

## Araştırma Makalesi (Research Article)

Egemia, 2019, 5: 4-45

Özgür VELİÖĞLU METİN<sup>1</sup>

Orcid No: 0000-0002-4608-9536

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Radyo,  
Televizyon ve Sinema Bölümü

sorumlu yazar: [ozgurvelioglu@gmail.com](mailto:ozgurvelioglu@gmail.com)

### Anahtar Sözcükler:

Türk Sineması, Auteur Kuram, Tolga Karaçelik

### Keywords:

Turkish Cinema, Auteur Theory, Tolga

Karaçelik

## Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması

On Borders of Reality and Unreality: Tolga Karaçelik's Cinema Around Auteur Criticism

Alınış (Received): 26.05.2019

Kabul Tarihi (Accepted): 22.10.2019

### ÖZ

II. Dünya Savaşı sonrası Fransa'da ortaya çıkan auteur eleştiri yaklaşımı, eleştirilenlere yönetmenin gerçek değerini ölçmek konusunda yol göstermek amacıyla şekillendirilmiştir. Bu yönetime göre daha önce filmin yaratım sürecinde ikinci planda olduğu düşünülen yönetmen önem kazanmış ve değerli addedilen yönetmenler filmin tek yaratıcısı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu yaklaşım çerçevesinde bağımsız ve sanatsal değeri olan filmler üreten yönetmenler analiz edilmekte ve temel olarak filmlerinde kullandıkları birçok ortak motifle birlikte filmlerde yönetmenin imzasının olup olmadığı ortaya konulmaktadır. Çalışmanın amacı yakın dönem Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Tolga Karaçelik'in filmlerinde kendine ait bir imzası, ortak üslubu ve biçiminin oluşup oluşmadığının ve auteuristik eğilimler taşıyıp taşımadığının saptanmasıdır. Çalışma, yönetmenin uzun metraj filmleriyle sınırlandırılmıştır. Makale, Karaçelik'i tüm uzun metraj filmleriyle birlikte ele alması ve auteur eleştiri çerçevesinde çözümlemesi açısından alanında ilktir. Bu çalışmada Karaçelik ve filmleri onun yaşam öyküsü, çalışma metodu ve ilham kaynaklarıyla birlikte auteur eleştiri çerçevesinde tekrarlanan temalar; kullanılan ve tekrarlanan ortak metaforlar; anlatı yapısı, zaman ve mekân; karakterler; filmlerinde yer alan göndermeler, atıflar ve yönetmenin sinematografik biçemi ve görsel üslubu öğelerine göre çözümlenmiştir. Sonuç olarak şimdiki kadar gerçekleştirmiş olduğu üç film üzerinden auteur yönetmen denilmesi için erken olsa da yaptığı filmlerden anlaşıldığı üzere auteuristik eğilimler taşıdığı söylenebilir. İleriye dönük olarak yapacağı filmler, onun auteur mertebesine çıkıp çıkmayacağını belirleyecektir.

### ABSTRACT

The approach of auteur criticism that emerged after the World War II in France has been designed to guide the critics in measuring the real value of a director. This approach makes directors, who are thought to be of secondary importance in filmmaking processes, more valuable and regards these esteemed individuals as the only creators of movies. Analyses within the scope of this approach cover directors who create independent and artistically valuable movies and reveal their common fundamental motives, as well as whether they have left marks on the movies or not. This study aims to identify whether Tolga Karaçelik's movies, who is an outstanding director of the early period Turkish cinema, bear his own mark, whether a common pattern and style have emerged around these movies, and the movies have auteuristic characteristics. The study is limited to feature-length movies of the director. This research is the first of its kind in the field as it analyzes Karaçelik with his all feature-length movies and makes these analyses within the framework of auteur criticism. In this study, Karaçelik and his movies are examined with reference to his life story, work method, and inspirations, besides the recurrent themes in auteur criticism, namely, narrative forms, time and place; characters; used and repeated common metaphors; references and attributions in his movies, and cinematographic style and visual patterns of the director. Finally, it can be suggested that it is quite early to define the director as an auteur as he has directed only three movies up to the present day; however, the movies he has directed so far bear auteuristic characteristics. Future movies of the director will prove whether he will reach to the level of auteurs or not.

## GİRİŞ

Türkiye'nin sinema endüstrisi Yeşilçam, 1960'larda ve 70'li yılların ortalarına kadar özellikle ticari anlamda büyük başarı elde etmiştir. Ancak 1970'li yılların ikinci yarısı ve 1980'li yıllarda televizyonun ve videokaset kiralamanın yaygınlaşması, neoliberal ekonomi politikalara geçiş ile sinemaya devlet desteğinin azalması, 12 Eylül askeri darbesi, sansür, seks filmleri furyası gibi birçok etmenle birlikte film üretim sayısında ciddi bir düşüş başlar. Bu düşüş 1980'li yılların sonlarına doğru yerini bir yok oluşa bırakır. Böylelikle Türkiye'nin sinema sektörü, Yeşilçam endüstrisi ile birlikte çöker. Yeşilçam'dan sonra üretimi durma noktasına<sup>1</sup> gelen Türk sineması, 1990'lı yılların sonunda yeni yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla canlanır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin bağımsız film üretme pratikleri geliştirmeleri ve filmleriyle uluslararası mecrada ödüller almaları bu canlanmayı günümüze kadar büyük bir ivmeyle taşır. Onlar bu yeni dönemin birinci kuşak yönetmenleri olarak kendilerine has geliştirdikleri sinematografik dil, işledikleri temalar, anlatı yapıları vb. öğelerle biricik ve kendine özgü bir dönemin başlangıcını oluştururlar.

Sinema kuramcıları ve tarihçileri tarafından Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi ile başlatılan ve günümüzde oluşumu süren bu dönem yeni Türk sineması olarak adlandırılır (Suner, 2006; Atam, 2011). Henüz şekillenme aşaması neticelenmemiş olan yeni Türk sineması ile ilgili yapılan akademik çalışma ve araştırmalar da dolayısıyla günümüze kadar yapılmış olan filmler üzerinden şekillendirilmiştir. Bu nedenle yeni Türk sinemasının bugüne kadar ortaya çıkarılan özelliklerinin yeni yapılacak filmler ile birlikte değişim göstermesi ve ileride başka bir biçimde kuramsallaştırılması mümkün bulunmaktadır. Ayrıca yukarıda ismi geçen yönetmenlerden sonra gelen Emin Alper, Tolga Karaçelik, Pelin Esmer, Özcan Alper, Erdem Tepegöz vb. ikinci kuşak yönetmenlerin sinematografik dili, işledikleri temalar ve işleyiş biçimleri de ilk kuşaktan farklılık arz etmektedir. Henüz kuramsal olarak farklılıkları net bir biçimde ortaya konulmamış olduğundan bu çalışmada ikinci kuşağın başlangıcıyla ortaya çıkan bu dönem, yakın dönem Türk sineması olarak nitelendirilmiştir.

Yakın dönem Türk sinemasının oluşumunda yer alan diğer dinamiklerden biri de kendilerini Yeni Sinemacılar olarak nitelendiren ve 1998 yılında kurulan Serdar Akar, Önder Çakar, Kudret Sabancı, Özer Kızıltan gibi kişilerden oluşan platformdur. Bu grup filmleriyle

---

<sup>1</sup> Türk sinemasında film üretim sayısı senelik olarak 1970'li yılların başında 300'e yakın iken, 1980'li yılların başında 60'lı (Scognamillo, 2010: 160), 1990'lı yılların başında ise 30'lu (Pösteği, 2005: 71) rakamlara kadar düşmüştür.

1990'lı yılların sonunda Türk sinemasına hareket katmıştır. *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Maruf* (Serdar Akar, 2001), *Takva* (Önder Kızıltan, 2006) belli başlı filmleridir (Akıncı Yüksel, 2008: 129). Bu hareket uzun soluklu olmaz; yönetmenlerden bir bölümü televizyon için işler yapmaya başlar. 2000'li yılların sonlarında ortaya çıkan bir başka hareket de Yeni Sinema Hareketi'dir.

2008 yılında Özcan Alper, Seyfi Teoman ve Hüseyin Karabey, film yönetmenlerini desteklemek için bir sendika kurar. Sonrasında Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010) filminin Venedik Film Festivali'nde Geleceğin Aslanı ödülünü almasıyla Türkiye'nin yeni bağımsız film hareketinin ünü duyulur (Akser, 2015: 145). Yeni Sinema Hareketi'nin kurulması Pelin Esmer, Hüseyin Karabey, İnan Temelkuran, Seyfi Teoman, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim gibi eski ve yeni kuşak yönetmenlerin bir araya gelmeleriyle olur (NTV, Mart 2010).

Akser'e göre önceki hareketlerden farklı olarak Yeni Sinema Hareketi yönetmenler arası işbirliğine devam eder ve daha uzun soluklu olur. Ortak temaları ve biçimleri *Çoğunluk* (Özcan Alper, 2008) ve *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) filmleri olmak üzere iki önemli yapıtla örneklenmiştir. Akser, Türkiye'de bağımsız yönetmenlerin bir araya gelip başlattığı Yeni Sinema Hareketi'nin, daha önce görülmediği kadar organize olduğunu ve kendine ait film gösterim alanlarına sahip olmasıyla önemli bir girişim olduğunu vurgular. Bu grup aynı zamanda yapım şirketleri ve film festivalleriyle de ilişki halindedir. Aynı zamanda Akser, Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008), Seyfi Teoman'ın *Tatil Kitabı* (2008), Hüseyin Karabey'in *Gitmek: My Marlon and Brando* (2008) filmlerini hareketin başlangıç noktasına koyar (Akser, 2015: 144, 145). Daldal, Yeni Sinema Hareketi yönetmenlerinin her ne kadar klasik anlamda bir manifesto yayınlamamış olsalar da, endüstrinin dev sorunları karşısında ortak bir dayanışma temeli yaratma umudu taşıdıklarını ifade eder. Bu oluşum, Türk sinemasının bağımsızlık çabası adına önemli bulunmaktadır (2014: 92, 93). Aynı zamanda bu hareketin başlamasında 2000'li yıllarda Amerikan sinemasının tekelleşen salon ve dağıtım şirketlerinin arasında Türk sinemasının kendine yer bulamayışı ve konuyla ilgili olarak yönetmenlerin alternatif çözüm arayışlarının etkisi büyüktür (Yıldırım, 2017: 305). Bu yeni hareketin yönetmenleri modern yaşam sonucu yalnızlaşan, yabancılaşan birey ve kişinin yitirdikleri, kayıplar karşısındaki tutumları gibi konular üzerine vurgu yaparak festivallerde başarılı olmaya devam ederler. Akser'e göre Yeni Sinema Hareketi Özcan Alper'in *Gelecek Uzun Sürer* (2011), Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi* (2012), Seyfi Teoman'ın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) filmleriyle devam eder. Ona göre Tolga Karaçelik *Gişe Memuru*

(2010), Emin Alper *Tepenin Ardı* (2012) ve Ali Aydın *Küf* (2012) filmleriyle bu yeni bağımsız sinema hareketine katılan yönetmenler arasına girerler (Akser, 2015: 146, 147). 2010'lu yılların sonunda yukarıda sayılan yönetmenlerin çoğu ilk filmlerindeki özellikleri ve bağımsız tutumu koruyarak film yapmayı sürdürürler.

Yakın dönem Türk sinemasının bağımsız yönetmenleri filmlerini ekonomik, siyasi, endüstriyel birçok sorunla mücadele ederek gerçekleştirirler. Ürettikleri filmler ile hem yeni bir dil ve tarz yaratmakta, aynı zamanda uluslararası düzeyde kazandıkları başarılar ile Türk sinemasının dünya genelinde bilinirliğini artırmaktadırlar. Nicelik olarak da gittikçe çoğalan bu yönetmenler, Türk sinemasının akışını değiştirmeye ve sinemayı olumlu yönde dönüştürmeye devam etmektedirler. Bu yönetmenlerden biri de 2010 yılında ilk uzun metraj filmini gerçekleştiren Tolga Karaçelik'tir. Kendine özgü anlatım tarzı, işlediği temalar ve filmleri arasında kurduğu bağlantılar ile son dönem Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Karaçelik, uluslararası düzeyde aldığı ödüller ile dünya çapında da tanınmaya ve beğeni kazanmaya başlamıştır.

Yukarıda ismi sayılan ve halen Türkiye'de bağımsız sinema yapma çabasında olan tüm yönetmenler ve filmleri özel ve önemlidir. Akademik düzeyde incelemeye değer olan yakın dönem Türk sinemasının yönetmenleri ile ilgili birçok çalışma yapılmaktadır. Bu çalışmada Karaçelik ve filmleri onun yaşam öyküsü, çalışma metodu ve ilham kaynaklarıyla birlikte auteur eleştiri çerçevesinde tekrarlanan temalar; kullanılan ve tekrarlanan ortak metaforlar; anlatı yapısı, zaman ve mekan; karakterler; filmlerinde yer alan göndermeler, atıflar ve yönetmenin sinematografik biçemi ve görsel üslubu öğelerine göre çözümlenmiştir. Çalışmanın amacı yönetmenin filmlerinde kendine ait bir imzası, ortak üslubu, biçiminin oluşup oluşmadığı ve auteuristik eğilimler taşıyıp taşımadığının saptanmasıdır. Çalışma yönetmenin uzun metraj filmleriyle sınırlandırılmıştır. Akademik düzeyde Karaçelik'in filmlerinin tümünü ele alan bir çalışma henüz yayınlanmamıştır. Makale, yönetmenin uzun metraj tüm filmlerinin incelenmesi ve yönetmen ile birlikte filmlerinin auteur eleştiri çerçevesinde analiz edilmesiyle alanında ilk olma özelliği taşımaktadır.

## YÖNTEM

Sinemada auteur kuram dolaylı bir biçimde II. Dünya Savaşı sonrasında ABD ile Fransa arasındaki politik ve ekonomik meselelerde ortaya çıkmıştır. Fransa'da bir grup yönetmen, kendi ülkelerinde üretilen filmlerde beğenmedikleri yönere tepki göstermiş ve bu tarzla rekabet etmek adına "üst-sınıf" bir sinema yapmayı amaçlamışlardır. Hızla film eleştirmeni haline gelen ve 1950'lerin sonunda Fransız Yeni Dalgası adı altında kendi

kuşaklarının en etkili yönetmenleri olan genç sinemaseverler grubunu François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol gibi yönetmenler oluşturur (Kolker, 2011: 168, 169). Bu kişiler hem *Cahiers du Cinéma* dergisinde eleştiri yazıları yayınlamış hem de oluşturdukları Yeni Dalga akımı ve auteur kuram çerçevesinde filmlerini gerçekleştirmişlerdir. Kovács, 1950'lerin başından itibaren bu dönemde yaratım sürecinde yönetmenin rolünün giderek daha önemli görülmeye başladığını belirtir. Auteur'ün doğuşu, yaratım sürecinde yönetmenin özerkliğinin önemine ve dahası filmin gerçek yaratıcısının yapımcı ya da yazardan ziyade yönetmen olduğu fikrinin yaygın kabulü anlamına gelir (2010: 230). Auteur kuramın şekillenmesi uzun bir süreçte Alexandre Astruc, François Truffaut, André Bazin, Andrew Sarris gibi yönetmen ve kuramcılarının çalışmaları ve eleştirileriyle gerçekleşmiştir.

Alexandre Astruc, *L'Écran Français* dergisinde 1948 yılında yayınlanan “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (La Camera-stylo)” başlıklı makalesinde, sinemanın da diğer sanat dalları gibi bir ifade aracına dönüşmeye başladığı ve bir dil yarattığına değinir. Ona göre dil, sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya takıntılarını aktardığı bir anlatım biçimidir. Bu sebeple dönemde gelişen bu yeni sinema çağını kamera-kalem olarak nitelendirir. Yazar için kalem ne ifade ediyorsa, artık kamera da yaratıcı yönetmenin kendini ifade ettiği önemli bir aygıttır (2010: 22). Renoir, Welles, Bresson gibi yönetmenlerin yaptıkları filmlerin eleştirilenlerin gözünden kaçtığını, onların değerli ve önemli olduklarını, sinemanın artık sadece gösteri olarak tanımlanmasından çıkılması gerektiğini vurgular (Astruc, 2010: 21). Bu noktadan sonra *Cahiers du Cinéma* dergisinin genç eleştirilenleri, Astruc'ün görüşünü geliştirerek Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang gibi yönetmenlerin sinemasını değerlendirmeye başlarlar (Teksoy, 2009: 484).

François Truffaut'nun, 1954 yılında *Cahiers du Cinéma* dergisinde yayınlanan “Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi” başlıklı makalesi de kuramın şekillenmesinde diğer önemli yapıtaşlarından biridir, hatta yaklaşımın manifestosu sayılır. Truffaut makalesinde ilk olarak Fransa'da yapılan edebiyat uyarlaması niteliksiz filmlere karşı çıkar ve başka türlü bir sinemanın mümkün olabileceğinden bahseder. Ona göre yaygın görüş filmin en önemli öğesinin senaryo olduğunu düşünür ve yönetmeni ikinci plana atar. Onlara göre yönetmen sadece senaryoyu teknik açıdan en iyi şekilde gerçekleştirmekle görevlidir. Oysaki senaryoyu geliştirip, kendi yorumunu katan ve sinemasal anlamda belirli bir değer taşıyan filmler üreten yönetmenler de vardır. Truffaut bu yönetmenlerin önemli olduğunu ve diğerlerinden farklı

olduklarının altının çizilmesi gerektiğini belirtir (Truffaut, 1954). Butler'a göre öncelikli olarak bu görüş, filmin bakışının, mizanseninin ve sorumluluğunun yönetmene dayandırılabilmesi anlamına gelmiştir. *Cahiers du Cinéma* dergisinin genç eleştirmenleri, Alfred Hitchcock, Howard Hawks gibi yönetmenlerin sinemasını değerlendirirler. Bir auteur, stüdyo sistemi içindeki ticari baskılara karşın, bir filme kendi damgasını vurabilen kişidir (2011: 40). Stam'ın yorumuyla Truffaut için film, otobiyografik içerik anlamında değil ama yönetmenin kişiliğini filme aşıl原因an tarz aracılığı ile onu yapan insana benzemelidir. Auteur kuram, Hollywood stüdyolarında çalıştıklarında bile, özünde güçlü yönetmenlerin yıllar boyunca fark edilebilir bir tarz ve tematik kişilik göstereceğini öne sürer. Kısaca gerçek yetenek, koşullar ne olursa olsun orada olacaktır (2014: 95).

Üçüncü adım ise André Bazin'in 1957 tarihinde bu anlayışı "De la politique des auteurs" (Yaratıcı yönetmenler politikası) başlıklı makalesinde tartışmasıyla gerçekleşmiş olur. Bazin makalede yaratıcı yönetmenler politikasının kısaca, "sanatsal eserdeki kişisel faktörü başvuru ölçütü olarak seçmekten ve daha sonra devam edeceğini, hatta bir filmde diğerine ilerleyeceğini kabul etmekten ibaret" olduğunu belirtir. Ona göre auteur'ün şahsi damgasının filmlerinden sezilmesi gerekmektedir (Bazin, 2012: 100, 101). Stam'ın yorumuyla bu noktadan sonra auteur eleştirmenler, baskın geleneklere ve metne sadık kalan metteurs-en-scene (sahneye koyan kimse) ve mizansenini kendini ifade etmenin bir parçası olarak kullanan auteurleri birbirinden ayırmış olur (2014: 96).

İlk kez 1962 yılında kaleme aldığı yazısında Andrew Sarris bu yaklaşımı Fransa'dan Amerika'ya taşır ve bir kurama dönüştürür. Sarris ilk olarak sinemanın birçok dinamiğe bağlı bir yapısı olduğunu, auteur yönetmenlerin tamamıyla kutsanamayacağı gibi kötü yönetmenlerin her zaman kötü filmler yapacağı önermesinin de yanlış olduğunu söyler. Ona göre auteur kuramının ilk seviyesi, bir yönetmenin değer ölçütü olarak teknik yeterliliğe sahip olmasıdır. Önemli bir yönetmen, öncelikle iyi bir yönetmendir. Buna rağmen kötü yönetilmiş ya da yönetilmemiş bir film de birileri tarafından konusu, senaryosu, oyunculuğu, kurgusu, müziği vb. öğeleri tarafından değerli bulunabilir. İkinci seviyedeki değer ölçütü, yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğinin filmlerde görünür olmasıdır. Yönetmen filmlerinde tekrarlayan biçimde kendi stilini bir imza olarak kullanmalıdır. Filmleri, yönetmenin düşünme ve hissetme şekliyle ilişkili olmalıdır. Üçüncü ve son kriter, sinemanın bir sanat olarak görkemini işaret eden iç anlamdır. İç anlam, bir yönetmenin kişiliği ile materyali ile olan gerilimden doğar. Bunu Astruc'ün mise-en-scene (sahne düzeni) tanımlamasına yakın olduğunu ancak tam olarak karşılamadığını belirtir. Truffaut'nun ise bu öğeyi yönetmenin

setteki şevki olarak nitelediğini belirtir. Sinemanın doğasına gömülü olduğu için gizil ve anlaşılmasının zor olduğu vurgusunu yapar (Sarris, 1992: 585-587). Sarris'in ortaya koyduğu biçimiyle kuram, iyi ve kötü yönetmeni birbirinden ayırmak için bir değer ölçüsü, bir yöntemdir. Sarris'e göre bu üç özelliği birden taşıyan yönetmen, Türkçede yaratıcı yönetmen olarak da nitelenen auteur mertebesine ulaşır.

Büker'in değerlendirmeleriyle çıktığı andan günümüze auteur kurama birçok eleştiri ve katkı yapılmıştır. Sarris, kültürel değeri bireyden yola çıkarak ölçmesiyle Bazin'in yaklaşımına uymaz. Yönetmeni etkileyen toplumsal ve kültürel koşullar vardır ve yapıt kültürel bir üründür. Bu durumda yönetmeni değil, filmleri değerlendirmek gerekir. Bazin, Sarris'in kuramına karşı çıkmaz ancak bunun bireyler üzerine kült yaratılmasını onaylamaz. Sinemada değişkenlerin çok fazla olmasından dolayı auteurlerin saptanmasının güç olduğunu belirtir. Bazin, Sarris'in birey odaklı bir anlayışa sahip olduğunu ve sinemanın diğer sanatlar gibi birey odaklı gerçekleşmeyeceğini dile getirir. Peter Wollen ise yapıyı göz ardı etmesi nedeniyle yaklaşıma karşı çıkar. Çünkü yapıda yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak koymadığı anlamlar da vardır. Wollen yapısal yöntem ile auteur kuramı birleştirir. Yönetmenin kişiliği biçem ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmaz, temaya özgü motiflerden kaynaklanır. Wollen'a göre yönetmen karşıtlıkları oluştururken değişik ilişkiler oluşturabiliyorsa auteur'dür. (Büker, 2010: 278-280). Peter Wollen halen eksik yönleri olduğunu ve ileriye dönük olarak auteur kuramın geliştirilmesi gerektiğini belirtir:

Her kuram gibi *auteur* kuramı da bizi birçok soru ve olasılıkla baş başa bırakır. Yorumsal, biçimsel ve kodlanmış kiplerden çok, derecelendirilmiş kiplere dayanan bir eleştiriye ihtiyacımız olduğu çok açık. Şimdiye kadar eksik anlaşılmiş birçok yönetmenin yapıtlarını eleştirel bir gözle araştırmak, tanımlamak ve kurmak gerekiyor (Wollen, 2008: 103).

Bernard Dick, auteur yönetmenlerin senaryolarını da kendileri yazmaları gerektiğini vurgular. Bunun yanında çoğunlukla ekibinde aynı kişilerle (oyuncu, görüntü yönetmeni, kurgucu vs.) çalışır; favori temalarını aynı veya farklı türlerde filmlerle tekrarlarlar. Aynı zamanda önceki filmlerine gönderme yapmaları ve başkalarının filmlerine atıfta bulunmaları da diğer özellikleridir (1998: 167).

Morva Kablamacı, tüm tartışmalara ve farklı yorumlara rağmen auteur kuramın başlangıcında beliren ve gelişimi boyunca var olan öğeleri olduğunu belirtir. Auteur kuramın inceleme konusu bir sinema yapıtını sinema yapıtı yapan görünüşün altında yatan özelliğini, konuyu ele alma biçimini, yönetmenin bakış açısını ve dünya görünüşünü filmin ruhuna nasıl geçirdiği, yapıtı diğer yapıtlardan ayıran özelliğinin ne olduğudur (2011: 82). Kolker'e göre bir auteur'ün birkaç filmi izlenip onun stilistik özellikleri, insanlara bakışı, politika, tarih,

toplumsal düzen, psikoloji, cinsellik ve iktidar hakkındaki düşünceleri bir kez öğrenildiğinde, bu öğeleri herhangi bir filmde o yönetmenin çalışması olarak tespit etmenin mümkün olacağını dile getirir. Ayrıca Kolker'e göre auteur kuramın başarısı büyük olmuştur. Filmler yeniden keşfedilmiş, şöhretler oluşturulmuş, analiz yöntemleri geliştirilmiş ve tamamen yeni bir inceleme disiplini ortaya çıkmıştır (2011: 172, 173). Aynı zamanda Kabadayı, auteur yaklaşımın yönetmeni bir bütün olarak ele aldığından, yönetmenin tek bir filmiyle değil, auteur özelliğine sahip olmasını sağlayan filmlerinin bütünü içinde irdelemek gerekliliğini vurgular (2013: 110).

Yönetmenler ve filmlerine değer biçmek amacıyla ortaya çıkan auteur kuram günümüzde eleştirilere tabi tutulsa da, yönetmen ve filmlerinin bir bütün olarak birlikte değerlendirmesini sağlamasıyla halen vazgeçilmezdir. Özetle, auteur eleştiri kriterleri ilk düzlemde yönetmenin teknik becerisi ve filmlerinde kendine ait bir üslubu, ortak biçemi ve imzasının olup olmadığının saptanması, kendi kişiliğinin, hayat görüşü ve dertlerinin filmlere yansıyor yansımadağının tespit edilmesidir. İkincil düzlemde kendi filmleri arasında tema, biçem, üslup vb. öğelere göre (sadece biri ya da hepsi olabilir) ortak bir bağ kurulup kurulmadığı, kendi filmlerine gönderme yapıp yapmadığıdır. Üçüncül olarak yönetmenin sanatsal dokunuşunu katarak filme bir iç anlam katıp katmadığı önemlidir. Aynı zamanda etkilendiği sanat eserlerine (edebiyat, resim, diğer filmler) atıfta bulunması da önemli bir öğedir. Bir yönetmenin tekrara düşüyor olması onun değerini düşürmez, aksine tekrarlayan temalar, ortak motifler, sinematografik anlatım biçimleri auteur olmanın özelliklerinden biridir.

Auteur yönetmenlerin çoğu filmlerinin ekibinde sürekli aynı kişilerle (oyuncu, görüntü yönetmeni vb.) çalışmayı tercih ederler. En önemli özelliklerden biri de filmin fikir aşamasından kurgu aşamasına kadar tek yetkili kişi olarak filmde karar merci olması ve filmin tüm aşamalarında yönetmenin etkinliğinin ön planda olması gerekliliğidir. Başka bir özellik de yönetmenin filmlerini tecimsel amaçla yapıp yapmadığının saptanmasıdır. Sadece para kazanmak için film üretenler bu kategori çerçevesinde değerlendirilemez. Yaşama dair bir dert/kaygı dile getirmesi, kendinden bir parça katması gereklidir. Yönetmen kendine has tarzını, üslubunu yaratmış olduğundan daha önceki filmlerini izlemiş olan bir seyircinin herhangi bir mecrada onun filmleriyle karşılaştığında filmin o yönetmene ait olduğunu yukarıdaki ipuçlarını kovalayarak hissetmesi, kavraması gerekir. Ancak her yönetmenin tüm filmlerinin her yönden aynı ya da benzer nitelikler taşıması gerekmez. Bir auteur yönetmenin filmleri zamanla değişim gösterebilir. Yaşadığı ülke, kişisel deneyim vb. birçok öğeden



zamanla etkilenen yönetmenin, kendi değiştiği gibi filmleri de dönemsel olarak farklılaşacaktır.

Dünya genelinde auteur olarak anılan yüzlerce yönetmen vardır. Tumunun sayılması mümkün olmamakla birlikte eski kuşak yönetmenlerden ilk akla gelenler Aitken'e göre, Andrey Tarkovski (Rusya), Yasujiro Ozu (Japonya), Robert Bresson (Fransa), Ousmane Sembene (Senegal), Satyajit Ray (Hindistan) ve Glaubel Rocha (Brezilya)'dır. Türkiye'den ise Lutfi . Akad, Yılmaz Güney, Metin Erksan, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu (2015: 21-33) önemli yönetmenler arasındadır. Federico Fellini (ıtalya), Ingmar Bergman (ıve), Akira Kurosawa (Japonya), Alfred Hitchcock (ABD), Stanley Kubrick (ABD), Michael Haneke (Avusturya), Abbas Kiarostami (ıran), Pedro Almodovar (ıspanyol), Ken Loach (ingiltere), Theo Angelopoulos (Yunanistan), Krzysztof Kieslowski (Polonya), Lars von Trier (Danimarka) ve mer Kavur da akla ilk gelen diğer yönetmenler arasındadır.

Auteur yaklaşım analizinde sonuç olarak Sarris'in belirlediği değer lutleri auteur'u belirlemede ilk kılavuzdur. İkinci olarak Wollen'dan hareketle yapıtın analizine yapısalcı yaklaşımı da katmak gereklidir. Bazin'in fikirlerinden yola çıkarak ise tüm sanat tarihi, hatta filmin yapıldığı dönem, toplumun da yönetmen üzerindeki etkileri göz önünde bulundurulmalıdır. Tüm bunlarla birlikte yönetmenin yaratıcılığının derecesini yaklaşık olarak anlayabilmek için, filmlerde yapılan eğretilmelerin kapsayıcılığına, çağrışımların ustalılığına, verilen anlamların derinliğine bakılmalıdır. Yönetmenin sinema dilinin gelerinden yararlanarak, anlatımda yeni katmanlara ulaşıp ulaşmadığının saptanması da önemli bulunmaktadır (Esen, 2002: 19).

Yukarıdaki kuramsal geler işığında auteur analiz sınıflandırılmış ve yönetmen bu kategorilere göre eleştiriye tabi tutulmuştur. Auteur kuramı oluşturan ve geliştiren Astruc, Truffaut, Bazin, Sarris, Wollen ve Dick'in fikirlerinden hareketle, Tolga Karaçelik'in ilk olarak yaşam öyküsüne, çalışma metodu ve ilham kaynaklarına değinilmiştir. İkincil olarak uzun metrajlı filmleri bu bilgiler işığında tekrarlanan temalar; anlatı yapısı, zaman ve mekan; karakterler; kullanılan ve tekrarlanan ortak metaforlar; filmlerinde yer alan göndermeler, atıflar ve yönetmenin sinematografik biçemi ve görsel üslubu gelerine göre başlıklandırılarak analiz edilmiştir.

## TOLGA KARAÇELİK'İN YAŞAM ÖYKÜSÜ

Tam adı Tolga Kenan Karaçelik olan yönetmen, 1981 İstanbul doğumludur. Koç lisesini bitirir (Kamera Arkası). Lisede şiire ve öyküye meraklı olan Karaçelik, arkadaşlarıyla birlikte fanzinler çıkarır (Özer, 2015). Edebiyata olan merakı, akrabası olan amcam dediği şair Mazhar Candan'ın onu küçük yaşta birçok yazarla tanıştırmasıyla başlar. Herodot Tarihi, Odissea, İlyada, Mayakovski, Rimbaud, Kafka, ilkokul çağında okumaya başladığı eserler, yazarlar arasındadır (Kolukısa, 2018). Yönetmenin annesi de ressamdır (Çapa, 2018). Liseden sonra edebiyat yerine kaymakam olma hayaliyle aile geleneği olan hukuk okumayı tercih eder. Devam zorunluluğu olmadığı ve bir yandan yazılarını yazabileceği için Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesine girer. Başarılı biçimde mezun olur ancak mutlu olmadığını fark eder (Gürsoy, 2016). Bu dönemde nitelikli şiirler yazamadığı gerekçesiyle edebiyattan uzaklaşır. Daha sonra annesinin verdiği fikir ile New York Film Academy'e sinema okumaya gider. New York'a sinema eğitimi almaya gittiği ilk hafta, 16 mm'lik bir kamera kullanmaya başlar. 1940'lardan kalma, Berlin Olimpiyatları'nı çekmek için tasarlanmış olan kamerayla ilk filmi *Evoke*'u (*Güdü*) çeker (Çapa, 2018). *Evoke* isimli filmi, çocuğunu kaybettiği için aklını yitirip cenin yemeye kalkan bir adamın hikâyesini konu alır. Film okulda en iyi film seçilir (Özer, 2015). Ardından ikinci filmi *Spoonman*'de (*Kaşık Adamlar*) bu kez, dünyayı tersten gördükleri için kaşıklara bakarak yaşayan insanların hikâyesini anlatır; o da okulun en iyi filmi seçilir. Bunun üzerine dokuz aylığına gittiği okulun yönetiminden, kalması için teklif gelir ancak henüz hazır olmadığını belirterek teklifi reddeder (Çapa, 2018).

Türkiye'ye döndükten sonra bir büroda çalışmaya başlar fakat her yıl kısa metraj film çekmek için kendine zaman ayırır. *Ya Çıkarırsa*, *Us'lu Durma*, *Rapunzel* filmleri bu dönemde gerçekleşir (Özer, 2015). Karaçelik, çalıştığı işi bırakıp ilk uzun metrajlı filmi olan *Gişe Memuru*'nu yapma hikâyesini aşağıdaki gibi anlatır:

“Araba, ev, iş. Hayatım üç kutunun içinde geçiyordu. O kutudan çıkıp, o kutuya giriyordum. O kadar sıkılmışım ki ‘Rapunzel’de de, ‘Gişe Memuru’nda da o sıkıntı, o rutin hayatın insanı daraltması var. Filmlerimin hepsinde benim hallerimle, yaşadıklarım ile ilgili bir şeyler var” (Özer, 2015).

Bir yandan çalışıp bir yandan da kazandığı parayla film çekerken 2010'da ilk uzun metrajlı filmi *Gişe Memuru*'yla hayatının akışı değişir ve böylelikle sinema, mesleği haline

gelir (Özer, 2015). *Gişe Memuru* filmi, ulusal ve uluslararası düzeyde dört ödül kazanır.<sup>2</sup> Yönetmenin 2015 yılında gerçekleştirdiği ikinci uzun metraj filmi *Sarmaşık*'tır. Bu filmin dünya prömiyeri Sundance Film Festivali'nde yapılır (Hürriyet, 2015). Bu film ile Karaçelik, özellikle uluslararası düzeyde birçok ödül kazanır.<sup>3</sup> 2018 yılı itibariyle tamamladığı *Kelebekler* filmi ise sadece Türkiye'de değil, Amerika dâhil birçok ülkede ses getirir. Film, Sundance Film Festivali'nde Dünya Sineması Büyük Jüri Özel Ödülü başta olmak üzere birçok ödül kazanır.<sup>4</sup> Ayrıca filmin Avrupa prömiyeri 47. Uluslararası Rotterdam Film Festivali'nde yapılır (NTV, Haziran 2018). Bu ödüller ile yönetmenin uluslararası alanda da bilinirliği artar. Bu süreçten sonra Karaçelik'e Akademi Üyeliği teklif edilir (Kolukısa, 2018).

Karaçelik bir yandan reklam yönetmenliği yaparak geçimini sağlar (İstanbul Film Akademi, 2018). Yönetmen reklam filmlerinin yanında televizyon ve internet için de işler yapmaktadır.<sup>5</sup>

## YÖNETMENİN ÇALIŞMA METODU VE İLHAM KAYNAKLARI

Karaçelik, *Gişe Memuru*'nun notlarını altı yıl boyunca tutar, uzun yıllar filme hazırlanır. Diğer filmleri için de durum aynı şekilde ilerler: "*Sarmaşık'ın notlarını yedi sene boyunca tuttum. Kelebekler'in senaryosunun ta 2012'de ödül almışlığı var. İlk uzun metraj için, 2003'ten 2009'a kadar kendimi hazırladım. Bir yandan aile işiyle uğraşıyordum, bir yandan da senelik iznimi kısa film çekerek değerlendiriyordum*" (Çapa, 2018). Yönetmenin başka bir özelliği de filmi çekmeden önce yansıttığı dünyayı birebir deneyimlemesidir. *Gişe*

<sup>2</sup> *Gişe Memuru*, 47. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi İlk Film, En İyi Erkek Oyuncu (Ödül, Serkan Ercan ve '*Çoğunluk*' filmindeki rolüyle Bartu Küçükçağlayan arasında paylaştırılmıştır) (NTV, Ekim 2010); En İyi Görüntü Yönetmeni (Ercan Özkan ödülü *Saç* filmindeki görevi ile birlikte kazanmıştır) ödülleri; 20. Mannheim Türk Filmleri Festivali'nde ise 'Büyük Ödül'ü kazanmıştır (Hayal Perdesi, 2011).

<sup>3</sup> *Sarmaşık* filmi 52. Antalya Film Festivali'nde en iyi film, yönetmen, senaryo ve erkek oyuncu (Nadir Sarıbacak) (Beyazperde, 2015); 22. Adana Altın Koza Film Festivali'nde en iyi yönetmen ve erkek oyuncu (Nadir Sarıbacak) (NTV, 2016); İngiltere'nin en önemli festivallerinden East End Film Festivali'nde "En İyi Film" (Hürriyet, 2015); İtalya'nın önemli festivallerinden 17. Cinema del Europa film festivalinde Cinemaeuropa ödülünü (FilmLoverss, 2016); 48. SIYAD Türk Sineması Ödülleri'nde en iyi erkek oyuncu (Nadir Sarıbacak) ve yardımcı erkek oyuncu (Özgür Emre Yıldırım) (Cnn Türk, 2016); 21. Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri'nde ise dram dalında yılın en başarılı erkek oyuncusu (Nadir Sarıbacak) ve yardımcı rolde yılın en başarılı erkek oyuncusu (Kadir Çermik) (Hürriyet, 2016) ödülleri kazanır.

<sup>4</sup> *Kelebekler*, 13. Bükreş Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film; Slovakya'da gerçekleşen Art Film Fest 2018'den Jüri Özel Ödülü (Habertürk, 2018); 59. Uluslararası Selanik Film Festivali'nde Balkan Survey bölümünde Seyirci Ödülü'nü (Euronews, 2018); 37. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü ile En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü (Tolga Tekin); 29. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde ise En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu (Tuğçe Altuğ), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Gülçin Kültür Şahin) ve En İyi Kurgu (Evren Luş) (NTV, Haziran 2018); 25 Adana Uluslararası Film Festivalinde en iyi yönetmen ve en iyi senaryo (Milliyet, 2018); ödülleri kazanmıştır. Ayrıca filmin Mart 2019 itibariyle henüz açıklanmamış adaylıkları bulunmaktadır.

<sup>5</sup> Karaçelik, Show TV'de 2013 yılında yayınlanan *Bebek İşi* isimli televizyon dizisine ve senaristliğini ve başrol oyunculuğunu Bartu Küçükçağlayan'ın yaptığı ve Ekim 2018'de Blutr yayınlanan on bölümlük *Bartu Ben* isimli internet dizisine (NTV, Ekim 2018) yönetmenlik yapmıştır.

*Memuru* için gişelerde memurları gözler, hatta zamanını memurluk yaparak geçirmeye başlar. Aynı şekilde *Sarmaşık* filmi için de uluslararası nakliye gemilerinde aylarca süren seyahatlere çıkar (Özer, 2015). Hatta gemilerde tuvalet temizler, raspa yapar (Yüksel, 2015). Bu durumu şu şekilde açıklar: “*Hani, metot oyunculuğu vardır ya. Oyuncu karakterinin doğal halini aylarca gözlemler. Ben de metot yazarıyım galiba. Gidip göreceğim, görmeden yazamıyorum*” (Özer, 2015).

Tolga Karaçelik, filmlerindeki ekibin bir kısmını yakın çevresinden seçer ve bazılarıyla sürekli çalışmayı tercih eder. Evren Luş’un yakın arkadaşı olduğunu ve ilk filmi *Gişe Memuru*’nun kurgusunu Çiçek Kahraman ile birlikte yaptıklarını ancak *Sarmaşık* ve *Kelebekler*’in kurgusunu Luş’un tek başına üstlendiğini belirtir (Bayer, 2018). Aynı şekilde Ahmet Kenan Bilgiç ile de uzun yıllardır arkadaş olduğunu ve onunla rahat çalıştığını belirtir: “*Benim istediğim gibi olmadığında aman nasıl karşılar diye düşünmeden, istediğimi doğrudan, söyleyeceğimi dolandırmadan kendisiyle paylaşabilirim. Bu süreç çok hızlıdır. Böylece zaman kaybetmeden istediğime onunla hemen ulaşabilirim. Böylece çok daha verim alabiliyoruz*” (İnci, 2018). Ahmet Kenan Bilgiç, hem *Sarmaşık* hem de *Kelebekler*’in müziklerini yapmıştır. Aynı zamanda Umut Şenyol iki filminin de (*Gişe Memuru*, *Sarmaşık*) ses tasarımını gerçekleştirmiştir. Birden fazla filmde çalıştığı oyuncular ise, Nadir Sarıbacak (*Gişe Memuru*, *Sarmaşık*, *Rapunzel*-kısa metraj), Serkan Ercan (*Gişe Memuru*, *Kelebekler*) ve Hakan Karsak (*Sarmaşık*, *Kelebekler*)’tır.

Karaçelik’in en beğendiği yönetmenler, kendilerini tekrar etmemeleriyle Federico Fellini, Stanley Kubrick, Ingmar Bergman, oyuncu yönetimi konusundaki başarısıyla Elia Kazan’dır (İnci, 2018). Kazan’ın özellikle *Arzu Tramvayı* filminin oyunculuk bakımından bir ders olduğunu ve tekrar tekrar izlediğini söyler (Çınar, 2015). Andrei Tarkovsky’nin ise kendisi için yerinin çok başka olduğunu belirtir (İnci, 2018). Peter Greenaway (Arman, 2018), Paul Thomas Anderson da sevdiği diğer yabancı yönetmenler arasındadır (İFA, 2018). Yerli yönetmenlerden Metin Erksan ve özellikle *Sevmek Zamanı* filmi (*Gişe Memuru*’nda bu filme gönderme vardır) ve Reha Erdem’in *Kosmos*’unu kendine yakın bulduğunu vurgular (Çınar, 2015). Yeşilçam döneminden en sevdiği üç film ise; *Muhsin Bey*, *Selamsız Badosu* ve *Aaahh Belinda*’dır (İFA, 2018). Karaçelik, asıl beslenme kaynağının edebiyat olduğunu belirtir: “*Ben hep senaryodan önce bir şiir yazarım, o şiirin ritmi benim için filmin ritmini belirleyici bir anahtardır. İleride belki onları paylaşırım insanlarla. Ve o şiir benim için bir deniz feneri görevi görüyor, kaybolduğum zaman aydınlatıyor*” (Bayer, 2018). Edip Cansever, Franz Kafka, Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, Sait Faik Abasıyanık, Vladimir Nabokov,

Joseph Conrad, Arthur Rimbaud, Turgut Uyar, William Butler Yeats (Çınar, 2015), Yusuf Atılgan (Bayer, 2018) esin kaynaklarıdır. Ayrıca yönetmen edebiyattaki büyülu gerçekçilik<sup>6</sup> akımından da etkilendiğini her fırsatta dile getirir (Çınar, 2015).

Tolga Karaçelik, *Gişe Memuru* ve *Sarmaşık* için Kültür Bakanlığı desteği almıştır. *Kelebekler* filminde ise Karaçelik farklı bir yöntem denemiştir. Indiegogo internet sitesi üzerinden imece yöntemiyle para toplamış ve filmin yapımına katkı sağlamıştır.<sup>7</sup> Aynı zamanda Karaçelik, yeterli bütçeye ulaşamadığı için filmlerini kısa sürede çekmesiyle bilinir. *Sarmaşık* filminin çekim süresi on dokuz (Gürsoy, 2016), *Kelebekler*'in ise on sekiz gündür (Durdu ve Civan, 2018: 36).

Yönetmen, ileriye dönük yapacağı filmlerin konularının belli olmadığını çünkü filmlerini oluştururken o anki dertlerinden yola çıktığını belirtir (Gürsoy, 2016). Kendisi için; “*Ben hikâye anlatıcısıyım. Nasıl bir ayakkabı tamircisi, ayakkabı tamir ediyorsa, ben de hikâye anlatıyorum. Anlatmazsam yaşayamıyorum. Bir yanım ölüyor*” (Arman, 2018) diyerek sinema yapmanın onun için önemini vurgular. Ona göre iyi bir film salonda izlenir ama sinema, o salondan çıktıktan sonra başlar. O karakterler, o hikâye seyirciyle devam ediyorsa o zaman sinema başlamıştır (Gürsoy, 2016).

## AUTEUR ELEŞTİRİ ÇERÇEVESİNDE TOLGA KARAÇELİK FİMLERİ

### FİMLERİN KÜNYELERİ<sup>8</sup>

**Gişe Memuru (2010):** Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik; Yapım Şirketi: BKM Film, Mantar Film; Oyuncular: Serkan Ercan, Zafer Diper, Nergis Öztürk, Nur Aysan, Büşra Pekin, Nadir Sarıbacak, Ruhi Sarı, Sermet Yeşil; Yapımcı: Engin Yenidünya, Tolga Karaçelik; Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan

**Sarmaşık (2015):** Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik; Yapım Şirketi: Karaçelik Film, Insignia, Cine Chromatix, jomami, Kalafilm; Oyuncular: Nadir Sarıbacak, Hakan Karsak, Özgür Emre Yıldırım, Kadir Çermik, Osman Alkaş, Seyithan Özdemir<sup>9</sup>, Ahmet Baki

<sup>6</sup> Büyülu gerçekçilik ilk olarak Franz Roh tarafından 1925 yılında Alman ressamların resimleri için kullanılmıştır. 1940'lı yıllarla birlikte edebi alanda da şekillenmeye başlayan akımın özelliklerinden en önemlisi, gerçekçi öğelerle fantastik ya da tuhaf öğelerin birbirine karıştırılıp birlikte kullanılmasıdır. Rüyalar, efsaneler, peri masallarıyla birlikte yaratılan gerçeküstü hatta bazen sürrealist öğelerin sürpriz, şok edici, korkunç ve açıklanamaz bir anlatımla birlikte kullanımı söz konusudur (Cuddon, 1999: 487, 488).

<sup>7</sup> Kampanyada 30 bin Dolar hedeflenmiş, 87 kişinin katılımıyla toplam 6 bin 350 Dolar toplanmıştır (Indiegogo, Butterflies - Kelebekler).

<sup>8</sup> Film künyelerine dair bilgiler filmlerin giriş ve çıkış jeneriklerinden alınmıştır.

<sup>9</sup> Oyuncunun soyadı, <http://www.sarmasikfilmi.com/> da doğru olarak yer alırken, filmin çıkış jeneriğinde Öztürk olarak geçmektedir.

Kurtuluş, Ömer Acar, Onur Öztürk, Serkan Öztürk; Yapımcı: Bilge E. Özköse, Tolga Karaçelik; Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

**Kelebekler (2018):** Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik; Yapım Şirketi: Chantier Films, Karaçelik Film, Karma Film; Oyuncular: Tuğçe Altuğ, Tolga Tekin, Bartu Küçükçağlayan, Serkan Keskin, Hakan Karsak, Gülçin Kültür Şahin, Bedir Bedir, Murat Sağlam, Ercan Kesal, Ezgi Mola, Serkan Ercan, Seda Türkmen, Gevende, Mustafa Kırantepe, Emin Alper; Yapımcı: Tolga Karaçelik, Diloy Gülün, Metin Anter, Nedim Anter; Görüntü Yönetmeni: Andaç Şahan

### FİLMLERİN ÖZETİNE DAİR

Karaçelik'e göre *Gişe Memuru* filmi, kutusundan çıkmaya çalışan bir adamın hikâyesidir (Bayer, 2018). Kendi yaşamından yola çıkıp anlattığı ve yansıması olarak değerlendirdiği filmdeki karakterin isminin Kenan olmasının da direkt kendisiyle bağlantılı olduğunu belirtir (İFA, 2018).

*Gişe Memuru*, otoyol gişelerinde çalışan Kenan isimli içekapanık, asosyal karakterin halusinatif imgeler görerek hayal ile gerçeği birbirine karıştırmaya başlayıp bir nevi delirmesini konu alır. Kenan, otoriter babası ile yaşayan, çocukken annesini kaybetmiş otuzlu yaşlarında biridir. İşten arta kalan zamanlarının çoğunda tek arkadaşı Artun'un berber dükkânında vakit geçirir. Çocukluğuna dair mutlu aile simgesinin sembolü olan babasının eski arabasını tamir etmeye çalışmak da ikincil uğraşıdır. Babası kalp hastası, geçimsiz ve otoriter biridir. Gündüzleri babasına bakmaya komşuları Nurgül gelir. Babası Kenan'ın Nurgül ile evlenmesini arzular ancak Kenan tam tersi Nurgül'e kötü davranır. Tek düze iş ve yaşam, babasının baskısı gibi etmenler Kenan'ın bunalmasına yol açar. Yavaş yavaş hayal ile gerçek birbirine girer. Dengesiz davranışları nedeniyle günde en fazla iki ya da üç aracın geçtiği Afar gişelerine sürülür. Burada daha da yalnızlaşan Kenan'ın halüsinasyonları fazlaşır. Bir gün gişelerde nöbetteyken babasının arabasının aynısı karşıdan gelir. Kenan arabanın içindeki güzel ve alımlı kadına âşık olur. Uzun yıllar sonra ilk kez mutlu olur ve kadın ile birlikte hangisinin hayal, hangisinin gerçek olduğunun bilinmediği bir evrene adım atar. Ancak babası bu aşkın gerçekleşmesi için engeldir. Evde, babası ile tartıştıkları bir anda babası kalp krizi geçirir. Kenan ilaçlarını vermez ve babasının ölümüne seyirci kalır. Filmin sonunda babasının koltuğuna kendi oturarak, babasının yerini, iktidarını devralır.

*Sarmaşık* filmi, yönetmenin tabiriyle işlevini kaybetmiş bir otoriteyi anlatır. Filmin temel sorunsalı gitmeyen bir gemide kaptanın ne yapacağı sorunudur (Bayer, 2018). Sarmaşık

isimli uluslararası yük gemisi tahliye limanı olan Afar'a gitmek üzere tayfasıyla yola çıkar. Varacakları limana yaklaşmışken geminin armatörü iflas eder, gemiye haciz gelir. Bu noktadan sonra armatöre ulaşamazlar. Gemi Mısır açıklarına geldiğinde armatörün liman parasını ödemediği anlaşılır. Liman yetkilileri gemiyi kimsenin uğramadığı demirleme alanına çekerler. Mürettebattan gemiyi olası tehlikelere karşı hareket ettirebilecek sayıda kişinin kalması gerektiğini belirtirler. Beybaba diye hitap edilen geminin kaptanı, makineci Kürt, mutfaktan kamarot Nadir, gemicilerden Alper ve Cenk, kaptanın yardımcısı olarak da İsmail gemide kalır. Sarmaşık bu altı adamın yiyecek ve içecek kıtlığıyla gemide geçirdiği 120 günün hikâyesidir (Sarmaşık, Sinopsis). Gemide hapis kaldıkları ilk andan itibaren kaptan yavaş yavaş otoritesini yitirmeye başlar. Kaygılı olan tayfayı yönetme becerisine sahip değildir. Yanlış stratejiler sonucu gemidekilerin birbirlerine düşmesine yol açar. Yaşanan olaylar sonucu gemidekiler bir nevi delirmeye başlarlar. Birlik olup kaptana meydan okumalarına yönelik bir cümle ile film nihayetlenir.

*Kelebekler* filminde diğerlerinden farklı olarak jenerikte “Tolga Karaçelik” yazısının altında “Gago” yazısı belirir. Bunun nedeni yeğenin onca “Gago” olarak hitap etmesidir (Çapa, 2018). Filmin yapılış hikâyesi de kaybettiği bir yakınının yas süreci ile ilgilidir:

Mazhar Candan. Benim amcamdı. Şairdi. Dokuz yaşındayken ‘Odyssea’i sevdirdi bana. Herodot’un anlattığı, bilmediğimiz krallıklarda dolaştık beraber. Kafka okuduk birlikte. 11 yaşındayken Mayakovski ve Yesenin ile tanıştırdı. 11 yaşında bir çocuğun Yesenin’in kendi kaniyle son şiirini yazdığını falan bilmesi çok sağlıklı şeyler değil. Hayatımı karmaşıklaştıran insandı. Ama aynı zamanda güzelleştiren. ... Ama sonra bir gün öldü... Ve ben inanmadım (Arman, 2018). İşte onu kaybettiğim zaman yazmaya başladığım bir hikâyeydi bu. Filmdeki babanın adı da o yüzden Mazhar zaten. Onun kaybetmenin terapisiydi biraz bu. Ölümün olduğu bir filmde biraz gülmek, eğlenme isteği (Kolukısa, 2018).

Karaçelik’e göre *Kelebekler*, büyümemiş insanların aile kurmaya olan inançlarını anlatır (Bayer, 2018). Film, otuz yıldır birbirini görmemiş ve babalarından haber alamamış üç kardeşin babalarının çağrısıyla köye dönüş hikâyelerini konu alır. Almanya’da astronot olan Cemal, oyuncu Kenan ve anaokulu öğretmeni Suzan’ın anneleri onlar çocukken intihar etmiştir. Olaydan sonra babalarından da ayrılmak zorunda kalan üç kardeş otuz yıl doğdukları ve büyüdükları köye gelmez, babalarını görmezler. Bir gün Cemal’i babası arar ve üç kardeşi köye çağırır. Gittiklerinde babalarının ölmüş olduğunu ve bıraktığı vasiyete göre gömülmek istediğini öğrenirler. Köye geldiklerinde hem babalarının ölümüyle, hem de köyde olan garip olaylarla sarsılırlar. Köyde barut yedikleri için patlayan tavuklar vardır. Ayrıca her yıl binlerce kelebek ölmek için bu köye gelirler. Babaları da kelebeklerin geldiği zamanda gömülmek ister. Üç kardeş bu süreçte hem birbirleri, hem çocuklukları hem de babalarıyla yüzleşir, hesaplaşırlar. Babalarını gömdükten sonra vasiyette belirtilen kör çobana giderler,

oban ulvi bir hikâye anlatacakmışçasına konuşmaya başlar ve babalarının ona borcu olduğunu belirterek lafı sonlandırır.

## YÖNETMENİN FİLMLERİNDE TEKRARLANAN TEMALAR

Karaçelik'in uzun metrajlı filmlerinin ortak temaları, baba temsili üzerinden iktidar ve otorite göndermesi ve yaşanan karşı çıkış ile özgürleşme çabası, anne eksikliği, yol ve yolculuk, iletişim sorunları, yalnızlık, yabancılaşma, yolunda gitmeyen aile ilişkileri, ölüm, intihar ve kimi zaman karakterlerin içine girdiği bir nevi delilik halidir. Yönetmen bu temaları işlerken zaman zaman düz anlatım dili kullanır, kimi zaman da gerekdişi öğelerin desteğiyle anlatımı güçlendirir.

Yönetmenin baba temsili üzerinden iktidar ve otorite göndermesi ve yaşanan karşı çıkış ile özgürleşme çabası üç filmde de paralel gelişir. Sennett'e göre çocuklarda korku uyandıran anne babanın ve vatandaşlarında dehşet uyandıran politikacının dürüşlüğü oldukça tartışmalıdır; çünkü bu kişileri otorite yapan güç, yüksek bir ideal ya da uyrukların geçimini sağlamak değil, vatandaşları baskı altına almak için de kullanılabilir. Günümüzdeki otorite korkusu tam da, insanlar üzerindeki denetimlerini en yıkıcı eylemleri gerçekleştirmek için kullanan kişilerden duyulan korkudur (2011: 29). *Gişe Memuru* filminde babasıyla yalnız yaşayan Kenan'ın babasının onun üzerinde kurduğu otoriteye karşı çıkışı konu alınır. Babası huysuz, geçimsiz ve Kenan'a değer vermeyen biri olarak Kenan'ın bunalmasına yol açar. Kenan içine girdiği bir nevi delirme halinin de etkisiyle babasına karşı isyan sürecini gerçekleştirir ve otoriteyi ortadan kaldırarak kendini özgürleştirmeye çalışır. Özgürleşme sürecinin devamı görölmez çünkü film, babasının koltuğuna Kenan kendi oturduğunda sonlanır. *Sarmaşık* filmi baştan sona otorite, iktidar üzerine bir filmidir. Karaçelik filmi yazarken, “*Gemi gitmiyorsa artık o gemi değildir, o halde Kaptan ile ne yapmalı?*” cümlesinden hareket ettiğini dile getirir. Otoritenin işlevselliğini kaybettiği anda sorunlar çıkararak yönetmeye başladığını belirtir (ınar, 2015). *Sarmaşık* filminde uluslararası yük gemisinde sıkışıp kalan geminin kaptanı Beybaba ve tayfası arasındaki gerginlik anlatılır. Tayfası üzerinde sert bir otorite kurmuş olan Beybaba, gemi hareket edemez hale gelince iktidarı kaybetmeye başlar. İktidarı sorgulandıķça yanlış stratejiler geliştirir ve tayfayı birbirine düşürerek kontrolü elinde tutmaya çalışır. Tayfa baştan kendi içinde kavga ederek sorunları çözmeye çalışır ancak sorunun kaynağının Kaptan Beybaba olduğunu anladıklarında gelecek olan muhtemel bir isyan ve özgürleşmenin ipucuyla film biter. Filmin kaptanı Beybaba iktidar, otorite temsilidir ve gemide kalan tayfa, yine bir nevi delirme süreciyle isyan etmeye ve yönetime el koymaya karar verir. Filmde *Sarmaşık* isimli gemi ve tayfası, sahibi



armatör tarafından kimsesiz bırakılan, dış güçlere teslim edilen olarak tasvir edilir. Karaçelik ilk iki filminde otoritenin ortadan kaldırılışından sonrasını göstermez. Çünkü otorite, sadece aile içinde değil, Foucault'nun vurguladığı üzere: “iktidar tek bir yerde işlemez, çok sayıda yerde işler: Aile, cinsel yaşam, delilere karşı davranış tarzı, eşcinsellerin dışlanması, erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkiler... tüm bu ilişkiler siyasi ilişkilerdir” (2005: 191). Dolayısıyla aile kurumundaki otoritenin yıkılması, bunun tüm yaşama uygulanacağı anlamına gelmez. Asıl olarak yönetmenin burada vurgulamak istediği, bireyin cesaret kazanıp bir biçimde otoriteye karşı direnişe geçmeye başlaması halidir.

*Kelebekler* filmi de baba, babalık teması üzerine kurulu bir film olarak görünse de, yönetmen bu fikre karşı çıkar ve filmin inanç üzerine olduğunu dile getirir (Çınar, 2018). Diğer yandan filmde baba figürünün çocuklar üzerindeki olumsuz etkisinin yanında, diğer iki filmden sonra babanın ölümüyle birlikte yaşanan rahatlama halinin kutlanması durumu vardır. Mateme gerek yoktur, tüm hesaplar kapatılacak ve yola devam edilecektir. Ancak yine de filmde vefat ettiği için görülmeyen baba karakterinin yokluğu ve çocukları üzerinde yarattığı olumsuz etki filmin odağıdır. İlk iki filmde baba figürü varlığıyla yıkıcı olmuş, *Kelebekler*'de ise yokluğuyla aynı etkiyi gerçekleştirmiştir.

Bir yandan üç filmde de babanın kurduğu otoritenin üstünde ya da dışında bir yerlerde konumlanmış resmi yetkililerin “yok”luğu ve umarsız tutumu göze çarpar. Babanın otoriter, baskıcı tutumu sürerken çocuklara yardımcı olacak bir mevki yoktur. *Gişe Memuru*'nda yetkililer Kenan'ın delirmesine kayıtsız kalıp onu uzak bir noktaya sürerler. *Sarmaşık*'ta uluslararası sularda yetkili olan ITF (Dünya Serbest Ticaret Sendikası Hareketi) onları ve yaşadıkları şartların kötülüğünü önemsemez. *Kelebekler* filminde barut yuttukları için patlayan tavuklar için yetkililer gelmez ve muhtar durumu örtbas etmeye çalışır. Köylüler kahvede durumu konuşmak için bir araya gelirler ve muhtarı sıkıştırırlar: “*Veteriner çağırdınız mı?*”, “*Kaymakama haber verdiniz mi?*” diye sorarlar. Muhtar ise kaymakam için: “*Bekleyeceğiz dedi*” der. Lakin filmler tüm bu baskılara ve yok sayılmalara karşın otoriteye yönelik direniş ve tehdit içerirler. *Gişe Memuru* filminin sonunda Kenan işini aksatır ve babasının ölümüne göz yumar. *Sarmaşık*'ın sonunda Beybaba'nın kendini kilitletiği odanın anahtarını bulmaya yönelik girişimde bulunurlar (ki bulduklarında muhtemelen öldüreceklerdir). *Kelebekler* filminin başında ise Cemal, Alman televizyon kanalının canlı yayınında uzaya gönderilmedikleri için protesto eylemi gerçekleştirir. Bu sırada Almanya başbakanı Merkel'i bütçe ayırmadığı için tehdit eder: “*Bayan Merkel, bizi zorlamayın, kaybedecek bir şeyi olmayan bir grup astronotuz*”. Sennett'a göre hiçbir çocuk, anne ve

babasının otoritesine inançtan kaynaklanan güven ve bakım duygusu olmaksızın büyüyemez. Buna karşılık yetişkinler dünyasında, otoritenin bu tür duygusal yararları peşinde koşmanın, insanları genellikle uysal birer köleye çevirmesinden korkulur (2011: 14). Foucault'ya göre ise iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır. İktidar ile direniş arasında her zaman bir birliktelik bulunur (2007: 73). Filmsel evrende yer alan karakterler başta bu korkuyu yaşarlar ancak daha sonra ise direnişe geçerek reddederler.

Filmlerde baba figürü kadar annenin yokluğu da etkilidir. *Gişe Memuru* filminde baba otoriter ve baskıcıdır; annesi ise Kenan ilkokuldayken ağır bir hastalığa yakalanıp sonrasında vefat etmiştir. *Sarmaşık* filminde Beybaba karakteri otoriter ve baskıcıdır, yönetmenin işaret ettiği biçimde filmde anne figürü olarak geminin kullanılmış olması olasıdır (Durdu ve Civan, 2018: 39). *Kelebekler* filminde baba eşinin ölümünden sonra çocuklarını hiç görmemiş biri olarak yokluğuyla yıkıcı olmuş; anne ise çocuklar küçükken girdiği depresyon sonucu intihar etmiş, hatta yanına astığı ikinci bir iple yanında birini daha götürmek istemiştir. Karaçelik yorumunda filmde anne ve babanın önemine dikkat çeker: “*Muhtarın matruşka ve patruşka konuşması esasında filmin ana cümlelerinden biri. Matr anne, patr baba. Sorun patruşka mı hakikaten yoksa matruşka mı?*” (Durdu ve Civan, 2018: 37). Dolayısıyla üç filmde de anne bir biçimde yok ve etkisizdir. André Green, 1980’li yıllarda “ölü anne” kavramını psikanaliz literatürüne kazandırır. Green annenin fiziksel olarak bebeğin yanında olduğunu ancak depresyona girmek gibi sebepler nedeniyle sevgi ve ilgisini kestiği durumları konu alır. Anne fiilen hayatta olup çocuğun gözünde ölüdür. Annenin özellikle intihar etmesi sonucu ölümü çocuk üzerinde daha büyük yıkıma yol açmaktadır (2005: 142). Yaşanan bu kayıp ve boşluk duygusunun nedeni olarak çocuk ilk olarak babayı suçlar; ileriki yaşlarında ise narsistik, depresif ruh halleri içinde iş ve aşk yaşamında sorunlar yaşaması olasıdır (Green, 2005: 147). *Gişe Memuru* ve *Kelebekler* filmlerinde annenin kaybı (Suzan hariç) bebeklik sonrası yaşlarda gerçekleşse de filmler ölü anne kompleksi üzerinden de okunabilir. *Gişe Memuru* filminde annesinin hastalık süreci ve ölümüyle Kenan annesinden uzaklaşmak zorunda kalmış ve *Kelebekler* filminin karakterleri de küçükken annelerinin depresyonu ve ölümüyle aynı süreci yaşamışlardır. Dolayısıyla yaşamlarındaki boşluk duygusu, duygu durum karmaşası ve babalarına olan öfkelerinin bu süreç ile birlikte yorumlanması da mümkündür.

Filmsel evrende ataerkil düzende aile içinde babanın otoriter etkisini yumuşatarak dengeleri korumasıyla bilinen annenin yokluğuyla babanın çocuklar üzerinde olan otoriter etkisi üç filmde de yıkıcı boyutlara ulaşmış görünmektedir. Filmler bir yandan ataerkil düzenin kutsal aile tabusunu da altüst etmiş olur. Adorno ve Horkheimer’in vurguladığı gibi

“orta ölçekli mülkiyetin çöküşü, iktisadın özgür öznesinin yok oluşu aileyi etkiler: aile toplumun eskiden göklere çıkarılan çekirdeği olmaktan çıkmıştır; çünkü artık yurttaşın iktisadi var oluşunun temelini oluşturmamaktadır. Büyüyen çocuklar için aile artık yaşamlarının ufku olmadığı gibi, baba da bağımsızlığını yitirir ve böylece babanın yetkesine direniş de ortadan kaybolur” (2014: 146, 147). Bu noktadan hareketle incelenen filmlerde baba/iktidarın geleneksel ataerkil aile yapısı içinde sürdürmeye alışkın olduğu otoriter figürünü devam ettirmeye çalıştığı ancak günümüzde geçerli olmayan bir unsur olarak ailenin ters yüz edilişyle son bulduğu söylenebilir.

Filmlerin üzerine kurulu olduğu önemli bir öge de yol ve yolculuk temasıdır. *Gişe Memuru* filminde Kenan, annesinin hayatta olduğu dönemde çocukluğuna dair anılarında (flashback ve rüyalarda) annesi, babası ve kendisini boş yollarda arabayla giderken mutlu biçimde hatırlar. Ayrıca görevli olduğu gişelere gitmek için her gün uzun saatler servis ile yolculuk yapar. Gişeler de yolculuk yapan insanların uğrak yeri olan, şehirleri birbirine bağlayan otoyolların giriş ve çıkış noktalarındadır. Kenan, ailesiyle yolda olma hissini yeniden canlandırmak için hurda haline gelmiş arabayı çaresizce tamir etmeye çalışır. *Sarmaşık* filmi ise yük taşımak amacıyla yola çıkmış ancak uluslararası sularda bir şekilde gitmesi engellenmiş bir gemide geçer. Geminin yolculuğunun engellenmesiyle tayfa ve kaptan arasında geçen mücadele anlatılır. *Kelebekler* filminin ilk yarısı İstanbul’dan Hasanlar köyüne gitmek üzere yola çıkan üç kardeşin yol hikâyesi üzerinden ilerler. Birbirlerini otuz yıldır görmemiş olan kardeşler, yolculuk boyunca yeniden tanışır ve anlaşmaya çalışırlar. Yol teması karakterlerin hayata dair sorgulamalar yaptıkları içsel yolculuklarının sonucunda, *Kelebekler*’deki gibi arınmalarını ya da *Sarmaşık* ve *Gişe Memuru*’ndaki bir nevi delirme durumuna geçişlerini simgeler.

Karaçelik’in her filminde iletişim sorunları, yalnızlık ve yabancılaşma vurgulanır. *Gişe Memuru* filminde Kenan ile babası anlaşamazlar, yaşamdan beklentileri ve hayalleri tamamen farklıdır. İşyerinde birkaç metrekafe içinde tek başına sıkışmış olan Kenan, her gün fordist tarzda aynı şeyi yapmaktan bunalar. Yaşadığı mahallede de tek arkadaşı Berber Artun’dur. Fromm’a göre “Yabancılaşma ve otomatlaşma gittikçe artan bir akıl bozukluğuna yol açmaktadır. Yaşamın anlamı yoktur; yaşama sevinci yoktur; bu nedenle de insan yok olmuştur; gerçeklik yok olmuştur.” (1990: 392). *Gişe Memuru*’nun Kenan karakteri gibi *Sarmaşık* filmindeki bir nevi delirme hali de Fromm’un tespitlerindeki tasviri andırır.

*Sarmaşık* filminde de tayfa arasında iletişim sorunları vardır. Birbirlerine karşı uzlaşmaz bir tutum içindedirler. Cenk ile İsmail kavga ettikleri bir sırada Nadir “*Konuşalım*”

der, Alper ise “Birbirimizi yiyerek hiçbir yere varamayız sakın olun!” diyerek onları uyarır. Filmdeki karakterler, yabancılaşmış, güvensiz bireyler olarak yalnızlardır. *Kelebekler* filmi ise otuz yıldır birbirleriyle konuşmamış üç kardeş ve vefat eden babalarıyla olan hesaplaşmalarını konu alır. Bu süre boyunca birbirlerini görmemiş olan kardeşlerden Suzan, neden kendisini aramadıkları konusunda ağabeylerine kızar. Uzun zaman sonra birlikte hareket etmesi gereken kardeşler arasında iletişim sorunu vardır ancak köyde yaşayan kişilerle de anlaşamazlar. Cemal, Kenan ve Suzan, köyden gönderildikleri çocukluk günlerinden itibaren yalnız kalmışlardır. Filmlerde akrabalık ilişkileri varsa da zayıf resmedilir; bireyler modern dünyada yabancılaşmış ve yalnızlaşmış kişiler olarak yaşamlarına devam etmeye çalışırlar. Bu anlamda duygusal tatminin eksikliği karakterleri ıssızlaştırmıştır. Bu durum, yolunda gitmeyen aile ilişkileri ile de vurgulanır. *Gişe Memuru*’nda tek başlarına yaşayan baba ve oğul, *Sarmaşık*’ta Beybaba tasviri üzerinden anlatılan otoriter baba ve sorumlu olduğu tayfa vardır. *Kelebekler*’de ise otuz yıl çocuklarını aramamış bir baba, bu süre zarfında kardeşlerini görmemiş kişiler konu alınır. Filmlerdeki bu karakterler üzerinden kan bağıının (her türlü aidiyet ve versiyonları) aksaklık hatta kimi zaman baskı getirdiği, otorite kuran ve otoriteye boyun eğmek zorunda kalan kişiler olarak çağrışım yaptığı görülür. Üç filmde de karakterler bağ kurmayı reddederler. *Gişe Memuru*’nda Kenan babasından kurtulmak ister ayrıca evlenmeyi de reddeder. Çağdaş toplumdaki durumuyla yabancılaşma hemen hemen her yeri kaplamıştır; insanın işiyle, tükettiği şeylerle, devletle, başkalarıyla ve kendisiyle olan ilişkilerini belirler (Fromm, 1990: 138). *Sarmaşık* filmindeki karakterler var olan yaşamlarından ve insanlardan kaçıp gemiye sığınmışlardır. *Kelebekler*’de Kenan yıllardır birlikte olduğu sevgilisine, ailesi ve kardeşlerinin olmadığını söylemiştir. Aynı zamanda *Kelebekler*’de kimi zaman bağ kurmanın gerekli olmadığı, anlamsızlığı vurgulanır.

Tolga Karaçelik filmlerinde sürekli tekrar eden temalardan biri de ölüm ve ölüm-yaşam karşıtlığıdır. *Gişe Memuru* ve *Kelebekler* filmlerinde anne onlar çocukken ölmüştür, baba ise yetişkinliklerinde ölür. *Gişe Memuru*’nda Kenan yaşamına devam etmek için çıkış yolunu babasının ölümüne göz yumarak bulur. *Kelebekler* filminde otuz yıl sonra üç kardeşin yola düşmeleri ve yeniden bir araya gelmeleri babalarının ölümü ile gerçekleşir. *Sarmaşık* filminde ise Kürt karakteri bir gece ansızın ortadan kaybolur (kavga sırasında Cenk’in öldürdüğüne dair imalar vardır) ve bundan sonrasında hayalet olarak görülür. Tayfanın birleşip hapsedikleri gemiden kurtulmaları da filmin sonunda Kaptan Beybaba karakterinin öldürüleceği imasıyla son bulur. Aynı zamanda filmlerde intihara dair öğeler de mevcuttur. *Gişe Memuru* filminde Kenan’ın babası eşini kaybetmenin acısıyla banyoda duvarı

tekmeleyerek ağlarken elinde ustura görülür. Bu sahne, intiharı eylem olarak göstermese de çağrıştırır. *Sarmaşık*'ta ise Nadir gemideki baskı ve karmaşaya dayanamaz ve bileklerini keserek intihar girişiminde bulunur. *Kelebekler* filminde ise anneleri intihar ederek yaşamına son vermiştir. Filmlerde lm teması yoğun olarak yer alırken bir yandan yaşamın devam ettiği ve karakterlerin bir şekilde hayatlarına devam etme abaları Abbas Kiarostami'nin ölüm-yaşam karşıtlığını işleyişini çağrıştırır.

Karaçelik, filmsel evrenlerini yaratırken kullandığı gerçekdışı öğeler ile filmlerini zenginleştirir. Bu öğelerle dolaylı ilişkili olan bir tema da deliliktir. Filmlerde gerçekdışı öğelerin kullanımıyla da paralel giden gerçekliğin sorgulanması ya da gerçekliğin yitimi hali söz konusudur. Yönetmenin filmsel evreninde bu durum 'bir nevi delilik hali'dir. Sıkıcı ve tekdüze gerçeklik yerini sürreal ve büyülü gerçekçilik öğelerine bırakır. Yönetmenin deliliğe dair kullandığı öğeler, Foucault'nun deliliğe bakışıyla paralellik gösterir. Foucault, delilik kavramına bakış ve yaklaşımın tarihsel süreç ve dönemlerde değişime uğradığını söyler. Deliler geçmişte kimi toplumlarda kutsal addedilip dini temsilciler olarak nitelendirilmişken (Foucault, 2011: 78), günümüzde akıl hastanesine kapatılmışlardır (Foucault 2006; Foucault, 2011). Ceylan'ın yorumuyla Foucault, delilerin toplumdan bu denli itinayla soyutlanmalarının, sansürsüz ve otokontrolsz bir biçimde doğruyu dile getirme potansiyellerinin bulunmasına ve dolayısıyla sistem için tehdit oluşturmalarına bağlar (Ceylan, 2015: 188, 189). *Gişe Memuru* filminde Kenan, işyerinde ve özel hayatında yaşadığı zorluklar nedeniyle gittikçe kendini kötü hissetmeye başlar ve gerçek dünyadan hayal dünyasına adım atar. Hayal dünyasında açık olduğu bir kadın vardır. Kadın, küçükken Kenan'ın ailece gezdikleri anılandaki arabanın benzeri ile her gün aynı saatte gişelerden geçer. Birlikte gezer, sohbet eder, çimenlerde yatarlar. İmgelemin diğer ucunda istemediği bir kadınla evlenmesini isteyen ve her fırsatta beceriksiz biri olduğunu vurgulayan babası vardır. Hayallerdeki zıtlık delilik evrenine adım atması ve bu yolla kendini zgr kılmak için babasının ölümüne göz yummasıyla neticelenir. evresindeki kişiler ise onun iyi hissetmediğini anlarlar ancak ona yardım etmek yerine onu uzaklaştırırlar. İşyerinde yaptığı ilk hatada uzak bir gişeye tayini çıkartılır. *Sarmaşık* filminde de yüz yirmi gün aynı gemide hareketsiz sıkışan tayfa, yaşadığı gerilim nedeniyle delirmeye başlar. Güvensizlik ortamında paranoya başlar; kimi diğerine saldırır, kimi intihara teşebbüs eder. *Kelebekler* filminde ise babalarını deli olarak bilirler. Hatta Kenan: "*Hani deliydi bu adam. Köyde de herkes seviyor. Herkesin yardımına koşuyormuş falan. Anlamadım ki ben!*" diyerek şaşkınlığını dile getirir.

Köyün imamı da köylüler tarafından deli olarak nitelendirilir. Muhtar, imam için “*Onun kafası gidik!*” der Cemal’e. Sebebi kara delik, evrenin işleyişi gibi bilimsel konulara kafa yorması ve sorgulamalarda bulunmasıdır. İmam aynı zamanda bazı dini ritüelleri mantıksız bulduğu gerekçesiyle yapmayı erteler. Althusser’e göre devletin elinde kendi siyasal ideolojik aygıtı dışında kilise, haber, okul gibi ideolojik aygıtlar da vardır (2010: 17). Bu aygıtların büyük bölümü genellikle bireyin en özel alanlarında bulunur (Althusser, 2010: 169). Filmde yer alan imam karakteri devletin ideolojisini yaymak ve sürdürmekle yükümlü kişilerden biridir. Görevini koşulsuz şartsız sürdürmesi beklenen bu kişinin bilimsel sorgulamalara girmesi onun köy halkı tarafından “deli” olarak nitelenmesi için yeterli bulunmaktadır.

Cemal kahvede birkaç olaya şahit olduktan sonra, “*Bu köy kafayı yemiş valla. Herkes deli!*” der. Köylüye göre imam delidir, Cemal ve kardeşlerine göre ise köylüler. Delilik kavramına yaklaşımın öznelliği vurgulanır. Diğerleri tarafından kendi düşüncelerine uymayan davranış sergileyen kişiler delidir. Foucault, disiplinsel çerçevelemeye özgü iktidar tekniğini uygulama işinin çok eskiden beri sürdürüldüğünü belirtir. Cüzamlılar ve vebalılarda olduğu gibi toplumdan kovulanları bireyselleştirmek, disiplinsel iktidar tarafından düzenli olarak başvuru yöntemleri arasındadır. Akıl hastanesi, hapisane, gözetim altındaki okullar yani genel olarak bütün bireysel denetim kurumları çifte bir tarz üzerinde iş görmektedirler. Bireyler deli-deli değil, tehlikeli-zararsız, normal-anormal biçiminde ayrılır ve dağıtılırlar. İktidar mekanizmaları onu işaretlemek kadar değiştirmek için de anormali kontrol altında tutmaya çalışırlar (1992: 250, 251). Toplumda belirlenen normal ve anormalin konumu, iktidarın işleyişi için kilit noktalardan biridir.

Bauman da Foucault ile paralel düşüncededir. Ona göre normale anormal, düzenliyle kaotik, sağlıklıyla hasta ve akıllıyla deli arasında kesin sınırlar çizmek, iktidarın icraatıdır. Böyle sınırlar çizmek, tahakküm etmek anlamına gelmektedir. Norm ya da sağlık maskesini takan, akıl ya da sağlıklılık olarak, yasa ve düzen olarak deneyimlenen şey tahakkümdür. Tahakküm, (delilik, düzensizlik, anormallik ve hastalık olarak tanımladığı) karşı tarafı kendi başına var olan bir eyleyen, karbon kopya, aynadaki imge ve rakip olarak temsil etmeye çalışır (Bauman, 2003: 224, 225). Dolayısıyla Foucault ve Bauman’dan hareketle normallik ve anormalliğin de öznel ve göreceli olduğu, dönemden döneme, kültürden kültüre değişim gösterdiği ve ülkelerin sosyo-ekonomik ve politik dinamiklerine göre tekrar tekrar şekillendirildiği söylenebilir.

## FİLMLERDE KULLANILAN VE TEKRARLANAN ORTAK METAFORLAR

Karaçelik, metafor kullanımıyla ilgili kendisine yöneltilen sorulara yaygın kullanımın tam tersine, hikâyeye anlatım dili bakımından etkisi yoksa ve anlatmak istediği şeye zarar vermiyorsa o metaforu kullandığını belirtir. Çünkü beklemedik bir şeyin o filmin dünyasına girmesinin seyircide yarattığı tedirginlik duygusunun filmde işine yaradığını, dolayısıyla o metaforun anlamının neler olabileceğini, gidebileceği noktayı önemser: “*Sürreal ve büyülü gerçekçilik içeren öğelerin kullanılmasını çıkartsam da fark etmiyorsa ve hikâye devam ediyorsa benim anlatım biçimi içerisinde yaratacağı his bakımından da kullanmayı seçebilirim. ... Adamın kafasından sarmaşık çıkıyor, gemide salyangozlar çoğalıyor. Ama işte bence budur amaç. ... Benim anlatacağım hissiyatı tamamlamak için kullanıyorum yoksa farklılık yaratmak için kullanmıyorum*” (Gürsoy, 2016).

Karaçelik, anlatım biçimi içerisinde masalsı, sürreal ve büyülü gerçekçi olarak nitelenebilecek öğeler kullandığını belirtir: “*Kısa filmlerimde de böyleydi bu. Büyüülü Gerçekçilik sevdiğim bir edebiyat türüdür*” (Çınar, 2015). Öztürk, *Kelebekler* filmi özelinde yönetmenin tarzını, Kafkavari bir ortam kurup, Kafka romanları gibi bir dünya tasarlamasıyla açıklar. Filmsel evreninin bir taraftan gerçek, diğer taraftan içerisinde mizahın ve absürtlüğün olduğu, ama bunun hiçbir şekilde abartıya kaçmadığı ilginç bir sinema deneyimi olduğunu belirtir (SineFilozofi, 2018).

İlk filmi *Gişe Memuru*'nda dünya düşecek meteorların tehlikesi altındadır. Sürekli televizyon yayınlarında bu konu tartışılır. Ancak filmsel evrende düşen meteor değil, kırmızı bir arabadır. Kenan gişelerin oradayken bir gürültü duyulmaya başlanır. Gürültünün nereden geldiğini anlamaya çalışırken gökten kırmızı bir araba Kenan'ın önüne düşer. Arabanın camları, farları patlar. *Sarmaşık* filminde gemide karmaşa başladığı andan itibaren yaralanan insanlardan kan akmaz, onun yerine yaralarından tüm gemiye sarmaşık yayılır. Ayrıca denizin ortasında duran gemide yine işlerin yolunda gitmemeye başladığı filmin ikinci yarısında birden salyangozlar belirir ve geminin duvarlarında, camlarda gezinmeye başlarlar. Filmin sonuna doğru binlerce salyangoz güvertededir. Büker, yorumunda filmin sinematografik anlatımı gibi salyangozun da labirent gibi sarmal özellikler taşıyan bir hayvan olduğunu vurgular. Salyangoz labirent benzeri bedeninde bol miktarda su barındırır ve daha çok yağmurlu havalarda ortaya çıkar. Suyla ve doğurganlıkla, yeniden doğuşla ilişkilidir. Freud mitoloji ve halkbilimde hayvanların; balıkların, salyangozların, kedilerin cinsel organın simgesi olduğuna değinir (2016: 228). Özçınar'a göre ise gemiyi saran salyangozlar filmde gerçeklik algısının kaybolmasının (2017: 87) ve iyice bozulan otoritenin, ilişkilerin simgesidir

(2017: 85). Gemide salyangozlar görünmeye başladığı andan itibaren karmaşa da başlar. Filmdeki delilik halinin yükselmesiyle salyangozlar da binlerce olur.

Gün'e göre filmin başkarakterlerinin tanıtıldığı açılış sekansında terk edilmiş mezar taşlarını kaplamış bir halde gösterilen sarmaşıklar, sarmaşığa yüklenen anlam açısından bir ipucu barındırır. Sarmaşık doğanın ahengine katkıda bulunan simbiyotik bir bitkiden çok durdurulmadığı takdirde her yeri ve her şeyi saracak ve kaplayacak bir işgalciyi çağrıştırır ve ölümle ilişkilendirilir. Filmin sonlarına doğru film kahramanlarının arasındaki çatışmanın tırmanmasıyla ve Cenk'in İsmail'i yaralaması ve Nadir'in bileklerini kesmesiyle kan yerine çıkan ve yayılan sarmaşık fantastik ve alegorik bir figüre dönüşür. Şiddetten beslenen karanlık bir yaratık gibi tüm gemiyi kaplar. Sonuçta her iki filmin de anahtar sembolü tutsaklık çağrışımını zihinlerde canlandırır (2016: 110). Özçınar'ın yorumu da paralellik içerir: "gemide yavaş yavaş büyüyen huzursuzluk, işlerin kötüye gitmesiyle dallanır budaklanır ve beybabanın gücünün kaybetmesiyle tüm gemiyi sarar. Filmde İsmail'in yaralanmasından sonra gördüğümüz sarmaşık da, tıpkı tropikal ormanlardaki arsız sarmaşık gibi, gemide işlerin yolunda gitmemesiyle birlikte hızla büyümeye başlar" (2017: 82). Filmde geminin ismi Sarmaşık'tır ve yönetmen geminin dışı olduğunu belirtir. Buradan hareketle farklı bir yorum yapmak da mümkündür. Yaralanan tayfadan akması gereken kan yerine filizlenen sarmaşıklar belki de dışıl yönün harekete geçip onları tedavi etmesi ve dolayısıyla yavaş yavaş gemide kaosa sürüklenir gibi görünen insanların aslında bu kaos sonucunda iletişim kurmaya başlayıp direnişe geçmelerini müjdelir.

*Kelebekler* filminde ise Hasanlar köyündeki tavuklar hızlı hareket ettiklerinde patlarlar. Ayrıca yılın belirli bir zamanında binlerce kelebek o köye ölmeye gelir. Babalarının cenazesi sırasında yüzlerce kelebek belirir, tüm köyü kaplar. Babaları mezarın üzerine dökülen kelebekler ile birlikte gömülür. Deniz'e göre kahramanların babalarını gömdükleri sahnede etrafı saran kelebekler tüm karakterlerin seneler boyunca içlerine gömdükleri acılarının açığa çıkışlarını simgeler. Film bu manada bir arınma, geçmişten bağımsızlaşma ve yoluna devam etme arzusunu içinde taşır (2018). Aynı zamanda kelebeklerin her yıl köye gelişi, yeniden doğuşu da simgeler. Filmin kahramanları Hasanlar köyüne gelişleriyle bir yandan da içsel yolculuklarını ve arınmalarını tamamlarlar. Deniz'in yorumuyla *Kelebekler*, öne çıkarttığı üç karakteri ve köydeki yan karakterleri ile küçük bir Türkiye panoraması da sunar. Sürekli travmalarla yüzleşen, imkânsızlıklar içerisinde çok da yol alamayan, tenine gömülü kelebeklerle ağırlaşan ama hayatın akışı içerisinde daha çok bu acıları mizah yoluyla geçiştiren ülke insanını resmeder (2018). *Sarmaşık* filmi de birçok araştırmacıya göre bir



Türkiye alegorisi resmeder. Birbiriyle anlaşamayan, iletişim kurmayı beceremeyen, sahipsiz kalmış ve bu nedenle sorunlar yaşayan ülke insanının temsili niteliği taşır.

*Gişe Memuru* ve *Sarmaşık*'ta gerçekdışı öğeler kendiliğinden oluverirken, *Kelebekler* filminde rasyonel bir açıklamaya bürünür. Tavukların patlaması üzerine üç kardeş şaşırır ancak ardından köylüden gelen açıklamaya göre tavukların barut yedikleri için patladıkları anlaşılır. Kelebekler ise önce annelerinin onlara anlattığı masalda, babalarının mektubunda daha sonra ise reel olarak babalarının öldüğü gün beliriverirler. Ancak zaten kelebekler her yıl belirli bir mevsimde o köye ölmeye geliyorlardır. Yönetmenin, sadece büyülu gerçekçilik unsuru olarak bu öğeleri kullandığı ya da bu sefer sürreal öğeleri bilimsel açıklamalarıyla birlikte kullanarak seyircinin duygu durumunda farklı bir etki yaratmaya çalıştığı söylenebilir. Ayrıca yönetmenin tutumu, *Gişe Memuru* filminde dünyaya düşmesi muhtemel meteorlar hakkında televizyonda anlamsızca konuşan bilim adamları düşünüldüğünde başka bir anlam kazanabilir. Weber, modernizm ile birlikte akli merkeze alan dünyanın rasyonelleşme süreciyle birlikte büyüünün bozulmuş olduğunu söyler. Artık insan yaşamında büyüye ve sihre yer yoktur (1993). Weber'den hareketle yönetmenin, rasyonel düşüncenin gerçekliği ve nesneliliğine eleştiri getirmiş olabileceği de yapılabilecek farklı yorumlardan biridir.

Yönetmenin filmlerinde kullandığı ortak metaforlardan bir diğeri de meteordur. Filmlerindeki tüm karakterler 'Meteor' sigarası içerler. *Gişe Memuru*'nda dünyaya bir meteor çarpmak üzeredir. *Sarmaşık*'ta geminin duvarlarında 'Dikkat Düşme Tehlikesi' yazan posterlerin içerisinde meteor vardır. Meteorun kendisi için yarattığı bir kod olduğunu söyler. Ona göre anlamı “Çok da önemseme yarın ölürsün” demektir (Ugan, 2018).

Hasanlar köyü, yönetmenin iki filminde karşımıza çıkan ortak metaforlar arasındadır. *Gişe Memuru*'nda otoyol ücretini ödemek için Kenan'ın gişesine yanaşan bir şoför ona Hasanlar köyüne nasıl gidileceğini ısrarla sorar. Bilmediği için Kenan zor durumda kalır. *Kelebekler* filminde ise üç kardeşin büyüdüğü ve babalarını gömmek üzere gittikleri köy, Hasanlar'dır. Ayrıca *Kelebekler* filminin evreninde birden *Gişe Memuru*'nun Kenan'ı belirir ve Cemal Hasanlar köyüne nasıl gidileceğini ona sorar. Kenan ters ters bakar ve yoluna devam eder. Yönetmen, Hasanlar'ın onun kavramsal dünyasında ayrı bir anlamı olduğunu belirtir:

...dayım çağırdı. “Mazhar'la oturuyoruz, gel” dedi. Bir balıkçılarmış, gittim, özlemiştim onları. Oturdum dayımın karşısına, yanındakine baktım. Mazhar değil, Hasan'mış! Meğer o bana Hasan demiş, ben Mazhar anlamışım! O an dank etti, Mazhar'ın öldüğü... İlk defa Mazhar için o gün ağladım. O gün düşünmeye başladım ölümü. Sevdiğim herkesin suratını getirdim gözümün önüne. ... hepsini kafamda Hasanlar Köyü'ne gönderdim. Herkesin ölmek için gittiği, herkesin

öleceğinin bilindiği Hasanlar Köyü böyle oluştu, kendi karakterlerini de beraberinde getirdi (Arman, 2018).

Yönetmenin üç filminde yer alan başka bir ortak– metafor da Afar’dır. Afar, Gişe memuru Kenan’ın sürüldüğü yerdir. Kenan halüsinasyonlar görmeye başlayıp işini aksatmaya başladığında yetkililer onu çok az aracın geçtiği ve evinden iki saate yakın mesafede olan Afar’a tayinini çıkartırlar. *Sarmaşık*’ta gitmek üzere yola çıktıkları ancak gemiye haciz gelmesiyle birlikte Mısır açıklarında demirleyip pasaportlarına el konulduğu için karasına ayak basamadıkları yerdir. Mısır açıklarında beklerlerken vakit geçirmek için televizyon seyrederek, oyalanmaya çalışır ve durumları hakkında söylenirler. Alper, “*Şansa bak ya! Ulan ikinci seferimde hapis kaldım burada. Şurası la Afar*” diyerek şikayetini dile getirir. *Kelebekler*’de Hasanlar köyüne giderken Afar’dan geçerler, tabelası görülür. Afar, Etiyopya’da “yeryüzündeki cehennem” olarak tanımlanan bölgeyi ifade ediyor olabilir (The Telegraph). Şehir, Etiyopya’nın kıtlık ve kuraklığın en yoğun olduğu yerlerinden biridir (Kloos, 1982). Ancak metafor, yönetmenin Afar’ı sevdiğini ölüme uğurlamadan önce kendi hayal dünyasında gönderdiği yer olarak nitelenmesiyle de bağlantı kurularak yorumlanabilir. Dolayısıyla Afar’ın, İslamiyet inancında günah ve sevapları eşit olduğundan cennete ve cehenneme gidemeyenlerin toplandığı yeri niteleyen araf (Hançerlioğlu, t.y: 49) kelimesinin anagramı olması da olasıdır. Yönetmenin filmsel evreninde düşünüldüğünde ise Afar’ın, bir ölümden ziyade akıl ile delilik arasındaki yer ya da sıkışmışlık halini, belki de gerçek ve gerçekdışı arasındaki hayali alanı niteliyor olması mümkündür.

Sürekli açık televizyon, değişik renklerde çevirmeli analog telefon, bozulmuş tamir gerektiren eşyalar da filmlerde tekrarlanan ortak metaforlar arasındadır. *Gişe Memuru*’nda Kenan’ın küçüklüğünde ailece birlikte yolculuk yaptıkları eski arabayı babasından gizli bir biçimde tamir etmeye çabalar. Ayrıca evin girişindeki ampul bozulur, babası sürekli yapması konusunda Kenan’a ısrar eder, Kenan yapmaz, babası yapınca da sinirlenir: “*Çocukluğumdan beri bu böyleydi. Önce bir şey yap der. Sonra sen yapmadan gider kendisi yapar*”. *Sarmaşık*’ta gemi yağ akıtır, rasta yapar sürekli gemiyi onarmaya çalışırlar. *Kelebekler*’de babalarının evindeki musluk bozuktur. Kenan eve geldiğinde tamir etmeye çalışır ancak daha çok bozar. Su fişkirir, lavabo yere düşer. Cemal’e “neyi tutsam elimde kalıyor” der. Başka bir sahnede ise açmaya çalışırken buzdolabının kulpu kırılır. Bozulmuş tamir gerektiren eşyalar, filmlerde bir şeylerin yolunda gitmediğine dair olan hissi kuvvetlendirir.

## FİLMLERDEKİ ANLATI YAPISI, ZAMAN VE MEKAN

Tolga Karaçelik, filmlerini klasik anlatı yapısıyla çağdaş anlatıyı harmanlayarak şekillendirir. Filmlerindeki bazı öğeler klasik anlatı, bazıları ise çağdaş anlatı unsurlarını barındırır. Kimi zaman da klasik anlatı yapısının vaatlerini seyirciye sunar; onu bu anlatının klişe kodlarına hazırlar ancak beklentisini karşılamayarak şaşırtır.

Karaçelik filmlerinde kimi zaman özdeşleşmeye yoğun biçimde izin verirken, yer yer yabancılaştırıcı unsurlarla özdeşleşmeyi kırar. *Gişe Memuru* filminde gökten düşen araba gibi filmlerinde kullandığı gerçekdışı öğelerin aniden belirmesi özdeşleşmeyi kıran başlıca unsurdur. Bunun yanında *Sarmaşık* filminin üç bölüm biçiminde yapılandırılması ve her bölümden önce çıkan şiir dizeleri ve numaralar anlatının bölünmesini ve bütünün birliğinin bozulmasını sağlar. Filmin bir sahnesinde İsmail karakterinin namaz sırasında selam verirken kamerayı fark etmesi ve direkt kamerayla göz teması kurup seyirciye sert bakışı en klasik yabancılaştırma öğelerindendir. Yabancılaştırma efekti Brecht'in ortaya koyduğu önemli öğelerden biridir. Brecht epik tiyatroya dair yaptığı kuramsallaştırmada modern sinema anlatısının da temellerini atmış olur. Ona göre dramatik tiyatrodaki duygu, epik tiyatrodaki ise akıl egemendir (1997: 44). Karaçelik de filmlerinde kullandığı bu tarz öğelerle seyircinin varlığını kabul eder ve onu filme katılmaya çağırır. Seyirci film izlediğinin farkındadır, düşünsel düzeyde filme katılır ve yorumlar. Bu da filmlerin özdüşünsel (self-reflexive) özellikler taşıdığını gösterir.

Yönetmen, filmlerinin genelinde filmin karakterlerine dair ipuçları veren ve olay örgüsüne seyirciyi hazırlayan tanıtıcı sekanslar ile filmlerine başlar. Film bir süre klasik anlatının olay örgüsüne ve dramatik yapısına göre ilerler. Kimi zaman bu anlatı yukarıda anlatılan farklı metotlar ile kırılır. Yönetmen, filmlerini sınırlı anlatıya göre şekillendirir. Seyirci olaylarla ilgili olarak filmin karakterleri kadar enformasyon sahibi olur. Ayrıca filmler klasik anlatı yapısının merak-cevap dizgisi üzerinden ilerlemez. Bazen yaratılan merak cevaplanmaz, kimi zaman da gerçekdışı öğeler üzerinden beklenmedik cevaplar verilir. Karaçelik, filmlerinin sonunda katharsise izin vermez. İyi bir filmin salondan çıktıktan sonra seyirciyle yaşamaya devam etmesi gerektiğine inanan yönetmenin filmlerinin bir sonu yoktur; filmler açık uçlu biçimde nihayetlendirilir. *Kelebekler* filminin sonundaki sahneyle seyirciyi büyük bir katharsis beklentisine sokar ancak sahne absürt bir olay ile sonlanır ve seyircinin beklentisi karşılanmaz.

Yönetmenin filmlerinde çoğunlukla zaman doğrusal olarak kullanılmıştır. *Gişe Memuru*'ndaki flashback'ler ve hayal sahneleri ile doğrusallık kırılır. *Sarmaşık* filminde

zaman doğrusal ilerler. *Kelebekler* filminde hayal, flashback sahneleri filmin büyülü evrenine katkı sağlar. Ayrıca sinematografik biçem ve görsel üslup başlığı altında detaylı değinilmiş olan filme dair farklı kurgu biçimi deneysel nitelik taşır.

Filmlerdeki çatışma hem içsel olarak karakterin kendi içinde, hem de etrafındaki kişilerle belirir. Aynı zamanda gerçek ve gerçekdışı öğelerin karşıtlığının seyircide oluşturduğu kafa karışıklığı da baskın öğelerdendir. Filmler klasik anlatıdaki yıldız oyuncuların masalsı anlatılarının tersine sıradan insanların gerçekçi hikâyelerini konu alır. Ancak bu gerçekçi filmsel evren içinde aniden beliren sarmaşıklar, salyangozlar, patlayan tavuklar gibi gerçekdışı öğeler filmi seyircinin gözünde bir yapısöküme uğratar ve filmsel evren geriye dönük olarak da yıkılır.

Karaçelik her filminde kendi için yeni ve farklı bir türsel deneyime girer. *Gişe Memuru* psikolojik ve fantastik öğeler, *Sarmaşık* ise fantastik ve gerilim öğeleri içeren dram anlatılarıdır. Popüler anlatıların türsel kodlarını tam olarak barındırmasa da türler arası melezleştirme yönetmenin anlatısal özellikleri arasındadır. *Kelebekler* filminin afişinde de popüler sinemanın türlerini yapısöküme uğratarak yönetmen farklı bir tanımlama yapar: “Garip bir aile komedisi, bir garip aile komedisi, komedisi bir garip aile”. Filmin türsel özellikleri ona göre büyülü gerçekçilik, komedi ve gerilimin bir arada buluşmasıdır (Şen, 2018). Filmin komedi anlayışını şu şekilde tanımlar: “Dört ayrı çeşit komedi var filmde, garip garip şeyler de oluyor. Bir yandan absürd komedi de var, bir yandan grotesk komedi de var” (Durdu ve Civan, 2018: 36). Türlerin melezleştirilmesiyle postmodern bir tavır içinde olduğu söylenebilecek olan Karaçelik, bu tutumunu yönetmen Kusturica’yı örnek vererek açıklar:

Kusturica mesela. Sarhoş Balkan komedisiyle başlıyor ve “yıkılmadık ayaktaız” diye devam ediyor. Bu filmde bir komedi bütünlüğü olduğunu düşünmüyorum. Janr olarak yol filmi, sorunlu aile filmi, kardeş draması veya absürt komedi, kara komedi ya da grotesk komedi... Bir yandan da melodrama kadar da varabiliyor on dakikalık tiratlarla. Ve bunlar arka arkaya geliyor. Bazen aynı kadrajda da yaşanabiliyor bunlar (Çınar, 2018).

Aynı zamanda gerçek yaşamın kendi akışı içinde popüler anlatının türsel özelliklerinden farklı geliştiğini belirterek popüler anlatının kategorilendirme ve sınırlamalarına karşı çıkar:

Şunu söyleyebilirim hayat bir janr değildir. Karakterler de tek değildir, tekil değildir. Binlerce iç karakterden oluşuyoruz; binlerce çelişkimiz, kavgamız var. Yaşadığımız hiçbir şey Allah’a şükür ki bir janr’da değil. Düşünsenize sürekli gerilim veya komedi filminde yaşadığınızı. Şimdi gülerken birazda ağlayabilirim. O yüzden filmim olabildiğince gerçek olsun istiyorum. Evet, filmde garip garip şeyler oluyor, milletin kafasından sarmaşıklar çıkıyor, meteor diye araba düşüyor veya milyonlarca kelebeğin ölmeye geldiği bir köyde çekiyorum filmi ama şu ana kadar filmde çıkan herkes çok gerçekçi bir film izledim diyor. Bu beni mutlu ediyor. Büyülü

gerçekçilikten faydalandığım zaman biraz daha garip oluyor (Durdu ve Civan, 2018: 37, 38).

Karaçelik, aynı zamanda her filmini farklı bir tür ve tarzda gerçekleştirir. Bir filminden sonra diğer filminin izleyiciyi belirli bir beklentiye soktuğunu ancak bu beklentinin gerçekleşmesini istemediğini belirtir: “*Her türlü iktidar benim sinirimi bozar. Sarmaşık’ı çok severseniz bilin ki ilk ben terkedeceğim gemiyi.*” (İnci, 2018). Yönetmenin sözleri Foucault’nun iktidar ve direniş kavramlarına bakışı açısından yorumlanabilir. İktidar ilişkileri kaçınılmaz olarak direnişe yol açar ve tahakküm uygulayanın iktidarı direniş ne kadar büyükse o kadar daha fazla güçle tutunmaya çalışır. Bireyler farkında olmasalar da her yerde her konuda sürekli mücadele halindedirler (Foucault, 2012: 177).

Karaçelik filmlerinde inşa edilmiş dekor yerine seçilmiş dekor kullanır. Stüdyo ortamı yerine gerçek mekânları tercih eder. Filmlerin geçtiği mekanlar kimi zaman metaforik çağrışımları, kimi zaman karakterize edilen yapısıyla filmin güçlü öğelerinden biridir. Öykünün geçtiği çevre filmin bütünündeki duygusal atmosfere de önemli oranda katkıda bulunur. *Gişe Memuru*’nda Kenan’ın çocukluğundan beri ailenin tüm anılarını hafızasında tutan ve annesinin anısını taşıyan eski ev, otoyol kenarında çalıştığı gişe, sürüldüğü Afar, arabayı tamir etmeye çabaladığı sokak, film, olay örgüsü ve karakterlerle etkileşim halindedir. Kenan ve babasının yaşadıkları eski evdeki eşyalar annesinin gidişiyle, çocukluğuyla birlikte donmuş kalmıştır. *Sarmaşık*’ta yüz yirmi gün boyunca tayfa gemiden adım atmaz. Gemi dışında bir de ulaşılamayan Afar, gemi ile birlikte ütopya-distopya karşıtlığında yer alır. Filmsel evrenin hareket edemeyen, elleri kolları bağlanmış gemisi, simgesel boyutta bir ülkeyi imler. Aksu, Karaçelik ile yaptığı röportajda Foucault’nun heterotopya kavramı üzerinden *Sarmaşık* filmini okuduğunda farklı tespitlerde bulunur:

Aydın Aksu: Sarmaşık’ın gemisi epey tuhaf bir mekân; Michel Foucault’nun tanımladığı anlamda bir heterotopya. Heterotopyalar çok özel mekânlardır. ... Gemide hangi mekânları bir araya getirdiniz? Tolga Karaçelik: Heterotopyaları iktidar kavramından arınmış bir şekilde inceleyemezsiniz Foucault’ya göre. Kamera ne kadar bir büyüteç-mikroskop ise gemi sınırları olması sebebiyle, bu sınırların içerisinde sınırsız-sonsuz olan bireyleri inceleyebileceğim olanağı sundu bana. Memleket kadar önemli olan -belki de daha önemlisi- sonsuzluğu ile insan ve onun neşesi korkusu azmi açlığı tokluğu hırslı kızgınlığı öfkesi ve sevgisi (Aksu, 2016).

*Kelebekler*’de ise İstanbul, Ankara, Almanya ikamet edilen, Hasanlar köyü ise veda etmeye gidilen olarak gösterilir. Ulaşılan Hasanlar köyünde yer alan babalarının eski köy evi, köy kahvesi, köy meydanı, mezarlık, cami kullanılan diğer mekânlardır.

## FİLMLERDE YER ALAN KARAKTERLER

Tolga Karaçelik filmografisinin ilk filmi olan *Gişe Memuru* tek bir karakter üzerinden ilerlerken, sonraki filmleri *Sarmaşık* ve *Kelebekler* birçok karakter arasında gidip gelen bir yapıya sahiptir. Oyuncuların fiziksel özellikleri rollere uygun ve gerçekçi olup, güzellik, çirkinlik gibi ana akım sinemaya dair kalıplar mevcut bulunmaz. Yine klasik anlatı sinemasının klişe kodlarından olan mutlak iyi ve kötü karakterler yerine inişli çıkışlı ruh halleriyle, ne yapacağı tam kestirilemeyen, yer ve duruma göre iyi ya da kötü davranışlar sergileyebilecek olan sıradan insanlar vardır. Yönetmen, sıradan insanların sıradan gibi görünen hikâyelerini gerçeküstü öğelerle de süsleyerek sıradışılaştırır.

Günümüzde insanlar birbirlerine ve doğaya öylesine radikal biçimde yabancılaşmıştır ki, artık yalnızca birbirlerine ne için ihtiyaç duyduklarını bilirler. Herkes birer etken, herhangi bir praksisin özne ya da nesnesi, hesaba katılan ya da artık hesaba katılması gerekmeyen bir şeydir (Adorno & Horkheimer, 2014: 337). Dolayısıyla filmlerdeki karakterlerin çoğu tutunamayan, kenarda kıyıda kalmış mutsuz kişilerdir. Bir yandan bir nevi varoluşsal olarak nitelenebilecek sorgulamalar yaşarlar. *Gişe Memuru*'nun Kenan'ı yaptığı işten, babasıyla yaşamaktan, etrafındaki kişilerden, kısacası yaşamından hoşnutsuzdur. Küçük yaşta annesini kaybetmiş olmanın hüznü ve ona olan özlemi de sürer. Bu hoşnutsuzluk onu babasının ölümüne göz yumma ve delirme noktasına kadar giden bir sürece sürükler. Keza babası da hastalığı nedeniyle evden çıkamaması, hiçbir konuda ona yeterli gelmeyen oğlu ve yaşamıyla yine mutsuzdur. *Sarmaşık* filminde karadaki hayatlarından kaçan karakterler *Sarmaşık* isimli gemide bir araya gelirler. Alper karakteri taksicidir ancak başının belada olduğu görülür; Cenk, dolandırıcılık yaparken yakalanır. İkisi de sürekli esrar kullanırlar. Kürt hiç konuşmaz ve mutsuzdur. Mutfak görevlisi Nadir Sulukule'deki evinin yıkılışını gemide televizyondan izler; ailesi mağdur olmuştur. İsmail'in geçim sıkıntısı vardır. Kaptan Beybaba gemiye haciz gelince sıkıntıya düşer ve olayları yönetmek konusunda başarısız olur. Karakterlerin tümü bir biçimde gemiye sığınmıştır. *Kelebekler*'de üç kardeş de annelerinin kaybının ve birbirlerine olan özlemlerinin acısını hep hissederler. Cemal, Almanya'da astronot olmuştur ancak hükümet onları bütçe azlığı nedeniyle uzaya göndermediği için mağdurdur. Yıllarca verdiği emeğin hiçbir zaman sonuçlanmayacağını bilmek onu mutsuz eder. Kenan, oyuncudur ancak istediği gibi bir iş bulamaz ve geçim sıkıntısı çeker. En küçük kardeş olan Suzan ise anaokulu öğretmenliği yapar. Eşiyle arasında problemler vardır ve ondan ayrılmaya karar verir. Üçü de eksik, mutsuz hissederler. Filmde görülmeyen ancak varlığı her an hissedilen babaları ise annelerinin ölümünden sonra onları terk etmiş ve kalan yaşamına tek başına devam etmiştir.

Filmlerdeki karakterler mutsuzluklarının yanında belirli bir otoritenin altında kalmış, büyümemiş, çocuk kalmış kişilerdir. Foucault, iktidar anlayışı ve işleyişinin yalnızca devlet aygıtı, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapmadığını belirtir. Kastettiği daha geniş anlamda, bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlar dizisidir. Toplumların iktidarın siyasi ağına gömülmüş yaşadığını belirtir (2012: 48). Dolayısıyla aile de toplumsal baskı kurumlarından biridir. Sürekli denetim altındaki kişi kimi zaman yetişkin, özgür bir bireye dönüşmekte zorluk çeker. Kiley, Peter Pan Sendromu olarak adlandırdığı psikolojik olguda büyümeden korkan yetişkinlerin karakteristik özelliklerine dair saptamalarda bulunur. Bu özelliklerden başlıcaları sorumsuzluk, kaygı, yalnızlık, cinsel rol çatışması, narsisizm, şovenizm, sosyal iktidarsızlık ve ümitsizliktir (1983: 5, 6). *Gişe Memuru*'nda Kenan otuzlu yaşlarında olmasına rağmen babasıyla yaşar ve onun baskısı altında ezilir. *Sarmaşık*'ta tayfa kaptan Beybaba'nın otoritesi altında ezilir ve ona direnç göstermek yerine sürekli birbirleriyle kavga ederler. İki filmde de bu kişilerin otorite karşısında söz hakları yoktur. Bu çocuk kalmışlığı Karaçelik *Kelebekler* filmine dair yorumunu da ekleyerek aşağıdaki gibi ifade eder:

Kenan da büyümemiş bir karakterdi, Cenk de Nadir de ve o gemideki İsmail de büyümemiş karakterlerdi. Bu film de büyümemiş üç karakter hakkında (Durdu ve Civan, 2018: 35). Hepsi esasında çocuk kalmış karakterler, ortak özellikleri bu. Ve onların bu çocuk hâllerini çok seviyorum. O büyümemişlik hâli üzerlerinde duruyor ve bir şekilde yaptıkları şeyler, aldıkları kararlar da öyle. Biri astronot olmak istiyor ama uçamıyor, gidemiyor. Biri aktör ama oraya yönelmiyor, seslendirme yapıyor. Diğeri anaokulu öğretmeni ama çocukların önünde ağlayabiliyor, sinir krizi geçirme eşiğinde. Karakterlerin o olmamışlık hâlleri kendi hayatlarındaki olmamışlık hâlinde geliyor. Dolayısıyla ortak özellikleri bu diyebilirim (Şen, 2018).

Karaçelik'in tüm filmlerindeki karakterler birey olma sancısı çekerler ve iki filmde birey olmaya karar verdikleri an ile birlikte filmler nihayetlenir. *Gişe Memuru*'nda bu an Kenan'ın babasının ölümüne göz yumarak ona karşı olan isyanıyla, *Sarmaşık*'ta kaptan Beybaba'nın otorite ve baskısı altında ezilmiş tayfanın birbirleriyle kavga etmeyi bırakıp ona karşı direnişe geçmeye karar verdikleri anda film biter.

Yönetmenin kadın ve erkeklerle ilgili tutumu ataerkil düzenin erkeğe olan güzellemelerinin aksi nitelik taşır:

Mesela *Sarmaşık*'ta kadın karakter olamazdı. Olmaması yüzünden bu kadar geri zekâlılık söz konusuydu. Orada bir kadın olsaydı bambaşka bir çözüm bulunabilirdi. Erkeklerin o geri zekâlı hali, sorunu çıkmaza sürüklüyor. Erkek olmak diye anlamlandırdığımız o tavır, o çözümsüzlük esasında sorun. ... Benzer şey *Gişe Memuru*'ndaki babayla oğul arasında geçerli. Sürekli birbirini kıran çarklardan bahsediyoruz. *Kelebekler*'de Suzan'ın varlığı, başka bir birliktelik ve umut veriyor. Suzan'ın varlığı ilk defa üç karakterin biraz daha karaktere dönüşmesine olanak

sağlıyor. Diğer karakterlerime haksızlık etmek istemiyorum fakat onlar mücadeleleri yapmak istediklerinin önüne geçen, bir şekilde engellenmiş karakterler (Durdu ve Civan, 2018: 35).

Karaçelik'in son filmi *Kelebekler*'in önemli bir özelliği de bu filmde ataerkil düzenin toplumsal cinsiyet normlarına göre oluşturduğu kadınlık hallerini ters yüz etmesidir. *Gişe Memuru* filmindeki kadın görevli Nevra'nın, kendi gişesine ödeme yapmak için yanaşan bir arabadaki şoföre olan davranışı bu durumun öncülü niteliği taşır. Nevra, filmin bu sahnesinde adamın tavrından hoşlanmaz ve üzerine saldırıp, küfür ederek onu dövmeye çalışır. *Kelebekler*'de ise Suzan karakterinin içki içip pavyonda tanımadığı erkeklere küfür etmesi ve eril dili dönüştürmesi, Kenan barda otururken onu beğenen bir kadının yanına gelmesi ve onunla futbol sohbeti yapmaya çalışması, muhtarın eşinin köy kahvesinde toplantı yaptıkları sırada sürekli eşini eleştirir şekilde rahatlıkla konuşması, Pedro Almodovar kadınlarını hatırlatır nitelik taşır.

## FİMLERDE YER ALAN GÖNDERMELER, ATIFLAR

Tolga Karaçelik filmlerinde hem kendi sinemasal evrenine göndermelere, hem de diğer çağdaşı eserlere yaptığı bazı atıflara rastlamak mümkündür. Yönetmen, Yusuf Atılgan'ı çok sevdiğini belirtir. *Gişe Memuru*'nda filmin karakteri Kenan'ın imza attığı bir sahnede görüntünün büyütülmesi halinde imzanın 'Kenan Atılgan' olduğunun görülebileceğini belirtir (Ugan, 2018). Ayrıca film içerik açısından da Anayurt Oteli ile birçok kişi tarafından bağlantılandırılmıştır (Bayer, 2018). Kenan, gişede vakit geçirmek için ara sıra film izler. İzlediği filmlerden biri Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965)'dir. Kadın elinde fotoğrafı adama götürürken televizyonu açar Kenan. Film görülür, daha sonra diyaloglar duyulur: "Hayır sana ait bir mesele değil bu. Resminle benim aramdaki bir durum seni ilgilendirmez. Ben senin resmine aşığım".

*Sarmaşık* filminde limanda demirleyip bekledikleri sırada vakit geçirmek için film izlerler. İzledikleri filmlerden biri *Gişe Memuru*'dur. Kenan'ın gişede delirme anlarından biri görülür ekranda. *Kelebekler* filminin evreninde ise üç kardeş yolculuk yaparlarken birden *Gişe Memuru*'nun Kenan'ı belirir. Gece amaçsızca yollarda dolanmaktadır. Cemal, ona Hasanlar'a nasıl gidileceğini sorar. Kenan Cemal'e ters ters bakar ve yoluna devam eder. Aynı zamanda *Kelebekler* filminde ortanca kardeşin adı da *Gişe Memuru* gibi Kenan'dır. Yönetmenin, *Gişe Memuru*'nu diğer filmlerle ilişkilendirip ortak bağlantılar kurarak sinemasal evreninin örülmesinde önemli bir öge olarak kullandığı söylenebilir.

Yönetmen, *Gişe Memuru* filminde dünyaya düşmesi muhtemel meteorların tartışıldığı televizyon programında babası Levent Karaçelik'i oynatmıştır. Karaçelik yakın dönem Türk



sinemasının önemli yönetmenlerinden olan yakın arkadaşı Emin Alper'i de *Kelebekler* filminde ses stüdyosunda seslendirme yönetmeni rolünde göstermiştir. *Kelebekler*'de Karaçelik kendisi de Suzan karakterinin eşini canlandırmıştır. Yine aynı filmde Kenan'ın evinde Sadri Alışık'ın posterini asılıdır.

Karaçelik, *Sarmaşık* filminin girişinde “Samuel Taylor Coleridge, Herman Melville, Joseph Conrad'a ithafen” yazısıyla bu şair/yazarlara olan hayranlığını dile getirir. Aynı zamanda film üç bölüme ayrılmıştır ve her bölüm, Samuel Taylor Coleridge'in *Yaşlı Gemici* şiirinin dizeleriyle açılır.

### FİLMLERİN SİNEMATOGRAFİK BİÇEMİ VE GÖRSEL ÜSLUBU

Tolga Karaçelik, her filminde farklı sinema türlerini melezleştirip kendine özgü yorumladığı gibi her filminin görsel üslubunu o filmin evrenine özgü oluşturur. Yönetmen, filmlerinin alışık olunduğu bir biçimde anlatım ve içerik bütünlüğü taşımadığını, hepsinin görsel üslubunun farklı olduğunu belirtir. Hikâyenin gerektirdiği dili her filmi için ayrı oluşturduğunu söyler (İFA, 2018). Bir röportajında bu farklılığı aşağıdaki gibi vurgular:

Her hikâyenin görsel kodu farklıdır ama *Gişe Memuru* ile görsel olarak renk skalasına ve aydınlık ve netliğine bakarsanız çok farklı değildir *Sarmaşık*. Farkları şu diyebilirim, zamansızlık ve tozlu nostalji hissi yaratması bakımından 16 mm'ye çekmeyi tercih etmişim *Gişe Memuru*'nda, buradaysa Alexa ile çalıştım. Renk skalası yine benzerdir, sarı güneş yine benzerdir (Çınar, 2015). *Kelebekler*'de '90'ların neşesi de var (Çınar, 2018).

Tolga Karaçelik, bir filmde önem verdiği en temel unsurun kurgu ve özellikle de kurguda yaratılan ritim olduğunu belirtir: “*Ritimsiz filmlere dayanamıyorum. Tıpkı şiirin, şarkının olduğu gibi filmlerin de bir ritmi olmalı*” (Bayer, 2018). Yönetmen, yabancılaşma ögesi olarak farklı bir anlam yaratmak istemiyorsa genellikle filmleri devamlılık kurgusu arz eder. *Gişe Memuru* filminde anlatmak istediği sıkışmışlık, yabancılaşma hissini kimi zaman kuşbakışına yakın üst açı çekimlerle, kimi zaman alt açı çekimlerle vurgular. Kamera çoğunlukla sabit, kimi zaman ise aktüeldir ve bu ikisinin yarattığı zıtlık hızlı kurguyla desteklenerek bir anlam bütünlüğü oluşturulur. Kenan'ın gişede fordist tarzda otomatikleşmiş olarak sürekli aynı işi yapması, bilet alıp verirkenki yakın çekimlerin hızlı biçimde kurgulanmasıyla anlatılır. Bazı sahnelerin ikili diyaloglarında açı - karşı açı çekim tekniği yerine, ikili sekans plan olarak nitelendirilebilecek konuşan iki kişiyi birlikte çerçeveleyen ikili boy plan almayı tercih eder. *Sarmaşık* filminin ikinci yarısında hikâyenin değişimiyle birlikte karakterlerin yakın plan çekimleri azalır. Siluet aydınlatma kimi zaman devreye girer. *Kelebekler*'de İstanbul şehir yaşamının gösterildiği ilk bölüm hızlı dinamik kurgusuyla dikkat

çeker. Köye geldiklerinde ise hem zaman hem de kurgu yavaşlar. Bayraktar, Karaçelik ile yaptıkları röportajda Kelebekler'in kurgusuna dikkat çeker:

Hem biçimsel hem içeriksel bakımdan aynı tonda olmasıyla organik bir bütünlük sağlamış bence. Karakterler ağlarken pat diye kahkaha; gülerken pat diye ağlama; hızlı ritimden pat diye yavaş... Tüm bu kesmeler de hayata müdahale eden olaylar gibi; ani, tesadüfi, ... alakasız ve saçma- saçma ama önemli. Böyle bir senaryoya böyle bir kurgu uyum sağlar (Bayraktar, Akbaba, Altuğ, 2018).

*Kelebekler* filminin kurgusunda diğer iki filmden farklı bir yabancılaşma unsuru yer alır. Filmde üç kardeş babalarının cenazesinden bir gün önce köy evinin bahçesinde rakı içip eğlenirler. Nazan Öncel'in *Gidelim Buralardan* şarkısına hep birlikte eşlik ettikleri ve dans ettikleri sahnenin girişinde Suzan ilk olarak kendi dans eder. Suzan'ın dans ettiği sahnenin arasına insert olarak bir sonraki sahnede Suzan'ın üzgün olarak oturduğu çekimden beş saniyelik bir parça girer. Bu hem yoğun konsantrasyon halinde sahneye özdeşleşmiş seyirci için bir yabancılaşma ögesidir, hem de eğlenmek ve üzgün olmanın iç içe geçmiş birbirinden ayrılmaz bir karşıtlık olmasıdır. Bu çekim bir yandan da seyirciyi bir sonraki sahnenin üzgün atmosferine hazırlar.

Işık, filmlerin ruhuna uygun doğal aydınlatma biçiminde tasarlanmıştır. *Gişe Memuru* ev içinde geçen ilk sahnelerinde karanlık ve depresif iken, dış çekimler aydınlık ve canlıdır. Kenan'ın gişede görev yaparken yer aldığı sahnelerdeki sıkışmışlık hissi aydınlatma ile değil yakın çekimler ve hızlı kurgusuyla ifade edilir. *Sarmaşık* filmi karanlık ve depresif atmosferleriyle, *Kelebekler* ise canlı ve renkli evreniyle anlatıma katkıda bulunur. Müzik ve ses kullanımı kimi zaman diegetik, kimi zaman non-diegetik biçiminde ilerler. Kimi zaman *Sarmaşık* filminde olduğu gibi ortam sesi (Gemideki gıcırtilar, dalga sesi, metal sürtmesi, telsiz, floresan lambanın sesi vb.) rahatsız edici bir biçimde kurgulanır. *Gişe Memuru*'nda film için Cem Adıyaman tarafından bestelenmiş müzik, filmin atmosferine katkı sağlar. *Sarmaşık* ve *Kelebekler*'de ise filme özgü müziğin yanında farklı olarak Cem Karaca, Barış Manço, Nazan Öncel, Grup Gündoğarken gibi popüler müzisyenlerin şarkılarının kullanılmasıdır. Bu şarkıları kimi zaman karakterler sahnenin içinde dinleyip eğlenirler, kimi zaman da Wong Kar-Wai'nin filmlerinden alışık olduğumuz üzere filmin arasında müzik klibini andıran sahneler üzerinde kullanılır. Bu sahneler, her iki türlü de filmin anlatımı ve evrenine katkı sağlar.

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Çalışma kapsamında yakın dönem Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Tolga Karaçelik ve filmleri, auteur eleştiri yaklaşımı çerçevesinde çözümlenmiştir. Auteur eleştiri

yöntemi ilk düzeyde yönetmenin kişiliği ve dünya görüşüyle filmler arasında bir paralellik bulunup bulunmadığını sorar. Bu nedenle ilk aşamada yönetmen Tolga Karaçelik'in yaşam öyküsü, çalışma metodu ve ilham kaynakları ortaya konulmuş ve bu bilgiler kılavuzluğunda auteur eleştiri öğeleri açısından yönetmen analiz edilmiştir. Yönetmenin uzun metrajlı üç filmi (*Gişe Memuru*, *Sarmaşık*, *Kelebekler*) tekrarlanan temalar; anlatı yapısı, zaman ve mekan; karakterler; kullanılan ve tekrarlanan ortak metaforlar; filmlerinde yer alan göndermeler, atıflar ve yönetmenin sinematografik biçemi ve görsel üslubu öğelerine göre başlıklandırılarak çözümlenmiştir.

Auteur eleştirinin yönetmenle ilgili sorduğu temel sorulardan biri teknik yeterliliğe sahip olup olmadığıdır. Karaçelik'in New York Film Academy'de tamamlamış olduğu kurs ve uzun metraj yanında çektiği kısa film ve reklamlar, filmlerinin sinematografik yeterliliği ve görsel üslubu, çalışma metoduyla da birlikte değerlendirildiğinde yönetmenin teknik yeterliliğe sahip olduğu görülmektedir.

İkincil düzeyde auteur eleştiriye göre bir yönetmenin ortak biçiminin oluşmuş ve imzasının filmlere yansımış olması gerekliliğidir. Yönetmenin kendi filmleri arasında tema, biçem, üslup vb. öğelere göre ortak bir bağ kurulup kurulmadığı, kendi filmlerine gönderme yapıp yapmadığı önemlidir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Karaçelik'in filmlerinin biçimden ziyade içerik açısından ortak motifler taşıdığı söylenebilir. Filmleri türler arası melezlik içerse de, her filmde başka türlerin melezleştirilmesiyle oluşturulmuş biricik örnekler ortaya koyar. Dolayısıyla sinematografik olarak kamera, ışık, kurgu vb. öğeler farklılaşır. Ancak içerik açısından bakıldığında Karaçelik'in uzun metrajlı filmlerinin ortak temaları, baba temsili üzerinden iktidar ve otorite göndermesi ve yaşanan karşı çıkış ile özgürleşme çabası, anne eksikliği, yol ve yolculuk, iletişim sorunları, yalnızlık, yabancılaşma, yolunda gitmeyen aile ilişkileri, ölüm, intihar ve kimi zaman karakterlerin içine girdiği bir nevi delilik halidir. Yönetmen bu temaları işlerken zaman zaman düz anlatım dili tercih ederken, zaman zaman da gerçekdışı öğelerin desteğiyle anlatımı güçlendirir. Ayrıca Karaçelik'in filmlerinde kullandığı ortak metaforlar da bu işleyişi destekler niteliktedir.

Karaçelik, tüm filmlerinde masalsı, sürreal ve büyülü gerçekçi olarak nitelendirilebilecek öğeler kullanır. Bu öğeler yarattığı gerçekçi filmsel evren içinde bambaşka anlamlara bürünür. İlk filmi *Gişe Memuru*'nda gökten kırmızı bir araba düşer. *Sarmaşık* filminde gemide karmaşa başladığı andan itibaren yaralanan insanlardan kan akmaz, onun yerine yaralarından tüm gemiye sarmaşık yayılır. Yine *Sarmaşık* filminde birden salyangozlar belirir ve geminin duvarlarında, camlarda gezinmeye başlarlar. *Kelebekler*

filminde ise Hasanlar köyündeki tavuklar hızlı hareket ettiklerinde patlarlar. Ayrıca yılın belirli bir zamanında binlerce kelebek o köye ölmeye gelir.

Hasanlar köyü, yönetmenin iki filminde karşımıza çıkan ortak metaforlar arasındadır. Yönetmenin üç filminde yer alan başka bir ortak metafor da Afar'dır. Sürekli açık televizyon, değişik renklerde çevirmeli analog telefon, bozulmuş tamir gerektiren eşyalar da filmlerde tekrarlanan ortak metaforlar arasındadır.

Tolga Karaçelik filmlerinde hem kendi sinemasal evrenine yaptığı göndermelere, hem de diğer çağdaş eserlere bazı atıflara rastlamak mümkündür. *Gişe Memuru*'nda yönetmen Yusuf Atılgan ve Anayurt Oteli'ne gönderme yapmıştır. *Gişe Memuru* filminde Kenan, *Sevmek Zamanı* filmini izler. *Sarmaşık* filminde tayfa, *Gişe Memuru*'nu izler. *Kelebekler* filminin evreninde ise üç kardeş yolculuk yapırlarken birden *Gişe Memuru*'nun Kenan'ı belirir. Yönetmenin, *Gişe Memuru*'nu diğer filmlerle ilişkilendirip ortak bağlantılar kurarak sinemasal evreninin örülmesinde önemli bir öge olarak kullandığı söylenebilir. Aynı zamanda Karaçelik, *Sarmaşık* filminin girişinde "Samuel Taylor Coleridge, Herman Melville, Joseph Conrad'a ithafen" yazısıyla bu şair/yazarlara olan hayranlığını dile getirir. Aynı zamanda film üç bölüme ayrılmıştır ve her bölüm, Samuel Taylor Coleridge'in Yaşlı Gemici şiirinin dizeleriyle açılır. Aynı zamanda etkilendiği sanat eserlerine atıfta bulunması da önemli bir ögedir.

Karaçelik'in, belirli temalar, ortak metaforlar etrafından dönen, ancak ortak biçimsel özellikler olsa bile farklı türlerinin melezleşmesiyle farklı tarzda filmler üretmesi ve müzik kullanımla Wong Kar-Wai'yi; gerçekdışı öğeleri kullanımındaki tarzıyla Federico Fellini, Emir Kusturica, Anders Thomas Jensen ve İskandinav sinemasının kimi temsilcilerini; ölüm yaşam karşıtlığını işlemedeki becerisiyle Abbas Kiarostami'yi andırdığı söylenebilir.

Yönetmenin filmlerindeki karakter yaratımı da paralellik içerir. Oyuncuların fiziksel özellikleri rollere uygun ve gerçekçi olup, güzellik, çirkinlik gibi ana akım sinemaya dair kalıplar mevcut bulunmaz. Yönetmen, sıradan insanların sıradan gibi görünen hikâyelerini gerçeküstü öğelerle de süsleyerek sıradışılaştırır. Filmlerindeki karakterlerin çoğu tutunamayan, kenarda kıyıda kalmış mutsuz kişilerdir. Filmlerdeki karakterler mutsuzluklarının yanında belirli bir otoritenin altında kalmış, büyüyememiş, çocuk kalmış kişilerdir. Karaçelik'in tüm filmlerindeki karakterler birey olma sancısı çekerler ve iki filmde birey olmaya karar verdikleri an ile birlikte filmler nihayetlenir. Yönetmenin bazı filmlerinde kadın ve erkeklerle ilgili tutumu ataerkil düzen kalıplarının aksi bir tutumla Pedro Almodovar sinemasını andıran bir nitelik taşır.

Tolga Karaçelik, filmlerini klasik anlatı yapısıyla çağdaş anlatıyı harmanlayarak şekillendirir. Filmlerindeki bazı öğeler klasik anlatı, kimileri ise çağdaş anlatı unsurlarını barındırır. Kimi zaman da klasik anlatı yapısının vaatlerini seyirciye sunar; seyirciyi bu anlatının klişe kodlarına hazırlar ancak beklentiyi karşılamayarak seyirciyi şaşırtır. Filmlerde kimi zaman özdeşleşmeye dair kimi zaman ise yabancılaşma öğeleri kullanır. Karaçelik, filmlerinin sonunda katharsise izin vermez. İyi bir filmin salondan çıktıktan sonra seyirciyle yaşamaya devam etmesi gerektiğine inanan yönetmenin filmlerinin bir sonu yoktur, filmler açık uçlu biçimde nihayetlendirir.

Karaçelik her filminde kendi için yeni ve farklı bir türsel deneyime girer. *Gişe Memuru* psikolojik ve fantastik öğeler, *Sarmaşık* ise fantastik ve gerilim öğeleri içeren dram anlatıdır. Popüler anlatıların türsel kodlarını tam olarak barındırmasa da türler arası melezleştirme yönetmenin anlatısal özellikleri arasındadır. Tolga Karaçelik, her filminde farklı sinema türlerini melezleştirip kendine özgü yorumladığı gibi her filminin görsel üslubunu o filmin evrenine özgü oluşturur.

Auteur kurama göre yönetmenin sanatsal dokunuşunu katarak filme bir iç anlam katıp katmadığı, film setinde coşkulu olup olmadığı da önemlidir. Karaçelik setteki ruh halini şu şekilde anlatır: “Penguenler suda ne kadar mutlularsa ben de o kadar mutlu oluyorum. Karada paytak paytak yürürler. Karada zaafı olan her şey suda işlerine yarıyor ya bende de durum böyle. Sette o yüzden penguen kadar mutluyum” (İnci, 2018).

Auteur yönetmenlerin çoğu filmlerinin ekibinde bulunan belli başlı kişilerle sürekli çalışmayı tercih ederler. Karaçelik de başta kurgucusu ve kimi oyuncularını olmak üzere ekibinde aynı kişilerle hatta arkadaşlarıyla çalışmayı tercih eder. Auteur yönetmenlerin en önemli özelliklerinden biri de filminin fikir aşamasından kurgu aşamasına kadar tek yetkili kişi olarak filminde karar merci olması ve filmin tüm aşamalarında yönetmenin etkinliğinin ön planda olması gerekliliğidir. Karaçelik senaryo ve yönetmenliğini üstlendiği filmlerinin kimilerinde yapımcı ve kurgucu olarak da yer almıştır.

Her yönetmenin tüm filmlerinin her yönden aynı ya da benzer nitelikler taşıması gerekmez. Aynı zamanda bir auteur yönetmenin filmleri zamanla değişim gösterebilir. Yaşadığı ülke, kişisel deneyim vb. birçok öğeden zamanla etkilenen yönetmenin, kendi değiştiği gibi filmleri de dönemselsel olarak farklılaşacaktır. Henüz üç filmi olan Karaçelik için auteur yönetmen denilmesi için erken olsa da, şimdiye kadar yaptığı filmlerden anlaşıldığı üzere auteristik eğilimler taşıdığı ve önemli bir yönetmen olduğu söylenebilir. İleriye dönük

olarak yapacağı filmler ve filmlerini hangi mecralarda gerçekleştireceği, onun auteur mertebesine çıkıp çıkmayacağını belirleyecektir.

Yakın dönem Türk sinemasının önemli yönetmenlerinin auteur analiz çerçevesinde incelenmesi hem yönetmenlerin şu anki durumunun saptanması hem de ileriye dönük Türk sinemasında oluşmakta olan yeni akım/hareket/dönemin biçiminin saptanması açısından önemli bulunmaktadır. Bu nedenle Tolga Karaçelik'in çağcılı olan diğer bağımsız yönetmenlerin de auteur eleştiri yöntemiyle çözümlenmesi önemli bulunmaktadır.

## KAYNAKÇA

Adorno, T. W. & Horkheimer M. (2014). Aydınlanmanın Diyalektiği. Çev: N. Ünler & E. Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Aitken, I. (2015). Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz. Çev. Z. Atam vd., Y.y.: Doruk Yayınları.

Akıncı Yüksel, N. A. (2008). Taşra, Gelenek ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar. Selçuk İletişim Dergisi, 5(2), 128-135.

Akser, M. (2015). Turkish Independent Cinema: Between Bourgeois Auterism and Political Radicalism. Independent Filmmaking Around the Globe. Ed. D. Baltruschat - M. P. Erickson. University of Toronto Press.

Aksu, A. (2016, 03 Ekim), "Hiyerarşi Konusunda Hiç Bir Şey Siyah Beyaz Değildir". Reportare. <http://reportare.com/kultur-sanat/hiyerarshi-konusunda-hic-bir-sey-siyah-beyaz-degildir/hiyerarshi-konusunda-hic-bir-sey-siyah-beyaz-degildir>, Erişim Tarihi: 06.04.2019.

Althusser, L. (2010). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. Çev: A. Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

Arman, A. (2018, 18 Mart). Çok da Şey Etmemek Lazım!. Hürriyet. <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/cok-da-sey-etmemek-lazim-40775970>, Erişim Tarihi: 06.03.2019.

Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem. Çev. N. Özer, Ed. A. Karadoğan, Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar. Ankara: DeKi Yayınları.

Atam, Z. (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması. İstanbul: Cadde.

Bauman Z. (2003). Modernlik ve Müphemlik. Çev: İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayer, B. (2018, 20 Aralık). "İzlemek İstedğim Filmleri Çekiyorum": Tolga Karaçelik ile Bir Röportaj. <https://www.wannart.com/izlemek-istedigim-filmleri-cekiyorum-tolga-karacelik-ile-bir-roportaj/>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.

Bayraktar, N. - Akbaba, Ö. E. & Altuğ, G. (2018, 20 Temmuz). Sekans Diyalogları 2 - Kelebekler / Tolga Karaçelik. Sekans Sinema Kültürü Dergisi. <http://www.sekans.org/index.php/tr/ara-yazilar/253-sekans-diyaloglari-2>, Erişim Tarihi: 06.04.2019.

Bazin, A. (2012). "Politique des Auteurs Üzerine". Çev. A. Yeşilyurt, SineCine Dergisi, 3 (1), 93-103.

Beyazperde. (2015, 06 Aralık). 52. Antalya Film Festivali'nde Altın Portakal Ödülleri Sahiplerini Buldu!. <http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-71371/>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.

Brecht, B. (1997). Epik Tiyatro. Çev: K. Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi.

Butler, A. M. (2011). Film Çalışmaları. Çev: A. Toprak. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Büker, S. (2010). Auteur Kurama Giriş. Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri. Ed. S. Büker - Y. G. Topçu. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Büker, S. (2016). Dolana Dolana Erkek Hikâyeleri: Sarmaşık. SineCine Dergisi, 7 (2), 219-233.

Ceylan, C. (2015). Foucault ve İronik Özgürlük, Akademik Bakış Dergisi, (51), 183-194.

CNN Türk. (2016, 03 Mart). 48. SİYAD Ödülleri Sahiplerini Buldu.

<https://www.cnntrk.com/kultur-sanat/sinema/48-siyad-odulleri-sahiplerini-buldu>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.

Cuddon, J. A. (1999). The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London: Penguin Books.

Çapa, E. (2018, 30 Mart). "Neciydin Sen, Filmci mi?": Bir Tolga Karaçelik Röportajı. GQ Türkiye. <https://gq.com.tr/dergi-konulari/neciydin-sen-filmci-mi-bir-tolga-karacelik-roportaji>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.

Çınar, U. (Aralık 2015). Ritimdir Benim İçin Film..., Karga Dergisi, 99. <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/99/1449#>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.

Çınar, U. (Nisan 2018). Şöyle Bir Nefes, Bir Keyif Alalım: Tolga Karaçelik Söyleşisi, Karga Dergisi, 125. <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/125/4551>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.

Daldal, A. (2014). The Concept of "National Cinema" and the "New Turkish Cinema". New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema. Ed. M. Akser - D. Bayraktar. Londra: Cambridge Scholars Publishing.

Deniz, T. (2018, 01 Nisan). Uçuşan Kelebekler ya da Kapanmayan Yaralar. <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/409/ucusan-kelebekler-ya-da-kapanmayan-yaralar>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.

Dick, B. F. (1998). Anatomy of Film. New York: St. Martin's Press.

Durdu, B. - Civan, C. (2018, Mart-Nisan). Tolga Karaçelik: Kötülüğü Konuşmak Onu Büyütüyor. Hayal Perdesi, (63), 39-40.

Esen, Ş. (2002). Ömer Kavur: Sinemamızda Bir 'Auteur'. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Euronews. (2018, 15 Kasım). Selanik Film Festivali: Tolga Karaçelik'in 'Kelebekler' Filmi Seyirci Ödülü Aldı. <https://tr.euronews.com/2018/11/15/selanik-film-festivali-tolga-karacelik-in-kelebekler-filmi-seyirci-odulu-aldi>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.

FilmLoverss. (2016, 27 Nisan). Sarmaşık Filmi 17. Cinema Europa Festivali'nde Cinemaeuropa Ödülü Sahibi Oldu. <https://www.filmloverss.com/sarmasik-filmi-17-cinema-europa-festivali-nde-cinemaeuropa-odulu-sahibi-oldu/>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.

Foucault, M. (2005). Entelektüelin Siyasi İşlevi. Çev: I. Ergüden - O. Akınhay - F. Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2006). Deliliğin Tarihi. Çev: M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2007). Cinselliğin Tarihi. Çev: H. Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Foucault, M. (2011). Büyük kapatılma. Çev: I. Ergüden - F. Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, E. (1990). Sağlıklı Toplum. Çev: Y. Salman & Z. Tanrısever, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Green, A. (2005). On Private Madness. London: Karnac Books.
- Gün, G. (2016). Türkiye Sineması'nda Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: Abluka ve Sarmaşık. İletişim Dergisi (24), 101-118.
- Gürsoy, N. (2016). Tolga Karaçelik'le Metaforik Bir Söyleşi. <https://filmhafizasi.com/tolga-karacelikle-metaforik-bir-soylesi/>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.
- Habertürk. (2018, 26 Haziran). Kelebekler Art Film Fest 2018'den Jüri Özel Ödülü ile Döndü. <https://www.haberturk.com/kelebekler-art-film-fest-2018-den-juri-ozel-odulu-ile-dondu-2032564>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.
- Hançerlioğlu, O. (t.y.). Dünya İnançları Sözlüğü: Dinler, Mezhepler, Tarikatlar, Efsaneler. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hayal Perdesi. (2011, 26 Ekim). Mannheim'dan Gişe Memuru ve Ya Sonra'ya Ödül. <https://www.hayalperdesi.net/haber/festival/1625-17-mannheimdan-gise-memuru-ve-ya-sonraya-odul.aspx>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.
- Hürriyet. (2015, 15 Temmuz). Sarmaşık'a İngiltere'den Ödül. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/sarmasika-ingiltereden-odul-29559318>, (Erişim Tarihi: 24.03.2019).
- Hürriyet. (2016, 03 Mayıs). Sadri Alışık Ödülleri Sahiplerini Buldu. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/sadri-alisik-odulleri-sahiplerini-buldu-40098497>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.
- Indiegogo. Butterflies - Kelebekler. <https://www.indiegogo.com/projects/butterflies-kelebekler#/>, Erişim Tarihi: 21.03.2019.
- İnci, A. Ö. (2018, 07 Nisan). Tolga Karaçelik: Sette Sudaki Penguenler Kadar Mutluyum. <https://bianet.org/biamag/diger/195885-tolga-karacelik-sette-sudaki-penguenler-kadar-mutluyum>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.
- İstanbul Film Akademi (İFA). (2018, 20 Nisan). Tolga Karaçelik (Kelebekler) - Arka Plan (Bölüm #3) [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=kZcoz0KJsBE>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.
- Kabadayı, L. (2013). Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karaçelik, T. (Yönetmen). (2010). Gişe Memuru [Film]. Türkiye: BKM Film, Mantar Film.
- Karaçelik, T. (Yönetmen). (2015). Sarmaşık [Film]. Türkiye: Karaçelik Film, Insignia, Cine Chromatix, jomami, Kalafilm.
- Karaçelik, T. (Yönetmen). (2018). Kelebekler [Film]. Türkiye: Chantier Films, Karaçelik Film, Karma Film.
- Kamera Arkası. (t.y.) Tolga Kenan Karaçelik, <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/tolgakenankaracelik.html>, Erişim Tarihi: 19.03.2019.



Kiley, D. (1983). *The Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*. New York: Dodd, Mead & Company.

Kloos, H. (1982). Development, Drought, and Famine in the Awash Valley of Ethiopia. *African Studies Review*, 25 (4), 21-48, <https://www.jstor.org/stable/524399>, Erişim Tarihi: 06.04.2019.

Kolker, R. (2011). *Film Biçim ve Kültür*. Çev: F. Ertınaz vd. Ankara: De Ki Yayınevi.

Kolukısa, E. (2018, 01 Nisan). 'Kelebekler'in Yönetmeni Tolga Karaçelik 'Dönüşmekten Korktuğumuz Şeyiz Aslında'. *Cumhuriyet*.  
[http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/951699/\\_Kelebekler\\_in\\_yonetmeni\\_Tolga\\_Karacelik\\_\\_Donusmekten\\_korktugumuz\\_seyiz\\_aslinda\\_.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/951699/_Kelebekler_in_yonetmeni_Tolga_Karacelik__Donusmekten_korktugumuz_seyiz_aslinda_.html), Erişim Tarihi: 09.03.2019.

Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. Çev: E. Yılmaz. Ankara: De Ki Yayınevi.

Milliyet. (2018, 01 Ekim). Adana'da En İyi Film Ödülü 'Sibel'e'.  
<http://www.milliyet.com.tr/adana-da-en-iyi-film-odulu-sibel-e-gundem-2751852/>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.

Morva Kablamacı, A. D. (2011). *Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* Ed. M. İri. İstanbul: Derin Yayınları.

NTV. (2010, 31 Mart). Yeni Bir Sinema Hareketi Başlıyor.  
[https://www.ntv.com.tr/turkiye/yeni-bir-sinema-hareketi-basliyor,FtjaPrfedEaA\\_yZ0CF87Gw](https://www.ntv.com.tr/turkiye/yeni-bir-sinema-hareketi-basliyor,FtjaPrfedEaA_yZ0CF87Gw), Erişim Tarihi: 24.03.2019.

NTV. (2010, 15 Ekim). Altın Portakal'ın En İyisi 'Çoğunluk'.  
<https://www.ntv.com.tr/turkiye/altin-portakalin-en-iyisi-cogunluk,SFM0z-ZFGEiHBoBs7AnGww>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.

NTV. (2016, 29 Ocak). Altın Koza Ödülleri Sahiplerini Buldu.  
<https://www.ntv.com.tr/sanat/altin-koza-odulleri-sahiplerini-buldu,yWpHUAHMG0K2pbAm7bjZTg>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.

NTV. (2018, 19 Haziran). Tolga Karaçelik'in Kelebekler Filmine Bükreş Uluslararası Film Festivali'nden Ödül. <https://www.ntv.com.tr/sanat/tolga-karacelik-in-kelebekler-filmine-bukres-uluslararasi-film-festivalinden-odu,hbAsCIF-k0-AK8BekvwiYJA>, Erişim Tarihi: 24.03.2019.

NTV. (2018, 11 Ekim). Bartu Küçükçağlayan'ın Bartu Ben Dizisi Başlıyor.  
[https://www.ntv.com.tr/sanat/bartu-kucukcaglayanin-bartu-ben-dizisi-basliyor,IwStaPYDtEqTmCwMtJO\\_qg](https://www.ntv.com.tr/sanat/bartu-kucukcaglayanin-bartu-ben-dizisi-basliyor,IwStaPYDtEqTmCwMtJO_qg), Erişim Tarihi: 24.03.2019.

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

Özer, E. (2015, 17 Aralık). Ödülünü Dündar ve Gül'e Adayan Yönetmen Karaçelik: Korksaydım, Yine Yapardım. <http://www.diken.com.tr/odulunu-dundar-ve-gule-adayan-yonetmen-karacelik-korksaydim-yine-yapardim/>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.

Pösteği, N. (2017). *Yeşilçam'ın Belleği: Unutulmuş Filmler Divanı-I*, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Sarmaşık, Sinopsis. <http://www.sarmasikfilmi.com/>, Erişim Tarihi: 22.03.2019.

- Sarris, A. (1992). Notes on the Auteur Theory in 1962. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Ed. G. Mast - M. Cohen - L. Braudy. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Sennett, R. (2011). Otorite. Çev: K. Durand. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- SineFilozofi. (2018, 20 Nisan). "Kelebekler" Filmi Üzerine [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=4hMPxSMGikk>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. Çev: S. Salman - Ç. Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis.
- Şen, E. (2018, 16 Nisan). 37. İstanbul Film Festivali: Tolga Karaçelik Röportajı. <https://www.filmloverss.com/37-istanbul-film-festivali-tolga-karacelik-roportaji/>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.
- Teksoy, R. (2009). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi: I. Cilt. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- The Telegraph. (t.y.). Hell on Earth: Tourists Visit the Danakil Desert in the Afar Region of Ethiopia. <https://www.telegraph.co.uk/travel/picturegalleries/8217368/Hell-on-Earth-tourists-visit-the-Danakil-Desert-in-the-Afar-region-of-Ethiopia.html>, Erişim Tarihi: 06.04.2019.
- Truffaut, F. (1954). A Certain Tendency of the French Cinema. <http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml>, Erişim Tarihi: 12.04.2019.
- Ugan, U. (2018, 28 Mart). "Yönetmenlik Olarak En Zor Filmimdi: Kelebekler". Milliyet. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sinema/yonetmenlik-olarak-en-zor-filmimdi-kelebekler-/9834>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.
- Weber, M. (2004). Sosyoloji Yazıları. Çev: T. Parla. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wollen, P. (2008). Sinemada Göstergeler ve Anlam. Çev: Z. Aracagök - B. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldırım, M. (Aralık 2017). Türkiye Sinemasının Bugünü: Sistemsel Eleştiri Düz-Leminde "Bağımsızlık" Zinciri. Kesit Akademi Dergisi, 3 (10), 287-315.
- Yüksel, A. H. (2015, 18 Eylül). Komedi Çekiyorum Gerilim Zannediliyor. Hayal Perdesi. <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/111-komedi-cekiorum-gerilim-zannediliyor.aspx>, Erişim Tarihi: 09.03.2019.