

KEMAL SUNAL FİLM AFİŞLERİ; GÖSTERGEBİLİMSSEL BİR ANALİZ

KEMAL SUNAL FILM POSTERS; A SEMIOTIC ANALYSIS

Atakan YAPICI*, Zehra ÖZKEÇECİ*

DOI: 10.69999/emedi.1682818

MAKALE BİLGİLERİ

Araştırma Makalesi
Research Article

Article / Makale:

Send / Gönderim: 24.04.2025

Appraisal / Değerlendirme: 24.04.2025

Accept / Kabul Tarihi: 25.05.2025

Sayfa: 44-70 / Page: 44-70

Anahtar Kelimeler:

Kemal Sunal, Güldürü Sineması,
Film Afişi, Türk Sineması

Key Words:

Kemal Sunal, Comedy Film Genre,
Film Poster, Turkish Cinema

ÖZET

Bu çalışmada, Türk sinemasının simge isimlerinden Kemal Sunal'ın başrolünde yer aldığı filmlere ait afişler göstergebilimsel yöntemle analiz edilmektedir. Kemal Sunal afişleri; yalnızca tanıtım materyali değil, aynı zamanda dönemin estetik anlayışı, toplumsal yapısı ve kültürel kodları hakkında bilgiler içermektedir. Bu bağlamda çalışma, Türk grafik tasarım tarihine ve sinema kültürüne ışık tutmaktadır. Çalışmada, Kapıcılar Kralı (1976), Şark Bülbülü (1979), Öğretmen (1988) ve Umudumuz Şaban (1979) filmlerinin afişleri incelenmiş; nitel araştırma yöntemlerinden göstergebilimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Çözümlemede, Ferdinand de Saussure'ün 'gösteren-gösterilen' ve Roland Barthes'ın 'düz anlam-yan anlam' yaklaşımları temel alınmıştır. Kemal Sunal afişlerinde; halk kahramanı imgesi, mizah yoluyla sınıf farklılıklarının eleştirisi ve kültürel kimliğin görsel sembollerle yansıtılması öne çıkmaktadır. Ayrıca, tipografi, renk kullanımı ve kompozisyon gibi tasarım unsurlarının izleyicide güçlü bir çağrışım yarattığı tespit edilmiştir.

ABSTRACT

In this study, the posters of films featuring Kemal Sunal, one of the iconic figures of Turkish cinema, are analyzed using a semiotic method. The posters of Kemal Sunal not only serve as promotional materials but also contain information about the aesthetic understanding, social structure, and cultural codes of the era. In this context, the study sheds light on the history of Turkish graphic design and cinema culture. The posters of the films Kapıcılar Kralı (1976), Şark Bülbülü (1979), Öğretmen (1988), and Umudumuz Şaban (1979) are examined using qualitative research methods, specifically semiotic analysis. The analysis is based on Ferdinand de Saussure's concepts of 'signifier-signified' and Roland Barthes's 'denotation-connotation' approaches. In the posters of Kemal Sunal, the image of the folk hero, the critique of class differences through humor, and the representation of cultural identity through visual symbols are prominent. Additionally, it has been observed that design elements such as typography, color usage, and composition create strong associations in the viewer's mind.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, ORCID ID: 0000-0003-4389-9522, yapiciatakan@gmail.com

* Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, ORCID ID: 0000-0002-4822-6899, zehra_ozkececi@yahoo.de

Türkçede, Fransızca “affiche” kelimesinden geçmiş olan afiş; bir fikri duyurmak, reklam ve propaganda amacıyla hazırlanan, duvar veya belirli alanlara yapıştırılan el yazması ya da basılı materyaldir. Afişler, görsel iletişim aracı olarak, halkı bilgilendirmek veya bir mesajı iletmek için etkili şekilde kullanılmaktadır. Bu tür materyaller, genellikle dikkat çekici tasarımlar ve kısa metinlerle izleyicinin ilgisini çekmektedir. İlk ortaya çıktığı dönemlerde ağırlıklı olarak haber ile duyuru amacıyla kullanılan afişler, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte daha çok reklam ya da tanıtım amacıyla kullanılmaya başlanmıştır (Özdemir, 2010: 72). Kent kültürünün gelişimi ve iletişim araçlarının etkisiyle, afişlerin alt türü olan billboardların şekil ile içeriklerinde de değişimler yaşanmıştır. Günümüzde afiş tasarımlarında, ekonomik ve siyasi farklılıklar dikkate alınarak, farklı kentler ile semtler için farklı diller ve objelerle afişler hazırlanmaktadır. Afişler, hedef kitleye etkili şekilde ulaşmayı amaçlayan, kültürel ve bölgesel farklılıkları gözetken yaratıcı iletişim araçları haline gelmiştir (Göksel, 2012:26). Afişler, tasarım ve sanat kaygısının eşit ölçüde harmanlandığı grafik ürünlerdir. Bu tanım, afişlerin sadece görsel bir iletişim aracı olmanın ötesinde estetik bir değere de sahip olduğunu vurgulamaktadır. Afiş tasarımı, mesajın etkili bir şekilde iletilmesini sağlarken aynı zamanda izleyiciyi görsel anlamda etkileyerek dikkat çekmektedir. Tasarımın işlevselliği ile sanatın estetik boyutu, afişlerde denge içinde bir araya gelerek hem iletişimsel hem de sanatsal değer yaratmaktadır (Becer, 2013: 201).

Afişler, tanıtım veya reklam amaçları doğrultusunda hazırlanan ve aynı zamanda görsel sanat ürünleri olarak değerlendirilen çalışmalardır. Afişler, hedeflenen mesajı etkili bir şekilde iletmekle kalmayıp, görselliğin gücüyle izleyicide estetik bir etki yaratmayı da amaçlamaktadır. Bu bağlamda, afişler hem ticari hem de sanatsal kimlik taşıyan melez ürünler olarak öne çıkmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2007: 56). Açık ve kapalı alanlarda, insanların dikkatini çekmeye ve etkilemeye yönelik yaygın bir iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tipografi, resim, firma logoları gibi unsurların etkili şekilde bir araya getirilmesiyle oluşturulan afişler, kısa ve öz reklam mesajlarıyla hedef kitle üzerinde güçlü etki bırakmayı amaçlamaktadırlar. Afişler, belli bir mesajın reklamını yaparak, günlük yaşamın her alanında karşımıza çıkmaktadırlar. İnsanlar, mesajları akıllarında tutmasalar da afişler genellikle okuma ya da görme ihtiyacı yaratarak farkındalık oluştururlar. Bu mesajlar, bazen belleği harekete geçirir, geçmiş anıları tazeler, bazen de geleceğe dair beklentiler uyandırır. Afişlerin görsel ve mesaj odaklı yapısı, çağdaş iletişim araçlarının vazgeçilmez bir parçası haline gelmelerini sağlamaktadır (Berger, 1995: 129-130). Sinema afişleri ise film yapımcılarının filmlerinde ele aldıkları konuları ve yarattıkları dünyaların atmosferini izleyiciye aktarmak için kullanılan güçlü bir araçtır. Bu afişler, sadece filmi tanıtmakla kalmaz, filmin temasının ve ruhunun daha geniş bir bakış açısıyla anlaşılmasını sağlar. Sinema afişlerinde; popüler semboller, çarpıcı ifadeler ve dikkat çekici görseller kullanılarak izleyicinin ilgisi

çekilmektedir (Tos, 2024: 268). Afişin anlamını oluşturan sadece bu öğelerin varlığı değil, birbirleriyle kurdukları ilişki ve bütünlük içinde taşıdıkları mesajdır. Tasarımın her bileşeni, diğerleriyle etkileşim halinde çalışarak izleyiciye estetik ve anlam açısından zengin bir deneyim sunmaktadır. Böylece sinema afişleri, yalnızca görsel bir ürün değil, aynı zamanda dikkatle kurgulanmış iletişim aracına dönüşmektedir (Çeken ve Aypek Arslan, 2016: 508). Film afişleri, bir filmin fiziksel olarak somutlaşmış en belirgin temsilcilerinden biridir. Aynı zamanda, filmi, görsel ve grafiksel unsurlar aracılığıyla özetleme veya bir görsel metni şekillendirme çabasıdır. Film afişleri, yalnızca filmin hikâyesine ve sinema endüstrisinin dinamiklerine ışık tutmakla kalmaz, aynı zamanda üretildiği dönemin toplumsal yapısını, estetik tercihlerini ve kültürel eğilimlerini de yansıtmaktadır. Bu yönüyle, film afişleri hem dönemin zevk ve anlayışını hem tasarım sürecini ve bu süreci yöneten tasarımcıların etkilerini anlamak için değerli bir kaynaktır (Noyan, 2007: 34).

Film afişi, yoğun tasarım ve sanat anlayışı barındıran, semboller ile anlamların bir arada sunulduğu çok katmanlı kültürel bir nesnedir. Grafik, metin ve diğer görsel unsurların birleşimiyle oluşturulan film afişleri yazı, renk, çizgi, grafik gibi öğelerin birbiriyle ilişkilendirilmesiyle çeşitli anlam katmanları sunmaktadır (King, 2013: 17). Bu bağlamda film afişi, afişte kullanılan görseller ile tasarımsal detaylar aracılığıyla filmin anlam dünyasına dair ipuçları ve imgeler sunmaktadır. Film afişi, sadece bir tanıtım aracı değil; filmin temasını, duygusal tonunu ve hikâyesini görsel dil üzerinden aktaran önemli bir iletişim aracıdır.

Türk sinemasında afişler, 1920’li yıllardan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. O dönemde, İstanbul’daki sinema salonlarının cepheleri büyük boyutlu afişlerle kaplanarak görsel bir cazibe yaratılmıştır. Ressamlar tarafından elle çizilen bu afişler, uzaktan bile dikkat çekebilecek şekilde tasarlanmıştır. Oldukça büyük ve ışıklandırılmış bu görseller, dönemin halkı tarafından “sinema feneri” olarak adlandırılmıştır. Bu uygulama, Türk sinema kültürünün tanıtım alanında yeni bir estetik anlayış geliştirildiğini göstermektedir (Arslan ve Mahir, 2023: 73). 1727’de ilk matbaanın kurulmasıyla Türk sinemasında afiş üretimi, çoğaltım teknikleriyle yeni bir döneme girmiştir. 1940’lara kadar siyah-beyaz filmlerin afişlerinde canlı renkler kullanılarak izleyicinin ilgisi çekilmiştir. 1950’lerde tarihi ve kahramanlık temalı filmlerle birlikte afişlerde kadın figürleri ön plana çıkmış, illüstrasyonlar filmin içeriğini aktarmada önemli bir araç olmuştur. 1960’ların ortalarından itibaren fotoğraflı afişler yaygınlaşmış, ancak özel çekim yerine filminden alınan sahneler tercih edilmiştir (Arslan, 2004: 17). 1980’lerde ise televizyonun yaygınlaşması ve video kullanımının artmasıyla sinema izleyicisi azalmış, bu durum afiş üretimine de yansımıştır. Ekonomik ve siyasi istikrarsızlıklar nedeniyle sektör zayıflamış, bu dönemde seks filmleri sinemanın baskın türü haline gelmiştir. 1990’larda dijital teknolojinin etkisi ve artan estetik kaygılarla Türk film afişleri, uluslararası standartlara yaklaşarak görsel açıdan daha

kaliteli bir düzeye ulaşmıştır. Bu süreçte afişler, kültürel ve tasarımsal dönüşümlerin bir göstergesi olmuştur (Özön, 1995: 36).

Türk sinemasında afişlerin tarihsel gelişimi, yalnızca sinema sektörünün değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişimlerin de bir yansımasıdır. Farklı dönemlerdeki estetik anlayışlar, teknik olanaklar ve izleyici beklentileri, afişlerin tasarımında belirleyici rol oynamıştır. Bu bağlamda, Türk sinema afişleri, bir yandan filmlerin tanıtımını üstlenirken diğer yandan dönemlerinin sosyal, ekonomik ve politik koşullarını da görsel bir dille ifade etmişlerdir. (Sözen ve Tanyeli, 1994: 110) Çalışmanın konusu olan Kemal Sunal film afişleri ise yalnızca tarihsel bir perspektif sunmakla kalmamakta, aynı zamanda Türkiye'nin grafik tasarım dili ve sinema sektörünün dünya ile bazı açılardan paralellik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu afişlerde; çocuğun, aile yapısının ve toplumun sunumu hem kültürel hem sosyal hem de estetik açılardan önemlidir. Türkiye film endüstrisinin gelişimi ve toplumsal değişimle birlikte afiş tasarımındaki ilerleme, Kemal Sunal film afişlerinde de görülmektedir. Bu bağlamda çalışmada, Kemal Sunal film afişleri, göstergebilim yöntemiyle incelenmekte ve afişlerdeki görsel unsurların anlam üretme süreçleri ele alınmaktadır. Göstergebilimsel analiz ile afişlerde kullanılan semboller, metinler, renkler ve diğer tasarım unsurları arasındaki ilişkiler ortaya koyulmakta ve bu unsurların toplumsal, kültürel, sanatsal açıdan yarattığı anlam dünyası çözümlenmektedir (Sari ve Aminatun, 2024: 12). Çalışma, Kemal Sunal afişlerinin hem Türk sinemasındaki yerine hem de dönemin estetik ve toplumsal dinamiklerini nasıl yansıttığına dair vurgu yapmaktadır.

FİLM AFİŞİ

Filmlerin dış dünyaya açılan görsel yüzü afişler, film içeriği ve teması hakkında genel bir çerçeve sunan önemli tasarım ürünleridir. Afişlerin temel işlevi, izleyicide dikkat uyandırarak merak duygusunu harekete geçirmek ve filmi izleme motivasyonu oluşturmaktır. “Sinema izleyicisi açısından hayal, film afişleriyle başlar. Çünkü sinemanın kendisi bir hayaldir ve sinema afişleri, bu hayale dokunmanın en net nesnesidir” (Arslan ve Mahir, 2023: 71). Bu bağlamda; afişte yer alan görsel unsurların seçimi, öğeler arasındaki uyum, kompozisyonun dengesi, renk paleti ve tipografi gibi tasarımsal detaylar büyük önem taşımaktadır. Etkili bir afiş, öncelikle izleyicinin dikkatini çekerek farkındalık yaratmalı, ardından hafızada kalıcı bir izlenim bırakarak filmi izleme isteği uyandırmalıdır. Bu hedefleri gerçekleştiren bir afiş, iletişimsel amacına ulaşmış ve başarılı bir tasarım örneğidir. Bu nedenle, afiş tasarımının estetik ve işlevsellik dengesini sağlaması hem sanatsal hem de stratejik önem taşımaktadır (Yılmazkol, 2023: 91). Film afişi, filmin anlam katmanlarını açıkça ortaya koymaktan ziyade, bu anlamları kodlayan ve gizleyen bir görsel nesne işlevi görmektedir. Seyirci ile yönetmenin anlam dünyalarının ilk kez kesiştiği bu görsel araç, aynı zamanda iki farklı anlam evreninin karşılaştığı ve yeniden şekillendiği bir alan sunmaktadır. Bu bağlamda film afişi, yalnızca yönetmenin anlatmak istediği hikâyeyi değil, aynı

zamanda seyircinin kendi algı ve deneyimlerinden hareketle oluşturduğu bağımsız anlam dünyalarını da harekete geçirmektedir (Tos, 2024: 268).

Afiş, görselliğin sunduğu imkanları kullanarak, her seyirci için özgün imge dünyasının kapılarını aralamaktadır. Renk, biçim, tipografi ve semboller aracılığıyla oluşturulan görsel düzenleme, izleyiciyi filmle ilgili belirli bir duyguya veya beklentiye yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda bireysel hayal gücünü ve yorumlama becerisini devreye sokmaktadır (Barthes, 1977: 33). Bu yönüyle afiş, salt bir tanıtım materyalinden öte, filmin izleyicinin zihninde yeniden şekillendiği bir anlatı platformu haline gelmektedir. Bunun yanı sıra, film afişleri yalnızca filme ait görsel göstergeleri barındırmakla sınırlı kalmaz, aynı zamanda üretildikleri dönemin sosyo-kültürel yapısını ve yaşayış tarzını da yansıtan kültürel belge niteliğindedirler (Demir, 2024: 341). Dönemin modasını, popüler kültürünü, estetik anlayışını ve ideolojik eğilimlerini dolaylı bir şekilde bünyesinde barındıran afişler, tarihsel ile toplumsal bağlamın izlerini taşırlar (Özgüç, 2006: 71).

Afiş tasarımı, ülkemizde gerek kullanılan Arap harfleri gerekse sanayi devriminin Avrupa'ya oranla geç gelmesi nedeniyle uzun süre geri planda kalmıştır. Erken dönemlerde, daha çok Arap harfleriyle yazılmış afişler; yardım dernekleri, tiyatro etkinlikleri gibi sosyal ve kültürel konulara hizmet etmişlerdir. Ancak bu afişler, Cumhuriyet'in ilanına kadar sanatsal ve estetik açıdan kayda değer ilerleme gösterememişlerdir (Özön, 1985: 17). Arap harfleriyle yazılı bu ilk afişleri, yurtdışından gelen tüketim ürünlerinin tanıtımına yönelik afişler izlemiştir. İlaç, giyim, çikolata, bisküvi gibi ithal ürünlerin tanıtımı amacıyla hazırlanan bu afişler hem içerik hem de tasarım açısından daha modern bir yapıya sahiptir. XVIII. yüzyılda litografi (taşbaskı) tekniğinin gelişmesiyle birlikte afişlerde renk kullanımı mümkün hale gelmiş, bu durum afişlerin görsel cazibesini artırmıştır. Renkli afişler, tasarımın sadece bilgilendirme aracı olmaktan çıkarak aynı zamanda estetik bir iletişim aracı haline dönüşmesine zemin hazırlamıştır (Meggs ve Purvis, 2016: 48). Bu süreç, afiş tasarımının ülkedeki toplumsal ve ekonomik değişimlerle paralel şekilde evrilmesine olanak sağlamıştır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte modern grafik tasarım anlayışının temelleri atılmaya başlanmıştır.

1920'li yıllarda, Türkiye'de grafik tasarım alanında dikkat çekici gelişmeler yaşanmış ve bu dönemde özellikle kitap kapağı, basın ilanı ve afiş tasarımı alanında nitelikli çalışmalar üretilmiştir. Bu süreçte, Münif Fehim, İhap Hulusi Görey ve Kenan Temizan, Türk grafik tasarımının ilk öncüleri olarak öne çıkmışlardır. Münif Fehim, çizgilerindeki dinamizm ve estetik anlayışıyla kitap kapağı ile afiş tasarımlarında çığır açmış, dönemin sanat ve yayın dünyasında önemli bir isim haline gelmiştir. İhap Hulusi Görey, Türk grafik tasarımına disiplinli bir yaklaşım getirmiş ve özellikle afiş tasarımlarında uluslararası standartlara uygun işler üretmiştir. Özellikle Tekel ve Milli Piyango için yaptığı afişlerle hafızalarda yer edinmiş, sade ve etkili anlatımıyla grafik tasarımın evrensel bir dil kazanmasında rol

oynamıştır. Kenan Temizan ise tipografi ve görsel unsurların uyumunu gözetken çalışmalarıyla grafik tasarımın sanatsal boyutunu öne çıkaran isimlerden biri olmuştur (Becer, 2005: 114). Bu sanatçılar, modern grafik tasarımın Türkiye’deki temellerini atarak, gelecekteki tasarımcılara ilham kaynağı olmuşlardır. Aynı zamanda, yaptıkları çalışmalarla hem estetik hem de işlevsellik açısından afişlerin bir iletişim aracı olarak değer kazanmasını sağlamışlardır. Bu öncüler, Türk sanatında grafik tasarımının bağımsız bir disiplin olarak gelişmesine önemli katkılar sunmuşlardır (Becer, 2005: 115). Cumhuriyet’in kurulmasının ardından, ülkenin kalkınması ve ulus bilincinin güçlendirilmesi amacıyla afişler etkili bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Dönemin teknolojik olanakları göz önüne alındığında, geniş kitlelere en hızlı ve doğrudan ulaşmanın yollarından biri, grafik sanatının bir dalı olan afişler olmuştur. Özellikle meydanlarda sergilenen bu görsel araçlar, toplumun bilinçlendirilmesi ve yönlendirilmesi için önemli bir rol oynamıştır. Devlet, bu dönemde vatandaşlarını yerli malı tüketmeye teşvik etmek, israfı önlemek ve tasarruf bilincini artırmak amacıyla afişlerden faydalanmıştır. Bu afişler, yalnızca ekonomik politikaların bir parçası olarak değil, aynı zamanda yeni kurulan Cumhuriyet’in modernleşme ve ulusal kimlik oluşturma sürecinin bir aracı olarak da tasarlanmıştır. Afişlerde kullanılan görsel ve metinsel öğeler, toplumda ulusal dayanışma duygusunu pekiştirmiş, Cumhuriyet’in hedeflerine uygun bir bilinç oluşturmaya amaçlamıştır (Balaban, 2019: 49). Dönemin grafik sanatçılarının ürettiği bu afişler, sade ve etkileyici tasarımlarıyla mesajlarını geniş bir kitleye ulaştırmış, aynı zamanda erken Cumhuriyet döneminin estetik anlayışını yansıtarak Türk grafik sanatlarının gelişiminde önemli yere sahip olmuşlardır.

1960-1970 yılları arasında Türk afiş sanatında içerik, duygu ve espri unsurlarına ağırlık verilerek yeni bir yorum anlayışı benimsenmiştir. Bu dönemde sanatçılar, birleşerek çeşitli dernekler oluşturmuş ve sektörel ilerlemeyi sağlamak amacıyla kolektif bir çalışma ortamı yaratmıştır. Türk afiş sanatındaki bu gelişim, özellikle film sektöründe değil, daha çok tiyatro ve opera gibi kültürel alanlarda üretilen afişlerle kendini göstermiştir. Bu tür afişlerin boyutları, genellikle 100x140 cm’ye kadar ulaşmış ve görsel olarak etkileyici bir biçimde izleyiciyle buluşmuştur (İnanç, 2023: 14). Tiyatro ve opera dışında, bankalar başta olmak üzere özel kuruluşlar için de özgün afiş tasarımları üretilmiş ve bu eserler, döneminin estetik anlayışını yansıtarak reklamcılıkta önemli bir yer edinmiştir. 1970-1980’li yıllarda teknolojinin yaygınlaşması ve kentleşmenin hızlanmasıyla birlikte reklamcılık alanında yeni yöntemler kullanılmaya başlanmıştır. Bunların en önemlilerinden biri, Türkiye’de ilk kez 1985 yılında kullanılmaya başlanan büyük boy afişlerin sergilendiği reklam panolarıdır. Bu yenilik, afiş sanatının daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış ve açık hava reklamcılığının önünü açmıştır (Yılmaz, 2022:399). 1960-1990 yılları arasında Türkiye’nin sanayi toplumu haline gelme süreci ve yaşanan toplumsal hareketler, afişlerin içeriklerinde de kendini göstermiştir. Yansıması, kentleşme ve toplumsal değişim, afişlerde hem estetik

hem de içerik bakımından güçlü bir ifade aracı olarak işlenmiş, böylece afişler sadece reklamcılık için değil, aynı zamanda toplumsal olayların yansıması ve yorumlanması için de bir araç haline gelmiştir (Tepecik, 1994: 88).

YEŞİLÇAM FİLM AFİŞLERİ

Yeşilçam terimi, Türk sinemasının 1950'lerden 1980'lere uzanan dönemini tanımlamak için kullanılır ve adını İstanbul Beyoğlu'ndaki Yeşilçam Sokağı'ndan alır (Teksoy, 2007: 89). Bu dönem, özellikle 1960'lı yıllar ve 1970'lerin başları, Türk sinemasının "altın çağı" olarak anılır; film üretimi ve seyirci ilgisi açısından en parlak dönemdir. 1965-1975 arası, Türk sinemasının hem nicelik hem nitelik olarak zirveye ulaştığı yıllardır (Teksoy, 2007:44). Yeşilçam, döneminin toplumsal değerlerini ve kültürel dinamiklerini yansıtan filmler üretmiş; bu filmler ulusal kimliğin ve popüler kültürün şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Aradan yıllar geçse de Yeşilçam filmleri hâlâ beğeniyle izlenmekte ve unutulmaz sahneleri günümüz sinema ve mizah dünyasında referans noktası olmaya devam etmektedir (Çelik, 2021: 9). Dolayısıyla Yeşilçam, Türkiye'de sinemanın tarihsel gelişiminde bir mihenk taşı ve kültürel mirasın vazgeçilmez bir parçası olarak değerlidir.

Sinema filmlerinin en önemli tanıtım araçlarından biri olan film afişleri, Yeşilçam döneminde hem sanatsal bir ürün hem de toplumsal bir iletişim aracı olarak büyük etki yaratmıştır. Televizyon ve internetin yaygın olmadığı bu dönemde, afişler kitle iletişiminde filmlerin ilk ve en yaygın tanıtım mecrasıydı (Yılmazkol, 2023: 101). Bu afişler yalnızca filmi tanıtmakla kalmaz, üretildikleri dönemin kültürel bağlamını da yansıtır. Nitekim bir film afişi, tasarımsal görsel unsurları aracılığıyla film endüstrisi, tasarım anlayışı, zanaatkarlık düzeyi ve toplumun beğenisi hakkında pek çok bilgi barındırır; adeta ait olduğu zamanın belgesel bir kanıtı gibidir. Bu sayede afişler, filmlerin hikâyesini özetleyen imgelerin ötesine geçerek toplumun o dönemki dinamiklerine dair ipuçları sunmuş ve izleyicide farkındalık yaratmaya katkıda bulunmuştur (Cemiloğlu ve Ünal, 2023: 459). Sanatsal açıdan bakıldığında ise, Yeşilçam film afişleri Türk grafik tasarım tarihinde özel bir yere sahiptir. Kısıtlı teknik ve ekonomik imkânlarla rağmen büyük emekle hazırlanan bu afişler, el çizimi ilustrasyonlar veya fotoğraf kolajlarıyla estetik bir form oluşturmuş ve şehirlerdeki kamusal alanları adeta bir açık hava sergisine dönüştürmüştür.

Yeşilçam döneminin film afişleri, dönemin estetik anlayışını ve tasarım eğilimlerini yansıtan belirgin öğeler barındırır. Başarılı bir film afişinin, hedef kitlenin dikkatini çekmek ve filmi izlemeye teşvik etmek için görsel uyum ve etkiyi sağlaması gereklidir (Özen, 2020: 1158). Bu bağlamda renk, tipografi, düzen (kompozisyon) ve kullanılan görseller (fotoğraf veya çizim) afiş tasarımının temel öğeleridir. Yeşilçam afişlerinde canlı ve kontrast renkler yaygın biçimde kullanılmış; kırmızı, sarı gibi dikkat çekici

renkler tutku, heyecan, drama gibi duyguları vurgulamıştır (Özen, 2020: 1159). Tipografide, filmin türüne uygun yazı karakterleri tercih edilmiş; örneğin komedi filmlerinin afişlerinde eğlenceli ve kalın fontlar, drama veya aksiyon filmlerinde daha ciddi veya hareket hissi veren fontlar kullanılmıştır. Film isimleri genellikle büyük puntolarla ve afişin üst kısmında merkezi bir konumda yer alarak izleyicinin ilk bakışta dikkatini çekmeyi hedeflemiştir. Yeşilçam afişlerinin bir diğer belirgin özelliği, ünlü oyuncuların görsellerine ağırlık vermesidir. Dönemin star sistemi nedeniyle başrol oyuncularının fotoğrafları veya çizimleri afişlerin odak noktası olur; böylece tanınmış yüzler izleyiciyi cezbetmek için kullanılırdı (Yılmazkol, 2023: 89). Nitekim Yeşilçam'ın popüler filmlerinin afişlerinde “şok edici veya şaşırtıcı tasarımlara” gerek duyulmamış, zira ünlü yıldızların varlığı zaten izleyiciyi çekmek için yeterli görülmüştür (Acar ve Yağbasan, 2014: 206). Bu durum, tasarım dilinin nispeten düz anlatımlı olmasına yol açmış; afişlerde çoğunlukla filmin ana karakterlerinin belirgin görselleri ve olayın genel temasını ima eden sahneler yer almıştır. Kompozisyon açısından, Yeşilçam afişleri çoğunlukla dengeli ve anlaşılır bir yerleşim benimsenmiştir. Afiş, filmin bir sahnesinden alınan fotoğrafı merkeze yerleştirerek sıcak ve samimi bir atmosfer sunar. Üstte ve altta oval bir çerçeve içinde büyük puntolu ve tırnaksız (sans serif) harflerle yazılan film adı, neşeli tonunu yansıtan bir tipografiyle verilmiştir (Özen, 2020: 1158).

Yeşilçam'ın ortaya çıkışını ve gelişimini şekillendiren temel toplumsal süreçler, Türkiye'nin kentleşme süreci, kırsal kesimden kentlere yaşanan yoğun göç dalgası ve bu göçlerin yarattığı sosyal ve kültürel etkiler olmuştur. Bu dönemde kırsal bölgelerden kentlere göç eden geniş kitleler, şehir yaşamına uyum sağlama çabası içinde olsalar da geleneksel değerlerini ve kültürel kodlarını koruma eğilimindeydiler. Yeşilçam, bu toplumsal gerçekliği görmezden gelmek yerine, bu kesimlerin gelenekle olan bağlantılarını güçlendiren bir anlatı sistemi geliştirmiştir. Filmler, kırsal ve geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlı olan izleyici kitlesini hedef almış ve onların kültürel beklentilerine yanıt veren içerikler üretmiştir. Bu süreçte, modernleşme sancıları, toplumsal dönüşüm ve kent yaşamının zorlukları gibi temalar ele alınmış, ancak bu sorunlar genellikle geleneksel aile yapısı, toplumsal dayanışma ve ahlaki değerler çerçevesinde çözüme ulaştırılmıştır. Yeşilçam'ın bu yaklaşımı, sadece izleyicilerin duygusal ihtiyaçlarına hitap etmekle kalmamış, aynı zamanda bu bağları ekonomik bir kazanç kapısına dönüştürmüştür (Suner, 2010: 72). Kırsal kesimin kentlileşme çabası içinde yaşadığı çatışmalar, filmlerde melodramatik bir dille sunulmuş, böylece hem eğlenceli hem de tanıdık gelen bir anlatı oluşturulmuştur. Bu durum, Yeşilçam'ın, toplumsal dönüşümü eleştirmekten çok, mevcut düzeni onaylayan ve güçlendiren bir işlev üstlendiğini göstermektedir (Ayça, 1993: 52-53).

Yeşilçam sinemasında, karakterler genellikle sınıfsal bir ayrım çerçevesinde şekillendirilmiştir. Fakir mahallelerde yaşayanlar; sevecen, hoşgörülü ve dayanışmacı olarak resmedilirken; zenginler, mutsuz, paragöz ve çıkarıcı bir yapıyla betimlenmiştir. Bu çatışma, köyden kente göç, yoksulluk, “zengin kız

fakir oğlan” hikâyeleri ve “iyi-kötü” mücadelesi gibi temalarla Yeşilçam filmlerinin temel taşı oluşturmıştır. Ancak, bu toplumsal ve sınıfsal ayrımları işlerken, özellikle Kemal Sunal filmleriyle birlikte güldürü öğeleri de devreye girmiş ve bu hikâyeler halkın beğenisini kazanan bir mizahi anlayışla sunulmuştur (Dinç, 2019: 363).

Kemal Sunal’ın filmleri, bu türden sınıfsal hikâyeleri mizah aracılığıyla yumuşatmış ve toplumun dertlerine güldürü penceresinden yaklaşmayı başarmıştır. Örneğin, köyden kente göç eden bir karakterin şehirdeki zorluklarıyla mücadelesi, Sunal’ın canlandığı saf ama zeki kahramanlarla ekrana taşınmıştır. Bu karakterler, genellikle sıradan halkın safça mizahını temsil ederken, zenginlerin çıkarıcı ve paragöz doğasını alaycı bir dille eleştirmiştir. Yeşilçam’ın afişleri de bu güldürü anlayışını yansıtmıştır. Kemal Sunal filmlerine ait afişler, büyük ve eğlenceli tipografilerle hazırlanmış, seyirciye filmin komik ve eğlenceli atmosferini daha ilk bakışta aktarmayı hedeflemiştir. Afişlerde, Sunal’ın karikatürize edilmiş pozları ve abartılı yüz ifadeleri, filmlerin güldürü öğelerini ön plana çıkarmıştır. Ayrıca, kullanılan renk paletleri, parlak ve canlı tonlarla, filmin neşeli ve eğlenceli doğasını vurgulamıştır ve izleyiciyle bağ kurmayı amaçlamıştır (Özön, 1995: 37)

METODOLOJİ

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden göstergebilimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Günümüzde, birçok bilim dalı göstergebilim analiz yönteminden faydalanmaktadır. Dilbilim, edebiyat, sosyoloji, antropoloji, iletişim, sanat tarihi gibi alanlar, göstergebilimin sunduğu araçlarla metinleri, imgeleri, kültürel yapıları ve insan davranışlarını derinlemesine analiz edebilmektedirler. Göstergebilim, özellikle anlamın nasıl üretildiği, aktarıldığı ve alımlandığı sorularına odaklanarak farklı disiplinlere teorik ve pratik bir çerçeve sunmaktadır (Güneş, 2012: 2-32). Göstergebilim; diller, belirtiler ve düzgüler tarafından oluşturulan gösterge dizelerini inceleyen bir bilim dalıdır (Guiraud ,2016: 8). Bu tanım, göstergebilimin temel amacını, göstergelerin işleyişini ve bu göstergeler aracılığıyla üretilen anlamları anlamaya yönelik bir çaba olarak ortaya koymaktadır. Göstergebilim, yalnızca dilsel göstergeleri değil, aynı zamanda simgeler, semboller, işaretler, davranışlar, kültürel kodlar gibi farklı gösterge türlerini de kapsamaktadır. Göstergelerin birbirleriyle nasıl ilişki kurduğunu ve bu ilişkiden nasıl anlamlar üretildiğini anlamaya çalışmaktadır (Guiraud, 2016: 9).

Göstergebilim, Avrupa dillerinde farklı terimlerle ifade edilmektedir. Almanca’da “Semiotik”, Fransızca’da “Sémiologie”, İngilizce’de ise “Semiotics”tir. Bu terimlerin kökeni Eski Yunanca’da “gösterge” veya “işaret” anlamına gelen “Semeion” sözcüğüne dayanmaktadır. Semiyoloji terimi, ilk olarak tıp dilinde, özellikle “hastalık belirtilerini deşifre etmek” anlamında kullanılmıştır (Akerson, 2016: 49). Daha sonra bu terim, göstergeler ve işaretler yoluyla anlamların nasıl üretildiğini, iletilildiğini

ve çözümlendiğini inceleyen geniş bir bilim dalına dönüşmüştür. Göstergebilim, tarihsel süreçte farklı araştırmacılar tarafından farklı perspektiflerle ele alınmış ve tanımlanmıştır. Bazı araştırmacılar, göstergebilim dalının içeriğine dilbilimi dâhil etmiştir, bazı araştırmacılar ise göstergebilimi dil dışı göstergelerin incelenmesi için oluşturulmuş bağımsız bir bilim dalı olarak görmüştür. Ferdinand de Saussure'e göre dilbilim, göstergebilimin bir alt dalını oluşturmaktadır. Saussure, dilin de bir gösterge sistemi olduğunu vurgulamış ve dilbilimin, göstergeler ve anlam arasındaki ilişkisinin incelendiği daha geniş bir disiplinin parçası olduğuna işaret etmiştir (Culler, 1976: 53). Saussure. Fontana Modern Masters. Buna karşın, Roland Barthes, tam tersini savunmuş ve göstergebilimin dilbilimin bir parçası olduğunu öne sürmüştür. Barthes'a göre göstergebilim, dilsel sistemler de dâhil olmak üzere her türlü gösterge sistemini inceleyen bir çerçeve sunmaktadır (Karahan, 2003: 5).

Göstergebilim, yazılı metinlerin veya görsel unsurların yüzeyde sunduğu doğrudan anlamların ötesine geçerek, bunların altında yatan örtük anlamları açığa çıkarmayı amaçlayan bir bilim dalıdır. Bu süreçte, tüm dengelim yöntemi sıklıkla kullanılır; bu yöntem, genel kuramsal çerçevelerden yola çıkarak metin veya görsellerdeki özel anlamları yorumlamayı sağlamaktadır. Göstergebilimsel çözümleme, esasen bir okuma faaliyeti olarak değerlendirilebilir (Demir, 2009: 16). Ancak bu okuma, yalnızca yüzeysel bir anlam çıkarma eylemi değildir. Bunun yerine, üstü örtük sembollerle ve anlam katmanlarıyla bezeli kavramların derinlemesine analiz edilmesini içermektedir. Bu tür çözümlemeler, yalnızca mevcut anlamları açığa çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda bu anlamların yeniden yorumlanmasına ve yeni kavramların üretilmesine olanak tanımaktadır. Bu yöntem, kuramsal bir altyapıya dayanır ve ele alınan metin ya da görsel öğeler, bu altyapı aracılığıyla bilimsel bir bağlama yerleştirilmektedir. Örneğin, bir görselde kullanılan renklerin, nesnelerin ya da kompozisyonun nasıl bir anlam taşıdığı ve bu anlamın kültürel veya toplumsal bağlamda ne ifade ettiği, göstergebilimsel çözümleme sayesinde detaylı bir şekilde açığa kavuşturulmaktadır. Bu tür okumalar, bilime katkı sunarak, iletişimden sanata, sinemadan reklama kadar pek çok alanda anlam üretim süreçlerini derinlemesine anlamamızı sağlamaktadır (Gürbüz ve Arslan, 2024: 89).

Göstergebilim, filmsel anlatıyı çözümlemek için filmin iç dinamiklerine odaklanır ve bu bağlamda, filmin dilini oluşturan göstergeler ile bu göstergelerin bir araya gelerek oluşturduğu anlamları incelemeyi hedeflemektedir. Filmde kullanılan görüntüler, sesler, renkler, hareketler, kompozisyonlar gibi unsurlar, göstergebilimsel analiz için temel inceleme alanlarını oluşturmaktadır. Göstergebilim, film analizinde filmin içsel yapısına, yani sinematografik öğelerin nasıl düzenlendiğine ve bir anlam dizgesi oluşturduğuna yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte, filmin dışsal yanlarını, yani sosyolojik, tarihsel, ekonomik, politik bağlamlarını incelemeyi diğer disiplinlere bırakmaktadır (Andrew, 2010: 324). Örneğin; bir filmin yapım süreci, bütçesi, tarihi bağlamı gibi unsurlar, göstergebilimsel çözümlemenin

değil, daha çok kültürel çalışmalar ya da film tarihi gibi disiplinlerin alanına girmektedir. Kod, bir kültür veya alt kültürün üyeleri arasında paylaşılan anlam sistemini temsil etmektedir ve bu sistem, göstergelerden türetilen kurallar ya da toplumsal uzlaşılarla şekillenmektedir. Kodlar, belirli bağlamlar ve kullanım şekilleri içinde daha karmaşık mesajlar üreten bir anlam sistemi oluşturmaktadırlar. Bu bağlamda kodlar, iletişimin yalnızca yüzeydeki anlamlarıyla değil, aynı zamanda derin yapılarıyla ilgilenmektedirler ve kültürel değerlerin, sembollerin, normların taşınmasında önemli bir rol oynamaktadırlar (Fiske, 1996: 37).

Kodların ait oldukları kültürle ilişkilendirilme biçimi ve bu kültür içinde gelişme süreçleri, kodların karmaşıklığını belirleyen temel unsurlardır. Bir kodun anlamı ve işlevi, onu kullanan topluluğun tarihsel, sosyal ve ideolojik bağlamlarından etkilenir (Gürsözlü, 2006: 104). Örneğin, bir kültürde kutsallık veya mutluluk ifade eden bir sembol, başka bir kültürde tamamen farklı bir anlam taşıyabilir. Bu, kodların kültürel bağlama bağlı olarak değişkenlik gösterebileceğini ortaya koyar. Kodlar, yalnızca anlam taşımakla kalmaz, aynı zamanda kültürel değerlerin aktarımı ve korunmasında da bir araç işlevi görür. Göstergelerin belirli kurallar çerçevesinde bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu anlam sistemleri, bireylerin topluluk içindeki iletişimlerini ve anlamlandırma süreçlerini etkilemektedirler. Bu nedenle, kodların çözümlemesi, yalnızca iletişim süreçlerini değil, aynı zamanda kültürlerin yapısını ve dinamiklerini anlamak açısından da büyük önem taşımaktadır (Fiske, 1996: 37).

Afişlerde kullanılan kodlar, belirli bir toplum ve kültür bağlamında edinilmiş, karmaşık düşünce kalıplarını ifade eden öğelerden oluşmaktadır. Bu kodlar, toplumlar tarafından zamanla belirlenmiş ve genel bir kabul görmüş anlam kalıplarını yansıtmaktadırlar. Kodlar, yalnızca bir mesajı iletmekle kalmaz, aynı zamanda bu mesajın hedef kitle tarafından nasıl algılanacağına dair bir çerçeve sunmaktadırlar (Rifat, 2009: 25). Toplumun her alanında var olan bu kodlar, bireyler arasındaki iletişimde karşılıklı mesaj iletimini kolaylaştıran bir araç olarak işlev görmektedirler. Afişlerde kullanılan görsel, metinsel, renk gibi unsurlar, belirli kültürel kodlara dayandığında, izleyicinin bu mesajı anlaması daha kolay hale gelmektedir (Barthes, 1979: 34).

Kemal Sunal'ın toplumsal sınıf farklarını film afişlerinde ifade etme biçimi, Saussure ve Barthes'in göstergebilimsel yöntemleriyle analiz için güçlü örneklerdir. *Kapıcılar Kralı* (1976), kırsal yaşam, halk müziği ve absürtlüğün mizahi bir anlatımla ele alınışı, kültürel semboller ve çağrışımlar açısından önem arz eden *Şark Bülülü* (1979), Eğitim teması ve idealist öğretmen figürünün temsil biçimi, toplumsal mesajların göstergebilimsel analizi için uygun bir zemin sağlamakta olduğu için *Öğretmen* (1988) ve afişte karikatürize tarzın ve toplumsal liderlik sembolizminin nasıl kullanıldığı, Saussure ve Barthes'in teorileriyle incelenmeye değer bir örnek olduğundan dolayı *Umudumuz Şaban* (1979), film afişleri Ferdinand de Saussure'e ve Roland Barthes'in Göstergebilim çözümlemelerine göre analiz edilmektedir.

KAPICILAR KRALI (1976) FİLM AFİŞİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

İstanbul'un kargaşasında daha iyi bir hayat umuduyla karısı ve iki çocuğuyla yola düşen Seyit, büyük bir apartmanın kapıcısı olarak çalışmaya başlar. Eşi, geçim derdine omuz vermek için evlere temizliğe giderken, Seyit apartmanın günlük telaşı içinde kaybolur. Ancak kaderin ince ince dokuduğu ipler, Seyit'in eline başka bir yön çizer. Eski apartman yöneticisiyle yıldızı bir türlü barışmayan Seyit, onun istifasının ardından gelen yeni yöneticiyle de huzuru bulamaz. Ne var ki Seyit, apartmanda olup bitenleri kendi lehine çevirmekte ustadır. Kıvrak zekâsı ve fırsatları değerlendirme yeteneği sayesinde kısa sürede apartmanda söz sahibi olur ve daire sakinlerini birer birer "parmağında oynatmayı" başarır. Her fırsatı maddi kazanca dönüştürme hüneriyle apartmanın %51 hissesini satın alarak adeta bir taht kurar. Bir zamanlar hor görülen bir kapıcı iken, şimdi apartmanın gerçek efendisi olarak itibar görür. Onun bu yükselişi hem azmin hem de insanoğlunun içindeki değişmez hırsın bir tezahürüdür. Seyit'in hikâyesi, sıradan bir kapıcının sınır tanımayan bir hayata nasıl yön verebileceğinin etkileyici bir göstergesidir.



Görsel 1. Kapıcılar Kralı filminin Afışı

Tablo 1: Kapıcılar Kralı Film Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi

<i>Kriter</i>	<i>F. de Saussure (Gösteren - Gösterilen)</i>	<i>R. Barthes (Düz Anlam – Yan Anlam)</i>
“Kapıcılar Kralı”	Gösteren: “Kapıcılar Kralı” yazısı. Gösterilen: Ana karakterin toplumdaki konumunun komedi unsuru olarak vurgulanması.	Düz Anlam: Sıradan bir kapıcının hikayesini anlatır. Yan Anlam: Sınıf farkı, toplumdaki alt ve üst tabakaların çatışması mizahi bir dille ele alınıyor.
Kemal Sunal’ın Görseli	Gösteren: Kemal Sunal’ın gülümseyen bir yüz ifadesiyle afişte yer alması. Gösterilen: Komik ve halktan bir karakterin temsili.	Düz Anlam: Ana karakterin saf ve komik bir figür olduğu görülüyor. Yan Anlam: Kemal Sunal’ın “halk kahramanı” imajı öne çıkarılıyor.
Giysi ve Eşyalar (Kapıcı Üniforması)	Gösteren: Kapıcı kıyafeti ve elinde temizlik malzemeleri. Gösterilen: Kapıcılık mesleğinin sıradanlığı ve toplumdaki sınıfsal konumu.	Düz Anlam: Kapıcı, işçi sınıfının temsili olarak görülüyor. Yan Anlam: Mesleki hiyerarşi ve sınıf farkları eleştiriliyor.
Afişin Arka Planı	Gösteren: Apartman temsili veya şehir manzarası. Gösterilen: Hikâyenin geçtiği yerin apartman hayatıyla ilgili olduğunun işareti.	Düz Anlam: Filmin konusu apartman yaşamı ve kapıcılık ekseninde geçiyor. Yan Anlam: Şehirleşme ve komşuluk ilişkilerindeki dönüşüm.
Kemal Sunal’ın Pozu	Gösteren: Rahat, samimi ve şakacı bir duruş. Gösterilen: İzleyiciye dostane ve sıcak bir karakter sunuluyor ayrıca mökapıcı karakterinin bakış açısını ve deneyimlerini temel alır.	Düz Anlam: Film, güldürme amacı taşıyor. Yan Anlam: Kemal Sunal’ın bu duruşu, halkın zorluklarla mizahi bir şekilde başa çıkışını temsil ediyor.
Renk ve Atmosfer	Gösteren: Afişte kullanılan sıcak ve parlak renkler. Gösterilen: Filmin eğlenceli, komedi türünde bir hikâye sunduğu.	Düz Anlam: Komedi türünün göstergesi olan renkler. Yan Anlam: Halkın günlük yaşamındaki sıkıntıların hayata tutunmanın ve sınıfsal farklılıkları

		aşmanın komedi yoluyla aşıldığı mesajı.
Toplumsal Mesajlar	Gösteren: Afişte kapıcının etrafındaki diğer karakterlerle olan ilişki ipuçları. Gösterilen: Apartmandaki sınıfsal ve toplumsal ilişkilerdeki eşitsizlik.	Düz Anlam: Film, günlük yaşam ilişkilerini ele alır. Yan Anlam: Toplumda alt sınıfların üst sınıflara karşı zekası ve mizahıyla kendini kanıtlaması.

Merkez Kompozisyon: Afişin merkezinde Kemal Sunal'ın canlandığı karakter ve ailesi yer almaktadır. Bu üçlü, dikkatlice ortalanmış ve en önemli görsel öge olarak konumlandırılmıştır. Gülümseyen ifadeleri ve sıcak aile yapısı, filmin mizahi ve samimi yapısını doğrudan izleyiciye aktarmak istenmektedir. Tipografi bakımından incelendiğinde filmin adı “Kapıcılar Kralı” afişin üst kısmında büyük, kalın ve dikkat çekici bir yazı tipiyle yer alır. Kırmızı ve mavi renkler kullanılarak başlık, kolayca fark edilir bir hale getirilmiştir. “Kemal Sunal” adı ise başlığın üstünde, daha küçük boyutlu ancak dikkat çekici bir şekilde yerleştirilmiştir, bu da izleyiciyi Kemal Sunal'ın popülerliğine odaklandırır. Renk kullanımı sıcak tonlarda sarı bir arka plan, afişe hem nostaljik hem de eğlenceli bir hava katmıştır. Sarı, enerjik ve dikkat çekici bir renk olarak izleyiciyi afişe yönlendirir ve filmin komedi türüne ait olduğunu vurgulamaktadır. Yönetmen, oyuncu ve diğer film ekip bilgileri afişin alt kısmında beyaz bir alan içinde konumlandırılmıştır. Bu, metinlerin görsel unsurları engellemeden afişin genel dengesi içinde yer almasını sağlar.

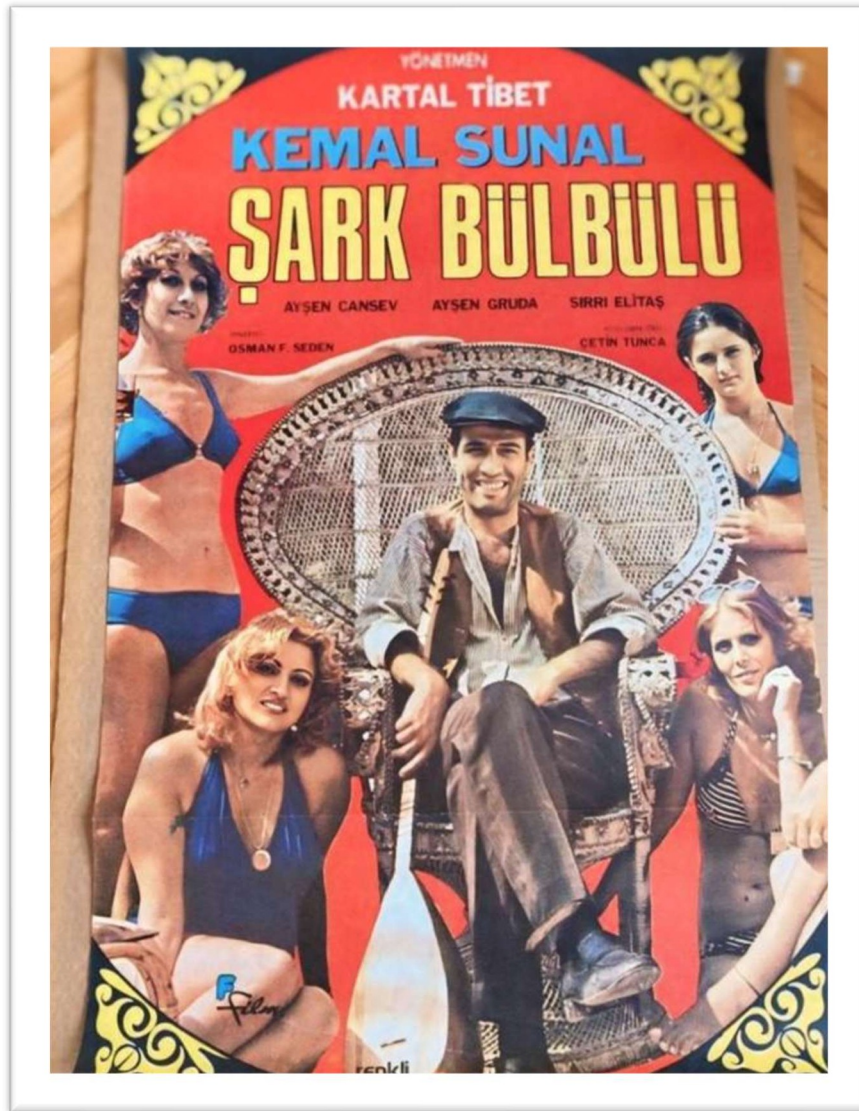
Afişte en belirgin figür Kemal Sunal'dır. Başrolde yer alan karakterin neşeli yüz ifadesi, izleyiciye sıcak ve samimi bir hikâye vaat eder. Kemal Sunal'ın sağında eşi ve çocuğu yer alır. Bu düzenleme “Kapıcılar Kralı” karakterinin bir aile babası olduğu ve hikâyenin onun hem bireysel hem de aile hayatı çevresinde şekillendiğini ima etmektedir. Aile düzeni ve halktan bir yaşam, afişin merkezine oturtulmuş; apartman kapıcısı mesleği, alt sınıfın mücadeleci, dürüst ve mizahi tarafını yansıtacak şekilde işlenmiştir. Apartman arka planı yer almamış olsa da karakterlerin oturduğu pozisyon, hikâyenin bir apartman yaşamını konu aldığını anlatmaktadır. Afişteki sıcak aile görüntüsü, apartmandaki farklı sınıfların bir arada yaşadığına dair bir gönderme olarak yorumlanabilir. Kapıcılık mesleği, afişte tesbih ve sade kıyafetlerle sembolize edilmiştir. Bu, halkın alt sınıfını temsil ederken, “kral” sıfatı ile bu sınıfsal kimliğin mizahi ve ironik bir biçimde yüceltildiğini gösterir.

Afiş, günümüzde karmaşıklaşmış afiş tasarımlarının aksine oldukça sade ve minimal bir yapı sunar. Afişin odak noktası, karakterlerin ifadesi ve filme dair temel bilgilerin net bir şekilde verilmesidir. Kapıcılar Kralı afişi, sade tasarımı ve Kemal Sunal'ın halk kahramanı kimliğini vurgulayan kompozisyonuyla etkili bir iletişim aracıdır. Renkler, tipografi, görseller ve karakterlerin düzeni,

izleyiciyi filme çeken samimi ve neşeli bir atmosfer yaratır. Afiş, Türk sinemasındaki toplumsal sınıf eleştirisini mizahi bir dille işleyen filmlerin görsel temsilini başarılı bir şekilde yansıtır.

ŞARK BÜLBÜLÜ (1979) FİLM AFİŞİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Şark Bülbülü, başlık parası için İstanbul'a giden Şaban'ın trajikomik hikayesini anlatır. Şaban, beşik kurtmesi Hatice ile evlenmeyi hayal ederken, köyün zengin ve nüfuzlu kişisi Zülfo Ağa'nın Hatice'ye göz koymasıyla hayalleri suya düşer. Zülfo Ağa, Şaban'ı köyden kovar ve onu çaresizce İstanbul'un yolunu tutmaya mecbur bırakır. İstanbul'da şöhreti yakalayan Şaban, büyük bir servet kazanır. Artık köyüne bir Ağa olarak dönen Şaban hem eski aşkını geri kazanır hem de kendisine yapılan haksızlıkların hesabını sorar. Film, esprili anlatımıyla mücadele, azim ve adaletin önemini vurgular.



Görsel 2. Şark Bülbülü filminin afişi

Tablo 2: Şark Bülbülü Film Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi

<i>Kriter</i>	<i>F. de Saussure (Gösteren-Gösterilen)</i>	<i>R. Barthes (Düz Anlam – Yan Anlam)</i>
“Şark Bülbülü”	Gösteren: “Şark Bülbülü” yazısı. Gösterilen: Şark söyleyen bir kişinin hikayesini merkeze alan bir tema.	Düz Anlam: Film, doğu kültürüne ait bir figürü ve şarkıcılığı konu alır. Yan Anlam: Halk müziği, doğulu değerler ve mizahi bir yaklaşım öne çıkıyor.
Kemal Sunal’ın Görseli	Gösteren: Kemal Sunal’ın neşeli ve hareketli bir pozda yer alması. Gösterilen: Ana karakterin eğlenceli, şakacı ve halktan biri olması.	Düz Anlam: Film, Kemal Sunal’ın mizahi yeteneklerini sergilediği bir hikâyeye dayanmaktadır. Yan Anlam: Halkın kahramanı olarak neşe ve iyimserlik temsili.
Kıyafet ve Aksesuarlar	Gösteren: Doğuya özgü kıyafetler ve enstrüman. Gösterilen: Filmin kültürel kökleri ve mizahi karakterin halk müziğiyle bağlantısı.	Düz Anlam: Geleneksel kıyafetler ve müzik, filmde yerel unsurların önemli olduğunu göstermektedir. Yan Anlam: Kırsal yaşam ve geleneklerin yüceltilmektedir
Afişin Arka Planı	Gösteren: Doğuya özgü bir manzara veya atmosfer. Gösterilen: Filmin hikayesinin kırsal veya doğu kültüründen beslendiği.	Düz Anlam: Mekân, hikâyenin geçtiği yeri temsil etmektedir Yan Anlam: Doğu’nun sıcak, samimi ve mizahi özellikleri vurgulamaktadır
Kemal Sunal’ın İfadesi	Gösteren: Eğlenceli, güler yüzlü ve enerjik duruş. Gösterilen: Ana karakterin halktan biri olarak esprili bir yaklaşım sergilediği.	Düz Anlam: Film, komedi türünde bir yapım olduğunu hissettirmektedir Yan Anlam: Halkın dertlerini hafifleten mizahi bir figürün temsil edilmesi.
Renkler	Gösteren: Sıcak tonlar ve dikkat çekici kontrastlar. Gösterilen: Filmin neşeli ve renkli bir atmosfer sunduğu.	Düz Anlam: Filmde müzik önemli bir yere sahiptir. Yan Anlam: Müzik, kültürel değerlerin ve halkın sesinin taşıyıcısıdır.

Afişin merkezi, başroldeki Kemal Sunal'ın yer aldığı büyük bir görselden oluşmaktadır. Sunal, tipik bir halk figürü olarak tasvir edilmiş ve etrafında bikinili kadınlar yer almıştır. Bu kompozisyon, hikâyenin tematik unsurlarını ve komedi odaklı yapısını yansıtır. Film adı olan “Şark Bülbülü” afişin üst kısmında büyük, kalın ve parlak sarı renkle yazılmıştır. Başlık, altındaki kırmızı arka planla kontrast yaratılarak dikkat çekici hale getirilmiştir. Üstte yer alan “Kemal Sunal” ismi ise mavi renkte büyük bir yazı tipiyle belirtilerek izleyiciyi filmin başrolüne odaklandırır. Sıcak tonlar (sarı, kırmızı) yoğun olarak kullanılmıştır. Bu renkler, filmin eğlenceli ve neşeli havasını desteklerken, aynı zamanda izleyicinin dikkatini çeker. Sarı renk, film adını öne çıkarırken; kırmızı, bir enerji ve komedi unsuru hissiyatı yaratır. Yönetmen, oyuncular ve diğer ekip bilgileri afişin alt kısmında düzenli bir biçimde sıralanmıştır. Bu alan, izleyiciye filmi teknik açıdan tanıtmak için tasarlanmıştır.

Kemal Sunal, halktan bir şarkıcıyı canlandırırken gülümseyen bir ifadeyle ve rahat bir pozisyonda tasvir edilmiştir. Elindeki bağlama, halk müziği temasını ve karakterin hikayesindeki sanatsal yönünü açıkça temsil eder. Kemal Sunal, yine halkın içinden gelen, saf ama zeki bir figür olarak betimlenmiştir. Onun halk kahramanı imajı, izleyiciye hem eğlence hem de bir bağ hissi yaratır. Sunal'ın etrafında bikinili kadınların yer alması, hikâyede yer alan mizahi ve absürt durumlara gönderme yapar. Bu kadınlar, karakterin beklenmedik bir dünyada (örneğin lüks bir hayat veya sahne dünyası) nasıl yer aldığını göstermek için sembolik bir rol oynamaktadır. Afişin arka planı genelde kırmızı bir tonla sade tutulmuş ve dikkat doğrudan ana figüre verilmiştir. Bu, karakterin ve yanındaki unsurların izleyici tarafından fark edilmesini kolaylaştırır. Kırmızı, aynı zamanda halk müziğinin yoğun duygularını ve filmin enerjik havasını ifade eder. Şarkıcılık, özellikle kırsal bölgelerde bir yükseliş hikayesi olarak algılanır. Afişte bağlama ve Kemal Sunal'ın duruşu, halktan birinin bu yükselişi nasıl mizahi bir şekilde deneyimlediğini yansıtır.

Film, kırsaldan gelen bir bireyin şehirdeki şöhret ve lüks dünyasıyla nasıl karşılaştığını, bu karşılaşmanın mizahi ve absürt yönlerini işler. Afişte kullanılan bağlama ve kadın figürleri, bu iki farklı dünyanın kesişim noktasını temsil eder. Afiş, izleyiciye “Şark Bülbülü” karakterinin bir halk kahramanı olduğunu, ancak komik ve sıra dışı bir hikâye ile toplumsal sınıflar arasında nasıl bir yolculuk yaptığını ima eder. “Şark Bülbülü” afişi, espas düzeni, sıcak renklerin kullanımı ve karakterlerin yerleşimiyle, izleyiciyi doğrudan filme çeken bir tasarıma sahiptir. Kemal Sunal'ın halk kahramanı kimliği, halk müziği unsurları ve mizah unsurlarıyla birlikte vurgulanır. Afiş hem filmin eğlenceli tonunu hem de toplumsal sınıflar arasındaki çatışmayı mizahi bir şekilde işlediğini etkili bir biçimde yansıtmaktadır.

ÖĞRETMEN (1988) FİLM AFİŞİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Hüsnü Çelik, eşi ve iki çocuğuyla birlikte bir köyde öğretmenlik yapan idealist bir eğitimcidir. Mesleğindeki başarıları nedeniyle İstanbul'a tayin edilir. Ancak büyük şehirde hayat, beklediğinden çok daha zordur. Öğretmen maaşıyla ailesini geçindiremeyen Hüsnü, farklı işlere yönelir. Ne yazık ki bu işlerin hiçbirinde başarılı olamaz. Zamanla hem maddi hem de manevi olarak zorlanmaya başlar. Ailesinin yaşadığı sıkıntılar giderek artar ve Hüsnü üzerindeki baskılara dayanamaz. Hikâye, Hüsnü'nün aklını yitirip bir akıl hastanesine gönderilmesiyle sona erer. Film, bireyin toplumsal ve ekonomik zorluklar karşısındaki mücadelesini ele alır.



Görsel 3. Öğretmen filminin afişi

Tablo 3: Öğretmen Film Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kriter	F. de Saussure (Gösteren - Gösterilen)	R. Barthes (Düz Anlam – Yan Anlam)
--------	--	------------------------------------

“Öğretmen”	Gösteren: “Öğretmen” yazısı. Gösterilen: Filmin ana temasının bir öğretmenin yaşamına odaklandığını işaret eder.	Düz Anlam: Bir eğitimcinin hikayesi anlatılıyor. Yan Anlam: Eğitim sistemi, öğretmenin rolü ve toplumsal sorunlara ışık tutuluyor.
Kemal Sunal'ın Görseli	Gösteren: Kemal Sunal'ın öğretmen kıyafetiyle afişte yer alması. Gösterilen: Ana karakterin öğretmen olduğu ve mütevazı biri olduğu.	Düz Anlam: Kemal Sunal, komik ve samimi bir öğretmen karakterini canlandırıyor. Yan Anlam: Eğitimde idealist bir figürün halk kahramanı olarak sunulması.
Kıyafet ve Aksesuarlar	Gösteren: Öğretmenlere özgü sade kıyafetler ve elde kitaplar. Gösterilen: Eğitimci kimliğini ve bilginin yayılmasını temsil ediyor.	Düz Anlam: Öğretmenlik mesleğinin ciddiyetini yansıtır. Yan Anlam: Öğretmenlik mesleğinin toplumda saygın ve zorluklarla dolu bir alan olduğu ima ediliyor
Arka Plan ve Mekan	Gösteren: Köy okulu veya kırsal bir yer. Gösterilen: Filmin geçtiği mekânın eğitim hizmetinin kırsal kesimlere ulaşmasıyla ilgili olduğunu vurgular.	Düz Anlam: Film, kırsal bir okulda geçmektedir. Yan Anlam: Köy okulları ve eğitimde eşitsizlik gibi toplumsal mesajlar aktarılır.
Kemal Sunal'ın İfadesi	Gösteren: Kararlı ve samimi bir yüz ifadesi. Gösterilen: Eğitim yoluyla toplumu dönüştürme inancı ve idealizmin temsil edilmesi.	Düz Anlam: Karakter, izleyiciye sıcak ve güven verici bir figür olarak sunulur. Yan Anlam: Eğitim sistemindeki sorunların mizahi bir dille eleştirilmesi.
Renkler	Gösteren: Afişte doğal, toprak tonları ve sıcak renkler kullanılmıştır. Gösterilen: Filmin kırsal yaşam ve doğayla iç içe olduğunu ima eder.	Düz Anlam: Köy hayatının ve eğitimin zorluklarını gösterir. Yan Anlam: Doğallık ve sıcaklık, hikâyenin gerçekçi bir zeminde geçtiğini vurgular.
Toplumsal Mesajlar	Gösteren: Öğretmen figürünün ön planda olması. Gösterilen: Öğretmenlerin toplumu dönüştürücü rolüne vurgu yapılır.	Düz Anlam: Eğitim toplum için önemlidir. Yan Anlam: Eğitimde eşitsizlik, öğretmenlerin mücadeleleri ve

		idealizmin halkın refahına olan katkısı işleniyor.
--	--	--

Afişin merkezinde Kemal Sunal ve bir öğrenci yer alır. Kemal Sunal, sıranın üzerinde oturmuş düşünceli bir şekilde öğrenciyi izlerken, öğrenci ise çalışmaya odaklanmış bir duruş sergiler. Bu kompozisyon, filmin eğitim ve öğretmen-öğrenci ilişkisini işleyen ana temasını görsel olarak güçlü bir şekilde yansıtır. Film adı olan “Öğretmen”, afişin alt kısmında büyük, kalın harflerle ve kırmızı renkte yazılmıştır. Kırmızı renk, dikkat çekici bir unsur olarak öne çıkar ve filmin dramatik boyutuna vurgu yapar. Kemal Sunal’ın ismi ise afişin üst kısmında mavi renkle belirtilmiştir, bu da oyuncunun filmle özdeşleşmiş halk kahramanı imajını güçlendirir. Afişte doğal ve sade bir renk paleti kullanılmıştır. Arka plandaki gri ve pastel tonlar, sınıf ortamının gerçekçi bir şekilde temsil edilmesini sağlar. Renkler, filmin dramatik ve gerçekçi tonunu destekler.

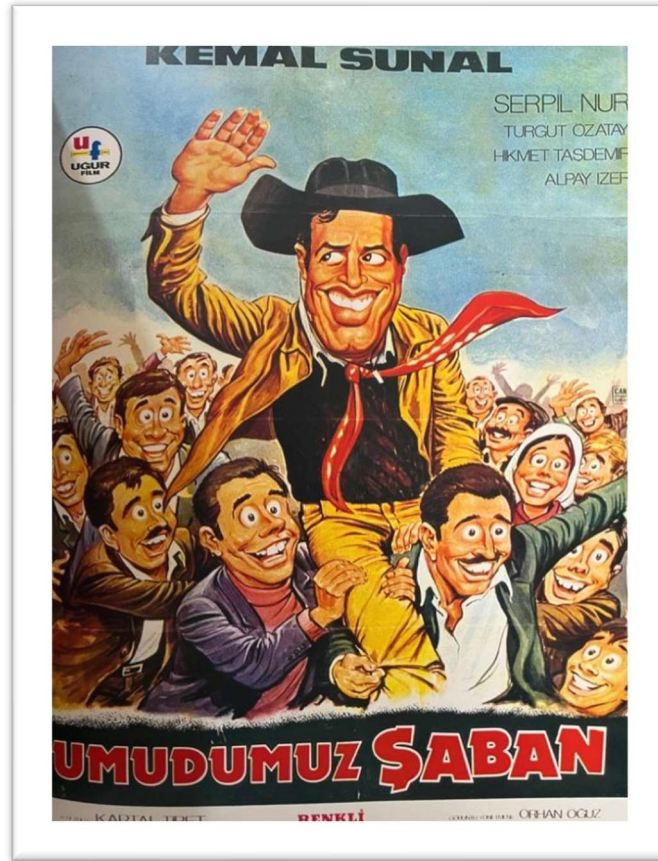
Afişte Kemal Sunal, düşündürücü bir duruşla resmedilmiştir. Geleneksel komedi rollerinin aksine, burada ciddi ve düşünceli bir öğretmen figürü olarak öne çıkar. Sıranın üzerinde oturması, onun sınıfın bir parçası olduğunu ve öğrencilere yakın durduğunu sembolize eder. Sunal, eğitim sistemindeki aksaklıkları ve bir öğretmenin mücadelesini temsil eder. Halktan bir öğretmen figürü olarak, izleyiciyle bağ kurar. Öğrenci, okul kıyafetiyle sınıf ortamında çalışmaktadır. Bu, filmin ana temasını (eğitim ve öğretmen-öğrenci ilişkisi) destekler. Çalışkan ve masum bir çocuk figürü, öğretmen karakteriyle olan etkileşiminde filmin duygusal boyutuna vurgu yapar. Afişin arka planında klasik bir sınıf ortamı yer alır. Tahta, sıra ve pencereler gibi unsurlar, hikâyenin geçtiği mekânı sade bir şekilde betimler. Eğitim sistemi ve sınıf ortamı, toplumsal bir eleştiri alanı olarak vurgulanır. Film, bir öğretmenin bu ortamda verdiği mücadeleyi işler. Afişte öğretmen ve öğrenci arasındaki ilişki, Türkiye’nin kırsal ve eğitim sistemine dair sorunlarına dair bir metafor olarak işlenmiştir. Bu ilişki, öğretmenin toplumdaki idealist duruşunu ve zorluklarla yüzleşmesini temsil etmektedir.

“Öğretmen” filminin afişi, sade ve gerçekçi bir tasarımla, eğitimi ve öğretmenin toplumdaki yerini sorgulayan dramatik bir hikâyeyi izleyiciye sunar. Kemal Sunal’ın merkezde yer alan duruşu, onun güçlü ve idealist bir karakter olduğunu vurgulamaktadır.

UMUDUMUZ ŞABAN (1979) FİLM AFİŞİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Arkadaşları tarafından Ringo lakabıyla anılan Şaban, kovboy filmlerine hayran bir kahveci çırağıdır. Hayatı, bir gün İstanbul’dan gelen bir telgrafla tamamen değişir. Vefat eden amcasının kendisine bıraktığı kahveyi devralmak için İstanbul’a gitmeye karar verir. Ancak, İstanbul’daki mahallede işler

karışıktır. Mahalle sakinleri, kabadayı Yedibela Recep ve adamlarının haraç baskısından bunalmıştır. Bu durumu fırsat bilen müteahhit Muhteşem, mahalleyi yıkıp yerine site yapmak istemektedir. Planını gerçekleştirmek için ünlü tetikçi Mardinli Arif'i tutarak Recep'i ortadan kaldırır. Şaban, İstanbul'a geldiği anda kendisini bir cinayet ve kovboy hikayesinin tam ortasında bulur. Tüm suç, bir yanlış anlama sonucu Şaban'ın üzerine kalır. Ancak bu olay, onun adının hızla efsaneleşmesine yol açar. Mahalleli, Şaban'ı Muhteşem'e karşı tek umut olarak görmeye başlar. Şaban, beklenmedik bir şekilde kahraman rolünü üstlenir ve mahalle için mücadele etmeye karar verir.



Görsel 4. Umudumuz Şaban filminin afişi

Tablo 4: Umudumuz Şaban Film Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kriter	F. de Saussure (Gösteren-Gösterilen)	R. Barthes (Düz Anlam – Yan Anlam)
(“Umudumuz Şaban”)	Gösteren: “Umudumuz Şaban” yazısı. Gösterilen: Ana karakterin sıradan bir halk kahramanı olarak umut taşıdığı.	Düz Anlam: Film, halktan bir bireyin hayatını anlatıyor. Yan Anlam: Toplumun zorluklarına rağmen umudu temsil eden mizahi bir figür.

Kemal Sunal'ın Görseli	Gösteren: Şaban rolündeki Kemal Sunal'ın güler yüzlü ve sevecen bir pozu. Gösterilen: Karakterin samimiyeti ve halktan biri olduğu	Düz Anlam: Şaban, basit ama yürekten bir karakterdir. Yan Anlam: Halkın güvenip umut bağlayabileceği dürüst ve mizahi bir kahraman.
Kıyafet ve Tarz	Gösteren: Sıradan, mütevazı kıyafetler. Gösterilen: Şaban'ın toplumun alt tabakasını temsil ettiği.	Düz Anlam: Kapıcı, işçi sınıfının temsili olarak görülüyor. Yan Anlam: Mesleki hiyerarşi ve sınıf farkları eleştiriliyor.
Arka Plan ve Detaylar	Gösteren: Afişte yer alan basit bir şehir manzarası veya taşra atmosferi. Gösterilen: Hikâyenin sıradan insanların yaşadığı bir çevrede geçtiği	Düz Anlam: Film, günlük hayatın içinden bir öykü sunuyor. Yan Anlam: Kentleşme, taşra hayatı ve halkın mücadeleleri filmin mizahında işleniyor.
Kemal Sunal'ın İfadesi	Gösteren: Saf, samimi ve güler yüzlü bir duruş. Gösterilen: Şaban karakterinin iyimserliği ve herkese umut verebilecek bir figür olması.	Düz Anlam: Film pozitif bir atmosfer sunuyor. Yan Anlam: İnsanların çaresizlik karşısında dahi gülebilmelerinin bir yansıması.
Renkler	Gösteren: Afişte canlı ve dikkat çekici renkler kullanılması. Gösterilen: Filmin neşeli ve eğlenceli bir ton taşıdığı.	Düz Anlam: Film, komedi türüne aittir. Yan Anlam: Zorluklara rağmen hayata pozitif bakabilmenin, toplumun dayanıklılığının bir göstergesi.
Şaban'ın Pozisyonu	Gösteren: Şaban'ın afişte merkezi bir figür olarak yer alması. Gösterilen: Filmin Şaban'ın bakış açısını merkezine aldığı ve onun hikayesine odaklandığı.	Düz Anlam: Şaban, hikâyenin ana karakteridir. Yan Anlam: Halkın gündelik hayatındaki mücadelelerin mizahi bir temsilcisi olarak öne çıkıyor.

Afişin merkezinde Kemal Sunal figürü yer alır. Şaban karakteri, halkın üzerinde taşındığı, gülümseyen ve zafer işareti yapan bir şekilde betimlenmiştir. Onu taşıyan ve çevreleyen kalabalık halk figürleriyle birlikte, karakterin halkın içinden biri olduğunu ve onların umudu olarak yüceltildiğini ifade eder. Film adı olan “Umudumuz Şaban” afişin alt kısmında büyük, kalın ve beyaz yazı tipiyle yazılmış, kırmızı bir

arka planla öne çıkarılmıştır. Bu, izleyicinin dikkatini filmin adına yönlendirir. Kemal Sunal'ın ismi afişin üst kısmında kırmızı renkle ve daha küçük bir yazı tipiyle belirtilmiştir. Afişte canlı ve sıcak renkler (kırmızı, sarı, mavi) hâkimdir. Bu renkler, filmin komedi türünde olduğunu ve neşeli bir atmosfer sunduğunu vurgular. Ayrıca karakterin halk tarafından sevilen bir figür olduğunu ifade eder.

Halktan gelen bir karakterin, dürüstlük ve mizahıyla halkın kahramanı hâline gelmesini sembolize eder. Çevredeki kalabalık, Şaban'ı bir lider veya kurtarıcı olarak yüceltmektedir. Bu figürler, Şaban karakterinin halkın neşesi ve umudu olduğunu ifade eder. Figürlerin mizahi bir şekilde çizilmiş olması, filmin komedi türünü destekler. Şaban'ın halkın üstünde taşınması, birey ve toplum arasındaki ilişkiyi yüceltici bir şekilde ifade eder. Burada Şaban, halkın içinde olduğu zorlukları çözebilecek ve onları neşelendirecek bir lider gibi gösterilir. Afişin arka planı açık mavi tonlarında sade bir şekilde tasarlanmıştır. Arka planın sade olması, halk figürleri ve Şaban'ın halk kahramanı rolüne odaklanmayı kolaylaştırır. Şaban'ın halk tarafından desteklenmesi, filmde halkın toplumsal sorunlara dair bir umudu olarak Şaban karakterini benimsediğini ima eder. Bu, sınıfsal ve sosyal bağlamda bir bireyin toplum için nasıl bir umut ışığı olabileceğini gösterir.

Afişin karikatür tarzında hazırlanmış olması, filmin mizahi ve halktan bir hikâye sunduğunu vurgular. Bu tarz, filmi daha sıcak ve çekici bir şekilde tanıtmayı amaçlar. Şaban karakterinin halk tarafından taşınması ve coşkuyla desteklenmesi, onun sadece bir birey değil, toplumu temsil eden bir figür olduğunu ima etmektedir. Film, halktan bir bireyin dürüstlüğü ve samimiyetiyle toplumdaki sorunlara nasıl bir umut ışığı olabileceğini işler. Afişte bu mesaj, Şaban'ın halkın umudu olarak resmedilmesiyle açıkça ifade edilir. “Umudumuz Şaban” filmi afişi hem espas düzeni hem de mizahi tasarımıyla etkili bir görsel iletişim aracı oluşturur. Karikatürize çizimler ve canlı renkler, filmin eğlenceli atmosferini başarıyla yansıtır. Şaban'ın halk kahramanı olarak tasvir edilmesi, filmi komedi türünde olduğu kadar toplumsal bir eleştiri olarak da öne çıkarır. Afiş, izleyiciyi hem güldürmek hem de düşündürmek üzere tasarlanmıştır.

SONUÇ

Çalışmada, Kemal Sunal'ın Türk sinemasındaki yeri ve filmlerine ait afişlerin göstergebilimsel analizleri üzerinden dönemin toplumsal, kültürel ve estetik dinamikleri ele alınmıştır. Ferdinand de Saussure'ün “gösteren-gösterilen” yaklaşımı ile Roland Barthes'ın “düz anlam-yan anlam” çözümleme yöntemleri temel alınarak afişlerin yalnızca tanıtım araçları olmadığını, aynı zamanda filmin atmosferi, teması ve toplumsal mesajları hakkında izleyiciye ipuçları sunduğu görülmektedir.

Film afişleri, izleyiciyle filmin ilk temas noktasıdır ve bu bağlamda, filmin başarısında kritik bir rol oynamaktadırlar. İncelenen Kemal Sunal filmlerine ait afişlerde, izleyiciyi sinemaya çekme amacıyla dikkat çekici görseller kullanılmıştır. Çarpıcı tipografi ve renk kullanımı gibi tasarım unsurları etkili bir şekilde bir araya getirilmiştir. Kemal Sunal'ın afişlerde karikatürize edilmiş duruşu, gülen yüzü ve samimi tavrı, filmin mizahi ve eğlenceli atmosferini başarıyla yansıtmış ve izleyiciyi sinema salonlarına çekmiştir. Afişler, sadece dikkat çekmekle kalmamış, aynı zamanda filmlerin konusuna ve ruhuna dair önemli ipuçları da barındırmaktadır. Örneğin, *Kapıcılar Kralı* afişi; apartman hayatına dair imgeler, sınıfsal çatışmalar ve mizahi bir yükseliş hikâyesi hakkında izleyiciye bilgi verirken, *Şark Bülbülü* film afişi, kırsal yaşamın sıcaklığını ve halk müziği temalarını görsel bir dille aktarmaktadır. Dolayısıyla film afişleri, izleyicinin filme dair beklentilerini şekillendirirken, aynı zamanda filmin mesajını daha geniş kitlelere etkili bir şekilde ulaştırmaktadır.

Kapıcılar Kralı filminin afişi, Saussure'ün gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında, kapıcılık mesleğinin sıradanlığını ve sınıfsal farklılıkları yansıtmaktadır. Afişteki "Kapıcılar Kralı" yazısı, mizahi bir ironi yaratırken, Sunal'ın duruşu ve yüz ifadesi, halkın zekâ ve mizah yoluyla toplumsal yükselişini temsil etmektedir. Barthes'ın düz anlam-yan anlam yaklaşımıyla bakıldığında, afiş, sıradan bir kapıcının hikayesini anlatmanın ötesine geçerek sınıf çatışması ve toplumsal hiyerarşiye dair eleştiriler sunmaktadır. *Şark Bülbülü* (1979) filminin afişi, Saussure'ün gösterge teorisi çerçevesinde, kırsal yaşamın sıcaklığını ve müzikle bağlantılı kültürel değerleri görselleştirmektedir. Barthes'ın çözümleme yöntemiyle ele alındığında, "Şark Bülbülü" yazısı ve Kemal Sunal'ın hareketli duruşu, halk müziği ve geleneksel değerlerin yüceltilmesiyle, izleyiciye mizah ve nostalji duygusu aktarmaktadır. Afiş, hem kırsal yaşamın gerçeklerini hem de bireysel azim ve adalet temalarını öne çıkarmaktadır. *Öğretmen* filminin afişi, Saussure'ün yöntemine göre; öğretmen figürünü toplumsal bir gösterge olarak ele almakta ve bu figürün eğitim sistemiyle bağlantısını temsil etmektedir. Barthes'ın düz anlam-yan anlam analizi, afişte yer alan sade kıyafetler ve doğal arka planın, öğretmenlik mesleğinin zorluklarını ve fedakârlıklarını vurgulayan örtük anlamlar taşıdığını ortaya koymaktadır. Afiş, idealist bir eğitimcinin hikâyesi üzerinden toplumsal eşitsizlik ve eğitim sistemindeki sorunlara dikkat çekmektedir. *Umudumuz Şaban* filminin afişi, Saussure'ün teorisi doğrultusunda, halkın gündelik mücadelelerini ve umutlarını temsil eden bir figürün görsel kodlarını taşımaktadır. Barthes'ın yöntemine göre ise afişte kullanılan parlak renkler ve Kemal Sunal'ın samimi duruşu, bireyin zorluklar karşısında mizahla direnişini ve toplumsal dayanışmayı vurgulayan yan anlamlar taşımaktadır. Afiş, halktan bir kahramanın hikâyesini eğlenceli bir dille anlatmayı vaat ederken, aynı zamanda kentleşme ve toplumsal dayanışma temalarını da ele almaktadır.

Saussure ve Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımları ile incelenen dört film afişindeki görsel unsurlar, dönemin toplumsal ve kültürel bağlamını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu afişlerdeki metinler, renkler, semboller ve karakter temsilleri, dönemin sosyal sınıflarını, modernleşme sancılarını ve halkın günlük yaşam mücadelelerini Kemal Sunal'ın mizahi kişiliği üzerinden izleyiciye aktarmıştır. Afişler, izleyiciyi sinemaya çekme işlevini başarıyla yerine getirirken, filmin atmosferi ve mesajı hakkında da ipuçları sunarak izleyicinin filme dair beklentilerini şekillendirmiştir. Kemal Sunal filmlerine ait afişler, yalnızca tanıtım aracı değil, aynı zamanda Türk sinemasının toplumsal belleğini ve estetik gelişimini yansıtan görsel belgelerdir. Saussure ve Barthes'ın geliştirdiği göstergebilim teorileri, bu afişlerdeki anlam katmanlarını ortaya çıkararak, Türk sinemasının izleyiciyle kurduğu duygusal ve toplumsal bağın derinliğini göstermiştir. Yapılacak çalışmalarda, farklı dönem afişleri analiz edilerek Türk Sinemasının toplumsal bellekteki yeri daha iyi anlaşılacaktır.

Kaynakça

- Acar, M., & Yağbasan, M. (2014). Minimalist sanat akımına dayalı olarak Yavuz Turgul filmleri ve afiş önerileri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 205-220.
- Akerson, F. E. (2016). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: İstanbul Bilgi Kültür Sanat.
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramcıları*. (A. Zahit, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arslan, E. & Mahir, Ş. (2023). Türk Sinemasının Sessiz ve Sesli Davetkarlarına Tarihi Bir Yolculuk: Sinema Fenerleri ve Fener Çıgırtkanları. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 71-96.
- Arslan, U. T. (2004). *Bu kabuslar neden Cemil? Yeşilçam'da erkeklik ve mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ayça, E. (1993). *Türk Sineması-Seyirci İlişkileri*. İstanbul: Görüntü Yayınları.
- Balaban, Y. (2019). *Grafik Tasarım Medya ve İletişim*.
- Barthes, R. (1977). *Rhetoric of the Image*. In *Image-Music-Text* (pp. 32-51).
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Becer, E. (2005). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Becer, E. (2013). *İletişim ve Grafik Tasarımı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cemiloğlu, M., & Ünal, H. T. (2023). Yapay zekâ yoluyla Erken Cumhuriyet dönemi film afişlerinin yeniden yorumlanması: İstanbul sokaklarında film afişi üzerine bir deneme. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(Özel Sayı), 455-478.
- Culler, J. (1976). *Saussure*. Fontana Modern Masters.

- Çeken, B. ve Aypek Arslan, A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi Film Afişi Örneği. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11 (2), 0-0.
- Çelik, T. (2021). Yeşilçam sinemasında kökensel bir nitelik olarak kader teması: Modernleşme kaygılarından melodramın şefkatli kollarına. *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 1-23.
- Demir, C. M. (2024). Solaris Film Afişinde Yer Alan Kültürel Kodların Göstergebilimsel Analizi. *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (1), Nisan 2024, ss. 340-351
- Demir, S. (2009). *Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi. Yayın Ders Kitabı: İstanbul Üniversitesi Yayın evi.
- Diñç, M. (2019). *Mustafa Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah*. İstanbul: Hiper Yayın.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Göksel, G. (2012). *Grafik tasarımın temelleri*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. Ankara İmge Kitabevi.
- Güneş, A. (2012). Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi Göstergebilim. *e-Journal New World Sciences Academy*, 7(2), 32.
- Gürbüz, S. ve Arslan, E. (2024). Korkunun göstergelerinde ölümün mutlakliyetini araştırmak: kızıl ölümün maskesi filmine göstergebilimsel bir yaklaşım. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 53, 86-108.
- Gürsözlü, S. (2006). *Reklam Sektöründe İllüstrasyon ve Fotoğraf Kullanımının Tasarım Çözümlemelerinde Gerekliliği*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- İnanç, A. (2023). *Disney Pixar Animasyon Film Afişlerinin Grafik Tasarım Bağlamında İncelenmesi*. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Karahan, Ç. (2003). *Pop Art' Ta Nesnenin Bir Gösterge Olarak Kullanımı*. Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Gse.
- King, E. (2003). *Movie Poster Art: The Illustrated History of Film Advertising*. Book Sales.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' history of graphic design* (6th ed.). John Wiley & Sons.
- Noyan, N. E. (2007). 60 ve 70'lerin Yeşilçam Afişleri. *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı 11, s.34.
- Özdemir, Z. (2010). *Afiş Sanatı: Tarihsel Süreç ve Teknikler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özen, Y. (2020). Sinema afişlerinde armoni kavramının analizi: Yeşilçam film afişleri örnekleme. *ATLAS Journal: Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(36), 1155-1161. <https://doi.org/10.31568/atlas.579>
- Özgüç, A. (2006). *Afişlerle Türk sineması*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Soruları*. Kitle Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Say Yayınevi.

- Sari, D. F., & Aminatun, D. (2024). *A Semiotic Analysis Found on Movie Poster "Shutter Island"*.
- Suner, A. (2010). *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. I.B. Tauris.
- Sözen M. ve Tanyeli U. (2007). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sözen M. ve Tanyeli U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. Oğlak Yayıncılık.
- Tepecik, A. (1994). *Grafik Tasarlama İlkelerine Dayalı Tasarım Yöntem ve Teknikleri*, Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, Sbe.
- Tos, O. (2024). İletişim ve Halkla İlişkiler Amaçlı Afiş Tasarımları: Film Afişleri Üzerine Göstergebilimsel Analiz. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder)*, 12(1), 265-298
- Yılmaz, E. (2022). Cumhuriyet'in İlk 20 Yılında Türkiye'de Reklam ve Reklamcılık. *Sosyal İletişim Dergisi*, 10(1), 45-60.
- Yılmazkol, Ö. (2023). Film afişleri üzerinden göstergebilimsel çözümleme: Kıbrıs filmleri örneği. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 86-103.