. O dönemin üç büyük yapımcısı üç şirket arasında birlik kurarak "Üçgen"'i (Triangle) oluşturdular. Bunlar, Aitken'in romanekste uzmanlaşan Triangle Fine Arts'ı, Bauman'ın "western" konusunda uzmanlaşan Bauman'ın Triangle Kay Bee'si ve komedide uzmanlaşan Kessel'in Triangle Keystone'uydu. 1915-1917 yılları arasında Amerika, İngiltere'de yer alan

4500'den fazla sinema salonunun denetimi ele almıştır. 1917 yılında şirket, Griffith'in Hoşgörüsüzlük adlı filminden sonra dağılmıştır. Ancak günümüzde bu film sessiz sinema sanatının en büyük eserleri arasında ve sinema sanatının en büyük eserleri arasında yer almıştır (Betton, 1993:9-10). Durmadan film üretimine geçen Hollywood, başka kentlerden gelen sinemacılar, binlerce kişiye iş sahası olması ve en nemlisi yerel ekonomiye milyonlarda katkı sağlaması ile vazgeçilmez bir duruma ulaşmaya başlamıştır (Teksoy, 2009:95). Bu yıllarda çeşitli türde gelişmeler yaşanmıştır; savaş karşıtı Uygarlık (1915) adlı film Thomas Harper tarafından çekilmiştir. Mack Sennett komedinin büyük ustalarının tanınmasını sağlamıştır. Buster Kreation, Charlie Chaplin gibi (Betton, 1993:10).

Türkiye'ye bakıldığında Weinberg'in yetiştirdiği kişilerden Yorgo Efendi, 1916'da kurulan "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti"nde film operatörü olarak çalışmaya başlamıştır. Cemiyet'in başkanı Dr. Hikmet Efendi, film ekibini desteklemiştir. Bu ekip "Pençe" ve "Cusus" isimli iki konulu film çekmiştir. O sıralarda mütakere yapıldığı için sinema araç gereçleri, "Malûl Gaziler Cemiyeti" adlı kuruluşa devredilmiştir. Devredildikten sonra ünlü aktör Ahmet Fehim Efendi yönetmenliğinde "Mürebbiye" adlı Türkiye'de ilk sansüre uğrayan film çekilmiştir (Onaran, 1994:14).



Resim 25: Mürebbiye Film Afışı-1919

(<https://tr.pinterest.com/pin/712694709752721089/?lp=true> 20/11/2017)

Mürebbiye filmi başarılı sayılmamıştır. Daha sonra çekilen film de ilk gişe başarısı ve yurt dışına satılan ilk film unvanı “Binnaz” adlı filmle alınmıştır. Konusu Lale Devri’nde geçen bir kadını anlatmaktadır. 1921 yılında Türk sinemasında güldürü türünün ilk örneği “Bican Efendi Vekilharç” adlı filmidir (Onaran, 1994:14-15).

1922 yılında ilk özel yapımevi şirketi bağımsız olarak film üretimine başlamıştır. Bu yapımevi, Kemal Film Şirketi’dir. Bu şirketin kurucuları, 1914’te Ali Efendi Sineması’nı açan ve işletmeciliğini yapan Ali Öztuna ve Sakir-Kemal Seden Kardeşlerdir. İlk filmlerine Muhsin Ertuğrul’un yönetimiyle “İstanbul’da Bir Facia-i Aşk-Şişli Güzeli Mediha Hanım’ın Facia-i Katli” adlı film çekilmiştir. İlk özgün senaryolu ve ilk hayat kadını tipi bulunan ve güncel olaylardan alıntı bir film olma özelliğini taşımaktadır (Özgüç, 1990:26-30). Türkiye’de film çevrimine çeki düzen verme kararını verdikten sonra ilk çalışmaları olmuştur (Onaran, 1994:21).

Cumhuriyet’in ilanından önce Müslüman Türk kadınlarının sahneye çıkması ve beyaz perde de görünmeleri günah sayılmıştır. Kadın sanatçılar ülkemize Bolşevik ihtilalinden kaçan Ruslardan ya da diğer azınlıklardan seçilmektedir. Özgüç’ün araştırmalarına göre sanat uğruna savaş veren Türk kadınları vardır:

...1920 yılında Saltanat Türkiyesi’nin zaptiyeleri tarafından tutuklanıp karakola götürülen Afife Hanım, Jale takma adıyla Kadıköy’deki Apollon Tiyatrosu’nda sahneye çıkmış, bu nedenle de “umumi ahlaka uygun olmayan davranış” gerekçesiyle başı derde girmişti. Yine aynı suç nedeniyle mahkemeye verilen bir kadın sanatçı da Şaziye Moral’dı. O dönemlerde bir başka Türk kadını ise Amelie takma adıyla, yabancı uyruklu bir kadıymış gibi sahneye çıkmıştı (1990:33).

Cumhuriyet’in ilanından sonra cumhuriyet rejiminin başlaması, inkılapların hayata geçmesi Türk toplumunun yapısında büyük değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Türk kadınları sanatsal özgürlüklerine ilk kez kavuşmuş, özgürce sinema tarihinde yerlerini almışlardır (Özgüç, 1990:33). Ayşe adlı bir kadının Kurtuluş Savaşı’nda verdiği mücadeleyi anlatan bir film olan Ateşten Gömlek, 1923’te çekilen ilk önemli film özelliğini taşımaktadır. Ayrıca iki kadın oyuncuya ilk kez yer verilmiştir. Rol alan kadın sanatçılar, Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyyir’dir (Onaran, 1994:23).

Bu sıralarda ABD hala ticari üstünlüğünü sürdürmektedir. İddalı dev boyutlarda dekorları ve teknolojisi ile film endüstrisi gelişimine devam etmektedir.

John Ford, western filmlerinde yer almaya başlamaktadır. 1924'te Demir At'ı ile ilk başarısını elde etmiştir. 1925 yılında üstün yapım türünde bir savaş filmi çeken King Wallis Vidor, birinci sınıf yönetmenliğe gel. Gerçekçi yaklaşımı ile 1927'de Kalabalık adlı filmi ile tarihe damga vurmuştur. Charlie Chaplin de artık ustalığa erişmiştir. Hücum (1926), Sirk (1928) ve Şehir Işıkları (1931) eserlerinin komedi anlayışı taklit edilemeyecek bir etkileyciliği vardır. Ayrıca bu dönemde canlandırma sineması ortaya çıkmıştır. Betty Boop, Popeye, Felix gibi kahramanlar günümüzde de rağbet görmektedir. Oscar ödülleri dağıtılmaya başlamıştır. 1927'de ilk Hollywood Oscar'ı Şafak adlı filme verilmiştir (Betton, 1993:23).

1923 yıllarında şarkılı-sözlü filmler ve müzikal komediler Batı sinemasında "altın çağ" yaşamaktadır. Bu durum Türk sinemasında o dönemin tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un dikkatini çekmiştir. İlk operet türünde, "Karım Beni Aldatırsa" filmini yönetmiştir. Bu filmde ilk kez mayolu kızların yer alması izleyici tarafından hoş karşılanmamıştır. Bu operetlerde yer alan ilk kadın yıldız Cahide Sonku adlı kadın oyuncudur. Muhsin Ertuğrul'un Söz Bir Allah Bir, Aysel Bataklı Damın Kızı adlı filmlerinde rol almıştır. Bir süre daha çeşitli filmlerde rol aldıktan sonra Türk sinemasının ilk kadın yönetmeni, ilk kadın yapımcısı olmuştur (Özgüç, 1990:41-44).

ABD'de 1929 yılında sesli döneme gelinmiştir. Chaplin sessiz dönemden sesli döneme geçerken bu durumdan tatmin olmadığını şu sözlerle aktarmıştır: "Sessiz filmlere kıyasla sözlüleri hiç sevmediğimi söyleyebilirim! Dünyanın en eski sanatı olan pandomimi yokedecekler. Sessizliğin büyük güzelliğini mahvediyorlar" (Betton, 1993:30). Sesli ve sözlü sinemaya geçiş dönemi birçok sinemacı ve sinemasever tarafından farklı görüş ayrılıkları ile karşılanmıştır.

ABD'de sesli sinemanın başlangıcı ile bütün türlerde filmler yapılmaya başlanmıştır. 300 kadar polisiye film çekilmiştir. En önemlileri Küçük Ceasar (1930), Halk Düşmanı (1931)'dir. Müzikal ve müzikli komedi türüne ilgi artmıştır. Çöl Şarkısı (1929), Haydut'un şarkısı (1930), Broadway müzikallerinin büyük yıldızı Jeanette MacDonald'ın yer aldığı Aşk Resmigeçidi (1929) bunlardan sadece birkaçıdır (Betton, 1993:34-36). Daha sonra modern komedinin önem kazanması ile western bir süre popülerliğini kaybetmiştir. Betton'un (1993) araştırmalarına göre:

...1930'da açık havada, dev bütçeli, epik türdeki John Wayne'li Devletin Yolu'nu çeviren Raoul Walsh'ın etkisiyle yeniden halkın sevdiği türlerden biri oldu. Aynı yıl King Vidor MGM hesabına "Realife" (Gerçek Hayta) denilen büyük ekran tekniğiyle, yine epik bir film olan Billy the Kid'i çevirdi.¹ Bu filmde Batı tarihinin en ünlü kanun kaçağını John Mack Brown canlandırıyor. Wesley Ruggless'in yönettiği, Richard Dix'in oynadığı Cimarron ise en iyi film Oscar'ını kazandı.² Bu dönemin başka ilginç westernlerin bazıları şunlardır: Richard Dix'in oynadığı Fatihler (1932), Mary Pickford ve Leslie Howard'ın oynadıkları Sırlar (1932), Edward L. Cah'ın Walter Huston'la yaptığı Kanun ve Düzen (1932) (Betton, 1993:35).

Sesli sinemanın ilk on yılına damga vuran bir diğer film türü de Doktor Caligari'nin Muayenesi'nden etkilenerek oluşturulan birçok korku filmidir. Drakula (1931), Frankenstein (1931), Morg Sokağı Cinayetleri (1932) günümüzde de konusu halen ilgi gören ve yeniden çekilen filmlerdendir (Betton, 1993:37). İlk yerli korku sineması da 1953 yılında çekilen "Drakula İstanbul'da" adlı filmidir (Özgüç, 1990:67).

Ülke sinemasında 25 Eylül 1929 tarihinde ilk sesli film "Kadının Askere Gidişi" adlı yabancı bir filmidir. İlk seslendirme filmide İpek Film Stüdyosu'nda başlamıştır. Kimine göre Nazım Hikmet'le kimine göre Ferdi Tayfur'la başlamıştır (Özgüç, 1990:44-46). Ertuğrul, ilk sesli filmine 1931 yılında "İstanbul Sokaklarında" adlı film başlamıştır (Onaran, 1994:28).

1930'lı yılların sonunda Hamil Kamil Film Stüdyosu kurulmuştur. Genç yönetmen Faruk Kenç'in çektiği "Taş Parçası" adlı filmde ilk kez üç boyutlu dekor kullanılmıştır. Ardından Ses Film Stüdyosu ve Atlas Film Kurumu kurulmuştur. Böylece birçok film çekilmiştir (Onaran, 1994:40).

1945 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın sonlanmasından sonra Türk sineması film üretimi sayısında önemli artış göstermiştir. Film yapılarını oluştururken, hedef kitlenin algısına yönelik bir form yakalanmıştır. Mısır filmleri, Amerikan macera ve güldürü filmleri ile Türk toplum köklerinden ortaya çıkan edebiyat uyarlamaları ve tarihsel filmler sinema kültürünü gözle görülür bir seviyeye taşımayı başarmıştır. İlerleyen yıllarda bu ana temalar baz alınarak hareket edilmiştir (TC. Kültür Turizm Bakanlığı Genel Müdürlüğü, [22.06.2016]). Bu değişimlerle beraber çok sayıda film

¹ Bkz. Resim 47.

² Bkz. Resim 29.

çekilmiştir. Bu sayısal artışın yaşanması ile 1948 yılında ‘Belediye Gelirleri Kanunu’nda yapılan değişiklikle, yerli filmlerin getirisinden alınan verginin %25’e (yabancı filmlerde %70) indirilmesinin büyük payı vardır’ (Teksoy, 2009:478).

1940’lı yıllarda korsan ve deniz macerası filmleri ABD’de ön plana çıkmıştır. Bu dönemdeki bütün önemli eserlere rağmen sinema sektöründe birden çok kılığa bürünen Orson Welles Amerikan sinemasına damgasını vurmuştur. Amerikan sinema üretimi televizyonun rekabetine, mali sıkıntılara, sosyal gerginliklere ve siyasi düşüncelerinden ötürü stüdyolardan uzaklaştırılan sanatçıları hedef alan “cadı kazanı”na rağmen canlılığı devam etmiştir. John Ford Amerikan süvarilerini konu alan Kan Kalesi (1948), Vahşiler Hücum Ediyor (1949) adlı western filmlerini yapmıştır (Betton, 1993:70-72). Yine bu dönemde Türkiye’de doğan, erken yaşta Rum kökenli ailesi ile ABD’ye göç eden Elia Kazan, New York’ta Amerikan sinemasında büyük bir yer edinen Actor’s Studio’yu 1947 yılında kurmuştur. Marlon Brando, Al Pacino, Dustin Hoffman gibi ünlü aktörler bu okulda yetişmiştir (Onaran, 1994:367).

Türkiye’de ise soğuk savaş yıllarında Avrupa film endüstrilerinin yıpranması ve Türk Sansür Kurulu’nun Rusya ve Doğu Avrupa yapımı filmlerin Türkiye’de gösterimlerine yasak koyması ile Türkiye’deki sinema salonlarında Amerikan filmlerinin hakimiyet kurmasına yol açmıştır (Kaya, 2001:44). Türk Sansür Kurulu’nun kuruluşu Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar dayanmaktadır (Teksoy, 2009:482).

Amerikan sineması bu yıllarda bilim-kurgu ve fantastik türünde filmlerde üretir. Başka bir Dünyadan (1951), Sinbad’ın Maceraları (1958) gibi. ABD’de 1954’ten sonra sinema sektörü gerilemektedir. Ciddi bir ekonomik kriz ve Mc Carthy’ciliğin neden olduğu ahlak bunalımı sinemaya yansımıştır. 1960’larda düşük bütçeli yılda 150-200 film çekilmeye çabalanır. Yine de Amerikan sinemasının geleneksel bütün türlerinde çok iyi filmler çevrilmiştir. Western türündeki Vahşi Belde (1969), polisiye türünde Topkapı (1964), müzikal türünde Batı Yakası’nın Hikayesi (1961), komedi türünde Gece Yarısı Kovboyu (1969), dram türünde AşkBahçesi (1961) gibi. Amerikan sinemasında 1960 sonrası “gerçek sinema” ve “yeraltı sineması” denilen eğilimler başlamıştır (Betton, 1993:74-86).

3.1. Bir Film Türü Olarak Western Film Tanımı ve Tarihsel Süreci

Western filmlerinin çıkış yeri Amerika'dır. Western, Batı Amerika Kızılderililerin ve kovboylarının yaşantılarının filme aktarılması olarak sayılır. Western kelime anlamı olarak kovboy filmleri anlamına gelmektedir (www.tdk.gov.tr, [15.07.2017]). Aynı zamanda "western" batıya özgü, batı ile ilgili anlamına da gelmektedir. "Far West" olarak bilinen yer, Kuzey Amerika'nın batısı, uzak batısıdır. ABD'nin batıya, Atlantik kıyısından içerilere doğru göç sırasında gelişen olayların anlatıldığı yaşam tarzı ve kültürüdür. Atlantik'in ötesinden göçler başlamadan önce burası sadece Kızılderililere aittir. 18. Yüzyılın sonlarına doğru Atlantik'in doğusuna yerleşen ilk göçmenler daha sonra batıya doğru yerleşmeye başlamıştır. Doğudan batıya yapılan bu yayılma sırasında yaşanan olaylar destansı bir havaya dönüşerek kovboy film türünü ortaya çıkarmıştır (Özön, 2008:217).

Anakaranın öbür ucuna ulaşmak o çağda ilkel taşıtlarla mümkündü. Bu zorlu yolculukta bazı insanlar birçok yeri el değmemiş yabanklıkta olan anakarada gözüne kestirdikleri yerlerde yaşamayı istemiştir. İnsanların karşısına büyük doğal engeller ve tehlikeli Kızılderililer çıkmaktadır. Burada yaşamak istiyorlarsa doğa ve Kızılderililerle kendi güç ve yiğitliklerine güvenerek savaşmak zorundaydılar. Henüz tarihçiliğin yeterince gelişme göstermemesinden dolayı olaylar, kişiler destansı bir havaya bürünmüştür. Özön'e (2008:216-218) göre, başka ülkelerde benzerleri çıksa bile olayların gerçeği bu anakarada geçtiği için kovboy filmleri yalnız Amerika'ya özgüdür. Bu olaylar 18. ve 19. yüzyılda olmasına rağmen basının henüz yeterli gelişme göstermediği bir dönemde olduğu için olaylar, kişiler; efsanelere, destanlara, baladlara, türkülere dönüşmüştür. Kovboy hikayeleri, sinemadan önce halk arasında, sirkte, tiyatrodaki yazında kullanılmıştır. Western film türü ile gerçekliğin, mitolojinin, efsanelerin sembolleri ve göstergeleri ile topluma yansıtılma fırsatı verilmiştir. Tarihe olan bir inançlılık olarak kabul edilen westernlerin, çok azı tarihsel gerçekleri yansıtmaktadır (Bazin, 2011:280).

Jean Mitry'nin film türü olarak tanımına göre western, "1840-1900 arasında Uzak Batıda var olmanın çatışmalarıyla, değerleriyle ve atmosferiyle ilgili olan (filmsel) eylemi, (yine) Amerika'nın Batı'sında gerçekleştiren film, western'dir (Abisel, 1995:68). Ancak bu tanım Abisel'e (1995:68) göre yetersizdir; tanımında bu film türünün diğer türlerle farklılığının vurgulamasını yapmamıştır.

1903 yılında çevrilen ilk konulu film o dönemlerde tren soygunlarını anlatan bir çeşit belgesel niteliği taşıyan western'dir. Edwin Porter'in çevirdiği, on dakika süreli, on dört sahneden oluşan "The Great Train Robbery" adlı filmidir. Bu film, western türünün tipik anlatısal yapısını oluşturmuş ve western bu temel yapısını günümüze kadar korumuştur (Gönen, 2008:9).

Vahşi Batı kavramının özünde western yer almaktadır. Güçlünün ayakta kaldığı, fedakârlığın ve azmin her zaman üstün geldiğini vurgulayan western kültürü, ABD'nin giyim tarzından, edebiyatına, politikasına bir tavır olarak yansıdığı görülür. Amerikalıların kullandığı büyük tokalı kemerler, kot pantolonlar, uzun çuha paltolar, deri çizmeler, şapkalar, kunduzdan yapılmış kalpaklar, balon etekler bu kültüre ait unsurlardır. Bunun yanı sıra kovboy, düello, şerif, Kızılderililer, iç savaş, haydutlar, altın arayıcılar, kanun kaçakları gibi kavramlar bu kültürün temel parçalarıdır. Bu film türünde göçmenlerin bilinmeyen yolculukları, geldikleri yerde yayılmaları, Kızılderililer ve doğanın engelleriyle verdikleri mücadeleler, verdikleri bu mücadeleler içerisinde bu bölgelere yerleşip ev bark sahibi olmaları, kendi aralarında da yasadışı veya kötü insanlarla uğraşmaları işlenmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nde iç savaşın patlak vermesi, bağımsızlık savaşına atılması gibi tarihinde önemli yer tutan noktaları da işlenmektedir. Diğer işlenen konular, el değmemiş toprakların keşfi, altın madenleri, gecekondu kasabaların, çiftliklerin kurulması, anakaranın iki ucunu birbirine bağlama süreci ("Pony Express", "Wells Cargo" gibi yolcu arabası ve posta arabası ortaklıkları, demiryolu, bildirişim araçları) anlatılmaktadır (Özön, 2008:217-218).

Film türü olarak western, çoğunlukla at sırtında kovalamacalarla dolu, kahramanlığı ve adaleti işleyen filmler olarak tarihte yer alır. Amerikan komedisinin ilerleme kaydetmeyişi ve westernin alışılmışın dışında basit ve keskin bir form çizmesi ilk fırsatta öne çıkmasını sağlamıştır. Böylece Bazin'e (2011) göre western piyasalarda kolay bir ilerleyiş sergilemiştir ve Amerikan komedi türünde sona gelmiştir. Westerni gençlik iksirine benzeten Bazin, "par excellence" (üstün) sinema olduğunu söylemiştir. Westernin özü, Buffalo Bill ve Kızılderililer arasındaki mücadele, iç savaş, trenyolu raylarının döşenmesi, yöredeki insanların çiftçilik, hayvancılık işleriyle uğraşmaları, hayvan hırsızlığı, dörtнала koşan atlar, kavgalar, aşklar ve bu aşkların sonucunda yaşanan düellolardan oluşmaktadır. Ancak sürekli bir koşuşturma

içinde yer alan karakterlerden yola çıkarak bu filmler macera türü film statüsüne alınmamalıdır. Tüm bunlar Amerikan yaşantısının geleneksel yapısını oluşturan eylemlerin örneklemesidir (Bazin, 2011:279-280). İnsanoğlu ve doğa arasındaki çelişki ortaya konarak, destansı bir dönüşüm yaratılmıştır. Bu yüzden yakın çekim kabul görmez. Bu yüzden hareketli çekim tercih edilmiştir (Bazin, 2011:284).

Westernde, iyi ve kötü karakterler net bir biçimde ayrılmaktadır. Filmin sonunda, iyi ya da kötü yapılan her şey bir karşılığını bulacaktır. İşlenen suçlar, kötülerin yanına kar kalmayacaktır. Kadın karakteri ise toplumsal sıralamada altlı üstlü olarak yer almıştır. İyi kalpli kovboy ve onu seven kadın kahramanın film sonunda evliliği genellikle bol çocuklu olarak sonlanmaktadır. Mann'ın "Bir western filminde her zaman bir kadın bulunmaktadır. Çünkü bir western filmi, kadınsız olmaz," sözü kadının bu türündeki önemli bir kişilik olduğunu açıkça ortaya koymuştur (Gönen, 2008:31). Ancak sinema yazarlarının geneli kadın karakterinin western türünde aksesuardan öte geçmediği kanısındadır. "Westernde kadın, Homeros'un İlyada destanında olduğu gibi, bir attan daha önemsizdir," (Gönen, 2008:31).

Batıda kadın figürler iyi, erkeklerin ise kötü olduğu genellemesi bulunmaktadır. Kötü erkekler günahlarını bedelini mutlaka ödeyeceklerdir. Bazin'e (2011:281-282) göre, westernde Eden bahçesinde Havva'nın Adem'i günaha teşvik etme sahnesi tersine işlenmektedir. Erkeğin arzusu sonucu kadın hata yapmaktadır. Bu durum, ailenin kadınlarının özel bir koruma altında olduğu şeklinde söylenebilir (Bazin, 2011:281-282).

Westernde güçlü erkek figürü, türe egemen olan intikam ve kahraman kavramlarıyla bütünleşerek ölme-öldürmenin estetik bir biçimde sunulması, düellonun ritüelleştirilmesi ataerkil toplumların geleneksel yaşam yapısına uygun olduğundan her ülkede hızlıca yer edinmiştir (Abisel, 1995:67).

Western türü olarak Türk sinemasında da yer edinmesine karşın ilk bakışta önemli bir gelenek oluşturmadığı ön görülebilir. Ancak 1960'lı 1970'li yılları arasında Türk sinemasına özgü olmadığı halde bu türde popüler örnekler ortaya çıkmıştır. Ringo Kit (1967), Kader Bağı (1967), Ölümsüzler (1971), Maskeli Beşler (1968), Maskeli Süvari Tom Miks'e Karşı (1969), Şimdi Silah Konuşacak (1971), Çirkin ve Cesur (1971) gibi filmler döneminde önemli yere sahiptir (Özgüç, 2005:197-198).

2009 yılında gösterime giren Yahşi Batı western film türüne ait örneklerin zamanla tarihte yeniden yer alabildiğinin bir kanıtı olmuştur (İri, 2011:258).



Resim 26: İtalyan Spagetti Western Türü Film Afişi-1966

(<http://www.imdb.com/title/tt0060196/> 26/11/2017)

Amerikan filmlerinin ilerleyişini ilk fark eden İtalyanların, spagetti western türü başlar. Spagetti western, düşük bütçeli İtalyan Westernleri'dir. Western filmlerinin bir alt türünü oluşturan bu filmlere İtalyanlardan esinlenerek "Spagetti Western" (veya Euro Western) adı verilmiştir. Ardından İspanya, Japonya, Almanya, Fransa vb birçok ülke bu yolda ilerlemiştir. Güney Amerika'nın batısında ki çölün tabiatına benzer yerlerde bu filmler çekilmeye başlamıştır. Özellikle Franco döneminde politik, siyasal nedenlerden dolayı yatırım yapılamayan İspanya'nın Güney Batısındaki Andalusya bölgesindeki Almeria kenti en uygun yer olarak görülmüştür. Spagetti westernin asıl yayılmasını sağlayan İtalya ve İspanya'nın yüzlerce film çekerek öncülük etmesidir. Paraya çevirmeye yönelik ve aksiyonlu sahnelerden oluşan bu filmler B sınıfında yer almaktan öteye geçememiştir (Kıral, 1999:16-19). Oyuncu Clint Eastwood ve yönetmen Sergio Leone bu türdeki filmlerle ünlenmiştir.

Aynı yıllarda Türkiye'de bu yeni türe 1962 yılında yönetmen Nuri Akıncı ve Meksikalılara benzeyen kundura tamircisi Ahmet Sert'in katkılarıyla kovboy filmlerine ilk adım atılmıştır. İlk yerli kovboy filmi 1962 yılında Nuri Akıncı

tarafından yönetilen “Beş Hikâye” filmidir. 1971 yılında çekilen Çetin İnanç’ın yönettiği “Çeko” filmi Anadolu’da gişe rekoru kırmıştır. 1967’de furyaya dönüşerek 7 yılda 50’ye yakın Türk Western filmi çekilmiştir. Bunlar da “Yeşilçam’ın Spagetti Westernleri” ya da gayri resmi olarak “Yeşilçam Westernleri” olarak anılmıştır. Özgüç bu filmleri İtalya’da makarna, Türkiye’de lahmacun kovboyları olarak tanımlamıştır. İtalyan sinemacılar 1970’li yıllarda Türk İtalyan ortaklığında western filmleri de çekmişlerdir. Bunlardan bir tanesi 1973 yapımı, başrolünde İlker İnanoğlu, Cüneyt Arkın, Pascale Petit’in oynadığı; Guido Zurli’nin yönettiği “Küçük Kovboy” adlı filmidir (Özön, 1984:135-136).

Yeşilçam’ın Spagetti westernleri 1960-1975 yılları arasında başladığı görülmektedir (Işık, 2007). Agah Özgüç’e (1990) göre ise 1963 yıllarında Türkiye’de çekilen ilk yerli kovboy filmi yönetmenliğini Ahmet Sert’in yaptığı “İntikam Hırsı” adlı filmidir. Ahmet Sert memleketi olan Taşlıtarla Pirinçliköy de on dört barakadan oluşan teksas film setini kurmuştur. Özgüç, Ahmet Sert’ten önce çekilen kovboy filmlerini güldürü ögesi olarak kalıp daha ileriye adım atamadıklarını belirtmiştir (Özgüç, 1990:77-78).

Western hikayeleri iki modele göre şekillenmektedir. Bu modelin biri Kızılderili ile beyaz insan arasındaki mücadele diğer model ise kanun adamı ile kanun kaçağı arasındaki çatışmayı anlatmaktadır. Western filmleri, beyazların geldikleri yerlerde egemen olan kanunlarının Kızılderililer üzerinde de kurulmaya çalışılmasını da anlatmaktadır. Şerifin göğsünde taşıdığı yıldız, bir kentin kurulması ve ayakta kalması için gerekli olan ahlak düzenini simgelemektedir. Şerifin dürüst olması ya da eski bir haydut olmasının hiçbir önemi yoktur. Önemli olan haklı bir davada silahşör yeteneklerini ortaya koymasıdır.

Bazen kaba olarak bazen de mizahi bir dille yan yana sunulan westernin önemli iki varlığı kadın ve atdır. Westernin kaba dünyasını oluşturan erkeklerden oluşan toplulukta kadının az bulunurluğu, kadın nesnesini korunacak, savunulacak değerli bir nesne halinde yer vermiştir. Kadının garnizon komutanının karısı olması ya da az saygı gösterilen sınır boyundaki bir salonun “entraineuse”leri olması değerli bir nesne olmamasına etki etmez. Kadın olması geçerli bir sebeptir. Destansı westernin ikinci başkahramanı rolündeki at ise, Batı’nın ovalarında önemli bir taşıma aracıdır. Bu iki

varlık, western türünün genel hat yapısını üstlenmiş olsa dahi farklı dönemlerde ve çeşitli filmlerde farklı şekilde ortaya çıkmışlardır.

Amerikan sinemasına özgü bir film türü olan kovboy filmleri diğer adı ile westernlerin en büyük ustaları John Ford ve Howard Hawks olarak görülür. Bazin, savaş sonrası westerni “super western” olarak adlandırmıştır. Super westerni kendi içinde estetik, sosyolojik, ahlaki, psikolojik, politik ve erotik olarak ayırarak bu açılardan incelemiştir (Bazin, 2011:288). Film türleri içerisinde popülerlik açısından düşünüldüğünde westernin çoğunluğu ilgilendiren bir tür olarak kabul edilmesi ve önem kazandırılması gerekir. Türkiye’de taklit üretimlerle yer alarak hatırı sayılır bir başarıya ulaşması ilgi çekici bir durumdur (İri, 2011:258).

Bu kültür kalıplaşırken bir süre sonra başka alt türler de oluşturmaya başlamıştır. Western filmleri alt türlerine göre (Gündüz, [10.12.2017]);

1. Klasik Western

Western filmleri 1930’lu yılların sonlarında en klasik dönemini yaşamıştır. Örnekler, Stage Coach (Posta Arabası), Northwest Passage (1940), The Westerner (1940). Tren, banka, posta arabası soygunları ile ön planda olan klasik westernler, bu dönemde ünlü olan bir diğer yönetmen John Ford, western filmleri karakteri John Wayne Amerikan erkeklerinin idolü haline gelmiştir (Gündüz, [10.12.2017]).

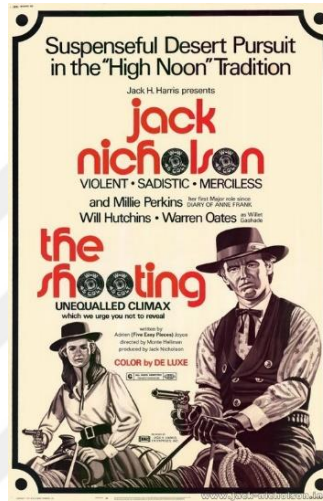


Resim 27: The Westerner Film Afişi-1940

(<http://www.imdb.com/title/tt0033253/> 26/11/2017)

2. Acid Western (Revizyonist Anti Western)

Kapitalizmi eleştiren ve alternatif değişim biçimleri sergileyerek değiştirmeye çalışan kültürel bir duyarlılığın sembolü olmaya çalışmış bir alt türdür. 1950 yıllarından sonra western filmleri değişime uğradı. Bu süreci kapsayan anti kahramanlar ve bu kahramanların felsefi hikayelerle karşımıza çıkmaya başladı. Sınıf ve ırkçılık yönleri ile sinema dünyasında çeşitli filmler yer almaya başlamıştır. Bunların başında Japon filmleri yer almaktadır. Örnekleri, The Shooting (1966), Little Big Man (1970), Man in the Wilderness (1971), The Outlaw Josey Wales (1976) (Gündüz, [10.12.2017]).



Resim 28: The Shooting Film Afişi-1966

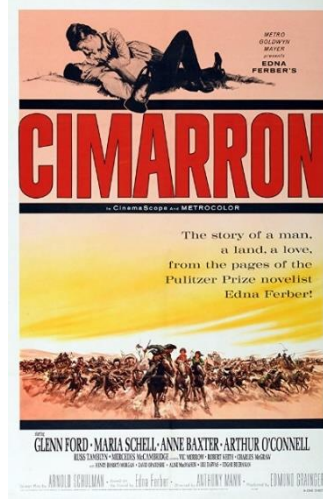
(<http://www.imdb.com/title/tt0062262/> 25/11/2017)

3. Müzikal Western

1930 yıllarından bu yana Meksika sinemasının standart bir özelliğidir. Müzikal yıldız ve eylemlerinden oluşur. Örnek, Seven Brides For Seven Brothers (1954) (Gündüz, [10.12.2017]).

4. Epik Western

Batı'daki vahşi Amerikan hikayesini büyük ölçüde vurgulayan bir alt türdür. Amerikan iç savaşı sırasında sergilenen Sergio Leone'un The Good, the Bad and the Ugly (1969) ya da Sam Peckinpah'ın The Wild Bunch (1969) filmlerin olduğu dönemdeki çalkantılı dönemi kapsar. Bu dönemlerden biri, Meksika Devrimi'dir. Diğer örnekleri, Once Upon a Time in the West (1968), Cimarron (1960), How the West Was Won (1962), Heaven's Gate (1980) adlı filmlerdir (Gündüz, [10.12.2017]).

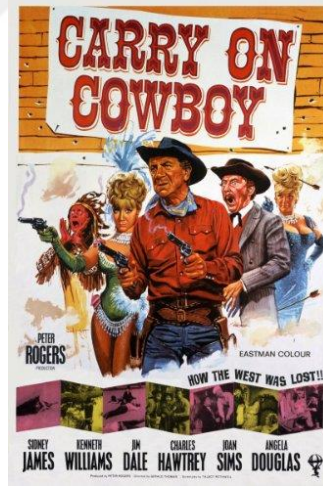


Resim 29: Cimarron Film Afişi-1960

(<http://www.imdb.com/title/tt0053715/> 25/11/2017)

5. Western Komedi

Batı türünün yerleşik özelliklerini, konularını, eserlerinin stillerini mizahi, ironik taklit, parodi yoluyla alay etme, yorum yapma amacıyla çekilmiş bu alt türü oluşturan filmlerdir. En bilinen örnekleri, Carry On Cowboy (1965), Support Your Local Sheriff! (1969), Blazing Saddles (1974)'dir (Onaran, 1986:110).



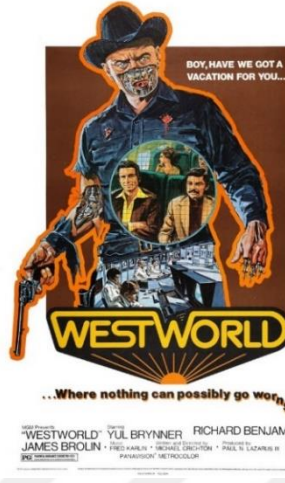
Resim 30: Carry On Cowboy Film Afişi-1965

(<http://www.imdb.com/title/tt0059014/> 20/11/2017)

6. Western Bilimkurgu

Geleceğin teknolojisi içerisinde batı teması, çöl ve genetik mutasyonlar oluşturulmuş bir türdür. Diğer türlere göre daha az şiddet görülmektedir. En önemli örnekleri arasında, The Valley of Gwangi (1969), Westworld (1973), Futureworld

(1976) filmleri gösterilebilir (<http://www.trttvfimleri.com/tr/film-turleri> [04.01.2018]).



Resim 31: Westworld Film Afişi-1973

(<http://www.imdb.com/title/tt0070909/> 20/11/2017)

7. Fantastik & Uzay Western

1930'lu yıllarda Buck Rodgers ve Flash Gordon filmler bilimkurgu western film türlerinin başında yer alır. Bilimkurgu filmleri de western film akımından etkilenen bir türdür. Örnek olarak Star Wars filminde Han Solo, Boba Fett yalnız kovboy kahramanı olarak filmde yer almıştır. En önemli örnekleri arasında, Battle Beyond the Stars (1980), The Magnificent Seven; Outland (1981), John Carter ve Lone Ranger, The Dark Tower adlı filmler gösterilmektedir (Gündüz, [10.12.2017]).

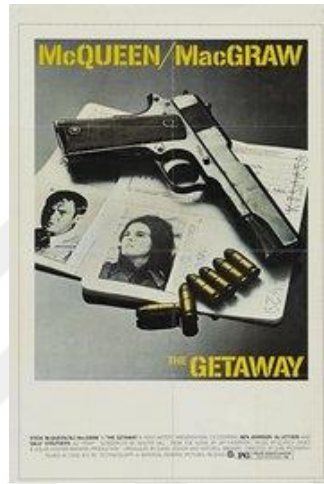


Resim 32: Flash Gordon Film Afişi-1936

(<http://www.imdb.com/title/tt0027623/> 20/11/2017)

8. Çağdaş Western (Neo Western)

Eski Batı temalarını ve motiflerini (isyankar bir anti kahraman, açık ovalar ve çöl manzarası) kullanan çağdaş Amerikan ayarlarına sahip çağdaş westernlerdir. Western'in başlangıcından günümüze dönüşümünü anlatır ve sorgular. Önemli örnekleri John Sturges'in Bad Day at Black Rock (1955), The Getaway (1972), Bring Me the Head of Alfredo Garcia (1974), Comes a Horseman (1978) gibi. Çağdaş western filmler diğer adı neo western filmler olarak ortaya çıkmıştır (<http://www.trttvfimleri.com/tr/film-turleri> [04.01.2018]).

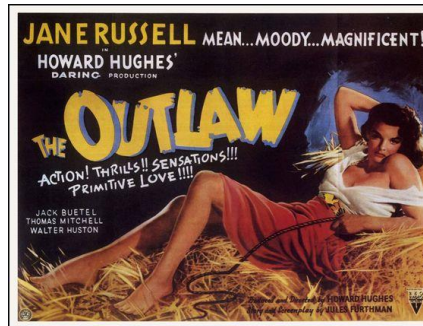


Resim 33: The Getaway Film Afişi-1972

(<http://www.imdb.com/title/tt0068638/> 18/11/2017)

9. Erotik Western

Savaşın dolaylı sonuçlarından biri sayılan erotizm de westernde yer almıştır. Kapak kızlarının yükselme döneminde Howard Hughes'in "The Outlaw" filmi en önemli örnekleri arasında yer alır. Önemli örnekleri, A Dirty Western (1975), Sweet Savage (1979) adlı filmlerdir (Bazin, 2011:288).

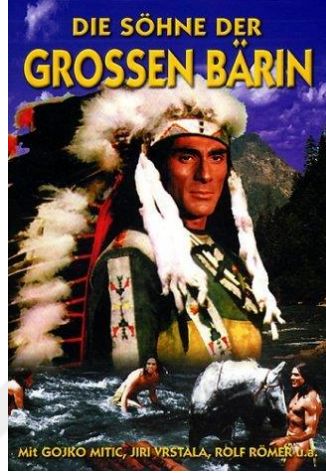


Resim 34: The Outlaw Film Afişi-1943

(<http://www.imdb.com/title/tt0036241/mediaviewer/rm2910009856> 18/11/2017)

10. Kızıl Western (Yenilikçi Western)

Komünist Doğu Avrupa ülkelerinde popüler olan türdür. Amerikan Kızılderililerini sempatik bir biçimde tasvir eder. Amerikan Batılıların aksine haklarını savunan ezilen insanları konu etmişlerdir. En iyi örneği 1966 yapımı Die Söhne der großen Bärin adlı filmidir (<http://www.trttvfimleri.com/tr/film-turleri> [04.01.2018]).



Resim 35: Die Söhne der großen Bärin Film Afişi-1966

(<http://www.imdb.com/title/tt0061057/> 18/11/2017)

11. Romancı Western

Savaş sonrası film yapım dünyasında yer alan genç sinemacılar tarafından tanımlanmış bir türdür. Filmlerin karakterleri, roman karakter etkisinden kurtulamamıştır. Bu isim roman kişiliği unsurları içinde barındırmasından gelir. Bankacı, dar görüşlü bir kadın, iyi kalpli bir fahişe, şık bir kumarbaz gibi karakterler bunun bir örneğidir. Westernin romanlaştırılması örneğinin en belirgin olanı Edward Dmytryk'in Broken Lance filmidir (Bazin, 2011:293).



Resim 36: Broken Lance Film Afişi-1954

(<http://www.imdb.com/title/tt0046808/> 18/11/2017)

12. Guksu Western (Kimçi Western)

Kore yapımı westernlerdir. En bilinen örneği yakın tarihli The Good, the Bad, the Weird (2008) adlı filmidir (Gündüz, [10.12.2017]).



Resim 37: The Good The Bad The Weird Film Afışı-2008

(<http://www.imdb.com/title/tt0901487/mediaviewer/rm1052195840> 21/11/2017)

3.2. ABD’de ve Türkiye’de Toplumsal ve Kültürel Değişim

I. Dünya Savaşı’ndan sonra ABD, çeşitli ırklar barındıran toplumundan dolayı Dünya’da egemen güç olmasına rağmen yerleşik bir kültürü yoktur ve sanat anlamında belirgin temelleri bulunmamaktadır. (Batur, 2012:193-194). Türkiye’de 1950’li yıllarda düzenlenen plansız kalkınma süreci arkasından 1960’lı yıllarda ki ekonomik kriz sanatı da etkilemektedir.

3.2.1. 1960-1980 ABD’de Toplumsal Kültürel Değişim

II. Dünya Savaşı’na kadar sanatın merkezi varsayılan Paris, 20. yüzyılda durulmaya başlayan karışık bir topluma sahip ABD’nin sanata ilgi duymasıyla popülerliğini yitirmeye başlamıştır. ABD hızlı kalkınmanın yavaşlaması ile karışık toplumunu bir temel üstüne oturtmak bir bütünlük kazandırmak için bu temellerin görsel sembolü olan sanata önem göstermeye başlamıştır. Amerikan sanatçıları iletişim, ulaşım ve endüstrideki teknolojik gelişmeler içerisinde kendine sağlam bir zemin inşa etmeye başladı. ABD 1929 yılında New York Modern Sanatlar Müzesini kurarak ilk adımı atmış oldu. ABD, Avrupalı sanatçıları tabloları ile Amerika’ya çekmek için büyük çalışma başlattılar. 1937’de Hitler yönetiminin kurallarına uymayan sanatçılara, resim yapma yasağının getirilmesi, göçe zorlanması ve eserlerinin yok edilmesi ile sanatın Avrupa’daki önemi Amerika’ya geçerek ABD

modern sanatın koruyucusu olurken New York başkenti olur. 20. yüzyıl sanatı klasik öğretiye ve doğalcılığa tepkidir. Bu ilerlemeler, sürekli yenilenmekte ve gelişmekte olan dünyada sanatın doğası ve insan hayatı ile ilgili sorunların birleşimi ile yenilenmesi gerektiğini savunur (Batur, 2012:193-194).

Sinemayı popüler bir eğlence kültürüne dönüştürenler Amerikalılardır, ancak sinemayı (1960-1980) popüler bir sanat olarak kabul görmesini sağlayanlar İtalyanlardır (Adanır, 2015:98).

McCartizm'in, Soğuk Savaş'ın ve Kore Savaşı'nın damgasını vurduğu 1950'li yıllarda Amerikan toplumunun içinde bulunduğu korku ve kriz yılları western film türü için bir sorgulama devridir. Efsanevi Amerikan kimliğinin işlendiği klasik western filmlerinde idol olan "Vahşi Batı'nın fatihi" imajı savunulacak durum içerisinde değildir. Geçmişin destansı değerlerini tartışmaya kapalı kabul etmek geleceğe güven dolu bakabilmek artık mümkün değildir. Bu zor geçiş döneminde, westernin temelini oluşturan klasik estetik kuralların yapısı çerçevesinde güncel konularla ilişkili sinemasal yetenekler öne çıkmıştır. Örneğin The Ox-Bow Incident filmi, 1943 yılında II. Dünya Savaşı sırasında western türünün kurallarına uyarak, Amerikan halkını Nazi tehlikesine karşı uyarmıştır. Ulusal birliğin coşkun, milliyetçi duygular ile güçlendirilmesi, savaş dönemlerinin genel eğilimidir (Gönen, 2008:85-86). "Birçok ulus gibi, Amerikan ulus uygarlığının kuruluş efsanesinin temelinde de, gerçekte, masumların linç edilmesinden başka bir şey bulunmamaktadır (Gönen, 2008:88).

1960'lı yıllarda Amerikan toplumu daha derin sarsıntı ve değişimin içine girmiştir. Vietnam Savaşı'nın devam etmesi, Amerikan ordusunun sivil insanları katlederek Napalm bombalarının yarattığı manevi çöküntü ile süreç başlamıştır. Küba Krizi ile dünyayı saran nükleer savaş tehdidi, Siyahlara da eşit hakların tanındığı bir Amerika yaratma mücadelesini ortaya çıkaran Martin Luther King, polisle karşı karşıya gelen barış yanlısı öğrenciler ve Watts'ların ayaklanmasıyla da devam etmiştir. Son olarak Amerika Başkanı John F. Kennedy'nin öldürülmesi, Robert Kennedy'nin, Martin Luther King'in, Malcolm X'in öldürüldüğü politik cinayetler bu sarsıntı ve değişimin kanıt olaylarıdır (Gönen, 2008:95). Bu yılların varlığı, ne yaşlı ustaların ne de yeni yetişmekte olan yönetmenlerin western türünü oluşturan konuların, geçmişin

idealizmi ve masumlugu ile işlenip film yapmaları için uygun bir ortam sağlanmıştır. Dünyanın en modern ordusu tarafından Vietnam'daki sivil halkın katledilişinin görüntüleri her gün televizyon ve gazetelerde yer alırken, Vahşi Batı'nın fethedilişini Amerikan ulusunun destanı olarak western filmlerinde ele almak imkansızdır (Gönen, 2008:95).

Uzak Batı'nın ulusal figürlerini oluşturan karakterler, Vahşi Batı'nın fethi mitolojisinin efsanevi kahramanları statüsünden çıkıp Kızılderililerin topraklarına zorla el koyan katillere dönüşmeye başlamıştır (Gönen, 2008:96-97). Little Big Man filmi ile dikkatleri çeken Arthur Penn, 1971 yılında yaptığı bir söyleşide "Nasıl Custer bir Kızılderili köyünü olduğu gibi katlediyorsa, biz de Vietnam köylerinde aynı şeyleri yapıyoruz" açıklaması ile westernin gerçeklerini ortaya koymuştur (Gönen, 2008:97). Amerikan toplumunun varoluşsal kriz yaşadığının salondaki seyirci bilincindedir. Amerikan rüyası denilen, komünizme karşı mücadele eden özgürlükçü ülke tanımı, Vietnam'da kadınların ve çocukların öldürülmesi ile sona ermiştir. Fransız düşünür Badiou'nun altını çizdiği gibi İngiltere'ye karşı bağımsızlık Savaşı ile doğan, Fransızlara, İspanyollara karşı savaşlarla beslenen bir kabustur. Bu savaş süreci, Amerikan İç Savaşı ve Vahşi Batı'daki Kızılderili Savaşları ile devam etmiştir (Gönen, 2008:98).



Resim 38: Little Big Man Film Afişi-1970

(<http://www.imdb.com/title/tt0065988/> 10/11/2017)

Amerikan toplumunun yaratmak istediği ve western film türü olarak tüm Dünyaya lanse edilen Amerikan destanını yönetmen Abraham Polanski şu şekilde saptamasını yapmıştır:

Uzak Batı'da bir mit vardır. Bu mit Amerikalılar için yitirilmiş bir cennetin yeniden bulunmasıdır; Kızılderililer içinse bir soykırımdır. Bir Amerikalı, bu bulunan cennetin aslında Kızılderililer'in katliamından başka bir şey olmadığını kabul eder etmez bu mit yok olur. Ve Uzak Batı tüm gerçekliğiyle görünmeye başlar. Bu gerçeklik şundan ibarettir: Gördüğu her şeyi sahiplenen yabancılar tarafından bir ülkenin ele geçirilmesidir. Hem de, ülkenin yerli halkı olan Kızılderililer'e kendi kimliklerini dahi bırakmayacak bir biçimde yapılmıştır bu (Gönen, 2008:98).

3.2.2. 1960-1980 Türkiye'de Toplumsal Kültürel Değişim

Askeri darbe ile başlayan 1960'lı yıllarda ekonomik sıkıntılar ön safhadadır. 1950'lerde hız kazanan plansız yürütölen kalkınma süreci, 1960'larda bu çalışmaların ve planların yetersiz olduğu görölmüştür. Türk toplumun da tüketim ihtiyaçlarında alışkanlıkların değiştiğini ve Batıya özenilme başlandığı izlenmiştir. Kentli ve taşralı burjuva ortaya çıkmıştır. Doğu ile Batı arasında ki sosyo-ekonomik farklılık daha çok belirginleşmeye başlamıştır. Türkiye, Batı'nın endüstrileşmiş ülkeleri ile arasında ki açıklığı kapatmak için yoğun çalışmalara başlamıştır. Ancak bir yandan, geri kalmış Doğu ile gelişmiş Batı problemi artış göstermiştir (Macit, 2010:55-58).

1960-1970 Yılları Arası Dönem

1950-1960 yılları arasında Türkiye "Küçük Amerika" olma hayali ile Demokrat Parti iktidarda iken dile getirilmiştir. Politik ve ekonomik ilişkilerin yoğun bir şekilde olmasından bu hayaller ortaya çıkmıştır. DP'nin eski başkanı Celal Bayar o yıllarda cumhurbaşkanlığı görevinde verdiği söylev ve demeçlerde hem kendisinin hem de Türk halkının Amerikan hayranlığını dile getirirdi (Kaya, 2001:46). Western türünün ülkemizde de var olması bu hayranlıktan geliyor olabilir. Sinema döneminin 1950'li yıllarda temelleri atılmış ve 1960-1975 yılları Altın Çağ'ın öncöl konumuna gelmiştir. 1950'lerde düzenli bir artış varken, 1960'lı yıllarda gözle görölür olumlu yönde değişiklikler olmuştur. 1960 ihtilali ile gelen karmaşalara rağmen seyircilerde talepler artmıştır. Türk Sineması film üretimi ile üretim verimliliğini 1960'lı yıllarda en üst seviyeye taşımıştır. Düzeyli ve kaliteli yapımlar art arda vizyona girerken ulusal bir kimlik kazanmayı başarmıştır. 1963'ten itibaren renkli film üretilmesi ile piyasaya

hakim olmuştur. Ayrıca bu dönemde Amerikan Sineması'nın önüne geçilmiştir. Türk sineması 1966 yılında dünya uzun metraj film üretimi sıralamasında ilk 4'e girmeyi başarmıştır. Bu durum Altın Çağ dönemi ismini almasında etkilidir (www.sinema.gov.tr, [22.06.2016]).

1961 Anayasası'nın getirdiği anayasal hak ve özgürlükler, altmışlı yıllarda Türk Sineması'nda yeni açılımları da beraberinde getirmiştir. Türk Sineması'nın kendi kültüründen ve özünü oluşturan toplumsal değerlerden oluşması gerektiğini savunan sinema anlayışı ile Yeşilçam'a alternatif sunan Batıcılık perspektifinin kullanılması anlayışı iki zıt kutbu oluşturmuştur (Alıcı, 2016:191).

1960'lı yıllarda Türk filmleri o dönemde orta sınıfın eğlence aracı olmuştur. Sinemaya talep çok artış gösterdiği için film yapımcılarının sayısı çoğalmıştır. Yaşanan siyasi ve politik olaylar sektöre etki ederek bu konuda filmlere yönelme görülmüştür. Ayrıca içerik olarak da yöre yöre Türk halkının kültürel özüne uygun ve düşünce yapısına sahip filmler üretilmiştir (Noyan, 2007:34-49).

1970-1980 Yılları Arası Dönem

1972 yılında 294 film çekilerek ilk ve en büyük rekor Türk sinema tarihinde kayıtlara geçmiştir. Bu sayı ile dünya sinemasında beşinci sırada Türk sineması yer almıştır (Özgüç, 1990:90). Daha sonraları televizyonun etkisiyle film üretimi sektöründen seyircilere kadar bir azalma görülmüştür. Bu daralmadan etkilenen sinema salonları kapanmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra politik, iktisadi, sosyolojik etkilerde sinema kitlelerini etkilemiştir. Seyirci kaybına uğrayan sinema sektörü seyirci kaybetmemek ve seyirci çekebilmek adına seks filmleri furiasını başlatmıştır (Noyan, 2007:34-49). Sinema kalitesinin düşmesi ile 1977 yılında Kültür Bakanlığı'na bağlı Sinema Dairesi Başkanlığı kurulmuştur. Bu kuruma, film haftaları, Türk Sineması yasal düzenlemeleri, yurt dışındaki festivallere katılacak filmleri belirlemek gibi görevler verilmiştir (Türkiye'de Sinema, [26.06.2016]). 1970'li yılların ikinci yarısında çoğunlukla seks filmleri sinema salonlarını kaplamıştır. Ancak 1980'li yıllarda bu sektörden eser kalmamış yerini "arabesk filmler" almıştır.

3.3. ABD ve Türkiye’de 1960 – 1980 Seçilmiş Western Film Afişleri Göstergebilimsel Çözümleme Örnekleri

İNTİKAM HIRSI



Resim 39: İntikam Hırsı-1963

(<http://www.sinematurk.com/film/3991-intikam-hirsi/> 06/07/2017)

Filmin Filmografisi

Yapım: Bahar Film

Yapım Yılı: 1963

Yapımcı: Ahmet Sert

Yönetmen: Ahmet Sert

Senarist: Ahmet Sert

Oyuncular: Orhan Yıldız (Teks), Sema Yaprak (Suzy), Ahmet Sert (Karasakal Jack), Ferhan Tanseli (Şerif Robert), Murat Tok (Suzy'nin Amcası Barmen Thomas), Kamer Sadık (Suzy'nin Babası), Kerim Öztunç, Nusret Ataer, Tarzan Doğan.

Filmin Özeti

Annesiyle babasını öldüren silah kaçakçısı Jack'ten intikam alan bir kovboyun öyküsünü anlatır. Kızılderili küçük kartal adlı çocuğun Jack'in elinden kaçıp Suzy ve

babasının çiftliğine sığınır ve tesadüf eseri Teks ve arkadaşı oradan geçer. Ailesinin katilinin kim olduğunu henüz öğrenmeyen Teks, Jack ile çatışarak Suzy ile tanışır. Böylece beraber maceraları başlar. Filmin çekimi 27 Mayıs 1960 tarihli ihtilalden önce başlanır. Soruşturmaya uğrar ancak filmin politik değil Türk kovboy filmi olduğu kanıtlanınca çekime devam edilir.

Görüntüsel Anlatımı

Filmin adı afişin üst bölümünü kaplayacak şekilde büyük harflerle ve büyük puntoda yazılmıştır. Bu film afişinin siyah beyaz olarak tasarlandığı görülmüştür. İki renkli yazı stilinde yazılmış olan filmin adının harflerinin üst kısmı beyaz, alt kısmı siyah renktedir. Filmin adı kompozisyon ögesi olarak kullanılmıştır. Filmin adının altında filmin iki başrol oyuncusunun ismi aynı karakterde büyük harflerle yazıldığı görülür. Kadın olan ikinci başrol oyuncusunun ismi diğer isme göre biraz daha büyük puntoda yazılmış ve adı- soyadı alt alta gelmiştir. Yine aynı yazı karakterinde, renginde ve boyutunda afişin sağ alt kısmında filmin yönetmenin ismi aynı şekilde yer alır. En öndeki karenin altında ismi el yazısı karakterinde soyadı ise büyük harflerle yazılmış bir diğer önemli oyuncunun adı yer alır. Afişin en alt kısmında ortalanmış olarak büyük harfler ile “Türkiye’de ilk kovboy filmi” yazısı yazılmıştır. Başrol oyuncularının isimlerinin yazıldığı yazı karakterinde ve renginde yazıldığı gözlemlenir. Film ile ilgili diğer bilgiler yönetmenin isminin altında küçük puntoda ayrıca yazılmıştır. Afiş dört kareden oluşmaktadır. En ön birinci kare afişin sol alt kısmında yer alır. Bir erkek figüründen oluşan bu karede figür, yan profilden iki elinde tabancası ile yer almaktadır. Afişin sol tarafına dönük vaziyette yer alır. Başparmaklarının kalkık olması tabancalarını ateşlemeye hazır hale getirmek üzere olduğunu gösterir. Başında koyu renk kovboy şapkası, üzerinde açık renk gömleği ve koyu renkte yeleği vardır. Hafif kirli sakala sahip bu figürün pantolonu da koyu tonlardadır. Afişin sağ tarafında ikinci sırada yer alan karede bir kadın ve bir erkek figürleri boydan konumlandırılmıştır. Öndeki kadını omuzlarından tutmuş erkek, afişin en solundadır. Açık renk uzun saçları olan kadın figürün, koyu tonda kovboy şapkası vardır. Üzerinde koyu renk gömleği ve belini sıkıca kavrayan uzun açık renk eteği ile ellerini arkaya doğru tuttuğu görülür. Omuzlarından tutan erkek figürünün gözlerine baktığı gözlemlenir. Erkek figürün başında kovboy şapkası, boynunda açık renk fları, belinde silahlı kemeri ile yer alır. Gömleği ve pantolonu koyu tonlardadır.

Pantolonunun boyu ayakkabılarını açık bırakacak şekildedir. Kadını omuzlarından tutarak ona bakmakta olan bu figür, bacaklarını omuz hizasından biraz daha fazla açmış durumda yer alır. Üçüncü karede yer alan erkek figürü en önde yer alan birinci karenin arkasında yer alır. Göğüs hizasına kadar gözüken bu figürün kovboy şapkası, hafif sakallara sahiptir. Yüzü seyirciye dönük olan bu erkek figürünün, saçının bir tutamı şapkasının altından çıkarak yüzüne düşmüş vaziyette yer alır. Bu figüründe boynunda boyun açık renk bağı ve üzerinde koyu renk yelege vardır. Dördüncü kare, ikinci karenin arka kısmında afişin sağ üst bölümünde yer alır. Kızılderili kıyafetleri ile at üstünde insanlar kalabalık bir şekilde hareket halinde konumlandırılmıştır. Afişin sol tarafına dönük durumdadırlar.

Anlatısal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişiler	Kişi	Kişiler
Gösteren	Orhan Yıldız	Orhan Yıldız Sema Yaprak	Ahmet Sert	Kalabalık atlı insan grubu
Gösterilen	Teks İyi Savaşçı Özgüvenli Kararlı	Teks Suzy İyi Savaşçı Sevgi	Karasakal Jack Kötü Düzenbaz Serseri Güçlü	Kızılderiler Kır Uygarlığı At Savaşçı

“İntikam Hırsı” Film Afişinin Anlatısal Göstergeleri

Siyah beyaz renkte olan “İntikam Hırsı” isimli film afişinde filmin isminde diğer yazılardan farklı bir tipografi kullanılmıştır. Diğer yazılardan daha büyük puntoda yazıldığı görülmektedir. “İntikam” kelimesi oval şekilde, “hırsı” kelimesi ise düz ancak aynı puntoda kullanılmıştır. Afişin görüntü yoğunluğundan arınarak filmin adının yazı stili ayrı bir hareket oluşturmuş algıda seçicilik yaratmıştır.

Film adının alt kısmında filmin başrol oyuncusunun ismi yer alır adı ve soyadı yan yana yazılmıştır. Bir diğer önemli oyuncu kadındır ve hemen altında yazmaktadır. Adı ve soyadı alt alta gelecek şekilde yerleştirilmiştir. En altta ismi yazan oyuncu “ve” bağlacı ile belirtilmiş ismi küçük harflerle el yazısı ile yazılmıştır. Buradan dönemin ünlü sanatçıları arasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Ancak afişte hiyerarşi problemi görülmektedir. Diğer tipografik öğeler ile afişin sol alt kısmında küçük olarak kullanılmıştır. O dönemlerde font kavramı gelişmediği için yazı karakterlerine önem verilmemiştir. Görsel ön planda kullanılarak yazılar görsellerin arasına serpiştirilerek sadece filmin adına önem verilmiştir. Dört film karesinden oluşan afişin en önde yer alan karesinde filmin başrol oyuncusu Orhan Yıldız, iki elinde tabancası ile tetikte

hazır halde ancak başı hafif öne eğik üzgün görülmektedir. Kıyafetlerinden bir kovboyu canlandırdığı gözlemlenmektedir. İkinci arka karede Orhan Yıldız ve Ayla Erman birlikte yer almaktadır. Birbirlerine bakışlarından aralarında duygu geçişi olduğu görülmektedir. Erkeğin, kadın figürünü kollarından tutması kadının yapacağı bir hamleyi engeller durumdadır. Kıyafetlerinden o yörenin yaşam tarzında kovboyların yer aldığı anlaşılmaktadır. Üçüncü sıradaki karede, keskin bakışları ile dikkat çeken filmin bir diğer başrol oyuncusu yer almaktadır. Yüzü seyirciye dönük olan bu figürün bakışları bulunduğu hizada karşıya bakar durumda gözlemlenmektedir. Filmdeki adı “Karasakal Jack” olan haydut dikkat çekici sakalları ve yüzüne düşen bir tutam perçemi ile serseri bir karakteri canlandırdığı anlaşılır. En geride yer alan dördüncü kare o yörede kovboylardan başka da toplulukların olduğunu gösteren Kızılderililer yer almaktadır. O yörenin kültürünün simgesini Kızılderililerin oluşturduğuna vurgulama yapılmıştır. Savaşçı ruha sahip Kızılderililer, at üstünde ve ellerinde silahları ile at sırtında resmedilmiştir. Atları hareket halinde ve Kızılderililer de saldırıya geçmiş durumda yer almıştır. Atlar; hızlı, hareketli, devingen canlılardır ve Kızılderililer ile birleşince filmin içeriğinde maceranın da olduğu ortaya çıkmaktadır.

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamın Göstergeleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları
Tabanca	Barutlu ateşli silah
Hasır şapka, flar	Kovboy
Kuş tüyü başlık	Kızılderili
At	Yöresel binek hayvanı, savaş aracı

Çözümleme 2: Yananlamin Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamin Göstergeleri	Yananlamin Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi:	
Ön Plan	İzleyiciye yakın başrol oyuncusu
Ara plan	Başrol oyuncular
Ara plan 2	Başrol diğer oyuncu
Arka plan	İzleyiciden uzak yardımcı oyuncular, atlı savaşçı topluluk, kızılderililer
Çerçeveleme:	
Boydan çekim	Başrol oyuncusu, başrol vurgusu, kişisel özellikler ön planda
Uzaktan Çekim	Diğer oyuncular, başrol oyuncusunun koruduğu, önem verdiği kadın, mücadele ettiği kötü adam, diğer yardımcı oyuncular
Aydınlatma: Merkezden	Üç başrol oyuncusu aydınlatılmış, netlik verilmiş

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler: Filmin Başrol Oyuncusu

İkinci Dereceden Gösterenler: Filmin Erkek ve Kadın Başrol Oyuncusu

Üçüncü Dereceden Gösterenler: Filmin Diğer Başrol Oyuncusu

Diğer Gösterenler: Filmin Yardımcı Oyuncuları

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

“İntikam Hırsı” filminin afişinde konusu gereği iki erkek arasında ki mücadeleyi göstermektedir. Bu mücadele arasında kalmış güzel ve zeki bir kadın konumlandırılmıştır. Kadının afişte iyi rolündeki kovboya ilgi duyduğu gösterilerek kovboy filminin içerisinde ‘aşk’ konusunun da işlendiği seyirciye yansıtılmıştır. Arka planda yer alan bir karşılaşmaya doğru hareket eden Kızılderililer görülmektedir. Bu durum Amerikalılar ve Kızılderililer arasındaki o dönemin Doğu’dan Batı’ya

yerleşmesindeki verilen mücadeleleri akla getirmektedir. Filmin konusu net bir şekilde afişten çıkarılabilmektedir.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

İyi	Kötü
Beyaz	Kızılderili
Uygarlık	Vahşilik
Değişim	Gelenek
Hüzün	Galip
Şehir Uygarlığı	Kır Uygarlığı
Koruyucu	Yok edici
Bilgi	Deneyim

(İntikam Hırsı) Dizimselliği Ve Karşıtlıklar

Afişte bir araya gelen bu unsurlar anlamlı bir bütün halini alarak afişin dizimsel boyutunu oluşturmaktadır.

ÇİFTE TABANCALI DAMAT



Resim 40: Çifte Tabancalı Damat-1967

(http://media.sinematurk.com/film/d/63/85a5e54213bf/2724_3.jpg 06/07/2017)

Filmin Filmografisi

Yapım: Akün Film (Yapım)

Acar Film (Seslendirme)

Yapım Yılı: 1967

Yapımcı: İrfan Ünal, Recai Akçaoğlu

Yönetmen: Osman Nuri Ergün

Senarist: Sefa Önal

Oyuncular: Öztürk Serengil (Red Kit Ahmet), Zeynep Aksu (Yuanita Hülya), Münir Özkul (Frank Fuat), Kadir Savun (Toro Cafer), Vahi Öz (Patron Bay Para Babası), Mürüvvet Sim (Dul Rosa Hüsniye), Nubar Terziyan (Toro'nun Babası), Sûha Doğan (Şerif), Haydar Karaer (Kovboy), Mustafa Yavuz (Kovboy).

Filmin Özeti

Banka memuru Ahmet'in bir hayal görerek, hayalinde Red Kit olması ile gelişen komik olaylar konu edilmektedir. Red Kit Ahmet, kovboyların sürekli

soymaya çalıştığı bankanın veznedarıdır. Kasasında çıkan açık sebebiyle tehlikeli bir kovboy olmuştur. Bu açığı kapatmak için Frank Fuat ile birlikte bir plan yaparlar; Red Kit Ahmet bir suç işleyecek, Frank Fuat onu yakalayarak ödülü alacaktır. Plan umdukları gibi yolunda gitmez. Toro Cafer ve babası, Red Kit Ahmet'in çalıştığı bankayı soymak istemektedir. Red Kit Ahmet, bankayı korumaya çalışacaktır.

Görüntüsel Anlatımı

Ahşap görünümüne sahip bir banka kasası afişin merkezini oluşturmuştur. Tam ortada yer almaktadır. Üzerine büyük harflerle kırmızı renkte filmin adı yerleştirilmiştir. Üst kısımda siyah renk ve büyük harflerle başrol oyuncularını yer almaktadır. Figürler banka kasasının etrafına serpiştirilmiştir. Altı erkek ve bir kadın figür yer almıştır. Erkek figürlerin hepsi ayakta, kadın figür ise oturur vaziyette konumlandırılmıştır. Kasanın sağ kısmında kovboy kıyafetli sol elinde tabancası ile vücudunun yarısı kasanın arkasında kalan erkek figürü yer almaktadır. Kahverengi kovboy şapkası, aynı renkte kovboy çizmeleri yine aynı renkte kemeri bulunmaktadır. Mavi renkli pantolonun üzerinde tabancasının kılıfını giydiği görülür. Beyaz uzun kollarını kıvrıdığı gömleğinin üzerinde siyah yeleği vardır. Boynunda siyah şalı yer almıştır. İnce bıyıklara sahiptir. Arkasında afişe profili sağa dönük olarak yerleştirilmiş başka bir erkek figürü yer almaktadır. Şapkası, ceket, kravat, çizmeleri siyah renklidir. Figürün sol elinde tabancası yukarı doğru resmedilmiştir. Ceketinin içinde bordo desenli yeleği yer alır. Afişin en önünde yer alan figür kadındır. Vücudu sağa doğru dönüktür. Yüzü seyirciye dönüktür. Sol eli başının arkasındadır. Sağ dirseği yastığa dayanmış şekildedir. Sol bacağı düz bir şekilde uzanmıştır. Sağ bacağı toplu ve parmak ucuna basar durumda resmedilmiştir. Ayakları çıplaktır. Üzerinde sıcak tonlarda yöresel Meksika kıyafeti yer alır. Saçları siyah ve perçemleri vardır. Figüre göre saçının sağ kısmında saç bandına takılı tokası yer alır ve gülümsemektedir. Kasanın sol kısmında ön kısımda kasaya tutunmuş kasanın diğer tarafına bakan takım elbiseli ve şapkalı erkek figür yer almaktadır. Yüzünde şaşkın bir yüz ifadesi vardır. Kıyafeti ve şapkası mavi tonlarındadır aynı renktir. Saçları seyrek resmedilen kişi bel hizasına kadar konumlandırılmıştır. Arkasında beyaz gömleklili gür saçlı ve bıyıklı boynunda bordo renkli şalı olan bir kişi yer alır. Elindeki tabancasını kasanın diğer tarafına doğrultmak üzere tuttuğu görülmektedir. Gergin gözükmektedir. Arkasında yine yöresel kıyafetli iki kişi yer almaktadır. İkisinin de şapkası vardır. Öndekinin

elinde tüfek olduğu görülmektedir. Kıyafeti turuncu ve sarı tonlarındadır. Arkada yer alan figürün ise üzerinde beyaz gömlek, mor şapkasının kenarında sarı bir şerit ile resmedilmiştir.

Anlatısal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişiler	Kişi	Kişiler
Gösteren	Zeynep Aksu	Öztürk Serengil, Münir Özkul	Vahi Öz	Kadir Savun ve Diğer oyuncular
Gösterilen	Yuanita Hülya Güzel Seksi Özgüvenli Şehvetli	Red Kit Ahmet, Frank Fuat İyi Sempatik Eğlenceli	Patron Bay Para Babası Zengin Agresif Statü Sahibi Güçlü	Toro Cafer ve Çetesi Kötü Haydut Suçlu Kovboy

“Çifte Tabanlı Damat” Film Afişinin Anlatısal Göstergeleri

Afiş, filmin hareketliliğini aktarmak amacıyla enerji dolu bir kurguyla hazırlanmıştır. Filmin adı afişin merkezinde ince beyaz çerçeve içinde kırmızı renkli büyük harflerle yazılmıştır. Zeminde kullanılan kahverengi tonunda banka kasası ile üzerindeki kırmızı yazı uyumlu kılınmıştır. Kırmızı yazının etrafında bulunan ince beyaz çerçeve zemin ile yazının renginin arasında zıtlık sağlayarak fark edilebilirliği ön plana çıkarmıştır. Ahşap dokulu banka kasası, yazının düz canlı bir kırmızı olması merkezde ki dengeyi sağlamıştır. Böylece afişte öncelikle tipografi kendini algılatmaktadır. Görüntüsel yoğunluk olmasına rağmen filmin adının uygun puntolar kullanılarak yazılması nedeniyle uzak mesafelerden bile okunabilecek durumdadır. Afişin üst kısmında filmin üç başrol oyuncusunun ismi siyah renkte üst bölümde yazılarak önemli ölçüde filmde yer aldığı tahmin edilebilir olmuştur. Afişin sağ alt kısmında uluslararası tipografi stili soldan serbest sağdan bloklama şeklinde konumlandırılmıştır.

Ayrıca Belçikalı çizgi roman araştırmacısı Didier Pasamonik'in araştırmalarına göre, 1967 yapımı “Çifte Tabanlı Damat” filmi dünyadaki ilk Red Kit uyarlaması unvanını taşımaktadır. Ancak Red Kit'in yaratıcısı karikatürist Morris, ilk kez 1971 yılında çizgi romanını beyazperdede izlemiştir (Gültekin, 11/05/2012).

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamanın Göstergeleri	Düzanlamanın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları
Güzel, Çekici	Kadın
Tabanca	Barutlu ateşli silah
Kasa	Para
Hasır Şapka	Kovboy

Çözümleme 2: Yananlamanın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamanın Göstergeleri	Yananlamanın Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi:	
Ön Plan	İzleyiciye yakın kadın başrol oyuncu
Arka plan	İzleyiciden uzak yardımcı oyuncular, atlı adam
Çerçeveleme:	
Boydan çekim	Kadın başrol oyuncusu, güzellik, çekicilik vurgusu, kişisel özellikler ön planda
Uzaktan Çekim	Diğer oyuncular, mücadele vurgusu
Aydınlatma: Merkezden	Tüm afişe dağıtılmış

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler: Filmin Başrol Oyuncusu

İkinci Dereceden Gösterenler: Filmin Diğer Oyuncuları

Diğer Gösterenler: Obje, Yardımcı Oyuncular

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

“Çifte Tabanlı Damat” filminin afişinde ilk göze çarpan kadın figürüdür. Afişte yer alan büyük bir banka kasası ve kadın imgesinin bulunması filmin konusunun bankada geçtiğini ve karşı cinse duyulan hayranlığı anlattığı anlaşılır. Filmdeki olaylar

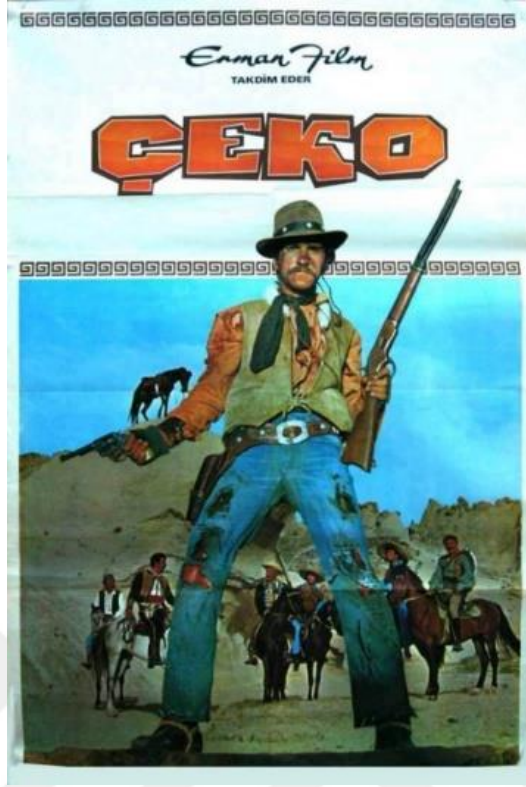
afişte net bir biçimde verilmiştir. Kadının gözlerinin izleyiciye bakmaması buna rağmen gülümsemesi filmde kadına birçok kişinin hayranlık duyduğu ancak kadının kendini beğenmiş olduğu izlenimi vermektedir.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

İyi	Kötü
Deneyim	Bilgi
Komik	Düzenbaz
Yardımsaver	Çıkarıcı
Sempatik	Agresif
Kendini beğenmiş	Utangaç
Fakir	Zengin
Güzel	Çirkin
Ticaret	Takas

(Çifte Tabanlı Damat) Metnin Dizimselliği Ve Karşıtlıklar

ÇEKO



Resim 41: Çeko-1970

(<http://www.sinematurk.com/film/2705-ceko/> 12/07/2017)

2Filmin Filmografisi

Yapım: Erman Film

Yapım Yılı: 1970

Yapımcı: Hürrem Erman

Yönetmen: Çetin İnanç

Senarist: Çetin İnan., Burhan Bolan, Ertem Eğilmez

Oyuncular: Yılmaz Köksal (Çeko), Ahmet Mekin (Kiralık Katil Jesse), Hayal Sırer (Rozita), Danyal Topatan (Hacı Fernando), Semra Yıldız (Dolares), Feridun Çölgeçen (Don Alveres), Kudret Karadağ (Março), Ahmet Şenses (Kahya), Erol Taş (Ramon), Yaşar Şener (Ramon'un Adamı).

Filmin Özeti

Bir kovboyun intikam almak için düşmanlarını öldürmesini konu alan filmin senaristlerine Ertem Eğilmez daha sonradan dahil olmuştur (Öğünç, 2016: 66). Çiftlik

sahibi olan Don Alvarez, köylülere yardım etmektedir. Köylülere eziyet eden Ramon ve çetesi Don Alvarez'in çiftliğine el koymayı planlamaktadır. Don Alvarez'in karısı Dolares çiftliğin sahibi olmak için hem Ramon hem Jesse ile işbirliği yapar. Dolares'e, Don Alvarez çiftliği manevi oğlu Çeko'ya bıraktığını söyler. Vahşi Batı'nın en iyi silahşörü olan Çeko, Ramon'u durdurmak için çiftliğe gelmektedir. Dolares, çiftliğin Çeko'ya verileceğini öğrenince Don Alvarez'i öldürtür. Çiftliğe gelen Çeko, Don Alvarez'in öldürüldüğünü öğrenince Ramon ve Dolares ile mücadele etmektedir.

Görüntüsel Anlatımı

Afişin üst bölümünün ortasında el yazısı şeklinde yapım şirketinin ismi yer almaktadır. Onun altında büyük harflerle filmin ismi yazmaktadır. Turuncu renkteki yazının siyah çerçevesi ile harf renkleri arasında açık sarı renkte ince çizgi yer almaktadır.

Afişin ortasında büyük bir bölümünü kaplayan erkek figürünün başının arka kısmında yazı ile resmi ayıran kare şeklini andıran bir şekil ritmi yer almaktadır.

Sol elinde tüfeğin ucu afişin sağ köşesini gösterir biçimdedir. Sağ elinde tabancasını tetiğini hazır biçimde tutmuştur. Kıyafeti ile dönemin kovboylarını anımsatmaktadır. Üzeri kirli olan figürün yüzünde ve bacaklarında yaraları vardır. Deri şeriti üzerinde sıra ile dizilmiş metalleri olan kovboy şapkası takmaktadır. Boynundaki fları ve parmaksız eldivenleri aynı renktedir. Fları hafif sağına doğru düğüm atılmıştır. Kirli ve kan izleri bulunan turuncu gömleğinin sağ omzunda yırtık vardır. Kovboy yeleği şapkasından birkaç ton daha açık renktedir. Yelek ön kısmından bağlanmış. Bağlandığı yerin tam altında kemerinin gümüş renkte tokası yer alır. Kahverengi deri kemerin silah yeri boştur. Şapkasında bulunan metal detaydan kemerinde de gözükmektedir. Mavi renk kot pantolonun da kir, kan ve yırtıklar vardır. İki bacağında da diz ve dizin üst bölümünden yaralandığı görülmektedir. Siyah kovboy ayakkabıları metal detayları ile yer almaktadır. Karşıya bakan figür dizlerinden hafif geriye doğru eğilmiş ancak afiş figürü aşağıdan betimlemiştir. Sağ ayağı bir düzlemin üzerinde sol ayağı biraz daha geridedir. Bu figürün arka kısmında çorak bir arazi, bulutsuz açık mavi gökyüzü ve tepeler yer almaktadır. Figürün sağ kolunun arka kısmındaki tepede ufukta koyu kahverengi tonlarında eyeri bulunan at konumlandırılmıştır. Figürün birkaç metre arkasında altı erkek at üzerinde görülmektedir. Afişin sağ kısmında ilk

figüre bakan şapkasının ipi boynunda açık renkli şapkası arkasına düşmüş bıyıklı bir kişi yer almaktadır. Bu figürün diz altına kadar uzun çizmeleri ve bej rengi pantolonu ve üzerinde yeşil tonlarında kıyafeti vardır. Kahverengi tonlarında ki atı afişin sol alt köşesi hizasına dönüktür. Arka kısmında yer alan kişiler bu figürün şapkasının renginde şapka takmaktadır. Yüzleri diğer iki kişiden birine dönüktür. Bu kişilerden arka tarafta kalan iki kişinin atı afişin merkezinde kalmıştır. Ancak atların yüzleri sağ tarafta ki ata bakmaktadır. Afişin sol tarafındaki iki kişi arka arkaya resmedilmiştir. Öndekinin beyaz renkli atı diğerlerine dönüktür. Figürün sağ elinde kovboy ipi yer almaktadır. Kırmızı kuşak takan bu figürün siyah pantolonunun yan kısımlarında sarı şeritler gözükmemektedir. Beyaz gömleğinin üstündeki siyah ceketinin ön kısımlarında da pantolonunda ki sarı renkten desenler vardır. Bu kişinin arkasındaki figürün atı da açık renktedir. Beyaz gömleğinin üzerinde siyah yeleği vardır ve şapka takmamıştır.

Anlatısal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişiler	Mekan
Gösteren	Yılmaz Köksal	Altı Atlı Adam	Doğa
Gösterilen	Yalnız İyi Savaşçı Özgüvenli Kararlı	Çete Kötü Korkak Hilekar Çıkarıcı	Çorak Kır Uygarlığı Sıcak At

“Çeko” Film Afişinin Anlatısal Göstergeleri

“Çeko” film afişinde, merkez de başrol oyuncusu yer almaktadır. Zeminden başlayan figürün vücudu geriye doğru her an tetikte hissi vermektedir. Başrol oyuncusunun kıyafetinden bir kovboy filmi olduğu anlaşılır. Figürün ufuk hizasında bakışları kendinden emin oluşu, yaralı ve üzerinin kirli olması bir amaç uğruna savaş verdiği anlaşılır. Figürün ince bıyık yapısı, kişisel özellik olarak temiz, dürüst, gerekirse kavgacı karakterinin olduğunu gösterir. Arkasında yer alan atlı adamların üzerinde, başrol oyuncusunun kıyafetine benzer kıyafet ve aksesuarlarının olması yörenin kıyafetlerinin olduğu anlamı çıkartılır. Bu figürlerin atları beyaz ve kahverengi renktedirler. Bu durum bir çatışma habercisi sayılabilir.

Mekan olarak boş bir arazi kullanılmıştır. Ufukta çorak tepeler, kurak zemin izlenimi Meksika’ya özgü olan kovboyların yaşadığı yerlerin çağrımını yapması istenmiştir.

İki şerit halinde üst bölüm ayrılarak yazı bölümü aydınlık zemin üzerine konulmuştur. Bu eylem beyaz zemin üzerine filmin başlığının daha dikkat çekici hal almasını sağlamıştır. Açık kompozisyon kullanılarak başrol oyuncusunun baş kısmı dışarıya taşmıştır. Afişin üst merkezinde el yazısı şeklinde filmin yapım şirketinin ismi yer alır. İmzaya benzer bir yazı stili kullanmışlardır. Onun altında siyah çerçeveli turuncu büyük harflerle filmin adı yer alır. Filmin adı ve başrol oyuncusunun gömleğinin rengi benzer renkte ve afişin merkezine yayılmış dikkat çekici bir şekil halini almıştır. Renginden dolayı simgesel bir vurgu sağlamıştır. Konusu geçen yörenin sıcak ve kurak bir çöl iklimine benzer olması bu rengin kullanılması ile bağdaştırılabilir.

Üç farklı yazı stili kullanılmıştır. Dönemin tipografi yazı stili gelişmediği için diğer afişlerdeki yazı stillerine benzer yazı stilleri benzer şekilde kullanılmıştır.

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamın Göstergeleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları
Tüfek	Namlulu ateşli silah
Tabanca	Barutlu ateşli silah
At	Yöresel binek hayvanı
Hasır Şapka	Kovboy

Çözümleme 2: Yananlamın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamın Göstergeleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi:	
Ön Plan	İzleyiciye yakın başrol oyuncusu
Arka plan	İzleyiciden uzak yardımcı oyuncular, altı atlı adam

Çerçeveleme:	
Boydan çekim	Başrol oyuncusu, başrol vurgusu, kişisel özellikler ön planda
Uzaktan Çekim	Diğer oyuncular, başrol oyuncusunun mücadele ettiği kötü adamlar vurgusu
Aydınlatma: Merkezden	Sadece başrol oyuncusu aydınlatılmış, netlik verilmiş

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler: Filmin Başrol Oyuncusu

İkinci Dereceden Gösterenler: Filmin Diğer Oyuncuları

Diğer Gösterenler: Mekan

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

“Çeko” filminin afişinde ilk göze çarpan sadece erkek figürlerinin bulunmasıdır. Film, konusu gereği iyi insan-kötü insan kavramını kadın figürü başrolde almasına karşın afişte yer vermeyerek konunun kadının çekiciliğini kullanmadan da var olabileceğinin bir kanıtı varsayılabilir. Filmdeki olayların aksine afişte karşıtlıklar yalın bir biçimde verilmiştir.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

İyi	Kötü
Deneyim	Bilgi
Masum	Suçlu
Savunma	Saldırı
Galip	Mağlup
Gelenek	Değişim
Çorak	Verimli
Kır Uygarlığı	Şehir Uygarlığı
Yaralı	Güçlü

(Çeko) Dizimselliği Ve Karşıtlıklar

7 BELALILAR



Resim 42: 7 Belalılar-1970

(<http://www.imdb.com/title/tt0279519/> 20/08/2017)

Filmin Filmografisi

Yapım: İrfan Film

Yapım Yılı: 1970

Yapımcı: İrfan Atasoy

Yönetmen: İrfan Atasoy, Yılmaz Güney

Senarist: Yılmaz Güney

Oyuncular: Yılmaz Güney (Banos), Bilal İnci (Sırtlan), Ahmet Danyal Topatan (Sevapçı), Atilla Ergün (Sarı Recep), Faruk Panter (Panter), Erdo Vatan (Doktor), Enver Güney (Tertip), Yavuz Selekman (Saksağan), Ahmet Koç (Kovboy Ahmet), İhsan Gedik (Sırtlan'ın Adamı), Katayun Amir Ebrahimi (Keti).

Filmin Özeti

Sırtlan, Ali Osman'ı mahkemede yalan ifade vermeye zorlamıştır. Ancak Ali Osman mahkemede doğruyu itiraf etmek istemektedir. Banosun çetesinden

mahkemeye gitmesine yardım etmelerini ister. Yolda Ketî'nin hayatını kurtarırlar. Ketî de onlara katılır. Ketî'nin peşindeki adamlarla ve Sırtlan'la mücadelesi başlar.

Görüntüsel Anlatımı

Açık renk fon üzerine düzenlenmiş kompozisyon kurulmuştur. Sağ üst köşede büyük harflerle siyah renkte filmin senaristinin ve aynı zamanda başrol oyuncusu olan kişinin adı yer almıştır. Afişin merkezinde filmin adı sol uçtan sağ uca perspektif kullanılarak konumlandırılması yapılmıştır. Siyah zemin üzerine harf ve rakamla filmin adı yazılmıştır. Bu yazının üst bölümünde turuncu renkte tonlamalar yapılarak aşağı doğru renk açılmıştır. Bu açık renk yeniden yazının önünde yansıma ya da gölgeleme olarak kullanılmıştır. Afişin sol alt köşesinde aynı puntoda filmin önemli oyuncularının isimleri yer almıştır.

Yazının perspektifi korunarak aynı açıyla, bu yazının üzerinde bulunan yedi erkek figürü de aynı perspektif çerçevesinde yer aldığı görülmektedir. Bu figürler sol alt açıdan kadraja alınmıştır. Yüzleri net değildir ve ayakları gözükmemektedir. Sol en başta bulunan figür ayakta ve elinde tüfek ile nişan almış konumdadır. Saçları siyah dalgalı ve bıyıklıdır. Üzerinde kırmızı kahve tonlarında kıyafetleri olduğu görülür. Üzerine oturan önü açık dizinde bir ceket ve pantolon giymiştir. Soldan ikinci sıradaki figürün sol elinde uzun namlulu silahını ateş etmek üzere tuttuğu görülmektedir. Koyu renk pantolonu ve üzerinde beli kemerli yeşilimsi ceketi vardır. Koyu saç rengine ve bıyığa sahiptir. Vücut duruşu, gövdesi hafif geriye doğru başı biraz daha öndedir. Üçüncü sıradaki figürün sağ elinde tabancası ve sağ ayağı önde her an ateş etmek üzere dik bir duruş sergilemiştir. Başında kahverengi tonlu kovboy şapkası ve aynı tonda yelek ve pantolon giymiştir. Gömleği turuncu tonundadır. Dördüncü figür ise sağ eli ile tabancayı göz hizasının biraz üzerinde tuttuğu görülmektedir. Sağ ayağı önde duruşu ile ileriye atılmış şekilde görülmektedir. Şapkası kahverengi, yeleği açık tonlarda ve gömleği koyu turuncu rengindedir. Beşinci figür dizleri eğimli vücudu geriye doğru sağ elinde tabancası ile bu karakterde de tetiktedir. Üzerinde koyu renkli kıyafetleri ve aynı tonlarda şapkası bulunmaktadır. Altıncı sıradaki figür de sağ elinde uzun namlulu silah ile dizleri hafif eğimli nişan almış durumdadır. Bu figürde şapkalı ve açık renk yeleklidir. Gömleğinin ve pantolonunun tonu koyudur. En sağda yer alan yedinci figür ise sağ dizinin üzerine çökmüş sol kolu sol dizinde tüfeği ile tetiktedir. Kıyafetleri koyu renklidir. Figürlerin arkasına açık mavi renkte fon verilmiştir.

Afişin en önünde yer alan vücudunun yarısı gözükken figürün sağ elinde siyah sol eli ise siyah ve gri renklerden oluşan yeleşinin altında yer almaktadır. Sol omuzu biraz daha aşağıdadır. Yeleği ile aynı tonda siyah kemerli şapkası öne eğimlidir. Figürün başı hafif açılı öne eğik olmasına rağmen gözleri gözükmemektedir. Hafif kirli sakalı bulunan bu figürün kırmızı tonlu gömleği ve tokalı kemeri bulunmaktadır.

Anlatsal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişiler
Gösteren	Yılmaz Güney	Yılmaz Güney, Ahmet Danyal Topatan, Atilla Ergün, Faruk Panter, Erdo Vatan, Enver Güney, Yavuz Selekman
Gösterilen	Lider Kararlı Güçlü Çete Kurallara Bağlı Acımasız	Banos, Sevapçı, Sarı Recep, Panter, Doktor, Tertip, Saksagan

“7 Belalılar” Film Afişinin Anlatsal Göstergeleri

Afişin merkezinde filmin adının yer alması ve bu tipografinin etrafına yerleştirilen figürlerden oluşan basit ve sade bir afiş ortaya çıkmıştır. Filmin adı perspektif olarak yazılarak, bir hareketlilik sağlanmıştır. Bu hareketliliğe istinaden afişin, sol alt ve sağ üstünde aynı yazı stilinde yazı kullanılarak bir denge sağlanmıştır. Yazıların siyah olması ve filmin adının arkasında yer alan siyah gölge rengi afişte ki koyu renk bütünlüğünü korumaktadır. Dönemin standartları ele alındığında renklerin soluk olduğu ve sarı tonlamaların çok yoğun kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Yazının üzerine yerleştirilen yedi adam filmin adından anlaşıldığı gibi bu yedi kişinin etrafında gelişen olaylardan bahsedilmektedir. Kıyafetlerinden anlaşıldığı gibi yedi farklı karakteri yansıtır. Figürlerin ellerinde silah olması filmin içeriğinde bol miktarda aksiyon ve macera olduğu net bir şekilde afişte sunulmaktadır.

Yazının perspektifi korunarak aynı açıyla üzerine yerleştirilen figürlerin bastığı alan bir tepe veya yüksek bir mekan hissi vermektedir. Harflerin üst tarafından başlayan turuncu renk aşağı doğru açılarak gölgeleme yapılmıştır. Böylece ayak basılan zemin hissi artırılmıştır. Yüksekte yer alıyor hissi, perspektif kaynaklı kadrāja

sol alt açıdan girmesidir. Yazı ve figürler afişte arka planı oluşturduğu için figürler net değildir.

Yarım şekilde görülen figür afişte ön plana yerleştirilerek filmin başkahramanı olduğunu bildirmektedir. Bu figürün yüzünde ki ifadeden, vücut duruşundan acı çektiği ve sol elini yeleğinin içinde tuttuğu için yaralı olduğu izlenimi verilmiştir. Yedi adamın aynı sırada aynı pozisyon ve benzer kıyafetlerde yer alması bir grup olduğu ve önde duran figüründe liderleri olduğu net bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu grup bir suçlu çetesi, bir intikam çetesi ya da isimlerini yaşadıkları çevreye kanıtlamak isteyen bir grup kovboy da olabilir. Ancak buna rağmen afiş, filmin içeriği hakkında birçok bilgi izleyiciye sunmaktadır.

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Düzanlamanın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamanın Göstergeleri	Düzanlamanın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları
Tabanca, Tüfek	Barutlu Ateşli Silah
Tetikte Erkek Figürler	Suç Yanlısı

Çözümleme 2: Yananlamanın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamanın Göstergeleri	Yananlamanın Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi:	
Ön Plan	İzleyiciye Yakın Başrol Oyuncusu, Lider
Arka plan	İzleyiciden Uzak Diğer Başrol Oyuncular
Çerçeveleme:	
Boydan çekim	Başrol Oyuncuları
Yakın Çekim	Başrol Oyuncusu
Aydınlatma: Merkezden	Filmin adının üzerinde yedi kişi arkası gökyüzü hissi açık mavi renk

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler Filmin Başrol Oyuncusu

İkinci Dereceden Gösterenler Filmin Diğer Erkek Başrol Oyuncuları

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

“7 Belahlılar” filminin afişinde filmin adı ön plana çıkarılmıştır. Western filmlerinin temelini oluşturan kadın ve at afişte işlenmemiştir. Afiş filmin adından da anlaşılacağı gibi yedi karakter resmedilmiştir. Afiş kurallara uygun olsa da film afişi olarak kurallar yerine getirilmemiştir ve oldukça sadedir. Mekana yer verilmemiş ancak western havası olduğu karakterlerin kıyafetlerinden ve ellerindeki ateşli silahlardan anlaşılabilir. Filmin aksiyon ağırlıklı yapısı olduğu figürlerin tetikte olmasından anlaşılabilir. Merkezde yer alan afişteki ana figürün bir çatışma anında yara aldığı açıkça belirtilmeye çalışılmıştır.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

İyi	Kötü
Suçlu	Hırslı
Çaresiz	Alacaklı
Fakir	Zengin
Aydınlık	Karanlık
Zavallı	Acımasız

(7 Belahlılar) Dizimselliği Ve Karşıtlıklar

ATINI SEVEN KOVBOY RET KİT DALTONLARA KARŞI



Resim 43: Atını Seven Kovboy Red Kit Daltonlara Karşı-1975

(<http://www.imdb.com/title/tt0287319/> 22/08/2017)

Filmin Filmografisi

Yapım: Elvan Film

Yapım Yılı: 1975

Yapımcı: Cahit Uçuk, Özdemir Birsnel

Yönetmen: Aram Gülyüz

Senarist: Özdemir Birsnel

Oyuncular: Sadri Alışık (Red Kit), Cevat Kurtuluş (Şerif), Reşit Çıldam (Barmen Slim), Kamer Sadık (Bankacı), Ahmet Sert (Ayıboğan Hank), Figen Han (Mercedes), Ali Şen (Moruk), Aydın Babaoğlu (Joe Dalton), Harun Atalay (Jack Dalton), Mehmet Aşık (William Dalton), Sami Hazinses (Avarel Dalton), Ekrem Gökkaya (Avukat Karasakal), Ali Demir (Wells Fargo Kumpanyası Müdürü).

Filmin Özeti

Uyarlandığı çizgi roman gibi 19. Yüzyılda Vahşi Batı'da geçmektedir. Red Kit'in haydut çetesi Dalton kardeşlerle mücadelesini komik ve absürt hikayesi anlatılmaktadır. Kasabanın varlıklı iş adamı Mr. Davis, avukatı Karasakal'a Oklahoma'da yaşamakta olan kızı Mercedes'e iletmek üzere vasiyetname yazdırır. Bilmeden imzaladığı vasiyetnamede tüm mal varlığını Karasakal'a devrettiği

yazmaktadır. Aldatıldığını anlayan iş adamı kalp krizi geçirerek ölür. Karasakal'ın el koyduğu arazilerin ortasında Moruk lakaplı bir ihtiyarın çiftliği yer alır. Arazisini Karasakal'a satmayı reddeder. Bu sırada Dalton kardeşler çetesi bir bankayı soyar. Posta arabalarına yapılan saldırıların artmış olmasından dolayı Red Kit'e posta arabası koruma görevi verilir. Bu posta arabası yolcularından birisi de Mercedes'tir. Posta arabası Daltonlar tarafından durdurulur. Red Kit'in Dalton kardeşlerle mücadelesi başlar.

Görüntüsel Anlatımı

Afişin sağ üst köşesinde siyah büyük harfler ile başrol oyuncusunun adı yer almaktadır. Sağ alt köşesinde diğer oyuncuların adları farklı puntolarla yazılmıştır. İlk sıradaki en büyük puntolu yazı kadın başrol oyuncusunun adıdır. En alt sırada daha küçük puntolarla yapımcı, senarist ve kameraman adlarına yer verilmiştir.

Filmin adı ahşap görünümlü bir çerçevenin içine yazılmıştır. Filmin adı dörde bölünmüştür. İkinci bölüm en büyük puntoda yazılmıştır. Birinci bölüm biraz daha küçük ancak yine aynı yazı stili ve renk kullanılmıştır. Dördüncü bölümde siyah ile yazılmasına karşın puntosu oldukça küçüktür ancak kelimelerin ilk harfleri diğer harflerin boyutlarından büyüktür. Üçüncü sıradaki kelime kırmızı renktedir.

Afişin sağında yer alan boydan resmedilmiş at üzerinde bir erkek figürü vardır. Bu erkek figürünün yüzü ve gövdesinin beline kadar olan kısmı seyirciye dönüktür. Başında kovboy şapkası, ağız kenarında sigarı ile dikkatli bir şekilde göz hizasında seyirciye odaklanmıştır. Sağ elinde tabancası yukarı doğru bakar vaziyettedir. Sol eliyle üzerinde olduğu beyaz atının ipini tutmaktadır. Turuncu renkli fları sol tarafında düğümü ile resmedilmiştir. Aynı tonlarda yeleği ve sarı tonunda uzun kollu kollarını kıvırdığı, ilk düğmesi açık gömlek giydiği görülür. Altındaki pantolonu aynı tondaki şapkası ve ayakkabıları vardır. Beyaz renkli atı durağan değildir. Sağ ön ve arka ayakları havadadır. Baş hafif eğimli ve yüzü afişin sol alt köşesine doğrudur.

Atın ayaklarının arasında yer alan bölüm net değildir. Ahşap çit, üç atın çektiği bir at arabası ve bu at arabasının üzerinde yükler ve iki kişinin at arabasını sürdüğü görülmektedir. At arabasının yanında Üç farklı boyda aynı renkte kıyafetlere sahip bir erkek figür ve bir at silueti gözükmemektedir.

Afişin solunda alt alta sıralanmış figürler bulunmaktadır. İlki sırtını afişin soluna dayamış olan açık saç tonuna sahip bir kadın figürüdür. Bu kadının üzerinde mavi renkli kalın askılı belinde detayı olan bacak dekoltesi bir elbise vardır. Elbisenin aynı kumaşından bileğinin üzerine uzanan eldiven giymiştir ve yine aynı renkte saçında kurdelaşı görülmektedir. Siyah külotlu çorabı çizgi detaylara sahiptir. Sol eli boynuna doğru uzanmış, sağ eli ise sağ bacağının üzerindedir. Sol dizi diğer dizine göre daha yukarıdadır. Yüzü seyirciye dönüktür. Bu karakterin dizlerinin önünde aynı renk flara sahip beyaz sakalları olan bir erkek figürü yer almaktadır. Koyu renkli şapkasının tonunda ceketinin detayları olan bu kişinin yüzü de seyirciye dönüktür. İçine beyaz bir gömlek giymiştir. Bu figürlerin önünde farklı boylarda aynı kıyafetli ve bıyıklı erkek figürleri boydan resmedilmiştir. Turuncu kıyafetleri, siyah şaplarının aynı renkte detayları bulunmakta ve hepsi seyirciye dönüktür. Uzun boylu olan afişin sol kısmındadır. Afişin merkezine doğru boyları kısalmaktadır. Bu karakterlerin ayaklarının önünde siyah beyaz üç figür görülmektedir. En soldaki figürün top sakalı başında kovboy şapkası ve üzerinde beyaz gömlek ve ceketi görülmektedir. Hemen arkasında yüzü sağa dönük şapkasının ipi boğazının altında gevşek bir şekilde resmedilmiştir. En arkalarında kalan figürün şapkası diğerlerinden farklıdır. Beyaz saça ve gözlüğe sahiptir.

Anlatısal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişiler	Kişi	Mekan
Gösteren	Sadri Alışık	Aydın Babaoğlu, Harun Atalay, Mehmet Aşık, Sami Hazinses	Figen Han	Doğa Kırsal Kesim
Gösterilen	Ret Kit İyi İnsanlık Güç	Joe, Jack, William, Avarel Daltonlar Kötü Hırsız Vahşilik	Mercedes Güzel Savunmasız Seksi	Sıcak Atlı yaşam Kır Uygurluğu

“Atını Seven Kovboy Ret Kit Daltonlara Karşı” Film Afişinin Anlatısal Göstergeleri

Filmin adının yazılı olduğu ahşap görünümü andıran bölüm siyah çerçeveye alınarak afişte öne plana çıkarılmıştır. Filmin adının dört bölümde yazılı olması film hakkında detay vermektedir. İkinci sırada yazan kelimenin afişte ki en büyük puntoda yazılı olması filmin bir kovboy filmi olduğunu belirtmektedir. Altındaki yazının kırmızı renkli olması filmde önemli bir karakterin ismi olduğunu ve afişte bütün olarak yer alan kişinin adının olduğu bilgisini aktarmaktadır. Filmin adının içeriğinde yer alan

“karşı” kelimesi de kovboyun bir takım kişilerle karşıt görüşte olduğu ve filmin aksiyon, macera içerdiği anlamı çıkarılabilir. Afiş altı ayrı kesitten oluşturulmuştur. O dönem de kullanılan renklerle figür yoğunluğu birleşince algılamada yoğun bir ifade görülmektedir.

Afişin sağında tam boy kullanılan kesit afişin büyük bölümünü kaplamıştır. Filmin adından da anlaşılacağı gibi filmin ana karakterinin Ret Kit olduğu ve afişteki kişinin atına bağlı olan bu kovboy olduğu belirtilmiştir. Bu figürün başının üzerinde yer alan oyuncu adının yazılı olması bu karakteri onun canlandığına kanıttır.

Atın ayaklarının altında filmde alıntı bir sahneye yer verilmiştir. Net olmayan bu sahnede at arabasının durduğu ve afişin sol tarafında bulunan dört adamın burada yer alması bu adamların kötü adam ihtimalini düşündürmektedir. Çünkü afişin sağ tarafındaki başrol oyuncusu ise sol tarafında yer alan kötü adam rolünde olmaktadır.

Westernin temelini oluşturan kadın, at, kovboy, postacı arabası ve yöresel kıyafetler hepsi bu afişte kullanılmıştır. Afişte tek bir kadının seksi bir poz içine bürünmesi o dönemdeki eğlence yerlerinde çalışan kadın (saloon girl) imajı çizmesi, başrol kahramanının bu kadına ilgi duyduğu ve kadının yanında yer alan iyi giyimli adamın o yörede önemli bir kişilik sahibi olduğu anlamı çıkarılabilir.

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Düzanlamın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamın Göstergeleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları
Tabanca	Barutlu Ateşli Silah
At	Kır Uygarlığının Aracı
Kadın	Pavyon Kadını “Saloon Girl”

Çözümleme 2: Yananlamın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamın Göstergeleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi:	
Ön Plan	İzleyiciye Yakın Başrol Oyuncusu Yalnız Kovboy
Arka plan	İzleyiciden Uzak Diğer Başrol Oyuncular
Çerçeveleme:	
Boydan çekim	Başrol Oyuncusu Başrol Oyuncunun Karşıt Karakterleri
Yakın Çekim	Diğer Yardımcı Oyuncular
Aydınlatma: Merkezden	Başrol Oyuncusunun Başının Arkasında Aydınlatma, Her Portrenin Arkasında Farklı Renk Uyarlaması

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler Filmin Başrol Oyuncusu

İkinci Dereceden Gösterenler Filmin Diğer Başrol Oyuncuları

Üçüncü Derece Gösterenler Filmden Kesit

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

“Atını Seven Kovboy Ret Kit Daltonlara Karşı” filminin afişinde filmin adı çerçeve ile ön plana çıkarılmıştır. Western filmlerinin temelini oluşturan kovboy, kadın, at, iyi ve kötü afişte işlenmiştir. Afiş filmin adından da anlaşılacağı gibi atına bağlı yalnız bir kovboyu anlatmaktadır. Afiş kurallara uygun olsa da görsel açıdan bir yoğunluk söz konusudur. Afişe bakarak konu çözümlenmesi net bir şekilde yapılmıştır. Mekana yer verilmese de filmden bir sahne alıntı yapılması bu konuda yeterli sayılabilir. Ayrıca western havası olduğu karakterlerin kıyafetlerinden açıkça anlaşılmaktadır. Afişin büyük bölümünü kaplayan kovboy ve atı filmin adından da

anlaşılabileceği gibi bu karakterin üzerine kurulu olduğu açıkça ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

İyi	Kötü
Beyaz	Kızılderili
Savaşçı	Acımasız
İnsanlık	Güç
Cesur	Hırsız

(Atını Seven Kovboy Ret Kit Daltonlara Karşı) Dizimselliği Ve Karşıtlıklar



ONE EYED JACK



Resim 44: One Eyed Jack-1961

(<https://didyouseethatone.com/2014/07/01/one-eyed-jacks/> 22/08/2017)

Filmin Filmografisi

Yapım: Pennebaker Prodüksiyon

Yapım Yılı: 1961

Yapımcı: Frank P. Rosenberg, Frank P. Rosenberg, Walter Seltzer

Yönetmen: Marlon Brando

Yazar: Charles Neider

Senarist: Calder Willingham, Guy Trosper

Oyuncular: Marlon Brando (Rio), Karl Malden (Şerif Dad Longworth), Miriam Colon (Redhead), Ben Johnson (Bob Amory), Katy Jurado (Maria Longworth), Slim Pickens (Lon Dedrick), Larry Duran (Chico Modesto), Sam Gilman (Harvey Johnson), Timothy Carey (Howard Tetley), Ray Teal (Barney), John Dierkes (Chet), Philip Ahn (Amca).

Filmin Özeti

Meksika'da bir banka soygunundan sonra kanundan kaçan Dad Longworth çalıntı altınları alarak ortağı Rio'dan bir şekilde kurtulur. Yakalanan Rio yıllar sonra hapisten kaçarak intikam amacı ile Dad' i aramaya başlar. Rio, Dad'ın California'da saygın bir şerif hayatı yaşadığını öğrenir. İntikam almaya gider ancak üvey kızına aşık olur ve olayların seyri değişir ve karışır.

Görüntüsel Anlatımı

Afiş dört kareye ayrılmıştır. Bu kareler kırmızı şeritlerle ayrılmıştır. Afişin fonu sarıdır. Karelerin dışında kalan kısımdaki filme ait yazılar sarı siyah ilişkisi kurularak oluşturulmuştur. Sol üst karedeki zemin mavidir. Bu karenin üst solunda filmin başrol oyuncularının ismi yazılıdır. Merkezinde ise sarı çerçeveli kırmızı renkte filmin ismi yazılmıştır. İlk harf büyük harfle yazılmıştır. Bu karenin yanındaki kare daha dar yapılıdır. Burada dizleri üzerine çökmüş bilekleri bağlı siyah giyimli başı önde bir erkek figürü vardır. Hemen arkasında net olmayan ona bakan birçok insan vardır. Filmden alıntı olan bu karede gökyüzü gecedir. Üçüncü karede ikinci karede yer alan figür burada bir kadını dudağının kenarından öper durumdadır. Kadını sol koluna yatırmış ve sağ eli omzundadır. Karakterlerin sadece baş ve boyunları gözükmemektedir. Erkeğin saçları ikinci karedeki gibi sol tarafına taranmıştır. Kadının siyah saç rengi ve saçında hafif perçem detayı vardır. Kıyafetinde sarı ve pembe detayı, kadraja giren kısımda az da olsa yer almaktadır.

Dördüncü kare afişin dörtte üçünü kaplar. Bu karede yer alan erkek figürü afişin merkezini oluşturur. Gözleri kısık vaziyette afişin sağ köşesine omuz üstünden bakar durumda görülmektedir. Çenesinin altında mermilerinin takılı olduğu kuşağı vardır. Sol elindeki tabancasının ucu afişin sol köşesine doğru dönüktür. Boynunda uçuşan kırmızı şalı ve başında çenesinin altından ipini geçirdiği siyah renkte kovboy şapkası vardır. Vücut olarak afişin soluna dönük oturur durumdadır. Afişin sağında üç boş mermi kovanı serpiştirilmiş olarak görülmektedir. Arkasında net olmayan atlı iki kişi vardır. At üzerinde olan atının ipini tutmuş ona bakarken görülür. Hemen önündeki kişinin atı yerededir. Kendisi de kumda dizinin üzerine çökmüş tüfeğini sıkıca tutmuş tetiğe geçme durumundadır. Işık ana figürün arkasından, afişin sağ tarafından

gelmektedir. Mekan ise kurak kırsal bir alan olarak görülmektedir. Etrafta herhangi bir doğa unsuru yer almamıştır.

Anlatısal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişi	Mekan
Gösteren	Marlon Brando	Miriam Colon	Doğa Kırsal Kesim
Gösterilen	Rio Eski Suçlu	Redhead Üvey Kız Güzel Masum	Sıcak At Kır Uygarlığı

“One Eyed Jacks” Film Afişinin Anlatısal Göstergeleri

Kullanılan çerçevenin sarı renkte olmasının nedeni Vahşi Batı'nın çorak arazilerden oluşmasıdır. Çoraklığın verdiği etki ile güneş ışınlarının insan yüzlerine vurduğu öndeki figürde resmedilmiştir. Afiş dört bölüme bölüdüğü halde üç karesinde de başrol oyuncusuna yer verilmiştir. Afiş sarı bir çerçeveye konulmasına karşın kendi içindeki bölümleri kırmızı ile ayrılarak bir kontrast sağlanmıştır. Kırmızı rengi kullanmasının nedeni başrol oyuncusunun boynundaki fların kırmızı olmasıdır. Eğer bu çerçevelerde farklı renk kullanılsaydı, afişin geneline bakıldığında flar rengi afişte tek kalacaktı. Böylece alıcının dikkati tek bir yer üzerinde toplanırdı. Filmin adının kırmızı olması ve sarı çerçeve içine oturtulması ile kırmızı rengin afişin odak noktası halini alması engellemiştir.

Afişin merkezinde en önde yer alan karede figür çorak açık bir arazide kumların üzerinde mücadele ederken resmedilmiştir. Filmde ki aksiyon havası bu sahne karesi ile afişe yansıtılmıştır. Figürün arkasında yer alan biri atlı iki adamdan kaçtığı gözükmemektedir. Figürün bir kaçış durumunda olduğu, bu kişinin yerde bir tepenin arkasında oturuyor gibi olması ve göz ucuyla arkasına bakmasından anlaşılır. Yanında yer alan boş mermi kovanları da burada pusuda olduğu ve çatışma yaşadığı görülür. Üzerindeki kıyafetler ile kovboy olduğu ve bir amaç uğruna savaştığı görülmektedir. Afiş karelerine baktığımızda yalnız bir kovboy olduğu ve aşkı için savaştığı anlamı çıkarılabilir. Western filmlerinin genel temasında her zaman haklı olan ancak haksızlığa uğramış yalnız bir kovboy kişiliği vardır. Bu karedeki gökyüzü, filmin adının yazıldığı karede zemin olarak kullanılmıştır. Böylece ana renkler tek bir karede dengeli bir şekilde dağılmıştır. Filmin adının yazıldığı bölümün yanında yer alan kare bahsettiğimiz iki kareden apayrı bir sahne yer alır. Burada başrol oyuncusu

ellerinden bağlanarak insanların karşısında küçük düşürüldüğü ve acı çektiği görülmektedir. Diğer karede bir kadın figür ile yakınlaşması bu kadın için katlanılan bir eziyet olabilir. Kadının üzerindeki pembe kıyafet bu kadının masum bir kişilik olduğu ve başrol oyuncusu ile karşılıklı duygular beslediği belirtilmiştir. Afiş bu bölümler ile içerik hakkında yeterli bilgi ilettiği görülmektedir. Bölümlere ayrılarak göze bir yoğunluk verse bile kareler tek tek incelendiğinde yalın bir ifade ortaya çıkmaktadır.

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Düzanlamanın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamanın Göstergeleri	Düzanlamanın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları, Kadın-Erkek
Tabanca	Barutlu Ateşli Silah
Kadın	Pavyon Kadını "Saloon Girl"

Çözümleme 2: Yananlamanın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamanın Göstergeleri	Yananlamanın Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi:	
Ön Plan	İzleyiciye Yakın Başrol Oyuncusu Yalnız Kovboy
Arka plan	İzleyiciden Uzak Diğer Başrol Oyuncular
Çerçeveleme:	
Yakın çekim	Başrol Oyuncusu Başrol Oyuncusu ve İlgi Duyduğu Kadın
Yakın Çekim	Diğer Yardımcı Oyuncular
Aydınlatma: Sağdan	Başrol Oyuncusunun Arkasında Aydınlatma

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler Filmin Başrol Oyuncusu

İkinci Dereceden Gösterenler Filmin Başrol Oyuncuları Kadın-Erkek

Üçüncü Derece Gösterenler Filmden Kesit

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

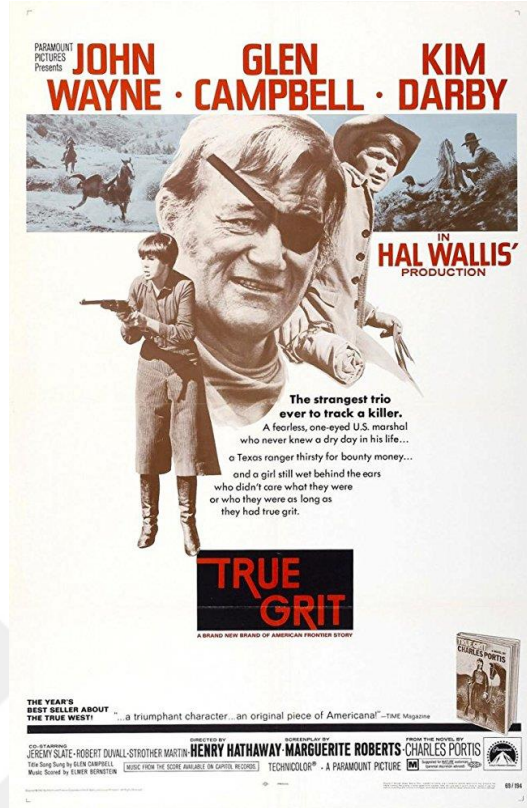
“One Eyed Jacks” filminin afişi dört bölüme ayrılmıştır. Filmin başrol oyuncusu afişin merkezine alınmış, iyi ve yalnız kovboy imajı verilmiştir. Başrol oyuncusunun bir karede dizlerinin üzerine çökmüş elleri bağlanmış bir şekilde acı çektiği görülmektedir. Western filmlerinin klasik konularından olan yalnız kovboy sevdiği kadın için acı çeker durumu burada da karşımıza çıkmaktadır. Mekana yer verilmese de filmde sahnelerle alıntı yapılması bu konuda yeterli sayılabilir. Ayrıca western havası olduğu karakterlerin kıyafetlerinden açıkça anlaşılmaktadır. Afişin büyük bölümünü kaplayan kovboy, filmin adından da anlaşılacağı gibi bu karakterin üzerine kurulu olduğu ortadadır.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

İyi	Kötü
Acı	Gösteri
Aşk	Acı
İnsanlık	Güç
Yalnız	Haydut

(One Eyed Jacks) Dizimselliği Ve Karşıtlıklar

TRUE GRIT



Resim 45: True Grit-1969

(<http://www.imdb.com/title/tt0065126/> 08/09/2017)

Filmin Filmografisi

Yapım: Wallis-Hazen

Yapım Yılı: 1969

Yapımcı: Hal B. Wallis

Yönetmen: Henry Hathaway

Yazar: Charles Portis

Senarist: Marguerite Roberts

Oyuncular: John Wayne (Rooster Cogburn), Kim Darby (Mattie Ross), Glen Campbell (La Boeuf), Jeremy Slate (Emmett Quincy), Robert Duvall (Ned Pepper), Dennis Hopper (Moon), Alfred Ryder (Goudy), Strother Martin (Albay G. Stonehill), Jeff Corey (Tom Chaney), Ron Soble (Yüzbaşı Boots Finch), John Fiedler (Avukat Daggett), James Westerfield (Yargıç Parker), John Doucette (Şerif), Donald Woods (Barlow), Edith Atwater (Bayan Floyd).

Filmin Özeti

Yazar Charles Portis'in aynı isimli romanından uyarlanan filmde 1870'lerde iç savaştan çıkmış Amerika'da babası öldürülen 14 yaşındaki Mattie Ross isimli çiftçi kız çocuğunun babası için adalet aramasını konu almaktadır. Babasını öldürdüğü söylenen Tom Chaney bulmak için ailenin tek üyesi Fort Smith'e gelir. Kızılderili topraklarına izinsiz girmeden önce, Chaney'i cezalandırmakta kararlı Mattie, ülkenin en acımasız, sarhoş ve sorumsuz askeri olarak bilinen Rooster Cogburn'u kiralar. Yolda karşılarına çıkan Texas polisi La Boeuf de Chaney'i yakalamak istiyordu. Böylece bir araya gelen ekibin maceraları konu alınmıştır.

Görüntüsel Anlatımı

Afiş, beyaz fon üzerine oluşturulmuştur. Afişin merkezinde Film ile ilgili yazı ve başrol oyuncularını yer almaktadır. Afişin üst bölümünde filmde bir sahne kesiti görülmektedir. Hemen üstünde üç başrol oyuncusunun adı büyük harflerle ve aynı yazı stilinde yazılmıştır. Film kesiti panoramik olarak afişe yerleştirilmiştir. Bu kesitin sağ altında başrol oyuncularının adlarının yazıldığı tipografi ve renk kullanılarak prodüksiyonun adı yazılmıştır.

Afişin merkezinde sol tarafta bulunan afişin ön planında yer alan kız figürüdür. Boydan çekimi yapılan afişte yer alan tek kadın figürünü bir kız çocuğu oluşturur. Bu figürün saçları oldukça kısa ve perçemlidir. İki eliyle kavradığı uzun namlulu bir silahı vardır. Namluyu tuttuğu yere odaklanmıştır. Üzerinde gömleği ve altında dizinden aşağıda boyu olan bir kumaş pantolonu ve uzun siyah çizme giydiği görülür. Hemen ardında sadece kafası ve boynu görülen sol gözü siyah bantla kapatılmış gülümseyen orta yaşlı bir erkek figürü yer almaktadır. Bu figürün saçları açık renkli ve sağa doğru taranmıştır. Boynunda fları ile betimlenmiştir. En geride kalan figürün sağ elinde ipile bağlı katlı örtü türü bir kumaş görülmektedir. Diğer eliyle atının ipini tuttuğu görülmektedir. Üzerinde dört büyük siyah düğmeli açık tonlu bir ceket giymiştir. Başında kovboy şapkası ve bu şapkanın altından gür bir şekilde çıkan açık renk saçları vardır. Sadece bedeninin üst bölümü yer almıştır.

Panoramik şekilde yer alan bölümde, sol da at üzerinde koşmakta olan bir atlı hemen önünde attan düşerken yer alan bir figür gözüktür. Ön planda ki figürler bu bölümü ikiye bölmüştür. Sağ tarafta atlılarla çatışan iki kişi yer almaktadır. Bu bölüm

net değildir. Merkezde yer alan yazının hemen altında siyah dikdörtgen içine kırmızı renkte filmin adı ve afişin alt bölümünde filmle ilgili diğer bilgiler yer almaktadır.

Anlatsal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişi	Kişi	Mekan
Gösteren	Kim Darby	John Wayne	Glen Campbell	Doğa Kırsal Kesim
Gösterilen	Mattie Ross Masum İnançlı Cesaretli	Rooster Cogburn Korkusuz Acımasız	La Boeuf Karizmatik Hırslı Bencil	Batı Amerika At Kır Uygarlığı

“True Grit” Film Afişinin Anlatsal Göstergeleri

Renk dağılımına bakıldığında, beyaz, siyah ve kırmızı görülmektedir. Kırmızı intikam duygusu ve yaşamın bir gün son bulacağını belirtir. Beyaz, masumluluğu, huzuru simgeler. Afişte yer alan kız çocuğu da masumiyet ve saflığın simgesidir. Elinde ki silahına rağmen omuzlarının duruş şekli ve tedirgin yüz ifadesi korunmaya ihtiyacı olduğunu belirtir. Silah, geline son noktadır. En yoğun duyguların son verilme şeklidir. Fiziksel ve ruhsal acıya, intikam ve para hırsına çaredir. Gerçekliğin var oluşun, ayakta kalmanın tek yoludur. O dönemde hayatın zorluğuna karşı en önemli savunma yoludur. Saçlarının kısa olması, kız çocuğunun her daim kimliğini ve kadın oluşunu saklama gereği duyduğunu göstermektedir. Kızın üzerindeki yöresel kıyafetler vardır ancak giyiminden küçük bir kasaba kökenli olduğu çokta iyi maddi duruma sahip olmadığı anlaşılmaktadır.

Kız figürünün arkasında yer alan portrenin orta yaş üstü olduğu yüzündeki çizgilerin yoğunluğunda görülmektedir. Ayrıca bir gözünü kapattığı siyah bir bant ve yüzünde ki ifadeden çok anı biriktirmiş, geçmişi aksiyon yüklü olduğu kanısına varmamızı sağlar. Bu portrenin göz bandı, afişten bağımsız yapay bir siyahlık gibi gözükmektedir. Bu da o dönemlerde az teknoloji ile film çekip bir de afiş hazırlamanın zorluğunun kanıtıdır. Afişte figürlerin altında yer alan yazıda “a fearless, one-eyed U.S. marshal who never knew a dry day in his life” (korkusuz, tek gözlü ABD askeri, hayatında kuru bir gün bilmezdi) cümlesi onun birçok iyi ya da kötü ana tank olduğunu anlatmaktadır. Bu tarz yaşam tarzına sahip olan kişiler yaşadıklarının etkisinden kurtulamazlar. Afişte yer alan “en garip üçlü” tanımı yaşadıklarının izlerini ruhsal ve fiziksel olarak bu kişinin üzerinde yaşadığı açıkça ifade edilmiştir. Filmin

içeriğine bakıldığında da en acımasız, sarhoş ve sorumsuz bir kişilik karakteri yansıtıldığı görülmektedir.

En arkada kalan genç dinamik karizmatik bir erkektir. Bakışları, duruşu ve kıyafetleri bu tanımları açıkça ortaya koyar. “a texas ranger thirsty for bounty Money” (para ödülüne susamış tehlikeli bir Texaslı) cümlesi o dönemlerde suçluların başına ödül konduğu ve onun para ödülü için suçluyu yakalamaya çalışan bir karakter olduğunu belirtmektedir. Afişte figürlerin altında yer alan yazıda “the strangest trio ever to track a killer” (bir katili takip eden en garip üçlü) cümlesi bu üç kişinin birbiri ile bağlantısı olmadığını ve değişik karakter ve kişilikte olduğunu belirtmektedir.

Afiş üst bölümünü oluşturan filmde bir sahnede yörenin bitki örtüsü ve atın üzerinden bir kişi, bu filmin aksiyon dolu bir western film türü olduğunu özetler. Afiş genel olarak western kültürünü birebir yansıtmasa da kovboy şapkası, uzun namlulu silah gibi kullanılan eşyalar ve arkada ki film sahnesi alışık olduğumuz intikam dolu film olduğunu açıklar.

Başrol oyuncularının ve prodüksiyon şirketinin tipografisi aynı kullanılarak beyaz fonda ki sadelik yazıda da kullanılmıştır. Dönemin filmlerine bakıldığında afişlerde genellikle görsel yoğunluk dikkati çeker. Afişin geneline yansıyan sade etki, filmde yalın sahnelerin varlığı simgeler.

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamın Göstergeleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları
Filmden Bir Sahne	Filmin İyi ve Kötü Karakterleri

Çözümleme 2: Yananlamın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamın Göstergeleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi: Ön Plan Arka plan	İzleyiciye yakın başrol oyuncular İzleyiciden Uzak Filmden Bir Sahne
Çerçeveleme: Boydan çekim Uzaktan Çekim	Başrol oyuncusu, başrol vurgusu, kişisel özellikler ön planda Filmden kesit
Aydınlatma: Merkezden ve Sol Açıdan	Başrol oyuncusu ve Diğer iki oyuncuya netlik verilmiş

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler: Filmin Başrol Oyuncusu

İkinci Dereceden Gösterenler: Filmin Diğer Oyuncuları

Diğer Gösterenler: Filmden Sahneler

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

“True Grit” filminin afişinde ilk göze çarpan kız çocuğunun elinde tabanca ile görülmesidir. Film, konusu gereği intikam kavramını kadın figürünü başrole almasına karşın konunun kadının çekiciliğini kullanmadan da var olabileceğini kanıtlar niteliktedir. Filmde bir araya gelen suçluların ve kız çocuğundan oluşan çetenin karışık kişi karakterlerinin yerine afişte yalın bir ifadeye yer verilmiştir.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

İyi	Kötü
Deneyim	Bilgi
Masum	Suçlu
İntikam	Suç
Gelenek	Değişim
Çorak	Verimli
Kır Uygarlığı	Şehir Uygarlığı

(True Grit) Dizimselliği Ve Karşıtlıklar

THE WILD BUNCH



Resim 46: The Wild Bunch-1969

(<https://tr.pinterest.com/pin/12384967706123122/> 26/11/2017)

Filmin Filmografisi

Yapım: Warner Brothers/Seven Arts

Yapım Yılı: 1969

Yapımcı: Phil Feldman

Yönetmen: Sam Peckinpah

Yazar: Walon Green, Roy N. Sickner

Senarist: Walon Green, Sam Packinpah

Oyuncular: William Holden (Pike Bishop), Ernest Borgnine (Hollandalı Engstrom), Robert Ryan (Deke Thornton), Edmond O'Brien (Freddie Sykes), Warren Oates (Lyle Gorch), Jaime Sanchez (Angel), Ben Johnson (Tector Gorch), Emilio Fernandez (Mapache), Strother Martin (Coffer), Bo Hopkins (Deli Lee), Albert Dekker (Harrigan), Dubtaylor (Wainscoat).

Filmin Özeti

Birinci Dünya Savaşı arifesinde dönemin değişen ve modernleşen Teksas ve Meksika arasındaki sınır çizgisinde geçen kanlı bir öyküdür. Dönemin değişen ve modernleşen dünya yapısı içerisinde varlığını sürdürmeye çalışan bir grup yaşlı haydut çete lideri olan Pike Bishop önderliğinde emekli olmadan önce son bir kez büyük bir soygun yapmak istemektedir. Soygun istedikleri gibi gitmeyince bir çatışma çıkar ve sonrasında pek çok arkadaşlarını kaybederler. Planlanan soygun kanlı bir mücadeleye dönüşmektedir.

Görüntüsel Anlatımı

Koyu renk zemin üzerine dokuz erkek figürü yerleştirilmiştir. Işık seyirciye dönüktür. Figürlerde ışığa dönük olduğu için figürler karanlıkta kalmıştır. Bu yüzden figürler silüet şeklinde gözükmektedir. Silüetlerinde ellerinde silah olduğu ve ışığa doğru yürüdükleri gözükmektedir.

Afişin merkezinde ise kırmızı renkte filmin adı ve prodüksiyon şirketinin ismi yer almıştır. Resmin olduğu karede de filmde sahneler sergilenmektedir. Soldaki ilk karede acı çeken yüzü bir erkek figürü yer almaktadır. Figürün sadece gövde kısmı ve başı gözükmektedir. İkinci karede iki eliyle tüfeğini sıkıca tutan bir erkek figürü yer almaktadır. Başını yukarı kaldırdığı görülmektedir. Üçüncü karede uzak çekim yapıldığı için net değildir. Yerde yatan figürler ve at yine silüet şeklinde gözükmektedir. Dördüncü karede yine filmde bir sahne vardır. Çatışma anında resmedilmiş şapkalı erkek figürü yer almaktadır.

Anlatısal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişiler	Mekan
Gösteren	William Holden	Ernest Borgnine Robert Ryan Edmond O'Brien	Şehir Uygarlığına Geçiş
Gösterilen	Pike Bishop Çete Lideri Güç	Hollandalı Engstom, Deke Thornton, Freddie Sykes	Batı Amerika Kır Uygarlığı

“The Wild Bunch” Film Afişinin Anlatısal Göstergeleri

Koyu renk zemin üzerine dokuz erkek figürü ışığa dönük bir şekilde resmedilmiştir. Bu durum bir grup oluşturdukları ve birlikte hareket ettiklerinin göstergesidir. Işığa doğru yürüme bu kişilerin yapmakta oldukları şeyin

sonucunun hepsi için iyi olacağı anlamına gelebilir. Doğru bir şekilde ilerleseler bile bu yolda birçok fedakarlık yapacakları anlatılmaktadır. Afişin alt bölümünde kalan kesitlerde açıkça belli edilmiştir. Bu karelerde mücadele içinde oldukları ve acı çektikleri gözükmemektedir.

Figürlerde ışığa dönük olsa bile silüetlerinden üzerlerinde kovboy kıyafetleri olduğu ve her birinin silaha sahip olduğu görülmektedir.

Westernde her kovboy cesaretli ve özgüvenlidir. Bu figürlerde karanlıkta ışığa giderek Vahşi Batı'da çizilen yalnız savaşçı imajını göstermektedir. Genellemeye uymayan tek farkı yalnız savaşan western kişisi imajı yerine birlikte hareket eden western kişisi imajı çizilmiştir.

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Düzanlamın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamın Göstergeleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları, Erkek Oyuncular
Tabanca	Barutlu Ateşli Silah
Tüfek	Ateşli Silah

Çözümleme 2: Yananlamın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamın Göstergeleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi:	
Ön Plan	İzleyiciye Yakın Başrol Oyuncular
Arka plan	İzleyiciden Uzak Başrol Oyuncular
Çerçeveleme:	
Uzak çekim	Başrol Oyuncuları
Yakın Çekim	Filmden Sahneler
Aydınlatma: Üst Merkezden	Seyirciye Dönük Aydınlatma

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler Filmin Başrol Oyuncuları

İkinci Dereceden Gösterenler Filmden Kesitler

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

“The Wild Bunch” filminin afişi koyu bir renk hakimdir. Dokuz erkek silüetinin ışığa doğru yönelmesi bir amaç uğruna birlik olup planlı bir şekilde hareket ettiğinin göstergesidir. Afişin alt bölümünde yer alan filmden sahnelerde de birlikte hareket ettikleri amaç uğruna mücadele ettikleri ve fiziksel yara aldıkları görülmektedir.

Afişin zeminini oluşturan görselde yalınlık hakimdir. Afişin alt kısmında yer alan filmin sahnelerinde filmin içeriği açıkça belirtilmiştir.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

Masum	Suçlu
Eğlence	Gerilim
Pişmanlık	Soygun
Gelenek	Değişim
Kültür	Kanyon
Kır Uygarlığı	Şehir Uygarlığı

(The Wild Bunch) Dizimselliği Ve Karşıtlıklar

PAT GARRETT AND BILLY THE KID



Resim 47: Pat Garrett And Billy The Kid-1973

(<http://www.imdb.com/title/tt0070518/> 26/11/2017)

Filmin Filmografisi

Yapım: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Yapım Yılı: 1973

Yapımcı: Gordon Carroll

Yönetmen: Sam Peckinpah

Senarist: Rudy Wurlitzer

Oyuncular: James Coburn (Pat Garrett), Kris Kristofferson (Billy The Kid), Richard Jaeckel (Şerif Kip McKinney), Katy Jurado (Bayan Baker), Chill Wills (Lemuel), Barry Sullivan (Chisum), Jason Robards (Vali Wallace), R. G. Armstrong (Ollinger), Luke Askew (Eno), John (Poe), Rita Coolidge (Maria), Bob Dylan (Alias).

Filmin Özeti

1881 yılı Yeni Meksika’da eski azılı suçlulardan biri olan Pat Garrett artık Lincoln kasabasında şeriflik görevini sürdürmektedir. İlk görevi eski yandaşlarından biri olan Billy’i gözaltına almaktır. İdam edilmeye niyeti olmayan Billy, iki polisi öldürerek olay yerinden kaçar. Eskiden baba-oğul gibi olan şimdi ise karşı karşıya gelen bu ikilinin arası Pat’in kanun adamı olması ve gözünü para hırsı bürümesi ile açılmıştır. Billy, Meksika’ya kaçsa sorun çözülecektir. Ancak Pat’in mülklerini korumak için mücadele ettiği zenginler, Billy’nin arkadaşlarına eziyet etmekte ve sebepsiz yere insanları öldürmeye başlayınca Billy kaçmaktan vazgeçer. Bu iki eski dosttan biri için ölümcül bir son anlamına gelir ve Pat, Billy’i öldürür.

Görüntüsel Anlatımı

Afişin zemini kahverengi ve tonlarından oluşmaktadır. Afişin merkezinde başrol oyuncusunun yakın çekimi görülmektedir. Erkek figürün başında siyah bir şapka ve bıyığı vardır. Boynunda kırmızı renkli bir flar ve göğsünde yıldız şeklinde bir arması bulunmaktadır. Sağ eli ile tüfeğini sıkı bir şekilde tuttuğu görülmektedir. Zemin üzerine yıpranmış bir kağıt asılmıştır. Bu asılı olan kağıtta hafif bir gülümsemesi olan erkek bir figür portresi görülmektedir.

Afişteki resim çerçevesinin sol üst köşesinde kırmızı renkli bir tipografi kullanılmıştır. Hemen altında kırmızı çerçeveli beyaz renkte filmin adı görülür. Figürün sağında film hakkında kısa cümlelere yer verilmiştir. Film hakkında bilgi veren bu yazılarda beyaz tipografi kullanılmıştır.

Anlatsal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişiler
Gösteren	James Cobain	Kris Kristofferson
Gösterilen	Pat Garret Eski Haydut Kanun Adamı Şerif Hırs Gerilim	Billy The Kid Haydut Eğlence Düşkünü Kanun Kaçağı Kaçak İnsanlık Eğlence

“Pat Garrett and Billy The Kid” Film Afişinin Anlatsal Göstergeleri

Afişin arka fonunda ahşap bir duvar yer almaktadır. Western kasabaları tamamen ahşap yapılardan oluşmaktadır. Bu duvarlara başına ödül fiyatı yazılmış haydutların posterleri asılmaktadır. Afişte de aynı durum işlenmiştir. Filmin konusunu

afiş, böylelikle özet geçmiş olur. Ahşap rengi arka fon üzerine beyaz renkli yazı kullanılması, o dönem popüler olan tipografi türünü kırmızı ince çerçeve ile tamamlayarak dikkat çekici bir etki sağlanmıştır. Afişin genelinde koyu renkler hakimdir. Filmin adı böylelikle patlama yaratmaktadır.

Önde yer alan figürün kıyafeti ve göğsündeki şerif amblemi, onun bir kanun adamı olduğunu belirtmektedir.

Elinde sıkıca tuttuğu tüfeği ile öfkeli ve görevinin verdiği bir ciddiyete sahip olduğu görülmektedir. Posterdeki portrede gülümseyen bir kişi resmedilmiştir. Arananlar listesinde olan bu kişinin şerifin aksine eğlenceli, vurdumduymaz bir tavır sahibi olduğu söylenebilir. Şerifin kıyafetinin siyah olması, onun bir statü sahibi olduğu ve hırsının yoğun olduğu tanımlaması yapılabilir. Suçlunun üzerindeki beyaz renk, şerifin aksine renkli bir kişiliğe sahip olduğu kanısını ortaya çıkarmaktadır.

Afişte yer alan yazıdan anlaşılacağı gibi eskiden iyi arkadaş oldukları ancak şimdi ölümcül bir arkadaşlığa dönüştüğü görülmektedir. Şerifin eski bir suçlu olduğu ve şimdi statüsünü korumak uğruna arkadaşının peşine düşmesi onun bencilliğini ve statüsü için her şeyi yapabileceğinin kanıtıdır. Filmin afişinde iki kişinin haricinde herhangi bir figür ya da mekanın olmaması bu filmin iki arkadaş arasında geçtiğini açıkça belirtmektedir.

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamın Göstergeleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları
Kanun Adamı Şerif	Kanunlara Bağlı Kanun Adamı
Kanun Kaçağı	Kanundışı Mertlik

Çözümleme 2: Yananlamın Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamın Göstergeleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi:	
Zemin	Ahşap Duvar
Ön Plan	Filmin Başrol Oyuncuları
Çerçeveleme:	
Yakın Çekim	Başrol oyuncusu, görevi için öldürmek zorunda olduğu kanun kaçağı
Aydınlatma: Sağ açıdan	Sağ açıdan başrol oyuncusu aydınlatılmış, arka fonda ışık az olmasına rağmen dağılmıştır

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler: Filmin Başrol Oyuncusu (Erkek)

İkinci Dereceden Gösterenler: Filmin Diğer Oyuncusu (Suçlu)

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

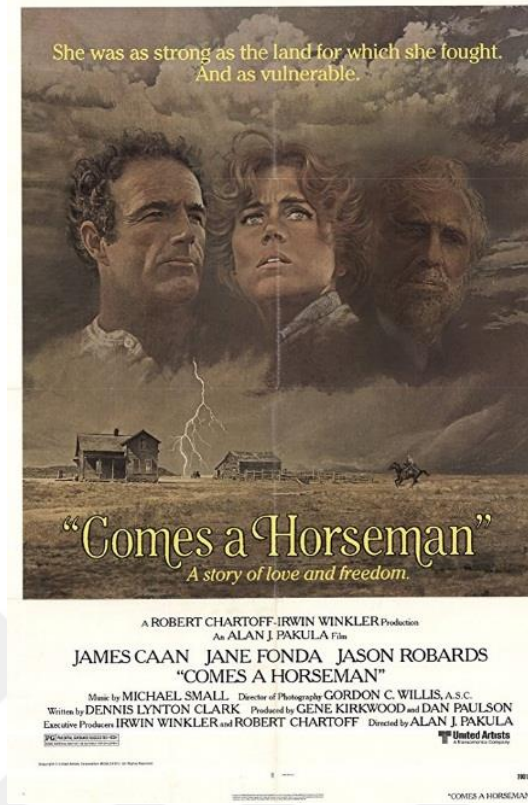
“Pat Garrett and Billy The Kid” filminin afişinde ilk göze çarpan sadeliktir. Western film afişlerinin genelinde figürler ve mekanlarda koyu renkler hakimdir. Yazıda ya da zeminde açık renk kullanılarak denge sağlanmaktadır. Bu filmde de iyi insan-kötü insan kavramı yerine iki arkadaşın ilerleyen zamanla birbirilerinden farklı yöne gitmesine rağmen yolların kesişmesi ve çıkar için eski arkadaşını ne pahasına olursa olsun öldürmesi işlenmiştir. Filmin başkahramanlarının sadece birbirileri arasındaki geçmişten gelen bağın tamamen değişerek ölümcül bir bağ dönüşmesi net bir şekilde görülmektedir.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

İyi	Kötü
Beyaz	Siyah
Eğlence Düşkünü	Statü Sahibi
Özgür Ruhlu	Hırslı
Cesaretli	Vahşi
Kanun Kaçağı	Kanun Adamı

(Pat Garrett And Billy The Kid) Dizimselliği Ve Karşıtlıklar

COMES A HORSEMAN



Resim 48: Comes a Horseman-1978

(<http://www.imdb.com/title/tt0077360/> 26/11/2017)

Filmin Filmografisi

Yapım: Paramount Pictures, Robert Evans Şirketi

Yapım Yılı: 1978

Yapımcı: Dan Paulson, Gene Kirkwood

Yönetmen: Alan J. Pakula

Senarist: Dennis Lynton Clark

Oyuncular: James Caan (Frank 'Buck' Athearn), Jane Fonda (Ella Connors), Jason Robards (Jacob Ewing), George Grizzard (Neil Atkinson), Richard Farnsworth (Dodger), Mark Harmon (Billy Joe Meynert), Macon McCalmán (Virgil Hoverton), James Keach (Emil Kroegh), Basil Hoffman (George Bascomb), James Cline (Ralph Cole).

Filmin Özeti

1950'lerin Montanası'n da, teknolojiye karşı direnmeye çalışan çiftçilerin öyküsüdür. Bekar çiftlik sahibi Ella'ya, çiftliğini satması için onda gözü olan Jacob Ewing isimli adam baskı uygulamaktadır. Savaştan yeni dönen savaş gazisi Frank, Ella'nın yardım isteyebileceği tek komşusudur. Frank'ın da başı Ewing'le derttedir ve ikisi birleşerek korkuya, paniğe, ihanete ve kıskançlığa karşı savaş verdikleri sırada aşık olmaları anlatılmaktadır.

Görüntüsel Anlatımı

Bir atlı geliyor film afişinde çorak bir manzara afişin dörtte üçünü kapsamaktadır. Sararmış otların arasında iki ahşap ev yer almaktadır. Sol taraftaki birinci ev afişe dönüktür. Bu evin arkasında ufukta çok yüksek olmayan tepeler yer almaktadır. İkinci ev onun yanında biraz daha geride afişin ortasına doğru bahçesinde çitleri olan bir yapıdır. Aynı sırada ikinci evin yanında afişin sağında koyu kahverengi tonunda bir at, birinci eve doğru koşmaktadır. Atın üzerinde net olmayan bir erkek yer almaktadır. Afişin solundan toprak bir yol evlere doğru kıvrımlı bir şekilde yer gözükmektedir. Gökyüzü koyu mavi renkte ve beyaz kabarık yoğun bulutları vardır. Bulutların arasından iki evin arasına bir yıldırımın düştüğü an resimlendirilmiştir. Ayrıca beyaz bulutların arasından üç figürün yüzü görülmektedir. Resmin merkezinde yer alan ortadaki kadın figürün yüzüdür. İleriye bakarken resmedilmiştir. Kaşları çatık durumda ve bu yüzden alnında derin üç çizgi oluştuğu görülmektedir. Saçları dalgalı katlı kesimli ve kumral renktedir. Boynuna kadar görülen bu kadının net bir şekilde gözükmeyen mavi yakalı bir kıyafeti vardır. Dudakları ince yapıda ve hafif aralıktır. Solda yer alan erkek figürü afişte hafif sağa yöne dönük vaziyette aynı açıyla karşıya bakar resmedilmiştir. Üzerinde beyaz hakim yaka yöresel beyaz gömlek yer almaktadır. Saçları kıvrıcık ve siyah tonlarındadır. Kadın figürün vücudu bu figüre dönüktür. Sağ taraftaki erkek figürü sağa dönüktür. Beyaz saçlı ve sakallı olan bu erkek diğer iki figüre göre biraz daha arka planda konumlandırılmıştır. Üzerinde gömlek yakası ve gömleğin üzerinde koyu renkli bir ceket olduğu görülmektedir. Koyu renk göz rengine sahip bu erkek figürü, seyirciye doğru bakmaktadır.

Otların üzerinde tırnak içinde sarı tonlu siyah ince çerçeveli filmin adı yazılmıştır. Altında biraz daha küçük puntoda bir aşk hikayesi ve özgürlük yazılıdır.

Resmin altında beyaz zemin üzerine siyah yazılarla ilk sırada prodüksiyon şirketinin adı onun altında sırasıyla yönetmen, başrol oyuncular, filmin tekrar adı ve yapımda adı geçen diğer isimler yer almıştır. Filmin adı ve başrol oyuncularının yazıldığı punto aynıdır ve bu bölümde yer alan yazı karakterleri aynıdır.

Anlatısal Göstergeleri

Gösterge	Kişi	Kişi	Kişi	Mekan
Gösteren	Jane Fonda	James Caan	Jason Robards	Doğa
Gösterilen	Ella Connors Yalnız İyi Kararlı Yardıma Muhtaç	Frank Athearn Yalnız İyi Gözüpek Kararlı	Jacob Ewing Güçlü Kötü Acımasız Çıkarıcı	Ümitsizlik Sonu belirsiz bir çöküş

“Comes A Horseman” Film Afişinin Anlatısal Göstergeleri

“Comes a Horseman” film afişinde, beyaz zemin üzerine resim, resmin altına da filmin bilgileri yer almaktadır. Resim afişin dörtte üçünü kaplamaktadır. Resimde çorak bir arazi görülmektedir. Sararmış otlar, toprak yol ve ufukta yer alan sarı tepelerden arazinin yeterince verimli olmadığı görülür. Toprak yol ve etrafta başka herhangi bir yapı olmaması burasının bir çiftlik olduğu izlemine verir. İki ahşap evden önde olan çiftlik sahibinin evi, biraz daha arkada kalan ahşap evin önünde yer alan çitlerden burasının ahır olduğu anlamı çıkartılır. Sağ taraftan koşarak gelen bir atlı filmin adını betimlemektedir. Gökyüzünün karanlık ve bulutlu olması çiftlik sahibinin zor günler geçirdiği anlamı çıkartılabilir. İki ahşap yapının arasına düşen yıldırım ise bunu doğrular niteliktedir.

Beyaz kabarık bulutların arasında beliren silüetler başrol oyuncularına aittir. Gökyüzünde bulutların arasında yer aldığı için alt açıdan resmedilmişlerdir. Merkezde yer alan kadın figürün yüzünde ciddi ve savaşmaktan yorulmuş bir ifade vardır. Vücudunun soldaki figüre dönük olması o figürün kadının yanında yer aldığı anlamı çıkartılabilir. Kadının uğruna savaş verdiği çiftlik, çiftliğe gelen figür ise kadının sol yanında beyaz gömleklili temiz yüzlü erkek figürüdür. İyi niyetli olduğu beyaz gömlek ve temiz yüzünden anlaşılmaktadır. Kovboy yaşantılarının son evrelerinde çekilen bu filmde yine gelenek bozulmamıştır. Afişte yer alan temiz giyimli ve temiz yüzlü erkek figürü iyi kovboy rolünü üstlendiği görülmektedir. Ayrıca bu erkek figürü ile birlikte kadın figürünün yüzündeki ışık detaylarından ve diğer figürünün daha arkada kalmasından bu önde yer alan iki figürün birlikte hareket ettiği aralarında bir bağ

olduğu ve iyi karakterleri oynadığı varsayımı yapılabilir. Kadın figürün arkasında afişin sağında yer alan beyaz saçlı ve sakallı adamın da yüz ifadesinde bir ciddilik sezinlenir. Duruşundan, saç-sakal tıraşından, giyiminden o yörede zengin bir konumda olduğu anlamları yüklenebilir. Bakışlarındaki karanlık ifade ve yüzüne yeterince ışık vurmuyışı onun bu filmde rolünün karanlık olduğu bilgisi çıkarılabilir.

Sararmış otların üzerinde tırnak içinde o yörenin genel rengi olan sarı tonu kullanılarak filmin ismi siyah ince çerçeveli şekilde yazılmıştır. Onun altında italik ve daha küçük puntoda yazılmış yazıda resimdeki diğer yazılarla aynı renktedir. Koyu mavi tonların hakim olduğu gökyüzü ve yine kasvetli renklerin yer aldığı afişte filmin adının ana renklerden sarının kullanılması dikkat çekici bir etki yaratmıştır. Filmin dram ağırlıklı bir yapıda olduğu afişte kullanılan renklerden ve figürlerin yüz ifadelerinden anlaşılmaktadır. Afişin dörtte birlik kısmını kapsayan alt bölümde siyah renkte yazılan filmde rolü olan oyuncular ve diğer ekibin isimleri yer almaktadır. Afişteki sadelik yazılara da yansımıştır.

Anlam Aktarımı

Çözümleme 1: Gösterenleri ve Gösterilenleri

Düzanlamın Göstergeleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları
Atlı Kovboy	Yöresel Atlı Kovboy
Ahşap Ev	O Yöreye Ait Çiftlik Evi
Bulutlu Şimşekli Hava	Kasvetli Kara Bulutlar

Çözümleme 2: Yananlamin Gösterenleri ve Gösterilenleri

Yananlamin Göstergeleri	Yananlamin Gösterilenleri
Çerçeve Düzenlenmesi: Zemin Ön Plan	Mekan, Doğa Filmin Üç Başrol Oyuncusu
Çerçeveleme: Uzaktan çekim Yakın Çekim	Yoğun bulutlar, yörenin özellikleri ön planda Başrol oyuncusu ve sevdiği kadın vurgusu, mücadele ettiği kötü adam vurgusu
Aydınlatma: Merkezden	Sadece başrol oyuncusu aydınlatılmış, netlik verilmiş

Afişin Kodlar Açısından Çözümlemesi

Birinci Dereceden Gösterenler: Filmin Başrol Oyuncuları (Erkek, Kadın)

İkinci Dereceden Gösterenler: Filmin Diğer Oyuncusu (Kötü Adam)

Diğer Gösterenler: Mekan (Gökyüzü Detaylı)

Dizisel ve Dizimsel Yapısı

“Comes A Horseman” filminin afişinde ilk göze çarpan sadeliktir. Western filmlerinin genelinde geçen bir kadın iki erkek üçgeni burada da yer almaktadır. Bu filmde de iyi insan-kötü insan kavramı işlenmiştir. Filmin başkahramanları bir kadın bir erkek birlikte harekete ederek çiftliğin zorluklarıyla mücadelesi afişte net bir şekilde resmedilmiştir. Afişte dram ağırlıklı bir hava olması ve afişte yer alan üç figürden ikisinin birbirine hafif ışıklı dönük resmedilmesi aralarında bir bağın olduğunu kesin olarak kanıtlamaktadır.

Afişte ikili karşıtlıklar tablodaki gibidir:

İyi	Kötü
Beyaz	Siyah
Çaresiz	Alacaklı
Fakir	Zengin
Aydınlık	Karanlık
Zavallı	Acımasız

(Comes A Horseman) Dizimselliği Ve Karşıtlıklar

SONUÇ

Göstergebilim, görselleştirme eyleminin başarılı bir şekilde oluşması için zemin hazırlamaktadır. Çevresini bir anlam çerçevesine oturtmaya çaba gösteren herkes, iletilmek istenen göstergeleri çözümleyebilir. Bu çaba üst düzeye taşındığında ise ortaya göstergebilim çözümleme çıkmaktadır. Anlama sürecini, göstergebilim yöntemi ile bir biçime dönüştürebilir. Ancak göstergebilim, yalnızca alıcıyı ilgilendiren bir durum değildir. Akademik çalışmalarda da varsayımların doğrulanmasında kullanılabilir bir yöntemdir. Her iki kullanımda da amaç sadece görünen içeriği görebilmek değildir. Asıl mesajın ne olduğunu doğru bir şekilde anlam çerçevesine oturtabilmektir. Göstergebilim pek çok çalışmada yer alsa da bu çalışmalar kusursuz değildir. Farklı göstergebilimsel çalışmalara bakıldığında da tam bir uyum görülmemektedir. Her alıcının ya da yorumlayıcının kurduğu anlam çerçevesi farklı stiller kurularak oluşturulmaktadır. Ulusların birbiriyle iletişime geçmesini engelleyen dil sorunu göstergebilimin unsurlarıyla aşılmaktadır. Bu çalışmada da 1960-1980 yılları arasındaki Amerikan ve Türk western film afişlerinin göstergeleri ve kodları göz önünde tutularak göstergebilimsel çözümleme yapılmıştır. Yapılan çözümler ile seçilen film afişlerinin anlamsal yapısı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. İki farklı kültürün aynı türdeki film afişinde ortak kodlamalar tespit edilerek büyük benzerliklerin görüldüğü farkedilmiştir. Başrol oyuncularının ön planda olması, filmin kahramanlarının boydan hangi açıyla birinci derecede yer alması, güçlü ve güven verici bakışları ile duygu durumlarının filme nasıl yön verdiği aktarılmaya çalışılmıştır.

Bu tez çalışmada göstergebilimin unsurlarından faydalanarak film afişlerinin filmler hakkında verdiği anlamsal bilgilere yer verilmeye çalışılmıştır. Göstergebilim dalının öngördüğü aşamaların yalnızca bir bölümünü irdelemiş, öngördüğü yoğun terimler ağının da ancak bir kesiti kullanılmıştır. Dolayısıyla gösterge dizgelerinin anlamsal katmanlarının yapısını ortaya çıkartmak amaçlanmıştır. Göstergebilimsel çözümlemenin temel yaklaşım biçimi, ilke ve kavramları, film afişleri kullanılarak, bir uygulama çerçevesi oluşturulmuş ve sunulmaya çalışılmıştır.

Film afişlerindeki ileti hem düzanlam hem de yananlam düzeyinde kurgulanarak sadece film hakkında bilgi verilmemiş ayrıca hedef kitleye iletilmek istenen film hakkındaki bilgilerin anlaşılabilirliği incelenmiştir. Afişlerde görsel iletinin

oluşturulmasında “evrensel” diye nitelediğimiz bir nitelik benimsenmiştir. Bu durum Western döneminde insanların çok kolay birbirini vurabildiği, devlet kanunları uygulayıp adaletin sağlanmasında yetersiz kaldığı bu yüzden herkesin bir silahı olduğu her filmde ve film afişinde karşımıza çıkmaktadır. Westernlerdeki en dikkat edici özellik birebir denecek kadar birbirlerine benzemeleridir. Bu durumda yönetmen ve afiş tasarımcısına büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Western’de ki olaylar değişiklik göstermemektedir. Hikayeleri genellikle aynıdır. ABD ve Türkiye’nin İki farklı kültüre sahip olmasına ve bu iki ülkenin teknik imkanlarının farklı olmasına rağmen afiş görsellerinde büyük benzerlik taşıdığı görülmektedir. Genellikle imgeler ön planda, yazılar imgelerin arasına serpiştirilerek kullanılmıştır, yine genellikle filmin adı ön planda olmak kaydıyla, başrol oyuncularının isimlerine de önem verilmiştir. Dönemin tipografi yazı stillerinde çeşitlilik sağlanmamıştır. Benzer yazı stilleri kullanılmıştır.

Ayrıca afişlerde yer alan göstergelerin, gösteren ve gösterilenleri belirlenerek potansiyel izleyici kitlelerinin belleğindeki ilk nitelikli algıyı oluşturmak için hazırlanan afişlerin anlamsal düzlemleri incelenmiştir. Filmlerin başrol oyuncularının giyimlerinden olayların hangi yerlerde geçtiği veya hangi coğrafi yerde konu edildiği belirtilmiştir. Afişlerde yer alan figürlerin bıyık, yüz ifadeleri, giyimleri gibi gösterenlerden bir toplumu oluşturan üyelerin ortak uzlaşmaları olduğu sonucuna varılmıştır. Afişi oluşturan her bir öğenin tek başına bir anlamı vardır. Ancak diğer öğelerle birleşerek yeni anlamlar kazanmaktadır. Bu anlamlar, algılamının ve anlam boyutunun önemi ortaya çıkararak geliştirmekte, film hakkında bilgi vermekte, izleyici kitlesini filme yöneltmektedir. Afişlerde genellikle Vahşi Batı kültürünün simgesini Kızılderililerin ve kovboyların oluşturduğuna vurgulama yapılmıştır. Westernin temelini oluşturan at, kadın, silah, kovboy, postacı arabası ve yöresel kıyafetler genellikle afişlerde kullanılmıştır. Mekana yer verilmeyen afişlerde, western olduğu karakterlerin kıyafetlerinden ve ellerindeki ateşli silahlardan genel olarak anlaşılabilir. Afişlerde komedi filmleri hariç sadelikten yana kalınmıştır. Ufukta çorak tepeler, kurak zemin izlenimi, Batı Amerika’ya özgü olan kovboyların yaşadığı yerlerin çağrımını yapması istenmiştir. Western filmlerinin genel temasında haklı olan ancak haksızlığa uğramış yalnız bir kovboy kişiliği vardır. Bu da film afişlerine yansıtılmıştır.

Çalışma da değinilen noktalardan biri de Türk Sineması ve Amerikan Sinemasının gelişim sürecinin incelenmesidir. Genel olarak bakıldığında film afişlerinde farklı kültürlerden geldiği anlaşılmamaktadır. Farklı kıta, ayrı bir kültür, hiçbir benzerlik göstermeyen toplum yapısı ve farklı dine sahip olmalarına rağmen Türk sinema tarihi tarafından kendi bünyesi gibi benimsenmiştir. Türk halkı da bu durumu hayranlıkla kabul ettiği görülmüştür. Bu türün Türk sinemasına yerleşmesi ile sinema ve afiş sektöründe önemli gelişmeler olduğu farkedilmiştir.

Ayrıca bu araştırma kapsamında incelenen afişlerin seçilme nedeni, Türkiye'nin örnek aldığı gelişmiş bir ülke olan ABD'nin mitinin de Türk sinema sektöründe hatırı sayılı bir şekilde yer almasıdır. ABD'nin Türkiye'ye oranla daha önde gelişen bir ülke yapısı olması ile birlikte 1960-1980 yıllarında idol halini aldığı görülmektedir. Türkiye'nin askeri darbe ile başlayan 1960'lı yıllarda yaşanan ekonomik sıkıntılar neticesinde tüketim alışkanlıklarının değişerek Batı örnek alınmaya başlanmıştır. Bu örnek almalar yerini Amerikan hayranlığına bıraktığı görülmektedir. Amerika'da yaşanan Doğu-Batı arasındaki fark Türkiye'deki Batı-Doğu arasındaki sosyo ekonomik farklılık ile bağdaştırılmıştır. Türk sinemasında bu benzerlikten dolayı -50'li yıllarla başlayıp 60'lı yıllarda devam eden Amerikan hayranlığının da etkisiyle- Western türünün olduğu gibi aktarılması halk tarafından yadırganmadığı görülmüştür. Western türünün olduğu gibi yerli sinema sektörüne aktarılması afişlerin de göstergebilim açısından benzer özellikler göstermesi sonucunu doğurmuştur.

Doğu'dan Batı'ya göç hikayeleriyle bir kültür oluşturulmuştur. Böylelikle ABD, bu davranışını başarılı bir ticari sektör haline getirmiştir. Hem ticari hem sanatsal alanda kısa sürede önemli bir ilerleme kaydettiği görülmektedir. ABD, Kızılderililer ile yapılan savaşları lehine çevirerek "Vahşi Batı"daki topraklar için verilen mücadelede haklı toplum yerini aldığı görülmektedir. Böylece lehine çevirdiği toprak mücadelesi ile sinema sektörüne "western" adı altında yeni bir tür eklemeyi başarmıştır. Türkiye'de de bu türe westernin bir alt türü olarak yeni bir boyut kazandırılmıştır.

ABD'de ki sinema teknolojisinin alınması ile birlikte Türk sinema sektörünün de ilerlediği görülmektedir. Türk grafik sanatçılarının afişlerinde aynı teknik ve

tarzların da kullanıldığı görülmektedir. Afişler westernin özüne bağlı kalınarak oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Film afişlerinde mekan ve doğanın; ABD'nin Vahşi Batı'sının doğasına ve kültürüne ait yapıların, Yeşilçam Western film afişlerinde birbirine taklit edildiği görülmektedir. Dönemin standartları ele alındığında renklerin soluk olduğu ve sarı tonlamaların çok yoğun kullanıldığı göze çarpmaktadır. Dönemin tipografi yazı stillerinde çeşitlilik saptanmamıştır. Benzer yazı stilleri kullanılmıştır.

Çalışmada ayrıca devletin desteği ile başlatılan grafik sanatının bir dalı olan afiş sanatının western film türü afişlerinde büyük benzerlikler içerisinde oluşturulduğu görülmüştür. Türkiye'nin ekonomik krizde olması filmlerin düşük maliyetle çekilmesine karşın, her iki ülkenin afişleri incelendiğinde o dönemin afiş sanatında kullanılan yöntemlerin aynı olduğu görülmüştür. Afiş sanatında bu açık ara taklitle de olsa kapatılmaktadır. 1960'lı yıllarda dile getirilen "Küçük Amerika" olma hayali çerçevesinde Türk sinemasının olumsuz koşulları afiş sanatında yardımıyla fırsata çevrilmiştir. Westernin alt türü olarak "Yeşilçam Western Türü" sinema sektöründe kabul görmeyi başarmıştır. Ne kadar taklitte olsa afiş kültüründe yeşilçam klasiğinin bir parçası olduğunu belirttiği görülmektedir.

Sonuç olarak kriz döneminde örnek alınan ülkenin miti Türk sinemasına göre uyarlanarak Türk sinema sektöründe iç talep arttırılmaya çalışılmıştır. Ticari kaygının dışında topluma yönelik mesajların yer aldığı filmler oluşturulmuştur. Böylece afiş sanatında da Türk sanatçılarının bilgisi ve yeteneği ön plana çıkarılmıştır. Western film afişleri, afiş sanatında gelecek için önemli bir alt yapı oluşturmaktadır. Film sektörünün hızla önem kazandığı bir döneme denk gelen western film afişlerinin çözümlenmesi, grafik tasarım öğrencilerinin tasarım becerilerini ve farkındalıklarını arttırabileceği düşünülmektedir. Film sektöründeki bu ilerleme afiş sanatını da bir üst seviyeye çıkarmada yardımcı olmuştur. Film afişlerinin sadece filme gitmek için oluşturulmadığı gözlemlenmiştir. Araştırmanın kapsamında yer alan göstergebilimde afişlerin anlamlandırmaları incelenmiştir. Afişlerde yer alan doğrudan ve dolaylı mesajlar hedef kitlenin bir konuya yönlendirilmesini sağlamak amacıyla oluşturulmaktadır. Dolayısıyla; film afişlerine yerleştirilen imgelerin doğru bir şekilde yerleştirilip anlamlandırılması için göstergebilimden faydalanılmalıdır. Ancak tasarım ürünü olan afiş sadece düz anlamıyla algılanmamalı, yan anlamıyla da değerlendirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAP

- ABİSEL, N. (1995). **Popüler Sinema ve Türler**, 1. Baskı, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- ALEMDAR, İ. E. (2010). **Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirilmesi**, 3. Baskı, Erk Yayınları, Ankara.
- ATABEK Ü. ve G. Ş. ATABEK (Ed.), (2007). **Medya Metinlerini Çözümlemek İçerik, Göstergibilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri**, Siyasal Kitapevi, Ankara.
- BARNARD, M. (2002). **Sanat Tasarım ve Görsel Kültür**, G. Korkmaz (çev.), Ütopya Yayınları, Ankara.
- BARTHES, R. (1979). **Göstergibilim İlkeleri**, B. Vardar ve M. Rifat (çev.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BATUR, T. (2012). **Zanaattan Sanata Tarihsel Süreçte Resim**, 1. Baskı, Cinius Yayınları, İstanbul.
- BAZİN, A. (2011). **Sinema Nedir**, İ. Şener (çev.), Doruk Yayınları, İstanbul.
- BECER, E. (1999). **İletişim ve Grafik Tasarım**, 2. Baskı, Dost Yayınevi, Ankara.
- BEKTAŞ, D. (1992). **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BERGER, J. (2004). **Görme Biçimleri**, Y. Salman (çev.), Metis Yayınları (1972), İstanbul.
- BETTON G. (1993). **Sinema Tarihi**, Ş. Tekeli (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- DEVİRİM, H., N. ARAS, N. GEZGİN, A. KAZANCI ve G. DEVİRİM (1974). **Türkiye 1923-1973 Ansiklopedisi**, C.1, İstanbul.
- ERDOĞAN, İ. ve ALEMDAR, K. (2010). **Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel bir Değerlendirmesi**, 3. Baskı, Erk Yayınları, Ankara.
- ERHAT, A. (1993). **Mitoloji Sözlüğü**, 5. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- ERSOY, A. (2002). **Sanat Kavramlarına Giriş**, 1. Baskı, Yorum Yayıncılık, İstanbul.
- FİSKE, J. (2003). **İletişim Çalışmalarına Giriş**, S. İrvan (çev.), Bilim ve Sanat Yayınları (1990), Ankara.
- GÖNEN, M. (2008). **Western ve Amerika**, 1. Baskı, Versus Yayınları, İstanbul.

- GUIRAUD, P. (2016). **Göstergebilim**, M. Yalçın (çev.), İmge Kitabevi Yayınları (1990), Ankara.
- GÜNAY, V. D. ve A. F. PARSA (Ed.), (2012). **Görsel Göstergebilim İmgenin Anlamlandırılması**, Es Yayınları, İstanbul.
- İRİ, M. (2011). **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, 2. Baskı, Derin Yayınları, İstanbul.
- MACİT, M. (2010). **Türkiye’de Toplumsal Değişim ve Siyaset 1950-2000 Siyasal Afiş ve İlanların Dilinden**, 1. Baskı, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- MERTER, E. (2008). **Cumhuriyet’i Afişleyen Adam İhap Hulusi Görey 110 Yaşında**, Literatür Yayıncılık.
- ONARAN A. Ş. (1986). **Sinemaya Giriş**, 1. Baskı, Filiz Kitabevi, İstanbul.
- ONARAN A. Ş. (1994). **Türk Sineması**, 1. Cilt, 1. Baskı, Kitle Yayınları, Ankara.
- ÖĞÜNÇ, P. (2016). **Jet Rejisör Çetin İnanç**, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÖZGÜÇ, A. (1990). **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, 1. Baskı, Yılmaz Yayınları, İstanbul.
- ÖZGÜÇ, A. (2005). **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, 1. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- ÖZKALP, E. ve KOCACIK, F. (1997). **Davranış Bilimlerine Giriş**, AÖF Yayınları No: 173, Eskişehir.
- ÖZÖN, N. (1984). **100 Soruda Sinema Sanatı**, 1. Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- ÖZÖN, N. (2008). **Sinema Sanatına Giriş**, 1. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- PARSA, S. (1994). **Televizyon Estetiği**, 1. Baskı, Ege Üniversitesi İletişim Yayınları, İzmir.
- RİFAT, M. (2013). **Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü**, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- RİFAT, M. (2014). **Göstergebilimin ABC’si**, 4. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.
- TEKER, U. (2009). **Grafik Tasarım Ve Reklam**, 1. Baskı, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul.
- TEKSOY, R. (2009). **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, 3. Baskı, Oğlak Yayınları, İstanbul.
- TEPECİK, A. (2002). **Grafik Sanatlar**, 1. Baskı, Detay Yayıncılık, Ankara.
- TURANİ, A. (2000). **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 8. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

UÇAR, T. F. (2004). **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, 1. Baskı, İnkılap Yayınevi, İstanbul.

ULUFER, T. (2009). **Grafik Tasarım ve Reklam**, 1. Baskı, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul. 140.

ÜNER, Ö. (2010). **Resmin Temelleri**, 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.

YÜCEL, T. (2006). **Göstergeler**, 1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul.

TEZ

BAHAR, T. (2006). **Grafik Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Ele Alınış Biçimleri Üzerine Bir Araştırma**, Yüksek Lisans Tezi, Samsun, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, SBE.

DURUEL, S. A. (2002). **Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış**, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, SBE.

EKİCİ, N. (2004). **Grafik Eğitiminde Öğrencilerin Görsel Algı ve Algılama Farklılıklarının Afiş Tasarımları Yoluyla Saptanması**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, EBE.

GÜMÜŞTEKİN, N. K. (1999). **Grafik Sanatlarda İletişim Elemanı Olarak Renk ve Biçimin Farklı Toplumlarda Algılanma ve Etkileşimleri**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, SBE.

GÜNEY, N. (2009). **Sinema Filmlerinin Reklam ve Tanıtımında Afiş Fragmanlarının Rolü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, SBE.

KARADAŞ, F. (2003). **Afiş ve Afişin Özellikleri**, Bitirme Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi, GSF.

KARAHAN Ç. (2003). **Pop Art' ta Nesnenin Bir Gösterge Olarak Kullanımı**, Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE.

KESKİN, YILMAZ Y. (2007). **Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma**, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi, SBE.

ÖZKARTAL, M. (2000). **Plastik Sanatlar Eğitiminde (Resim) Tasarım Öğeleri ve İlkelerinde Ritm Konusuna Kuramsal Bir Yaklaşım**, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi, SBE.

ÖZMUTLU, A. (2003). **Grafik Tasarım Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Uygulama ve Çözümleme Süreçlerinde Göstergibilimsel Çözümleme**

Yönteminin Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, Samsun, Ondokuzmayıs Üniversitesi, SBE.

TEPECİK, A. (1994). **Grafik Tasarlama İlkelerine Dayalı Tasarım Yöntem ve Teknikleri**, Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, SBE.

ÜNALAN, H. T. (2001). **Modernizmi Hazırlayan Sanat Hareketlerinin Afiş Tasarımına Etkileri**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, SBE.

MAKALE

ADANIR, O. (2015). “Dünyanın En İyi Sineması ve En Güzel Filmleri (1950-1980)”, **Doğubatu Düşünce Dergisi**, 73, 93-108.

ATABEK Ş. G. (2007). İletişim Çalışmalarında Göstergebilimsel Yöntem, Atabek G. Ş. Ve Ü. Atabek (Ed.), **Medya Metinlerini Çözümlmek İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri** içinde, Siyasal Kitapevi, Ankara, 65-85.

DÜLGEROĞLU YAVUZ, S. (2007). “Sosyal İçerikli Grafik Tasarım-1”, **Grafik Tasarım Dergisi**, 4, 68-71.

GÜNAY, V. D. (2012). Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması, Günay V. D. ve A. F. Parsa (Ed.), **Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması** içinde, Es Yayınları, İstanbul, 11-54.

KAYA, D. (2001). “Puro Lüks’e Yeşilçam Hollywood’a Karşı”, **Geceyarısı Sineması Yaz**, 10, 46-49.

KIRAL, C. (1999). “Gölgede Kalan Spagetti Westernler”, **Geceyarısı Sineması**, 4, 16-19.

KIRAL, C. (1999). “Gölgede Kalan Spagetti Westernler 2”, **Geceyarısı Sineması**, 5, 26-29.

KIRAL, C. (2002). “Yılmaz Güney’de Spagetti Western Esintileri”, **Geceyarısı Sineması**, 12, 22-25.

MADEN, S. (1983). “Türk Grafik Tasarımı Kendine Yeni Bir Geçmiş Arıyor”, **Hürriyet Gösteri**, 34, Eylül 74-77.

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

ÖZER, Z. ve İMANÇER, D. (1999). “Göstergebilimsel Çözümleme”, **Sinemasal Dergisi**, 9, 7-20.

ÖZTUNA, H. Y. (2007). “Temel Tasarım Öğeleri: Çizgi”, **Grafik Tasarım Dergisi**, 4, 89-91.

ELEKTRONİK KAYNAK

ALICI, B. (2016), “Altmışlı Yıllarda Alternatif Bir Örgütlenme: Türk Sinematek Derneği”. [http://dergipark.gov.tr/download/article-file/263293] **Erzurum Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 191-215, (12 Ekim 2017).

ÇALAK, I. E. (2007). “Göstergebilim Yöntemi ile Kent Okumaları”, [http://www.yapidergisi.com/makaleicerik.aspx?MakaleNum=42] **Yapı Dergisi**, (10 Temmuz 2016).

DELİDUMAN, C. Ve ÇAKMAK S. (2017). “Kültürel Afiş Uygulamalarında İllüstrasyon”, [http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1484814098.pdf] **İdil Dergisi**, 6:29, (03 Kasım 2017).

ERSÖZLÜ, Ü. (2013). “Zaman Kuşunun Kanatları”, **Sabah**, [http://www.sabah.com.tr/yazarlar/bolgeler/ersozlu/2013/08/31/zaman-kusunun-kanatlari] (15 Eylül 2017).

GÜLTEKİN, A. B. (2012). “Hayır, Red Kit Türk Değil!”, **Radikal**, http://www.radikal.com.tr/kultur/hayir-red-kit-turk-degil-1087615/ (12 Ağustos 2017).

GÜNDÜZ, C. (2015). “Western Sineması”, http://cihatgunduz.blogspot.com.tr/2015/11/western-sinemas.html (10 Aralık 2017).

İŞİK, E. (2007). “Türk Kovboylar”, **Milliyet**, http://blog.milliyet.com.tr/turk-kovboylar/Blog/?BlogNo=55022 (24 Haziran 2016).

NOYAN, N. E. (2007). “60 ve 70’lerin Yeşilçam Afişleri”, [http://dergipark.gov.tr/download/article-file/263293] **Grafik Tasarım İletişim Kültürü Dergisi**, 33-49, (03 Mayıs 2017).

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, (2012). **Grafik ve Fotoğraf Sanatı Tarihi**, http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/T%C3%B Crk%20Grafik%20Sanat%C4%B1%20Tarihi.pdf (08 Ekim 2017).

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü. “**Türkiye’de Sinema**”, http://www.sinema.gov.tr/TR,144750/turkiyede-sinema.html (22 Haziran 2016).

Afiş, (t.y.).
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.G TS.5a1c87e7ce9309.37738508 (15 Temmuz 2017).

Eğretileme, (t.y.).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=107736 (19 Temmuz 2017).

Eğretileme, (2016).

<http://www.derszamani.net/egretileme-metafor-nedir-ornekleri.html> (08 Ekim 2017).

Kovboy Filmi, (t.y.).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=205844 (15 Temmuz 2017).

