

SANAT SİNEMASI BAĞLAMINDA SARMAŞIK FİLMİNİN ANALİZİ

An Analysis of The Sarmaşık Film in the Context of Art Cinema

Muhammed Göktuğ SEZGİN*

ÖZ

Sanat sineması ana damar sinemadan farklı olan, ticari kaygı gütmeyen, izleyicisini düşünmeye sevk eden tematik bir yapıdır. Kendisine özgü yöntemleriyle izleyicisini düşünmeye sevk eden sanat sineması izleyicinin beklentisi odaklı ilerlemez. Durağan olan sanat filmleri edebi bir zevk uyandırır. Sanat filmlerinde ele alınan olaylarda verilmek istenilen mesajlar nesnelere başta olmak üzere çağrışımla yapılarak aktarılır. Sanat filmleri mesajlarını soyutsal yöntemle izleyicisine aktarır. Tolga Karachelik'in yönettiği *Sarmaşık* filmi ele aldığı konuyu işleyiş biçimi ve tekniğiyle sanat sinemasına örnek teşkil eder. *Sarmaşık*'ın sanat sinemasına nasıl bir örnek oluşturduğunun incelendiği çalışmada film de verilmek istenen alt metinler de analiz edilmiştir. Karachelik, filmde toplumdaki yöneten ve yönetilen ilişkisini ele almış, bu ilişkiyi altı erkek karakter üzerinden irdelemiştir. Filmde kadın karakter yoktur ama 'kadınlaştırılan' karakterler mevcuttur. Yönetici sınıf ve işçi sınıfının karakterlere indirgenerek anlatıldığı film de otoritesini kaybeden bir iktidar ve bunalımdaki halk gitmeyen bir gemide mahsur kalanlar olarak anlatılmıştır. Çalışma sanat sineması doğrultusunda "*Sarmaşık*" filminin incelenmesi açısından önemlidir. Film betimsel yöntemle analiz edilmiştir. Çalışmada *Sarmaşık*'ın ele aldığı konuyu işleme tarzıyla bir sanat filmi örneği oluşturduğu sonucuna varılır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sinema, İktidar, Erkek

ABSTRACT

Art cinema is a thematic structure that differs from mainstream cinema in that it does not cause commercial concern and makes its audience think. Art cinema, which makes its audience think with its own unique methods, does not progress based on the expectation of the audience. Art films that are stationary evoke a literary taste. The messages that are wanted to be given in the events discussed in art films are conveyed by connotation, especially objects. Art films convey their messages to their audience in an abstract way. The film *Sarmaşık*, directed by Tolga Karachelik, is an example of art cinema with the way it handles the subject and the technique it deals with. In the study in which it is examined how *Sarmaşık* creates an example of art cinema, the sub-texts that would like to be given in the film have also been analyzed. Karachelik, in his film, discussed the relationship between the manager and the manager in society, examined this relationship through six male characters. There are no female characters in the film, but there are 'feminized' characters. The film, in which the ruling class and the working class are reduced to characters, is also described as a power that has lost its authority, and the depressed people are stranded on a ship that does not leave. The work is important for the study of the film "Ivy" in the direction of art cinema. The film was analyzed by descriptive method. In the study, it is concluded that *Sarmaşık* creates an example of an art film with the way of processing the subject he is addressing

Key Words: Art, Cinema, Government, Men

GİRİŞ

Sanat sineması, olayları, karakterleri hatta mekânları sanatsal şekilde izleyiciye sunar. Sanatsal şekilde sunuşun çeşitli yolları vardır. Goard, sanatsal sunuşu yedi maddede açıklar. Bu temel maddelerden ilki geçişli anlatıya karşı geçişiz anlatıdır. Filmin anlatımı epizodik şekilde, araya yazılarak girerek bölünür. Goard sanat filmlerinin özdeşleşmeye karşı yabancılaşmayı öne çıkardığını söyler. Sanat filmlerinde herhangi bir karakterle özdeşleşmek pek mümkün değildir. Her karakterin ayrı bir hikâyesi vardır. Bu hikâyelerin hiçbiri sıradan değildir, hepsi özenle tasarlanmıştır. Sanat filmleri anlattığı temel hikâyede de izleyicinin karakterle özdeşleşmesine izin vermez. Sanat filmlerinde yönetmen tekniği önce çıkar ve tek bir olay etrafında birden çok olay anlatılabilir. Tek bir ana olaya bağlı kalınmaz. Goard'a göre

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema ABD, goktugsezgin1@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6217-3992

seyircinin isteği doğrultusunda bitmeyen sanat filmleri hakikati de olduğu gibi gösterir. Goard bu şekilde sanat sinemasını yedi temel maddede özetler.

Tolga Karaçelik'in yönettiği *Sarmaşık* filmi de taşıdığı özellikleriyle sanat sinemasındaki yerini alır. Filmde kullanılan çerçeveler ve ışık, yani filmin tekniği sanat sinemasına örnek teşkil eder. Filmde her açının ve ışığın kullanımı bir anlam ifade etmektedir. Film karakterleri soyutsal imgelere dönüştürür. Devlet yapısını gemide mahsur kalan altı erkek üzerinden anlatır ve alt metnindeki mesajları yine altı erkek karakter üzerinden verir. Filmde kadın karakter yoktur ama erkeklerin kadınlştırılması mevcuttur. Yine filmde gemi imgesi başta olmak üzere kadınsal mesajlar verilmiştir.

Sanat sinemasına ait filmleri izleyicisini düşünmeye sevk eder. Bu tarz filmlerin yönetmeni izleyiciye "iyi gönderme yapmış" dedirtmelidir. *Sarmaşık* devlet yapısı, iktidar ve toplum arasındaki ilişkiyi yansıması bakımından izleyicisini düşünmeye davet eder. Teknik olarak da ana akım sinemadan farklı olan film, karakterlerin ve olayların ele alınışı açısından Türk sanat sinemasının yakın tarihli bir örneğidir. Çalışmanın amacı sanat sineması kavramını tanımlamak ve sinema filmlerinin hangi özellikleri ile sanat sinemasına örnek oluşturduğunu koymaktır. Çalışma *Sarmaşık* filminin sanat sineması bağlamında analiz edilmesi açısından önemlidir. Çalışma kapsamında sinema filmlerinin hangi kriterlere göre sanat sinemasına örnek oluşturduğu yer almaktadır. Çalışmanın sınırlılığını Tolga Karaçelik'in yönettiği *Sarmaşık* filmi oluşturur.

2. SANAT SİNEMASI TANIMI

Sanat sineması ana akım sinemadan farklı olarak, izleyicinin alımlıma sürecinde daha aktif rol almasını sağlayan, gerçek olanın ortaya konma biçimini popüler sinemadan farklı olarak gerçeğe daha uygun ortaya koyma iddiasında olan biçimdir. Gerçeği ortaya koyuş biçimi sanat filminin tanımlanmasındaki asıl unsurdur ve bu biçim anlaşılır kılınmayı da beraberinde getirir (Karadoğan, 2010:1).

Ticari kaygılardan çok insanları düşünmeye sevk eden sanat filmleri estetik ve edebi bir sevk uyandırırken, izleyiciyi düşünmeye sevk eder. Popüler kültüre karşı bir duruş sergileyen ve izleyicinin beklentisine göre şekillenmeyen, film içerisinde ve film sonunda izleyicide yeni pencereler açan sanat sineması, izleyicinin düşünmesine de olanak tanır. Bu olanaklar filmin sonunun açık uçlu bitmesi gibi film içerisinde gerçekliği çok daha verimli yansıtmak amacıyla uzun ve sonu belirsiz sahneler verilerek de gerçekleştirilebilir (Sanal: <https://www.babblela.com>).

Sanat sineması temelde, Hollywood ve izleyiciyi katarsise ulaştıran akımlara karşı olan, içindeki sekanslarla film içerisinde kısa film olduğu hissini uyandıran, herhangi bir karakterle bütünleşmeyen, her karakterin hikâyesini ayrıca anlatma potansiyeline sahip olan ve filmdeki nesnelere soyut anlamlarda kullanarak belirli imgeler yaratır. Gerçeği olduğu gibi vermesinin yanı sıra fantastik konuları da işleyen sanat sineması her iki alanda da izleyiciyi düşünmeye sevk eder. Sanat sinemasına ait bir film sahnesi kendinden sonraki sahne hakkında çok fazla ipucu vermeyerek izleyicinin düşünmesini gerçekleştirir ve izleyiciyi filmde aktif halde tutar. Filmin sonunda olduğu gibi filmin içinde var olan açık uçluluk ve gerçekçi anlatım dolayısıyla verilen uzun ve diyalogsuz sahneler nedeniyle popüler bir filme göre izlenmesi daha zordur.

Popüler sanat kar amacıdır ve insanları eğlenceye sevk eder. Sanat sineması ise buna karşıdır, bu yüzden sanat sinemasında estetik kaygısı oldukça fazladır (Karadoğan, 2010:7).

3. PETER WOLLEN'A GÖRE YEDİ TEMEL MADDEDE GODARD'IN SANAT SİNEMASI

Wollen, Godard'ın filmlerinde sinemanın yedi büyük günahına karşı yedi temel erdemini vurguladığını ifade eder. *Sarmaşık* filminde de bu yedi temel maddeden özellikler bulunmaktadır. Bu yedi madde şu şekildedir;

3.1. Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı: Bir olayın başka bir olayı izlemesine karşı oluşturulan araya girmeler, epizodik inşa ve ara yazılar geçişsiz anlatı örnekleridir. Geçişli anlatıda film içerisindeki sahne kendisinden sonraki sahnelerin habercisidir. Sahneler bir nedensellik zincirine uygun olarak ilerler ve seyirci bir sonraki sahneyi tahmin edebilir. Klasik filmlerin anlatı tekniği olan geçişli anlatı sanat

filmlerinde çok nadiren kullanılır. Sanat filmleri seyircisini düşünmeye yönelttiği için anlatılarında bir neden-sonuç ilişkisi bulunmayabilir. Bir sonraki sahne bir öncekinden bağımsız olabilir ve geçişler epizodik olarak kullanılır.

3.2. Özdeşleşmeye karşı yabancılaşma: Klasik sinema ve Hollywood filmlerinin izleyicisi bir karaktere duygusal olarak bağlanabilir. Seyirci karakterin yerine kendini koyar. Sanat filmlerinde ise herhangi bir karakterle özdeşleşme söz konusu değildir. Bir veya birden fazla karaktere çok sayıda yorum yapılabilir.

3.3. Saydamlığa karşı öne çıkma: Sanat filmlerinde kullanılan teknik yani film dili görmezden gelinmeyi istemez. Klasik filmlerin aksine sanat filmleri metnin mekanizmalarını açık ve görünür kılar. Sanat filmleri açıkça yönetmenin kendisini ifade eden teknik özellikleri taşır.

3.4. Tek anlatıma karşı çok anlatım: Hollywood filmlerinde gösterilenler aynı dünyaya aittir. Film bütüncül olarak bir konuyu anlatır, sahneler ve sekanslarda filmin ana konusunun tamamına yöneliktir. Sanat filmlerindeyse film içinde film söz konusudur. Sanat filmlerinin evreni heterojendir. Tek bir konu ele alınmaz, yan karakter olarak gözüken karakterlerin de hikâyesi ana unsur olarak ele alınabilir. Film içerisindeki sekanslar adeta bir kısa film oluşturur.

3.5. Sona karşı açık uç: Sanat filmleri seyircisini kendi içerisinde düşünmeye teşvik etmesinin yanı sıra anlatısının sonunu da seyirciye bırakır ve böylelikle filmin tamamında seyirciyi düşünmeye teşvik etmiş olur.

3.6. Hoşlanmaya karşı rahatsız olma: Hollywood filmleri izleyicisine tatmin sağlamayı hedefleyen eğlence unsuru filmlerdir. Sanat filmleri ise izleyicisine tatminden çok tahmin sağlamayı hedefleyen ve kar odaklı olmayan filmlerdir. Sanat filmleri izleyicinin beklentisi doğrultusunda sona ermez. Yönetmen filminin tepki alacağını bilse dâhil kendi isteği doğrultusunda çeker. Sanat filmlerinde seyircinin doyuma ulaşmasını beklemek yanlış olur.

3.7. Kurmacaya karşı gerçek: Sanat filmleri gerçeği olduğu gibi gösterir. Sanat filmleri de fantastik konuları ve karakterleri ele alabilir. Öykülerinde hakikati olduğu gibi göstermesinin yanı sıra makyajlı oyunculara karşı gerçek yaşam kullanan sanat filmleri özel efektleri nadiren kullanır (Büker, 1985; aktaran Karadoğan, 2010:113-122).

4. SANAT SİNEMASI ANLATIMI

Sanat sineması anlatımında olay örgüsü klasik sinema kadar düzenli değildir. Filmin tümü kalıcı ve baskılayıcı boşluklar taşır, olayların izleyiciye sunumunu geciktirir. Sanat sineması yeni bir gerçeklik yaratır. Sanat sineması anlatımı neden-sonuç ilişkisinin oluşturduğu gerçekliği sorgular ve gelecekte olaya dair anlatı boşluklarında az bağlayıcı düşünceler yaratarak geliştirdiği açık uçlulukla neden-sonuç ilişkisine açık kapı bırakır. Sanat sinemasının tipik ve kesin hatları bulunmaz. Kesin bir iyi ya da kötü tanımı yoktur. Sanat filmleri karakter üzerinden bilgi vermiyorsa nesne ya da mekan seyirciyi bilgilendirir.

Sanat filmlerinde olay örgüsü nedensel bağlantıyı kopararak ilgiyi başka yöne çeker. Tematik düğüm noktası modern yaşam yargılarını ifade eden sanat filmlerinde karakterin sorgulanması gerilim ve merak duygusunu yaratır. Sanat filmlerinde anlatının temel yapısı izleyici için ana unsurdur. Sanat filmi nesnel-içsel gerçeklik ve yönetmenin film dili göz önüne alınarak anlaşılabilir. İzleyicisini çok fazla belirsizlik kullanarak düşünmeye sevk eden sanat filmleri yan anlamsal bir okuma ve daha yüksek yorumlama talep eder (Brodwell, 1985; aktaran Karadoğan, 2010:125-141).

5. SANAT SİNEMASI BAĞLAMINDA BİR İNCELEME: SARMAŞIK

5.1. Sarmaşık filminin özeti

Bir armatörün iflas edip gemisini ortadan bırakmasının ardından denizcilik kuralları gereği gemide kalmak zorunda olan toplamda altı denizcinin yaşadıkları anlatılır. Gemide kalan denizciler kolayca maaş alacakları için bu duruma çok olumlu bakarlar. Gemide hiyerarşik mücadele ile birlikte bir iktidar mücadelesi söz konusudur. Erkeklerin egemen olduğu bir ortamda iktidarı kendi elinde tutma ve düzeni

sağlama amacı bulunan Kaptan Beybaba ve onun iktidarına karşı gelenlerin mücadelesi filmin konusunu oluşturur. Film gemi üzerindeki altı karakteri imgeleyerek parçalanmış bir iktidarı gözler önüne serer. Gemide kalan altı kişi Kaptan Beybaba, Adanalı Cenk, İsmail, Kamarot Nadir, Kürt ve Alper'dir.

Gemide kaldıkları ilk andan itibaren otoritesini yitirmeye başlayan kaptan zamanla kaygısını yitiren mürettebata karşı yanlış yönetim stratejileri uygular. Bu yanlış uygulamalar gemidekilerin birbirlerine düşmesine yol açar ve gemidekiler bir nevi delirmeye başlar (Metin, 2019:18)

Sarmaşık politik bir konuyu ele almasa da izleyicinin ezberini bozmaya yöneltmesi nedeniyle "yeni politik sinema" olarak değerlendirilebilir. Yeni politik sinema yaşanmakta olan politik olayları konu almanın ötesinde sinemada alışlagelmişin dışında öznel algı ve deneyime vurgu yapan filmleri tanımlar (Şener, 2016:147).

5.2. Filmde karakterlerin temsili

Film, gemide kalan altı karakter üzerinden ilerler. Filmde hiç kadın karakter yoktur ama erkek karakterlerin sohbetlerinde ve imgesel olarak kadın figürü aralarda görülmektedir. İmgelerin dışında diyalogların arasında geçen "kadın" konulu konuşmalar da mevcuttur (Anlar, 2020:41). Gemide kalan altı kişiyi şu şekilde analiz edilebilir;

Beybaba: Gerçek bir otorite figürüdür. Düzeni korumak için ahlaki değerleri çığnemekte sakınca görmez. Düzenin sorunsuz devam etmesi için herkesin hayatını tehlikeye atabilir (Özçınar, 2017:83). Beybaba'nın toplumdaki yeri küçük burjuva sınıfıdır. Kendisinin de emir aldığı yerler vardır ve emir aldığı yerlere bağımlıdır. Alt sınıfta ise söz sahibidir, burjuvanın düzenini sağlamakla yükümlüdür. Onu alt sınıftan ayıran bulunduğu konumdur. Beybaba gemidekilerin aksine daha konforlu ve güvenli bir kamarada kalır, diğerlerinin maaşları yatmazken Beybaba'nın maaşının düzenli yatma ihtimali vardır. İşçi sınıfı hakkında söz sahibi olan ve onları dizginleyen unsurdur.

Kürt: "Selamünaleyküm ben Kürt" diyalogu haricinde hiç sesini duymadığımız ve adını bilmediğimiz Kürt karakteri ise olayların akışını değiştiren ve yanında yer aldığı kesimin güçlü olmasını sağlayan karakterdir (Özçınar, 2017:83). Kürt hiç konuşmaz ve gülmez (Metin, 2019:33). Anlar'a göre (2020:29) *Kürt karakteri, bakışları ve beden dili ile konuşmaktadır. Türkiye'de belirli bir dönem dil konusunun yasaklı olduğu günlere, Kürt karakteri üzerinden mesaj verilmiştir.* Kürt karakteri toplumdaki güçlü elinde bulunduran kesimin bir temsilidir. Kürt yapısı itibariyle çok güçlüdür ve onun yanında yer aldığı kişi kendisini istediği şekilde savunamaz. Kürt, toplumdaki askeri sınıfı temsil eder. Kürt karakteri film içerisinde kaybolur, onun kaybolmasıyla filmdeki çatışmalar daha da alevlenir çünkü çıkan kargaşaları bastırarak bir kuvvet artık yoktur.

Alper ve Cenk: Eski bir taksici olan Alper ve dolandırıcı olan Cenk gemide arkadaş olurlar. İkisinin gidecek hiçbir yeri olmadığından için gemiye sığınmışlardır. Cenk'in anlamı savaştır ve otoriteye, alışlagelmiş her şeye karşıdır. (Özçınar, 2017:83). Film boyunca seyirci sürekli onun aşırı bunalmış ruh haline ve isyankârlığına tanıklık eder. Cenk, Alper'e göre daha asi ve sinirlidir. Alper ise her zaman, Cenk birileriyle tartıştığına bile, arayışta yumuşatmaya çalışan, ılımlı bir kişidir. Cenk toplumdaki düzenin değişmesini isteyen, bu düzeni isyanla değiştirebilecek olan devrimci kesimin bir temsilidir. Alper'de muhalif kesime aittir yalnız Alper devrim için şiddet gerektirecek bir davranışta bulunmaz, bu yüzden mevcut otoriteye de daha kolay boyun eğer. Alper'in Cenk ile ortak noktası düzene karşı durmalarıdır, farkları ise Alper'in karşı duruşta kimseye zarar vermeyecek olmasıdır. Cenk düzen değişikliği için olay çıkartabilir ama Alper daha sağduyuludur. İki karakter de toplumdaki muhalefeti temsil eder, Cenk daha muhalif olan kesimin temsilidir.

İsmail: İsmail itaatkâr, beş vakit namazında ve işine sadık usta bir gemicidir (Özçınar, 2017:83). İsmail, Beybaba'nın otoritesini sorgulamadan biat eder ve kendisine verilen emirlerde alt sınıfı incitmekten çekinmez. İsmail, Beybaba'nın emirlerini gösterse de aslında kendi otoritesini kanıtlama amacındadır (Yaşın, 2018:19). İsmail içinde bulunduğu durumu ibadet ile aşmaya çalışır. İsmail toplumda manevi değeri yüksek olan dinci kesimin bir portresidir. İçinde olduğu sorunlar İsmail'i ruhen bunalıtmaktadır ve kendini rahatlamak amaçlı dine sığınmıştır (Anlar, 2020:24).

Kamarot Nadir: Beybaba'nın otoritesine mecburen boyun eğen bir karakterdir. Beybaba'dan korktuğu için onun sözünden çıkmaz. Nadir, toplumdaki işçi sınıfının temsilidir. Mevcut düzenden memnun olmasa dâhil bu düzeni değiştirmek için kendi başına hareket edemez. Ekonomik çaresizliği emirlere biat etmesine neden olur.

6. ÜÇ BÖLÜM BİR GEMİ

Farklı sanat dallarında kullanılan gemi metaforu sinemada da önemli yer teşkil etmektedir (Yaşın, 2018:16). Gemiler genelde hayatın zorluklarını ele alan ve hayatta ilerleyen araçlardır. Tolga Karaçelik'in mekân olarak gemiyi seçmesinin nedeni ise gemi metaforuyla karakterlerin üzerinden insanların hayatlarını ve yaşayış şekillerini ilişkili biçimde sunarak içinde yaşadıkları ülkeyi anlatmaya çalışmış olmasıdır (Anlar, 2020:28). Gemi metaforuyla devlet temsil edilmiştir. Gemi de tıpkı devlet gibi belirli bir hedefi olan genel kuralları ve gelenekleriyle ortak yaşam kültürünü barındıran bir yapıdır. Gemide, devletteki gibi düzen ve istikrarını sağlayacak hukuku, bu hukuku uygulayacak yöneticisi ve kuralları vardır (Yaşın, 2018:16). Filmde gemi imgesiyle siyasal düzene bir atıf yapılmıştır ve gemi devleti temsil eden bir araçtır. Büker (2016:230) geminin bir anne gibi önce Cenk'i içine aldığı vurgular, çünkü *gemiler dışıldır ve gemi içbükey gövdesi, içinde insanları barındırması, kadın rahmini simgelemesiyle dışıl bir imgedir. Rahmin içine giren erkekler onu yönlendirme ve yönetme erkini üstlenmişlerdir.*

Film, Coleridge'nin "Yaşlı Gemici" şiirinden yapılan alıntılarla üçe bölünür. Yapılan ilk alıntı "Direkler eğik burnumuz batmış suya, insan düşmanın sillesinden kaçır ya, Soluğunu ensesinde duya duya, ve koşar başını hiç kaldırmadan; gemi öyle koştu, rüzgar öyle coştı: kaçtık güney hiç durmadan." bölümüdür ve bu şiir bize anlatının ilerleyişi ile ilgili ipuçları verir. Filmde şiirin kullanılışı anlatının ilerleyişine ilişkin ipuçları vermesinin yanı sıra, anlatının şiirsel atmosferine ve filmin rizomatik yapısına da katkı sunar (Özçınar, 2017:84). İlk bölümde gemideki mürettebat bir araya gelir. Mürettebat birbirini tanıırken izleyici de karakterleri tanır. Düzen ve disiplinin hâkim olduğu gemide herkes Beybaba'nın hiyerarşisine bağlıdır. Beybaba ise kendisine emir veren armatöre ve liman yetkililerinin emrine bağlıdır. Geminin ilerlemesi için çalışan mürettebat ilerleyen bölümlerde gemi ilerlemeyince amaçsız kalacaktır. (Yaşın, 2018:17). Otoriter bir anlam taşıyan filmin karakterleri de içerisinde buldukları kimliklerin sıkıntılarıyla seyirciye aktarılır. Filmde anlatılmak istenen direkt olarak aktarılmak yerine bir hikâyenin içerisinde aktararak verilmeye çalışılır. Bunun en belirgin örneği filmin başında sarmaşıkla kaplı mezar taşlarının gösterilmesidir. Sarmaşık metaforu ana karakterlerle aynı anda gösterilir ve sarmaşıkların mezar taşına sarılı olması filmdeki karakterlerin ölü olduğunu seyirciye gösterir (Anlar, 2020:26). Filmin başındaki dizeler bir şeylerden kaçma halini anlatırken gemide kalan karakterlerin, önceki hayatlarına ait sorunlardan kaçarak gemiye geldikleri görülür (Şener, 2016:145).

Filmin ikinci bölümü Karaçelik'in Coleridge'den kullandığı şiirin şu bölümüyle başlar: "Birden rüzgâr dindi tüm yelkenler indi, yoğun bir hüznün çöktü her şeye, ağırlığı hissettik, rastgele sözler ettik, sırf denizin sessizliği bozulsun diye" (Özçınar, 2017:83). Bu bölümde Beybaba'ya gösterilen rıza kaybolmaya başlar. Beybaba otoritesindeki kişilere sert davranarak herkesi karşısına alır (Özçınar, 2017:85). Durum öyle bir hale gelir ki Beybaba bulunduğu odasının kapısı kitler ve aşağıda yaşananlara hiç kulak asmaz. Beybaba filmin ikinci bölümünde İsmail'i sağ kolu olarak seçer. Beybabanın otoritesinden rahatsız olan Alper ve Cenk ise tepkisini otorite sahibi olana değil onun temsilcisine gösterirler. İsmail'de Beybaba'dan aldığı emirleri sert şekilde uygulamaktan çekinmez. Ona karşı gelenlere Beybaba'yı bahane eder (Yaşın, 2018:18-19). Filmdeki ilk gerilim kısmı İsmail ile Cenk'in kavgasında yaşanır. Bu kavgayı ayıran ve Cenk'in tepkisine uğrayan Kürt ise fiili olarak bir daha gemide gözükmez. Kürt gerçek ve hayalin birbirine karıştığı, gemide gerçeklik algısının kaybolduğu zaman hayali olarak filmde yer alır. Kürt bir devletteki fiziksel gücü bulduran sınıfın temsilidir. Kürt'ün ortadan kaybolması var olan düzendeki asayişin kaybolması demektir. Kürt kaybolduktan sonra gemideki gerilim ve tekinsizlik daha da çoğalır.

Gemideki herkesin adeta patlamaya hazır bomba olduğu bir zamanda Cenk, giden aşçının sakladığı yiyeceklerden bir sucuk bulur ve sucuğu pişirir. Bu davranış alt tabaka da sıcak karşılınır, Cenk ile arası kötü olan İsmail bile pozitif bir adım atar. Pişen sucuğun Beybaba'ya yani yönetici sınıfa ikram

edilmesiyle filmdeki doruk noktası yaşanır. Beybaba bu duruma çok sinirlenir, yemeği yere döker, herkesi güvertede toplar. Kürt'ün bulunamaması onu daha da sinirlendirir. Beybaba otoritesini ve egosunu kanıtlamak için şiddete başvurur. Beybaba CenK'i tokatlar arkasını döndüğü sıradaysa otoriteye karşı ilk başkaldırı gerçekleşir. Kimin fırlattığı belli olmayan bir çekiç Beybaba'ya doğru atılır. Çekiç bilerek Beybaba'ya yani iktidara isabet ettirilmemiştir ama burada alt sınıfın mesajı çok nettir "Bizim de söz hakkımız var, kendimizi savunuruz ve ezdirmeyiz" Nitekim gemideki alt sınıftan kimsenin çekici fırlatana göstermemesi, alt sınıfında mevcut iktidardan ve düzenden memnun olmadığını kanıtlar. Çekicinin fırlatılmasından CenK'i sorumlu tutan Beybaba, CenK'e çekici yerini koymasını söyler. İktidar da halkının kendisinden memnun olmadığını farkındadır ama suçlu asi kesime yıkar.

Büker'e (2016:231) göre filmde kadınlar ötekileştirilmiş ya da erkekler kadınlaştırılmıştır. Bu kadınlaştırma önce mutfak sorumlusu olan Nadir, daha sonraysa Alper üzerinden gerçekleşir. Nadir ataerkil toplumlarda kadınların yaptığı yemek pişirme işini yapar. Alper ise tıpkı bir çocuğun annesinden çikolata istediği gibi aşçı Nadir'den çikolata ister. Alper ayrıca CenK'in sırtına binmesi, el şakalarına maruz kalması şeklinde kadınlaştırılır. CenK'in Alper'e "Eski civcivler ne zaman horoz oldu?" demesi de Alper'in kadınlaştırıldığına örnek verilebilir. Horoz diklenmesi başta olmak üzere birçok açıdan erkeği temsil ederken civciv masumiyeti ve savunmasızlığıyla kadını temsil etmektedir. Alper civciv olarak görülür, beklenmedik bir tepki verdiğinde ise CenK'ten bu cevabı alır. *Freud'a göre kutular, kasalar, sandıklar, dolaplar, fırınlar rahim yerine geçen simgelerdir, ayrıca içi boş nesnelere, tekneler, gemiler kadın cinsel organına karşılık gelir. İmgelem bu tür nesnelere erkek cinsel organı yerine kullanılmasına izin vermez* (Freud, 1976:471-476, aktaran; Büker 2016:230).

Coleridge'nin "Nasıl ısız bir yolda yürürken birisi, adımlarını korku ve dehşetle atar ve dönüp ardına baktıktan sonra, çevirip de başını bakmazsa tekrar, çünkü bilirse bir adım gerisinde, kendisini izleyen bir şeytan var" (Özçınar, 2017:85) dizeleriyle başlayan filmin son bölümü kaosu ve bunalımın sonucu olan çöküşü anlatır. Bu bölümde Nadir intihara kalkışır. İsmail arkasında ağır bir darbe alır. Beybabaya bilerek isabet ettirilmeyen çekiç İsmail'in tam kafasına fırlatılmıştır. İsmail, CenK'i suçlar çünkü araları bozuktur. İsmail CenK'e ağır küfür etmiştir, onun intikam aldığını düşünür. Gerçekliğin karıştığı bir anda yaşanan bu olayda çekici kimin fırlattığı kesin olarak bilinmez. Gemideki "uyumlu sınıf" olan Alper ise herkesi toplar, İsmail'i tedavi eder. Alper'in bunu yapmasının sebebi toplumdaki muhalif ama devrimci olmayan kesimi temsil etmesidir.

Cenk madde kullanımı nedeniyle hayal görmeye başlar, önce bir salyangozla oynar, sonra güvertenin her yanını saran koca bir salyangoz korosunu yönetir. Bu çürümenin ve lanetin bir çeşit dışavurumudur (Özçınar, 2017:87). Nadir intihar ederken, İsmail kafasından darbe almışken oluşan yaralardan sarmaşık çıkar. Sarmaşık nefretin doğurduğu şiddeti sembolik olarak seyirciye gösterir. Gemideki nefret duygusu da tıpkı sarmaşık gibi giderek yayılmıştır (Yaşın, 2018:50). Son bölümde nefret ile beraber çaresizlik ve otorite de zirveye çıkar, fiziksel ve ruhsal durumlarında bozulma gösteren karakterler şiddetin açığa çıktığı bir süreçte ilerler (Şener, 2016:145). Salyangozlar, sarmal yapıları ve yavaş ilerlemeleriyle tıpkı sarmaşık metaforuyla verildiği gibi içinde bulunan sonu belirsiz bir döngüyü ifade eder. Salyangozlar yağmur yağdıktan hava kötü olduktan sonra ortaya çıkan hayvanlardır. Durum çığırından çıktığında salyangozlar çoğalır.

Gemide kargaşa yaşanırken ve yaşanan kargaşa bir sarmaşık gibi gemiyi sarmışken Beybaba çaresizce telefon başındadır. Yöneten sınıfta dışı bağımlıdır ve Beybaba telefona sarılmış, ağlamaklı bir ses tonuyla yardım ister. Beybaba tüm yaşananlara rağmen, kendisine ısrarla seslenilse de aşağıya inmez. Bu durum halk yani gemi erkânı tarafından hoş karşılanmaz. Gemidekiler birlik olurlar, İsmail'i yaralayan çekiç CenK'in elindedir ve CenK çekiçle adeta isyan çağrısı yapmaktadır. CenK hiçbir şey olmamış gibi İsmail'e kilit soruyu sorar "İsmail, Beybaba'nın anahtarı sende mi?" (Büker 2016:231-232). Film fiziksel şiddetin açığa çıktığı bir süreçte ilerlerken, izleyici yorumuna açık bir sonla tamamlanır (Şener, 2016:145). Halkın arasındaki anlaşmazlıklara rağmen yönetilmemeye ortak bir tepki verip vermediği, İsmail'in CenK ile ödemiş ödemediğinin cevabı filmde verilmez. İsmail otoriteden vazgeçmeyip anahtarı vermemiş olabilir, adeta bir sarmaşık gibi her şey yeni baştan yaşanır. Otoriteyi

savunulara savaş açılmış olunabilir ya da açılan savaşta isyan eden kesim bozguncu olarak gösterilip ortadan kaldırılmış olabilir. Mevcut düzen devam ediyor olabilir, Beybaba tahtından edilmiş de olabilir. Tüm bu alternatif sonlar seyirciye bırakılmıştır. Bilinen tek şey filmin olası sonlarının da tıpkı bir sarmaşık gibi dolambaçlı olduğudur.

SONUÇ

Sanat sineması, gerçeği ana akım sinemadan farklı sunan, ticari kaygısı olmayan biçimdir. Sanat filmleri izleyicisinin düşünmeye sevk eder, izleyicinin istediği şekilde sonuçlanmaz, açık uçlu ya da rahatsız edici sonla bitebilir. Epizodik anlatım tarzı kullanılması, durağan ve uzun süreli sahneler sanat filmlerinin düşünmeye sevk etme yöntemleri arasındadır. Sanat filmlerinde bir sonraki sahne, kendisinden bir öncekinin sonucu olmayabilir. Sanat filmlerinin her bir sekansı adeta bir kısa filmi andırır ve kısa filmler bütünü oluşturur. Sanat fillerinde anlatılmak istenen olaylar ve verilmek istenen mesajlar somut olarak çok sık aktarılmaz. Sanat filmleri alt metinlerini imgeler yoluyla soyut olarak verir.

Tolga Karaçelik'in yönettiği *Sarmaşık* 'ta bir sanat filmi örneğidir. Karaçelik, yöneten ve yönetilen arasındaki ilişkiyi soyutsal olarak ifade ederken, çıkmaza girmeyi ve bunalımı salyangoz ve sarmaşık gibi imgelere başvurarak anlatır. *Sarmaşık* filmi de epizodik olarak bölünmüş bir filmidir. Film 'Yaşlı Gemicî' şiirinden alıntılarla üç bölümde anlatılır. Film de herhangi bir karakter ile bütünleşme söz konusu değildir. Her karakterin ayrı hikâyesi vardır ve her karakter toplumdaki bir kesimi ifade eder. Filmin yoruma açık şekilde sona erer. Yönetmen filmin sonunu izleyiciye bırakır. Filmdeki çoğu sahne kendinden önceki sahnenin sonucu değildir. Her sahnede kullanılan imgeler seyirciyi düşünmeye iter. *Sarmaşık* tüm bu özellikleri ile tipik bir sanat filmi örneğidir.

KAYNAKÇA

Anlar, S. C. (2020). Tolga Karaçelik' in "Sarmaşık" Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi. (Yüksek Lisans tezi). İstanbul: Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Büker, S. (2019). Dolana Dolana Erkek Hikâyeleri: Sarmaşık. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(2): 219-233.

Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar. Ankara: De Ki Basım Yayın.

Özçınar, M. (2017). Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı. *SineFilozofi*, 2(4): 73-93.

Sanat Filmi Nedir?. (2022). <https://www.babblela.com/sanat-filmi-nedir-sanat-filminin-ozellikleri-nelerdir/> (Erişim Tarihi: 05.07.2022).

Şener, M. (2016). "Sarmaşık Filmi ve Sinematik Mekân Kullanımı üzerine Bir İnceleme: İktidarın Evreleri ve (Erk)eklik - İktidar ilişkisi". *Mimarlık ve Yaşam* 1(1): 143-161

Velioğlu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, 1(5): 4-45.

Yaşın, F. (2018). Sarmaşık'ın Machiavelli'ye Uzanan Kökleri: Sarmaşık Filminin Machiavelli'nin Siyaset Felsefesi İle Analizi. (Yüksek Lisans tezi). Kayseri: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.