

KIZ KARDEŞLER FİLM AFİŞİNİN GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİYLE İNCELENMESİ

ÖZ

Sinema; yönetmen, oyuncu ve izleyicinin oluşturduğu katmanlı bakış açısıyla çoklu bir anlam ifade etmektedir. Bu bakımdan sinema zengin bir atmosferden beslenerek, insanlığın tarihsel, kültürel, ideolojik vb. süreçlerinden de bağımsız olmamaktadır. Bu iç içe geçmiş süreçler filmin katmansal inşasında gerek biçimsel olarak gerekse de içerik bağlamında ele alınacağı gibi filmin vitrini olan afiş tasarımında da görmek mümkündür. Senaristliğini ve yönetmenliğini Emin Alper'in yaptığı Kız Kardeşler filminin afişi bu boyutuyla değerlendirilmeye açık haldedir. Sinema, birçok bilimsel disiplinin ortak kümesi olarak disiplinler ötesi (göstergebilim, dilbilimi vb. bilimsel disiplinler arası etkileşime açık haldedir) bir söylem yaratmaktadır. Kız kardeşler filmi bu bağlamda gerek kadının iffet olgusu etrafında şekillenen anlatımıyla gerekse de köy-kent anlayışının birey yansımasıyla birçok açıdan toplumsal göstergelerin eleştirel anlatımına dönüşmektedir. Bu açıdan çalışmamızda Ronald Barthes'in "göstergebilimsel analiz modeli"ni esas alarak Kızkardeşler film afişini incelemekteyiz.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilimsel Yöntem, Roland Barthes, Kız Kardeşler Filmi, Emin Alper

Evin ÖZTUNÇ

Yüksek lisans Öğrencisi
Atatürk Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri
Radyo, Televizyon ve
Sinema A.B.D.

İletişim
yildirimevin@gmail.com

AN ANALYSIS OF THE SISTERS FILM POSTER USING THE METHOD OF SEMIOTICS

ABSTRACT

Cinema has a multiple meaning with is layered perspective created by the director, actor and audience. In this respect, cinema is nourished by a rich atmosphere and is not independent from the historical, culture, ideological etc. processes of humanity. These intertwined processes will be discussed in terms of both form and content in the layered construction of the film. The poster of the movie The Sister, written and directed by Emin Alper, is open to evaluation with this dimension. Cinema, as a common set of many scientific disciplines, creates a transdisciplinary discourse (is open to interdisciplinary interaction like semiotics, linguistics, etc.). In this context, The Sister movie turns into a critical expression of social indicators in many respects with the individual reflection of both the expression of women shaped around the phenomenon of chastity and the understanding of village-city. In this respect, in this study, the movie The Sisters movie poster has been analysed on the basis of the "demonstrative analysis model" of Roland Barthes.

Keywords: Semiotic Method, Roland Barthes, The Sisters Movie, Emin Alper

Makale Gönderilme Tarihi

03 Haziran 2020

Makale Kabul Tarihi

24 Aralık 2020

GİRİŞ

Sinema gerçeğin ya da gerçeküstünün anlatıldığı mecra olması itibariyle oldukça komplike bir alanın kapılarını aralamaktadır. Bu bakımdan sinemayı oluşturan biçim ve içerik dengesi (senaryo, mekân, kamera açıları, oyunculuk, ışık, dekor vb.) de toplumsal ve bireysel atmosferin dışında düşünülemez. Böylece filmsel imge her detayda izleyici karşısında yeniden üretilen devinime gebedir. Bu bağlamda devinim, mekân ve zaman duygusunu yaratarak bir gerçeklik olarak filmsel imgenin temelini de oluşturmaktadır (Battal: 2006: 36). Filmin vitrini haline gelen afişler, bu devinimin anlamsal kodlarından azade olmamaktadır. Bu bakımdan afişlerde, mesaj-ime bütünlüğü sunulurken etkileyici, çekici ve sade bir anlatımla aktarılmasına dikkat edilmektedir.

Bir film anlamsal inşasını izleyiciyle kurduğu ilk görsel etkileşimde kurmaktadır. Bu ilk etkileşim afiş üzerinde tasarlanırken oldukça sade, etkileyici ve çekici bir anlatımla sunulmaktadır. İzleyici bir filmin afişinden yola çıkarak duygusal, ideolojik, kültürel, dini vb. birçok açıdan yakınlık kurabilmektedir. Bir bakıma filmin izlenmesine yönelik arzu afiş aracılığıyla izleyici de oluşturulmaktadır. Birey filme dair hissiyatını anlamlandırırken bir bakıma filmin kimliğini de afiş üzerinden tanımaya çalışmaktadır. Afiş, izleyici ve film arasında kurulan araf hali gibidir. İzleyici kendi yaşamsal realitesinden yola çıkarak filmin anlamsal kodlarını keşfeder ancak aynı oranda film afişi kendi içinde bir anlamsal döngüye aittir. Bu bakımdan afişler hem izleyiciye aittir hem de izleyici dışında bir alanda var olmaktadır.

Blaise Pascal'ın belirttiği gibi; “Her kent, her köy uzaktan bakıldığında bir kenttir, bir köydür; ama yaklaşıldığında evler, ağaçlar, kiremitler, yapraklar, karıncalar, karıncaların bacakları ve daha neler neler vardır. Bütün bunlar köy adı içine bohçalamıştır” (Aktaran: Ricoeur: 2012: 236). Afişlerde bir bakıma köydür ve izleyici köye dair bilgiye sahiptir. Ancak köyün içinde ne olduğuna dair bilgi afiş içindeki ayrıntılarda saklanmaktadır. Bu bakımdan izleyici ilk kurulan hissiyatta ayrıntının anlamsal inşasından ziyade genel olanın bilgisiyle filme dair ilk karşılaşmayı yaşamaktadır. *Kız Kardeşler* film afişi bu bakımdan önemli detaylarla doludur. İzleyici tanıdık bir coğrafyanın tanıdık yüzleriyle filmin afişinde karşılaşmaktadır. Bir bakıma sosyo-kültürel bir bilinç devrededir. Afiş Anadolu'ya ait olanı anlatmaktadır ve bu durum izleyici ve film arasında bir yakınlık kurmaktadır.

Kız Kardeşler film afişi, göstergebilimsel yöntem analiziyle çalışmamızda ele alınmaktadır. Gösterge bilimsel analizin temelini oluşturan İsveçli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dan dayanak alıp bunu geliştiren Fransız aydın ve eleştirmen Roland Barthes'in gösterge bilimsel yöntemi kullanılmaktadır. Barthes'a göre gösterge bilimsel yöntem iki temel aşamadan yola çıkmaktadır. Bunlar düz anlam ve yan anlam olmaktadır. Düz anlam gösterenden oluşarak göstergenin neyi temsil ettiğiyle ilgilenmektedir. Yan anlam

ise; gösterileni ifade ederek, göstergenin nasıl temsil edildiğiyle alakalı olmaktadır. Bu amaçla *Kız Kardeşler* film afişinde gösterilen ve gösterenin hangi boyutlarda anlamsal işlevlerinin yapıldığı çalışmamızda irdelenmektedir.

1. GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEM

Göstergebilim iletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını, işleyişini inceleyen bilim olarak Türk Dil Kurumu tarafından tanımlanmaktadır. Bu tanımdan hareketle toplum ve bireyin anlam dünyasına dahil olan göstergebilim, iletişim amacıyla kullanılan her şeyi kapsayan geniş bir alana dağılmaktadır. Film afişlerini kapsadığı kadar; paralar, mimari yapılar, sahne sanatları, jest ve mimikler, işaret dili vb. çoğaltabileceğimiz birçok unsuru kapsamına dahil etmektedir. Göstergebilime, semiyotik de denilmektedir. İlk bu kavram liberalizmin kurucusu olarak kabul edilen John Locke tarafından “semeiotike” kavramıyla “Göstergeler Öğretisi” olarak kullanılmıştır. Temel anlamda Saussure’ dan ele alıp başlatılan bu süreç, Barthes’ın dil bilimsel çalışmalarına da temel teşkil etmektedir. Barthes yapısalılık, göstergebilim ve psikanalizin etkilerini birleştirerek kendine özgü bir eleştirel bakış açısı geliştirmiştir.

Göstergebilim insanlığın anlama ihtiyacını bir temele oturtmaktadır. Birey bilinç ve bilinçdışı süreçleriyle imgeleri, görüntüleri belirli bir anlam koduyla kavramaktadır. Anlamın nasıl oluştuğunu kavramak, anlamı anlamak tüm bu süreçlerin temelini oluşturduğu gibi bireyin varoluşsal yapısından da ayrı değildir. Barthes’a göre göstergebilimde dil baştan çıkarandır. Dil gücünü yazın üzerinden etkili bir biçimde kurmasına borçludur. Barthes göstergebilimin konusunu, tözü ve sınırları ne olursa olsun her türlü göstergeler dizgesi olarak belirler. Görüntüler, jestler, mimikler, müzik, törenlerde ve protokollerde görülen tözlerin bir dil oluşturmaya da bunların karmaşaları en azından anlamlı dizgeler oluştururlar. Bu şekilde Barthes, Saussure’ün göstergeye yüklediği anlamın ve bu anlamın sınırlarının gelişmesini sağlamıştır (Bircan, 2015).

Göstergebilime büyük katkılar yapan Roland Barthes, XX. yüzyılın dil ustalarındandır. Belki de Roland Barthes’ı tanımlamanın en yadsınamaz biçimi onun eşsiz, büyüleyici bir yazı ustası olduğunu söylemektir (Barthes: 2006: 9). Bu bakımdan Barthes, göstergebilimi dil çalışmalarının bir alt dalı olarak nitelendirerek bu konuda Saussure’den ayrılmaktadır. Roland Barthes anlamlandırma modelini iki düzeye ayırarak incelemektedir. Birinci düzey; gerçeklik ve göstergelerden oluşurken; ikinci düzey, kültürü kapsamı alanına dahil etmektedir. Anlamla biçimin, gösterenle gösterilenin birleştiği noktada gösterge alanı oluşmaktadır. Bu noktanın gerçeklikle olan ilişkisi zihnin algılama ve anlamlandırma süreciyle bağlantılı olmaktadır. Nihayetinde birey kültürel alanın dışında kalmamaktadır. Dilin kültürel bir uzlaşma işlevi görmesi durumu da bu sürecin kültürel dokusunu açığa çıkarmaktadır. Yani düz anlamın ilk şekillenişinde kalan gösteren ve

gösterilen ilişkisi sonucu, biçim ve içerik bakımından da anlamlandırma süreci başlamaktadır. Böylece biçim evresiyle göstergenin yan anlamı oluşurken içerik evresiyle mitler gelişmektedir. Bu süreç metin-yazar-okuyucu/izleyici üçlemesi arasında bir anlam olayına dayanmaktadır. Bu birçok örtük ve açık anlamın karşılıklı etkileşimle açığa çıkmasına etkindir.

Göstergebilimsel süreç bireyin günlük rutininden yaşam felsefesine kadar oldukça geniş ve komplike bir süreçtir. Bu süreç, görüntüye veya sese dayanan gerçekliğin ötesine geçme durumu olması bakımından önemlidir. *Kız Kardeşler* filminin afişi bu bağlamda görsel unsurların harmanlandığı bir anlatımla beslenmektedir. Çalışmamızın odak noktalarına geçmeden önce filmin konusunu ana hatlarıyla özetlemek taşların yerli yerine oturması için elzemdir.

2. KIZ KARDEŞLER FİLMİNİN KONUSUNA KISA BİR BAKIŞ

Senaristliğini ve yönetmenliğini Emin Alper'in yaptığı *Kız Kardeşler* filmi üç kız kardeşin hayat hikâyesini ele almaktadır. Reyhan, Nurhan ve Havva adındaki üç kız kardeş annelerinin ölümünden sonra, babaları tarafından kasabadaki farklı ailelerin yanına besleme olarak verilir. Köy şartlarının zorluğundan kaynaklı daha iyi koşullara sahip kentteki ailelerin yanına kızların verilmesi durumuna besleme adı verilmektedir. Film boyunca beslemeliğin sosyo-psikolojik boyutları açığa çıkmaktadır.

Birbirlerinden besleme verildikleri için ayrılan üç kız kardeşin farklı nedenlerle tekrar baba ocağına dönmeleriyle başlayan film, birçok yaşamın kesiştiği bir atmosfer oluşturur. Reyhan evin en büyük kızıdır ve Doktor Necati'nin evine ilk önce besleme olarak verilen kişidir. Ancak besleme olarak gittiği evde bir süre sonra yaşadığı ilişki sonucu hamile kalan ve bu durumun öğrenilmesiyle Reyhan baba ocağına geri gönderilir. Ancak konu bu kadar basit değildir. Film boyunca Reyhan'ın gerçekte kiminle ilişki yaşayıp hamile kaldığına dair net bir bilgi verilmez. Çocuğuyla (Gökhan bir yaşın altındadır) baba evine dönen Reyhan köyün yarım akıllısı Veysel'le evlendirilerek bir şekilde sorun çözülmeye çalışılır. Ancak bir söylenti olarak çocuğun eczacı kalfasından mı yoksa film içindeki imalardan yola çıkılarak Dr. Necati'den mi olduğu kesin değildir. Hatta Reyhan filmin bir sahnesinde Neriman'ın iyiliğine denk hareket etmediğine değinir ve Dr. Necati ile arasında uygunsuz bir iletişim olabildiğine film içinde vurgu yapar; ancak film boyunca bu konuda net bir şey ifade edilmez. Bu olaydan sonra ortanca kız Nurhan, Dr. Necati'nin evine ablasının yerine gönderilir. Ancak filmde tüm bunlar Reyhan'ın evdeyken Nurhan'ın geri getirilişiyle başlar.

Reyhan'ın neden geldiği, neden Nurhan'ın ablası yerine aynı eve besleme gittiği ve Dr. Necati'nin bu ailedeki yerine ilişkin bilgiler verilmez. İzleyici filmin her bir sahnesine dair kendi anlamlarıyla bakabilmektedir. Bu bakımdan filmin net bir neden-sonuç

anlatımı olmadığından, film belirsizliklerle doludur. Nurhan, sitemkâr ve refleksif yapıyla besleme gittiği evde (Dr. Necati'nin evi) uzun süre barınamaz. Bundan kaynaklı Dr. Necati tarafından köye geri getirilir. Baba ocağına dönen Nurhan, tekrar geldiği eve dönmek istemektedir; çünkü köy yaşamak istediği yer değildir. Üçüncü kız Havva ise, okuma yazmayı besleme olarak gittiği evde öğrenen, uyumlu, titiz biridir. Besleme olarak gittiği evin çocuğunun ölmesi üzerine baba ocağına babalığı tarafından geri getirilir. Yol boyunca ağlayan Havva'nın eve döndüğü için mi yoksa çocuğun ölümünden dolayı mı ağladığı anlaşılabilir. İç içe geçmiş bir duygu yoğunluğunda film içinde verilmektedir. Diğer kızlara oranla gittiği ailede mutlu olan kişidir.

Dr. Necati Nurhan' getirdiği gün köyde bir gece kalmak ister ve onun için gece bir rakı sofrası hazırlanır. Bu arada baba köyün manzarasında dışarıda kurulan rakı sofrası için en küçük kızı Havva'dan yanlarına gelip salata yapmasını ister. Bir bakıma küçük kızını Dr. Necati'nin evine yerleştirmeye çalışır ve her fırsat bulduğunda "Havva kimsele benzemez" diyerek onun naifliğinden söz ederek, Dr. Necati'yi etkilemeye çalışır. Aslında baba da kızları için bir çıkış aramaktadır. Rakı sofrasında kızların babası ve muhtarla otururken Veysel gelir. Ona da sofrada yer verilir ve Veysel Dr. Necati'den kasabada kendisine bir iş bulmasını ister. Bir taraftan da hızlıca rakı yudumlar. Eşi Reyhan'ın çocuklara bakabileceğini kendisinin de ne iş olursa yapabileceğini anlatmaya başlar. Bunun üzerine sohbeti uzatan Veysel etrafa sataşınca sofradan kovulur. Havva tüm bu olanları daha sonra ablasına anlatacaktır.

Sofradan kovulan Veysel öfkeyle oraya buraya küfreder ve çalılıkların arasında bir yerde sızıp kalır. (Komşudan kazan almak için evden çıkan Reyhan Veysel'i sızmış halde görür. Bu durumdan faydalanır(öncesinde Nurhan'la cinselliğe dair bir sohbet yapmışlardır ve buna dair bir arzu oluşmuştur) ve onunla ilişkiye girer.)Sofrada oturdukları süre boyunca Veysel'e karşı ayıp ettiğini düşünen Dr. Necati durumu düzeltmek ister ve Veysel'i geri sofraya çağırmak ister. Ancak bu durum laf arasında kalır. Sofradan kalkan Dr. Necati, muhtar ve baba köyde yürürken Veysel ile karşılaşır. Veysel'in hem sarhoş oluşu hem de öfkesi durumu bir tartışmaya dönüştürür. Veysel bebeğin ona mı ait olduğu dedikodusunu duyduğunu ancak buna inanmadığını tartışma içinde söyler. Bu duruma öfkelenen Dr. Necati Veysel'i hırpalır ve kovar.

Nurhan Havva'nın yerine göz diktiğine sinirlenir ve eve gelen Havva ile atışır. Havva yerinde gözü olmadığını asıl yerine göz dikenin Reyhan olduğunu ve Veysel'in sofrada yaptıklarını anlatır. Nurhan ve Reyhan arasında bir sürtüşmeye neden olur. (Kızların arasındaki bu çekişme yüzeysel anlam olarak kıskançlık gibi görünse de esasında fedakâr bir ilişkileri vardır.) Eve gelen Veysel'e bir de eşi bağırır ve ona had bildirir. Eşi tarafından azarlanan, kıymet görmeyen Veysel tüm bu yaşadıkları karşısında öfkelenir. Öfkelenince ocaktaki ateşi çubukla kurcalayan Veysel, ateşe daha hızlı vurmaya başlar. Ateşin üs-

tündeki kazan vuruşuyla sarsılır ve ocağın yakınından uyuyan bebeğin üstüne yuvarlanır. Çocuğun ölmesiyle dağa kaçan Veysel, eşkıyalara katılır. Bu eşkıyalar Veysel'i korkutan ve civar köyde çobanı öldürüp sürüyü kaçıranlardır. Bir gün tüm bunlara dayanamayıp(çocuğun ölümüne neden olmak, Reyhan tarafından nefret edilmek vb.) köye Reyhan'ın karşısına dikilir. Reyhan hamile olduğunu ancak onun çocuğunu doğurmayacağını söyler. Veysel gerek Reyhan'ın ondan nefret etmesinden gerekse de hem kendi çocuğunun doğmayacağını öğrenmesi hem de kendi çocuğu gibi benimsediği çocuğun ölmesine neden olmasından kaynaklı intihar eder. Film üç kız kardeşin yaşamına dair neden ve sonuç ilişkisinde birçok noktayı açıkça ortaya koymamaktadır. Bu bakımdan tamamlanmamışlık, yarım kalmışlık hissi film boyunca hissedilmektedir. Bu boyutuyla üzerinde dikkatle durulması gereken birçok hususu barındırması bakımından önemlidir.

3. AFİŞİN ANLAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

Kız Kardeşler filmi iç içe geçmiş birçok katmandan oluşmaktadır. Ancak bu katmanlar arasındaki ayırım oldukça ince bir çizgiye oturtulmaktadır. Filmin afişinde de katmanlar arası geçiş üç kız kardeşin afişteki sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Bu bakımdan filmin iskeleti duygusal bir yapı üzerinden inşa edildiği gibi mizahtan da beslenmektedir. Afiş tüm bu anlamsal kodların minimal düzeyde anlatıldığı bir alana dönüşmektedir. Yakın plan çekimlerle bu anlatım desteklenmektedir. Ingmar Bergman, “bana göre sinematografi, her şeyden önce yakın çekimler demektir. İnsan yüzleridir” demektedir (Bergman: 2012: 64). Bu bağlamda afiş üzerinde kurulan sinematografik anlam yakın plan yüz çekimleriyle hem parçalanmakta hem de toplanmaktadır. *Kız Kardeşler* filminin afişi üç bölümden oluşmaktadır. Bu bakımdan sinematografik anlam parçalanırken aynı zamanda karakterin durumuna göre yeniden bütünlük kazanmaktadır. Afiş anlamsal bütünlüğünü yakın plan yüz çekimleriyle sağlamaktadır. Deleuze'nin duygulanım imge olarak tanımladığı kavram yakın plandır. Yakın plan çekimlerin filmin bütününe duygulanımsal bir etki gösterdiği düşünülmektedir. Yakın plan insan yüzü için olduğu gibi nesnelere içinde geçerli bir çekim ölçeğidir. Yüz bedeninin hislerinin dışarı aktarıldığı bir sinirsel levha olarak bu duygulanımı sağlamaktadır (Ulutaş: 2019: 92). Bu bakımdan Reyhan, Nurhan ve Havva karakterlerinin sosyal konumları da bu duygulanım üzerinden açığa çıkmaktadır.

En küçük kardeş olan Havva, afişin başlangıç noktasıdır. Bir bakıma afiş filmin kurgusuna denk düşen bir girizgâha sahiptir. Filmde dramatik yapının kuruluşu karakterlerin inşa süreçlerini de kapsamaktadır. Bu durum afiş üzerinde karakterlerin konumlanışlarıyla oluşturulmaktadır. Havva, afişin ilk bölümünde, sağ taraftaki üçte birler çizgisine göre kameranın kompozisyonunda yer almaktadır. En çok kullanılan ve belki en yararlı kompozisyon kuralı, üçte birler kuralıdır. Bir çerçeveyi iki yatay ve dikey çizgiyle üstten alttan ve sağdan soldan üçer eşit bölüme ayırdığınızı düşünürseniz, bu çizgilerin üstüne

yerleştirilen her nesne, resmin bütünü üstünde artı bir öneme sahip olur (Wheeler, 2010: 201). Bu şekilde sağa dayalı olarak kadraja yerleştirilen Havva, bakış yönü itibariyle sola dayalı bir derinlik kazanmaktadır. İzleyici afişin en üst kısmına yerleştirilen Havva karakteri ile sıcak bir duyguya karşılanmaktadır. Havva'nın saçlarının içinden(arkasından) yansıyan ışık ve yüzünü aydınlatan ışık farklıdır. Ancak öz itibariyle Havva'nın yer aldığı bölümün kompozisyonunda bu ışıklar sempatik bir atmosfer oluşturmaktadır. Havva'nın saç örgüsü ve küpesi de bu atmosferin oluşumunu desteklemektedir. Aynı zamanda bu görsel detaylarla Reyhan ve Nurhan'dan ayrılmaktadır. Bir bakıma bu durum sosyal farklılık olarak da yansımaktadır. Havva daha düzenli ve tertipli olarak bu görsel detaylarla sunulmaktadır.

En büyük abla olan Reyhan, afişin ortasında, sol taraftaki üçte birler çizgisine dayalı olarak konumlandırılmıştır. Bu şekilde sola dayalı olarak kadraja yerleştirilen Reyhan, diğer iki kızdan farklı olduğunun da görsel ayrımına dönüşmektedir. Kucağında ne olduğu anlaşılmayan beyaz bir örgü battaniye ucundan gösterilmektedir. Reyhan'ın taktığı yazmada saçlarının bir kısmı görülmektedir. Havva ve Nurhan'a göre yüzü yan profilden verilmek yerine ön profilden verilerek gülümseyişi, bakış yönü daha keskin ve belirgindir. Tüm bu anlamsal kodlar filmin içine de gömülü olan "iffet" sorunsalıyla yakından ilintilidir. Reyhan kadının iffet çatısı altında başka bir sunumu olarak, toplumsal cinsiyetin derin alt kodlarıyla film boyunca şekillenmektedir. Bu bakımdan Reyhan'ın afişte ayrı bir yerde konumlandırılması toplumsal cinsiyetin birçok noktasını ihlal etmesinin sonucudur. Kucağındaki kundağın belirsizliği, çocuğun kime ait olduğunun belirsizliğiyle de ilintilidir. Bu bakımdan kadın bir "fail" olarak her zaman belli, aşikâr ve ortadır. Ancak "iffeti" bozan asıl "fail" olarak erkek hiçbir zaman doğrudan merkezde yer almamaktadır. Neredeyse bütün toplumsal yapılar (gelenek, töre, yasa, adalet vb.) erkeği bu spiral zincirin dışında tutmaktadır. Bu noktada *Kız Kardeşler* filminin afişi alışıldık olanın en realist eleştirisidir. Toplumsal cinsiyetin kalıplaşmış ötekisini ete kemiğe büründüren filmin afişi, bu durumu erkek karakterlere afişte yer vermeyerek farklı bir formda eleştirmektedir.

Simone de Beauvoir, "insan dünyaya kadın olarak gelmez, olur" demektedir (Aktaran: Richter: 2017: 207) Toplumsal cinsiyetçilik bağlamında belli olan kadın olma durumunun dışına çıkılması düşünülemez. Bu açıdan afiş bir bakıma sisteme hizmet eden uysal kadının kırıldığı noktayı da resmektedir. Anadolu'nun herhangi bir yerinde yaşayan ve iffeti bir şekilde sorgulanmış "kötü kadın", Reyhan'ın afişteki gülümseyişiyle alışığı edilmektedir. Bu doğrultuda kadının statüsünü temelden değiştirebilmenin tek yolu olabildiğince güçlü bir simgesellik yaratmaktan geçmektedir (Sarup: 2019: 171).

Reyhan afişin merkezinde yer almaktadır. Filmin bir sahnesinden alınan görüntü ile öncesi ve sonrası hakkında bilgi vermez. Bu bakımdan izleyici karşısında anlamsal olarak kestirilemeyendir. Aynı oranda Reyhan'ın ev içinde sunulması da tesadüf olma-

maktadır. Ev kadının sınırlarını daha da belirginleştiren aitliklerin toplamı olmaktadır. Bir bakıma mahremiyetin kadın ile bütünleştiği alandır. Kadınların deneyimi düşünüldüğünde ev-içinin mahrem kabul edilmesi erkek egemen söylemin devamı açısından bir fırsattır (Kirel: 2018: 79). Bu doğrultuda afişte gösterilen evin duvarları evliliğin, erkin anlatımına dönüşmektedir.

Ortanca kardeş Nurhan, başına buyruk, kontrol edilemeyen olarak evin en tekinsiz karakteridir. Nurhan afişin sağ tarafına(üçte bir çizgisine oturtulmuş kamera kompozisyonuyla) yerleştirilmiştir. Nurhan kadraj içinde yan durmasına rağmen bakışları oldukça etkileyicidir. Sadeleştirilmiş bir kadrajlamayla izleyici de bakış yönüne dayalı merak oluşturulmaktadır. Sadelik neyin kadraj dışı kalacağını, verilmek istenen mesajın yalınlaştırılmasını ve vurgunun arttırılmasını anlatmak için kullanılmaktadır (Ulutaş: 2019: 106). Bu doğrultuda duvarın ışıkla beraber oluşturduğu görsel doku, Nurhan'ın yüzündeki ifadeyi vurgulamak için kullanılan argümana dönüşmektedir. Görsel bir sadelikle sinematografik anlam afiş üzerinde de desteklenmektedir.

Yan profilden alınan görüntüsüyle Nurhan, diğer karakterlere oranla durgundur, gülümsemez. Filmin bir sahnesinden alınan Nurhan'ın bu görüntüsü kullanılan ışıkla da desteklenmektedir. Aydınlatmanın işlevi en alt düzeyde ele alındığında, kuşkusuz, konuyu ışıklandırmaktır. Ancak kameranın aydınlatma etkileri üzerinde kurduğu egemenliğin, denetimin derecesi, onun yalnızca ışıklandırmaktan çok daha fazla yapmasını sağlar. Bu egemenlik öyle bir sınıra ulaşmıştır ki, o, ayrıca uzaysal derinlik izlenimi yaratır, çoşkusal ruh durumu ve atmosfer ifade eder, konusunun kontur ve düzlemlerini çizer, biçimlendirir ve hatta bazen bazı dramatik etkileri yeniden üretir. Kısacası konunun yalnızca görünmesini sağlamaz, ayrıca ona anlamlar yükler ve resimsel birtakım işlevleri yerine getirir (Uysal: 2012: 126). Bu bakımdan Nurhan'ın durağan ifadesi sarımtırak bir ışıkla da desteklenerek, izleyici de psikolojik bir etki de yaratılmaktadır. Bu etki afişte Nurhan'ın en alt kısımda verilmesiyle de desteklenmektedir. Havva ve Reyhan'ın mutlu görüntüsünden sonra Nurhan'ın durgunluğu afişteki son bölüm olmaktadır. Bu boyutuyla anlam tüm gösterenler zincirine yayılmıştır. Böylece "anlam" tözsel niteliğini yitirmektedir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 22). Bu bakımdan afişin anlamsal kodları çok boyutlu olarak kurgulanmaktadır. Her bir karakter için ayrılan çerçeveye bu anlamlar derinlik kazanmaktadır.

4. DÜZ ANLAM VE YAN ANLAM

Düz anlam ve yan anlam göstergenin temsiline dair "nasıl" ve "neyi" sorularına yanıt bulması bakımından önem teşkil etmektedir. Bir bakıma anlatım ve içeriğe dair kapsamlı bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bakış açısı görsel tasarımı çeşitli bir alana yaymaktadır. Afiş, fotoğraf, magazin reklamları vb. gibi görsel göstergebilim alanına giren

çalışmalarda, Roland Barthes'in yaklaşımlarından söz etmek gerekmektedir. Barthes'in görüntülerdeki anlamlandırma kuramında anahtar düşünce, anlamın, düz anlam, yan anlam boyutunda nasıl yayıldığıyla ilgilidir. İlk anlam boyutu olan düz anlamda, bir göstergede "kim" ya da "ne" gösterildiği belirtilmektedir. Görünenin altında görünmeyen anlamı ifade eden yan anlamda ise hangi değerler, kanaatler ve fikirlerin bulunduğu tespit edilmektedir (Çeken ve Aybek Arslan, 2016).

Gösterge, tek başına değil, kendisini tanımlayan ve belirleyen diğer göstergelerle bir arada olduğunda anlam kazanır. Afişin amacı da algılanmak ve anlaşılmasıdır. Bu nedenle, göstergebilimin ilkelerinden ve kurallarından yararlanmaktadır (Tıgılı, 2012: 34). Afişteki anlamın sistematik bir şekilde çözümlenmesi, anahtar düşüncenin ortaya çıkarılması hususunda da önemlidir. Bu açıdan iki ayrı tablo oluşturularak anlamın afişteki inşasını parçalara ayırarak incelemekteyiz. Düz anlamın gösteren ve gösterilenleri Tablo 1'de; yan anlamın gösteren ve gösterilenleri Tablo 2'de verilmektedir.

Tablo 1.Düz Anlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

Düz Anlamın Gösterenleri	Düz Anlamın Gösterilenleri
Filmin Başrol Oyuncuları	Filmin Kahramanları(Havva, Reyhan ve Havva)
Karakterlerin kıyafetleri	Sınıfsal farklılık, taşraya ait giyim
Yazma	Dini Sembol, evli olma
Duvar	Ev içi, sınır

Tablo 2.Yan Anlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

Yan Anlamın Gösterenleri	Yan Anlamın Gösterilenleri
Kadrajın Çerçevenmesi	Afiş üç bölüme ayrılarak, karakterler filmin anlatımına uygun sıralanmıştır
Yakın Çekim	Sade bir anlatımla karakterlerin yüzündeki duyguya odaklanır.
Aydınlatma	Üçte birler kuralına göre karakterin çerçevedeki konumu temel alınarak yandan verilir.
Renk Tonlama	Sepya bir renk hâkimdir. Geçmişe ait bir anlatı olduğu vurgulanır.
Arka Fon Rengi	Her çerçeve için farklı bir ton kullanılmaktadır. Havva için kahverengi, Reyhan için gri, Nurhan için sarı kullanılmaktadır.

Tablo 1'de filmin dokusu, düz anlamın gösteren ve gösterilen ilişkisi etrafında belirli bir sistematikte anlatılmaktadır. Filmin ana karakterleri açık ve anlaşılır bir şekilde

afişte yer almaktadır. Karakterlerin kıyafetleri sosyal ve kültürel anlamda bir çıkarım yapmaya olanak tanımaktadır. Ancak Anadolu'nun hangi bölgesine veya hangi döneme ait bir kıyafet olduğu anlaşılmamaktadır. Bundan ötürü tam olarak belirli bir zaman ve mekândan söz etmek mümkün değildir. Karakterler üzerindeki kıyafetlerden filmin zamanına dair görsel bir detay bulunmamaktadır. Bu bakımdan afişte filmin zamansızlığına ayak uydurmaktadır. Kıyafetler daha çok sınıfsal farklılık, köye ait giyim olarak anlam kazanırken, Anadolu'nun herhangi bir kasabasında karşımıza çıkacak türdendir. Bu bakımdan filmin nereye ait olduğu da tam olarak kestirilemez. Afişte zaman ve mekân üzerinden kurulan belirsizlik filmin sinematografik anlatımının ürünüdür. Sinematografik anlatımın her detayı katarsis için önem teşkil etmektedir. Eve geri gelen Havva ve Nurhan'ın arabadan inerken babalıklarıyla(besleme olarak gittikleri evlerin babaları) vedalaşmamaları hatta gerçek babalarının elini öptükten sonra hızlıca eve girişleri gibi, afişte de izleyiciyle doğrudan bir ilişki kurulmaz. İzleyici kızları getirenler gibi ağırlandırmaktadır. İletişime geçmek için izleyiciye neden ve sonuca dair açık bir şey verilmez. İzleyici kızların kadrajdaki duygu durumlarına göre şekil almaktadır. Bu bakımdan merak unsuru afişin her detayında bulunmaktadır. Bunun yanı sıra izleyici zamanın ve mekânın belirsizliğinden kaynaklı afişteki göstergeleri kendi dünyasında bir yere oturtur ve anlamlandırır.

Yazma; sosyolojik, dini vb. birçok yaklaşıma kaynaklık etmektedir. Bu bakımdan afişteki anlatımı önem teşkil etmektedir. Yazma takan tek karakter olan Reyhan, afişin ayrı bir kenarına dayandırılmıştır. Afişteki bu ayrımı, “evli” olmanın simgesel anlatımına dönüşen yazmanın kullanımı desteklemektedir. Bu bakımdan izleyici bilindik bir sembolle karşılanarak anlam görsel detaylara saklanmıştır. Bu detaylardan bir diğeri olan duvar, Reyhan'ın sosyal konumunun sınırlarını da çizmektedir. Duvar, bir sınır oluşturmaktadır. Hanenin, aidiyetlerin kurumsallaştığı, kadın ve erkeğe dair rollerin belirginleştiği alanın tanımını yapan duvar belirgindir ve afişin tam merkezinde yer almaktadır.

Tablo 2'de filmin sinematografik anlatımı, afiş üzerinde belirli bir akışla sağlanmaktadır. Afişin üç bölümden oluşması ve karakterlerin yerleştirilme sırası filmin kurgusunda olduğu gibidir. Bu bakımından afiş sinematografik anlatımın minimal düzeyde yansıtıldığı yapıyı kurmaktadır. Filmin bel kemiğini oluşturan sınırlanmışlık ve yarım kalmışlık hissiyatı her karakterin farklı bir noktadan ele aldığı dramatik yapıya hizmet etmektedir. Bu bakımdan film tek bir karakter şahsında ne son bulur ne de tek bir karakter üzerinden anlatılır. Afişte bu durum üç ana bölümle sembolize edilerek, her karakter için belirli bir sınır çizilmektedir. Bu sınırlar, üçte birler kuralı gereği derinliği ve anlamı kadrajın ötesine taşır. Her karakter için ayrı bir anlam doğmaktadır. Bu bakımdan karakterlerin afişteki konumlarından kaynaklı afiş, bir son ya da başlangıcın anlatımı olmamaktadır. Karakterler filmin bir aralığından çıkıp afiş üzerinde yer almaktadır. Deleuze, “çerçeve

imgenin yersiz yurtsuzlaşmasını sağlar.” demektedir (Ulutaş: 2017: 156). Afişte kurulan çerçeve, yakın plan çekimler olarak “duygulanım imge”yi oluşturan aşamayı yani, bedenin anlamsal etkisini gözler önüne sermektedir. Bu bakımdan filmin karakterlerinin bir yere ait olamama durumları da ustalıkla sistematize edilmektedir.

Afişte kullanılan renk tonu geçmişe ait bir izlenim uyandırmaktadır. Ancak her bir karakterin kompozisyonunda afişin rengi karakterlerin ruhsal durumlarına göre koyulaşıp açığlaşmaktadır. Nurhan’ın donukluğu, Havva’nın gülümseyişi, Reyhan’ın gri duvarlara rağmen gülümsemesi filmin dokusunu açığa çıkarmaktadır. Aydınlatma filmin karakterini ortaya çıkaran görsel malzemedir. Bu doğrultuda afişte kullanılan aydınlatmaların yönü kadraj içerisinde verilen mesajı da kaynaklık etmektedir.

Filmin adı, afişin en altında sağa dayalı olarak iri puntoyla beyaz renk kullanılarak yazılmıştır. Filmin adını takiben ufak puntoyla yönetmenin adı yer almaktadır. Filmin en altında yine ufak puntoyla filmin künyesine yer verilmektedir. Afişteki belirgin bir diğer detay da filmin aldığı ödüller, afişin en üstünde ufak puntoyla belirtilmiştir. Onun da altında yan yana düzgün bir sırayla filmin ana karakterlerinin isimlerine yer verilmiştir. *Kız Kardeşler* filminin afişi bir gizem kurarak izleyiciyi bu gizeme davet etmektedir. Havva ve Reyhan’ın gülümseyişleriyle bir sıcaklık oluştursa da afişte merak unsuru ön plana çıkmaktadır. Nurhan’ın durgunluğuyla izleyiciyi “neden” sorusuyla yakalanmaktadır. Afişler filmlerin en etkili propaganda aracıdır ve bu aracın etkili şekilde kullanılması önemlidir. Filmin konusuna büyük ölçüde hizmet etmektedir.

Resim 1: Kız Kardeşler Film Afişi



SONUÇ

Afiş film anlamsal kurulum açısından birçok detayla örülmektedir. Filmin her bir katmanı bu amaca hizmet ettiği gibi afişte bu amaca hizmet etmektedir. Filmin yönetmen ve senaristi Emin Alper ile yapılan söyleşide bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Sınıf eşitsizliklerinin insan ruhuna bıraktığı izleri en çıplak haliyle anlatan bu “besleme hikâyesi”, gerçeğin ağırlığıyla masalın özgürleştirici yanını bir araya getiriyor. Böylece masalların ve kıssadan hisselerin geleneksel mekânlarından olan taşra, sinemamızın uzun süredir takılıp kaldığı haliyle bir tür siyasi kimlik ve varoluş kimliği krizi metaforu olmaktan bir an için çıkıyor, daha zamansız ve dolaysız bir yaşam alanına dönüşüyor” (İldır, 2019).

Zamansızlık ve mekansızlık filmin teknik anlatımı olduğu kadar afiş üzerinde de karakterlerin bir yerli olamama, bir yere ait olamama halleriyle de örtüşmektedir. Bu bakımdan afiş üzerinde belirli bir mekan(yer) veya zaman gösterilmemektedir.

Kız Kardeşler film afişi, karakter odaklı olarak sunulur. Bu bakımdan filmin konusuna dair, neden ve sonuca yönelik bütünlüklü bir bilgi verilmez. Üç kız kardeşin varoluş öyküsü olarak film, duygu yoğunluğunu da buraya dayandırmaktadır. Afiş de katarsis için anlamları buradan üretmektedir. *Kız Kardeşler* arasındaki çekişme bu varoluşun sonucu olarak köyden çıkma isteğine dönüşmekte ve elbette bu istek etrafında *Kız Kardeşler* arasındaki dayanışmada yer yer sarsılmaktadır. Nurhan’ın afişin en alt kısmında yer alması ve ifadesi bu çatışmaya dair izler taşımaktadır. Nurhan’ın afişteki görseli bu duruma denk gelen filmde bir sahneyi ifadelendirmektedir. *Kız Kardeşler* arasındaki ilişki filmde fedakârlık ve kıskançlıkla iç içe sunulmuştur. Bu bağlamda film *Kız Kardeşler* arasındaki entrikalarla ilerlemez, bunun yerine her karakter film anlamsal inşasında köyün sınırlanmışlığıyla savaşıyor. Afişte bu savaşım, gerek kadrajlama tekniği ile gerekse de yakın plan çekimler ile anlatılmaktadır.

Sonuç olarak *Kız Kardeşler* filminin afişi; izleyiciyi genel bir sonla (filme dair etkili son sahne) buluşturmadığından uluorta bırakılmaktadır. Anlam izleyiciye bırakılmıştır, bir bakıma film afiş üzerinde tüm unsurlarıyla izleyicinin olmaktadır. Filmin temposunun belirsizliğinden kaynaklı yarım kalmışlık hissiyatı afişte oldukça belirgindir. Tıpkı karakterlerin ne köy dışında ne de köy içinde tutunabilmeleri gibi izleyici de ne film içinde ne de film bittikten sonra tamamlanmış bir hissiyatla kalmaz. Bu bakımdan afiş, filme dair bir aralık halidir. Tüm boyutlarıyla özgün ve yaratıcıdır.

KAYNAKÇA

- Battal, S. (2006). Asıl Film Şimdi Başlıyor!: Lütfi Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Yavuz Turgul ve Türk Sineması (Vol. 68). Vadi Yayınları.
- Ricœur, P., ve Özcan, M. E. (2012). Hafıza, Tarih, Unutuş. Metis.
- Barthes, R., ve Kasar, S. Ö. (2006). S/Z. Yapı Kredi Yayınları.
- Bergman, I., Özgül, S., ve Shargel, R. (2012). Sinematografi İnsan Yüzüdür. Agorakitaplığı.
- Ulutaş, S. (2019). Sinemada Estetik Kategoriler: Çirkinin Estetiği. Doruk Yayınları
- Wheeler, P., ve Taylaner, S. (2010). Uygulamalı Sinematografi. Es Yayınları.
- Ichter, R. (2017). Sosyolojik Paradigmalar. Çeviren: Necmeddin Doğan, İstanbul, Küre Yayınları.
- Sarup, M., ve Güçlü, A. B. (2019). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm-Eleştirel Bir Giriş. Pharmakon Yayınları.
- Kırel, S. (2018). Kültürel Çalışmalar Ve Sinema. İthaki Yayınları.
- Uysal, Ö. S. (2012). Sinema Estetiğine Giriş. İkinci Adam Yayınları.
- Gürata, A. (Ed.). (2014). Postmodernizm Ve Sinema. Dipnot Yayınları.
- Ulutaş, S. (2017). Sinema Estetiği. Hayalperest Yayınevi.
- İnternet Kaynakları
- Bircan, U. (2015) Roland Barthes Ve Göstergebilim, <https://Avys.omu.edu.tr> , Erişim Tarihi: 13.11.2020
- Çeken, B. ve Aybek Arslan, A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi “Film Afişi Örneği”, <https://Dergipark.org.tr/Tr> , Erişim Tarihi: 14.11.2020
- Ildır, A. (2019). Kız Kardeşler, <https://Filmloverss.com> , Erişim Tarihi: 23.11.2020
- Tuzcu Tıgılı, İ. (2012). Film Afişleri Tasarımında Göstergeler: Prof. Yurdaer Altıntaş’ın Film Afişleri, 2012/34 Erişim Tarihi: 21.11.2020 <https://Openaccess.iku.edu.tr>