

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ANABİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ BİLİM DALI

**TOLGA KARAÇELİK' in "SARMAŞIK" FİLMİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:

Sait Can ANLAR

İSTANBUL, 2020

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ANABİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ BİLİM DALI

**TOLGA KARAÇELİK' in "SARMAŞIK" FİLMİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:

Sait Can ANLAR

Öğrenci No:

165595001

(0000-0002-4829-1201)

Danışman:

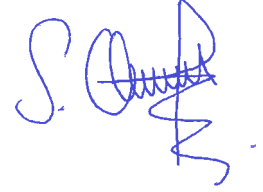
Doç. Dr. Gökhan UĞUR

İSTANBUL, 2020

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “**Tolga Karaçelik’ in “Sarmaşık” Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi**” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 15.06.2020

Sait Can ANLAR



T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

15.06.2020

Enstitümüz *Medya ve İletişim* Anabilim Dalı *Medya ve İletişim* Programı yüksek lisans öğrencilerinden 165595001 numaralı *Sait Can ANLAR*'ın "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim – Öğretim Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "*Tolga KARAÇELİK'in Sarmaşık Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi*" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 14/01/2020 tarih ve 2020/02 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin 29. maddesinin 3. fıkrası gereğince (15) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında "*OYBİRLİĞİ*" ile "*KABUL*" kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN
Doç. Dr. Gökhan UĞUR
(Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Dr. Öğr. Üyesi Birsen ÇETİN
(Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Doç. Dr. Nurhan YEL
(İstanbul Kültür Üniversitesi)

Adı ve Soyadı : Sait Can ANLAR
Danışmanı : Doç. Dr. Gökhan UĞUR
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans, 2020
Alanı : Medya ve İletişim Sistemleri
Anahtar Kelimeler : Otorite, Göstergebilim, Ulusal alegori

ÖZ

TOLGA KARAÇELİK' in “SARMAŞIK” FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLENMESİ

Geçmiş tarihler süresince, aynı toprak parçası üzerinde bir arada yaşamını sürdüren ve temel çıkarlarını sağlamak için iş birliği yapan cemiyetlerin hepsi; hiyerarşik bağların dışında alt-üst ilişkileri, baskıcı güçler, hegemonya, yasaklama, cezalandırma, otoriter tutuma bağlı farklı kavramlar üzerinden tartışılır duruma gelmiştir. Hiyerarşik sıralamada, farklı kümeler içerisinde yer alan ve toplumu oluşturan toplulukları idare eden güçler vardır. Dünya düzeni, yöneten ve yönetilenler üzerinden devam etmektedir. Toplum içerisinde yaşamlarını sürdüren insanların, hayatlarını ve yaşam biçimlerini etkileyen bu kavramlar sinema sektörünün de ilgi alanını kapsayan bir gerçeklik haline gelmiştir. Tolga Karaçelik'in yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği Sarmaşık filmi, senaryosu bakımından incelendiğinde, farklı görüş ve düşüncelere bağlı olan, altı erkek oyuncu tarafından canlandırılan ve birbirinden değişik karakterlerde iktidar, baskıcı güç otoriter tavırların anlatıldığı kavramların üzerinden hayat bulan bir filmidir. Ticari amaçlı bir şekilde, uluslararası mal götürüp getirmekte kullanılan bir yük gemisinde ortaya çıkan hadiseler, karakterlerin kendi bireysel özellikleri ile dışa vurulan bir ülke alegorisi şeklindedir. Film içerisinde izleyiciye aktarılan mesajlar; metaforlar ve semboller üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Bu semboller ve metaforlar, filmi gerçeküstü bir boyuta taşımaktadır.

Tez çalışmasında; Sarmaşık filmi anlatısı içerisinde, iktidar olgusunun nasıl ortaya çıktığı ve ne şekilde ilişkiler kurulduğu, otorite karşısında toplum içerisinde yer alan, yönetilen toplulukların ne şekilde tepkimelerde bulunduğu ve ortaya çıkan davranışları çözümlenmektedir. Bir başka anlatım biçimiyle; otorite karşısında “ötekiler” diye gösterilen toplulukların ne şekilde hareketler sergiledikleri “ulusal alegori” biçimiyle göstergebilimsel olarak çözümlenmektedir.

Name and surname : Sait Can ANLAR
Consultant : Assoc. Dr. Gökhan UĞUR
Type and History : Master, 2020
Area : Media and Communication
Keywords : Authority, Semiotics, National Allegory

ABSTRACT

TOLGA KARAÇELİK THE INDICATIVE ANALYSIS OF “SARMAŞIK” FILM

All communities which lived together on the same piece of land and which cooperated to ensure their basic interests throughout the history have become debatable over different concepts based on superior-subordinate relationships, pressure authorities, hegemony, banning, punishment, authoritative attitude in addition to hierarchical bonds. In the hierarchical order, there are powers within different clusters who administrate the communities constituting the society. The world order is maintained through those managing and being managed. These concepts which influence the lives and living styles of the people who maintain their lives within the society have turned into a reality covering the area of interest of cinema industry. When the movie *Sarmaşık* (Ivy) directed and written by Tolga Karaçelik is reviewed in terms of its scenario, it is a movie in which power, pressure authority and authoritative manners concepts spring to life over different characters played by six actors who are attached to different opinions and ideas. The incidents which occur in a freighter used for international commercial transportation of goods is in form of a country allegory expressed by the individual characteristics of the persona. The messages are attempted to be conveyed to the audience in the movie over metaphors and symbols. These symbols and metaphors carry the movie to a surrealistic dimension. In the dissertation, the fact of power, how does it appear and what kind of relations are established, how do the managed communities within the society react before authority and the resulting behaviors are analyzed from the story of the *Sarmaşık* (Ivy) movie. In other words, the behaviors of the communities indicated as “others” before the authority are semiologically analyzed in form of “national allegory”.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
GÖRSELLER DİZİNİ	v
KISALTMALAR	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TOLGA KARAÇELİK VE FİMLERİ

1. TOLGA KARAÇELİK VE FİMLERİ.....	3
1.1.Tolga Karaçelik'in Filmografisi	3
1.1.1. Gişe Memuru	3
1.1.2. Kelebekler.....	5
1.1.3. Sarmaşık.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİM NEDİR?

2. GÖSTERGEBİLİM NEDİR?	9
2.1. Göstergebilim ve Göstergebilimciler.....	9
2.1.1. Ferdinand de Saussure	10
2.1.2. Charles Sanders Peirce.....	12
2.1.3. Roland Barthes.....	13
2.1.4. Umberto Eco	15
2.1.5. Algirdas Julien Greimas.....	16

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“SARMAŞIK” FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLENMESİ

3. “SARMAŞIK” FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLENMESİ	18
3.1. Problem.....	18
3.2. Araştırmanın Amacı.....	18
3.3. Araştırmanın Önemi	19
3.4. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları.....	21
3.5. Araştırmanın Yöntemi	22
3.6. Sarmaşık Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi	22
3.6.1 Sarmaşık Filminin Künyesi	61
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	62
KAYNAKÇA.....	65
ÖZGEÇMİŞ	69

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa No.

1. Görsel: Peirce'ün göstergede anlam öğeleri	12
2. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (00:28)	22
3. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (00:35 – 1:08).....	23
4. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (01:20)	25
5. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (01:28)	26
6. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (01:50)	27
7. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (02:01)	28
8. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (03:17)	29
9. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (05:04 – 08:15).....	30
10. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (11:00)	32
11. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (11:02 – 18:51).....	33
12. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (18:57)	35
13. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (19:54)	35
14. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (23:07 – 23:51).....	36
15. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (23:54 – 27:24).....	37
16. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (28:29)	39
17. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (32:33)	40
18. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (01:08 – 42:01).....	41
19. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (42:15 – 42:34).....	43
20. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (44:05 – 47:37).....	44
21. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (48:24)	46
22. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (48:52)	47
23. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (51:35)	48
24. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (54:26 – 1:00:01).....	48
25. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:03:38).....	50
26. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:06:01)	50
27. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:09:17)	51
28. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:12:24 – 1:14:15).....	52
29. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:17:19)	52

30. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:18.28).....	53
31. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:24:50 – 1:26:12).....	54
32. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:28.51).....	55
33. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:29:45 – 1:30:59).....	55
34. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:33:09 – 1:34:47).....	56
35. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:35:58 – 1:37:23).....	57
36. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:37:51- 1:39:11)	59
37. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:41.41).....	60
38. Görsel: Sarmaşık Film Afışı	61



KISALTMALAR

Çev:	: çeviri
dk:	: dakika
v.d:	: ve diğeri
vb	: ve benzeri



GİRİŞ

Çalışmanın içeriğini meydana getiren göstergebilim, yaşadığımız zaman dilimi içerisinde önemli bir bilim dalıdır. Göstergebilim, kitle iletişim araçlarını (gazete, dergi, televizyon, telefon vb.) ve birçok görsel sanat alanındaki (fotoğraf, sinema, resim vb.) eserleri çözümlene olanağı sağlamaktadır. Göstergebilim metaforlar üzerinden verilmeye çalışılan mesajları edebi ve görsel bir biçimde anlatıldığını ortaya koymaya çalışır. Ortaya koyduğu bu mesajları, farklı bir anlatım şekliyle sunmaktadır. Tabiat içerisinde yer alan bütün cisimlerin bir anlamı vardır ve hepsi farklı şekilde yorumlanmaktadır. Göstergebilim; farklı şekilde yorumlanan bu nesnelerin, neden değişik anlamlar çıkardığını çözümlenmektedir. Görsel biçimde sunulan farklı sanat dallarından da yararlanıldığı gibi sinemada da göstergebilim kullanılarak çözümlenmeler yapılmaktadır.

Üzerinde çalışma yapmış olduğum ve Tolga Karaçelik'in ikinci uzun metrajlı filmi olan *Sarmaşık*; otoriter davranışlar, iktidar, hapsedilmişlik, hiyerarşik sistemin içinde oluşan kavramlar çerçevesinde, metaforlar ve zihinde tasarlanan imgeler ile izleyiciye alegorik bir şekilde anlatılmaktadır.

Gemide kalan altı karakterin sosyokültürel kimlikleri üzerinden, toplumun belli kesimleri anlatılarak film içerisinde süre gelen bunalım döngüsünü ilerlemektedir. 1980'li yılların başlarından başlayarak hızlı bir şekilde yoğunlaşan hukuksal adaletsizlikler, hak arama mücadeleleri, terör sorunlarının açtığı korkular ve buna karşı olan tepkimeler, düşünce özgürlüğünün karşısında duran fikirler, göç başlangıçları, sürgünler, kentsel dönüşüm ve insanların mağdur durumda kalmaları, ataerkil düşünce yapısı, güvensizlik ve paranoyalar gerçek ve sembol olarak hapsedilme hikâyelerinin ortaya çıkmasında etkilidir. Sadece devlet hapisaneleri değil hapis haline bürünmüş şehirler, hayatlar filmlere ana başlık olarak içerik oluşturmuştur. "Türk Sineması" tarihine bakıldığında genellikle; haksız yere hapishaneye girmiş olan kader mahkûmlarının, hapishaneye düşmesindeki haksız sebebin hesabını sormaya çalışması gibi konular ele alınır. Bu konu ile ilgili; *Bayrampaşa Ben Fazla Kalmayacağım* (Hamdi Alkan, 2007), *O Şimdi Mahkûm* (Abdullah Oğuz 2004) gibi filmler ile *Ezel*, *Parmaklıklar Ardında* gibi diziler, kader mahkûmlarını anlatan hikâyeler barındıran eserlere örnek verilebilir.

Hapishanelerde geçen hikâyeler; herkesçe bilinen, popöler, klasikleşmiş anlatı malzemesi yaratırken; senarist ve yönetmenlere geniş çaplı anlatım ve ifade olanağı sağlamaktadır. Kişilerin iktidar baskısı ve özgürlüklerinin kısıtlanması, toplum içerisinde yer alan insanların fikir, düşünce çatışmaları, mekânsal olarak hapsedilmişlik psikolojisiyle harmanlanarak, psikolojik anlamda derinlik katmaktadır. Hapsolmaya karşı aranan çıkış yolları ve otoriteye karşı gelme, filmin içeriğini oluşturmaktadır. Filmin sonuna yaklaştıkça gerçek ve hayal birbiri ile bütünleşerek anlatı olarak karmaşıklık göstermektedir. İzleyici açısından takibi zorlaşan bir anlatı yapısına bürünmektedir. Filmde hiç kadın karakterin yer almaması; sadece cinsel içerikli sohbetlerde, küfürlü konuşmalarda, film ve duvarlarda yer alan erotik içerikli posterlerde dâhil olmaları, ülke içerisinde kadının nerede yer aldığını ve erkek egemen toplumun kadına bakış açısını göstermektedir. Film içeriğinde kadınlar “temsil edilmeyerek” temsil edilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOLGA KARAÇELİK VE FİLMLERİ

1. TOLGA KARAÇELİK VE FİLMLERİ

Tolga Karaçelik, profesyonel anlamda yapımcılığını, yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı 2010 yapımı olan ilk filmi “Gişe Memuru” ile seyircilerin karşısına çıkmıştır ve daha sonra 2015 yılında senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı büyük çıkış yakaladığı “Sarmaşık” isimli filmi çekmiştir. Son olarak ise 2018 yılında yönetmen, senarist ve yapımcılığını üstlendiği “Kelebekler” filmini beyaz perdeye taşımıştır. Sundance Film Festivalinden ödül alan bu film büyük yankı uyandırmıştır.

1.1.Tolga Karaçelik’in Filmografisi

Tolga Karaçelik, profesyonel anlamda yapımcılığını, yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı 2010 yapımı olan ilk filmi “Gişe Memuru” ile seyircilerin karşısına çıkmıştır ve daha sonra 2015 yılında Senaristliğini ve Yönetmenliğini yaptığı büyük çıkış yakaladığı “Sarmaşık” isimli filmi çekmiştir. Son olarak ise 2018 yılında yönetmen, Senarist, yapımcılığını yaptığı “Kelebekler” filmini çekmiştir. Sundance Film Festivalinden ödül alan bu film Beyazperde de büyük yankı uyandırmıştır. Filmler ile ilgili detaylı bilgiler aşağıda açıklanmaktadır.

1.1.1. Gişe Memuru

Tolga Karaçelik, 19 Mayıs 1981 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Çocukluk yılları, İstanbul Bebek’te geçmiştir. Lise öğrenimini, İstanbul Koç Lisesi’nde görmüştür. Daha sonrasında Marmara Hukuk Fakültesi’nde lisans eğitimini tamamlamıştır. Bir dönem şiir ve öyküler yazmıştır.

Yazdığı şiir ve öyküler, daha sonra çeşitli dergilerde yayımlanmıştır. Amerika New York’ta sinema ve sanat yönetmenliği eğitimi almıştır. “Kaşık Adam (2004)” , “Evoke ve Spoonman (2005)”, “Rapunzel (2010)”, “Us’lu Durmak (2006)” gibi kısa film denemelerinde bulunmuştur. Aslında bu çekilen kısa filmler, daha sonra çekeceği uzun metrajlı filmlerin ön çalışması gibi olmuştur. 2010 yılında ise ilk uzun metrajlı filmi olan “Gişe Memuru” isimli filmini kayıta almıştır. Senaristliğini ve yönetmenliğini

yaptığı “Gişe Memuru” isimli film Antalya Altın Portakal Film Festivali’ne aday gösterilmiş, en iyi ilk film ödülünü kazanmıştır. 2013 yılında yayınlanan “Bebek İşi” dizisinin yönetmenliğini ve daha sonra 2015 yılında çekilen “Sarmaşık” filminin yönetmenliğini yapmıştır. “Sarmaşık” filmi, Adana Altın Koza Film Festivali’nde en iyi yönetmen ödülüne layık görülmüştür. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde ise en iyi film ödülünü kazanmıştır. Antalya Altın Portakal Festivali’nde aldığı ödüller, bununla da kalmayıp en iyi senaryo ve en iyi yönetmen ödüllerinin sahibi olmuştur.

Tolga Karaçelik’in 2010 yılında yapımcılığını, senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği ilk uzun metrajlı filmi olan “Gişe Memuru” izleyiciyle buluşmuştur. Görüntü yönetmenliğini Ercan Özkan’ın, sanat yönetmenliğini Nadide Argun’un yaptığı filmin oyuncu ekibinde; Serkan Ercan, Zafer Diper, Nur Fettahoğlu, Nergis Öztürk gibi beyaz perdenin önemli isimleri rol almıştır.

Robot gibi makineleşmiş bir adamın, kendi içinde alışlagelmiş hayatının içine yaydığı karamsarlık ve kasvet halinle mücadele verirken sağlıklı bir birey olarak kalmaya çalışabilme çabası anlatılmaktadır. Tolga Karaçelik, toplum içinde ki rolü görevi belli olan ve hayatlarını bu düzene alıştırmış insanların ve bu düzen dışına çıkmak için çaba sarf etmeyen ruh hallerini realist bir bakış açısıyla eleştiriyor.

Kenan, 35 yaşında, çocuk yaşlarda annesini kaybetmiş, kendi içine kapanmış bir adamdır. Annesini çocuk yaşta kaybettiği için gençlik dönemini babasıyla geçirmiştir. Kenan’ın, babasının, Kenan’a olan katı davranışları; onun özgüvenini kaybetmiş, içine kapanmış bir insan olarak yetişmesine sebep olmuştur. Kenan’ın bir gişe memuru olması, devamlı bilet kes, para al, para üstü ver şeklinde geçen hayatı Kenan’ı sistemin bir parçası olmaya itmiştir. Babası ile olan iç çatışması, Kenan’ı gerçek üstü bir hayata sürüklemiştir. Uyku düzeni karışmış ve psikolojisi bozulmuştur. Rüyalari ve gerçek hayatı birbirine girmiş, şizofren bir şekilde kendi kendine konuşmaya başlamıştır. Çalışırken yaptığı bu davranışlar yaşadığı şehrin bir ucunda ki gişe olan Afar’a sürülmesine sebep olmuştur.

Tolga Karaçelik, “Gişe Memuru” filminde dünyaya düşeceği anlatılan bir haberle insanların karşısına çıkmıştır. Bu haberin insanlar üzerine bir etki yaratmaması, insanların bu haberi umursamaması toplumun duygusuz mekanikleşme sistemine ayak

uydurduğunun kanıtı olduğunu ispatlamaktadır. Kenan' ın gişede bilet kesip para alıp verdiğiinde söylediği kelimelerin, birbirinin aynısı olması filmdeki robotlaşma olayı insanların günlük halleri ile birleştiğinde sistemin rutinleştiğini göstermektedir. Film, Kenan karakteri yardımıyla toplum eleştirisi olarak gösterilmektedir.

İnsanların çoğu duyguyu, hissi; hayallerinde, rüyalarında yaşadığını bu hayallerin, insanın günlük, mekanikleşmiş, hayattan bir kaçıışı olarak anlatmaya çalışmaktadır.

Tolga Karaçelik ve “Gişe Memuru” filmi, başarısını aldığı ödüllerle de sürdürmüştür. Film 47. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde “En İyi İlk Film”, “En İyi Görüntü Yönetmeni-Ercan Özkan”, “En İyi Erkek Oyuncu- Serkan Ercan” ödüllerine layık görülmüştür.

1.1.2. Kelebekler

Tolga Karaçelik, röportajlarında küçük yaştan olgunluk dönemine kadar hayal gücünün farklı metafor ve kaynaklardan nasıl beslendiğinden bahsetmiştir. En önemli ilham kaynağının Ressam olan annesi olduğunu belirtmiştir. Annesi hayat felsefesi olarak farklı olmanın önemini anlatmıştır.

Tolga Karaçelik'in, hukuk mezunu olduktan sonra sinemaya yönelmesindeki sebeplerden biri annesidir. Karaçelik'in şiir yazdığı dönemlerde, annesi görsel hafızasının çok iyi olduğunu söyleyip sinemayı önermiştir. Tolga Karaçelik'in ilk sinemaya yönelme biçimi bu şekilde olmuştur.

Tolga Karaçelik, Sarmaşık filminin ulaştığı izlenme ve ilginin ardından 2018 yılında Kelebekler filmiyle tekrardan karşımıza çıkmıştır. Tolga Karaçelik'in, yönetmen, senarist ve yapımcılığını yaptığı Kelebekler filminde; Tuğçe Altuğ, Bartu Küçükçağlayan, Tolga Tekin, Serkan Keskin, Ezgi Mola gibi isimler oyuncu kadrosunda bir araya gelmiştir. Filmin görüntü yönetmenliğini ise Andaç Şahan yapmıştır.

Film, yıllar önce birbirinden ayrılmış ve bağımsız yaşan üç kardeşin bir araya gelişini anlatmaktadır. 30 Yıl önce birbirinden ayrılan bu kardeşlerin en büyükleri olan Cemal, diğer kardeşleri de bir araya getirmektedir. Üç kardeş, babalarının onları köye

çağırmasıyla, sebebine anlam veremedikleri bir yolculuğa doğru yol almaktadırlar. Köye vardıklarında ise babalarının vefat ettiğini öğrenirler. Babaları, köyün enteresan olaylarından biri olan kelebeklerin köyü işgal ettiği dönemde gömülmeyi vasiyet etmiştir. Üç kardeş de köyde kaldıkları zaman içerisinde birbirlerini tanımayı, babalarının köyde yaşadığı süre boyunca nasıl bir hayat yaşadığı, köy hayatının nasıl devam ettiğini anlamaya çalışmaktadırlar.

Filmde birçok metafora yer verilmiştir. Köydeki tavukların hiç beklenmedik anlarda patlamaları, köy imamının Astronomi bilim dalıyla ilgileniyor olması, üç kardeşten biri olan Suzan'ın devamlı eşinden "taşeron" kelimesini duymak zorunda kalmış olması, en büyük kardeşleri Cemal'in astronot olmasına rağmen daha önce hiç uzaya gitmemesi, köy muhtarının matruşkalari anlatırken birden koşup uzaklaşmaya çalışması gibi metaforlar, bütün insanların farklı olduğunu anlatmaktadır. Tolga Karaçelik, yaptığı filmlerle kendi duygu düşünce ve ideolojilerini ortaya koymakta ve bu tarzını geliştirerek devam ettirmektedir. Aday olarak gösterildiği birçok festivalde ödüller kazanmaktadır.

Tolga Karaçelik, başarısını Kelebekler filminin aldığı ödüllerle de sürdürmüştür. Sundance Film Festivali (2018) Büyük Jüri Ödülü, 37. İstanbul Film Festivali Jüri özel Ödülü gibi diğer festivallerde de birçok ödüle layık görülmüştür.

1.1.3. Sarmaşık

Tolga Karaçelik, New York'a sinema eğitimi almaya gittiği dönemde 1940'lardan kalmış bir 16 milimetrelik Ariflex kamera ile amatör olarak ilk kısa filmi olan GÜDÜ'yü çekmiştir. Bu kamera, o dönemin Berlin Olimpiyatları'nı çekmek için özel hazırlanmış bir kameradır. GÜDÜ isimli kısa filmi, eğitimini aldığı akademideki 320 öğrencinin beğenisine sunulmuş 280'inin oyunu almıştır.

New York' ta eğitim hayatını devam ederken, planlı olarak ilk çektiği film olan "Evoke" filminde, çocuğunu kaybettikten sonra akıl sağlığı ve ruhsal problemler yaşayan bir bireyin nasıl bir cenini yediğinden bahsetmektedir. Karaçelik, aday gösterilen diğer filmler arasından okulundaki en iyi film ödülüne layık görülmüştür. Bir diğer okul projesi olan Spoonman isimli filmde ise yaşadığı hayattan memnun olamayan

Bob isimli karakterin olağanüstü bir olay ile hayatının nasıl değiştiğinden bahsetmektedir. Tolga Karaçelik'in üçüncü kısa filmi olan Rapunzel ise diğer kısa filmlerine kıyasla biraz daha farklılık göstermektedir. Diğer kısa filmlerine oranla daha çok yardımcı yönetmen ve oyuncu grubuyla çalışmıştır. Üniversite sınavından başarılı olması için apartman tepesine mahkûm edilen Rapunzel ve bir balon satıcısı olan Prens'ten bahsetmektedir. Profesyonel olarak yaptığı çalışmalarda daha sonra başrol olarak yer alan Nadir Sarıbacak ile bu filmde ilk kez çalışmaktadır.

Tolga Karaçelik, 2015 yılında sinema dünyasındaki varlığını kabul ettirmeye yönelik en önemli çıkışını, Beyazperdeye taşıdığı Sarmaşık isimli filmiyle yapmıştır. Yönetmen ve senaristliğini üstlendiği 104 dakikaya sığdırdığı filmiyle adından sıkça söz ettirmiştir. Gökhan Tiryaki'nin görüntü yönetmenliğini yaptığı filmin oyuncu kadrosunda ise şu isimler bulunmaktadır; Nadir Sarıbacak, Özgür emre Yıldırım, Osman Alkaş, Seyithan Özdemir, Hakan Karsak, Kadir Çermik gibi oyuncular rol almıştır.

Sarmaşık filminde bahsedilen konu, yük aldıktan sonra Angola'daki tahliye limanına gidecek olan geminin armatörünün iflas etmesi ve ortadan kaybolmasıdır.

Gemi, Mısır Limanı'na geldiğinde gemi sahibinin liman kirasını ödemediği öğrenilir ve gemiye haciz konulur. Liman çalışanları, gemiyi ıssız kimsenin ilgilenmediği demirleme bölümüne çekmişlerdir. Gemi mürettebatından gemiyi oluşabilecek tehlikeli olaylara karşı hareket ettirebilecek sayıda çalışanın kalması gerektiğini kaptana bildirirler.

Geminin kaptanı olan Beybaba'nın elemanlarından mutfak çalışanı Kamarot Nadir, makine çalışanı Sintineci Kürt, tayfalardan Cenk ve Alper, usta gemici İsmail gemide kalmıştır. Hepsinin gemide kalma nedenleri başka hikâyelerden oluşmaktadır. Sarmaşık filminde bu altı çalışanın açlık, besin yokluğu, çaresizliklerden oluşan psikolojik travmalar ile geçirdiği 120 günün hikâyesini anlatmaktadır.

Film, altı erkek karakter Beybaba, Alper, Cenk, İsmail, Kürt, Nadir üzerine planlanmıştır. Karakterler, toplum içinde olan sıradan insanlardan oluşmaktadır. Olağanüstü güç kaynakları ve özel yetenekleri yoktur. İyilik ve kötülük hayatlarında

oluşmuştur. Filmdeki kahramanların özellikleri, hayatta kaybeden ama çabalamayı bırakmayıp her şeyden uzaklaşmak isteyen insanlardır.

Sarmaşık filminin gösterimi, 15 Eylül 2016 tarihinde Harvard Kennedy School'un daveti üzerine Tolga Karaçelik'in ve Taubman binasında yüzden fazla kişinin katılımıyla gerçekleşmiştir.

İlk kez bir Türk Film, Harvard Üniversitesi'ne davet edilip gösterimi yapılmıştır.

Sarmaşık, 2015 yılında Altın Portakal Film Festivali'nde En iyi film ödülünü Tolga Karaçelik, en iyi erkek oyuncu ödülünü Nadir Sarıbacak, en iyi senaryo ve en iyi yönetmen ödülleri Tolga Karaçelik kazanmıştır.

17. Cinema Del Europa Film Festivali başta olmak üzere birçok festivalden ödül kazanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM GÖSTERGEBİLİM NEDİR?

2. GÖSTERGEBİLİM NEDİR?

Göstergebilim, eski Yunanca'da gösterge anlamına gelen semenion ile bilim anlamına gelen logos sözcüğünün birleşmesiyle meydana gelmiştir ve en genel anlamıyla iletişim amaçlı her türlü gösterge dizgesinin yapısını ve işleyişini inceleyen anlamında kullanılmaktadır (Güçlü v.d. 2002:618; Cevizci, 2002: 929; Erdoğan ve Alemdar, 1990:173).

Bu açıdan ele alındığında göstergebilim, iletişim çerçevesinde verilmeye çalışılan mesajların; fotoğraflar, resimler, doğa içindeki sesler, yazılar, reklam afişleri, trafik kurallarını belirten işaretlerin vb. birçok şeyi ele alarak incelenmesidir (Parsa ve Parsa 2004:1; Rifat, 1992: 6).

Göstergebilimi daha sade bir şekilde açıklamak gerekirse; insanın var oluşunu sürdürdüğü dünyayı anlamasını sağlayan ve üzerinde araştırma yapabileceği bir model geliştirmektedir (Rifat, 1999: 20).

2.1. Göstergebilim ve Göstergebilimciler

Geçmişten günümüze kadar birçok alanda kullanılan göstergebilim; aktarılmak istenen imgelerin, bilimsel bir yöntem kullanılarak betimlenmesini sağlayan bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Dilbilim sözünden türemiş olan “göstergebilim” sözcüğü ilk olarak “göstergeleri inceleyen bilim dalı” ya da “göstergelerin bilimsel incelenmesi” olarak tanımlanmaktadır. Ama şu anda göstergebilim kullandığı alanlarda “gösterge” ve “bilim” sözcükleri taşıdıkları anlamdan farklı bir anlam kazanmıştır. Gösterge terimi, kendisini temsil edebilecek olan her türlü oluşuma verilen genel bir ad olarak tanımlanmaktadır. Bu açıdan simgeler, işaretler, sözcükler vb. birçok kavram gösterge olarak kabul edilmektedir (Rifat, 2009:11). Göstergebilim, bir bütünü örneğin; yazı, ses, görüntü, tiyatro, sinema, müzik, resim yani kısaca plastik sanatlar, fonetik sanatlar ve ritmik sanatları vb. oluşturmuştur. Kendi anlamları değil de temsil aracılığıyla sunduğu

anlamaların ve bu temsillerin üretim ve oluşum süreçlerini incelemekte ve araştırmaktadır (Rifat, 1982:16).

Yukarıda yapılan tanıma göre; göstergebilim, temsillerin anlamlarını çözümleyip bununla birlikte yeniden oluşturulan “anlama göstergebilimi” var olan okuma yöntemlerine eklenen yeni bir okuma şekli olarak değil, okuma ve çözümlemelerde tutarlı ve kapsayıcı varsayımlar olarak kabul görmektedir (Rifat, 2002:19). Göstergebilim, dilbilimle bağdaşık olarak mantıktan ileri gelerek enformasyon kuram ve kurallarıyla kültürün içinde bulunduran kültürel antropolojiden faydalanarak çözümsel öneriler sunan, yorumlama ve çözümleme örneklerini açıklamaya çalışan bir üst bilim amacı taşımaktadır. Bu bilgiler ile mantık yürüterek göstergebilim, somut olarak var olan gerçeklere değil, soyut kavram ve bilgilerin içeriklere, ana anlam oluşturan sisteme, anlamlandırabilmek için, anlamsal bütün oluşturan bilgilere yönelmekte ve bir türe ilişkin özgül anlamlanma dizgesi olan sade dilleri içine almaktadır (Kıran ve Kıran, 2006:324).

Göstergebilim 1960’lı yıllardan beri süregelen birçok alanda kullanılmıştır. Tiyatro, sinema vb. dışında da analitik düşüncüyü de etkilemiştir.

Tarihte sinema dili ve film dilbilgisi, zaman içerisinde kendiliğinden gelişim göstermiş kuramları tekrar ele alınarak dilbilimin göstergeler ile film içine sokulması kavramı açığa çıkmıştır. Dilin kullanılacağı yerlerde bir nesne mesaj verici imge olması dışında bilimsel bir şekilde anlatı kazandırılması gerektiğini belirtilmiştir (Peter Wollen, 2014:104).

2.1.1. Ferdinand de Saussure

Göstergebilimin oluşmasına ve gelişmesine büyük katkı sağlamış olan isimlerden biri de Ferdinand de Saussure’dır (1857-1913). 20. yüzyılda, dilbilimin gelişmesini sağlamış ve düşünceleri ile büyük zeminler hazırlamış olan dilbilimcidir.

“Saussure Genel Dilbilim Dersleri” (1916) adlı kitabında dilleri dilbilim ile incelerken, dilin haricindeki göstergelerin işlevlerini anlamlandırarak ve araştırarak bir bilim dalına ihtiyaç olduğunu öngörmüştür. O dönemde böyle bir bilim dalı

olmadığından “gelecekte kurulması gereken bir bilim dalı” olduğunu öne sürmüştür (Rifat, 2009:32).

Göstergebilim; Yunancada, gösterge anlamına gelen *semeion* kelimesinden türemiştir. Ferdinand de Saussure, bundan yola çıkarak Fransızca *semiologie* olarak anlamlandırmıştır ve bu bilim dalının amacının göstergelerin amacının neye göre şekil aldığı ve hangi özellikleri kazandığını belirlemek olduğu fikrine sahiptir (Rifat, 2009:32).

Saussure’ün ilk temel inancı, göstergenin rastlantısal çevresini anlatmaya çalışmaktır. Farklı bir çerçeveden baktığında; göstergenin nedensiz olduğunu, gösterenin gösterilen ile hiçbir şekilde bağlantısı olmadığını savunmuştur (Peter Wollen, 2014:105). Saussure, dış dünyada yer alan bir göstergenin belirttiği nesne ve ağızdan çıkan söz anlamına gelen “sözcelem” kavramlarını ikinci plana atıp gösterilen ve gösteren kavramlarını zihninde oluşturarak kendi dilbilimini yaratmış ve bunun ile birlikte göstergebilim ortaya çıkmıştır. Anlambilimin ortaya çıkması ise Alman matematikçi Gottlob Frege, gösterilen ve göndergelere kutuplarına ayırarak kurmuştur. Charles Sander Peirce ise kavramları birbirinden ayırmayı reddederek ve bileşenlerin hiçbirini ön plana çıkarmayarak genel göstergebilimin yaratıcısı olmuştur (Kıran ve Kıran, 2006: 318).

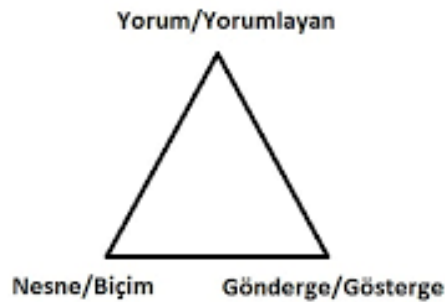
Saussure’ün düşüncesine göre gösterge; kendi şeklinden ve yaptığı çağrışımdan oluşmakta ve bu çağrışımın da kişide bir karşılığı bulunmaktadır. Bu yüzden gösterge sadece bu çağrışımı kullanan insanlar aracılığıyla özdeşleştirilmektedir (Fiske, 1996:63-64). Saussure’e göre gösterge; çağrışım yapan kavramlar, işitilerek alınan imgelerin bütününe kapsamlı ve kullanılan kavramlarla birlikte işitilerek alınan kavramların yerine de gösterilen terimler özdeşleştirilmelidir. Burada anlatılmak istenen; göstergenin, gösteren ve gösterilen terimlerinin bir bütün oluşmasını sağladığı anlamı ortaya çıkmaktadır (Saussure, 1998:109). Saussure’ün ölümünden sonra Cenevre Üniversitesi’nde eğitim verdiği eski öğrencileri bir araya gelip ders esnasında kendi aldıkları notları ve Saussure’ün öğrencilerine anlattığı ders notlarını bir araya getirerek sayfaları düzenli bir şekilde sıralamışlardır. Ve daha sonra *Genel Dilbilim Dersleri* isimli kitap olarak basımı yapılmıştır (Peter Wollen, 2014: 104).

Dil göstergesi, herhangi bir obje veya metaforun ismi ile birleşmemektedir. Bir kavram ve işitimi imgesinin birleşmesini ortaya çıkarmaktadır. İşitimi, zihinde tasarlanan sade fiziksel duyularla anlaşılabilen ses ve melodiler değil; sesin o anda anlık yarattığı ve duyuların tanıklık ederek insanın kendi kafası içinde oluşan tasarımlardır. İnsanda oluşan bu imgeler, duyumsal niteliklerdir. Bazen duyular ile algılanır olduğu belirtilse de imgenin insanda yarattığı algısal ve duyumsallığı daha soyut olarak nitelendirilen diğer çağrışımların, zihinde tasarlanan kavramın karşılığı olarak anlatılabilmektedir (Saussure, 1998: 107).

2.1.2. Charles Sanders Peirce

Peirce'in göstergebilim düşüncesi deneysel bir alanda değil, zemini mantık ve felsefeye bağlı bir bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Peirce'in kuramını, Saussure'den farklı kılan ise göstergeyi ikiye değil üçe ayırmasıdır. Peirce'e göre üç tür gösterge vardır. Bunlar: Belirti, ikon ve simgedir (Kıran ve Kıran, 2006: 322). Peirce'e göre gösterge: Bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan veya herhangi bir sıfatla tutan şeydir. Gösterge, kişinin zihninde asıl olan bilgiden farklı hatta daha da gelişmiş veya bilgiye eş başka bir gösterge yaratabilmektedir. Peirce, göstergeyi bir üçgenin köşeleri gibi ele almıştır ve her köşenin birbiri ile bağlantılı olduğunu, göstergeyi gösterenin, gönderme yaptığı şeyi üçgen ilişkisine göre aktarılabilceğini kabul etmektedir.

Göstergede Peirce'nin öğeleri şu model üzerinde açıklanmaktadır:



1. Görsel: Peirce'nin göstergede anlam öğeleri

Kaynak: Akerson, 2016:104.

Yukarıda gösterilen modelde anlatılmaya çalışıldığı gibi kavramın sadece diğerleriyle bağlantılı olarak anlaşılabilmesi belirtilmektedir. Gösterge duyularla anlaşılabilen fiziksel bir kavramdır. Nesneye göndermeler yapan kullanıcılar tarafından da kabul edilen öğelerdir. Göstergenin kullanıcıyı afişleyen mental kavrama ise yorumlayıcı denilmektedir (Gökçe, 2002: 60). Pierce, göstergenin üç kavramı olduğunu, bunların belirti ikon ve sembol olduğunu belirtmektedir. Birbiriyle bağlantılı olan nesne ve göstergeler, belirti olarak tanımlanmaktadır. Aksırmanın, grip ve soğuk algınlığının bir etkisi olduğunu, herhangi bir yerden duman gelmesinin ateşin bir belirtisi olduğunu anlatmaktadır (Gökçe, 2002: 61). Görüntüsel gösterge olarak tanımlanan ikon ise bir gösterge çeşididir (Gürel, 2008: 21). Kendisi ile anlattığı şey bağlamında ayrımsallık olmaması bahsiyle meydana çıkmaktadır.

Göstergebilimin, Türkiye’de öncül olarak Saussure tarafından incelendiği ve dilbilim üzerinden araştırmaları yapıldığı için Charles Sanders Peirce ile ilgili araştırmalar yapılmamış ve Peirce’ün daha önce yaptığı hiçbir çalışma Türkçe olarak yayınlanmamıştır. Peirce, insan aklının erebileceği olgu, gerçek ve ilkelerin bütünü, düşünüyor olabilmenin, insanların kendi benliğinde göstergesel bir biçimde olduğunu iddia etmektedir. Peirce için tüm toplumları kapsayan bir gerçeklik olarak varsaymaktadır. Peirce’ün düşünce yapısına göre; göstergeler ve gösterge olmayan kavramlar birbirinden farklılaşabilecek olan iki ayrı düzen olarak kabul edilemez, var olan dünya tamamıyla göstergelerden meydana gelirse de insanlar bakış açısıyla göstergeler ile birçok şekilde betimlenmiştir (Akerson, 2005: 61-62).

2.1.3. Roland Barthes

Roland Barthes, 1915-1980 yılları arasında yaşamını sürdürmüş, yaşadığı zaman içerisinde göstergebilimi bir bilim dalı olarak ele almış ve herhangi bir gücün etkisinde kalmadan bağımsız bir şekilde ele alarak dil dışında farklı kültür dizgeleri üzerinde çalışmalar yapmıştır. Göstergebilimin birincil gösterge dizgesi olduğu kabul edildiği için dil bilimden bağımsız olarak lider bir bilim dalı olduğunu düşünmüştür. Roland Barthes, yaşadığı süre boyunca eksenindeki çevreyi etkisi altına alarak farklı görüşler oluşturmaya çalışarak insanların unutmayacağı bir örnek olmuştur (Erkman, 1987:28). Roland Barthes, “her gösterge dizgesi dille iç içedir” mantığından yol sürerek göstergebilimin dilbilimin bir parçası olabileceğine yönelik çalışmalarda bulunmuştur.

Roland Barthes, objelerin, nesne ve davranışların birer mesaj olduğunu, bir anlam belirtmeler bile, bu anlamları bağımsız sade bir biçimde yapmazlar. Bütün görsel anlatım ve iletilen anlam, dilsel bir iletiyle desteklenmektedir. Basın fotoğrafları ve sinema filmleri, birer ileti oluşturmaktadır. Basına verilen fotoğraflara bir başlık, kısa bir açıklama yorum eklemesi görsel iletinin dilsel bir yol ile yinelemektedir. Barthes'a göre, dilin dışında oluşan anlamsal imgeler vb. nesneler dizgesi olarak kabul edilemeyen göstergebilimin varlığını da kabul etmez sebebi ise anlam yükünü dilin taşımasıdır (Kıran ve Kıran, 2006: 320).

Göstergebilim, Saussure ile belirli bir kimlik bulma çabası içine girmiştir, dilbilim ile birleşerek ileriye dönük bilginin konu fark etmeksizin iletilen gösterilerde konunun bilgi açıklama aşaması anlatılmaktadır. Roland Barthes, Saussure'un düşüncesiyle fikir ayrılığı yaşamamaktadır. Göstergebilimi dilbilimin bir parçası olduğunu kabul etmektedir. Araştırması üzerinde durduğu konular toplumun bilimsel bir çerçevede olduğunu nitelendirmektedir ve dil ile karşılaştırıldığını söylemektedir. Barthes'ın Göstergebilim İlkeleri, Yazının Sıfır Derecesi, Göstergebilimsel Serüven, Bütün yapıtları gibi önemli eserleri bulunmaktadır. Nesne ve görüntülerinin her birinin insanlar üzerinde bir ifadesi olduğunu algıda anlam yarattığını iddia etmektedir. Göstergebilimin ana düşüncesini belirli anlamlar üzerinde birleştirmiştir. (Çakar, 2010) Dil ve Söz olarak ele almış, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge, düz anlam ve yan anlam olarak nitelendirmiştir.

Kodlanmamış iletiler olup olamayacağını sorgulamış, ilk görüşte olabileceğine kanaat getirmiştir. Göz ile görülen desenler, tiyatro, sinema, resimler ikinci bir anlam oluşturabilecek kendi içinde anlam türetebilecek kavramlar olduğunu belirtmiştir. Resimlerin nesne, manzara gibi tiyatroyun sahne gibi ikinci anlamlar oluşturduğunu anlatmıştır. Bu oluşan anlamların göstereni, yaratıcının hareketiyle zihninde oluşturduğu kodlama biçimidir. Gösterileni ise iki anlam oluşturduğunu iletmektedir. Sebep olarak ise toplumun iletiyi anlayarak kabul ettiğini, kültürün belli bölümüne mesaj verdiğini anlatmaktadır.

Bu tür taklit sanatlarının iki ileti oluşturduğunun söylemektedir. Yan anlam üreten bu sanatlar; dünya çapında işaret şeması, jest, mimik gibi öğelerin toplandığı bir küme meydana getirmiştir. Fotoğrafta ise ikinci bir ileti yoktur. İlk görüldüğünde alınan

mesaj, zihni bütünüyle doldurmaktadır. Sanat içermeyen basın fotoğrafları da aynı şekildedir ve verdiği mesaj kendi içindeki varlığının oluşturduğu düz anlam ile tamına kendine özgü niteliklerini sözlü veya yazılı olarak anlatmanın mümkün olmadığını belirtmektedir (Roland Barthes, 2014: 11-12).

2.1.4. Umberto Eco

Umberto Eco, (1932 -2016) yaşadığı dönem içerisinde birçok bilim dalıyla uğraşmış, göstergebilim adına birçok çalışma yapmış bir üstat olarak tanımlanan İtalyan bilim adamıdır. Dünya üzerinde tanınmasında başyapıt olarak giren çalışmaları, *Gülün Adı* ve *Foucault Sarkacı* gibi roman eserleri olmuştur. Umberto Eco, göstergebilimi birçok yönünden ele alarak incelemesiyle birlikte yazar olarak yaptığı çalışmalar dışında yazın kuramı, dil ve gösterge ile yaratılan etkileşim boyutlarını kitle iletim olgularına vurgu yaparak ele almıştır. Kültür karmaşa ve olaylarının genel göster dizgelerini göstergebilim dalı altında çerçeveleyerek ele almaya çalışan Umberto Eco, Peirce'nün uygulamalardan uzak bağımsız olarak ele aldığı soyut bilgilerin amacında göstergenin hiçbir zaman kesin bir son anlamına gelmeyeceğini ileri sürerek savunmuştur. Bu doğrultuda “sınırsız anlam” düşüncesini ileri taşımıştır. Peirce'nün, göstergebilimi çatısı altında “sınırsız anlam” düşüncesini geliştirmeye çalışırken “sınırsız anlam” a sınırlar belirlemek, yoruma kıtsalar belirleme gibi çalışmalarda bulunmuştur (Göksel,2006).

Umberto Eco'nun düşüncesine göre; sade ve kendine özgün bir şekilde meydana gelen bir bütün oluşturacak şekilde birbirine bağlı iletişim dizgelerinden, içinde aynı cinsten birbirinden bağımsız karmaşık kültürel dizgeler ölçüsünde bir çizgi hizasında bulunan anlatımını biraz daha sınırlı seviyelerde tutarak, “göstergebilim, tüm kültürel olguları iletişim süreçleri sayar ve inceler” tanımlamasını betimlemektedir (Erkman, 1987: 31). İtalyan Göstergebilimci Umberto Eco'nun düşünce yapısına göre; kültür betimlemelerinin iletişim süreci olarak araştırılması olarak tanımlanmasıdır. Göstergenin herhangi bir şeyin yerini alabilecek başka bir şeyin olabileceği doğrultusunda kuramının arkasında duran Eco, anlamın kendisi ve anlam türetebilen gösterge dizgelerinin bütünüyle alakadar olmaktadır (Kıran ve Kıran, 2006: 321).

Göstergelerin kendi içinde bir biçim ve içerik oluşturduğunu, oluşan biçim ve içeriklerin belirli dil ve sınırlılıklar içerisinde oluşum göstermektedir. Dil, sözün kapsam

yönünden genişliğini kurallar belirleyerek her dilin bir şifre içinde bulunmaktadır. Şifrenin görevi ise belirli çerçevedeki kuralların ve anlatılmaya çalışan göstergelerin anlamaya çalıştıklarıyla bağlantılıdır. Umberto Eco, şifreler ve dizgelerin ayrışıklıkları hakkında çalışmalar yapmakta bu ayrımların üzerine yoğunlaşmaktadır. Şifresi belli olmayan dizgelerin bir anlamı olmadığını anlatmaya çalışmaktadır. Dizgelerin, toplumun kendi arasında oluşturduğu dilin esas olan toplumun kişiler bağlamındaki anlamaya özgüdür. Dil, toplumdaki insanlar çerçevesince ortak kullanılan bir araç olarak düşünülmektedir. Toplumlar birbirinden ayıran taraf ise her toplumun kendine özgü dili olması ve kendi dizgelerini yaratmalarıdır (Erkman, 1987: 38).

Umberto Eco için göstergenin başka şeylerden ayrılmasını sağlayan en mühim olan iki özelliklerden bir tanesi, yalan söylerken kullanılabilir olduğu ve insanları simgeleştirdiği şeyler ile ilgili daha farklı donanımlı kılıyor olabilmeye özelliğidir. Eco, göstergeyi bu açıdan ele aldığına bir tanıtıcı özellik, yerine geçtiği şeylerin bir yansıması veya benzer özelliklere sahip olduğunu kabul etmez. Daha farklı bir şekilde ele alarak Peirce'ün göstergeyi, bir şeyi anlamış ve öğrenmiş bulunmak ile ilgili daha çok anlayabileceğimiz şey olarak betimleyen iddiasından örnek olarak hareket eder. Eco'nun mantık çerçevesinde gösterge yorum yapabilmek için işlenmiş bir sunumdur. Bir anlatıcıyla, süregelen bütün sadeliği ile ortaya çıkan sonucun ardı ardına yürüdüğü bir sistemsel biçim içinde olduğunu belirtmektedir. Fakat bütün anlatımların oluşturduğu düzen sonucunda göstergenin de kendi içinde ters düştüğü yerlere sebebiyet verebilir. Sanat ve edebiyattan söz edilebilmesi için bu olanakların içinde bulunması gerekmektedir.

2.1.5. Algirdas Julien Greimas

1917 yılında, Rusya'da dünyaya gelen Algirdas Julien Greimas, bir süre hukuk dalında eğitim almış daha sonra Fransa'da Edebiyat fakültesinden mezun olmuştur (1939). Edebiyata Fransa'da yaşadığı dönemler çerisinde göstergebilimsel olarak ele almıştır. Zaman içerisinde Paris Göstergebilim okulunun en önemli isimlerinden birisi olarak anılmaya başlamıştır. Mısır'da İskenderiye edebiyat fakültesinde doçent olarak göreve başlamış, Fransız tarihi ve Fransız dili dersleri eğitimi çerçevesinde görevler almıştır. Mısır'da yaşadığı dönem içerisinde birçok çalışma yapan Algirdas Julien Greimas, bir süre sonra Roland Barthes ile bir araya gelerek dilbilim dalında araştırma ve çalışmalar içerisinde bulunmuştur. Ferdinand de Saussure'un üzerinde çalışmalar

yaptığı ve pek çok bağlamda ortaya attığı sözcükbilimden farklı olarak, anlambilim ile ilgilenmiştir (Rifat, 2008:194). Greimas'ın üzerinde araştırmalar yaptığı yazılı ve sözlü edebiyatın, semantik bir bölüm olmadığı kararına varmıştır. Kategorilere ayrılmış bir şekilde belirli işleyiş düşünce ve davranış sistemine yön veren kurallar bağlamında işleyen dilsel yapılar olarak tanımlanır (Greimas, 1970:97).

Algirdas Julien Greimas, belirli dönemler içerisinde Türkiye'de görevler almıştır. 1958 yılında Türkiye'ye gelmiş, Ankara ve İstanbul Üniversitesi'nde iki yıl boyunca anlam bilim ve dilbilim çalışmaları yapmış, eğitim vermiştir (Rifat, 2008: 195). Belirli çalışma ekipleri kurarak, göstergebilim ile ilgili çözümlenmeler aramıştır. İnsanlar için ortak değerleri olan kuramlar üzerinde çalışmalar yapmıştır. Özellikle siyaset, hukuk, din gibi alanlarda ortak düşünceleri ortaya çıkarmayı denemiştir (Kıran, 2006:324).

Greimas'ın ana düşüncesi; göstergebilimin ele aldığı ana fikri anlam, anlama ve anlamın türetilmesiyle ilgili çalışmalar yapmak üzerine kuruludur (Rifat, 2007: 29). Çalışmalarının ana merkezine “anlam” ı ifade etmeye çalışarak göstergebilimi “insan iç dünyasının ve insanın anlama sorunu” anlatmaya yönelik çalışmalar yapan somut gerçeklikler dışında, insan fikirlerinin yorumlama ve çözümlenme olanaklarına ait soyut gerçeklikleri ortaya çıkarmaya çalışan bir bilim alanı ortaya çıkarmıştır (Greimas, 1995: 10). Hareket merkezi olarak ele aldığı ve görmek istediği düşüncesi, insanların birbirleri üzerindeki yorumları, taşıdıkları fikirleri, anlamları fark edebilmek içindir. Göstergebilimsel araştırmalar, metnin ne anlatmak istediğini çözümlenmek ve anlamsal olarak ne anlatmaya çalıştığını göstermeye yöneliktir. Metin içinde verilmeye çalışılan mesajlar ve anlamların, kendi içerisinde tekrar oluşmaya çalışırken diğer taraftan ise insanların fikirleri arasındaki ilişkileri tereddüde ve kuşkuya düşürmeyecek şekilde belirlemeye çalışması, sistematik bir şekilde özen ile çalışır (Rifat, 2007:31-32).

Greimas, yaptığı birçok edebi metin çalışmalarında yoğunlaştığı anlam ve yan anlam kavramları üzerinde çalışmalarda bulunmuştur. Edebiyat üzerine yaptığı çalışmalarda, anlamsal olarak bir düzen içerisinde olduğu sebebiyle dilbilim düzenine bağlı kalmıştır. Greimas'ın gösterdiği uğraş, yaptığı edebiyat çalışmalarında da görülmektedir. Bu edebi metinlerin dünya çapında isim yapmış olanları, şekilleri sunduğu *Du Sens*, altı sayfalık bir öykü olan kısa öykü yazarı Maupassant'ın *Deux Amis* isimli öyküyü çözümlendiği *Maupassant* isimli çalışmalardır (Akerson, 2005: 144-146).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“SARMAŞIK” FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLENMESİ

3. “SARMAŞIK” FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Problem

Görsel sanatın içinde bulundurduğu ürünler; ilgili olan topluluğun, sadece izlendiği veya görsel olarak incelendiği zamanlarda hayatlarının içerisinde var olduğu düşünülse de zihinde bıraktığı izler ve algısal olarak akılda kalarak sadece izlendiği ve incelendiği anların dışında da anlamlarını sürdürmektedirler. Görülebilen her çeşitten göstergeler belirli derece anlaşılabilir yerlere mesajlar vermektedir ve verilen bu mesajlardaki göndermelerin birer anlamı bulunmaktadır. Görsel olarak anlatılan görüntünün anlaşılabilir olması için, o görüntünün zaman içerisinde mesaj vermeye çalıştığı sürece kadar hangi evrelerden geçtiğini bilinmesi gerektiğini anlatmaya çalışmaktadır. Ressam, yaptığı bir resim ile fotoğrafçı, çektiği fotoğraf ile yönetmen, bir film karesi ile mesaj vermektedir.

Bu tezin içeriğinde Tolga Karaçelik’in filmografisinde önemli yeri olan ve büyük çıkış yapmasını sağlayan, ikinci uzun metrajlı çalışması olan “Sarmaşık” filminin tamamında kullanılan imgeler, çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. İşaretler ve karakterler, mekân olgusu üzerindeki metaforlar ile izleyiciye verilen mesajları tespit ederek göstergebilimsel olarak incelenecektir.

3.2. Araştırmanın Amacı

Tolga Karaçelik’in inceleyeceğimiz filmde; göstergebilimsel çözümlenmelerden imgelerle anlamın zaman içerisinde ilerleyen, gelişen olay ve hareketler sürecini ele almak ve incelediğimiz işaretler ve imgelere istinaden göstergelerin çözümlemesini yapmaya çalışmaktır. İmgelerin birer mesaj olarak anlam yansıtan göstergeler işlenecektir. Göstergelerin gösteren ve gösterenlerin oluşturduğu anlamsal mesajlar, göstergelerin arkasında anlatılmak istenen gerçeklik algısı anlatılmaya çalışılacaktır. Filmde anlatılan araştırmalar şu şekilde biçimlendirilmiştir:

1. Filmde; bulunulan mekân algısı, müzik ve eşyalar ile verilmek istenen mesajlar, karakterler üzerinden ne şekilde anlatılmaya çalışılmıştır?

2. Araştırılmak üzere ele alınan karelerde, hangi mesajlar ve anlamlar aktarılmak istenmiştir?

3. Filmin içinde kullanılan sembolik objeler, içinde bulunulan koşullar ve mekân algısı hangi ulaşılmak istenen sonuçla kullanılmıştır?

4. Sarmaşık filmde anlatılmaya çalışılan öykü ne şekildedir? Gösterilmeye çalışılan semboller değerlendirmeye çalışıldığında filmde izleyiciye ne şekilde aktarılmaya çalışılmıştır?

5. Sarmaşık filmde senarist/yönetmen Tolga Karaçelik, izleyicinin iç dünyasında uyandırdığı izlenim, duygu ve düşünceleri nasıl ön plana çıkarmaya çalışmıştır?

6. Tolga Karaçelik, filmdeki kadın sembolünü ne şekilde kullanmıştır?

3.3. Araştırmanın Önemi

Filmler, olmadığı halde varmış gibi tasarlanmış kurmaca hali ile seyirciye belirli mesajlar aktarır. Verilen bu mesajlar, zihinde kurgulanarak bir gerçekliğe dönüşür. Aktarılmak istenen mesaj; senarist, yönetmen hem de seyirci açısından ulaşılmak istenen sonuç anlamı taşıyabileceği gibi araç da olabilmektedir. Filmin yapımcı rolünü üstlenen kişi, filmde yalnızca estetik düşünce yönünde anlatabileceği gibi film üzerinden sadece mesaj vermek için de gerçekleştirebilir. Seyirci ise filmi yapımcının vs. senaristin hiç gütmeyeceği amaç olarak vermek istediği mesaj dışında izliyor olabilmektedir. Seyircilerin ihtiyaçları doğrultusunda gereksinimlerine göre filme yaklaşabilir yani kullanımlar ve doyumlar kuramı ile daha iyi ele alınabilir biçimdedir.

Kullanımlar ve doyumlar kuramının geçmişi, Uygulamalı Toplumsal Araştırmalar Bürosunun 1940 yıllarında yapılan araştırma ve deneylerine dayanmaktadır. 1959 yılında Elihu Katz tarafından yayınlanan makalede açıkça ortaya çıkarılmıştır. Elihu Katz, makalesinin içeriğinde iletişim ile ilgili yapılan araştırmaların ana temasının daima ikna konusu ile alakalı olduğunu “medya insana ne yapıyor?”

sorusuna cevap aradıkları, asıl araştırılması gereken konunun ise “insanlar medya ile ne yapıyor?” sorusu olduğunu ortaya atmıştır (Tekinalp & Uzun, 2004, s.123). Bu bağlamda Bauer, seyirciye aktarılanlar içerisinde tercih yapmak yoluyla etkin bir hale geldiğini anlatmaya çalışmaktadır. Bunun devamında ise kitle iletişim araçları da seyircinin bu etkinliği çerçevesinde çeşitli faydalar bekleyen bir durumdadır. Bauer, izleyici kitlesinin ve kitle iletişim araçlarının karşılıklı olarak etkileşim halinde olduklarını belirtmektedir.

Kars (2003, s.34) seyircinin kitle iletişim araçlarından sahip olmak istediği doyumları aşağıdaki gibi belirtilmiştir.

- * Eğlendirme,
- * Otorite figürünün yüceltilmesi veya küçültülmesi
- * Güzelin denenmesi,
- * Deneyimlerin paylaşılması,
- * Merakın tatmini,
- * Bilgilenmek,
- * Dalgınlık ve oyalanma,
- * Duygu katılımının deneyimlenmesi,
- * Aşk, nefret, korku ve üzüntü gibi uç duyguların kontrolü durumundaki deneyim,
- * Taklit edilecek modeller bulmak,
- * Özdeşleşme,
- * Dünya hakkında bilgi edinmek,
- * Adalet inancının pekişmesi,
- * Romantik aşka inanmak,

- * Mucizelere inanmak,
- * Başkalarının hatasını görmek,
- * Düzenin dünyaya verdiği rahatsızlığı görmek,
- * Tarihe katılmak,
- * Hoşa gitmeyen duygulardan arınmak,
- * Cinsel dürtülere suç oluşturmayan koşullarda boşalım bulmak,
- * Cezalandırılmadan tabuları araştırmak,
- * Çirkinin denenmesi,
- * Ahlaki, ruhsal ve kültürel değerleri onaylamak,
- * Kötüleri eylemde görmek.

Filmler, sebep gözetmeksizin anlatılmak isteneni göstergeler ile vermektedir. Anlatılmak istenen, vermek istenen mesajların, kültürel kodlar doğrultusunda desteklediği göstergeler ile anlaşılabilir olması önem teşkil etmektedir. Göstergeler ile anlatılmaya çalışılan gerçekliği betimlemek amacıyla ortaya çıkarılan algısal aşamaları aktararak anlatmaktadır.

3.4. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Oldukça geniş bir kitleyi kapsayan sinema, topluma ilişkin öğeler ve kültür ile bağlantılı gerçeklerden faydalanmaktadır. Bu çerçevede kökleşmiş; çağdaş, tutucu veya aykırı, muhalif olsun sinema, kesinlikle siyasal vs. toplumsal bir öğreti oluşturan davranışlara yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini bir ideoloji ile iç içe olacaktır. Bu bakımdan sinema, bir bölümüyle özgür inançların ve ideolojilerin değerlerine sahip çıkarken diğer bölümüyle egemen ideolojinin karşıtı olan farklı ideolojiler için ise bir gerçekçi boyut görevi görmektedir (Çayıroğlu, 2014: 36). Görsel anlatımı ve görsel zenginlikleri ile sinema, esrarengiz bir sanattır. Sinemada filmin içerisine gizlenmiş psikolojik, sosyolojik mesajlar bulunmaktadır. İzleyicilerin bu

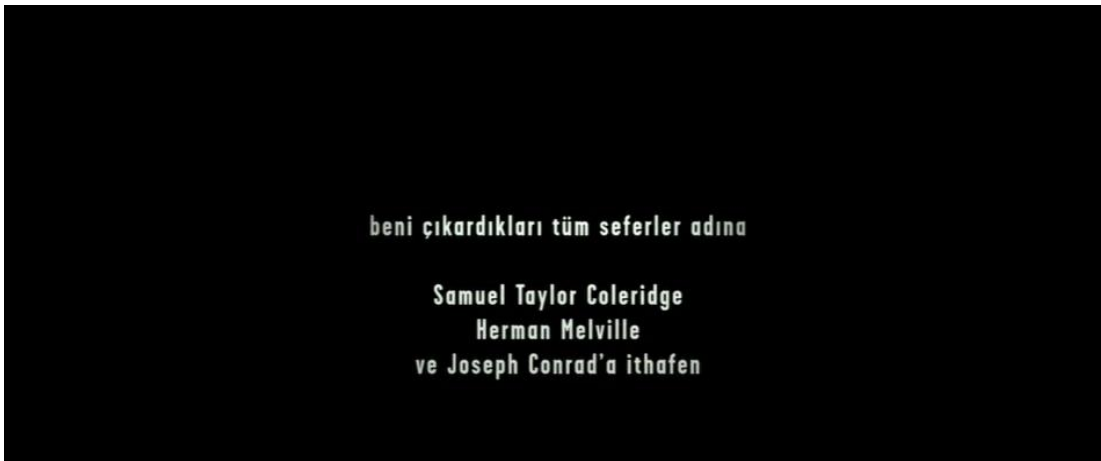
görselleri ve verilen gizli mesajları algılayarak yorumlaması farklı şekillerdedir. Tolga Karaçelik, filmde karakterlerin hepsini farklı ideoloji ve görüşler yükleyerek seyircinin karşısına sunmuştur. Özellikle davranış ve yaşayış şekilleri farklı hikâyelerini ele alarak işlemiştir. Bu doğrultuda, karakterlerin ve filmdeki kareleri; Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Roland Barthes kapsamında incelenecektir.

3.5. Araştırmanın Yöntemi

Tolga Karaçelik'in "Sarmaşık" filmi araştırması kapsamında, kuramsal bir anlatımın süre geldiği bir şekilde ilerleyecek ve Türkiye'de film kolunda yönetmen, senarist, yapımcı kimliğiyle çektiği filmdeki imgeler, metaforlar göstergebilimsel çözümlene süreci ile ele alınacaktır.

Filmde göstergeler kapsamında verilmeye çalışılan mesajlar, göstergelerin süzgeçten geçirilerek okunması ve anlamların içerikler kapsamında ortaya çıkarılarak yakalanması sunulacaktır. İncelediğimiz filmde, imgelerdeki anlamı simgeleyen göstergeler ele alınacaktır.

3.6. Sarmaşık Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi



2. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (00:28)

Filmin senaryosunu üç bölüme ayıran Tolga Karaçelik, filmin bölümlerini İngiliz Şair Samuel Taylor Coleridge'in "Yaşlı Gemici" isimli şiirinin dizelerini parçalara ayırarak anlatmaktadır. Amerikalı bir Roman yazarı olan Herman Melville'in, "Moby Dick" adlı romanından esinlenmiş "Bana İsmail deyin" cümlesi ile başlayan bir romandır. Sarmaşık filminin içerisinde de "İsmail" karakteri olması bir ironidir. Son olarak denizcilik ile uğraştığı dönemde Kongo'ya yaptığı yolculuğun hikâyesini anlatan Joseph Conrad'ın, "Karanlığın Yüreği" isimli romanından etkilenmiştir. Tolga Karaçelik, yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı Sarmaşık isimli filmini, Samuel Taylor Coleridge, Herman Melville ve Joseph Conrad'a ithaf ettiğini belirtmektedir.



(00:35)



(00:42)



(00:52)



(01:01)



(1:08)

3. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (00:35 – 1:08)

Filmin açılış bölümünde, karanlık loş bir ortamda koltukta yatar bir şekilde televizyon izleyen Nadir adlı karakter, işsizlik sıkıntısı çeken suratı bitkin psikolojik olarak yorgun yüzü endişeli hali ile dikkatleri üzerine toplamaktadır. İçinde bulunduğu işsizlik bunalımına çözüm aramaktadır. Bu sebepten dolayı gemide işe girmiştir.

Cenk, serkeş özellikle yaşamakta olan uyuşturucu bağımlısı bir keş karakterindedir (00:42). Filmin açılış bölümünde dayak atılmış bir durumda yüzü yaralı bir şekilde yerde yatar şekilde görünmektedir. Sefil bir görüntü içerisinde olan Cenk, sivil hayatında yaşadığı sorunlar ve en son işinde yaptığı sahtekârlıklardan dolayı işten çıkarılmıştır. Gemiyi bir başını sokacak yer sığınma yeri olarak görmektedir. Ve belli bir süre ortalıklardan kaybolma adına bulduğu bir çözüm düşüncesindedir.

İsmail, filmin açılış bölümünde camide namaz kılarken gösterilmektedir (00:52). Karakter açısından ele alındığında sabit fikirli inançsal tavırlarıyla ön plana çıkan biat kültürüne bağlı dindar topluluğu temsil etmektedir. Filmin bir bölümünde telefonla konuşurken maddi durumunun iyi olmadığı ekonomik sorunlar ile mücadele etmekte olduğu anlaşılmaktadır. Ve bu yüzden gemiye geldiği anlaşılmaktadır. İçinde olduğu sorunlar İsmail'i ruhen bunaltmaktadır ve kendini rahatlamak amaçlı dine sığınmıştır.

Filmin açılış bölümünde Alper karakteri, taksi şoförü olarak gösterilmektedir (01:01). Filmin daha ileriki sahnelerinde işsiz kaldığı anlaşılmaktadır. Alper karakteri de Cenk karakteri gibi uyuşturucu madde bağımlısı bir karakterdir. İçinde bulunduğu her ortama ayak uydurmaya sağlaması, Alper'in ön plana çıkan özelliğidir. Aslında ortamı dengede tutmaya çalışan işine gücüne bakan bir insan olarak yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Gemiye gelme sebebi ise Cenk karakteri gibi sivil hayattaki işlerinin bozulması ile alakalıdır. Ama Cenk ile kişilik özellikleri karşı karşıya getirildiğinde daha sakin, daha akıllı başında, kontrollü davranan bir insandır. Alper, karakteristik özellikler bakımından; Türkiye'de normal standartlarda sorun yaşamadan ve çıkartmadan yaşamını sürmeye çalışan, siyasi ve idari güce boyun eğen ama herhangi bir kriz çıktığında aniden aşırı tepkiler verip, çıkışlarda bulunan şehir insanını temsil etmektedir.

Filmin açılış bölümünde Kürt karakterinin, gece kulübünün giriş kapısında çalışmakta olduğu anlaşılmaktadır (01:08). Güçlü fiziği, iri vücut ölçüleri, sert bakışları ve ürkütücü yüz ifadesi, cüsseli görüntüsüyle ön plana çıkmaktadır. Filmin hiçbir

yerinde gerçek ismi ile hitap edilmemiştir. Ortama uyum sağlayan bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Sorun çıkarıcı bir karakter yapısı halinde değildir.



4. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (01:20)

Filmin ana karakterlerinden birini oluşturan Beybaba, bir meyhanede içki içerken görünmektedir. Ciddi bir surat ifadesine sahiptir. Ağır duruşu, baskın bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Sivil hayattaki görüntüsü, gemideki karakteriyle örtüşmektedir. Meyhanede tek başına içki içiyor olması, tek başına bir otorite oluşturduğu fikrini oluşturmaktadır. Otoritenin oluşturduğu ötekileştirme, çeşitli şekillerde anlatılabilmektedir. Baskın olan toplumun veya güce sahip olan egemen kişilerin, kendilerini farklı bir boyuta taşıyarak dışladığı ve dışladığı kişi ve toplumu ezici bir sınıfa sokmalarıdır. Bir kimse veya topluluğu yok saymayı içine alan ötekilik ögesi, sinema ve başka sanat dallarının ele aldığı bir konudur. Yakın zaman içerisinde Türk sinemasının içinde birbirinden bağımsız, farklı yönetmenlerin ele aldığı film konularından biri olan ‘ötekilik’ kimlik, din, dil, ırk ayrılığı, inanç karşıtlığı gibi konuları içine alan asıl konular anlatılmaktadır (Akmeşe, 2014: 1). *Sarmaşık* filminde olay örüntüsü, otorite üzerinden ilerleyen, hiyerarşik bir sistem üzerinden yürütülen konular olarak ele alınmıştır. Beybaba dışındaki karakterler, toplum içindeki alt kesimi temsil eden, “öteki” diye tanımlanan şahıslar olarak betimlenir.



5. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (01:28)

Filmin açılış bölümünde, karakterlerin sivil hayattaki kısa görüntüleri verildikten sonra mezar taşlarına sarılmış olan sarmaşık metaforu seyirciye sunulmaktadır. Bu sarmaşıklar, filmin içindeki alegorik mesajların verildiği önemli metaforlardan biridir. Filmin isminin Sarmaşık olduğu düşünüldüğünde ve geminin isminin de sarmaşık olması, filmin içindeki olay örüntüsüyle birbirine bağlıdır. Sarmaşık metaforunun filmin ana karakterleriyle aynı anda gösterilmesi ise filmin içerisindeki değerini belirtmektedir. Sarmaşıkların mezar taşına sarılı olması aslında filmdeki bu karakterlerin ölü olduğunu da bizlere yansıtmaktadır. Anlatılmak istenen şey, direkt olarak belirtmek yerine bir hikâyenin içine aktararak vermeye çalışılmıştır. Sözlerle süslenmiş hikayeler ve resimler ile aktarılır bunun adına da Yunancada “alegori” denmektedir (Akerson, 2012: 80).

Direkler eğik,burnumuz batmış suya;
İnsan düşmanın sillesinden kaçır ya
Soluğunu ensesinde duya duya
Ve koşar başını hiç kaldırmadan,
Gemi öyle koştu, rüzgar öyle coştı:
Kaçtık güneye hiç durmadan.

(Samuel Taylor Coleridge - Yaşlı Gemici)

6. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (01:50)

Filmin ilk bölümüne Samuel Taylor Coleridge 'ın “*Yaşlı Gemici*” eserinden dizelerle başlayan Sarmaşık filmi, bu dizeleri birer yazılı mesaj olarak seyirciye kodlamıştır. Karakterlerin hepsinin gemide kalma sebeplerinin farklı oluşu ve hepsinin değişik sosyal statülere bağlı olduğu altı kişinin gemide yiyecek, içecek, gıda eksiliğinin olması ile süregelen zorlukların ve ortaya çıkan gerilimin 120 günlük olay döngüsünün anlatısı şeklinde gerçekleşmektedir. İçinde buldukları sosyokültürel kimliklerinin, büyük oranda olan sıkıntılarıyla birleştirilerek aktarılmaktadır. Film, otoriter bir anlam da taşımaktadır ve karakterlerin bunaltıldığı, gerilimin çoğalarak yükseldiği bir şekilde süregelmektedir.



7. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (02:01)

Farklı sanat dalları içerisinde pek çok defa kullanılan gemi metaforu, sinema sanatında da önemli bir yer teşkil eder. Örnek olarak Nuh Tufanı'ndaki gemi metaforu gösterilebilir. Felsefe biliminin en önemli düşünürlerinden olan Platon, “Devlet” isimli çalışmasında sistemi ilerleten planlayan yöneten- yönetilen kişi ve toplumsal çevreyi anlattığı yer olarak gemi metaforu içerisinde ele alır ve anlatılan ülkedeki devlet idare ve hukukunun nasıl işlemesi gerektiğini belirtmektedir. Clare Gibson (2013:9) Gemiler, sanat içerisinde birçok farklı görsellik içerisinde sözler ile süsleyerek hikâyeler ve resimler ile aktarılabilir. Gemiler genelde hayatın zorluklarını ele alan, hayat sularında ilerleyen deniz araçları olarak ele alınır. Türk Sinemasında gemi metaforunun kullanıldığı film örneklerinden biri de Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı “Gemide” isimli filmidir. Film içerik olarak incelendiğinde, geminin ülkeye benzetildiğini görürüz. Dünya sinemasında da önemli bir yeri olan ‘Titanik’ filminin anlatısı da gemide geçmektedir. James Cameron'un yönetmenliğini yaptığı Titanik filminde; geminin “kıç” ve “baş” tarafı sembolik olarak görselleştirilmiştir. Yönetmenin filmde ortaya çıkardığı kriz anlarını, geminin ön bölümünde düzenli yeni bir hayatı sembolize etmiş, arka tarafında ise filmin anlatısı içerisinde kaosu ve olumsuz olayların yaşandığı bölüm olarak aktarılmıştır (Parsa,2004:207-2015). Tolga Karaçelik'in anlatmak istediği olay örüntüsünü gemi olarak seçmesi; hükmeden, yöneten idare eden, yönetilen kişi, ortak yaşam, takip edilme, gizli bir şekilde gözetleme, otorite gibi içeriklerin işlenebilmesi imkânı yaratmasıdır. Yönetmenin, görsel ve stratejik olarak anlatmak istediği gemi metaforu, karakterlerin üzerinden insanların hayatları ve yaşayış şekillerini ilişkili

biçimde sunarak içinde yaşadıkları ülkeyi anlatmaya çalışmıştır. Gemi metaforunu sembolik bir biçimde düşünürsek, Türkiye olarak kabul edebiliriz. Türkiye, değişik kültürleri içinde barındıran, farklı yaşayış biçimlerinin olduğu kozmopolit toplumlardan oluşmaktadır. Filmde birbirinden farklı karakterler üzerinden verilmeye çalışılan politik mesajlar ele alındığında *Sarmaşık* filmi, ulusal alegori ile anlatıları yansıtmaktadır.



8. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (03:17)

Kürt karakteri, gemiye ilk ayak bastığı sahnede evrak ve kayıt işlerini yaptırırken “*Selamünaleyküm, ben Kürt*” şeklinde kendini ifade eder. Ve daha sonra bu kelimeler dışında filmin hiçbir karesinde sesi çıkmaz. Filmin ilerleyen sahnelerinde diğer karakterler arasında çıkan bütün kavgalarda ayıran, kavganın daha da büyümesini engellemeye çalışan taraf olarak devam eder. Kürt karakterinin film içerisinde hiçbir şekilde gerçek adı telaffuz edilmez. Karakter, toplumsal bir bölümün temsili olarak ön plana çıkar. Kürt karakteri, bakışları ve beden dili ile konuşmaktadır. Türkiye’de belirli bir dönem dil konusunun yasaklı olduğu günlere, Kürt karakteri üzerinden mesaj verilmiştir.



(05:04)



(08:15)

9. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (05:04 – 08:15)

İç göç; ülkelerin fiziki haritasının toprakları içerisinde meydana gelmiş, nüfusa kayıtlı olan insanların yer değiştirmesi durumu olarak özetlenebilir. Genel olarak küçük yerleşim yerlerindeki insanların hayatlarını sürdürüebilmek için daha büyük bir yerleşim yerlerine bir başka ifadeyle kırsaldan şehre doğru olan yer değiştirme olayı, sürekli olabileceği gibi aralıklarla, belirli zaman dilimi içerisinde de gerçekleşebilmektedir. Bu göçler, göçün edildiği yer ve yapıldığı yerlerin nüfus oranında da değişiklikleri ortaya çıkarmaktadır (Koçak ve Terzi,2012: 169). Kırsal kesimden şehre doğru yapılmakta olan göç, iç göçler arasında dünya üzerinde yapılan ve Türkiye’de en yaygın göç türü olarak bilinmektedir. Sanayileşme sürecinin hızla ilerlemesi sonucunda Türkiye’de 1950-1960 yılları arasında, toprak sahipliği sisteminin değişmesi ile birlikte toprağın belirli kişilere verilmesi ve ulaşım imkânlarının gelişim göstermesi köyden şehre olan göç hareketinin hızlanmasına sebep olmuştur. Göçün hızla ilerlemesinin sebepleri arasında gösterilebilecek olan hızlanan nüfus artışı, tarımsal üretimdeki verimsizliğin ortaya çıkması, işsizliğin artması ve eğitim öğretim olanaklarının olmaması sayılabilmektedir (İçduygu ve Ünalın, 1997: 43). İç göçler; toplumların siyasi, ekonomik ve sosyokültürel yapısını da etkilemektedir.

Türkiye’de gerçekleşen iç göçlerin, ülkedeki kentsel düzeni bozduğu, sosyal ve ekonomik dengeleri etkilediği, genellikle olumsuz sonuçlara yol açtığı görülmektedir (Özdemir, 2012: 14). 1950 yıllarında Türkiye’de olan iç göçlerin yarattığı etkiler, şehirlerin hızlı bir şekilde kontrolsüz olarak büyümesine ve birçok soruna davetiye çıkarmıştır. Dini, kültürel, etnik ve politik sorunlara yol açtığı gibi çevre kirliliği, işsizlik, gecekondulaşma, alt yapı yetersizliği gibi birçok probleme de neden olmuştur (Koçak ve Terzi, 2012: 110). İç göçler, göç edilen şehir düzenini etkilediği kadar

kültürel, sosyal ve ekonomik olarak göç eden bireyleri de olumsuz yönde etkilemiştir. Sosyokültürel olumsuz sonuçları ile alakalı olan birbirleriyle bağlantılı gecekondulaşma ve arabesk kültürü önemli kavramlar arasındadır. Göçler ile birlikte aynı şehir ve bölgeden insanlar göç ettikleri şehirde de birbirlerinden kopmayarak, aynı bölgelere yerleşerek kendilerine özgü kültürlerini sürdürmeye çalışmışlardır. Aynı kasabadan, köyden gelen insanlar kendi yaşam alanlarını oluşturmuşlardır. Göç eden insanlar, şehirde yaşıyor olsalar bile kendi memleketlerinde yaşadıkları kültürü devam ettirmişlerdir (Kaştan, 2016: 698). Göç eden insanlar, şehir yaşamına uyum sağlamaya çalışırken aynı yerden göç ettikleri insanlar ile dayanışma içinde olmaları “hemşericilik” kültürünü ortaya çıkarmıştır. Şehirlerde ortaya çıkan gecekondulaşmanın etkisiyle “arabesk kültür” meydana gelmiştir (Oktay, 1987: 84-85). Türkiye’de arabesk müzik türü, 1960’lı yılların son zamanlarına doğru yüksek oranda Orhan Gencebay’ın etkisiyle gelişim göstermiştir. Türkiye’nin bu zaman içerisindeki yaşam şartları incelendiğinde; karamsarlık, huzursuzluk, mutsuzluk ve acı içeren duygular içerdiği için Türk toplumu tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Arabesk müziğin içindeki karamsar ve isyankâr tavır, medya ve bazı kesimler tarafından kabul görmemiş, kırsaldan şehirlere göç eden insanların duygu ve düşüncelerini yansıtan arabesk müzik, uzun yıllar yozlaşmış bir müzik türü olarak algılanmış olup dışlanarak 1960 yılları ile 1980 yılları arasında TRT, radyo ve televizyonlarda devlet tarafından yasaklanmıştır. Daha sonra bu sert ve katı tavır yumuşatılmıştır (Küçükkaplan, 2013: 152). Özellikle geçim sıkıntısı yaşayan ve psikolojik olarak yıkım içerisinde olan gençler tarafından bu müzik türü çok ilgi görmüştür (Kırık, 2014: 101). Daha sonra arabesk çatısı altında müzik yapan başta İbrahim Tatlıses olmak üzere birçok sanatçı ve besteci ortaya çıkmıştır. Filmin bu sahnesinde karakterlerin yemek yediği görülüyor ve bu esnada arkada çalan İbrahim Tatlıses’in arabesk tarzı müzikte geçen “*Kader ve ıstırap ile ben arkadaş oldum*” şarkı sözleri, karakterlerin ruhsal durumu, yaşam alanları ve içinde buldukları geminin zor şartları hakkında mesaj veriyor (05:04).

Filmin 9. görselinde Nadir, Beybaba’ya ailesinin hayatını sürdürdüğü Sulukule kentinde, kentsel dönüşüm olacağını ve yaşadıkları ev ile ilgili devlet tarafından yıkım emri geldiğini anlatmak için yanına gitmiştir (08:15). Görüntüden de anlaşılacağı üzere Nadir, Beybaba’nın otoritesi karşısında mahcup, çekingen ve el pençe bir şekilde durmaktadır. Nadir, ailesinin mağdur olacağını, sokaklarda yaşamaya mahkûm

kalacağını düşündüğü için üzgündür. Beybaba'ya gemiden ayrılmak istediğini belirtir ama Beybaba, buna karşı çıkarak Nadiri bu düşünceden vazgeçirmeye çalışır.

Beybaba, kesin bir dil ile konuşarak '*devlet kimseyi sokakta bırakmaz*' diye bir çıkış yaparak Nadir'in aklındaki gemiden ayrılma düşüncesini silmektedir.

Nadir'in filmdeki karakteristik özelliği mahcup, boyun eğen bir yapıdadır ve Beybabaya karşı gelebilecek ya da herhangi bir itirazda bulunabilecek duygu ve iradeye sahip değildir. Yaşam standartları ve sosyoekonomik bakımdan sıkıntıda olan yoksul toplumun, konut sıkıntısını ve otorite karşısında ne kadar çaresiz oldukları, Nadir karakteri üzerinden film anlatısı içinde sunulmuştur. Gemide yaşadıkları olumsuz şartların, sivil hayatlarında da devam ettiği anlatılmaktadır.



10. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (11:00)

Film örüntüsü içerisinde aralıklar ile gösterilen bu sahnede, gemideki dar koridorların; soğuk, iç karartıcı ve kasvet içeren bir yaşam ortamı olduğu aktarılmaya çalışılmaktadır. Gemide yaşamını sürdüren altı kişinin, yaşadığı bunalım ve gemi içerisinde geçirdikleri zor süreçler sebebiyle zaman içerisinde ortaya çıkan paranoyak davranışlar, gemideki yaşamın bir hapisneden farksız olduğunun göstergesidir.

Sivil hayattaki toplumsal yaşam alanından uzaklaştırılarak hapsolmayı, yük gemisi çatısı altında Focoult'nun anlatmak istediği şekliyle herkesin içinde mecburiyetten hapis halinde kaldığı "hapishane tipi kuruma" dönüşür (Öztürk, 2012,

S.136). Beybaba'nın diğer karakterlere ne kadar uzak olduğu, mekânın derinliği ile otorite üstünlüğü, hiyerarşi farkı gibi öğeler, bu görüntüyle anlatılmaya çalışılmaktadır.



(11:02)



(16:35)



(18:51)

11. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (11:02 – 18:51)

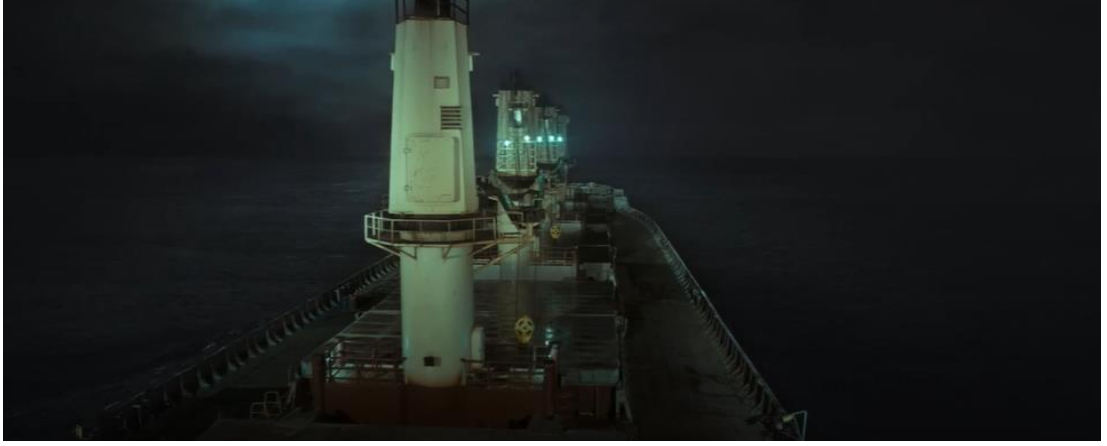
11. görselde İsmail'in telefon görüşmesi yaptığı görülmektedir (11:02). Telefon görüşmesinde İsmail'in, birtakım yerlere borcu olduğu anlaşılmaktadır. İsmail'in masasının üzerinde Kur'an-ı Kerim olduğu görülmektedir. İsmail, içinde olduğu sıkıntılı durumu din ile ilgilenererek azaltmaya çalışmaktadır.

Sinemada din içerikli materyallerin kullanılmasındaki amaçlar, iki farklı şekilde ele alınabilir. Dinin insanlar üzerinde belirli etkisi olduğunu düşünen yönetmen ve senaristler, içinde dini öğeler bulunduran sahneler ile dini inancı yüksek olan kişileri sinemaya yönlendirme güdüsü taşımaktadır. İkinci şekilde ele alırsak sinemanın insanlar ile olan etkileşiminden faydalanan dini oluşumların sinemayı araç olarak kullanarak insanlara mesaj vermeye çalışır (Prof. Dr. Şinasi Gündüz-Sinemada Dini Figürlerin Kullanımı).

Cenk ve Alper, kendi aralarında sohbet ederken Cenk, Cem Karaca'nın Deniz Üstü Köpürür şarkısını açarak ritim tutmaya ve dans etmeye başlar (16:35). Aynı anda, gemide çalışan karakterlerin işlerini yaptıkları esnadaki görüntüleri gösterilir. Sosyalist

bir sanatçı olduğu bilinen Cem Karaca'nın bu şarkısı üzerinden, 1 Mayıs İşçi Bayramı mesajı verilir. Alegorik bir anlatımın olduğu Sarmaşık filmi, 1965-1980 yıllarda şarkıları yasaklanan Cem Karaca şarkısı metaforu ile şarkılarının yasaklı olduğu dönemlerini hatırlatmaya çalışmaktadır. Mike Wayne, sinema filmleri üzerinden verilmeye çalışan alegorik anlatım mesajını şu şekilde açıklamaktadır: *“Alegorik bir anlatı daha büyük bir toplumsal bütünlüğü, daha büyük bir tarihsel anlatıyı daha küçük bir öykü içinde anlatır. Daha sonra bu ikinci bir işleyişle birleşir, çünkü daha büyük anlatı yalnızca sıkıştırılmaz, aynı zamanda tamamen başka bir öyküye dönüştürülür ya da tercüme edilir. Bu dönüştürülen öykü daha büyük ve politik dersler kazandırmak için izleyici öykünün hemen yanındaki daha büyük sorunlarla ilişkisinin şifresini çözmek zorundadır. Bu nedene alegorik bir anlatı (daha büyük) bir öyküyü çeşitli nedenlerle öykünün güçlüğüyle anlaşılabilirliği bir bağlamda anlatmaya uygundur”*. Tolga Karaçelik, alegorik anlatım şekli ile karakterler üzerinden toplumsal mesajlar vermektedir (Sennett, 2011 s.156-157).

Cenk ve Alper, filmin genel akışı içerisinde sürekli alkol ve bağımlılık yapan uyuşturucu madde kullanmaktadırlar (18:51). Film içerisinde Cenk ve Alper karakterinin bu tür maddeler kullanmaları, İsmail'i fazlasıyla rahatsız etmektedir. İsmail'in bu rahatsızlığı; toplumun, yüksek orandaki kesiminin alkol tüketmesinin, dindar ve muhafazakâr topluluğun bundan memnun olmadığı anlamına gelmektedir. Türkiye'de, zaman zaman alkollü içeceklere gelen yasak gibi konular karşısında ezilmiş toplumun dışsal tepkileri, Cenk ve Alper karakteri üzerinden sunulmuştur. İsmail karakterinin temsil ettiği dindar kesimin, filmdeki yansıması açık ve nettir. Cenk'in, toplumla özdeşleşen yönünü kaybetmiş kesimi temsili ise İsmail karakteri kadar belirgin değildir. Gemideki hiyerarşik düzene ve Beybaba'nın otoritesine uymayarak rahatlığını, alkol ve uyuşturucu madde tüketerek göstermektedir. Burada verilen mesaj; otoriteye bir başkaldırıdır.



12. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (18:57)

Filmde, geminin mekânsal bölümlerinin gece ve kasvetli olarak gösterilmesi Tolga Karaçelik'in gemi üzerindeki gerilimi güverteyi ve görsel 10'daki gibi geminin koridor bölümünün çeşitli açılardan göstererek anlatmaya çalışmıştır. Kareye baktığımızda, sadece bir gemi metaforu, bir obje olarak ele almamız gerekir.

İlk bakışta anlaşılmayan, kodu işlenmemiş, var oluşu örneklenmeyle açıklanabilen sahneler, nesne, manzara gibi öğelerdir. İzleyicinin kafasında yarattığı ek bir iletiyi ortaya çıkarmaktadır. Ortaya çıkan anlam, resmin zihinde belirli bir "işlenişidir. (Roland Barthes, 2014: s.11). Karakterlerin gemide hapsolme ve çaresizlik duyguları, mekânın kasvetli ve soğuk görüntüsüyle verilmeye çalışılmaktadır.

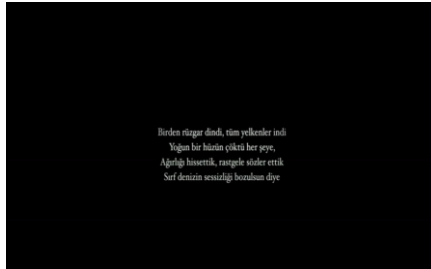


13. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (19:54)

13. görselde Beybaba, gemide işçilerin bulunduğu kamaraya girdiğinde yaş fark etmeksizin herkesin ayağa kalktığı görülmektedir. Beybaba'nın oluşturduğu otorite, gemide bulunan herkes tarafından hissedilmektedir.

Otorite; kişinin, kazanılan bir unvandan ya da görev olarak üstlendiği bir işten, mesuliyet sahibi olduğu alandan veya kişisel olarak oluşturduğu baskıdan da ortaya çıkabilmektedir (Bilgin, 2007:267-268). İnsanlar üzerinde sosyolojik olarak meşru baskılama ve davranış biçimlerine göre otorite kavramı, eylemler ve davranış biçimleri ile ele alındığında, saldırı ve hor görülme niteliğiyle 'meşruluk' olarak ortaya çıkabilir. Farklı bir şekilde ele alındığında; kişilerin veya toplumların 'gönüllü' olarak boyun eğmesi anlatılabilir (Edgar ve Sedgwick, 2007:38).

Alman Sosyolog Weber'in, otorite ayrıştırmalarından biri olan geleneksel otorite, Beybaba'nın tutum ve davranışları ele alındığında; gelenek ve göreneklerin, geçmişten günümüze güç ile yönlendiren kişilerin meşru bir şekilde kalıplaşmış inancına ve davranış biçimine bağlıdır (Weber, 2005:40-41). Beybaba'ya ismiyle hitap edilmesinin nedeni, geçmişten günümüze gelen ataerkil toplumların söylemlerinden biri olan "Beybaba" sıfatının, geleneksel bir saygı sözcüğü olmasıdır. Max Weber'in otoriteyi sorguladığı meşruluk kavramı ile özdeşleşen işçi karakterlerinin, Beybaba'ya itaat etme, boyun eğme sebeplerini ortaya sunmaktadır.



(23:07)



(23:51)

14. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (23:07 – 23:51)

Filmin ikinci bölümü, Coleridge'in dizelerinden verilen mesajla devam etmektedir. Gemiden ayrılacak olan işçiler ve gemide kalan altı karakterin, otorite altında geçirecekleri sürecin mesajı verilmektedir (23:07).

“Birden rüzgâr dindi, tüm yelkenler indi

Yoğun bir hüznün çöktü her şeye,

Ağırılığı hissettik, rastgele sözler ettik

Sırf denizin sessizliği bozulsun diye”.

Coleridge’in dizelerinden sonra, gemiden ayrılan diğer çalışanların arkasından üzüntüyle bakan beş karakter aynı anda görülmektedir. Anlatılan dizeler, bu kareyle bağdaştırılmaktadır (23:51).



(23:54)



(24:44)



(27:24)



<https://www.theintercept.com>



<https://www.aftenposten.no>



<https://www.theintercept.com>

15. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (23:54 – 27:24)

Kaynak: theintercept.com, aftenposten.no

Gemide kalan mürettebatın, üzerinde turuncu kıyafetler bulunmaktadır. Bu kıyafetler, Amerika'nın Küba'da bulunan Guantanamo askeri üssündeki mahkûmların üzerindeki kıyafetler ile benzerlik göstermektedir. Karakterler, bu kıyafetleri sadece mesai saatleri dışında üzerlerinden çıkarmaktadırlar. Tolga Karaçelik, burada gemide kalan mürettebatın bir hapisanede olduğu izlenimini vermektedir. Çalışmak, tutsak olmak kavramları ve filmin ilk bölümlerindeki mezar taşına sarılı olan sarmaşık metaforunun ölümü simgelemesini bir arada düşünürsek aslında toplumun her bireyinin birer mahkûm olduğu anlamı ortaya çıkmaktadır.

Gemide kalan beş karakter, gidenlerin ardından bakarak kendi aralarında sohbet eder ve gemide kaldıkları için iyi mi kötü mü yaptıklarını tartışır (23:54). Birbirlerini teselli edip moral vermeye çalışırlar. Beybaba ise güvertenin tepesine çıkarak, gemiden ayrılan işçilerin arkasından bakan beş kişiyi izler. Ve daha sonra aşağı inerek güç gösterisinde bulunur. Beybaba, gemide kalan beş kişiye bu davranışıyla otoritesini ortaya koymaya çalışır.

Beybaba, 15. görselde gemide kalan beş kişiyi karşısına alır ve İsmail'i yanına çağırarak sağ kolu olduğunu, diğer dört kişiye dikte eder. Ve konuşmasına devam ederek İsmail'in sağ kolu olmasının dışında geminin doktoru görevini verdiğini açıklayarak, ecza odasının ve revirin anahtarlarını İsmail'e teslim eder (24:44). İsmail'e, teslim ettiği anahtarları boynundan hiçbir şekilde çıkarmaması yönünde ikazda bulunur. Diğer dört kişiyi de sert bir dille uyararak otoritesini sağlama almaya çalışır. Bu sahne, gemide kalanlar için kötü bir sürecin başladığının habercisi olmuştur.

İsmail'in, geleneksel bir devlet otoritesinin temsili olan Beybaba'dan belli görevler ve yetki alması, alegorik açıdan ülke yönetimindeki iktidar değişiminin bir belirtisi olarak gösterilmiştir.

Filmin 15. görselinde Beybaba, İsmail'i yanına çağırır ve kamaraya geçerler (27:24). İsmail, Beybaba'nın otoritesinden çekindiği için, ellerini karnı üzerinde bağlamış ve bacakları birbirine yanaşık biçimde oturmaktadır. Bu oturma şekli, zayıflık göstergesi olarak kabul edilebilir. Başka bir açıdan düşünüldüğünde, her şeyi kabul etme veya kendisinden farklı, yüksek bir makam karşısında oturma şekli olarak anlatılabilir. Beybaba ise gayet rahat bir şekilde oturmaktadır. Ortada konuşulan ve çözümlenmeye

çalışılan önemli konular varsa, kişinin kendinden emin ve rahat bir şekilde oturması; bulunduğu alanın ve kendi otoritesinin baskınlığı ve hâkimiyetine bağlı bir güç gösterisi sergileme biçimi olarak kabul edilebilir (Navarro, 2013:136).

Beybaba, İsmail'e Cenk ve Alper'in uyuşturucu bağımlısı olup olmadıklarını sorar. Kürt, Alper ve Cenk'i gözünün tutmadığını, bu kişilerin sefil, sivil hayatta gidecek yerleri olmayan kişiler olduğunu söyleyerek ötekileştirir. Ve daha sonra “*durum değişti, birlik olmalıyız*” diyerek ikaz eder. Artık gizlilerinin saklılarının olmadığını söyler. İsmail'e, “*sen benim gözüm, kulağım olacaksın*” diyerek muhabirlik yapmasını ister. Bu sözler, İsmail'in gemideki özgüvenini geri getirir.



16. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (28:29)

Filmin bu görselinde, hepsi aynı anda televizyona bakıp Arapça haber izlemektedirler. Daha sonra Alper, Kürt'e dönerek “*spiker ne anlatıyor anlıyor musun?*” diye sorar. Kürt ise başını sallayarak “*hayır*” cevabını verir. Kendilerine ait farklı bir dil kullandıklarını belli etmeye çalışır. Gemideki sıkıntılarını sigara içerek gidermeye çalışmaktadırlar. Beybaba ve yarattığı otoritenin olmadığı alanlarda kendi aralarında mutlu oldukları gözlenmektedir. Ama durgun ve tedirgin oldukları, ellerini bağlayarak oturma şekillerinden anlaşılmaktadır.

“İnsanlar ellerini birleştirdiğinde ya da parmaklarını iç içe kenetlediğinde, özellikle bu davranış belli bir yorum, olay ya da değişime tepki olarak gelmişse, genellikle stres ya da duyumsanan düşük güveni göstermektedir. Bu davranışı gösteren kişi için işlerin kötüleşmekte olduğunu çıkarabilir” (Navarro, 2013:203).



17. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (32:33)

Nadir'in 17. görselde, Beybaba'nın odasına özel yemek götürdüğü görülmektedir. Beybabanın otoritesi ve hiyerarşik farklılığı, diğer beş karakter ile birlikte yemek yememesinden anlaşılmaktadır. Max Weber'in otorite çözümlerlerinden biri olan rasyonel otorite, düzgüsel bir düşünce ve davranış biçimine temel olan ve yön veren meşruluğu; iktidar, güç, egemenlik kavramları altında çözümlen, bu öğeler kapsamında emir etme, itaat edilme beklentisi, kural koyma hakkı olduğu düşüncesine hâkimdir (Weber, 2005:40-41).

Beybaba'nın gemide uyguladığı stratejilerden biri de insanları birbirinden ayırarak yönetmeye çalışmasıdır. İsmail'i diğerlerinden ayırıp sağ kolu olarak diğer karakterlere açıklaması ve Nadir'e de İsmail'e söylediği gibi "*benim gözüm kulağım olacaksın*" diyerek muhbirlik yapmasını söylemesi, bu şekilde Nadir'i de diğerlerinden kayırdığının göstergesidir.



(01:08)



(28:46)



(39:28)



(42:01)

18. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (01:08 – 42:01)

Sarmaşık filminde kadın karakter bulunmamaktadır. Ama erkek karakterlerin sohbetlerinde ve imgesel olarak kadın figürü aralarda görülmektedir. İlk kadın figürü, filmin Kürt karakterinin gösterildiği görselde yer almıştır (01:08). Kürt'ün çalıştığı gece kulübünün duvarında, kulüpte sahne alan kadının posterini görülmektedir. Diğer bir kadın figürü ise Cenk, Alper, Kürt, Nadir televizyon izlerken ekranda olan Arap kadın spikerdir (28:46). İsmail, Cenk ve Alper'i uyandırmak için odalarına girdiğinde, duvarlarında çıplak bir kadın posterini görülmektedir (39:28). Bir diğer çıplak kadın görseli de filmin ara bölümünde, kamaraların gösterildiği çekimde, Cenk ve Alper'in odasındaki erotik kadın posterini olarak göze çarpmaktadır (42:01).

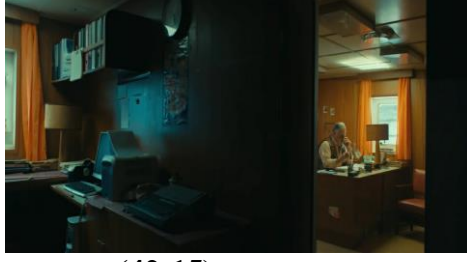
Bu görsellerin dışında kadın karakterlere yer verilmesi bile sohbetler arasında kadın ile ilgili diyaloglar geçmektedir. Cenk, sahte BEDAŞ çalışanı olarak kendini gösterip insanları kandırdığı ve kazanç sağladığı dönemlerde, gittiği bir evdeki kadını bir başka çalışma arkadaşı ile birlikte nasıl istismar ettiklerini anlatmaktadır. Başka bir sahnede Alper, daha önce izlediğini belirttiği ve hatırlamadığından ya da bilinçli olarak, filmin adını söylemek yerine “bahçıvanlı karılı” demeyi tercih ettiği filmi açmasını söyler. “Bahçıvanlı karılı” filmi açmasını söylediğinde kadın yerine argo olarak “karı” kelimesini kullanması da kadını ötekileştirdiğini ve küçümsediğini göstermektedir. Otorite tarafından ötekileştirildikleri konusunda hemfikir olan Cenk ve Alper

karakterlerinin, konu kendi cinsel dürtü ve ihtiyaçlarını ifade etmek olduğunda, rahat bir şekilde çekinmeden “karı” ifadesini kullanması; toplum tarafından kadının cinsel obje olarak görüldüğünün bir yansımasıdır. Kadınların filmde mevcudiyetinin bulunmaması, lakin cinsel içerikli sohbetlerde, duvarlardaki posterlerde, küfürlü konuşmalarda sıklıkla yer verilmesi; ülkenin kadına bakış açısının, sınıfsal olarak kadının yerinin ne konumda olduğunun ve ataerkil bir düşünce yapısının baskın olduğunun bir göstergesidir. Filmdeki kadın figürü bu şekilde temsil edilmektedir.

Geçmişten günümüze kadının toplum çerisinde ne şekilde yer alması gerektiğine, iktidarı temsil eden erkekler tarafından yön verilmiş olup siyasal güçlerin etkisiyle, kadın figürleri kültür içerisinde hâkim olan düşünce yapısını meşrulaştırmaktadır. Sanatçı Marry Kelly, “önceden var olan bir cinsellik yoktur, özne bir kadınlık yoktur... İnşa süreci vardır” diyerek, kadınlığın temsilinin toplumsal bir süreçten geçerek ortaya çıktığını belirtmiştir (Antmen, 2012 s.37).

Bütün bu süreçler, erkek egemen topluluğunu desteklerken, kadını ötekileştirmektedir. Kadını, boyun eğme ve direnç gösterme seçenekleri arasında bırakmaktadır. Seçeneklerden biri olan boyun eğme “ön plana çıkarılmış kadınlık” olarak isimlendirilen olgu; kadınların içinde bulunduğu emek piyasası çatısı altında ayrımcılık yaparak, evliliğin ve çocuk bakımıyla ilgilenilmesinin kabul edilmesi, kurumsal yapı ve çevrelerdeki kabulleri içermektedir (Connell, 2016, s.273).

Erkek egemen iktidarın baskılarını ve dayatmalarını kabul ederek boyun eğen, baskılara uyum sağlayan, çocuk terbiyesi ve anlayışlı olma gibi özellikler otoriter sistemin “kadınlık” olarak tanımlamasıdır. İktidar, bu kadınlık modellerinin sürdürebilmesi için diğer kadınlık modellerinin karşısında durmaya çalışmaktadır. Boyun eğen, uyum sağlayan, erkeğe bağlı olan kadın figürünü kontrol altında tutulabilecek kadınlar olarak düşünürken, bekâr, asi, karşı gelen, lezbiyen, işçi vb. kadınları kötü ve yanlış olarak yansıtmaya çalışır. Bu bağlamda kurumsal ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığına karşı gelmek için feminist hareket ortaya çıkmıştır. İktidarın amacına hizmet eden kadın temsillerine karşı duruş göstermiştir.



(42:15)



(42:34)

19. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (42:15 – 42:34)

Filmin 19. görselinde kaptan Beybaba'nın telefonda görüşme yaptığı görülmektedir (42:15). Ast ve üst yönetim düzeni olan gemide, Beybaba hükmeden ve baskı altına alan kişi iken birileri de Beybaba'yı baskı altına almaktadır. Burada anlatılmak istenen; tam bağımsız olmayan ülkelerin kendi içerisinde dikta edebildikleri halde dışarı ülkelere bağımlılıkları olduğu müddetçe dışarıdan emir almalarının kaçınılmaz olduğudur. Beybaba, kendi otoritesini sağladığı gemide hükmeden, baskı uygulayan insanlara yetkiler verip emreder durumdayken; elçilik ile görüşmesinde ise acınacak bir halde, mağdur, zavallı, ağlamaklı ses tonu ile konuşmaktadır.

Filmin ilk karelerinde otoritesi sorgulanamaz olan Beybaba'ya özgüven kaybı duyulan ilk şüpheli bakış ve düşünceye sahip olma hissi, Beybaba'nın 19. görselde yaptığı telefon görüşmesini Nadir'in tesadüfen duyması ile başlar (42:34). Elçilik ile telefon görüşmesi yapan Beybaba'nın bu esnada otoriter, sert yapısından eser olmaması tam aksine ağlayan, isyan eden, gemi içerisindeki durumundan bunalmış bir şekilde konuştuğu görülür. Nadir'in bu telefon görüşmesinde fark ettiği nokta, Beybaba'nın gemidekileri yanlış bir şekilde bilgilendirdiği ve yalan söylediğidir. Nadir'in bu konuşmalar sonrasında içinde olduğu psikolojik durumun da etkisiyle çıkmaza doğru sürüklenmesi ile bunalım döngüsü daha da artar. Filmdeki salyangoz metaforu da ilk bu karede görülmektedir. Nadir'in Beybaba'ya olan saygısı ve güveni bu telefon konuşmasından sonra ileri derecede azalmıştır. Ailesinden hiçbir şekilde bilgi alamayan Nadir, evlerinin devlet tarafından yıkılmasından sonra gemideki sorunlarında üstüne binmesiyle birlikte içinden çıkamadığı bir bunalım döngüsüne girer. Otoritenin ve güvenin sarsıldığı ve idarenin basitleştiği bir ortamda Nadir, intihar düşüncesiyle gemide yaşamını sürdürmeye başlar.

Nadir'in otorite altındaki davranışları, Beybaba'ya karşı gemi içerisindeki tutumu, boyun eğer bir tavır sergilemesi incelendiğinde; Beybaba'ya duyduğu güven ve korku çerçevesinde bağdaştırılabilir. Sennet'in otoritenin nitelikleri olarak öne sürdüğü; “güven, üstün bir yargılama gücü, disiplin uygulama yeteneği ve korku uyandırma kapasitesi” karşılaştırıldığında bu öğeler ile örtüştüğü görülmektedir (Senett, 2011:28).



(44:05)



(46:11)



(47:37)

20. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (44:05 – 47:37)

İsmail, Cenk ve Alper'in olduğu kamaraya gelir ve Beybaba'nın talimatı olduğunu, güvertenin yıkanacağını belirtir (44:05). Cenk ve Alper de içinde oldukları psikolojik yorgunluk ve kullandıkları uyuşturucu maddesinin azalması sebebi ile bunalımdadırlar. Güverteyi yıkamak istemediklerini belirtirler. İsmail de Cenk ve Alper'e “hala gemideyiz, tatilde değiliz” der. Cenk ise cevap olarak “bana Beybaba ağzıyla konuşma” diye karşılık verir. Bu iktidara ve otoriteye karşı yapılan ilk karşı duruş ve ilk kıvılcımdır. Bu sözlerin üzerine Cenk ve İsmail arasında tartışma ve küfürleşme başlar. Filmin ana örüntüsü içerisinde tepki verme, karşı gelme gibi öğeler, İsmail karakteri üzerinden ilerletilmektedir. Bu tepkileri karşılama, sineye çekme gibi öğeler Beybaba'ya ulaşmamaktadır.

Richard Senett otoritenin, bir inanca ve kimseye özgü olmayıp onun bütün benzerliklerini içine alan haliyle iktidar şartlarını ifade etme ve sembolik olarak güç yansımaları sebebiyle gözaltında tutma ve söz geçirme gücü, kurallarını anlamaya çalışma uğraşı olduğunu belirtmektedir. Aynı yaşam şartları ve imkân olarak eşit olmayan insanlar arası ilişkilerdeki, bir birbirine tutunma olarak sunar. Otorite bu açıdan, kendi içinde güçlü olma ve zayıflık öğeleri kapsamında iktidarın duygusal bir tepkimesidir denebilir (Senett, 2011 :14). Otoritenin, hiçbir şekilde eşit olmayan topluluklar arasında bir birleşim olarak betimlenmesi; baskı ve zorbalık altında kalan ‘ötekiler’ in içinde oldukları otoritenin farkına varma, algılamaya başlama, tepki gösterme hareketlerini fark etme açısından değer taşımaktadır.

20. görselde Nadir; Cenk ve İsmail arasında çıkan tartışmada araya girerek tartışmayı sonlandırmıştır. İsmail’in koridorda Cenk’e olan isyanı devam etmektedir (46:11). İsmail, içe dönük, duyguları bastırılmış bir insan yapısı sergilemektedir. Fakat Beybaba’dan aldığı emir verme yetkisiyle kendini herkesten üstün görmeye başlar ve kraldan daha kralcı bir havayla gemide diğer karakterlere hükmetmeye çalışır. Kendi karakteriyle uyuşmayan davranışlar sergilemeye başlar, ağır küfür içeren ithamlarda bulunur. Beybaba’nın gemideki bir kopyası gibi davranmaya çalışır. Özgüveni olmayan İsmail, insanlara hükmetmeye çalıştığı her konuda “...ama Beybaba dedi ki” ya da “Beybaba öyle istiyor” gibi cümleler ile çıkışlar yapmaktadır. İsmail’in bu davranışlarının arkasında; korkuyor olmanın etkisi, güvensizlik, Beybaba’ya olan güveni döngüsü içerisinde bunalım etkisi yaratmaktadır.

İsmail, Cenk ile kavgasından sonra Beybaba’nın yanına gider (47:37). Gemideki diğer karakterleri baskı altına almaya çalışmak, İsmail’i birbirinden farklı sorunlar ile baş başa bırakmaktadır. Cenk’in; İsmail’in kurmaya çalıştığı otorite karşısında ezilmemesi, tepki göstererek İsmail ile tartışması, İsmail’in korkularını körüklemektedir. İsmail, Cenk ile karşı karşıya geldiği kavgasında Beybaba’ya güvenmektedir. Cenk’in, üzerine yürüdüğünü Beybaba’ya ileten İsmail, Beybaba’dan hiç beklemediği bir tepki alır. Beybaba, İsmail’e daha önce verdiği sözleri, gemidekilere nasıl davranması gerektiği hakkında söylediklerini bile inkâr etmektedir. İsmail’e “*ortalığı idare et, alttan al İsmail*” gibi şeyler söyler. İsmail, Beybaba’nın bu söylediklerini “*peki Beybaba*” diyerek kabullenir ama hiçbir şekilde tepkide vermez. Sarmaşık filminin bu karesinde;

haksızlığa uğramış olmasına rağmen farklı şekilde tepkiler veren İsmail'in, baskı uygulayan kendisi olduğunda farklı şekilde konuşmaya başladığı görülmektedir. İsmail'in bu davranışlarda bulmasına, Cenk'in tepkisi şu cümleyle ifade edilmiştir: *“Böyledir bunlar, tanımak istiyorsan güç vereceksin bunlara...”*



21. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (48:24)

Nadir'in Beybaba'ya olan güveni kaybolduktan sonra içinde olduğu psikolojik sancılar daha da belirginleşmeye başlar. Nadir, evleri yıkılan ailesine ulaşamamaktadır. Gemide geçirdiği sürenin artması ve sorunların çoğalması, Nadir'i hızlıca artan psikolojik bir travmanın içine sokmuştur. Nadir'in sinmiş, zayıf bünyesi filmde açık bir şekilde gösterilmektedir. Aralıklarla kendisine zarar vermeye çalıştığı, intiharı düşündüğü sahneler gösterilmektedir. Beybaba'ya duyduğu güven dışında korkuyor olması, içten içe Beybaba'yı sorgulaması Nadir'i içinden çıkılmaz bir ruh haline sokmuştur. Beybaba'nın otorite kaybının çoğaldığı mesajı iyice hissettirilmeye çalışılmıştır.



22. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (48:52)

Filmin 22. görselinde Sarmaşık gemisinin, içinden çıkılmaz bir hapisane haline geldiği ve hapis halindeki bir mahkûm gibi oldukları karakterlere yansıtılarak anlatılmaya çalışılmıştır. Bu durum, Alper'in hava almak için çıktığı gemi güvertesinin karayla birleştiğini içine alan sahneyle resmedilerek pekiştirilmiştir. Geminin bir hapisane haline geldiği ve buradan çıkılamayacağı, Alper karakteri üzerinden gösterilmiştir. Alper, karakter olarak gemide sorun çıkarmadan yaşamaya çalışanlardan biridir. Tek tepkisi; İsmail ile Cenk çatışmasında Cenk'ten yana oluşudur. Alper'in diğer karakterler ile iletişimini pozitif yönde yürütmesi, başına iş açmama çabası olarak da yorumlanabilir. Bir başka bakış açısıyla; otoritenin baskısını hissetmemek ve uzlaşmacı bir yapıda olduğunu hissettirmek gibi de düşünülebilir. Alper'in karakter yapısı ve hayat görüşü, Cenk karakterine yakındır ama hiçbir zaman Cenk kadar sivrilmemiştir. Nadir'i bunalımlı halinden çıkarmaya çalışır ama başarılı olamaz. Cenk'in İsmail ile yaşadığı kavgada ve diğer tartışmalarda daima ayıran taraf olmuştur. Birlik olma çabası içinde bulunmuş ama hiçbir zaman bunu başaramamıştır. Alper, toplumdaki gençliğin bir duruşu gibidir. Ortaya çıkan sorunlarda çözüm üretemeyen ve yetersiz kalan bir yapıya sahiptir. Sakin kalmanın ve anlaşmaya, çözüm üretmeye çalışan bir gençliğin temsilidir fakat hiçbir şekilde Beybaba'ya bu düşüncesini yansıtamaz.



23. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (51:35)

23. görselde, karakterlerin yemek yediği sahnede Cenk, Kürt karakterini taciz eder. Birden yüzünü ekşiterek birbirinden farklı şekilde sesler çıkarmaya başlar.

Kürt, hiçbir şekilde tepki vermez. Cenk, çıkardığı ilginç sesler sonunda havlamaya başlar. Cenk, Kürt'e “*Ne düşünüyon? Biliyon mu dilimizi? Türkçe biliyon mu? Ne yapsak? Açılım mı yapsak?*” sözleriyle sataşmaya çalışmaktadır. Cenk karakterinin Kürt'e bu davranışları, Türkiye'de belirli kesimlerin yaptığı ayrımcı davranışları anlatmaktadır.



(54:26)



(1:00:01)

24. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (54:26 – 1:00:01)

İsmail ile Cenk'in, 24. görselde kavga ettiği görülmektedir (54:26). Bu kavgaların nedenleri; İsmail'in Cenk'e otoriter bir tavırla emir vermeye çalışması, Cenk'in ise gemide kaybolan ve anlamını kaybettiğini düşündüğü baskının kendisine uygulanmasına karşı çıkmaktır. İsmail ve Cenk'in aralarındaki husumetin nedeni her ne

kadar İsmail'in uygulamaya çalıştığı baskın otorite gibi görünse de baş nedeni daha önce çıkan tartışmalarda İsmail'in Cenk'e ettiği küfür olmaktadır. Gerilim, bu edilen küfür üzerinden devam etmektedir. Emir verme ve otorite üzerinden ilerleyen hiyerarşik sürtüşmelerin fitilini ateşleyen bahane, bir küfür olmuştur. Kürt karakterinin kavgayı ayıran taraf olduğu görülmektedir. İsmail için Kürt karakteri, kavga sırasında sırtını dayayabileceği bir güvence konumundadır. İsmail'in Cenk ile çıkan kavgalarında, tartışmayı İsmail tarafına doğru pozitif bir denge sağlamış olmaktadır. Kürt hiçbir zaman taraf olan konumda bulunmamaktadır. Alegorik açıdan Kürt karakteri; taraf olmayan, kendine özgü ayrı bir kesimin yapısını anlatmaya çalışmaktadır.

Nadir, Cenk ve İsmail, Beybaba'ya gemide daha ne kadar kalacaklarına dair bilgi almaya gittiklerinde, Beybaba tarafından tepkiyle karşılanırlar (1:00.01). Otoritesinin sorgulandığını düşünen Beybaba, *“ben ne kadar kalacağımızı düşünüyorum, siz düşünmeyin, karışmayın”* diye sesini yükseltir. Nadir'e dönerek: *“Bunları sen mi fiş fişliyorsun?”* diye bağırır. *“İsyan mı ediyorsunuz, gidin kamaranıza!”* gibi sözler söyleyerek çıkış yapar. Burada Beybaba'nın; baskı hissettiği anlarda, kayırdığı insanlara bile umarsızca tepkiler gösterebilmekte olduğu görülmektedir. Bu tepki, iktidarın amaca uygun olmayan davranış ve tutumunun yani apolitik bir yapıda olduğunun göstergesidir. Bu tartışmaların sesini duyan Kürt ile İsmail, kamaraya gelir ve tartışmanın arasına girip sonlandırır. İsmail, Beybaba'yı savunur bir şekilde *“çıkın odadan!”* der. Kürt ise sadece ayırır. İsmail'in Cenk ile yaşadığı kavgalarda İsmail için güven veren bir görüntü sergileyen Kürt karakteri, Beybaba'nın gözaltında fiziksel açıdan bir güçtür. Cenk ise bu tartışmalar sonucunda Kürt'e, tartışma çıktığında araya girmemesi konusunda tartışır bir şekilde ikazda bulunur. Nadir, bu tartışmayı gizlice izlemektedir. Ve Kürt anlamsız bir şekilde ortalıktan kaybolur.



25. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:03:38)

Beybaba, İsmail'i yanına çağırır ve geminin yağ akıttığını belirtir. İsmail ise *“on gün önce bunu size söyledim, siz de işleri yavaşlat çocukların üzerine gitme dediniz”* der. Beybaba, söylediklerini kesin bir şekilde reddeder. Derhal yağ akıtan geminin temizlenmesini ister. İsmail, *“emredersiniz”* diyerek bu duruma boyun eğmektedir. Ama hiçbir şekilde Beybaba'ya karşı gelmez ve durumu kabullenir. Bu durum, otoriteye itaat etme anlamında iyi bir örnektir.



26. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:06:01)

Cenk, Alper ve Nadir'i yanına çağırır ve gemiden ayrılan mutfak çalışanının sakladığı sucukları pişirerek sürpriz yapar. Bu duruma çok şaşırان ve mutlu olan Nadir ve Alper, sucuk yemenin geminin zor şartlarında lüks olduğunu, verdikleri tepkiler ile göstermektedirler. Sosyoekonomik durumdan yoksulluk çeken toplulukların, bütçe sıkıntısı ve çaresizlikleri, Nadir ve Alper karakterini üzerinden anlatılmaktadır.



27. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:09.17)

Cenk, mutfakta bulduğu sucuklardan bir tabakta Beybaba için hazırlar ve Nadir'e götürmesini söyler. Nadir, sucuk tabağını Beybaba'ya götürdüğünde Beybaba, sucuğun nerden çıktığını sorar. Nadir, Cenk'in mutfakta karıştırarak bulduğunu söylediğinde “*senin mutfağında Cenk'in ne işi var?*” diyerek tabağı fırlatır ve hızla içeri gider. Cenk'e saldırır ve tokat atar.

Dünyaca bilinen, Almanya doğumlu, Amerikalı siyaset bilimci Hannah Arendt, otoritenin her zaman kendisine uyulmasını, emir komuta zincirinden şaşılmaması ve kendisine itaat edilmesini istediğini belirtir. Bunun sebebi olarak ise belirli iktidar ve şiddet içeren durumlar ile ilişkilendirildiğini belirtir. Fakat otoritenin dış etken oluşturan, zorlayan öğelere başvurulmasını reddettiğini, zorun ortaya çıkardığı tablolarda otoritenin çöktüğünü anlatmaktadır (Arendt, 2012: 129). Beybaba, otoritesinin kaybolduğunu hissettiği anda otoritesini geri kazanmak için şiddet uygulamaya başlar. Herkesi güverteye çağırarak yüksek sesle küfürler edip üzerlerine yürüyerek otoritesini tekrar hissettirmeye çalışır. Beybaba, esas itibarıyla mürettebatı “disipline ve terbiye etme” ve “itaat” sağlama amacını güder (Foucault, 2006 S.175). İsmail'e “*Kürt nerede?*” diye bağırır, derhal bulunmasını emir eder. Beybaba'nın bu davranışları, otoritesinin gemide son bulduğunun göstergesidir.



(1:12:24)



(1:14:15)

28. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:12:24 – 1:14:15)

Beybaba'nın gemide kalanları azarlamasından sonra dönüp gittiği sırada, Beybaba'ya tepki göstermek için isabet almadan arkasından çekiç atılmaktadır. Bu olay sonrası gerilim; kimsenin çekiç attığını itiraf etmemesiyle, Beybaba'nın Cenk'e "*al bu çekiç, yerine koy*" emrini vererek son bulmuş gibi görünse de Cenk'in bu çekiç alarak geminin aşağı kısmındaki demirlere vurarak çıkardığı rahatsız edici ses; muhalefet olan kesimin, aşağıdan gelen, iktidarı tedirgin edenlerin başkaldırısı olarak açıklanabilir. Cenk'in ülke toplumu içerisinde temsil ettiği, sistem karşısında ezilmiş olarak kabul edilen tarafın, muhafazakârlar için bir tehdit unsuru olarak bezdirici bir yapı gibidir. Devleti temsil eden Beybaba tarafından yerine koy diye verilen çekiç, Cenk'in elleri arasında bir silah olarak gösterilmiştir.



29. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:17:19)

Kürt'ün ortadan birden ortadan kaybolması sonucunda, Beybaba'nın İsmail'e karşı olan tutumu tamamen değişir ve Kürt'ün kaybolmasının sebebinin İsmail olduğunu düşünerek ve Kürt'ün derhal bulunmasını emreder. 29. görselde, İsmail'in geminin alt bölümlerinde karanlık, kasvetli bir ortamda Kürt'ü aradığı sahne gösterilmektedir. Geminin bu bölümü, zifiri karanlık halindedir. İsmail'in elinde tuttuğu fener ile aydınlanmaktadır.

Siyah; sıkıntıları, endişe, korku ve hüznü arttırıcı bir renktir. Yas rengi olarak toplumlar arasında bilinmektedir (Özdemir, 2005: 391).

Tolga Karaçelik'in geminin mekânsal sınırlarını ele alarak çektiği bu sahnede, seyirciye Kürt'ün kaybolması sonrası ortaya çıkan gerilim aktarılmaktadır. Bir başka açıdan baktığımızda ise ülkenin derinliklerine inildiğinde geçmişinde büyük bir Kürt probleminin görmezden gelinmesi anlamına gelmektedir.



30. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:18.28)

Filmin 30. görselinde Cenk, uyuşturucu stokunun bitmesiyle birlikte bunalım haline bürünmüştür ve İsmail'den kendini rahatlatıcı ilaçlar almak için ecza odasının bulunduğu kamaranın anahtarını istemektedir. Cenk, kendisinin çok kötü durumda olduğunu, psikolojik olarak yıkım içinde olduğunu *“boğuluyorum İsmail!”* diyerek dile getirmektedir. İsmail ise hiçbir şekilde ecza odasının anahtarını veremeyeceğini Cenk'e söylediğinde Cenk, İsmail'e tehditler savurur. Bazı dönemlerde ülke içinde tartışılan laiklik ve dinden bağımsız yaşam ilişkilendirilerek alkollü içeceklerin satışının olmaması, medyada tartışma konusu olarak ortaya çıkmıştır. Yaşadıkları toplum

içerisinde, sosyoekonomik durumlarının daha da kötüye gitmesi ve yaşam şekillerinde tehdit unsuru hisseden insan kesimleri; kendilerinin etrafının çevrildiğini üzerlerine gelindiğini hissetmektedirler. Sarmaşık filminde bu durum göstergebilimsel olarak Cenk'in "*boğuluyorum İsmail, anahtarı ver*" cümlesiyle anlam kazanmaktadır.



(1:24:50)



(1:26:12)

31. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:24:50 – 1:26:12)

Alper, İsmail, Cenk ve Nadir gemideki durumlarının ne olacağını konuşmak üzere kamarada toplanırlar. Bu esnada İsmail ve Cenk arasında tartışma başlar. İsmail, bu tartışma esnasında Beybaba'nın daha önce Cenk'e, "al bu çekici, yerine koy" emrini taklit ederek "*al bu tuzluğu, yerine koy*" diyerek kavgayı daha da alevlendirmektedir. Cenk'in ise İsmail'e "*indireceğim seni*" diyerek bağırması iktidar ve otoriteyi sonlandırma arzusu olarak verilmeye çalışılmıştır. Cenk'in otoriteye karşı sert çıkışı, duvarda asılı olan Türk Bayrağı ve Atatürk görseli önünde gerçekleşmektedir. Cenk, metafor olarak buradaki göstergeler ile bütünleştirilerek; İsmail üzerinden anlatılan otoriteye başkaldırı olarak anlatılabilir.

Nasıl ıssız bir yolda yürürken birisi
Adımlarını korku ve dehşetle atar
Ve dönüp adına baktıktan sonra
Çevirip de başını bakmazsa tekrar
Çünkü bilirse bir adım gerisinde
Kendisini izleyen bir şeytan var

32. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:28.51)

*“Nasıl ıssız 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”.*

Sarmaşık filminin üçüncü bölümünde meydana gelecek olan gerilimin ve ortaya çıkacak olan bunalımın mesajları, Coleridge’ın “Yaşlı Gemici” şiir kitabındaki bu mısralarla anlatılmaktadır.



(1:29:45)



(1:30:59)

33. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:29:45 – 1:30:59)

İsmail, gece abdest almak için lavaboya gider ve ortadan aniden kaybolan Kürt'ün hayaletini görür ve panik olur. Ortadan esrarengiz bir şekilde kaybolan Kürt karakteri, gemide bir hayalet şeklinde dolaşmaya devam etmektedir. Kürt'ün gölgesi, güverteye açık ve korku salan bir şekilde yansımaktadır. Uzun boyu, güçlü fiziği ve sert mizacıyla gemide dolaşan Kürt'ten görünür haldeyken kimse korkmazken, ortadan yok olduğunda ve gölgesinin ara ara gösterildiğinde Kürt'ten herkes korkmaktadır. Kürt'ün Sarmaşık filmindeki bu örüntüsü, toplum üzerinde görülmeyenden korkma ve yarattığı esrarengizlikten çekinme olarak anlatılabilir. Kürt karakterinin hayaletinin görünmesi, gemide bir kaos ortamının ortaya çıkış başlangıcı olarak anlatılabilir. Bu gölge, gemiyi kaplayan bir lanet habercisidir. Kürt karakterinin büyük gölgesi ile dev bir Kürt sorunu olduğu ortaya çıkarılmaktadır.



(1:33:09)



(1:34:27)



(1:34:47)

34. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:33:09 – 1:34:47)

Filmin açılış bölümünde, karakterlerin sivil hayattaki görüntülerinin verilmesinden sonra mezarlık taşlarına sarılı sarmaşık bitkisi gösterilmiştir. Filmin isminin “Sarmaşık” olması; karakterleri tanıttıktan sonra da gösterilen mezarlıktaki sarmaşık bitkisi, imgesel olarak film içerisindeki anlamını ortaya koymaktadır. İsmail, Kürt'ün hayaletini görmenin korkusuyla bağırmağa başlar ve Nadir'i uykusundan

uyandırır. Nadir, İsmail'in bağışma sesine koştuğunda yerde baygın şekilde yatan İsmail'in kafasından akan kanları görür ve panik halde hızlı nefes alıp vermeye başlar. Yaşadığı bu travmayla, Nadir'in psikolojisi daha da bozular. Yaşadığı gerçekliği, hayal gücünde başka görmeye başlar ve İsmail'in kafasından akan kanları her yeri saran sarmaşık bitkisi olarak görür. Nadir, kendi kamarasına koşarak bileklerini keser. Göstergebilimsel olarak anlatılmak istenen; 'öteki' olarak tabir edilen toplumsal kesimin herhangi bir baskı ve kriz anlarında, içinde oldukları buhran karşısında, içinden çıkamadığı ve kötüleşen halleri, Nadir karakteri tarafından temsil edilmektedir. Nadir'in bileklerini kesmesi sonucu çıkan kanların ve İsmail'in başından akan kanların, Nadir'in gözünden sarmaşık olarak gösterilmesi; seyirciye filmi Nadir karakterinin gözünden görmesi aktarılır. İsmail ve Nadir'in bedenlerinden çıkan bu sarmaşık, geminin etrafına sarılır. Bu metafor, gemideki karışık durumu ve oluşan bunalım psikolojisinin her yeri sardığını anlatmaktadır.



(1:35:58)



(1:36:53)



(1:37:23)

35. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görseli (1:35:58 – 1:37:23)

İsmail ile Cenk arasında çıkan tartişmalarda İsmail, lehine bir gücü olan Kürt karakterinin ortalıktan kaybolup bir hayalet figürü olmasından sonra savunmasız ve gcsz kalmaktadır. Cenk, İsmail'in bu durumundan faydalanarak ecza dolabının anahtarını ele geçirir. Ecza odasında bulduğu ilaçları içerek kafasını rahatlatıp, beynini uyuşturarak sakin ve huzurlu bir görüntüye kavuşur. Bu sahnede ortaya, Cenk'in

kafasında canlandırdığı ve izleyicinin de Cenk'in gözünden gördüğü salyangoz metaforu çıkmaktadır. Filmin anlatısı içerisinde sarmaşık ve salyangoz metaforu iki önemli gösterge olarak ortaya çıkmaktadır.

Filmin başında Tolga Karaçelik'in Sarmaşık filmini ithaf ettiği Coleridge'ın "Yaşlı Gemici" şiir kitabında, bazı dizelerde film ile ilgili mesajlar bulunmaktadır:

*"Ve inanılmaz bir şey oldu, Tanrım! Denizin ta kendisi çürüdü
Ve sümük gibi olmuş o sular da
Sümüklü yaratıklar sürünüp yürüdü!"* (Coleridge, 2008: S. 79)

"Yaşlı Gemici" şiir kitabının içinde bulunan bu dizeler sonrası filmin üçüncü bölümün, geminin bir bölümündeki salyangoz metaforuyla başlıyor olması; Tolga Karaçelik'in Coleridge'e bir ithafı olmaktadır. Cenk'in ecza dolabından bulduğu ilaçları içerek girdiği ruh hali ile geminin güvertesinde halüsinasyonlar görmeye başlamıştır. Cenk, otorite altından çıkmanın verdiği rahatlık ile kendince mutlu hareketler sergilemektedir. Cenk, içinde olduğu ruh hali ile geminin güvertesinde stadyumdaymışçasına bağırarak tezahüratlar yapmakta, oradan oraya koşmakta ve zıplayarak salyangozları ezmektedir. Cenk, kendi kendine konuşmakta, çok mutlu bir görünüm sergilemektedir.

Cenk'in yaşadığı bu ruh halini, Coleridge Yaşlı Gemici şiir kitabında şu dizeler ile anlatmıştır:

*"Öldü bütün o güzelim insanlar;
Ama kopmadı tenimden benim canım,
Binlerce sümüklü yaratık sağ kaldı
Ve ben de onlarla sağ kaldım"* ((Coleridge,2008)

Cenk, ecza odasından alıp içtiği ilaçlarında verdiği etkiyle, yaşadığı keyif veren mutluluk halinin sonrasında yaptıklarının bir enkazdan başka bir şey olmadığını ve değişmediğini anlamaktadır. Coleridge'ın (2008) "Baktım çürüyen güverteye: Başka bir şey yoktu ölümlerden" dizelerinden de anlaşılmaktadır.

Tolga Karaçelik, sarmaşık ve salyangoz metaforlarını kullanarak, filme gerçeküstü öğeler katmıştır. Kullanılan bu metaforlar, gemideki lanetli durumu anlatmaktadır. İzleyiciye filmi, Nadir ve Cenk'in gözünden göstererek fantastik bir hale getirmiştir.



(1:39:11)



(1:39:16)



(1:39:20)



(1:39:29)



(1:39:34)



(1:37:51)

36. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:37:51- 1:39:11)

Filmin üçüncü bölümün sonlarında yaşanan kaos ortamı ve travmatik hadiseler sonucunda, ortaya çıkan gerilimin yok olduğunu görülmektedir. Sarmaşıkların kapladığı koridorlarda sakin bir izlenim gözlenmektedir. İlk bölümlerde karakterlerin tanıtıldığı, sivil hayatlarının gösterildiği gibi yine karakterlerin tek tek son halleri gösterilmektedir. Alper karakterinin, gözlerini tava dikmiş bir şekilde baktığı görülmektedir. Cenk, şuursuz bir halde sabit bir durumda aynı yere doğru bakmaktadır. Nadir ise bir masada oturur biçimde elindeki çatal ile ekmek kırıntılarını ezmektedir. İsmail, kamarasında başı sarılı bir biçimde yatıyor durumdadır. Kürt karakteri ise geminin üst bölümünde, bir

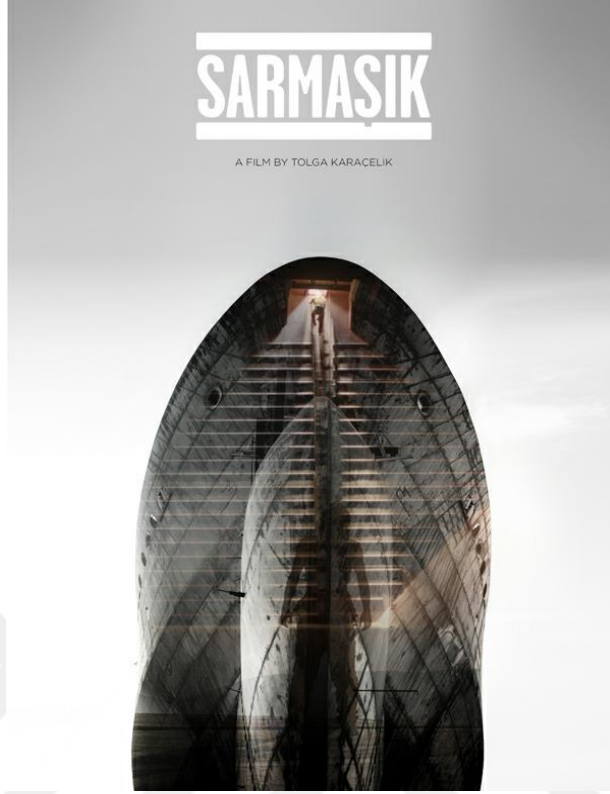
Türk Bayrağı altında, düşünceli bir şekilde durmaktadır. Beybaba'nın, telefonda birileriyle konuştuğu ve ağlamaklı bir halde yalvardığı görülmektedir.



37. Görsel: Sarmaşık Filmi Ekran Görsele (1:41.41)

Nadir, İsmail ile konuşarak yaşanan kaos gecesinde, Alper'in sabaha kadar Beybaba'ya seslendiğini ve Beybaba'nın hiçbir şekilde tepki vermediğini, kamarasından dahi çıkmaya bile tenezzül etmediğini söyler. Beybaba'nın umurunda olmadıklarını, artık iki karakter de kabul etmişlerdir. Otoriteye olan inancın bitmesine dair aşamaları, filmin bu bölümlerinde anlatılmaktadır. Fakat baskının ve hükmetmenin, nasıl sona erdirileceği ile ilgili bir mesaj verilmemektedir. Cenk, İsmail'e "*İsmail Beybaba'nın anahtarı sende mi?*" diye sorar ve film bu şekilde biter. Anahtar, film içinde bir metafor olarak gösterilmektedir. Filmin sonunda Cenk'in elinde Beybaba'nın ona: "*yerine koy*" diye verdiği çekiç görülmektedir. Cenk'in, İsmail'e sorduğu soru ile ülkedeki muhafazakâr kesimin rolünün ne kadar önemli olduğu, Nadir ve Alper'in bakışları üzerinden gösterilmektedir.

3.6.1 Sarmaşık Filminin Künyesi



38. Görsel: Sarmaşık Film Afişi

Kaynak: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-232790/fotolar/detay/?c>

Yönetmen	: Tolga Karaçelik
Senaryo	: Tolga Karaçelik
Yapımcı	: Elif Turhan
Müzik	: Ahmet Kenan Bilgiç
Görüntü Yönetmeni	: Gökhan Tiryaki
Oyuncular	: Nadir Sarıbacak (Cenk), Özgür Emre Yıldırım (Alper), Osman Alkaş (Beybaba), Kadir Çermik (İsmail), Seyithan Özdemir (Kürt), Hakan Karsak (Nadir).
Vizyona Giriş Tarihi	: 04.12.2015
Süre	: 104 dk
Ülke	: Türkiye

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Üzerinde çalışma yaptığım tezin ana içeriğini oluşturan göstergeler; yaşadığımız dönem içerisinde önemli bilim dallarından biri olarak kabul edilmekte olan göstergebilim ile etrafımızdaki her türlü imgeyi, metaforu, dizgeyi inceleyen, fotoğraftan sinemaya ve televizyondan mimarlığa kadar birçok alanda çözümleme yapılmasına imkân tanıyan bir sistem olarak kullanılmaktadır. Farklı görsel iletişim araçlarında da uygulandığı gibi sinema sanatında da gizli olan anlamı ortaya çıkarmak için göstergebilimsel çözümleme yöntemi uygulanmaktadır. Göstergebilim, filmin ne tür imgelerle ortaya çıktığını, nasıl oluştuğunu, film içerisinde kullanılan metaforlar üzerinde inceleme yaparak ortaya çıkarmaktadır. Göstergebilimin amacı, yönetmen ile izleyici arasında etkileşimi sağlayıp üstü kapalı olarak gizlenmiş anlamları izleyiciye yansıtmaktır. Bu tezde, Tolga Karaçelik'in filmografisi ile ilgili bilgiler verilmiş, önemli filmleri arasında gösterilen Sarmaşık'taki karakterler ve metaforlar incelenmiştir. Ek olarak, göstergebilimin öncüleri olarak gösterilen kişiler hakkında bilgiler verilmiş ve yöntemleri ele alınmıştır. Göstergebilimin, farklı alanlarda çözümleme yapmak için de kullanılabilir bir çözümleme tekniği olduğu ifade edilmiştir. Karakterler ile alakalı bedensel ve ruh halleri ortaya çıkan davranışlar ışığında ortaya çıkan anlamlar ortaya çıkarılmıştır. Çıkarılan bu anlamlar çerçevesinde, çözümleme yapılan sahnelerin derinliğinde ortaya çıkan yan anlam ve çağrıştırdıkları mesajlar aktarılmıştır. Film içerisinde ortaya konulan durumların, metaforların, gösterdikleri anlam dışında göstermek istedikleri anlamlarda incelenmiştir. İncelenen karelerde ele alınan, görünen veya görünmeyen anlamların birbirleriyle olan bağlantısı incelenip daha anlaşılır bir şekilde ortaya çıkarılması sağlanmıştır. Her kare içerisinde göstergelerin ne şekilde kullanıldığı incelendiğinde, karakterlerin otorite içerisinde yaşadıkları sıkıntılar ifade edilmeye çalışılmıştır. Filmin ilerleyen sürecinde karakterler arasındaki çatışmalara değinilmiş, karakterlerin içinde buldukları sorunlara çözüm yolu arayan halleri anlatılmaya çalışılmıştır. Tolga Karaçelik, özellikle filmin kurgusu içinde karakterlerin ruhsal durumlarını bir düzen içerisinde sıralayarak ortaya çıkan tartışmalar ve çatışmalar arasında neden sonuç ilişkisi ortaya koymaya çalışmıştır. İnsanların yaşamını sürdürdüğü hayatın içerisinde birçok algıladığı olgular ile iç içedir. Bu olgular içerisinde ortada kanıtlanmış ve açıklanmış olan gerçeklerin, görme ve yorumlar ile açıklanabilme imkânları belli sınırlar içindedir. Herhangi bir gerçeklik veya var olduğu deneyler ve

bilim ile kanıtlanmış olan her olgu hakkında araştırma yapıp bu olgu hakkında yorum yapmak için yeterli bilgiye sahip olmak için belirli planlar içerisinde yöntemler üretmek gerekmektedir. Bu yöntemler arasında, alegorik anlatım ve yorumlama biçimi de bir tercihtir. Anlatıcı için metaforlar ve imgesel olarak farklı mecazlar ile anlatmak da bir anlatım biçimidir. Anlatıcı, anlatmak istediğini herhangi bir olgu ile yansıtırken aynı düşüncelere sahip veya bu düşüncelerin karşıtı olan fikirlerin de etkisi altında olabilmektedir. *Sarmaşık* filminde ise; Türkiye’de yaşamını sürdüren belli toplulukların; ülke olarak gösterildiği, gemi içerisindeki kişisel yaşam biçimleri üzerinden betimlendiği karakterler anlatılmaktadır. Bu anlatım biçimi, “ulusal alegori” olarak tanımlanmaktadır. Filmde anlatılmaya çalışılan, günümüz Türkiye’sinin karmaşık durumunu, alegorik anlatım ile ülke yapısını yüzeysel çerçevede ele alarak belirtmeye çalışmaktadır. Türkiye siyasi medyası içerisinde çokça kullanılan ‘gemicik’ kelimesi ve ‘açılım’ gibi kelimeler kullanılmıştır. Alegorik anlatım düzeyi bağlamında toplumların yaşam biçimleri, nasıl ötekileştirildikleri, iktidar ilişkileri kentsel dönüşüm gibi olguları karakterler üzerinden verilen mesajlar ile gösterilmeye çalışılmıştır. Beybaba karakteri üzerinden, otoriter yönetim biçimlerinin ve bu yönetim biçimleri altında yaşayan insanların başkaldırı, direniş ve itaat etme olgularına, hangi sebeplerden ötürü gerçekleştirdiklerini bu davranışların açtığı sorunların nasıl sonuçlar ortaya çıkardığını göstermeye çalışmaktadır. *Sarmaşık* filmi, başka bir biçimi ile otoriteye karşı olan inancın ve bu inanç altında edilen itaat durumunun nasıl kırıldığını açıklamaktadır. Filmin içerisinde emir altında olan Alper, Cenk, Nadir, Kürt ve İsmail karakterleri üzerinde emir altında olma ve hükmetme olgusunun, ne şekilde sona ereceği ucu açık bir şekilde bırakılmıştır. Gemi kaptanı ve otoriteyi temsil eden Beybaba’nın, Cenk karakterinin, İsmail’e sorduğu “*İsmail, Beybaba’nın anahtarı sende mi?*” sorusundan da bu anlaşılmaktadır. Film bu şekilde sonlandırılmaktadır. Film içerisinde Cenk’in devamlı peşinde olduğu anahtar, burada sorulan soru ile de önemli bir metafor haline dönüştürülmüştür. İsmail karakteri ile ülke toplumunun içerisindeki muhafazakâr ve dindar kesimin, ülke yönetimi üzerinde önemli bir payı olduğuna dair mesaj verilmektedir.

Cenk’in “*İsmail, Beybaba’nın anahtarı sende mi?*” sorusunu İsmail’e sorduğunda Nadir ve Alper karakterinin aynı anda İsmail’e bakması dindar kesimin ülke üzerinde baskın rolünü anlatmaktadır. *Sarmaşık* filmi, Tolga Karaçelik’in gözünden

alegorik bir biçimde günümüz Türkiye'si anlatılmıştır. Film üzerinden verilmeye çalışılan mesajlar, filmin yönetmenliğini ve senaristliğini üstlenen Tolga Karaçelik tarafından, kendi duygu ve düşüncelerinin sonucunda ortaya sunduğu bir yorumlama biçimi olarak öznel bir şekilde yorumlanmıştır. Yönetmenin anlattıklarının anlaşılması ve izleyici tarafından kavranması, üstü kapalı olan düşüncelerin açılması açısından alegorik olarak karakterlerin üzerinden anlatılması, ifade şekilleri olarak belirli zorluklar içermektedir. Tolga Karaçelik'in bağımsız bir şekilde öznel düşüncesi ile metaforlar ve alegori gibi olguların direkt anlaşılabilir şekilde olmayışı, filmin zorluk derecesini daha da arttırmıştır.

Filmde yönetmen Tolga Karaçelik; “kadın” temsilini, eril iktidarın çıkarları doğrultusunda şekillendirmiştir. Toplumdan topluma farklılık gösterebilen eril iktidarın belirlediği kadını biçimlendirmeye çalışan bazı olgular vardır. Hizmet eden, fedakârlık gösteren, cinsel açıdan arzulu, güzel, zarif gibi olgular kadına yüklenerek toplumsallaştırılmış ve kadın üzerinde kodlar oluşturulmuştur. Bu kodlar kadınların, hayatın birçok alanında dışlanmış, eve mahkûm kalmış, eğitim ve iş alanlarında geri planda kalmalarına sebebiyet vermiştir. Sarmaşık filminde de kadın temsili, cinsel obje ve seyirlik nesne olarak gösterilmiştir. Erkek karakterlerden oluşan gemideki mürettebat, kendi aralarında kadınlardan söz ederken farkında olmadan “hegemonik erkeklik” dünyası ortaya çıkarmışlardır. Sıkça küfür edilen, şiddet ortamının olduğu bir gemi hali göz önündedir.

Gerçek hayatta var olabilecek bu karakterlerin, film içerisinde tamamen başka bir konuyu anlatması “ulusal alegori” olarak çözümlenmiştir. Sarmaşık filminde karakterlerin otoriter, baskıcı bir gücün emrinde olan bireylerin yaşam alanları, hak ve özgürlüklerinin kısıtlanması, yaşadıkları alan içerisinde köşeye atılmış, ilgilenilmeyen bir mahkûm gibi yaşamalarına verdikleri tepkinin gerçek dışı bir hale gelmesi karakterlerin, köşeye çekilip iç dünyalarında yolculuklara çıkmaya, hayaller ile yaşamaya sığınmalarına yol açmıştır. Yönetmen Tolga Karaçelik'in anlatmak istediği politik durumu; klasik bir anlatı şeklinde değil fantastik, alegorik bir şekilde dışa vurarak ve karakterler üzerinden bireysel hikâyeleri ile bağdaştırarak sunmuştur. Toplumdaki özgürlük arayışı ve hak kazanma çabası gibi konuları ele alarak perdeye yansıtmıştır.

KAYNAKÇA

- Akerson, F. E. (2005). Göstergelime Giriş, İstanbul, Multilingual.
- Akmeşe,E. (2014). 2000 Sonrası Türk Sinemasında ötekiliğin temsili: Varoluşçu Bir Yaklaşım. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Ali Murat, K. “Türk Sinemasında Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi”, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Sayı:3, Mart 2014.
- Antmen, Ahu. (2012). Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arendt, H. (2012). Geçmişle gelecek arasında (Bahadır Sina Şener, çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). Sosyal psikoloji sözlüğü kavramlar, yaklaşımlar. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet (2002). Paradigma Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coleridge, S.T. (2008). Yaşlı Gemici (Şavkar Altınel, çev.). İstanbul:İletişim.
- Connell,Raewyn W. (2016). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar : Toplum, Kişi ve Cinsel Politika. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çakar, D.B. (2010). Sportif Görsel İçeren Reklamların Göstergelimsel Çözümleme Teknikleriyle İncelenmesi. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.
- Çayiroğlu, D. (2014). Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Edgar, A. ve Sedgwick, P. (2007). Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar (Mesut Karaşahan, çev.),Açılım Kitap, İstanbul.

- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (1990). İletişim ve Toplum. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Erkman, F. (1987). Göstergebilime Giriş. İstanbul, Alan Yayıncılık.
- Erkman-A F. (2012). Edebiyat ve kuramlar. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. S. İrvan (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Foucault, M. Hapishanenin Doğuşu. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, 3. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul 2006.
- Gibson, C. (2013), Semboller nasıl okunur? Resimli sembol okuma rehberi(Cem Alpan,çev.).İstanbul: YEM Yayın.
- Gökçe, O. (2002). İletişim Bilimine Giriş. 4. Baskı. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Göksel, N. (2006). Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Greimas, A. J. (1970). Du Sens. T.Yücel (çev.). Paris: Seuil.
- Greimas, A.J. (1995). Kusur Konusunda. A. Kıran (çev.). 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güçlü, A. v.d (2002). Felsefe Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gürel, K.T. (2008). Sanal İkon Gezegeninin Kıyameti, İkon İktidar İlişkisinin İletişimsel Açısından İncelenmesi. 1. Baskı. Ankara: Eyfel Yayın Grubu.
- İçduygu, A. ve Ünalın, T. (1997). Türkiye'de İç Göç Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri. Türkiye'de İç Göç. İstanbul : Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları
- Kars, N. Televizyon Programları Yapalım Herkes İzlesin, İstanbul: Derin yayınları 2003.

- Kaştan, Y. (2016). Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi İç Göç Hareketleri. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 9.42.
- Kıran, Z. Kıran, A. (2006). Dilbilime Giriş. 3. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Koçak, Y. ve Terzi, E (2012) Türkiye'de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri. Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt : 3 Sayı :3.
- Küçükkaplan, U. (2013). Arabesk-Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz. İstanbul: Sanat ve Kuram Yayınları. (Çev: N Elhüseyni).(2. baskı).
- Navarro, J.(2013).beden dili.9.Baskı.İstanbul: Alfa Basım.
- Oktay,A .(1987). Toplumsal Değişme ve Basın, İstanbul: Bilim Sanat - Felsefe Yayınları.
- Özdemir T. (2005).Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler, Ç.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.14.2,391.
- Özdemir, H. (2012). "Türkiye'de İç Göçler Üzerine Genel Bir Değerlendirme", Akademik Bakış Dergisi, Cilt:30.
- Öztürk, S. Mekân ve İktidar; Filmlerle İletişim Mekânlarının Alt politikası, Phoenix Yayınevi, Temmuz, Ankara 2012.
- Parsa, S. ve Parsa, A. F. (2004). Göstergibilim Çözümlenmeleri. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Parsa, A. F., "A Narrative Analysis of Film: Titanic", Changing Tides – Selected Readings Edited By: Robert E. Griffin, Jung Lee, Scott Chandler, (Hakemli - Senior Edi-tor:Robert E. Griffin) - International Visual Literacy Association Publication / CERMUSA - Saint Francis University, Loretto PA, 2004, s. 207-215.
- Peter, W. Sinemada Göstergeler ve Anlam (2014) 4.Baskı İstanbul Metis Yayıncılık.

Rifat, M. (1992). Göstergebilimin ABC'si, İstanbul: Mavi Yayınları.

Rifat, M. (1999). Gösterge Eleştirisi, İstanbul: Kaf Yayınları.

Rifat, M. (2009). Göstergebilimin ABC si. 3. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.

Rifat, M. (2002). Gösterge Eleştirisi. 2. Baskı. İstanbul, Tavanarası Yayıncılık.

Rifat, M. (2007). Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, M. (2008). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler. 4.Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, M. (1982). Genel Göstergebilim Sorunları Kuram Ve Uygulama. İstanbul: Alaz Yayınları.

Roland, B.(2014) Görüntünün Retoriği,Sanat ve Müzik.1. Baskı İstanbul Yapı Kredi Yayıncılık.

Saussure, F. (1998). Genel Dilbilim Dersleri. 3. Baskı. B. Vardar (çev.). İstanbul: Muntilingual Yayınları.

Sennett, R.(2011). Otorite (Kâmil Durand, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tekinalp, Ş. ve Ruhdan, U. İletişim Araştırmaları ve Kuramları, İstanbul: Derin Yayınları,2004.

Weber, M. (2005). Bürokrasi ve otorite (H.Bahadır Akın, çev.). Ankara: Adres Yayınları.

<https://www.aftenposten.no>

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-232790/fotolar/detay/?>

Prof.Dr.Şinasi Gündüz-Sinemada Dini Figürlerin Kullanımı.

<http://sonpeygamber.info/sinemada-dini-figurlerin-kullanimi>

<https://www.theintercept.com>

ÖZGEÇMİŞ

31 Aralık 1988 tarihi, İstanbul ili, Fatih ilçesi doğumluyum. İlkokul beşinci sınıfa kadar Mehmet İpgin İlköğretim Okulu'nda okuduktan sonra ortaokul eğitimimi Sarıyer İlköğretim Okulu'nda tamamladım.

Lise eğitimimi ise, Sarıyer İlçesinde bulunan Sarıyer Hüseyin Kalkavan Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi'nde tamamladım. Lise öğrenimimi tamamladıktan sonra 2012 yılında lisans eğitimime Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü'nde başladım. Bu bölümden 2016 yılında "Onur Belgesi" ile mezun oldum. Halen Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya İletişim Sistemleri Ana Bilim Dalı'nda yükseköğrenimime devam etmekteyim.

Özel ilgi alanlarım ve hobilerim arasında sosyal medya yönetimi, performans reklam yönetimi, içerik hazırlama ve metin yazarlığı, fotoğraf/video çekimi kitap okuma ve dijital marketing yer almaktadır.

Yabancı dilim orta seviye İngilizcedir.

Aday: Sait Can ANLAR