

Nuri Bilge Ceylan ve Taşra: Film Afişleri Üzerinden Göstergebilimsel Bir Analiz

Nuri Bilge Ceylan and the Provincial: A Semiotic Analysis on Film Posters

Tamer Ataç, *Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Programı, İzmir Kavram MYO*, 0000-0003-2970-5322

Duygu Dinçeli, *Grafik Tasarımı Programı, İzmir Kavram MYO*, 0000-0002-5173-5942

Özet

Bu çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın taşra tasvirinin film afişlerindeki yansımalarını incelemektedir. Film afişlerinde resmettiği taşrada; hangi anlam öğelerine başvurulduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan'ın taşra temalı filmlerinin afişleri incelenmiştir. Bu filmler şöyledir: Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı. Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasında taşra temsiline güncel ve en özgün örneklerini sergileyen yönetmenlerinden biri olarak gösterilmektedir. Filmlerinde anlatıya mutlak hâkimiyet sağlamayı tercih eden bir yönetmendir. Nitelik tüm filmlerinde senarist, kurgucu ve yönetmen koltuğuna da kendisi oturmaktadır. Aynı zamanda bir fotoğrafçı olan Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde anlatıya gösterdiği titizliği, afişlerinde de gözlemlemek mümkündür. Film afişleri; bilgilendirici ve özetleyici olmakla beraber aynı zamanda sembolik ifadelerle de sıklıkla yer veren bir görsel tasarım ürünüdür. Sembolik ifadelerin kullanılması, yananamların da önem kazanmasına neden olur ve bunun neticesinde film afişleri anlam yüklü bir görsel dizgeye dönüşür. Bu durumu, Nuri Bilge Ceylan'ın taşrayı konu alan film afişlerinde de gözlemlemek mümkündür. Çalışma kapsamında incelenen film afişleri, göstergebilimsel bir yaklaşım ile incelenmiştir. Çalışmada incelenen afişler, önce anlam öğelerine ayrıştırılmıştır. Ardından anlam öğelerinin yananlam düzeyindeki karşılıkları ifade edilmiştir. Bu kavramlar, tablolar halinde paylaşılmıştır. Sonrasında tüm anlam öğeleri ve yananamlar, bağlamsal yananlam başlığı altında bütüncül olarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, Ceylan'ın taşra temalı film afişlerinde bir takım anlam öğelerine sıklıkla başvurduğu görülmüştür. Bunlar en başta ağaç, doğa ve mevsimlerdir. Afişlerde genellikle durgun ve karamsar bir hava hâkimdir. Bu karamsarlık; yüz ifadesi, kara bulutlar ve mevsim şartlarından da hissedilebilmektedir. Öte yandan sıklıkla kullanılan yol unsuru taşra üçlemesi olarak da bilinen Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmleri bağlamında anlamlı olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Nuri Bilge Ceylan, Taşra, Türk sineması, film afişi, göstergebilim.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Sinema, tasarım.

Abstract

This study examines the reflections of Nuri Bilge Ceylan's portrayal of the provincial on film posters. It aims to reveal which meaning elements are used to depict of the provincial in film posters. In this context, Nuri Bilge Ceylan's provincial themed film posters were examined. These films are as follows: Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı. Nuri Bilge Ceylan is shown as one of the directors who exhibit the current and most original examples of provincial representation in Turkish cinema. He is a director who prefers to have dominance over the narrative in his films. As a matter of fact, he is also the writer, editor and director of all his films. It is possible to observe the meticulousness that Nuri Bilge Ceylan, who is also a photographer, shows to the narrative in his films, as well as in his posters. Film posters; it is a visual design product that is informative and summative, but also often includes symbolic expressions. The use of symbolic expressions causes connotations to gain importance, and as a result, film posters turn into a meaningful visual string. It is possible to observe this situation in the film posters of Nuri Bilge Ceylan about the provincial. The film posters examined within the scope of the study were first decomposed into semantic elements. Then, the equivalents of the meaning elements at the connotation level were expressed. These concepts are shared in tables. After that all these meaning elements and connotations were evaluated holistically under the title of contextual connotation. As a result of the evaluations, it has been seen that Ceylan frequently refers to some meaning elements in the film posters with the provincial theme. These are primarily; trees, nature and seasons. The posters generally have a stagnant and pessimistic atmosphere. This pessimism can also be felt by facial expression, dark clouds and seasonal conditions in posters. On the other hand, the frequently used road element has been evaluated as meaningful in the context of Kasaba, Mayıs Sıkıntısı and Uzak films, also known as the provincial trilogy.

Keywords: Nuri Bilge Ceylan, provincial, Turkish cinema, film poster, semiotics.

Academical Disciplines/Fields: Cinema, design.

- Sorumlu Yazar:** Tamer Ataç, Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Programı, İzmir Kavram MYO.
- Adres:** Oğuzlar Mah. 1251/2 Sok. No:8 35230 Konak/İzmir.
- e-posta:** tamer.atac@kavram.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:**19/12/2023
- doi:** 10.17484/yedi.1277060

Geliş tarihi: 04.04.2023 / **Kabul tarihi:** 11.09.2023

1. Giriş

Afişler, çeşitli görsel öğeleri bir bütünlük içerisinde barındıran grafik tasarımlardır. Sembolik olarak anlam üretebilme kabiliyetleri sayesinde sanatsal ve/veya düşünsel bir dışavurum aracı olarak vurgulamak istediği konuya işlev kazandırır. Bu dışavurum, estetik ve anlam kavramlarının kesişim noktasına işaret eder. Bu yönüyle zengin bir anlam üretebilme alanı vaat eden afişler, film tanıtımlarında da sıklıkla karşımızda çıkan görsel materyaller olarak yer alır. Böylece, afiş aracılığı ile film hakkında bir anlatı da yapılandırılmış olur. Bu anlatı, film oyuncularını ve filmin geçtiği mekânlardan oluşabildiği gibi filme yönelik birtakım unsurları ifade eden simgesel göstergeler aracılığı ile de oluşabilir. Bu açıdan, afişler film anlatısının bir parçası haline gelir.

Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasında taşra temasını işleyen yönetmenler arasında önde gelen isimlerden biri olarak gösterilmektedir. Ceylan'ın taşrası, geçmişte idealize edilmiş olan masalsı ve masumiyet ile işlenen bir taşra değildir. Bugün var olan gerçekliğiyle, taşrada ne kaldıysa ve taşra neye dönüştüyse onu yansıtmaya çalışan bir taşradır (Suner, 2006, s. 107). Ceylan, taşra gerçekçiliği tasavvurunu; arada kalmışlık ve sıkışmışlık duyguları ile yoğurarak ortaya koyar (Aytekin, 2015, s. 249). Filmlerindeki bu sıkışmışlık ve arada kalmışlık hissi, afişlerinde de kendini gösterir.

Nuri Bilge Ceylan bu zamana kadar çekmiş olduğu filmlerin tümünde; senarist, kurgu ve yönetmen koltuğuna kendisi oturmuştur. Buradan hareketle yönetmenin anlatı üzerinde hâkimiyete ne denli önem verdiği görülmektedir. Dolayısıyla mesleğe fotoğrafçılık ile başlayan Ceylan'ın film afişleri incelendiğinde, aynı hâkimiyeti film afişlerinde de titizlikle uyguladığı görülür.

Sinemanın endüstriyel eğilimlerin tahakkümüne her geçen gün teslim olması ve kâr maksimizasyonunu incelemesi (Özen ve Çelenk, 2006, s. 87-88), hiç şüphesiz filmlerin tema ve anlatı tercihlerini de etkilemiştir. Nitelikten önce ekonomik gerekçeler çerçevesinde şekillenen endüstriyel sinemanın, popüler temaları ve yüzeysel anlatıları tercih etmesine karşın; Ceylan'ın tercih ettiği anlam yoğun ve izleyeni düşünmeye davet eden sembolik anlatıyı nitelik yönünden incelenmeye değer bir pencere vaat etmektedir. Buradan hareketle bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan'ın taşra temasını konu aldığı *Koza* (1995), *Kasaba* (1998), *Mayıs Sıkıntısı* (2000), *Uzak* (2002), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmlerinin afişleri incelenmiştir. Ceylan'ın görsel bir anlatı formu olarak film afişlerinde başvurduğu anlatı, göstergebilimsel ölçütler gözetilerek analiz edilmiştir.

2. Çağdaş Göstergebilim Çalışmaları

Gösterge; temsil ettiği şeyin yerini alan nitelikteki her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanabilir (Rifat, 2009, s. 11). Göstergelerin bir araya gelmesi oluşan bütüncül yapı ise gösterge dizgesidir. Kısa ve öz bir tanımlama ile göstergebilim, biçim içindeki göstergeleri ve bu göstergelerin dizgelerini inceleyen bir bilim dalıdır (Güz vd., 2002, s. 155).

Göstergebilim disiplininin temellerini oluşturan iki öncü isimden bahsedilebilir: Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce. Saussure, dil ile ilgili çalışmaları dilbilim çatısı altında incelerken, dilin dışında kalan göstergeleri incelemek için bir bilim dalının kurulması gerektiğini öne sürer ve bu bilim dalını Fransızca *sémiologie* yani göstergebilim olarak adlandırır (Rifat, 2009, s. 32). Saussure'e göre dilbilim, göstergebilimin konu başlıklarından biridir (Rifat, 2009, s. 33). C. S. Peirce'e göre ise göstergebilim, mantık biliminin diğer bir adıdır. Peirce, göstergebilimi hem dilsel hem de dil dışı göstergeler ile birlikte değerlendirmiş ve bunu İngilizce *semiotic* yani göstergebilim olarak adlandırmıştır (Rifat, 2009, s. 30). Peirce felsefi bir yaklaşım sergileyerek deneyimlerimizi ve dünyayı anlamakla ilgilenirken, Saussure ise bir dilbilimci olarak öncelikle dil ile ilgilenmiştir (Fiske, 2003, s. 66). Göstergebilim alanında öncü isimlerden biri de Roland Barthes'dır. Barthes ve Saussure'ün göstergebilimi ele alış biçimleri farklıdır. Saussure göstergebilimi dilbilimin üzerinde kategorize ederken, Barthes göstergebilimi dilbilimin altında kategorize eder. Barthes, Saussure gibi yazılı metinlere ağırlık vermez. Örneğin, modanın da bir gösterge dizgesi olduğunu ve bu gösterge dizgesinin dil sayesinde gerçeklik kazandığını ifade eder. Ona göre dil her yerdedir (Bircan, 2015, s. 19).

2.1. Charles Sanders Peirce ve Göstergebilim Yaklaşımı

Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure, göstergelerin anlam yaratma süreçlerine yönelik olarak, ikisinin de birbirinin yaptığı çalışmalardan haberi olmamasına rağmen benzer modeller ortaya koymuşlardır. "Her ikisi de anlamı irdeleyerek; gösterge, okur (kullanıcı) ve dışsal gerçeklik arasındaki üç köşeli ilişkiyi modelin zorunlu bir ögesi olarak belirlemişlerdir" (Fiske, 2003, s. 64). Peirce, göstergebilimin temelini mantık bilimi temeline oturtmuştur (Özmkas, 2009, s. 35). Göstergebilimin eksiksiz bir şekilde

sınıflandırmasını amaçlayan Peirce, üçlüklerden oluşan bir göstergeler dizgesi ortaya koymuştur. Bu dizge toplamda 10 üçlük ve 66 sınıftan oluşmaktadır. Bu üçlüklerden en yaygın olarak başvurulana; görüntüsel gösterge (icon), belirti (sign) ve simge (symbol) üçlüsüdür (Rifat, 2013, s. 179).

Barthes'ın görüntüsel göstergesi, dışarıdaki gerçekle bir benzerlik bağına sahiptir. Belirtmiş olduğu nesneyle aynı özellikleri taşır. Örneğin, portreler bir görüntüsel gösterge sayılabilir (Rifat, 2018, s. 123). Belirti ise, işaret edilen nesneyle bir yakınlık bağı içindedir. Nesneden doğrudan olarak etkilenir (Rifat, 2013, s. 44). Dumanın varlığı ateşin belirtisi olabilir. Üçlünün son bileşeni simge, toplumdaki uzlaşmaya bağlı olarak oluşturulan bir göstergedir (Rifat, 2013, s. 98). Beyaz güvercinin ve zeytin dalının barışı simgelemesi gibi. Simge, toplumsal uzlaşmayı gerektirdiği için her toplumda farklılık gösterebilir.

2.2. Ferdinand de Saussure ve Göstergebilim Yaklaşımı

Ferdinand de Saussure göstergebilimi dilbilim ile iç içe ele alır. Saussure'ün dil tanımı karşıtlıklardan oluşur. Bu karşıtlıklardan biri de söz ve dil arasındadır. Saussure'e göre söz, bireyseldir ve anlaktır. Ancak dil, birey dışında kalan toplumsal bölümdür. Dil, varlığını toplumu oluşturan üyeler arasındaki bir tür sözleşmeye borçludur (Ünal, 2016, s. 383-384). Dili meydana getiren öğeler tek başlarına yapıdan, yani dizgeden yoksundur. Bu öğeler ancak birbirleri arasındaki karşılıklı ilişkileri ile tanımlanabilirler. Örneğin, satrançta bir taşın değerinin, oyunda belirlenen kurallar ve o taşın diğer taşlarla olan bağıyla belirlenmesi gibi (Ünal, 2016, s. 384).

Saussure'e göre dil, bir göstergeler dizgesidir. Bu göstergeler dizisi ise kavramlara işaret eder (Rifat, 2020, s. 235). Saussure göstergeyi, gösteren ve gösterilen olarak ele alır (Fiske, 2003, s. 67). Gösteren, doğrudan algılanan anlamdır. Gösterilen ise gösterenin içeriği ile ilgilidir (Rifat, 2018, s. 135). Kapı sözcüğü üzerinden örneklemek gerekirse; sözcük olarak kapı gösterendir. Bu sözcüğün aklımızda uyandırdığı kapı kavramı ise gösterilendir. Herhangi bir dilde kullanılan kapı sözcüğüyle, kapının anlak olarak zihnimize uyandırdığı kapı kavramı, beraber kapı dediğimiz göstergeye işaret eder (Ünal, 2016, s. 385).

Saussure aynı zamanda gösterenin nedensizliği ilkesini savunur. Ona göre dilsel gösterge (sözcükler) ve gönderge (dış gerçeklik) arasındaki bağ nedensizdir. Bu anlam toplumsal uzlaşmaya bağlıdır, doğal değildir (Rifat, 2013, s. 167). Saussure, göstergebilim çalışmaları çatısı altında genellikle dil sistemi ile ilgilenmiştir. Dil sisteminin gerçeklikler ile girdiği etkileşimi incelemiştir. Daha çok cümle ile oluşturulan karmaşık anlamlara ve cümlede biçimin anlamı nasıl etkilediği üzerinde durmuştur (Fiske, 2003, s. 115). Ancak gösterenin; okurun bireysel edinimleriyle ne tür bir etkileşime girdiği konusu ile neredeyse hiç ilgilenmemiştir.

2.3. Roland Barthes ve Göstergebilim Yaklaşımı

Roland Barthes, kendine özgü yaklaşımıyla genellikle popüler kültür üzerinde çalışmış ve bu alanda çözümlenmeler yapmıştır. Barthes, göstergebilimi yazılı metinler ile sınırlamaz. Ona göre, günlük hayattaki sıradan şeylerden yüksek sanat yapıtlarına kadar her şey, gösterge düzeyinde çözümlenebilir. Onun göstergebilim anlayışı, gösterge dizgilerini anlamak, göstergelerin yapısal işleyişlerini çözümlenmek ve açıklamak üzerinedir (Karaman, 2017, s. 31). Saussure'ün aksine Barthes, göstergebilimi, dilbilimin bir alt kolu olarak değerlendirmek gerektiğini savunur (Erkman, 1987, s. 28).

Gösteren ve gösterilen arasında kurulan ilişkiye anlamlandırma denir (Karaman, 2017, s. 31). Barthes, göstergebilimin daha çok anlamlandırma süreçleri ile ilgilenmiştir. Öyle ki; Barthes, göstergebilim çalışmaları alanında düzenlam ve yananlam kuramlarının öncülüğünü de üstlenmektedir. O, anlamlandırmanın birinci düzeyini düzenlam olarak ifade eder. Düzenlam düzeyi, aynı zamanda Saussure'ün de üzerine çalıştığı düzeydir (Fiske, 2003, s. 116). Düzenlam, gösterenin birincil anlamına karşılık gelir. İkinci düzey ise yananlam düzeyidir. Yananlam, gösterenin kültürel bağlam içerisinde kazandığı anlamdır (Barthes, 2016a, s. 86). Barthes'a göre gösterilen, göstergeye başvuranın gösterden anladığı "şey"dir (Karaman, 2017, s. 32). Metin içinde yer alan göstergelerin ifade ettiği anlamlar kültürden kültüre değişebilmektedir (Barthes, 2016b, s. 17). Dolayısıyla Barthes çoklu anlamın varlığını vurgulayarak ikinci düzeye yani yananlama işaret eder.

3. Film Afişleri

Bir grafik ürün, görsel öğeleriyle dikkat çekerek alışık olunan yorumlar dışında ele aldığı, o tasarımı etkileyici ve ilgi çekici bir hale getirmiş olarak hedef kitleye yansıtacak, grafik dilin varlığına da önem kazandıracaktır. Bu bakımdan grafik dil; çizgi, leke, simge, fotoğrafı, soyutlama, eğretileme, tipografi gibi anlatım biçimlerinin görselleştirilmesiyle yeni anlatım olanaklarının ifade edilmesini sağlayan, ortaya çıkan

sentezleri farklı anlatım biçimleriyle geliştirmeye çalışan bir yapıdadır (Turgut, 2013, s. 16). Afişler de grafik dilin sunum alanı olarak görsel öğelerin birbirleriyle kurdukları ilişki sonucunda ortaya çıkan, anlaşılır bir dil bütünlüğüne sahip olan kültürel göstergelerdir. Bu göstergeler, sanat ve tasarım kaygısının eşit olduğu grafik ürünlerini temsil etmektedir (Becer, 2018, s. 201-204). İzlenmek için değil de fark edilmek için tasarlanan afişler, bir mesajı çarpıcı şekilde iletme kaygısıyla diğer medya araçlarından da ayrılan konumdadır. Bu özelliğiyle, insanların içinde bulunduğu alışkanlıkları ve düşünceleri yönlendirebilmektedir (Uslu, 2017, s. 27-29).

Filmler de televizyon, resim vb. görsel imgeler aracılığıyla bilgi ileten anlatılardır. Bilgiyi ileten bu anlatılar, görsel olan içeriği estetik olarak ön plana çıkarmayı hedefleyen afişlerinden yararlanır (Parsa, 2008, s. 17-18). Afişlerin de tarihsel süreçte sinema salonları önünde sinema fenerleriyle başlayan tanıtımlar sonucu şekillenen haber iletme isteği günümüze kadar ulaşmıştır. Sinema sektörünün gelişmesiyle birlikte matbaa sektörünün ilerlemesi, afiş tasarımlarını etkili bir tanıtım aracı yapmıştır. Fotoğraf, renk, illüstrasyon, çizgi gibi farklı görsel öğelerin bir arada olması, film afişlerinin dikkat çekici yönünü oluştururken, film afişini tasarlayan tasarımcının ifade yöntemini de içerisinde barındırır. Bu bakımdan afişlerin, filmler hakkında değerlendirme yapılabilmesini sağlayan, izleyici aklında anlamsal derinlikler oluşturmaya çalışan bir yanı olduğu görülür (Parsa, 2008, s. 120). Bir filmi izlemeden önce izleyicinin ilk olarak karşılaştığı, film hakkında bilgi veren, kültürel olarak da yaşanan dönem hakkında bazı bilgileri yansıtan film afişleri, filmin konu ve içeriğine dair ön bilgilerin aktarıldığı sunumlar olarak karşımıza çıkar. Sahip olduğu görsel ve tipografi ile de bilinçaltına etki ederek, filmde yer alan konular hakkında yönlendirir (Çeken ve Arslan, 2016, s. 508-509).

4. Nuri Bilge Ceylan Sineması ve Taşra

Metinlerarasılık unsurları göz önünde bulundurulduğunda Nuri Bilge Ceylan'ın taşra temasını konu aldığı filmlerini, iki dönem altında incelemek mümkündür. Birinci dönem, yönetmenin ilk filmi olan *Koza* ile başlar; *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmleri ile devam eder. *Kasaba* filmi *Koza* filminin devamı niteliğinde olmakla beraber; *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmleri arasındaki metinlerarasılık; üç yapımın da birbirlerinin devamı niteliğinde filmler olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Nitekim yönetmenin bu üç filmi zaman içinde taşra üçlemesi olarak anılmıştır.

İkinci dönem filmleri arasında metinlerarasılıktan bahsetmek mümkün değildir. Üç film de tematik olarak taşrayı ele almakla beraber, konuları yönünden bağımsız bir niteliğe sahiptir. Bu dönem içinde yer alan filmler şöyledir: *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*.

4.1. *Koza* Film ve Taşra Üçlemesi

Taşra, Nuri Bilge Ceylan'ın sinema dünyasının önemli bir parçasıdır. Onun filmlerinde taşra temsiline sıklıkla rastlanır. Taşra teması, bir anlamda Ceylan'ın çocukluğundan sinemasına taşıdığı bir döneme işaret eder, taşra durağanlığı ile birleşir. Ceylan'ın bu yaklaşım ile sıkça başvurduğu duygular, arada kalmışlık ve sıkışmışlık ifadeleri şeklinde kendini gösterir (Aytekin, 2015, s. 249). Yönetmenin taşra üçlemesi olarak da bilinen üç uzun metraj filmi bulunmaktadır. Bunlar *Kasaba* (1995), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmleridir. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi olan *Koza* (1995)'yı da bir kısa film olarak bu üçlemenin başına eklemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla Ceylan'ın taşra temasını konu edinen filmlerinden ilki *Koza*'dır. Bu film, aynı zamanda yönetmenin ilk filmidir. Siyah-beyaz ve kısa film formatında çekilmiştir. Filmde bir diyalog bulunmamasıyla birlikte, rüzgâr sesi, yaprak sesleri ve su hışırtısı gibi doğadan seslere sıklıkla yer verilmiştir. Film, çiftin gençlik fotoğrafları ile başlar, devamında takip eden sahnelerde de pek çok durağan sahneye yer verilir. Bu durum aynı zamanda Ceylan'ın fotoğraf anlayışının, sinemadaki yansıması şeklinde de okunabilir. Konu olarak film; tekrar bir araya gelerek yaşamayı deneyen, fakat ayrılmaktan kurtulamayan yaşlı bir çiftin hikâyesini ele alır. Filme konu olan bu çifti canlandıran isimler Nuri Bilge Ceylan'ın annesi ve babasıdır. Bu film, 1995 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilmiştir. Ardından yönetmen ilk uzun metraj filmi *Kasaba* için kolları sıvamıştır.

Kasaba, Anadolu'da bir kasabada üç kuşak birlikte yaşayan bir ailenin yaşamını, çocukların gözüyle anlatan siyah-beyaz bir film (Özdoğan, 2003). *Koza*'dan farklı olarak bu filmde yönetmen ilk defa diyaloglara yer verilmiştir. Film, kasaba ve zaman arasındaki ilişkiye mercek tutmaktadır. Bu bağlamda kasaba, durağanlığın simgesi olarak resmedilmiştir. Aynı zaman içinde farklı yaşlardaki bireylerin zaman ile arasındaki ilişki gösterilmektedir (Ergin, 2007, s. 61). Aytekin'e (2015, s. 252) göre *Kasaba*, yönetmenin çocukluk yıllarına ilişkin izler barındıran ve Ceylan'ın gözünden bir taşra temsidir. Onun taşra temsili, insanlar arası ilişkinin ön planda olduğu bir anlatım biçimidir. İnsan ilişkileri, konunun önündedir. Ceylan film ve konu hakkındaki görüşlerini şu sözlerle dile getirir: "Herkes gibi beni çeken konular var tabii ama

yine de konu çok önem verdiğim bir şey değil. Her konuda film yapılabilir. İncir çekirdeğinden bile dünyanın en iyi filminin çekilebileceği konusundaki inancım hâlâ değişmedi" (Ceylan, 2003, s. 9).

Ceylan'ın üçüncü filmi Mayıs Sıkıntısı'dır. Bu film, yönetmenin ikinci uzun metraj filmidir. Film, Kasaba filminin devamı şeklinde nitelendirilebilir. Yönetmen, Kasaba filminde de görmüş olduğumuz Saffet'e bu filmde daha mikro ölçekte bir eğilim sergilemiştir. Kasaba filmi, yönetmenin anlatısının makro anlamda bir çerçevesini oluşturmuş ve Mayıs Sıkıntısı ile Saffet'in iç dünyasına hazırlığını tamamlamış gibidir. Filmin adını da sıkıntıdan almış olması, Ceylan'ın Kasaba ile resmettiği durağanlığı pekiştirir niteliktedir. Film, Saffet'in kasabadan ayrılmak istemesi ancak; gidememesi, zamanın gerisinde kaldığını hissetmesi gibi duygular ile verdiği içsel bir mücadeleyi konu almaktadır (Ergin, 2007, s. 64).

Ceylan, Mayıs Sıkıntısı'ndan sonra Uzak filmi ile izleyenlerin karşısına çıkar. Uzak filmi, Saffet'in uzaklara gitme düşüncesine adeta bir cevap niteliğindedir. Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmlerinde Saffet adı ile tanımış olduğumuz Mehmet Emin Toprak, Uzak filminde Yusuf adı ile karşımıza çıkar. Film, Yusuf'un kasabadan ayrılarak kente yola çıkmasıyla başlar. Kente vardığında akrabası Mahmut'un yanına yerleşir. Yusuf'un hayali, dünyayı gezmek ve bunun için bir gemide iş bulabilmektedir. Yusuf kasabadan kente gelmesine gelmiştir ancak; nasıl iş bulunabileceğini bilememektedir. Bu süre zarfında ise Mahmut ile vakit geçirir. Mahmut bir reklam fotoğrafçısıdır. Mahmut'un fotoğrafçı kimliği ve çevresindeki arkadaşları ile fotoğraf konusunda yaşadığı tartışmalar sırasında Yusuf'un da bu tartışmaları uzaktan seyrettiği görülür. Kimi eleştirmenler ve araştırmacılar, üçlemenin son filmi olan Uzak'ın tam bir taşra filmi niteliği taşımadığını ifade ederek, Uzak'ı kente yabancılaşmış taşralı bireyin yaşam ile mücadelesi şeklinde olarak da ele alırlar (Atam, 2010, s. 120). Dolayısıyla Uzak filmi taşra filminden öte bir kentin hikâyesi olarak görülür. Ancak; yönetmenin Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerindeki hikâye; söylem, zaman, mekân ve karakterler açısından geçişkenlik gösterir. Bu üç film de tek filmmiş gibi devamlılık arz etmektedir. Filmler; konusunu yaşamdan almakla beraber, yönetmenin kendi deneyim süzgecinden geçirdiği hayatın bir yansımasıdır (Akbulut, 2005, s. 33).

4.2. Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı Filmleri

Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak'tan sonra İklimler ve Üç Maymun adında iki filme daha imza atar. Bu filmler Ceylan'ın konu ve mekân olarak taşra dışındaki meseleleri konu alan filmleri olmuştur. Ardından yönetmen Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmleri ile taşra temasına geri dönüş yapmıştır. Bu zamana kadar kısa ve uzun metraj olmak üzere toplamda dokuz filme imza atmıştır. Bu filmlerin yedisinin taşrayı ve taşradaki yaşanmışlıkları konu alıyor olması, yönetmenin bu temaya olan ilgisinin açık bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Uzak'tan sonra çekilen İklimler ve Üç Maymun filmleri de ulusal ve uluslararası alanda pek çok ödüle layık görülmüştür. Adı taşra ile özdeşlemeye başlayan Ceylan'ın, taşra dışında konularda da sahip olduğu sinema anlayışının kabul gördüğü anlaşılmıştır. Ceylan, 2011 yılında Bir Zamanlar Anadolu'da filmi ile Anadolu'ya geri dönüş yapmıştır. Film, bir cinayetin aydınlatılması için görevlendirilen çeşitli meslek gruplarından (savcı, polis, asker, doktor, kâtip vb.) insanların bir araya gelerek süreç boyunca yaşadıklarını konu almaktadır. Film, bu kişilerin olaya karşı geliştirdikleri tutum ve yaklaşımlarının bir portresini çıkararak Anadolu'nun fotoğrafını çekmektedir (Yetimova ve Aslan, 2018, s. 76). Filmde yer alan karakterlerin neredeyse tamamının erkek olması, dikkat çekici bir unsur olarak göze çarpmaktadır. Film, doktor ve savcı gibi mesleklerin kentli ve entelektüel düşüncelerini temsil ederken; öte yandan polis, memur ve hizmetli gibi mesleklerin olaylara yaklaşım ve karakteristik özellikleriyle yereli temsil ettiğini göstermektedir (Yetimova ve Aslan, 2018, s. 76). Bir Zamanlar Anadolu'da filminden sonra yönetmen, 2014 yılında Kış Uykusu filmi ile seyircinin karşısına geçmektedir.

Kış Uykusu, emekli olmuş bir tiyatro oyuncusu olan Aydın'ın mesleği bırakarak Anadolu'ya yerleşmesini konu alır. Aydın, babasından kalan oteli işletmek üzere Kapadokya'ya taşınır. Aydın'ın aklı, hep yazmayı düşündüğü tiyatro tarihi kitabındadır. Bu süre zarfında Aydın'ın hayatında eşi Nihal ve kız kardeşi Necla da bulunmaktadır. Kapadokya'da kışın bastırması ile beraber Aydın'ın yaşamış olduğu sıkıntılar da etkisini arttırır. Bu film ile Ceylan ulusal ve uluslararası alanda sayısız ödüller kazanır ve 2014 Cannes Film Festivali'nin en yüksek ödülü olan Altın Palmiye'ye layık görülür. Ardından Ceylan'ın son filmi Ahlat Ağacı 2018 yılında gösterime girmiştir. Film, üniversiteden yeni mezun olan Sinan adında bir gencin ailesinin yaşadığı köye geri dönerek yaşadıklarını konu almaktadır. Sinan'ın bu hikâyesi; onun yazar olma idealleri, babasının kumara olan düşkünlüğü ve kırsal yaşamın sıkışmışlığı üçgeninde seyretmektedir.

5. Yöntem

Tematik olarak taşra olgusu, Nuri Bilge Ceylan'ın sinema evreninde önemli bir yere sahiptir. Ceylan, 1995 ve 2017 yılları arasında dokuz filme imza atmıştır. Ceylan'ın İklimler ve Üç Maymun dışında yedi filmi de taşra teması çevresinde bir örüntü ile kurgulanmıştır. Yönetmenin bu bağlamda imza attığı yapımlar, uluslararası film festivalleri tarafından da takdirle karşılanmış ve pek çok ödüle layık görülmüştür. Yönetmen, 2003 yılında Uzak filmi ve 2011 yılında Bir Zamanlar Anadolu filmi ile en prestijli film festivali olarak kabul edilen Cannes Film Festivali'nde, ikinci en iyi ödül olarak gösterilen Büyük Jüri Ödülüne layık görülmüştür. 2014 yılında ise Ceylan, Uzak filmi ile Cannes Film Festivali'nin en prestijli ödülü olan Altın Palmiye'yi almaya hak kazanmıştır. Böylelikle Koza filmi ile Cannes'da gösterime giren ilk kısa Türk filmi olma unvanını elinde bulunduran yönetmen, topladığı ödüller ile uluslararası ölçekte de kendini ispat etmiştir. Yönetmene bu üç önemli ödülü de kazandıran filmlerin ortak özelliği, Anadolu taşrasını konu edinmesidir. Bu durumun bir sonucu olarak Ceylan'ın adı artık Türk sinemasında taşra geleneğinin önde gelen isimlerinden biri olarak anılmaya başlanmıştır. Buradan hareketle bu çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın taşra temasını konu edinen filmlerinin afişlerine mercek tutmaktadır.

Film afişleri, filmin önemli bir tamamlayıcı unsuru olarak karşımıza çıkar. Ancak Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde film afişlerine diğer filmlerde olduğundan ayrı bir parantez açmak gerekir. Ceylan, yönetmen olduğu kadar aynı zamanda bir fotoğrafçıdır. Nitekim filmlerinde tercih ettiği görsel dil ve estetik anlayışında fotoğrafçı kimliğinden de esintiler hissedilmektedir. Dolayısıyla Ceylan'ın film afişleri de tıpkı filmleri gibi üzerinde titizlikle durulması gereken bir konudur.

Film afişi incelerken en sık başvurulan yöntemlerden biri de göstergebilimdir. Afiş incelerken veya çözümlerken göstergebilim yaklaşımının tercih edilmesinin en önemli nedenlerinden biri, görsel unsurları parçalı bir biçimde inceleyebilmeyi mümkün kılmasıdır. Bu yöntem ile araştırmacılar önceden belirlenen ölçütler doğrultusunda görselleri parçalara ayırır. Bu ölçütler sayesinde görseller, öznel yorumların asgari düzeye çekilmesine olanak sağlar. Böylelikle her araştırmacı önceden belirlenen ölçütleri izleyerek aynı görseller üzerinde hemen hemen aynı sonuçları elde eder. Bu durum araştırmanın nesnel ve bilimsel açıdan tutarlı bir çıktı vermesi adına işlevsel bir role sahiptir.

Parçalı bir hal alan ve anlam birimlerine ayrıştırılan görsel, bütünün oluşturduğu anlamın nasıl inşa edildiği sorusuna ışık tutar. Böylelikle anlam üretiminin sistematik bir analizi yapılmış olur. Göstergebilim yalnızca görsel materyaller üzerinde uygulanan bir yöntem değildir, çok daha geniş bir uygulama alanına sahiptir. Öyle ki; göstergebilime, mimari bir yapıyı çözümlmek veya bir söylemi incelemek üzere de başvurulabilir.

Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan'ın 1995 yılındaki ilk filmi Koza'dan, 2018 yılındaki son filmi olan Ahlat Ağacı'na kadar olan taşra temasına sahip filmlerin afişleri incelenmiştir. Bu bağlamda, yönetmenin yapmış olduğu yedi film saptanmıştır. Bu filmler şöyledir: Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı. Çalışma kapsamında incelenen film afişleri, Ferdinand de Saussure ve Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımları gözetilerek incelenmiştir. Çalışmada incelenen afişler, önce Saussure'ün belirlediği anlam öğeleri; gösterge, gösteren ve gösterilen öğelerine ayrılmıştır. Ardından bu anlam öğelerinin, Barthes'ın yananlam kavramı düzeyinde karşılığı ifade edilmiştir. Bu kavramlar tablolar halinde paylaşılmıştır. Ardından tüm bu anlam öğeleri ile tabloların altında bağlamsal yananlam başlığı altında bütüncül olarak değerlendirilmiştir.

6. Çözümlemeler

Bu başlık altında araştırma kapsamında değerlendirilen film afişleri önce göstergebilimsel olarak analiz edilmiş, ardından elde edilen göstergeler yananlam düzeyinde bağlamsal olarak değerlendirilmiştir.

6.1. Koza Filminin Afişi

Koza filminin afişi (Görsel 1) ve ilgili afişte çözümlenen göstergelerin yer aldığı tablo (Tablo 1) görülmektedir.



Görsel 1. *Koza* filminin afişi (Ceylan, 1995)

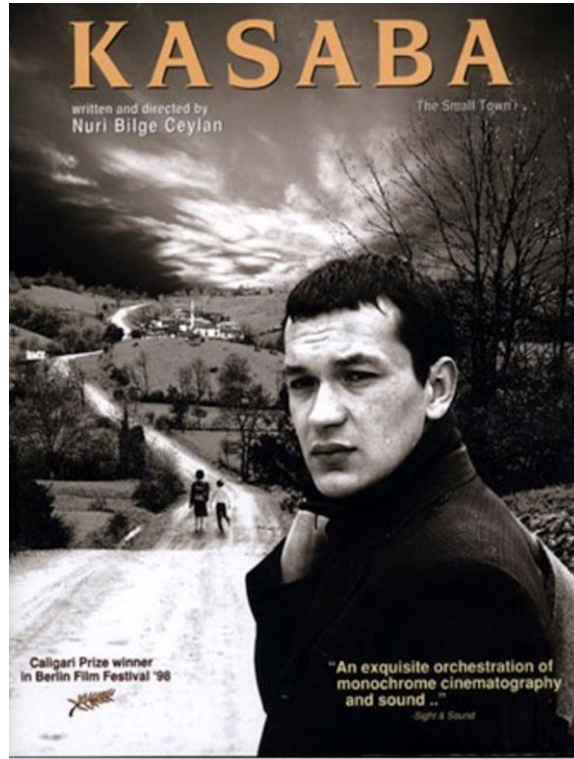
Tablo 1. *Koza* filmi anlatısal göstergeler

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yananlam
Olgu	Gökyüzü	Parçalı bulutlu hava	Karamsarlık
Nesne	Çiçek	Papatya	Sevginin ilanında kullanılan sembolik bir öge
Yer	Ağaçlar	Koru	Kırsal alan
İnsan	Kadın	Elinde papatya tutan bir kadın	Sevgiye davet
İnsan	Yüz ifadesi	Uzaklara bakmak	Düşüncelilik
İnsan	Kadın ve erkek	Yaşlı bir çift	Uzun süredir evli olduğu düşünülen yaşlı bir çift
İfade	Başlık	Koza	Dönüşüm, değişim, yeni bir başlangıç

6.1.1. Bağlamsal Yananlam: Afişin merkezinde, çiçek tarlasında uzakları gözleyen yaşlı bir çift görülmektedir. Çiftin düşünceli bakışları, umutsuzluk içinde olduklarını düşündürmektedir. Kadın önde, erkek ise kadının arkasında yer almaktadır. Önde duran kadının elinde bir çiçek tuttuğu görülmektedir. Çiçek, sevginin ilanında ve olumlu düşüncelerin dile getirilmesinde kullanılan sembolik bir ögedir. Görüntü bütüncül bir gözle incelendiğinde, ilk bakışta bu çiçeğin kadına, arkasında bulunan erkek tarafından verildiği düşünülmüştür. Öyle olmasa bile çiçek, yanlamsal olarak sevginin ilanına ve olumlu düşüncelere işaret etmektedir. Ancak buna rağmen kadın ve erkeğin bakışları, mutlu olmadıklarını gösterir. Bunun yanı sıra görüntünün neredeyse yarısını kaplayan parçalı bulutlu gökyüzü de dikkat çekmektedir. Bu durum, fotoğraftaki çiftin sergilediği karamsar görünümü pekiştirir niteliktedir.

6.2. Kasaba Filminin Afişi

Kasaba filminin afişi (Görsel 2) ve ilgili afişte çözümlenen göstergelerin yer aldığı tablo (Tablo 2) görülmektedir.



Görsel 2. Kasaba filminin afişi (Ceylan, 1997)

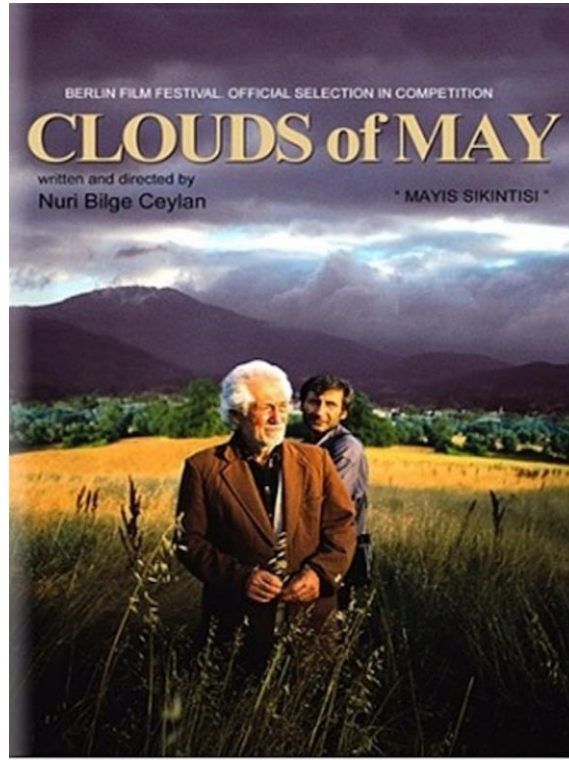
Tablo 2. Kasaba filmi anlatısal göstergeler

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yananlam
İnsan	Yüz ifadesi	Uzaklara bakmak	Düşüncelilik
Eylem	Çocuklar	Uzun bir yol üzerinde yürüyen çocuklar	Uzaklara gitmek, arayış, özgürleşme
Olgu	Bulutlar	Parçalı bulutlu gökyüzü	Umutsuzluk, karamsarlık, olumsuz duygular
Nesne	Ağaç	Yaprakları dökülmüş ağaçlar	Umutların tükenişi
Yer	Kasaba	Kırsal	Kısıtlı fiziksel ve sosyal imkanlar
Yapı	Camii	Minare	İnanç eğilimi
Olgu	Duruş	Ceketini sırtına atmak	<i>Ceketini alıp gitmek</i> deyişini andıran bir duruş. Bu deyiş, yeni bir başlangıcı ve/veya radikal kararları anımsatmaktadır
İfade	Başlık	KASABA	Sınırlı imkanlar, şehir dışı

6.2.1. Bağlamsal Yananlam: Afişin merkezinde; yolun kenarında, ceketini sırtına atmış ve arkasına dönmüş vaziyette uzaklara bakan bir genç adam görülmektedir. Aynı zamanda yolda, yürümekte olan iki küçük çocuğun olduğu görülmektedir. Yola ve çevreye bakıldığında yerin kırsal bir alan olduğu ilk bakışta anlaşılabilir. Öte yandan genç adamın bakışlarındaki karamsarlık ve düşüncelilik hali ise dikkat çekicidir. Bakışlardaki karamsarlık hali afişin bütünü ile de uyumlu bir görünüm sergilemektedir. Nitekim kasvetli bir gökyüzü ve yaprakları dökülmüş olan ağaçlar kış mevsimini işaret eden göstergeler olup, fotoğrafın geneline hâkim olan karamsar ifadeyi destekleyen göstergeler olarak da değerlendirilebilir. Yolun devamında bir yerleşim alanı bulunmaktadır. Bu yerleşim yerinin bir kasaba olduğu film afişinden de anlaşılabilir. Kasabanın içerisinden yükselen camii minaresi ise dikkat çekicidir. Bu durum, kasabanın genel inanç eğilimi ve genel yaşam tarzı hakkında ipuçları vermektedir. Yol, kasaba ile son bulmayarak, ileriye doğru devam etmektedir. Yol görüntüsü, oldukça kasvetli bir gökyüzü ile birleşerek tamamlanmaktadır.

6.3. Mayıs Sıkıntısı Filminin Afişi

Mayıs Sıkıntısı filminin afişi (Görsel 3) ve ilgili afişte çözümlenen göstergelerin yer aldığı tablo (Tablo 3) görülmektedir.



Görsel 3. Mayıs Sıkıntısı filminin afişi (Ceylan, 1999)

Tablo 3. Mayıs Sıkıntısı filmi anlatsal göstergeler

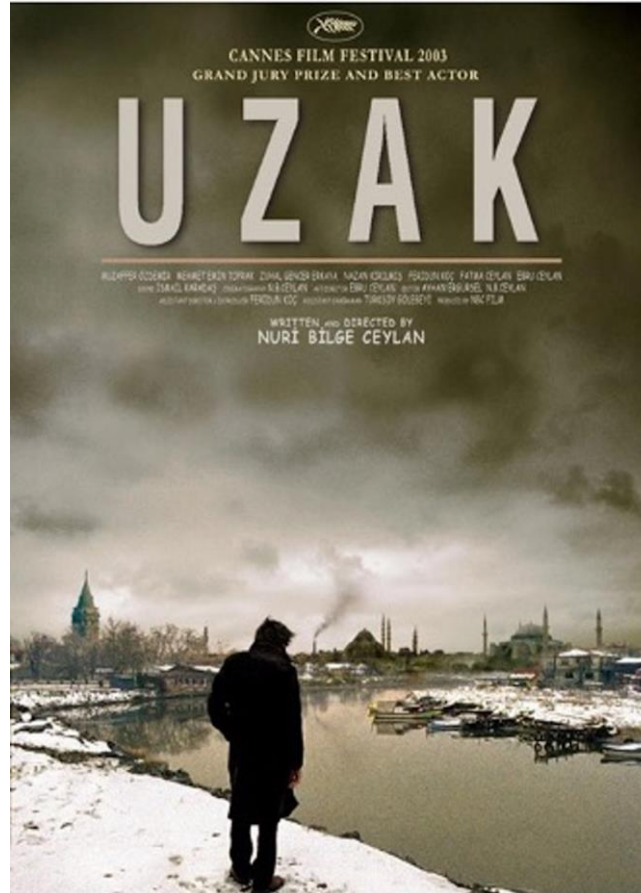
Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yananlam
Yer	Tarla	Ekin tarlası	Çiftçilik, çiftçi
Yer	Ağaçlar	Koru	Kırsal alan
Olgu	Bulutlar	Parçalı bulutlu gökyüzü	Umutsuzluk, karamsarlık, olumsuz duygular
İfade	Yüze vuran güneş	Güneşe dönmek	Işığa, dönmek, umutlu bekleyişin bir temsilidir

İnsan	Yüz ifadesi	Uzaklara bakmak	Düşüncelilik
İfade	Yüze vuran güneş	Güneşe yarım dönmek	Beliren ışığa, umuda karşı mesafeli bir tutum
İfade	Başlık	Clouds Of May	Filmin Türkçe adı Mayıs Sıkıntısı'dır. Yönetmen, <i>sıkıntı</i> kavramını İngilizce'deki <i>bulut</i> kavramı ile ifade etmiştir. Sıkıntı ifade edilirken kapalı havadaki bulutun uyandırdığı yananlama başvurulmuştur

6.3.1. Bağlamsal Yananlam: Afişin merkezinde, yaşlı ve orta yaşlı iki kişinin bir ekin tarlası içinde olduğu görülmektedir. İlk bakışta Vincent van Gogh'un Selvi Ağaçlı Buğday Tarlası tablosu ile benzerliği dikkat çekmektedir. Ekin tarlasının arkasında bir kuru bulunmaktadı. Onun da arkasında yüksek dağlar yer almaktadır. Gökyüzü hayli parçalı bulutludur ve kapalıdır. Görüntünün merkezinde yer alan yaşlı kişi yüzünü güneşe dönmüştür ve güneş ışığının büyük kısmı yüzüne yansımaktadır. Güneş ışığı, başlangıçları ve umudu simgeler. Buradan hareketle kişilerin ışığa karşı aldığı pozisyon, aynı zamanda kişilerin beslediği umuda karşı tutumları ile de ilişkilendirilebilir. Öte yandan güneşten gelen ışık ekin tarlasının büyük kısmını aydınlatmış ve bulutlarla kaplı olan gökyüzü ile bir zıtlık oluşturmuştur. Buradan hareketle afişin büyük bir kısmını kaplayan kasvetli bulutlar, tarlaya düşen güneş ışığı ile anlamsal bir tezat oluşturarak; umut ve karamsarlık arasında konumlanan bir görsel anlatı oluşturmuştur.

6.4. Uzak Filminin Afişi

Uzak filminin afişi (Görsel 4) ve ilgili afişte çözümlenen göstergelerin yer aldığı tablo (Tablo 4) görülmektedir.



Görsel 4. *Uzak* filminin afişi (Ceylan, 2002)

Tablo 4. Uzak filmi anlatsal göstergeler

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yananlam
Nesne	Camii	Süleymaniye Camii	İstanbul silüetini oluşturan sembolik bir öge
Nesne	Camii	Ayasofya Camii	İstanbul silüetini oluşturan sembolik bir öge
Nesne	Kule	Galata Kulesi	İstanbul silüetini oluşturan sembolik bir öge
Nesne	Ağaç	Yaprakları dökülmüş ağaçlar	Umutların tükenişi
Olgu	Yer	Kar	Zorlu koşullar
Olgu	Yol	Su yatağı, akarsu	Yol, arayış
Olgu	Duman	Kara duman tüten baca	Kirli ve sağlıksız çevre koşulları
Olgu	Bulutlar	Kara bulutlar	Umutsuzluk, karamsarlık, olumsuz duygular
İfade	İnsan	Tamamen siyah giyinmiş, saçları dağınık şekilde İstanbul'u seyreden biri	Karamsar ve derin düşünceler içerisinde olmak
İnsan	Yüz ifadesi	Uzaklara bakmak	Düşüncelilik
Yer	Su ve kara	Kıyı	Sınır, karar vermenin eşiğinde olmak
İfade	Başlık	UZAK	Mesafe, umutsuzluk

6.4.1. Bağlamsal Yananlam: Afişte bir su yolunun kıyısında İstanbul silüetini seyretmekte olan biri görülmektedir. Kişinin saçları dağılmış ve arkası dönük vaziyettedir. Afişte İstanbul'u simgeleyen tarihi öğelerin (Süleymaniye Camii, Ayasofya Camii, Galata Kulesi) bir arada bulunuş biçimi itibarıyla, fiziksel olarak afişte yer aldığı şekliyle görüntülenmesinin mümkün olmadığını gösterir. Dolayısıyla kişinin izlediği İstanbul silüeti, teknik olarak bir arada bulunması imkânsız öğelerden oluşan kurgusal bir görüntüdür. Fotoğrafa benzeyen bir grafik tasarım ürünüdür. Bu öğeler, İstanbul'u simgelemek adına işlevsel olarak bir arada kullanılmıştır. İstanbul silüetinin içerisinde üzerinden kara dumanlar tüten bir baca görülmektedir. Üzerinden duman tüten baca görüntüsü, bu bölgede ağır sanayii faaliyetlerin var olduğunu gösterir. Esasen bu imge, kent ekonomisinin sembolik bir ifadesidir.

Afişte, görüntünün merkezinde yer alan kişinin dışında başka bir insanın bulunmaması dikkat çekicidir. Bu durum kentteki yalnızlık imgelemine akıllara getirmektedir. Öte yandan; yaprakları dökülmüş ağaçlar, yerdeki kar, kara bulutlar ve bunların işaret ettiği kış mevsimi de yanamlamsal olarak afişin geneline hâkim olan karamsar havayı pekiştirir niteliktedir. Nitekim bu karamsar hava, fiziksel olarak afişin yarısından çoğunu kaplamış vaziyettedir.

Ceylan'ın hemen tüm afişlerinde görüldüğü üzere bu afişinde de yol imgesine yer verdiği görülmektedir. Afişte de kişinin İstanbul'u bu su yolunun kıyısından seyrettiği görülür. Su yolunun sonu İstanbul'a doğru ilerlemektedir. Bu durum, kişinin önünde bulunan su yolu ve İstanbul arasında bir bağ olduğu düşüncesini akıllara getirmektedir.

6.5. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Afişi

Bir Zamanlar Anadolu'da filminin afişi (Görsel 5) ve ilgili afişte çözümlenen göstergelerin yer aldığı tablo (Tablo 5) görülmektedir.



Görsel 5. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin afişi (Ceylan, 2011)

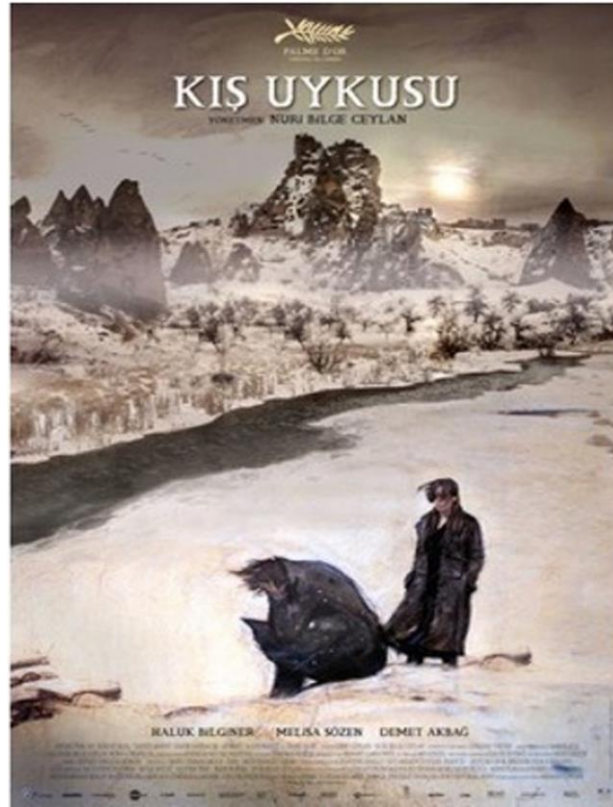
Tablo 5. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi anlatsal göstergeler

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yananlam
İnsan	Yüz ifadesi	Uzaklara bakmak	Düşüncelilik
Nesne	Ağaç	Elma ağacı	İlk günah, günah ağacı, kabahat, suç
Yer	Tepeler	Kırsal	Kısıtlı fiziksel ve sosyal imkanlar
İnsan	Gölge	Elma ağacının gölgesinde karanlıkta kalmış insanlar	Karanlıkta kalmak, zanlı, şüpheli
Olgu	Yol ve arabalar	Yol kenarında mola vermek	Uzun bir yolculuğun var oluşu
İnsan	Duruş	Aydınlıktan gölgedeki insanları izlemek	Şüphe duymak, gözlemlemek, sorgulamak
İfade	Başlık	Bir Zamanlar Anadolu'da	Öyküleyici bir giriş ile Anadolu'da geçecek bir hikâyeye işaret etmek

6.5.1. Bağlamsal Yananlam: Afişin merkezinde elma ağacı ve elma ağacının üzerinde konumlanan üç kişinin varlığı dikkat çekmektedir. Kişilerin dizilişi ve afiş üzerindeki konumlandırılışı, bu kişilerin filmin konusunu destekleyen ana karakterler olduğunu düşündürmektedir. Karakterler, uzaklara bakar şekilde düşünceli bir tavır sergilemektedir. Ağaç, afişin tam ortasında konumlandırılmıştır. Elma ağacı, çeşitli inanç sistemleri ve mitlere göre; günahın ve kirlenmenin sembolik bir ifadesidir. Bu ağacın gölgesinde üç kişi bulunmaktadır. Ağacın dışında bulunan aydınlıktaki bir kimsenin, gölgedeki üç kişiyi elleri cebinde bir vaziyette uzaktan izlediği görülmektedir. İzleyen kişinin duruşu anlamlıdır. Bu duruş, sorgulayıcı ve anlamaya çalışan bir tavrı anımsatmaktadır. Elma ağacın önünden bir yol geçmektedir. Yolun geçtiği konuma bakıldığında yerin şehir merkezinden uzak, kırsal bir alan olduğu anlaşılmaktadır. Tepelerin ardına doğru uzanan yolda park edilmiş araçlar ve kümelenmiş insanlar görülmektedir. Kümelenmiş insanların arasındaki mesafe dikkat çekicidir. İlk bakışta bu durum; kümelenmiş kimseler arasında yakın bir ilişki olmadığını, hatta birtakım ayrılıklar olduğu düşüncesini akıllara getirmektedir.

6.6. Kış Uykusu Filminin Afişi

Kış Uykusu filminin afişi (Görsel 6) ve ilgili afişte çözümlenen göstergelerin yer aldığı tablo (Tablo 6) görülmektedir.



Görsel 6. *Kış Uykusu* filminin afişi (Ceylan, 2014)

Tablo 6. *Kış Uykusu* filmi anlatsal göstergeler

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yananlam
İnsan	Adam	Başını elleri arasına alarak öne doğru eğilmek	Hayal kırıklığı, hüznün, duygusal çöküş
İnsan	Kadın	Elleri cebinde üzülen birini izlemek	Çaresizlik
Olgu	Yer	Kar	Zorlu koşullar

Olgu	Işık	Güneş	Aydınlık, umut, başlangıç
Nesne	Kayaçlar	Peribacaları	Kapadokya
Olgu	Yol	Su yatağı, akarsu	Yol, arayış
Nesne	Ağaç	Yaprakları dökülmüş ağaçlar	Umutların tükenişi
İfade	Başlık	KIŞ UYKUSU	İçine kapanma, kabuğuna çekilme

6.6.1. Bağlamsal Yananlam: Afişin merkezinde ayakta duran bir kadın ile başını elleri arasına alarak eğilmiş vaziyette oturan bir adam yer almaktadır. Adamın bu duruşu, hayal kırıklıklarını ve duygusal çöküşü yansıtmaktadır. Kadın, adama doğru çaresiz bir ifadeyle dönük bir vaziyettedir. Film afişinin İlya Glazunov'un 1970 yılında yapmış olduğu At the Edge of the Ice-Hole eserinden esinlenerek yapıldığı görülmektedir. Bu eser, Dostoyevski'nin 1849 yılında yazmaya başladığı ancak; tamamlayamadığı ilk romanı Netoçka Nezvanova'ya ithafen yapılmış bir eserdir.

Afiş; kar manzarasının hâkim olduğu, çetin ve zorlu hava koşullarına gönderme yapmaktadır. Her afişte olduğu gibi bu afişte de ağaç ve yol imgesine başvurulmuştur. Ağaçlar yaprakları dökülmüştür ve yol da bir su yoludur. Çevrede peribacalarının bulunduğu görülmektedir. Bu durum hikâyenin geçtiği yer hakkında ipuçları vermektedir. Gökyüzü bulutlar ile kapalı ve kasvetlidir. Bulutların arkasından güneşin varlığı hissedilmektedir. Ancak güneşin doğmakta mı yoksa batmakta mı olduğu hakkında yorum yapmak güçtür. Bu belirsizlik hava durumunun kötülüğü ile birleşince karamsar bir tablo ortaya çıkmaktadır. Bu afiş de tıpkı Uzak filminin afişinde olduğu gibi bir fotoğraf değil, kurgulanmış bir görseldir.

6.7. Ahlat Ağacı Filminin Afişi

Ahlat Ağacı filminin afişi (Görsel 7) ve ilgili afişte çözümlenen göstergelerin yer aldığı tablo (Tablo 7) görülmektedir.



Görsel 7. Ahlat Ağacı filminin afişi (Ceylan, 2017)

Tablo 7. Ahlat Ağacı filmi anlatsal göstergeler

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yananlam
Olgu	Dudak	Yara	Şiddet eylemi
İnsan	Yüz ifadesi	Uzaklara bakmak	Düşüncelilik
İnsan	Saç	Savrulan saçlar	Umursamamak
Nesne	Ağaç	Ahlat ağacı	Anadolu coğrafyasında sıklıkla görülen, zorlu çevre koşullarına rağmen kendi kendine yetişebilen ve genellikle yalnız görülen bir ağaç.
İnsan	Yüz ifadesi	Çatık kaşlar ve kısık gözler	Şüphe
Olgu	Hava	Bulutlar	Kasvet, sıkıntı, belirsizlik
İfade	Başlık	Ahlat Ağacı	Anadolu coğrafyasında sıklıkla görülen, zorlu çevre koşullarına rağmen kendi kendine yetişebilen ve genellikle yalnız görülen bir ağaç.

6.7.1.Bağlamsal Yananlam: Afişin merkezindeki öğeler, genellikle filmde yer alan ana karakterlere veya ana konuya işaret eder. Bu bağlamda afişin solundaki erkek karakter, boyut olarak merkeze çekilmiştir. Bu kişinin ana karakter olduğu anlaşılmaktadır. Ana karakterin ardına bakan düşünceli duruşu, geçmişi sorguladığı düşüncesini akıllara getirmektedir. Bu imgeye, bundan önce Uzak filminde de başvurulmuştur. Kişinin dudağında ise bir yara izi bulunmaktadır. Dudaktaki yara izi, kavga etmiş olmak gibi bir şiddet eylemini çağrıştırmaktadır. Ana karakterin arkasında görece daha küçük boyutta uzaklara bakan bir kadın vardır. Kadın, saçları savruk ve dalgın bir görünüme sahiptir. Düşünceli bir tavır sergilemektedir. Görüntünün sağında yer alan kişinin yüz ifadesi dikkat çekicidir. Kişinin kaşları çatık ve gözleri kısık vaziyettedir. Çatık kaşlar ve kısık gözler, beslenen bir şüphenin yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Afişin tam ortasında bir ağaç bulunmaktadır. Karakterler bu ağaç etrafında çevrelenmiş biçimdedir. Filmin adı, bu ağacın bir ahlat ağacı olduğunu düşündürmektedir. Kişilerin afiş üzerindeki konumlandırılması, ahlat ağacını odak noktası yapmaktadır. Ahlak ağacı; Anadolu'da yetişen, kuraklığa dayanıklı ve kendi kendine yetişebilen yalnız bir ağaç olarak bilinmektedir. Buradan hareketle filmin hikâyesinde, ağacın karakteristik yapısına başvurumda bulunulduğu düşünülmektedir.

7. Sonuç

Çalışma kapsamında Nuri Bilge Ceylan'ın taşra temasını konu edindiği film afişleri, göstergebilimsel bir yaklaşım gözetilerek incelenmiştir. Afişler anlam öğelerine ayrıştırılarak, yönetmenin tasvir ettiği taşranın göstergeler üzerinden bir analizi yapılmıştır. Bu göstergeler, yönetmenin taşra temsiline bir parçası olarak da değerlendirilebilir.

Analiz edilen afişler incelendiğinde, tasarımında en çok kullanılan öğenin ağaç olduğu saptanmıştır. Nitekim; Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı film afişlerinin tümünde de ağaç/ağaçlar görselleri yer almaktadır. Ağaç ögesi, Bir Zamanlar Anadolu'da ve Ahlat Ağacı film afişlerinde görüntünün merkezinde konumlandırılmıştır. Bu afişlerde ağacın çeşitli karakteristik özelliklerine başvurumda bulunulduğu görülmektedir. Bir Zamanlar Anadolu'da filminin afişinde yer alan elma ağacı; sembolik olarak günah, kabahat ve suç gibi kavramları çağrıştırmaktadır. Öte yandan Ahlat Ağacı filminin afişinde yer alan ahlat ağacı; Anadolu topraklarında kendi kendine yetişen ve genellikle yalnız görülen bir ağaç türüdür. Bir Zamanlar Anadolu'da ve Ahlat Ağacı örnekleri özelinde yönetmenin gerek filmde gerekse film afişinin anlam inşasında, ağacın temel karakteristik özelliklerine başvurduğu görülmektedir.

İncelenen afişlerde dikkat çeken bir diğer anlam ögesi, insan portrelerinin yüz ifadeleridir. Afişte yer alan insanlar, genellikle uzaklara bakan, düşünceli bir yüz ifadesine sahiptir. Kış Uykusu dışında diğer afişlerde de durgun ve uzaklara bakan yüzler görülmektedir. Ancak; afişteki durgunluk hissi, yalnızca yüz ifadeleri ile sınırlı kalmamıştır. Afişin genellikle kış ve sonbahar mevsimlerini de resmettiği görülür. Bu mevsimler, zorlu koşullar ve umutsuzluk gibi bir takım depresif olguları sembolize eder. Afişteki çevre şartları (ağaç yaprakları, hava durumu, bitki örtüsü vb.) gözetildiğinde Kasaba, Uzak, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerinde açık bir şekilde mevsimlere atıfta bulunulduğu görülmekte; filmlerden ikisinin adının da doğrudan mevsim ve ay adından (Kış Uykusu ve Mayıs Sıkıntısı) oluşması, dikkat çekici olarak değerlendirilmiştir. Afişin geneline hâkim olan depresif duygu durumunu pekiştiren bir diğer anlam ögesi de gökyüzü ve bulutlardır. Afişlerin geneli, parçalı bulutlu ve hayli kasvetli bir hava görünümüne sahiptir. Öyle ki; Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak ve Kış Uykusu filmlerinde de bu etki kendini hissettirmektedir. Afişlerdeki sarı, gri, kahverengi, siyah gibi renklerin baskın bir görünüme sahip olması da dramatik havayı pekiştirmektedir. Bu başvurular, hiç şüphesiz afiş tasarımlarında mevsim tercihlerinin doğal bir yansımasıdır.

Afişlerde yol ögesinin de işlevsel olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda Kasaba, Uzak ve Kış Uykusu film afişlerinde; kara yolu ve su yolu gibi kullanımlarına yer verilmiştir. Yol genel itibarıyla; uzaklara gitmek ve yeni başlangıçlar gibi anlamları çağırır. Dolayısıyla yol, içinde bulunulan durumdan duyulan memnuniyetsizlik ve geleceğe yönelik beslenen ümidin bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Afişte yer verilen yol imgesi, özellikle de taşra üçlemesi olarak bilinen Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmleri bağlamında incelendiğinde daha anlamlı bir zemine oturmaktadır. Bu filmler özelinde bir anlam ögesi olarak yol, ana karakterin iç dünyasındaki arayışa işaret eden bir simge olarak okunabilir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: Anlatı, zaman, mekân*. Bağlam Yayıncılık.
- Atam, Z. (2010). *Yeni sinemanın dört kurucu yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan* (Tez No. 273834) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.
- Aytekin, P. E. (2015). Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatısal dönüşümü: Fotoğrafik anlatımdan, öyküsel anlatıma. *Selçuk İletişim*, 9 (1), 247-265.
- Barthes, R. (2016a). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2016b). *S/Z* (S. Ö. Kasar, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Becer, E. (2018). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Yayınları.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13 (26), 17-41.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (1995). *Koza* [Film].
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (1997). *Kasaba* [Film].
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (1999). *Mayıs Sıkıntısı* [Film].
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2002). *Uzak* [Film].
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Film].
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Film].
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2017). *Ahlat Ağacı* [Film].
- Çeken, B. ve Arslan, A. A. (2016). İmgelerin göstergebilimsel çözümlenmesi. Film afişi örneği. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11 (2), 508-517.
- Ceylan, N. B. (2003, Mayıs). Sanki her şey kendiliğinden oluyor gibi. *Sonsuzkare Dergisi*, 1.
- Ergin, S. (2007). *Mimarlık ve sinema etkileşiminin sinemasal mekâna etkileri ve Nuri Bilge Ceylan sinemasından bir örnek: "Uzak"* (Tez No. 179024) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. Alan Yayıncılık.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, Çev.). Bilim ve Sanat.

- Güz, N., Küçükerođan, R., Sarı, N., Küçükerođan, B. ve Zeybek, I. (2002). *Etkili iletişim terimleri*. İnkılap Yayınevi.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9 (2), 25-36.
- Özdođru, P. (2003). *Popüler sinema ve sanat sineması ayrımında minimalist yaklaşım ve Nuri Bilge Ceylan sinemasında yansımaları* (Tez No. 124906) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.
- Özen, E., ve Çelenk, S. (2006). Sinema endüstrisinin ekonomik yöndeşme eğilimleri: Hollywood örneği. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), 67-96.
- Özmağas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in gösterge kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (1), 32-45.
- Parsa, S. (2008). *Film çözümlemeleri*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin abc'si*. Say Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, M. (2018). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü*. Alfa Yayınları.
- Rifat, M. (2020). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları-2 temel metinler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev*. Metis Yayınları.
- Turgut, E. (2013). *Grafik dil ve anlatım biçimleri*. Anı Yayınları.
- Uslu, Y. (2017). *Grafik tasarımda mükemmellik kusurluluk afişler*. Ekin Yayınevi.
- Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin serüveni. *Mütefekkir*, 3 (6), 379-398.
- Yetimova, S., ve Aslan, M. (2018). Nuri Bilge Ceylan sinemasının uluslararası basındaki eleştirileri üzerine bir söylem analizi: Bir Zamanlar Anadolu'da örneği. *Asya Studies*, 5 (5), 73-86.