

AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE

TOLGA KARAÇELİK SİNEMASI

Yüksek Lisans Tezi

Selvi Ece DUGAN

Eskişehir 2022

AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE TOLGA KARAÇELİK SİNEMASI

Selvi Ece DUGAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Sibel NORMAN

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Nisan 2022

T.C.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Selvi Ece DUGAN'ın "**Auteur Kuram Çerçevesinde Tolga KARAÇELİK Sineması**" başlıklı tezi **01 Nisan 2022** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda, yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : **Doç. Dr. Sibel NORMAN**

Üye : **Prof. Dr. Erol Nezh ORHON**

Üye : **Dr.Öğr.Üy. Murat Ertan DOĞAN**

Prof. Dr. Saime ÖNCE

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE TOLGA KARAÇELİK SİNEMASI

Selvi Ece DUGAN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan 2022

Danışman: Doç. Dr. Sibel NORMAN

Ortaya çıktığı ilk yıllarda yalnızca bir eğlence aracı olarak konumlandırılan sinemanın, bir sanat ve dil olduğunun kabulünden sonra sanatçının yani filmlerin yaratıcısının kim olduğu sorusu gündeme gelmeye başlamıştır. Bu soruya cevap vermek amacıyla ortaya çıkan sinema kuramlarından bir tanesi Auteur kuramıdır. Auteur kuramının ilk kıvılcımları, Alexandre Astruc'un kamera-kalem makalesi ile ortaya çıkmıştır. Andre Bazin, François Truffaut gibi Fransız Yeni Dalga Sinemasının öncülerinin görüşleri ile bir politika haline dönüşmüştür. 1962 yılında Andrew Sarris, Auteur politikayı bir kurama dönüştürmeye çalışmıştır. Sarris, auteur bir yönetmen olmanın üç öncülünü belirlemiştir. Peter Wollen ise kurama yapısalcı bir bakış açısı kazandırmıştır. Filmin yaratıcısı unvanını yönetmene veren Auteur kuramı, günümüzde bir yönetmen ve film eleştirisi yöntemi olarak ele alınmaktadır. Yönetmenin filmleri arasındaki bağları ve bütünlüğü ortaya koymak amacıyla kullanılmaktadır. Bu çalışmada bağımsız Türk yönetmen Tolga Karaçelik'in uzun metrajlı sinema filmleri Auteur kuram çerçevesinde ele alınmıştır. Filmlerinde tercih ettiği temalar, filmleri arasında kurduğu bağlantılar, kullandığı metaforlar aracılığıyla kendine has bir sinema üslubu geliştirmiş olan yönetmenin auteur olup olmadığı çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. Auteur kuram çerçevesinde Karaçelik'in filmleri ele alınırken, Sarris tarafından ortaya konulan öncüller ve Wollen'in yapısalcı yaklaşımı temel alınmış, yönetmenin sinema birikimi, kişiliği, içinde yaşadığı dönemin ve toplumun özellikleri de göz önünde bulundurulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Auteur kuramı, Tolga Karaçelik.

ABSTRACT

TOLGA KARAÇELİK CINEMA IN THE SCOPE OF AUTEUR THEORY

Selvi Ece DUGAN

Department of Cinema and Television

Anadolu University Graduate School of Social Sciences, April 2022

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Sibel NORMAN

After the recognition that cinema, which was positioned only as a means of entertainment in the first years of its existence, was art and language, the question of who the artist was, began to be raised. One of the cinema theories that has emerged to answer this question is the Auteur theory. The first sparks of auteur theory emerged with Alexandre Astruc's camera-stylo article, and it turned into a policy with the views of the pioneers of French New Wave Cinema such as Andre Bazin and François Truffaut. Andrew Sarris tried to turn Auteur policy into a theory and identified three prerequisites for becoming an auteur director, while Peter Wollen gave the theory a structuralist perspective. Auteur theory, which gives the title of the film's creator to the director, is used today as a method of film criticism to reveal the bonds and integrity between the director's films. In this study, full-length movies of Tolga Karaçelik are discussed within the framework of Auteur theory. The main problematic of the study is whether Karaçelik, who has developed a unique cinema style through the themes he prefers, the connections he makes between his films, and the metaphors he uses, is an auteur. While discussing Karaçelik's films within the framework of the auteur theory, the criteria determined by Sarris and Wollen's structuralist approach were taken as a basis, and the cinematic background of the director, his personality, the characteristics of the society in which he lived were also taken into consideration.

Keywords: Cinema, Auteur Theory, Tolga Karaçelik.

TEŐEKKÖRLER

Öncelikle yüksek lisans eğitimim süresince hem akademik hem de şahsi hayatımda bana her konuda yardımcı olan danışmanım Doç. Dr. Sibel Norman'a; değerli yorumları, önerileri ve katkılarıyla çalışmamı son haline getirmemi sağlayan jüri üyelerim Prof. Dr. Erol Nezih Orhon, Dr. Öğr. Üyesi Murat Ertan Doğan ve Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı'ya şükranlarımı sunarım.

Kendisine yönelttiğim tüm sorulara içtenlikle cevap veren yönetmen Tolga Karaçelik'e değerli vaktini ayırdığı, bugüne kadar ürettiği ve bundan sonra üreteceği tüm eserler için teşekkür ederim.

Tüm eğitim hayatım boyunca desteklerini hiç esirgemeyen ve her daim yanımda olan aileme emekleri için sonsuz minnetlerimi sunarım.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Selvi Ece DUGAN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ ve ENSTİTÜ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜRLER.....	v
ETİK İLKE ve KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç.....	3
1.3. Önem	4
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar.....	5
1.6. Tanımlar	5
1.7. Yöntem	5
2. AUTEUR KURAM.....	8
2.1. Auteur Kuramın Ortaya Çıkışını Hazırlayan Koşullar	8
2.2. Alexandre Astruc ve Kamera-Kalem	9
2.3. Les Cahiers Du Cinéma, La Politique des Auteurs.....	10
2.4. Yeni Dalga Akımı	13
2.5. Andrew Sarris ve Peter Wollen	17
2.6. Auteur Eleştirisi	20

	<u>Sayfa</u>
3. TOLGA KARAÇELİK SİNEMASI.....	22
3.1. Tolga Karaçelik’in Yaşam Öyküsü ve Sinemaya Bakışı	22
3.2. Tolga Karaçelik’in Filmografisi.....	25
3.3. Tolga Karaçelik Filmleri	26
3.3.1. Gişe Memuru (2010)	26
3.3.1.1. Filmin künyesi.....	26
3.3.1.2. Filmin geniş özeti	27
3.3.2. Sarmaşık (2015).....	35
3.3.2.1. Filmin künyesi.....	35
3.3.2.2. Filmin geniş özeti	37
3.3.3. Kelebekler (2018)	43
3.3.3.1. Filmin künyesi.....	43
3.3.3.2. Filmin geniş özeti	45
4. AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE TOLGA KARAÇELİK FİMLERİNİN ANALİZİ	53
4.1. Temalar	53
4.1.1. Baba temsili, otorite ve iktidar.....	53
4.1.2. Yolculuk	57
4.1.3. Yolunda gitmeyen ilişkiler ve delilik hali.....	59
4.1.4. İntihar ve ölüm	61
4.2. Anlatı Yapısı	63
4.3. Karakterler	70
4.4. Zaman ve Mekan.....	78
4.5. Metaforlar	84
4.6. Diğer Ortak Özellikler	87
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	90

KAYNAKÇA..... 95

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

TABLULAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 3.1. Tolga Karaçelik'in filmografisi	25
Tablo 4.1. Klasik anlatı ve çağdaş anlatı temel özellikleri	63

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Auteur kuramın üç ölçütünün görselleştirilmiş hali 18

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 3.1. Tolga Karaçelik	22
Görsel 3.2. Gişe Memuru film afişi	26
Görsel 3.3. Sarmaşık film afişi	35
Görsel 3.4. Kelebekler film afişi	43

1. GİRİŞ

Çalışmanın giriş bölümünde ilk olarak, araştırmanın dayanak aldığı kuramsal temelin ve çalışmaya konu olan problemin ne olduğuna ilişkin “problem” başlığına yer verilmiştir. İkinci olarak çalışmanın hangi amaçla yürütülmekte olduğunu ve çalışma sonunda elde edilmesi beklenen soruların ortaya konduğu “amaç” başlığı yer almaktadır. Daha sonra çalışma konusunun seçilmesinin gerekliliğine ilişkin “önem”, çalışma yürütülürken doğru olduğu kabul edilmiş olan yargılara ilişkin “varsayımlar”, çalışmanın sınırlarına ilişkin olarak “sınırlılıklar” başlıklarına yer verilmiştir. Giriş bölümünde yer verilen bir diğer başlık çalışma içerisinde karşılaşılabilecek olan ve anlaşılmasında fayda görülen kavramlara ilişkin “tanımlar” başlığıdır. Son olarak çalışma kapsamında izlenecek olan verilere ulaşma ve analiz etme yöntemine ilişkin olarak da “yöntem” başlığına yer verilmiştir.

1.1. Problem

Lumiere kardeşlerin ilk film gösterimlerinin ardından salt bir eğlence aracı olma işlevinden bir dil, bir anlatım aracı işlevi üstlenen sinemanın sanat olduğunu ortaya koymaya çalışan ilk çalışmalar sayesinde sinema kuramları ortaya çıkmıştır. Bir konunun daha iyi anlaşılabilmesi için ortaya konulan varsayımları ve açıklamaları ifade eden kuram sözcüğü, sinema kuramları için kullanıldığında; filmlerin ve anlatım araçlarının daha iyi anlaşılmasını sağlamayı amaçlamaktadır (Gürata, 2019). Sinema tarihi boyunca her yeni sosyal ve siyasi dönem ya da ülke kendisi ile beraber farklı kuramlar ortaya çıkarmıştır. Bunların kimileri uzun yıllar etkili olmuş kimileri de doğduğu topraklardan dışarı çıkamayarak kısa sürede etkisini yitirmiştir. Sinemanın sanat olduğu gerçeğinden sonra filmlerin yaratıcılarının kim olduğu, bu yaratıcıların dili nasıl kullandığı gibi sorular gündeme gelmiş ve tartışılmıştır (Kuyucak Esen, 2015). Auteur kuram filmin yaratıcısı unvanını yönetmene veren, Hollywood’un stüdyo sistemi dışında da kaliteli filmler üretilbildiğini kanıtlamış bir kuram niteliğindedir.

Auteur kuramın, Andre Bazin öncülüğünde Cahiers du Cinema dergisinde dönemin genç sinema eleştirmenlerinin kendi ülke sinemalarını eleştirdikleri yazıların yer alması ile başladığı kabul edilir. Bu genç eleştirmenler dönemin sinematekleri sayesinde ciddi bir sinema eğitimi almıştır. Klasik anlatı geleneği ile Hollywood stüdyo sistemi içerisinde üretim yapan yönetmenleri takip etme imkanı bulmuşlar ve onların filmleri

hakkında yazılar yazmış, kendi ülkelerinin sinemaları hakkında karşılaştırma yapma imkanı bulmuşlardır (Kuyucak Esen, 2015). 1951 yılında kurulan Cahiers du Cinema dergisi yazarları ile başladığı düşünülen Auteur kuramının ortaya çıkışında, derginin kurulmasından önce Astruc'un (2016) Kamera-Kalem makalesi öncü olmuştur. Astruc 1948 yılında kaleme aldığı makalesinde sinemanın bir dil haline geldiğini, bir anlatım aracı olarak kullanıldığını ve bunu yönetmenin kamerasını tıpkı bir yazarın kalemını kullandığı gibi kullanmasına bağlamıştır. Cahiers yazarları da Astruc'un bu makalesinden etkilenerek Hollywood yönetmenlerinin filmlerini incelemiş ve yazılarını yazmışlardır. Derginin yazarlarından birisi olan Truffaut'nun "Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi" ve Andre Bazin tarafından kaleme alınan "Politique des auteurs Üzerine" başlıklı yazılar kuramın şekillenmesine katkı sunmuştur (Teksoy, 2009). "Yaratıcı Yönetmenler Politikası" olarak kavramsallaşan bu yazıların ortak çıktısı Cahiers yazarları tarafından benimsenmiş ve Fransız Yeni Dalga Sineması'nın da kuruluş manifestosu olarak kabul görmüştür. Benimsenen bu politika beraberinde Auteur ve Metteur en Scene ayrımını ortaya çıkarmıştır (Büker, 2019). Auteur kavramı kendisine ait olan duygu ve düşünceler ile bir filmi yazan kişiler için kullanılırken, Metteur en Scene yalnızca bir başkasının yazdığı senaryoyu görselleştiren kişi olarak kullanılmıştır (Truffaut, 2016).

Yaratıcı Yönetmenler Politikasını benimseyen genç eleştirmenler daha sonra yalnızca eleştiri yazmakla kalmamış kendi filmlerini çekmeye başlamışlardır. Kendilerinden önce Fransız sinemasında yerleşmiş olan film üretme geleneğini devam ettirmeyip, bu geleneği çok sert eleştirilere tutup, yeni anlatı tarzları geliştirmişlerdir. Fransız Yeni Dalga Sineması olarak adlandırılan bu yeni üsluba sahip yönetmenler, bir yönetmenin filminde, kendi kişisel dünyasının, vizyonunun yer alması gerektiğine inanmaktaydılar. Bu durumun yalnızca filmlerin senaryolarında değil aynı zamanda filmin üslubunda da yer alması gerektiğini savunmuşlardır (Abisel ve Eryılmaz, 2014). Yeni Dalgacıların önemi, bir filmin ortaya çıkışında taslaktan senaryoya, çekimden montaja kadar tüm süreçler için yönetmenin en önemli etken olduğunu ortaya koymasındadır.

Auteur kuramının gelişim sürecini incelediğinde bir bütün olarak ele alınabilecek başı sonu belirlenmiş bir manifestonun eksikliğini gören Andrew Sarris, daha önce yaratıcı yönetmenler politikası olarak bilinen politikayı kurama dönüştüren kişidir. Sarris (2008) bir yönetmenin Auteur olarak nitelendirilebilmesi için üç öncül belirlemiştir. İlk öncül yönetmenin sahip olduğu teknik beceri ve ustalığı; ikinci öncül yönetmenin fark

edilebilir derecede kişiselliği ve son öncül ise içsel anlam olarak ifade edilmiştir. Sarris yönetmeni filmin merkezine yerleştirmiş ve senaryo yazarlarını, yapımcıları veya yıldız oyuncularını öne çıkaranları eleştirmiştir.

Wollen (2013) ise kurama farklı bir açıdan yaklaşarak yapısalcılığı kurama entegre etmeye çalışmıştır. Kuramın yalnızca yönetmeni merkeze almasına karşı çıkarak filmlerin içeriklerinin ve yapılarının göz ardı edildiğini ortaya koymuştur. Yönetmeni tamamen göz ardı etmeden filmlerin hem içeriksel hem de biçimsel unsurların da göz önünde bulundurularak eleştirilerin yapılması gerektiğini savunmaktadır.

Günümüzde ise Auteur kuram, bir film ve yönetmen sineması eleştiri yöntemi olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşımın bir kuramdan ziyade eleştiri yöntemi olduğu vurguları ön plana çıkmaktadır. Auteur kuram ya da Auteur eleştiri yöntemi ile ele alınacak bir yönetmen ve filmleri incelenirken; Andrew Sarris tarafından ortaya konulan öncüller, Peter Wollen'ın yapısalcı yaklaşımı ile birlikte temel alınmalı ve yönetmenin sinema birikimi, kişiliği, içinde yaşadığı dönemin ve toplumun özellikleri de göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu çalışmanın temel problemini, yakın dönem Türk sinemasının yönetmenlerinden olan Tolga Karaçelik'in Auteur bir yönetmen olup olmadığının sorunsalı oluşturmaktadır. Tolga Karaçelik, tercih ettiği temalar, filmlerinde ortaya koyduğu metaforlar ve filmleri arasında kurmuş olduğu bağlantılar ile kendine has bir tarz geliştirmiştir. Ayrıca Türkiye sinemasının gelişimine uluslararası arenada aldığı ödüller ve başarılar ile katkı sunmaktadır. Bu çalışmanın temel sorusu, Bağımsız yönetmen Tolga Karaçelik bir Auteur müdür? Çalışma kapsamında yönetmenin yaşamı, sinemaya bakışı ve sinemasının gelişimi üzerinde durulan başlıklardır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Tolga Karaçelik'in sinemasını Auteur kuram bağlamında detaylı bir şekilde ele almak, yönetmenin sinemasının ayırt edilebilen özellikleri ile filmlerindeki benzerlikleri ortaya çıkarmaktır. Elde edilen bulgular sonucunda Tolga Karaçelik'in Auteur bir yönetmen olup olmadığını araştırmaktır. Çalışma kapsamında Tolga Karaçelik'in uzun metrajlı filmleri çözümlenerek, filmleri içerisinde bir bütünlük olup olmadığı, filmleri arasında biçimsel ve içerik olarak ortak ve tekrarlanan öğelerin

var olup olmadığı üzerinde durulmaktadır. Tezin amacı doğrultusunda cevap aranacak olan sorular şunlardır:

- Yönetmenin filmlerinde tekrarlanan ortak temalar var mıdır?
- Yönetmenin filmlerinde tekrarlanan motif ve olaylar var mıdır?
- Tekrarlanan öğeler var mıdır?
- Tekrarlanan öğeler var ise bunlar yönetmen tarafından bilinçli olarak mı tasarlanmıştır?
- Yönetmenin ilk filminden son filmine sinemasal gelişimi nasıl olmuştur?
- Yönetmenin kendine ait imzası olarak adlandırılabilir sinemasal özellikleri var ise nelerdir?

1.3. Önem

Yapılan alanyazın taraması sonucu elde edilen bulgulara göre Tolga Karaçelik ve filmlerine yer veren ilki 2016 yılında olmak üzere sekiz adet tez çalışması yürütülmüştür. Ancak yürütülmüş olan tez çalışmalarında Tolga Karaçelik'in filmlerinden bir tanesi seçilerek tezin örnekleme içine dahil edilmiş ve ilgili tezin konusu kapsamında incelenmiştir. Tolga Karaçelik'in tüm filmlerinin birlikte ele alındığı derinlemesine ve kapsamlı yapılmış bir tez çalışması bulunmamaktadır. Bu çalışma, alandaki bu açığın kapatılması ve Türkiye Sinemasının dünya genelinde bilinirliğine aldığı ödüllerle katkı sunan Tolga Karaçelik'in sinemasının ayrıntılı bir şekilde incelenerek anlaşılmasını amaçlaması bakımından önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Çalışma kapsamında, Auteur kuramın günümüzde film eleştirisi için kullanılabilir, güncelliğini korumakta olan ve bir yönetmenin sinemasını incelemek için elverişli bir yöntem olduğu varsayımında bulunulmuştur.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma Tolga Karaçelik'in uzun metraj filmleri ile sınırlandırılmıştır. Yönetmenin uzun metraj filmlerini yazıp yönetmeden önce çekmiş olduğu kısa metraj filmleri, dijital bir platform için yönetmenliğini üstlendiği dizi film ve çekmiş olduğu reklam filmleri analiz dışında bırakılmıştır.

1.6. Tanımlar

Kamera-Kalem: Sinemanın tıpkı diğer sanatlar gibi bir ifade aracına dönüştüğünü, yönetmenlerin alıcıyı yani kameralarını bir yazarın kalemını kullandığı şekliyle kullanmakta olduklarını vurgulamak amacıyla Alexandre Astruc tarafından ortaya konulan bir tanımlamadır.

Sinematik: Henri Langlois'nin Georges Franju ile birlikte kurduğu sinema arşividir. Dönemin sinema kültürünü canlı tutmak amacı ile burada film gösterimleri ve eğitimler düzenlenir. Yeni Dalga Akımı öncüleri olan yönetmenlerin hemen hepsi bu sinematik aracılığı ile sinemasal anlamda eğitilmiştir.

Les Cahiers du Cinema: Türkçe'ye "sinema defterleri" olarak çevrilen, Fransa'da 1951 yılının Nisan ayında Andre Bazin, Jacques Doniol-Valcroze ve ve Lo Duca tarafından çıkarılmaya başlanan sinema dergisidir.

La Politique des Auteurs: Yaratıcı Yönetmenler Politikası olarak Türkçeleştirilen bu kavram, bir filmin yaratıcısının ve sahibinin yapımcı değil yönetmen olduğu görüşünü savunur.

1.7. Yöntem

Sosyal bilimler alanında bir çalışma yürütülürken kullanılan üç esas araç bulunur. Bunlar; kavram, kuram ve yöntemdir. Seçilen alana yönelik yürütülmekte olan çalışma kapsamında öncelikle kavramsal çalışmaları göstermek gereklidir. Bu gösterimleri yaparken kuramsal metinleri ve bilgileri temel almak ve konuya yönelik olarak bir yöntem geliştirmek önem arz etmektedir. Belirlenen yöntem, yapılacak olan çalışmanın nasıl bir yol takip edilerek yürütüleceği hakkında bilgi vermelidir. Yöntem; sosyal

bilimler ve fen bilimleri alanında, belirli bir sonuca ulaşabilmek adına, belirli bir plana göre izlenecek olan sistemli yolu ifade etmektedir (Yengin, 2017).

Bu bağlamda, çalışma kapsamında nitel bir araştırma yöntemi belirlenmiştir. Yıldırım ve Şimşek (2006) nitel araştırmayı, nitel veri toplama araçları kullanılarak, olayların doğal ortamlarında bütüncül bir bakış açısı ile ortaya konulmasına yönelik izlenen araştırma yöntemi olarak tanımlamaktadır. Çalışma kapsamında nitel araştırma metodlarından literatür taraması ve yönetmenle yapılmış olan yarı-yapılandırılmış görüşme kullanılmıştır. Elde edilen veriler ise içerik analizi yöntemi kullanılarak işlenmiştir. Yarı-yapılandırılmış görüşme, araştırmayı yapan kişi tarafından önceden belirlenmiş veya görüşmenin yapılma anında ortaya çıkan durumlar karşısında yeni soruların sorulmasının mümkün olduğu veri toplama yöntemlerindedir (Güler, Halıcıoğlu ve Taşgın, 2015). Yönetmen ile yapılan görüşme, çalışma kapsamında ele alınan başlıklar ve vurgulanmak istenen konulara yönelik olarak hazırlanmış sorularla sınırlandırılmıştır. İçerik analizi ise, iletişimin içeriğini analiz etme amacı güdülen bir bilimsel çalışma olarak literatürde kendine yer bulmuştur. İçerik analizi temelde, seçili metinlerin ya da bünyesinde iletişim barındıran her türlü materyalin içerisinde yer alan gizli anlam ve mesajların, belirli bir sistem izlenmesi aracılığı ile kategori ve kavramlar bazında ortaya konulması ve bunların nitel ve nicel olarak analize tabii tutulmasıdır (Güler, Halıcıoğlu ve Taşgın, 2015). İçerik analizinde esas amaç, aralarında benzerlikler bulunan verileri belli tema ve kavramlar etrafında bir araya toparlamak ve bu toparlanmış olan verileri araştırmacı dışında kişilerin de anlayabileceği bir şekle getirerek yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006). Çalışma kapsamında bu yöntemle Tolga Karaçelik'in sinemasında var olan ortak unsurlar ve dikkat çeken nitelikli kavramlar ele alınmış ve Karaçelik'in sinemasına hâkim olan ortak temalar üzerinden detaylı bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Bunlar doğrultusunda çalışmanın birinci bölümünde yer alan giriş bölümünün ardından kavramsal ve kuramsal bir çerçeve oluşturmak adına ikinci bölümde alanyazın taramasına yer verilmiştir. Alanyazın taraması kapsamında Auteur kuramın ortaya çıkışını hazırlayan koşullar başlığında bu kuramın nasıl bir toplumsal bağlam içerisinde ortaya çıktığı ve neden bu kuramın bir ihtiyaç olduğu konularına değinilmiştir. Devamında Auteur kuramın oluşmasında ve gelişmesinde etkili olan görüşlere, kurumlara, akımlara ve kişilere yer verilerek, bu görüşler doğrultusunda sinema tarihi

literatüründe yer edinmiş metinlerin katkıları ortaya konmuştur. Alanyazında yer verilmiş olan son başlık, Auteur kuramı bir film ve yönetmen sineması eleştirisi metodu olarak ele alacak kişilerin izlemesi gereken yöntemlere yönelik sinema tarihinde kabul görmüş fikirlerin toplanıp bir arada sunulmasını içermektedir.

Auteur kuramının yönetmen sinemasına yönelik değer belirleme ölçütlerinden bir tanesi yönetmenin kişiliğini filmlerine yansıtmasını konu edinmektedir. Bu bağlamda çalışmanın üçüncü bölümünde Tolga Karaçelik'in yaşam öyküsü, sinemaya bakışı ve detaylı filmografisine değinilmiştir. Üçüncü bölümde son olarak yönetmenin uzun metraj filmleri detayları ile ortaya konulmuştur.

Dördüncü bölümde Tolga Karaçelik'in senaryolarını yazdığı ve yönetmenliklerini yapmış olduğu üç uzun metrajlı filmi içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. İçerik analizi ile yürütülmüş olan dördüncü başlık altında ve burada yer alan alt başlıklarda Karaçelik'in filmlerinde kullandığı ortak temalar; tekrarlanan metaforlar; mekân, zaman ve karakter unsurları; filmlerde kullanılan anlatı yapıları; filmleri arasında ve diğer sanat dallarına ilişkin var olan göndermeler detaylı olarak ele alınmıştır.

Sonuç bölümünde ise, Auteur kuram ve Auteur film eleştirisi bağlamında daha önce sinema tarihi literatüründe ortaya konulmuş olan ölçütler ve yöntemler göz önünde bulundurularak, çalışmanın amacı doğrultusunda Tolga Karaçelik'in sinemasının genel anlamda değerlendirmesi yapılmıştır. Tolga Karaçelik'in Auteur bir yönetmen olup olmadığının cevabı verilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın evreni, Tolga Karaçelik'in yönetmenliğini yapmış olduğu tüm kısa metraj, uzun metraj ve dizi filmlerden oluşmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise Karaçelik'in ilki 2010 yılında vizyona giren "Gişe Memuru" filmi, ikincisi 2015 yılında gösterilen "Sarmaşık" filmi ve son olarak 2018 yılında beyazperdede kendine yer bulan "Kelebekler" filminden oluşmaktadır. Yönetmenin uzun metraj olarak çekmiş olduğu üç sinema filmi dışında çalışmanın yürütüldüğü tarihte başka sinema filmi bulunmamaktadır.

2. AUTEUR KURAM

Çalışmanın ikinci bölümü olan Auteur Kuram başlığı altında, kavramsal ve kuramsal bir çerçeve oluşturabilmek adına alanyazın taramasına yer verilmiştir. Auteur kuramın ortaya çıkışını hazırlayan toplumsal koşullara ve neden bu kurama ihtiyaç duyulduğu ortaya konulmuştur. Ardından kuramın oluşmasında ve gelişmesinde etkili olan görüşlere, kurumlara, akımlara ve kişilere yer verilmiştir. Bu görüşler doğrultusunda sinema tarihi literatüründe yer edinmiş metinlerin katkıları aktarılmıştır. Bölümde yer verilen son başlık, Auteur kuramını bir film ve yönetmen sineması eleştiri metodu olarak ele alacak kişilerin izlemesi gereken yöntemlere yönelik sinema tarihinde kabul görmüş fikirlerin toparlanıp bir arada sunulmasından oluşmaktadır.

2.1. Auteur Kuramın Ortaya Çıkışını Hazırlayan Koşullar

1895 yılında Lumiere kardeşlerin ilk film gösteriminin ardından geçen yalnızca yirmi beş yıl içerisinde, 1920’li yıllarda sinema; bir dil, bir anlatım aracı olarak kabul edilmiş ve üzerine tartışmalar yürütülmeye başlanmıştır. Başlarda yalnızca bir eğlence olarak görülen sinema zaman içerisinde bir sanat dalı olarak kabul görmüştür ve bu durum sinemayı ciddiyle ele alan kuramcılarının sayesinde gerçekleşmiştir (Özarslan, 2019). Sinemanın bir sanat olarak kabul görmesi ile birlikte “Sinema nedir?”, “Sinemanın nasıl bir dili vardır?”, “Sinema nasıl bir sanattır?” soruları akıllara gelmiştir (Kuyucak Esen, 2015). İlk film kuramcıları, sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlama amacıyla hareket etmişler ve “Filmleri niçin izleriz?”, “Bir filmi izlemek ile bir kişinin hangi ihtiyacı karşılanmış olur?” gibi soruları yanıtlamaya çalışmışlardır (Özarslan, 2019). Bu soruların cevapları; sinema kuramlarına olan ihtiyacı ve sinema kuramlarını ortaya koymaktadır.

Gürata (2019) kuramı, belirlenmiş bir konuyu açıklamak ve anlamak için kullanılan sayıltıların tamamı olarak tanımlamaktadır. Sinema kuramlarının işlevleri de filmleri açıklamak ve daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır. Bu doğrultuda sinema tarihi boyunca dönemsel olarak birçok kuram ortaya çıkmıştır. Sinema kuramlarının ilk gelişim dönemi, bir sanat olarak sinemanın işlevini ve gücünü irdelemektedir. İlk gelişim dönemi ardından tüm dünyanın bir noktada etkisi ile karşılaştığı İkinci Dünya Savaşı sinema endüstrisi için önemli bir yere sahiptir. Savaşın etkisiyle yaşanan olumsuzluklar, savaş sonrası oluşan kaotik ortamlar, film yapım süreçleri, film izleme imkanları gibi birçok süreci

olumsuz anlamda etkilemiştir. Auteur kuram da İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın içinde bulunduğu ortamın temellerini atmış olduğu bir kuramdır.

2.2. Alexandre Astruc ve Kamera-Kalem

Auteur kuramın ilk kuramsal metinlerinden olduğu kabul edilen ve kuramın temel varsayımları ile ilk karşılaşılan makale 1948 yılında Alexandre Astruc tarafından kaleme alınan, "Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Camera Stylo" (Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem) adıyla L'ecran Français dergisinde yayınlanan yazıdır.

Astruc (2016) yazısına "insan bu aralar sinemada bir şeylerin olduğunu fark etmekten kendini alıkoyamıyor" diye başlamaktadır. Sinemada meydana gelmeye başlayan yeniliklere, sinemanın kazanmaya başladığı yeni kimliklere özellikle vurgu yapar. Monaco'ya (2014) göre Astruc bu yazısı ile sinemada yeni bir çağın başlangıcını ilan etmiştir.

Makalesinde Astruc, Fransız sinemasını Hollywood'u taklit etmekle ve bunu da ekonomik gerekçeler arkasına sığınarak kabul ettirmeye çalışmakla eleştirmiştir (Teksoy, 2009).

Sinemanın tıpkı resim ve roman sanatları gibi bir ifade aracına dönüşmeye başladığını ve artık bunun asıl mesele olduğunu vurgulayan Astruc, daha önceleri sinemanın yalnızca sokak tiyatrolarına benzemekte olan bir eğlence ve gezici gösteri etkinliği iken artık bir dil haline gelmekte olduğunu belirtir (Astruc, 2016). Astruc, sinemada anlamın kamera aracılığı ile yazıldığını söyler (Kuyucak Esen, 2015). Yönetmenlerin alıcıyı yani kameralarını bir yazarın kalemini kullandığı şekliyle kullanmakta olduklarını vurgulayan yazar, bu sebeple yeni sinema çağını *kamera-kalem* olarak nitelendirmiştir (Astruc, 2016). Astruc bu kavramı şöyle açıklar: Sinema zamanla fotoğrafın tiranlığından, görüntü üretmek için görüntü üretme fikrinden ve anlatının sınırlayıcı taleplerinden uzaklaşacak; tıpkı yazı dilinde olduğu gibi incelikli ve esnek bir araç haline gelecektir ("Yaratma Gücümüzün Katedralleri", 1968).

Sinemanın gerçek bir düşünce aracı haline getirilebileceğini ve bunun da sinemanın dinamik karakterinin farkına varılmasıyla mümkün olacağını ifade eden Astruc (2016), sessiz sinemada var olan sembollerle bağ kurma aracılığıyla oluşturulan

anlamın, görüntünün kendi içinde var olduğunun fark edilmesiyle mümkün olacağını ortaya koyar. Sinema filmlerinde görsel öğelerin en önemli öğeler olduğu anlayışı artık geride kalmaktaydı, filmlerin içeriği yalnızca görüntülerin aktarılmasından oluşmamaktaydı. Astruc bu durumun çoğunlukla eleştirmenlerin övgülerini toplayamamış filmlerde var olduğunu dile getirmiş ve bu filmleri avangart olarak nitelendirmiştir.

Sinemanın düşünceleri ifade etme aracı olduğu, bir dil olduğunun ortaya konuşu Astruc ile başlayan yeni bir durum değildir; ilk dönem sinema kuramcıları da daha önce sinema dilinden söz etmişlerdir. Bu bağlamda, Eisenstein dışındaki tüm sinema kuramcıları sinemayı soyut kavramların da tanımlanabileceği bir araç olarak değil, kaydedici film aracının esas alanının somut kavramları tanımlaması gereken bir araç olarak varsaydılar (Monaco, 2014). Astruc (2016) ise yaşama ilişkin her şeyin sinema aracılığıyla ortaya konulabileceğini; psikoloji, felsefe, idealar, metafizik gibi konuların asıl haklarının yalnızca sinema ile verilebileceğini savunur.

Astruc'un makalesinin en önemli özelliklerinden bir tanesi, Cahiers du Cinéma dergisinin genç eleştirmenlerini etkilemiş olmasıdır. Bu eleştirmenler, Astruc'ün görüşünün üzerine koyarak ve geliştirerek Hitchcock, Hawks ve Lang gibi yönetmenlerin filmlerini incelemişlerdir (Teksoy, 2009).

2.3. Les Cahiers Du Cinéma, La Politique des Auteurs

Auteur kuramının temelleri Astruc'un makalesi ile atılmış olsa da asıl gelişimini film izleme pratikleri ile elde edebilmiştir. İkinci Dünya Savaşının etkileri Avrupa sinemasını neredeyse durma noktasına getirirken, savaş yılları Hollywood'un en iyi yılları olmuştur (Monaco, 2014). Hollywood'un sinema pazarının tekeli haline geliyor olduğunun farkına varan Avrupa ülkeleri Amerikan filmlerine kota sistemi uygulayarak bu durumun önüne geçmeye çalışmışlardır (Orta, 2008). Kota sistemi ve Fransa sinemasına devletin destek vermesi Fransa'da sinemanın eski ihtişamlı günlerine kavuşması için büyük katkı sağlamıştır (Teksoy, 2009). Savaşın bitmesinin ve Fransa'nın Alman işgalinden kurtulmasının ardından Amerikan filmlerinin Fransa'ya girmesiyle; genç Fransız sinemaseverler bolca Amerikan filmi izleyebilir hale gelmişlerdir. Bilhassa, Henri Langlois tarafından kurulan *Cinémathèque Française*'in sahip olduğu film arşivi

sayesinde hem eskiden çekilmiş olan filmlerin hem de yeni çekilmiş filmlerin defalarca kez izlenebilmesi, sinemasever gençleri özellikle de sinema dergilerinde yazan genç film eleştirmenlerini çok etkilemiştir (Kuyucak Esen, 2015). Sinematekler o dönemde eğitim için önemli merkezler konumundaydılar; özellikle sinemateklerdeki film gösterimlerinin sistemli bir yapıda olması, bilinçli bir seçkiye sahip olması sayesinde sinema eğitimine büyük katkı sunmaktaydı (Aitken, 2015).

İkinci Dünya savaşı bittikten sonra Fransa’da çıkarılan sinema dergilerine eklenen ve ilk sayısını 1951 yılının Nisan ayında çıkaran *Les Cahiers Du Cinéma* dergisi sinema tarihinde bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Andre Bazin, Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca tarafından çıkarılan dergi bünyesinde geleceğin yönetmenleri olarak isim yapacak genç film eleştirmenleri Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette gibi isimleri de barındırmaktaydı (Teksoy, 2009).

Langlois’in Sinematek’i sayesinde edindikleri sinema kültürü ve defalarca izleyebildikleri Amerikan filmleri arasında kıyaslamalar yapma imkanı bulan genç sinema eleştirmenleri, bu eleştirilerini *Les Cahiers Du Cinéma* dergisinde yazmaya başladılar. Bu eleştirmenler, kıyaslamaları sonucunda zamanla Hollywood’un stüdyo sistemi içerisinde film üreten yönetmenlerin de kendilerine has tarzları olduğunu fark etmişler ve bu fark ediş ile heyecanla, *La Politique des auteurs* isimli bir görüş geliştirmişlerdir (Kuyucak Esen, 2015). Yaratıcı Yönetmenler Politikası olarak Türkçe’ye çevrilen bu görüşün ortaya çıkmasında dönemin genç film eleştirmenleri içerisinde tüm eleştirmenlerin payı olmasına karşın François Truffaut ve Andre Bazin kilit isimlerdir.

1954 yılında *Les Cahiers Du Cinéma* dergisinde *Une Certaine Tendance du Cinema Français* (Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi) isimli bir makale yayınlayan Truffaut, Fransız sinemasında var olan kalite geleneğine saldırmıştır. Truffaut bu yazısında dönemin Fransız filmlerinde öne çıkarılan unsurların diyaloglar, senaryo ve türler olduğunu ileri sürerek bu filmlerin ticari başarı dışında herhangi bir değeri olmadığını belirtmiş ve bir filmin sahibinin yapımcı değil yönetmen olması gerektiği görüşünü savunmuştur (Morva Kablamacı, 2014). Astruc’un görüşünü ilerleterek yaratıcı yönetmenler politikası görüşünü geliştiren genç eleştirmenler; ki Andre Bazin bu görüşe yaratıcı yönetmenler politikası ismini vermiştir (Teksoy, 2009), Howard Hawks, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Fritz Lang gibi Amerikalı yönetmenlerin filmlerini

değerlendirmişlerdir (Kuyucak Esen, 2015). Truffaut ve Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jacques Rivette ile birlikte, biraz modası geçmiş olarak görülen Jean Renoir, Max Ophuls gibi yönetmenleri ve eksantrik olarak kabul edilen Robert Bresson, Jacques Tati gibi yönetmenleri de incelemiş ve övmüşlerdir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020).

Bu eleştirmenler, bariz bir şekilde ticari Hollywood'u överken dönemin Fransız film yapım yöntemlerini eleştirmekten çekinmemişlerdir. Amerikan sinemasında, belirli Auteur'lerin filmlerinde, sanatın var olduğunu iddia etmişlerdir. Onlara göre, Amerikan sinemasında bir auteur genellikle gerçek anlamda senaryo yazmaz, ancak yine de Hollywood'un standartlaştırılmış sisteminin kısıtlamalarını aşarak kendi kişiliğini stüdyo ürünlerinde ortaya koymayı başaran kişidir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020).

“Politique des auteurs Üzerine” başlıklı yazısında Andre Bazin, Cahiers du Cinema yazarlarının Amerikan sinemasının hayranı olduklarını ve Amerikan sinemasının dünyadaki diğer sinemalardan daha başarılı olmasının sebebini, yalnızca belirli yönetmenlerin nitelikli olmaları olarak değil aynı zamanda belirli bir gelenekleri olması ve bunun mükemmelliği olarak tanımlar. Ayrıca, Bazin'e göre Amerikan sinemasında takdir edilesi olan şey, serbest pazar ve kapitalizm ürünü olmasına karşın bu filmlerin Amerikan toplumunda var olan çelişkileri dahi göstermekten çekinmemesidir ve bu bakımdan en doğru ve gerçek sinema budur (Yeşilyurt, 2012).

Yeşilyurt'un (2012) Türkçe çevirisini yaptığı ve orijinali 1957 senesinde Cahiers du Cinema dergisinin 70. sayısında “De la politique des auteurs” ismiyle yayınlanan makalesinde Bazin, yaratıcı yönetmenler politikasını, bir sanat eserindeki bireysel etmenleri başvuru ölçütü olarak ele almak, bu ölçütün daha sonra devam edeceğini ve hatta bir filmde sonra diğer filmde de var olacağını kabul etmek olarak tanımlamaktadır. Bazin'e göre bu politika, sinemayı erişkin bir sanat olarak kabul etme ve sinema eleştirilerinin büyük bir kısmı üzerinde var olan izlenimci göreceliğe tepki verme yeteneğine sahiptir.

Büker'in (2019) ifade ettiği üzere Truffaut ortaya koyduğu ve Bazin'in isimlendirdiği yaratıcı yönetmenler politikasını benimseyen Cahiers yazarları, bundan sonra senaryoyu yazan kişinin yerine filmin yönetmeni için Auteur kavramını kullanmışlar ve *Auteur* ve *Metteur en scene* ayırımına vurgu yapmışlardır. Auteur

kendisine ait olan duygu ve düşünceleri ile bir filmi yazarken, metteur en scene yalnızca bir başkasının yazdığı senaryoyu görselleştiren kişidir. Metteur en scene çok başarılı bir yönetmen olabilir fakat filmde ortaya koyduğu yalnızca teknik becerisidir, kendisi değildir. Auteur'e bakıldığında ise, ortaya koyduğu tüm özellikler kendi kişiliğinin bir ürünüdür, bir birey olarak filme kendisini koyar ve bu biçimde auteur olur. Auteur, sanat tarafı olan bir yaratıcılık ve çelişkili olmayan bir dünya görüşü ortaya koyan kişi iken, metteur en scene yalnızca sinemanın sahip olduğu araçları kullanabilen, sinema diline hakim ancak yaratıcılıktan yoksun kişidir (Morva Kablamacı, 2014).

Yaratıcı yönetmenler politikası en temelde yönetmenin biçemi ile ilgilenmektedir. Her yönetmenin kendine özgü bir biçemi vardır ve yalnızca bu biçemin ortaya konulması ile bir filmde var olan asıl anlamların farkına varmak mümkün hale gelir. Yönetmenin kişisel söylemini ifade etmekte olan bu durum, sinemayı özgün bir biçimde ele almanın yöntemidir (Vincenti, 2015). Benzer şekilde Bazin'e göre ise, yönetmen, kişisel söyleminin peşinden devamlı olarak giderek ancak auteur konumuna ulaşabilecektir (Yeşilyurt, 2012).

Alexandre Astruc'un kamera-kalem makalesinde yazdıklarını benimseyen ve Truffaut ve Bazin'in auteur politika için görüşlerini içselleştiren Cahiers du Cinema eleştirmenleri, eleştiriler yazmakla yetinmeyip kendileri film çekmeye başladılar. Astruc'un makalesinden yaklaşık on yıl sonra onun görüşlerini kendilerine temel alarak filmler çeken ve kendilerinden önceki Fransız film geleneğinin devamını getirmeyip, yeni anlatılar geliştiren bu yönetmenlere *La Nouvelle Vague* yani Yeni Dalga yönetmenleri ismi verilmiştir.

2.4. Yeni Dalga Akımı

Sinema tarihi içerisinde yer alan en önemli akımlardan bir tanesi olan Yeni Dalga kavramı ilk defa 1957 senesinde L'Express isimli dergide yayınlanan "Yeni Dalga Geliyor" makalesinde kullanılmıştır (Teksoy, 2009). Akımın oluşumuna temel olarak da 1951 yılında yayımlanmaya başlanan Cahiers du Cinema dergisini göstermek mümkündür (Abisel ve Eryılmaz, 2014). Akımın yönetmenleri kabul edilen tüm yönetmenler, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques

Rivette, Pierre Kast vd., aynı zamanda Les Cahiers du Cinema dergisi yazarlarıdır (Karadoğan, 2016).

Cahiers yazarlarının kendilerini geliştirmeleri ve film eleştirileri yazmakla yetinmeyip, film çekmeye başlamaları ile ortaya çıkan bu akım, yönetmenleri sinema eğitimi almış olan sinema tarihindeki ilk akım olmuştur. Sinematekler aracılığı ile sık sık Amerikan filmleri izleme fırsatı bulan bu yönetmenler dönemin Fransız sinema geleneğini reddetmiş ve kendilerine özgü daha modernist bir sinema anlatısı kurmuşlardır.

Yeni Dalga akımının teorik temellerinden bir tanesi Auteur kuramının da ilk metinlerinden olan 1948 senesinde Alexandre Astruc tarafından kaleme alınmış olan Kamera-Kalem yazısıdır (Abisel ve Eryılmaz, 2014). Bir diğer temel alınan yaklaşım da yaratıcı yönetmenler politikasıdır. François Truffaut tarafından 1954 senesinde Cahiers dergisinde yayınlanan *Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi* yazısı bu akımın manifestosu olarak kabul görmüştür (Morva Kablamacı, 2014). Truffaut'nun yazısında yer alan görüşleri daha sonra Yaratıcı Yönetmenler Politikası olarak adlandıran Andre Bazin bu akımın babası olarak kabul edilmektedir.

Cahiers du Cinema dergisinde Bazin'in etrafında toplanan genç eleştirmen ve yönetmenler Bazin'in görüşlerinden oldukça etkilenmişlerdir. Bazin'in sinema anlayışı Monaco'nun (2014) ifade ettiği şekliyle “gerçekçi”dir. Sinema tarihi içerisinde başlangıçtan beri var olan dışavurumculuk ve gerçekçilik ekişmesinde Bazin'in konumu gerçekçilikten taraftır. Bazin'e göre gerçekçi bir filmin dönüm noktası mizansenden geçer ve mizansen; alan derinliği ve plan-sekans'ı ifade etmektedir. Bazin'in savunduğu gerçekçilik, İtalyan Yeni Gerçekiliğinin tarif ettiği gerçekçilikten farklıdır. Vincenti (2015) bu gerçekçiliği; teknik gerçeklik ve estetik gerçeklik olarak ifade eder. Bazine'e göre kurgu, gerçeği yönlendirmektedir, bu sebeple Bazin kurguyu tehlikeli bulmaktadır (Abisel ve Eryılmaz, 2014). Bazin'in sinema yaklaşımları, öğrencileri olan Cahiers yazarlarını, özellikle de Jean-Luc Godard ve François Truffaut'yu oldukça etkilemiştir. Andre Bazin, Cahiers yazarları içerisinde hiç film çekmeyen ve hep eleştirmen olarak kalan tek kişidir (Odabaş, 2019).

Yeni Dalga yönetmenlerinin sinema anlayışları, üzerinde durdukları konular birbirlerinden farklıdır ve filmleri birbirlerine benzememektedir, ancak bu yönetmenlerin

hepsi aynı kaynaktan beslenmektedirler (Kuyucak Esen, 2015). Auteur politikasının güçlü yandaşları olan bu yönetmenler, bir yönetmenin filminde, dünyanın kişisel bir vizyonunu ifade etmesi gerektiğine inanmaktaydılar ve bu vizyonun sadece filmin senaryosunda değil, üslubunda da ortaya çıkması gerektiğini savunmuşlardır (Thompson ve Bordwell, 2019).

Yeni Dalga Yönetmenleri genel anlamda üçe ayrılarak tasvir edilmektedir. İlk grup; Cahiers dergisi etrafında toplanan Jean-Luc Godard, Erich Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Veleroze, Charles Bitsch gibi yönetmenlerdir. İkinci grup, Seine'in sol yaka temsilcileri olarak kabul edilen yönetmenlerdir; Agnes Varda, Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, Jacques Demy, Jean Rouch ve Jacques Rozier. Bu grupta adlandırılan yönetmenlerin ortak özelliği, kendi zamanları gelenek dek ticari sinema içerisine bir şekilde girmeden kendilerini eğitmiş olmalarıdır. Son grup ise, Alexandre Astruc, Roger Vadim ve Louis Malle'den oluşur ve bu yönetmenler daha önce ticari sinema içerisinde usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişmişlerdir (Abisel ve Eryılmaz, 2014).

Yeni Dalga akımının başlangıç filmleri olarak; Claude Chabrol tarafından 1958 yılında çekilen *Le Beau Serge* (Yakışıklı Serge), 1959 yılında çekilen *Les Cousins* (Kuzenler) filmleri ve aynı yıl François Truffaut tarafından çekilen *Les Quatre Cents Coups* (400 Darbe) filmleri gösterilmektedir (Özarlan, 2019).

François Truffaut'un bir çocuğun hırsız olmasını konu edindiği 400 Darbe isimli filmi Cannes Film Festivalinde yönetmen ödülünü kazanmış, Alain Resnais'in Hiroşima Sevgilim filmi Cannes'da yarışma dışında gösterilmiş, Jean-Luc Godard'ın küçük bir suçlunun son günlerinin portresi olan Serseri Aşıklar filmi dönemin en yenilikçi filmi olarak görülmüştür (Thompson ve Bordwell, 2019). Bu başarılı çıkışlarının ardından, Yeni Dalga yönetmenleri 1959 ile 1966 yılları arasında otuz iki adet uzun metrajlı film yapmışlar; bunlardan Godard ve Chabrol on birer tane film çekmişlerdir (Bordwell, Thompson ve Smith, 2020).

Yeni Dalgacılar kendilerinden önce var olan Fransız sinemasının geleneklerinin reddi üzerine kurdukları sinema anlayışlarında, birbirleri ile yardımlaşarak, birlikte kurdukları sinemanın düşünsel temellerine karşın, tamamen bireysel anlatım yöntemleri ve yolları geliştirmişlerdir (Abisel ve Eryılmaz, 2014). Yeni Dalga filmleri yapan

yönetmenler, İtalyan Yeni Gerçekçilerin sade anlatı biçimlerini karmaşıkleştıırarak, anlatılarını seste ve görüntüde biçemsel karşıtlıklarla inşa etmişlerdir. Film anlatılarında, özdeşleşme kavramı yerine yabancılaşmayı, anlatı geçişkenliği yerine de kırılmaları tercih etmişlerdir. Klasik anlatının uzlaşımını kasıtlı olarak bozmuşlardır (Karadoğın, 2016). Ortak bir sinema dili geliştirmemiş olmalarına rağmen bu yönetmenlerin hepsinde var olan ortak niteliklerini Abisel ve Eryılmaz (2014) şöyle sıralamıştır: Doğrusal zamanı kullanmak yerine film zamanı içerisinde ileri-geri büyük sıçramalar kullanmaları, tek bir filmin içinde kurmacadan belgesele farklı sinema stillerini rahatça kullanmaları, çekimler sırasında bir senaryoya sıkı sıkıya bağlanmak yerine doğaçlama sahnelere yer vermeleri, öykü bütünlüğüne ve devamlılığına karşı çıkmaları. Öykü devamlılığına önem vermeyen bu yönetmenlere göre, hayatın kendisi uyum içerisinde sürüp giden bir öyküyü ifade etmemektedir. Hayat karmaşık ve kesintili bir bütünü ifade eder. Bu sebeple filmlerinde öykü devamlılığı yoktur ancak bu gerçeğin sürekli olmadığı anlamını taşımaz.

Teksoy'a (2009) göre Yeni Dalga akımının en önemli karakteristik özelliği İtalyan Yeni Gerçekçi akımının tersine apolitik olması, toplumsal ve siyasal tüm olaylardan uzakta durmasıdır. Yeni Dalga filmlerinin büyük çoğunluğunda filmlerin geçtiği mekan Paris'tir ve filmlerin kahramanları hep burjuva sınıfına mensup kişilerdir. Bunu yaparak yönetmenler kendi yaşadıkları ortamı resmetmiş, kendi bildikleri alanlara ve mekanlara girmiş, kendi deneyimlerini filmlere aktarmışlar, kendi günlük sorunlarına çözüm üretmeyi denemişler ve böylece başarılı olabilmişlerdir.

Yeni Dalga filmlerinde Auteur olan yönetmen aynı zamanda filmin senaryosunu da yazan kişidir; yönetmen yalnızca birkaç kişilik küçük bir ekiple çalışır; ses kaydını sonradan yapmaz film çekilirken yapmayı tercih eder; az ışık gerekliliği olan sahneler tercih eder; yıldız oyuncular veya profesyonel oyuncular kullanmaz; çekimler için çoğunlukla stüdyolardan uzak durarak doğal mekanları tercih eder ve filmlerin temaları çoğunlukla içinde yaşanan dönemi yansıtır (Özarlan, 2019).

Yeni Dalga akımında film üretmiş olan tüm yönetmenlerin kendi kişisel dünyalarını anlatmış olmaları sebebi ile Yeni Dalga bir ekol haline gelememiş, birey odaklı bir sinema anlayışı olarak kalmıştır (Teksoy, 2009).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da gösterimleri yasak olan Amerikan filmlerine yönelik kısıtlamaların kalkmasının ardından Fransız sinemasında eski gelenekleri reddeden bir sinema anlayışının başlangıcı meydana gelmiştir. Genç Fransız

sinemaseverler ve film eleştirmenleri Paris'te kurulan sinematekler aracılığı ile kendilerini sinema alanında eğitime imkanı bulmuş, savaş döneminde gösterim şansı bulamayan Hollywood yapımı filmleri defalarca izleyebilmiş ve bu filmlere yönelik düşüncelerini ifade edebilecekleri dergi olan Les Cahiers du Cinema bünyesinde bir araya gelerek Yeni Dalga akımının doğuşuna yol açmışlardır. Film yapım süreçlerinde uygulanan eski geleneklere alternatif görüşlerle ortaya çıkan Alexander Astruc, François Truffaut ve Andre Bazin gibi kişilerin görüşlerinin geliştirilmesi ve benimsenmesi Auteur kuramın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tüm bunlar sebebi ile Yeni Dalga yönetmenlerinin sinemaya bakışları ve akımın kendisi, Auteur kuramı anlamlandırma noktasında önem arz etmektedir.

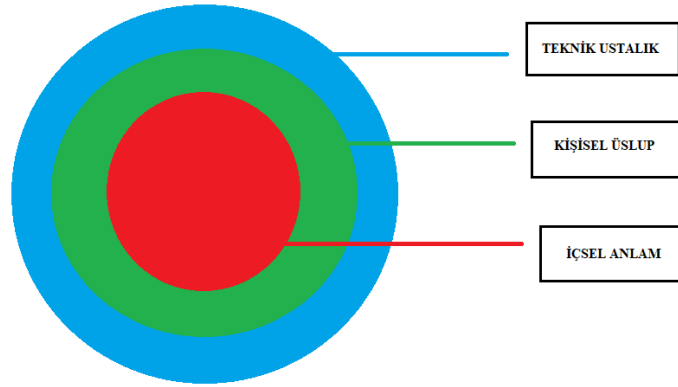
2.5. Andrew Sarris ve Peter Wollen

Alexandre Astruc, Andre Bazin, François Truffaut gibi yönetmen ve eleştirmenlerden sonra Auteur kuramın gelişimine büyük ölçüde katkılar sunan iki önemli isim Andrew Sarris ve Peter Wollen'dır.

Auteur kuramın ortaya çıkış sürecine bakıldığında, sistemli bir inceleme metodu, ortak olarak ortaya atılmış bir manifesto olmadığı görülmektedir. Karşılıklı polemiklerle, yazarların birbirlerinin yazılarına karşı cevap olarak yazdığı makalelerle ilerleyip gelişmiş bir politika söz konusudur (Morva Kablamacı, 2014).

Yaratıcı yönetmenler politikası görüşünü yani auteur politikasını ortaya atanlar bu yaklaşımı bir kuram olarak nitelendirmemişler, Andrew Sarris ise bu konuda beklentiler içine girmiştir. Sarris, bu yaklaşımı bir değer belirleme ölçütü olarak nitelendirmiş ve sinema tarihini auteur'lerin tarihi olacak şeklinde yorumlamıştır. Bu beklentiler, Sarris'in yaratıcı yönetmenler politikasını kurama dönüştürmesini sağlamıştır (Büker, 2019). Andrew Sarris, Truffaut ve Bazin'in Fransa'da kaleme aldıkları görüşleri İngilizceye çevirmiş ve bu çeviri ile auteur politikası Auteur Kuram olarak Amerika'ya taşınmıştır (Morva Kablamacı, 2014). 1962 senesinde Sarris, *Notes on Auteur Theory* isimli bir makale yazmış ve auteur politikayı incelemiştir (Kuyucak Esen, 2015). Sarris'in incelemesindeki ortaya koyduğu temel düşünce, filmleri onu yaratan kişiden bağımsız bir şekilde değerlendirmemek üzerinedir. Sarris'in bu yaklaşımı, kötü bir yönetmen ile iyi bir yönetmen arasındaki ayrımı yapabilmek adına bir değer belirleme ölçütü sunmaktadır (Büker, 2019).

Sarris'in değer ölçütlerine göre auteur kuramın üç temel öncülü vardır. İlk öncül; yönetmenin teknik ustalığı, ikinci öncül; yönetmenin farkına varılabilir kişiselliği ve son öncül içsel anlamdır (Karadoğan, 2016). Sarris'e göre bu üç öncül iç içe geçmiş daireler şeklinde görselleştirmek suretiyle açıklanabilecektir. En dışarıda kalan daire teknik ustalığı temsil eder, ortada yer alan daire kişiselliği, en içte konumlandırılmış olan daire ise içsel anlam düzeyini temsil eder. İlk dairenin öncülünü sağlayan yönetmen teknisyendir, teknik bir ustadır; ikinci daire öncülünü sağlayan biçim ustasıdır ve üçüncü sağlayan yönetmen de auteur olarak nitelendirilir (Morva Kablamacı, 2014). İlk daire koşulunu sağlayan yönetmenin filmleri arasında belirli açıklık ve tutarlık görmek mümkündür. İkinci daireyi geçen yönetmen filmlerine kendi imzası olabilecek biçim özelliklerini katar (Büker, 2019). Üçüncü dairenin öncülü olan iç anlamı Sarris, ruhun coşkusu olarak ifade etmektedir (Kuyucak Esen, 2015). İç anlam için kullanılan bir başka açıklama ise, yönetmenin kullanmakta olduğu araç ile kişiliği arasındaki gerilimden ortaya çıkan anlamdır (Morva Kablamacı, 2014). Truffaut ise, iç anlamı yönetmenin setteki şevki olarak adlandırmaktadır (Sarris, 2008).



Şekil 2.1. *Auteur kuramın üç ölçütünün görselleştirilmiş hali (Sarris,2008)*

Sarris en temelde, *La Politique des Auteurs*'de ortaya konulan görüşleri geliştirmiş ve netleştirmiş, kuramı önceki halinden daha tutarlı bir şekle getirmiştir (Kuyucak Esen, 2015). Senaristlerin, yapımcıların veya yıldız oyuncuların ön plana çıkarıldığı eleştirilere karşı çıkan Sarris, yönetmeni filmin merkezine yerleştirmiştir (Morva Kablamacı, 2014). Sarris'in yaptığı kuramsallaştırma ile ortaya koyduğu en

önemli düşünce, Auteur bir yönetmeni değerlendirirken, diğer filmleri ile karşılaştırmalı bir şekilde inceleme yapılması gerektiğini öne sürmesidir ve bunu yaparken de her zaman yönetmeni merkezde tutma gerekliliği bakışıdır (Kuyucak Esen, 2015).

Peter Wollen, Sinemada Göstergeler ve Anlam isimli kitabının *The Auteur Theory* bölümünde, Auteur kuramın oldukça gelişigüzel geliştiğini; hiçbir zaman bir manifesto ile veya toplu bir açıklama ile detaylandırılmamış olmasını eleştirmiştir. Bunun sonucu olarak, ortak olarak belirledikleri ancak gevşek olan bir çerçeve içerisinde Auteur kuramın öncüsü yönetmenler ve eleştirmenler; oldukça geniş çizgilerle yorumlanabilir ve uygulanabilir farklı yöntemler geliştirmişlerdir (Wollen, 2013). Wollen ilk baskısını 1969 senesinde yaptığı kitabında, yönetmenin konumlandığı noktayı bulanık ve belirsiz olarak niteler (Kuyucak Esen, 2015). Yönetmen filmi yaratırken, bir tarafında senaryo, çekim planları ve öykü vardır; diğer tarafında ise, görüntüler, kurgu, oyunculuklar yer alır. Yönetmen bu ikicilik arasındaki bağı kuran kişidir. Farklı film yönetmenleri hiç şüphesiz farklı yönlere eğilim gösterirler, bu da kendi deneyimleri sonucu oluşur. Tüm bu net olmayan durumlar sebebi ile Auteur kuram birçok soru ile eleştirmenleri baş başa bırakan, henüz tamamlanmamış bir kuramdır (Wollen, 2013).

Wollen'a göre Auteur kuramı filmlerin yapılarını analiz etmek için kullanılır (Morva Kablamacı, 2014). Wollen'ın Auteur kurama katkısı yapısalcı yaklaşım ile Auteur kuramı birleştirmiş olmasıdır. Kuramın filmlerin yapısını göz ardı ediyor olduğunu belirten Wollen, filmlerin yapılarında yönetmenin koymayı amaçlamadığı ancak bilinçsiz olarak yerleştirdiği, anlamlar olduğunu savunur. Bu sebeple filmleri yapısal yaklaşımla incelemek, önemli çıktılara ulaşılmasını sağlayacaktır (Büker, 2019). Yönetmenin içinde bulunduğu koşullar, yetiştiği şartlar, bilinçaltında var olanlar, kabiliyetleri ve sezgileri ile filme ekledikleri yapıtı oluşturan unsurlardır. Bu sebeple yapısalcı yaklaşım ile Auteur birleşir ve yapıtın kendisi esas olandır (Morva Kablamacı, 2014). Bir film birçok farklı unsurun birleşimi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu unsurlar arasında en belirleyicisi ise yönetmendir (Wollen, 2013). Wollen hem içerik hem de biçimsel unsurlar göz önünde bulundurularak eleştiriler yapılmasının gerekli olduğunu savunur ve yönetmeni yadsımadan yapıtın kendisine önem verir (Morva Kablamacı, 2014).

Büker'e (2019) göre Auteur kuramındaki temel görüş romantik estetiklidir. Romantik estetiğe göre, sanat dış dünyayı anlatmaz, sanatçının iç dünyasını ortaya koyar,

sanatçının bireyselliğini ön plana çıkarır, yapıt sanatçının sahipliğindedir, bu yaklaşım da Auteur kuram içerisinde karşılığını bulur (Morva Kablamacı, 2014). Wollen'ın yaklaşımının ardındaki temel görüşte de Claude Levi-Strauss, Saussure ve Pierce yani yapısalcı yaklaşım bulunmaktadır. Wollen'a göre bir yönetmen karşıtlıklar oluştururken bunlar arasında farklı ilişkiler geliştirebiliyorsa Auteur olarak nitelendirilir (Büker, 2019).

Ayrıca Peter Wollen'ın 1972 senesinde Yeni Dalga akımının ve Auteur kuramın önemli isimlerinden birisi olan Jean-Luc Godard'ın sinema anlayışı üzerine yazdığı bir makalesi bulunmaktadır. *Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı* isimli bu yazısında Godard'ın Hollywood sinemasına tamamen zıt bir sinema anlayışı geliştirdiğini ve bu sinemanın da karşı-sinema olduğunu ortaya koymaktadır. Hollywood sinemasının karakteristik özelliklerini sinemanın yedi büyük günahı, Godard'ın sinemasının özelliklerini de Hollywood'un özellikleri ile karşılaştırmalı bir şekilde ifade ederek sinemanın yedi büyük erdemi olarak nitelendirmiştir (Wollen, 2016).

2.6. Auteur Eleştirisi

Sinema çok yönlüdür ve bu çok yönlü olguya tek bir açıdan bakmaya çalışan tüm kuramlar eksik kalacaktır. Auteur kuramın da diğer tek yöne sahip olan bakışları dengeleyebilmek için ortaya çıkması bir gereklilik idi (Kuyucak Esen, 2015).

Auteur kuram hakkında Astruc, Truffaut, Bazin, Yeni Dalga yönetmen ve eleştirmenleri, Andrew Sarris, Peter Wollen önemli metinler ve filmler ortaya koymuşlardır. Bu kişiler dışında Auteur kuram hakkında yazan başkaları da mevcuttur: Pauline Kael, Edward Buscombe, Graham Petrie, John Hess. Tüm bu isimler Auteur Kuramın sistemli bir şekilde olmasa da sinema tarihinde kabul edilmesine ve uygulanmasına vesile olmuşlardır. Ancak literatürde Auteur kuramın bir kuram olmadığını ve yalnızca bir film eleştirme yöntemi sunduğunu savunanlar da vardır. Günümüzde bu tartışma hala süregelmekte olsa da Auteur bakış açısı, film eleştirisi yöntemi ve yönetmen sineması inceleme aracı olarak yıllardır kullanılmaktadır. Aitken'e (2015) göre Auteur kuram olarak literatürde anılan kuram aslına bakıldığında bir kuram değildir. Auteur kuramın içerisinde barındırdığı görüşler; anlaşılır, kullanılır, anlamlandırılır ancak kuramsallaştırılmaz.

Hollywood'un oluşturduğu sistemde tek tip bir üretimle belirli kurallara uyulduğu müddetçe her kim olursa aynı filmi çekebilir anlayışı hakimdi. Auteur kuramı sayesinde bu sistemin dışına çıkılarak filmler yapılabileceği ortaya konmuş, yaratıcı olan bir yönetmenin kendine has niteliklerini, kendi dünya görüşünü Hollywood sistemi içerisinde bile var edebileceği gösterilmiştir (Kuyucak Esen, 2015). Auteur dünyayı belirli bir şekilde yorumlayarak gösteren kişi anlamına gelmekte; Auteur kuram ise bir film yapan yönetmenin kadrajından anlatısına kadar kendine özgün bir dünyasının olması ve bu dünyayı filmine aktarabilmesi anlamına gelmektedir (Aitken, 2015). Bir yönetmen, kendisine has olan farklı bir bakışı ve derinliği filminin içine yedirebilmiş, duygusuna ve havasına katabilmiş ise o zaman Auteur olur ve artık incelenmeyi, eleştirilmeyi hak eder ve bu noktada yapılması gereken; Auteur yönetmenin kamera-kalemi ile yazmış olduğu filmin derinlerinde var olanları, filmin anlatısı ve görsel özellikleri, yönetmenin dünya görüşü, deneyimleri ve bakışını dikkate alarak okumaya çalışmak olmalıdır (Kuyucak Esen, 2015).

Auteur kuram ya da Auteur eleştirisi ile belirlenmiş bir yönetmen konu edinilir ve bu yönetmenin tüm filmleri temalar, ortak biçimler, motifler, tekrar edilen olgular, biçimsel sunuşlar ve iç anlam boyutları gibi niteliklerine dikkat edilerek eleştirilir (Morva Kablamacı, 2014).

Auteur kuram konusunda Türkiye'de ilk akla gelen yazarlardan bir tanesi olan Şükran Kuyucak Esen'in (2015) ifade ettiği gibi, Auteur kuram temel alınarak bir yönetmen sineması incelenecekse ilk olarak Andrew Sarris'in ortaya koyduğu değer belirleme ölçütleri yararlı olacaktır. Ancak yapının kendisi incelenmeden Auteur keşfedilemeyeceği için Wollen'ın Auteur kuramı birleştirmiş olduğu yapısalılık yaklaşımı da birlikte ele alınması gereken bir ölçüttür. Son olarak da incelemeye tabi tutulacak olan yönetmenin sinema birikimi, içinde yaşadığı dönemin ve toplumun özellikleri de ortaya çıkacak filme etki edeceği için bu ölçütler de ele alınmalıdır.

Biryıldız (2013) ise Auteur film eleştirisi yöntemi ile bir yönetmenin sinemasını inceleyecek olan kişinin cevap araması gereken soruları; Auteur yönetmenin hayatı ile filmlerinde kullandığı temalar arasındaki ilişki, Auteur yönetmenin filmlerinde çalışmayı tercih ettiği oyuncular ve ekiplerin devamlılığı, yönetmene dair biyografik malzemelerin varlığı, Auteur yönetmenin teknik ve çekime yönelik tercihleri ve incelenen filmlerde dikkati çeken yönetmene özgü kişisel özelliklerin varlığı olarak sıralamıştır.

3. TOLGA KARAÇELİK SİNEMASI

Andrew Sarris'in ve Auteur Kuramın gelişmesine öncülük eden diğer isimlerin bir yönetmenin sinemasına yönelik belirlemiş oldukları değer belirleme ölçütleri arasında yönetmenin, kişiliğini fark edilebilir düzeyde filmlerine yerleştirmesi ve filmlerin içsel anlama sahip olması yer almaktadır. İçsel anlamın oluşturulması için yönetmenin ruhunun coşkusu, setteki şevki göz önünde bulundurulur. Bu bağlamda hem yönetmenin kişiliğinin ortaya konuluşu hem de oluşturmuş olduğu içsel anlamın farkına varılabilmesi için yönetmenin yaşam öyküsü, sinemaya bakışı ve sinemasının gelişiminin incelenmesi önem arz etmektedir. Çalışmanın bu bölümünde Karaçelik'in yaşam öyküsü, sinemaya bakışı ve detaylı filmografisine yer verilmiştir. Bölümün devamında yönetmenin uzun metraj filmleri detayları ile ortaya konulmuştur (Karaçelik, 2010; 2015; 2018).

3.1. Tolga Karaçelik'in Yaşam Öyküsü ve Sinemaya Bakışı



Görsel 3.1. Tolga Karaçelik

19 Mayıs 1981 yılında İstanbul'da doğan Tolga Kenan Karaçelik, liseyi Özel Koç Lisesinde okumuştur ([http-1](http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/tolgakenankaracelik.html))¹. Lise yıllarından itibaren kısa hikaye ve şiirler yazan Karaçelik lisede arkadaşları ile fanzinler çıkarmıştır ([http-2](https://www.diken.com.tr/odulunu-dundar-ve-gule-adayan-yonetmen-karacelik-korksaydim-yine-yapardim/))². Çok küçük yaşlarından itibaren edebiyatla iç içe olan Karaçelik'e edebiyatı sevdiren, amcası olarak nitelendirdiği

¹<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/tolgakenankaracelik.html> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)

²<https://www.diken.com.tr/odulunu-dundar-ve-gule-adayan-yonetmen-karacelik-korksaydim-yine-yapardim/> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)

bir akrabası olan Mazhar Candan olmuştur. Henüz ilkokul yıllarında Odysseia, Herodot, Kafka, Mayakovski ve Yesenin gibi yazar ve eserlerle amcası Mazhar sayesinde tanışmıştır (http-3)³. Edebiyata olan ilgisi ve ressam olan annesinin görsel bir işle uğraşması gerektiğini ifade etmesine karşın Karaçelik, kaymakam veya vali olmak istemesi sebebi ile hukuk fakültesinde okumayı tercih etmiş ve Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirmiştir (http-2)⁴. Hukuk fakültesini bitirdikten sonra aradığını bulamayınca annesinin teşvik etmesi ile Amerika'ya gitmiş ve orada New York Film Akademisinde sinema okuluna yazılmıştır (http-3)⁵. Sinema okulunda bir sene eğitim almış ve eğitimi sırasında gördüğü bir Arriflex 16mm kameraya ve filmlerde yaratılan ışığa aşık olmuştur. Filmlerin ışıklandırmasından aldığı keyif sebebi ile ışıkları için film izlemeye başladığını ifade eden Karaçelik, kendisi için ilk kırılma noktasının orası olduğunu fark etmiştir. Anlatmak istediklerini kamera ile görsel bir şekilde anlatabiliyor olmanın, böyle bir anlatım dili yaratabilmenin özgürleştirici ve daha demokratik geldiğini ifade etmiştir (http-4)⁶.

Tolga Karaçelik, ilk kısa filmlerini New York'ta sinema eğitimi alırken çekmiştir. *Evoke* isimli ilk kısa filmi, çocuğunun hayatını kaybetmesi sonucunda aklını da kaybeden bir babanın cenin yemeye çalışmasını konu almaktadır. *Evoke* isimli ilk kısa filminin ardından *Spoonman* filmini çekmiştir. Yine kısa film olan *Spoonman*'in ardından Türkiye'ye dönmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra sinemaya atılmak yerine mesaili bir işe girmiş ancak kendi ifadesi ile her yıl bir adet kısa film çekebilmek için kendisine izin vermiştir. Bu süreçte diğer kısa filmleri olan *Ya Çıkarsa*, *Us'lu Durmak* ve son olarak *Rapunzel* filmlerini çekmiştir.

Karaçelik kısa filmlerinin ardından çalıştığı işten ayrılarak ilk uzun metrajlı filmini yapmak için çalışmalarına başlamıştır. Bu süreci anlatırken şu ifadeleri kullanmıştır: “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.”⁷

³<https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/cok-da-sey-etmemek-lazim-40775970> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)

⁴(http-2).

⁵(http-3).

⁶<https://wannart.com/icerik/5815-izlemek-istedigim-filmleri-cekiorum-tolga-karacelik-ile-bir-roportaj> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)

⁷(http-2).

2010 yılında çekimleri tamamlanan ve 2011 yılında gösterime giren *Gişe Memuru* filmi, ulusal ve uluslararası alanda ödülleri almıştır. Karaçelik'in ikinci uzun metrajlı filmi *Sarmaşık*'tır. Çekimleri 2014 yılında bitmiş ve film 2015 yılında gösterilmiştir. Dünya çapında ilk gösterimini Amerika'nın en önemli bağımsız film festivallerinden bir tanesi olan Sundance Film Festivalinde yapmış ve yine ulusal ve uluslararası alanda ödülleri almıştır. Yönetmenin üçüncü uzun metrajlı filmi *Kelebekler* ise 2018 yılında gösterime girmiş ve hem Türkiye'de hem tüm dünyada diğer filmlerine nazaran ses getiren bir yapım olmuştur. Sundance Film Festivalinde Dünya Sineması Büyük Jüri Özel Ödülünü almış ve bunun yanı sıra yine ulusal ve uluslararası arenada birçok ödül kazanmıştır. *Kelebekler* filmi ile Sundance Film Festivalinde Büyük Jüri Özel Ödülü almasının ardından yönetmene akademi üyeliği teklifleri gelmeye başlamıştır (http-5)⁸.

Yönetmen sinemaya tutkusunu dile getirirken şu sözleri kullanmıştır:

“Sinema yapmaya başladıkça içimde büyüyen bir tutku oldu. Asıl tutkum hikâye anlatmaktı. Artık geri dönülmez bir şekilde hikâyelerimi, sinema formatında anlatmayı daha yaratırken düşünüyorum.”⁹

Ona göre sinema salondan çıktıktan sonra başlamaktadır; eğer bir film salondan çıktıktan üç gün sonra bile hala kişinin zihninde kalıyorsa o zaman sinema başlamış olmaktadır (Öztürk ve Özsoy, 2019).

Tolga Karaçelik'in tüm filmleri kendi ile alakalı bir derdi dolayısıyla ortaya çıkmıştır. Film yaratma süreçlerinin hep kendi içine doğru bir yolculuk olduğunu ve söylediği şeylerin kendisi ile ilgili olduğunu vurgulamaktadır. Film yapmaya başlamadan önce şiirler yazan ancak kötü şiirler yazdığını fark etmesi ile anlatı biçimini görüntülere kaydıran yönetmen, hala tüm filmlerini yazmadan önce bir şiirden yola çıktığını ve üç filminin de birer şiiri olduğunu ifade etmiştir. Şiirin yanı sıra edebiyattan çokça beslenen yönetmen edebiyatta var olan büyümlü gerçekçilik akımından etkilenmiştir (Öztürk ve Özsoy, 2019).

Tolga Karaçelik'in kendilerini tekrar ve taklit etmediklerini düşündüğü için ilham aldığı ve beğendiği yönetmenleri Federico Fellini, Stanley Kubrick ve Ingmar Bergman

⁸<https://filmloverss.com/37-istanbul-film-festivali-tolga-karacelik-roportaji/> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)

⁹(http-3).

olarak sıralamıştır. Oyuncu yönetimi konusunda ise Andrei Tarkovsky ve Elia Kazan'ın kendisi için önemli olduğunu ifade etmiştir (<http-6>)¹⁰.

Yönetmen, uzun metraj filmlerinin yanı sıra, reklam filmleri çekerek geçimini sağlamak ve dijital platformlar için de işler yapmaktadır.

3.2. Tolga Karaçelik'in Filmografisi

Tablo 3.1. *Tolga Karaçelik'in filmografisi (<http-7>)*¹¹

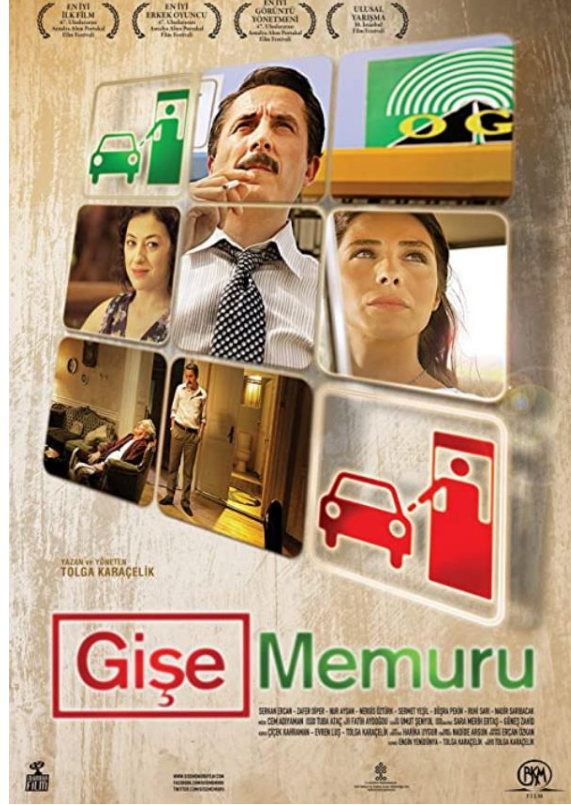
Yıl	İsim	Görev	Açıklama
2004	Kaşık Adam	Senarist, Yönetmen	Kısa film
2005	Evoke	Senarist, Yönetmen	Kısa film
2006	Ya Çıkarsa	Senarist, Yönetmen	Kısa film
2006	Us'lu Durmak	Senarist, Yönetmen	Kısa film
2009	Rapunzel	Senarist, Yönetmen	Kısa film
2010	Gişe Memuru	Yönetmen, Senarist, Yapımcı	Uzun metraj film
2011	60 Seconds of Solitude in Year Zero	Yönetmen	Kısa film
2012	Kurtuluş Son Durak	Oyuncu	Uzun metraj film
2013	Bebek İşi	Yönetmen	Televizyon Dizisi
2015	Sarmaşık	Yönetmen, Senarist	Uzun metraj film
2018	Kelebekler	Yönetmen, Senarist, Yapımcı, Oyuncu	Uzun metraj film
2018	Bartu Ben	Yönetmen	Dijital Platform Dizi
2019	Küçük Şeyler	Yapımcı	Uzun metraj film
-	Yakamoz	Yönetmen	Dijital Platform Dizisi

¹⁰<https://bianet.org/biamag/diger/195885-tolga-karacelik-sette-sudaki-penguenler-kadar-mutluyum> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)

¹¹<https://www.imdb.com/name/nm3796645/> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)

3.3. Tolga Karaçelik Filmleri

3.3.1. Gişe Memuru (2010)



Görsel 3.2. *Gişe Memuru* film afişi

3.3.1.1. *Filmin künyesi*

Yönetmen: Tolga KARAÇELİK

Senarist: Tolga KARAÇELİK

Yapımcı: Tolga KARAÇELİK, Necati AKPINAR, Engin YENİDÜNYA

Görüntü Yönetmeni: Ercan ÖZKAN

Sanat Yönetmeni: Nadide ARGUN

Kurgu: Evren LUŞ, Çiçek KAHRAMAN, Tolga KARAÇELİK

Yapım Şirketi: BKM Film

Müzik: Cem ADIYAMAN

Oyuncular: Serkan Ercan (Kenan), Zafer Diper (Hakkı), Nergis Öztürk (Nurgül), Büşra Pekin (Nevra), Nadir Sarıbacak (Hüseyin), Ruhi Sarı (Cengiz), Sermet Yeşil (Artun), Mustafa Can Poyraz (Remzi), Nur Fettahoğlu (Kadın), Tarık Şerbetçioğlu (İşletme Şefi), Enes Mazak (İbrahim), Mustafa Cankılıç (İlhan), İskender Bağcılar (Kemalettin), Erkan Avcı, Adem Yavuz Özata, Tolga Yeter, Faruk Karaçay, Türkü Turan.

Süre: 96 Dakika

Yapım Yılı: 2010

Vizyon Tarihi: 6 Mayıs 2011

Vizyon Süresi: 8 Hafta

Toplam Seyirci: 18.267

Hasılat: 168.950 Türk lirası

Ödüller:

47. Antalya Altın Portakal Film Festivali

- En iyi İlk Film ödülü – Tolga KARAÇELİK
- En İyi Erkek Oyuncu ödülü – Serkan ERCAN
- En İyi Görüntü Yönetmeni ödülü – Ercan ÖZKAN

2012 yılı Sofya Uluslararası Film Festivali

- Özel Mansiyon Ödülü – Serkan ERCAN

3.3.1.2. Filmin geniş özeti

Film gece vakti Kenan karakterinin evinin salonuna girişi ile başlar. Arka planda televizyonun açık olduğu anlaşılır. Televizyonun ışığı Kenan'ın olduğu tarafa ve oradaki masaya yansır. Televizyonda bir tartışma programı açıktır. Tartışma programında dünyaya düşecek olan meteor ile ilgili yüksek sesle tartışan iki adam vardır. Kenan televizyonun önüne gelir, elinde bir alet çantası vardır. Televizyonu kapatır ve kadrajdan çıkar. Kenan odasına geçer, alet çantasını yatağın altına kaldırır ve yatağın üstüne oturur. Ekran beyaza geçiş yapar, fonda bir müzik başlar ve jenerik girer. Jenerik sırasında araba, kamyon, trafik görüntüleri ekrana gelir. Bilet gişeleri görünür. Gişenin içerisinde çalışan

memurlar, arabaların içerisindeki şoförler ve akan trafik gösterilir. Filmin ismi ekrana yansır.

Kenan odasında yatağının üstünde oturarak sigara içer, tıraş olur. Kenan servis aracı içerisinde iş yeri olan gişelere doğru gider. Servis şoförü Tavşancık'a geldiklerini söyler, Kenan ve üç kişi daha servisten iner ve işletme binasına girerler. Bina içerisinde televizyon açıktır, yine dünyaya düşecek olan meteor hakkında bir haber programı vardır, Kenan dikkatle bu haberi izler. Yanına iş arkadaşı Cengiz gelir Kenan'a "kırtasiye" diye seslenir. Başka bir iş arkadaşı oturdukları yere gelir, işlerin çok yoğun olduğundan, yetişemediklerinden bahseder ve orada oturanlara ne zaman işe başlayacaklarını sorar, Kenan hemen kalkar gişesine geçer hazırlığını yapar ve gişesini açıp işe başlar. Sonraki bir dakika boyunca Kenan'ın geçen arabalardan biletlerini alışı, ücretleri söyleyişi ve para üstü verışı yakın çekimlerle gösterilir.

Arka taraftan bir kadın sesi gelir. Kadın küfürler ederek bağıryordur. Bağırmanın kaynağı olan kadın Kenan'ın çalıştığı gişelerde çalışan memurdur, bir adamı hem dövüyor hem de küfrediyordur. İş yerinin şefi olan Kemalettin kadını tutup götürür.

Kenan gişede çalışmaya devam etmektedir. Hızlı çekimle yalnızca Kenan'ın gişeden geçecek olan araçlara ücretleri söylediği kısımlar arka arkaya gösterilir.

Akşam olur Kenan gişesinden çıkar, işletme binasındaki odaya geçer, paraları sayar. Bu sırada odadaki diğer kişiler kadının kavgasını konuşmaktadırlar. Görüntüde olmayan yalnızca sesi duyulan birisi gişeler için "Tabut, tabut kardeşim orası" der. Kenan arkadaşı Cengiz ise "Ne tabutu kardeşim ya, ben açıyorum Müslüm'ü tıkıyorum kulaklarımı, duymuyorum hiçbir şey. Duymayacaksın, takmayacaksın. Sen makinesin alacaksın vereceksin, alacaksın vereceksin. Öyle öfkelenmek yok." der.

Kemalettin ile Kenan karşı karşıya oturmaktadırlar. Kemalettin akşam birlikte lokale gitmeyi teklif eder, Kenan babasını gerekçe göstererek kabul etmez. Eve dönmek üzere servise biner. Servisteyken bir kişi yarın yeni işletme şefinin geleceğini ve teftiş yapacağını duyurur.

Bir sonraki sahnede Kenan arkadaşı Artun'un berber dükkanında otururken görünür. Artun bulmaca çözüyordür Kenan da bilemediği sorunun cevabını söyler, çay içer. Kenan tam kalkacakken Artun Hakkı baba nasıl diye sorar, daha sonra da Nurgül

nasıl diye sorar ve mahallede herkesin Nurgül ve Kenan'ı konuştuklarından bahseder. Kenan umursamaz kalkıp gider.

Kenan evin taş merdivenlerinden çıkar, ortalık çok karanlıktır. Kapının önüne gelir, duvardaki ışık anahtarını arar ancak ışık yanmaz. Karanlıkta kapıyı açmaya çalışırken anahtarını düşürür bu sırada Nurgül kapıyı açar. Hakkı salonda televizyonun önündeki koltuğunda oturmaktadır. Nurgül Kenan'ın babası Hakkı'nın bakıcılığını yapıyordur. Aynı zamanda da Kenan'a ilgi duymaktadır. Kenan eve gelince Nurgül'ün işi biter, eve gideceğini söyler, Hakkı da Kenan'a Nurgül'ü eve bırakmasını işaret eder. Kenan Nurgül'ü evinin kapısına kadar getirir ve Nurgül'e para uzatır. Nurgül kabul etmez, Kenan ısrarla al der, parayı verir ve arkasını dönüp gider.

Beyaz ekran görünür. Bir çocuk gece yatağındadır, arkadan kapıya vurulma sesi ve Hayal diye bağıran bir erkeğin sesi gelir. Çocuk uyanır yatağından çıkar sesin geldiği yere gider, genç adam kucağında bir kadın ile kapıdan çıkar, evin dış kapısının kapanma sesi duyulur. Çocuk salona geçer, ev Kenan'ın evidir. Genç adam geri döner tam kapıdan içeri girer karşısında çocuğu görür ve girdiği kapıdan tekrar çıkar gider. Kamera açısı hiç değişmeden kapı tekrar açılır ve bu sefer içeri Nurgül'ü evine bırakıp dönen Kenan girer.

Kenan ile babası hiç konuşmadan televizyon seyretmektedir. Hakkı Kenan'a Nurgül'ün ne kadar iyi bir kız olduğunu anlatır, Kenan'a onun ne düşündüğünü sorar. Kenan ilgilenmez, babası Nurgül'ü övmeye devam eder ve annesine çok benzediğini söyler. Bu sırada televizyonda yine meteor konusu konuşulmaktadır. Hakkı farklı konularla Kenan'ı konuşturmaya çalışır. Kenan konuşmaz, Hakkı son olarak dış kapının önündeki ampulü değiştirmesini söyler, Kenan yapacağını söyler. Hakkı oturmakta olduğu koltuğun kol kısmının kumaşını tırnağı ile sürekli olarak soymaktadır.

Hakkı koltuğunda uyuyakalır. Kenan onu yerine yatırmak için uyandırır. Hakkı önce tıraş olup öyle yatacağını söyler banyoya gider tıraş olmaya başlar, Kenan da odasına geçer.

Bir sonraki sahnede yine aynı küçük çocuk yatağındadır. Küçük çocuk Kenan'dır. Evin başka bir odasından ses gelmektedir. Küçük Kenan yatağından çıkıp sese doğru gider. Babası banyoda yere oturmuş ağlamaktadır bir yandan da ayağını dolaba vurup ses çıkarmaktadır. Babasının elinde ustura vardır. İntihar etmeye kalkışmıştır.

Kenan gece yatağındadır, kabusla uyanır ve kalkar. Nefesini toparlamaya çalışır. Yatağın altından alet çantasını çıkarır ve odadan çıkar. Karanlıkta sessiz olmaya dikkat ederek evden çıkar. Eski bir arabayı tamir ediyordur. Araba çalışmaz, Kenan sinirlenir.

Ekran yine beyazla kaplanır. Küçük Kenan arabanın arka koltuğunda, babası şoför koltuğunda ve yanında Kenan'ın annesi oturmaktadır. Çok mutlu görünürler.

Bir sonraki sahnede yağmurlu bir günde Kenan gişesindedir. Gişeye bir araç yaklaşır, Kenan araçtaki şoförden biletini alır, parasını vermek için tekrar şoföre döndüğü sırada, şoförün yerinde babasını görür, babası Nurgül'le evlenmesini söyler. Bu sırada yeni işletme şefi teftişe gelmiştir. Kenan başka arabaların şoförlerinde de babasının hayalini görmeye devam eder. Babası inatla Nurgül'le evlenmesini söylemektedir. Kenan sinirlenir, babasına cevap verir. Babası Nurgül'le Kenan hakkında cinsellikle ilgili konuşmaya başlar, daha da sinirlenen Kenan gişesinin içinde kriz geçirir. Krize işletme şefi de tanık olur. Geçirdiği kriz sonucu, yurtdışından gelenlerin ülkeye giriş noktası olan gişelerde bu tarz davranışlarda bulunan bir kişinin çalışamayacağını söyleyen yeni işletme şefi Kenan'ın yeni çalışma yerini Afar Gişesi olarak belirler. Tayin edildiği söylenir ancak aslında sürgüne gönderilmiştir.

Kenan akşam evine döner, dış kapının önündeki ampulün değiştiğini fark eder. Eve girmez, arkadaşı Artun'un yanına gider ve babası hakkında yakınmaya başlar: "Çocukluğumdan beri hep böyleydi, önce bir şeyi yap der sonra sen yapmadan gider kendisi yapar." diyerek. Artun Kenan'ın sağlığı hakkında sorular sorar, iyi olup olmadığını kontrol eder. Kenan ısrarla iyi olduğunu ancak uyuyamadığını söyler. Daha sonra konuyu yine babasına getirir ve onu şikayet etmeye devam eder. Kenan eve döner, babası ile Nurgül televizyon izlemektedir. Kenan gelince Nurgül kendi evine gitmek için çıkar, Kenan Nurgül'ü evine götürürken tayininin çıktığını söyler.

Kenan ve babası salonda televizyon izlemektedir. Kenan babasına tayininin çıktığını söyler. Daha sonra da lojmanlara çıkmayı teklif eder, çünkü artık işe gitmek için her gün 3 saat yol yapması gerekecektir. Babası kabul etmez, kızgınlıkla zaten yakında öleceğini söyler. Daha sonra ampulü değiştirdiğini söyler. Gece Kenan yine bozuk eski arabayı tamir etmeye çalışır.

Kenan'ın çocukluğu ekrana gelir. Tamir etmeye çalıştığı eski arabanın içerisinde babasıyla birlikte annesine fark ettirmeden gezmeye giderler. Kenan arabanın içinde babasının yaptığı hareketlerin birebir aynılarını yapar, çok mutludur.

Sonraki sahnede Kenan servistedir, yeni tayin yeri Afar'a gider. Afar'da Mustafa ile tanışır. Mustafa Afar gişesinde çalışan diğer vardiya memurudur, Afar gişesini anlatır, işlerin nasıl yürüdüğünü gösterir. Kenan artık burada tek başına çalışacaktır. Afar günde en fazla üç beş arabanın geçtiği ücra bir gişedir. Kenan gişesine geçer etrafa bakınır, zaman geçer Kenan sıkılmaya başlar. Daha sonra ilk araç gelir. Aracın sürücüsü Kenan ile muhabbet etmeye çalışır Kenan pek konuşmaz parasını alır ve Kenan tekrar sıkılmaya döner.

Kenan televizyonu açar. Televizyonda Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı filmi vardır. Kenan bu kez gişesinden çıkar etrafta biraz dolanır sigarasını içer, bu sırada karşıdan bir araba gelmektedir. Araba Kenan'ın geceleri tamir etmeye çalıştığı babasının eski arabasının aynısıdır ve Kenan gelen kişinin babası olduğunu zanneder. Araba tam gişeye gelmek üzereyken yolda kalır, içinden bir kadın iner. Kenan'a seslenir, arabasının bozulduğu için yardım ister. Kenan şaşkınlık içinde kalır, kadının yanına gider arabayı tamir etmeye çalışır ancak yapamaz. Kenan arabayı iterek çalıştırır, kadın gişeden geçer gider. Giderken Kenan keyifle arkasından bakakalır, kadın aracın camından el sallayarak "yarın aynı saatte" diye bağırır. Kenan gişesinde gülümser. Filmin başından beri ilk defa gülümsemektedir. Bu sırada ekran beyaza geçiş yapar. Kenan'ın çocukluğu görünür, babası arabanın kaputunu açmış Kenan'a bir şeyler anlatmaktadır. Bu sırada gişeye yeni bir araç gelir, Kenan geçmişinden şimdiki zamana döner bir anda irkilir. Yeni gelen aracın şoförü biraz huysuzdur, Kenan'ı uğraştırır.

Akşam olur Kenan mahalleye döner, Artun'un dükkanına gider ancak Artun dükkanı kapatmak üzereyken, birlikte sahile inerler. Tayininin ıktığını Artun'a söyler, Artun da yine mi kendi kendine konuştun diyerek Kenan'a sitem eder. Kenan gişeden geçen kadını Artun'a anlatır ve anlatırken çok mutludur. Kenan eve döner, tam içeri girecekken Nurgül kapıdan çıkar. Nurgül Kenan'a çay içmeye gitmeyi teklif eder, Kenan babasını bahane ederek kabul etmez ancak birlikte çay içmeye gitmelerini isteyen babasıdır, Kenan bunu öğrenince gitmeyi kabul eder. İlk defa Kenan o gün Nurgül'ü eve bırakmaz.

Kenan ve babası televizyon izlerken babası yine koltukta uyuyakalır. Kenan babasına Nurgül'le ne konuştuğunu sorar. Babası buluşmanızı istedim, alt tarafı bir çay için diye cevap verir. Kenan tekrar arabayı tamir etmeye çalışır, arabanın içine oturur kapıyı kapatır. Kenan hayalinde/rüyasında tamir etmeye çalıştığı arabayı kullanıyordur, ayçiçeği tarlaları ile dolu bir yoldadır, yan koltuğunda Kadın uyumaktadır. Kenan rüyasından uyanır kendine gelir, hala bozuk arabanın içerisinde. Ertesi gün sabah Afar gişesinde Kenan Kadın'ın geleceği saati bekler, saçlarını, bıyıklarını tarar yolu gözler. Kadın gelir gişeye yanaşır, Kenan şaşırır. Kadınla kısa bir muhabbet ederler, bu sırada gişenin bağlı olduğu kuleden megafon aracılığı ile Kenan'a seslenirler, kadın parasını ödeyip yarın aynı saatte tekrar geçeceğini söyleyip gider. Kenan mutlu bir şekilde gişenin içerisinde rutin işlerini yaparken Kadın'ı tekrar görür gişede yine şaşırır ve Kadın'a çok sıkıldığından bahseder, Kadın'a adını sorar ve Hüseyin cevabını alır. O zaman Kenan kendine gelir. Gişeye gelen başka bir kişidir ancak Kenan onu Kadın olarak görür/hayal eder. Hüseyin isimli şoför Hasanlar Köyüne nasıl gidileceğini sorar, cevabını alamayan adam parayı ödemediği için gişeden geçer gider.

Akşam olur Kenan eve döner Nurgül hazırlanmış onu bekliyordur, birlikte çay içmeye sahile giderler. Nurgül konuşmaya çalışır, meteordan bahseder, Kenan pek dinlemiyordur. Nurgül işini sorar, Kenan kısık bir sesle pek de istemeyerek anlatır. Kenan Nurgül'ü evine bırakırken Nurgül yatağının altındaki alet çantasını gördüğünü ve arabayı tamir etmeye çalıştığını anladığını söyler. Kenan sinirle odasına girmemesi gerektiğini söyler ve arkasını dönüp gider. Kenan geri evine döner, babası yine koltukta uyuyakalmıştır. Babasının başında bekler, yine bir geriye dönüş (flashback) ile çocukluğunda babasının banyoda yere oturup ağladığı sahne ekrana gelir. Babası Kenan'ı görür ağlamayı bırakıp "bana öyle bakma" diye bağırarak ayağa kalkar, elinde ustura ile Kenan'ın üstüne yürür, Kenan odasına kaçar, babası bu sırada usturayı fırlatır, Kenan'ın odasındaki aynaya isabet eder, ayna kırılır, küçük Kenan yerde ağlamaktadır.

Sonraki sahnede gündüz Kenan Kadın'ın arabasında yolcu koltuğunda, Kadın arabayı sürmektedir. Kadın ona küçükken ne olmak istediğini sorar. Bir sonraki sahnede Kadın ve Kenan buğday tarlasında yerde yatmaktadırlar. Kenan küçükken şövalye olmak istediğini ve şövalyeler ile ilgili bir anısını anlatır. Ailecek gittikleri Bodrum tatilinde, annesi kanserden ölmek üzeredir ve Bodrum Kalesinde rast geldikleri bir şövalye şovu vardır. Annesinin adı Hayal'dir ve o tatilden bir hafta sonra ölmüştür.

Ekran beyaza geçiş yapar, Kenan uykusundan uyanır, iŖe geç kalmıŖtır. Babası Hakkı, iŖe geç kaldığı için hakaretler ederek Kenan'a bağırır. Beceriksiz, iŖe yaramaz olduğunu söyler, kimsin sen diye bağırır. Kenan bir anda sinirle babasına cevap verir:

“On ver yedi vereyim biletini keseyim düğmeye basayım, yirmi ver on altı vereyim biletini keseyim düğmeye basayım, elli ver kırık altı vereyim biletini keseyim düğmeye basayım, ben buyum baba, giŖe memuruyum.”

Kenan üç saat gecikmeli olarak iŖe varır. Vardiyayı devraldığı memurdan özür diler ve antika beyaz bir araba geçti mi diye ısrarla sorar, cevap alamaz. GiŖesine geçer, yolu gözlemeye, Kadın'ı beklemeye baŖlar. GiŖenin içerisindeki televizyon, vantilatör, bilgisayar gibi elektrikli aletlerin alıŖmadığını fark eder ve bir gariplik olduğunu sezerek etrafına bakmaya baŖlar. ŖaŖkınlık içerisinde gökyüzüne doğru bakarak giŖeden çıkar, gökyüzünden kırmızı bir araba giŖenin önüne dŖer. Kamera tam tur döner tekrar Kenan'ın bakıŖ açısına geldiğinde gökyüzünden dŖen kırmızı araba orada yoktur. Bu sırada Kadın'ın beyaz arabası giŖeye doğru gelir, Kenan'ın önünde durur, Kenan arabaya biner birlikte giŖeden geçip giderler.

Kenan yine dalmıŖ, hayal grmŖtir. Bir kamyoncu giŖeye gelir Kenan'a seslenir, sarkıntılık yapar, Kenan adamı tersler.

Sonraki sahnede Kenan arkadaŖı Artun'un berber dkkânındadır. Artun'u, bir TavŖancık giŖelerinde birlikte alıŖtığı iŖ arkadaŖı Cengiz olarak görür bir Artun olarak görür. Arabayı tamir ettiğini söyler ve dükkândan çıkar. Evine döner, bu sırada Nurgül evden çıkmaktadır. Babası emrederek Nurgül' hemen eve bırakıp gelmesini konuŖacaklarını söyler. Nurgül yoldayken Kenan'a korkarak yemin ederek babasına araba mevzusundan bahsetmediğini söyler. Kenan panikle koŖarak arabanın durduğu yere gider, araba yerinde yoktur. Sinirle eve döner bağırarak babasına arabayı sorar, Hakkı arabayı sattığını söyler. Kenan ve Hakkı baėrıŖmaya baŖlar, Hakkı nefes alamayarak yere yığılır, bir eli ile ilaçlarına ulaŖmaya alıŖır. Bu sırada Kenan babasının ilaçları almasına yardım etmez ayakta öylece durur. Babasının son nefesini veriŖi duyulur, Kenan da aynı anda derin bir nefes verir, yüzünde bir rahatlama ifadesi belirir.

Sabah olmuŖtur. Hakkı lmŖ yerde yatmakta, Kenan ise babasının koltuğunda oturmuŖtur. Rüzgâr eser, perdeler uuŖur. Kenan iŖe gider, servisten iner giŖesine geçer. nce sinirlidir sonra ağlamaya baŖlar. Sinirle giŖenin çekmecesini kapatır, bu sırada

Kadın yine gelmiştir. Kenan Kadın'a "ben artık seninle gelebilirim, babam artık gitti, Nurgül'ü de o söylemiş" der, gişeden çıkıp Kadın'ın yanına gider. Kadın korkuyla ne olduğunu anlamaya çalışır. Kenan zorla Kadın'ın arabasına binmeye çalışır, bu sırada Kadın korku içinde bağırarak gişeden geçip gider, Kenan arkasından bakakalır.

Sonraki sahnede Kenan kaybolmuş bir şekilde görünür, yol kenarında eski bir yapının önünde yaşlı bir adam traktörün tekerinde oturmuştur, Kenan adamın yanına gider ve gişelere nasıl gideceğini sorar. Adam cevap vermez, Kenan'a bakmaz bile yalnızca eliyle saçlarını tarar. Kenan ısrarla ve panikle aynı şeyi sorar, sesini yükseltir, sinirlenir oradan gider. Yıkık dökük bir binanın içine girer, yürür. Binanın içinde bir masa görünür, masanın önünde bir adam oturuyordur ve üstünde telefon vardır. Kenan telefona bakar, sonra kendisini yerde etrafında yumurtalarla çömelmiş vaziyette görür. Telefon çalar, Kenan panikle "Erol Abi" diye seslenir. Kenan daha önce çalıştığı Tavşancık gişelerindeki kulededir, kendine gelmeye çalışır, nerede olduğunu sorar, çalışmaya geri dönebileceğini söyler. Şef'i Kenan'a bir hafta izin verir. Kenan'ı zorla kuleden çıkarıp eve gönderirler.

Kenan servisle evinin önüne gelir, dışarıdan evini izler. İçeride babası hala yerde yatmakta, perdeler uçuşmaktadır. Kenan babasının koltuğuna oturur, babasının sürekli olarak tırnağı ile soyduğu koltuğunun kol kısmına elini koyar. Beyaz ekran görünür ve jenerik akar.

3.3.2. Sarmaşık (2015)



Görsel 3.3. *Sarmaşık* film afişi

3.3.2.1. *Filmin künyesi*

Yönetmen: Tolga KARAÇELİK

Senarist: Tolga KARAÇELİK

Yapımcı: Bilge Elif TURHAN

Yardımcı Yönetmen: Ali AYYILDIZ

Görüntü Yönetmeni: Gökhan TIRYAKI

Sanat Yönetmeni: Ali ŞAHİN

Kurgu: Evren LUŞ

Yapım Şirketi: Insignia Kala Film

Müzik: Ahmet Kenan BİLGİÇ

Oyuncular: Nadir Sarıbacak (Gemici Cenk), Özgür Emre Yıldırım (Gemici Alper), Kadir Çermik (Usta Gemici İsmail), Hakan Karsak (Kamarot Nadir), Osman Alkaş (Kaptan Beybaba), Seyithan Özdemir (Kürt).

Süre: 104 Dakika

Yapım Yılı: 2015

Vizyon Tarihi: 4 Aralık 2015

Vizyon Süresi: 26 Hafta

Toplam Seyirci: 26.381

Hasılat: 267.259 Türk lirası

Ödüller:

52. Uluslararası Antalya Film Festivali

- En iyi film ödülü – Tolga KARAÇELİK
- En iyi yönetmen ödülü – Tolga KARAÇELİK
- En iyi senaryo ödülü – Tolga KARAÇELİK
- En iyi erkek oyuncu ödülü – Nadir SARIBACAK

22. Adana Altın Koza Film Festivali

- En iyi yönetmen ödülü – Tolga KARAÇELİK
- En iyi erkek oyuncu ödülü – Nadir SARIBACAK

27. Ankara Uluslararası Film Festivali

- En iyi erkek oyuncu ödülü – Nadir SARIBACAK
- En iyi yardımcı erkek oyuncu ödülü – Kadir ÇERMİK

48. SİYAD Türkiye Sineması Ödülleri

- En iyi erkek oyuncu ödülü – Nadir SARIBACAK
- En iyi yardımcı erkek oyuncu ödülü – Özgür Emre YILDIRIM

21. Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri

- Yılın en başarılı erkek oyuncusu ödülü – Nadir SARIBACAK
- Yardımcı rolde yılın en başarılı erkek oyuncusu ödülü – Kadir ÇERMİK

2015 Yılı – East End Film Festival – İngiltere

- En iyi Film Ödülü – Tolga KARAÇELİK
2016 Yılı – Festival del Cinema Europeo – İtalya
- Cineuropa – En iyi Film Ödülü – Tolga KARAÇELİK

3.3.2.2. *Filmin geniş özeti*

Film aşağıdaki yazının ekrana gelmesi ile başlar:

“Beni çıkardıkları tüm seferler adına
Samuel Taylor Coleridge
Herman Melville
Ve Joseph Conrad’a ithafen” (Karaçelik, 2015)

Filmin açılış sekansında ana karakterlerin gemiye binmeden önceki gündelik hayatlarından kısa kesitler gösterilir. Nadir, loş ışıklı bir ortamda kanepede uzanmış televizyon izlemektedir; Cenk dayak yemiş bir halde sokak ortasında yerde yatmaktadır; İsmail camide namaz kılmaktadır, Alper taksi şoförlüğü yapmaktadır; Kürt bir gece kulübünün güvenlik görevlisidir ve Beybaba meyhanede içki içmektedir. Tüm karakterler kendi bölümlerinin geçişi sırasında kameraya direkt olarak bakar, seyirci ile göz göze gelirler. Karakterlerin gösterilmesinin ardından bir mezarlık görüntüsü ekrana gelir. Mezar taşları sarmaşıklarla kaplanmıştır.

Filmin ismi ekrana yansır. Arkada bir geminin korna sesi duyulur. Film üç bölüme ayrılmıştır. Her bölümün başında Samuel Taylor Coleridge’nin Yaşlı Gemici isimli şiirinden bir bölüm ve ardından bölüm numarası ekrana yansır.

I
Direk eğik, burnumuz batmış suya;
İnsan düşmanın sillesinden kaçır ya
Soluğunu ensesinde duya duya
Ve koşar başını hiç kaldırmadan,
Gemi öyle koştu, rüzgar öyle coştı:
Kaçtık güneye hiç durmadan. (Coleridge, 2008)

Cenk, Alper ve Kürt küçük bir botla Gemiye getirilirler. Beybaba kaptan köşkünden aşağıda çalışan gemicileri ve İsmail’i izlemektedir. Nadir ve aşçı mutfakta konuşuyorlardır, Nadir televizyonda bir haberin sesini duyar televizyonun başına geçer. Kentsel dönüşüm kapsamında evi yıkılan ve gözaltına alınan insanların haberini dikkatle seyrederek. Alper ve Cenk kamaralarına yerleşirler. Tayfa ve kaptanlar yemek yerler.

Akşam olur Nadir kaptan Beybaba'nın odasına meze getirir ve gemiden inmek istediğini evinin yıkıldığını söyler. Devletin evlerini yıktığını anlatır, Beybaba ise işler aksayacağı için inmesini kabul etmez, “koca devlet bu, insanları öyle kolay kolay sokakta bırakmaz” diye cevap verir.

Cenk geminin bir köşesinde sigara içmektedir yanına Alper gelir. Kısa bir muhabbet ederler, esrar içerler. Yarım saat sonra ortalık sakinleşince tekrar buluşmak üzere konuşurlar. İsmail odasında telefonla konuşmaktadır, maddi sıkıntıları ile ilgili konuşur. Yarım saat geçmiş Cenk ve Alper geminin ücra bir noktasında buluşmuş yine esrar içmektedirler. Alper Cenk'in yüzünün neden yaralı olduğunu sorar; Cenk bir önceki işinde nasıl dolandırıcılık yaptıklarını ve iş açığa çıkınca dayak yediğini anlatır. Hikayesini anlattıktan sonra telefonundan Cem Karaca'nın Deniz Üstü Köpürür şarkısını açar ve eşlik etmeye başlar. Sabah olur gemiden rutin çalışma görüntüleri ekrana gelir. Yine akşam olur Alper ve Cenk kamarada alkol ve esrar içerler, hızlı çekimlerle muhabbetleri ve gülmeleri ekrana yansır.

Sabah olur, Beybaba ikinci kaptanın yanına gider, gemideki rütbeli kişileri çağırmasını toplantı yapacaklarını söyler. Bu sırada İsmail uyuyakaldıkları için işe başlamaya geç kalan Alper ve Cenk'i uyandırır. Beybaba toplantıda geminin sahibi armatörün iflas ettiğini ve bir sonraki limana yavaşamayacaklarını, liman otoritesinin geminin denize elverişliliğini kaybetmemesi adına farklı görevlerden toplam altı kişinin gemide kalması gerektiğini, diğerlerinin gidebileceğini ifade ettiğini anlatır. Gemi limana girmez, demir atar ve ikinci bölüm yazısı ekrana gelir.

II

Birden rüzgar dindi, tüm yelkenler indi
Yoğun bir hüznün çöktü her şeye,
Ağırlığı hissettik, rastgele sözler ettik
Sırf denizin sessizliği bozulsun diye (Coleridge, 2008)

Gemide kalanlar sıra ile kadraja girer, yan yana dizilir gemiden gidenleri izlerler. Beybaba da yukarıdan hem gemide kalanlara hem de gidenlere bakar. Beybaba aşağı gelir, kalanlara bir konuşma yapar. İsmail'i reis, efendi kaptan ve geminin doktoru olarak belirler. Revirin ve ecza dolabının anahtarını İsmail'e verir. Diğerlerine de geminin hala çalışmakta olduğunu ve herkesin işini yapmaya devam etmesini emreder. Beybaba İsmail'i odasına çağırır, kalanlar hakkında bilgi alır ve İsmail'e artık birlik olmaları gerektiğini ve onun kendisinin gözü kulağı olacağını söyler. Tayfa bu sırada dinlenme

odasında televizyon izlemektedir. Televizyonda Arapça konuşan bir kadın haberleri sunmaktadır. Televizyonun yanında bir afiş asılıdır, afişte bir meteor görüntüsü ve altında da düşme tehlikesi yazmaktadır. Alper bu sırada diğerlerine Afar'ı sorar; “burada hapis kaldım, şurada lan Afar” diyerek sitemde bulunur. İsmail dinlenme odasına gelir, Nadir ve Kürt'e kalan yiyecek malzemelerinin ve yakıtların bir listelerini yapmalarını söyler. Vakit geçer bu sefer Beybaba Nadir'i yanına çağırır ve ona kendisinin gemideki gözü kulağı olacağını diğer herkesin ne yaptığından haberinin olacağını ve birlik olmaları gerektiğini söyleyerek güvenini kazanmaya çalışır.

Cenk, Alper, Kürt ve İsmail yemek salonundadırlar. Cenk sıkılgan tavırlar sergiler. Önce Kürt'e kağıt oynamayı teklif eder, Kürt sessizce kabul etmez. Sonra İsmail'e sorar, İsmail sert ve ters bir tavırla kumar oynamayacağını belirtir. Cenk ve Alper kamaraya geçerler. Gece olur İsmail uyumaktadır, Cenk ve Alper'in yüksek sesleri yüzünden uyanır duvara vurarak onları uyarmaya çalışır, daha sonra yatağından kalkıp odalarının kapısına gidip uyarır. Cenk sarhoş haliyle gülerek İsmail'den revirini anahtarını ister. İsmail sinirle Cenk'e bağırır, bir süre tartışma yaşarlar. Sabah olur İsmail yüksek sesle haydi uyanın diye bağırarak Alper'le Cenk'in odasına girer, onları işe çağırır ve bütün gün raspa yapacaklarını söyler. Söylenerek ve küfrederek işe başlarlar.

Beybaba odasında telefonla konuşur, bir aydır armatöre ulaşamadığını, gemiyi bırakma raddesine geldiğini kimseye ulaşamadığını anlatmaktadır. Bu sırada Nadir odanın dışından Beybaba'nın konuşmasını duyar ve merdivenlerin başında Nadir'in önünde bir salyangoz görünür.

Cenk ve Alper dinlenme odasında televizyon izlemektedirler, televizyonda yönetmenin ilk filmi Gişe Memuru filmi görünür. İsmail gelir güvertenin temizlenmesi gerektiğini Beybaba'nın emir verdiğini söyler. Cenk sinirlenir; “kaç gündür yemek yok bir şey yok, ha babam çalışıyoruz, kalksın Beybaba temizlesin” diyerek bağırır, küfreder. İsmail ve Cenk küfürleşerek birbirlerinin üzerine yürürler, Alper ve Nadir kavgayı ayırırlar. Kavgadan sonra İsmail Beybaba'ya gidip Cenk'i şikayet eder, Beybaba durumu önemsemez İsmail hayal kırıklığı ile odadan çıkar.

Nadir mutfakta ayakta durur, Kürt ona bakarak geçer gider. Daha sonra Nadir'in önüne yakın çekim yapılır, mutfak bıçağı ile bileğini kesmeye çalışmaktadır. Cenk aynada kendine bakar. Alper gün batımında denizi seyreder.

Alper ve Cenk banyoya giderken, İsmail yanlarından geçer namaz kılmaya gider. Cenk ısrarla revirin anahtarını almaları gerektiğini söyler. Revirdeki ilaçları kullanıp sarhoşluk halini yaşamak istemektedir. Cenk banyodan çıkar İsmail'in odasına gider kapıyı aralar, İsmail içeride namaz kılmaktadır.

Akşam yemeği saati gelmiştir. Nadir pilav yapmış, Kürt yemeğini almış yemektedir. Alper ve Cenk gelir yemeklerini alır Kürt'ün yanına geçerler, İsmail gelir asık suratla yemeğini alır. Cenk Alper'e Kürt'ten gemici olduğunu ilk defa gördüğünü anlatır, Kürt ile konuşmaya çalışır ancak Kürt hiç konuşmaz. Cenk Alper'e dönerek "ne yapsak, açılım mı yapsak?" diye sorup, güler. Sonra dönüp İsmail'e sataşır. Daha önce ettikleri kavgadan kalma küfürleri hatırlatır. Geminin dışına çıkarlar, bağırşırlar. Alper, Nadir ve Kürt de yanlarına gelir kavgayı ayırmaya çalışırlar. Bu sırada Beybaba kavgayı görür ancak müdahale etmez. İki taraf da dağılır sakinleşmeye çalışır. Nadir Cenk'in yanına gelir konuşmaları gereken bir konu olduğundan bahseder. Alper, Nadir ve Cenk bir köşede konuşurlar. Nadir Beybaba'nın telefon konuşmasını onlara anlatır. Uluslararası Taşımacılık Çalışanları Federasyonu'nun (ITF) gemide kalanlar için uçak bileti göndermeyi kabul ettiğini ancak Beybaba'nın gemiyi bırakmak istemediği için kabul etmediğini söyler. Hep birlikte Beybaba ile konuşmak için odasına çıkarlar. Kürt de onları görür. Beybaba toparlanıp odaya gelmelerini sorun eder, isyan mı ediyorsunuz diye sorar ve bağırmaya devam eder. Bağırşmalar üzerine İsmail ve Kürt de odaya çıkarlar. Beybaba herkesi bağırarak odadan kovar kapısını içeriden kilitler.

Kürt geminin içinde dolanmaktadır, Cenk onu görür ve peşinden gider ve Kürt'e bağırmaya başlar. Nadir de ikisinin ayak seslerini duyup peşlerinden gitmiş uzaktan onları izlemektedir. Nadir arkasından bir ses duyar, sesin geldiği yöne bakar, kamera da onunla hareket eder. Cenk ve Kürt'ün olduğu taraf görünmez. Nadir tekrar Cenklerin olduğu tarafa baktığında Cenk gemiden aşağı bakmaktadır ve Kürt ortada yoktur.

Sabah olur Beybaba İsmail'i çağırır, daha önce İsmail'in Beybaba'ya anlattığı ancak onun umursamadığı, bir işin neden yapılmadığını sorar. İsmail şaşkınlık içinde durumu izah etmeye çalışır ancak azarlanır. Bu sırada Cenk mutfak dolaplarını karıştırarak yiyecek bir şeyler arar, Alper balık tutmaya çalışır, Nadir Alper'in yanına gelip Kürt'ü sorar, Cenk yanlarına gelir keyifle herkesi mutfağa çağırır. Mutfakta eski aşçının zulasını bulmuş, üç tava sucuk pişirmiştir. Tavaların bir tanesini Nadir'e verir Beybaba'ya götürmesini söyler. Sucukları gören Beybaba çok sinirlenir, Nadir'e bağırır

Cenk'in mutfağa nasıl girebildiğini sorar, sucukları fırlatır odasından çıkar aşağı iner. Mutfakta sucuk yemekte olan Cenk'i tartaklar herkesi güverteye çağırır. Kürt'ün gelmemesi üzerine ısrarla nerede olduğunu sorar ve bağırmaya başlar. Uzun uzun herkese bağırır küfreder, Cenk'e tokat atar ve herkese sabahtan akşama kadar çalışacaksınız diyerek arkasını döner ve uzaklaşır. Tam geminin içine girecekken, arkasından bir çekiç fırlatılır. Kimin fırlattığı görülmez. Beybaba çekici eline alır Cenk'i yanına çağırır çekici verip alet çantasına götürmesini söyler. Herkes işinin başına geçer, Nadir geminin içine girer her yerde Kürt'ü arar.

Nadir yatağındadır tavana bakar, İsmail yatağındadır o da tavana bakar, dışarıdan çekiç sesi gelir sürekli, Alper yatağında uyumaktadır, Cenk elinde çekiçle merdiven demirine vurmaktadır. Beybaba çekiç seslerini duyar uyuyamaz, korku içinde kalır. Nadir elinde ustura ile kamarasında oturmaktadır, kamarasının kapısında Kürt'ü görür ve "sana bir şey yapamaz sandım" der. Kürt arkasını dönüp gider, Nadir hemen peşinden gider ancak Kürt ortadan kaybolur hiçbir yerde yoktur. İsmail geminin makine bölümüne iner "neredesin Kürt?" diye bağırmaya başlar el feneri ile etrafı kontrol eder, bulamaz.

Cenk yatağındadır, başındaki komodinin üzerinde salyangoz görünür. Alper Kürt'ü arıyordu. Cenk İsmail'den yine revirin anahtarını almaya çalışır. Nadir önce Alper'e Cenk ve Kürt'ün kavgalarını gördüğünü anlatır, sonra da Kürt'ün hayaletini gördüğünü söyler, delirmiş gibi bir hali vardır.

Alper, Beybaba hariç herkesi dinlenme odasına toplar, konuşacaklardır. Kendilerini kaybetmeye başladıklarını ve toparlanmaları gerektiğini söyler. Nadir yemeklerinin ve sularının bittiğini haber verir. İsmail ve Cenk yine kavga ederler. Cenk İsmail'i öldürmekle tehdit eder. Ayırmaya çalışan Nadir ve Alper de dayanamaz artık herkes birbirine bağırmaya başlamıştır. Cenk Beybaba'ya da ölüm tehditleri savurur. Bağrıışmaların ardından Alper ve Cenk İsmail'e Beybaba'nın gemiyi terk etmediğini ve ITF'den gelen teklifi kabul etmediğini anlatırlar.

III

Nasıl ıssız bir yolda yürürken birisi
Adımlarını korku ve dehşetle atar
Ve dönüp ardında baktıktan sonra
Çevirip de başını bakmazsa tekrar
Çünkü bilirse bir adım gerisinde
Kendisini izleyen bir şeytan var (Coleridge, 2008)

Üçüncü bölüm yakın çekimde bir salyangozun görüntüsü ile başlar. İsmail yatağında uyumaktadır, Besmele çekerek uyanır ve panikle banyoya gider. Banyoya gireceği sırada arkasında kısa bir an Kürt görünür, İsmail arkasını döndüğünde yalnızca Kürt'ün silüetini görür, peşinden gider ancak hiçbir yerde bulamaz. İçeri döner Nadir'in odasına gidip onu uyandırır, Kürt'ün hayaletinin gemide dolaştığını söyler. Nadir'i zorlayarak odasından çıkarır, Kürt'ün hayaletini bulalım der ancak Nadir kaçarak odasına geri döner. Nadir odasına döndüğünde gözü usturaya ilişir, tam almak için uzanırken dışarıdan bir ses duyar, koşarak sesin geldiği yere gider. İsmail yerde yatmaktadır, kafasına darbe aldığı anlaşılır ve yanında daha önce Cenk'in elinde olan çekiç duruyordur. Kafasına aldığı darbenin yerinden kan yerine sarmaşıklar çıkmaya başlar ve tüm duvarı kaplar. Nadir korkuyla koşarak kamarasına girer, kapıyı kilitler, eline usturayı alır ve bileklerini keser. Nadir'in bileklerinden de kan yerine sarmaşıklar çıkar.

Alper koridorda yürümektedir, yerde yatan İsmail'i fark eder, bu sırada İsmail'in kafasından çıkan sarmaşıklar tüm koridoru kaplamıştır. Alper hemen Cenk'e seslenir, Cenk'in kamarasına girer. Kamaranın kapısını açtığı anda yerde revirden alınan ilaç ampulleri görünür. Cenk hemen Nadir'e seslenir ve kamarasına doğru koşar. Kamaranın kapısını zorlayarak açar Nadir'in bileklerini kestiğini fark eder. Tüm olanların sorumlusu olarak Cenk'i görür ve geminin içinde bağıarak Cenk'i aramaya başlar. Güverteye çıkar, Cenk güvertede bir köşede elinde ilaç ampulleri, önünde bir tane salyangoz ile oturmaktadır, kafası ilaçlar sebebi ile normal değildir. Alper sinirle Cenk'e diğerlerinin ölmek üzere olduğunu anlatır, neden yaptığını sorar. Daha sonra revire doğru gider.

Cenk bu sırada salyangoz ile oynamaya devam eder, Alper koşturarak geminin içinde dolaşır, bir yandan da Beybaba'ya bağıarak odasından çıkmasını söyler. Cenk güvertede oturduğu yerden ayağa kalkar, bütün güverte salyangozlar ile doludur, üzerlerine basmamaya çalışarak aralarında yürür. Alper hala Beybaba'ya seslenmektedir. Cenk salyangozların arasında bağıarak şarkılar söylemeye başlar. Alper revirde pansuman malzemeleri arar, bir yandan da küfrederek Beybaba'ya seslenmeye devam eder. Cenk ağlayarak tek bir salyangoza bakar ve dokunur. Cenk'in ağlama sesi devam ederken sarmaşıklar bütün gemiyi sarar.

Sabah olmuştur. Alper yatağında tavana bakar, Cenk öylece durur, Nadir yemek masasında çatal ile oynar, İsmail kafası sargı bezi ile sarılı bir şekilde yatağındadır, Kürt geminin kışında otururken tepeden görünür. Beybaba telefonda konuşmaktadır. Kendisinin tehdit edildiğini, canından endişe ettiğini ağlayarak ifade eder ve yardım ister.

Nadir İsmail'i uyandırır, İsmail kimin yaptığını sorar. Nadir Alper'in bütün gece Beybaba'ya nasıl seslendiğini ancak Beybaba'nın umursamadığını anlatır ve gitmemiz lazım der.

Cenk, Alper ve Nadir güvertede oturmaktadır, Cenk'in elinde çekiç vardır, İsmail yanlarına gelir. Cenk İsmail'e seslenir ve sorar: "İsmail, Beybaba'nın anahtarı sende mi?". Hepsini birlikte İsmail'e bakar, İsmail bir şey söylemez, Cem Karaca'nın Deniz Üstü Köpürür şarkısı ile film biter, jenerik girer.

3.3.3. Kelebekler (2018)



Görsel 3.4. Kelebekler film afişi

3.3.3.1. Filmin künyesi

Yönetmen: Tolga KARAÇELİK

Senarist: Tolga KARAÇELİK

Yapımcı: Tolga KARAÇELİK, Metin ANTER, Diloy GÜLÜN

Yardımcı Yönetmen: Beril ATEŞOĞLU

Görüntü Yönetmeni: Andaç ŞAHAN

Sanat Yönetmeni: Cem ECE, Arzu KADAK

Kurgu: Evren LUŞ

Yapım Şirketi: Karaçelik Film Yapım

Müzik: Ahmet Kenan BİLGİÇ

Oyuncular: Tolga Tekin (Cemal), Bartu Küçükçağlayan (Kenan), Tuğçe Altuğ (Suzan), Serkan Keskin (Muhtar), Hakan Karsak (İmam), Ezgi Mola (Sevta), Ercan Kesal (Çoban), Şebnem Hassanisoughi (Masal seslendiren), Mustafa Kırantepe (Resepsiyonist), Gülçin Kültür Şahin (Hatice), Serkan Ercan.

Süre: 117 Dakika

Yapım Yılı: 2018

Vizyon Tarihi: 30 Mart 2018

Vizyon Süresi: 32 Hafta

Toplam Seyirci: 134.682

Hasılat: 1.998.152 Türk lirası

Ödüller:

29. Ankara Uluslararası Film Festivali

- Ulusal Yarışma – En iyi yönetmen ödülü – Tolga KARAÇELİK
- En iyi kadın oyuncu ödülü – Tuğçe ALTUĞ
- En iyi yardımcı kadın oyuncu ödülü – Gülçin Kültür ŞAHİN
- En iyi kurgu ödülü – Evren LUŞ

25. Uluslararası Adana Film Festivali

- En iyi yönetmen ödülü – Tolga KARAÇELİK
- En iyi senaryo ödülü – Tolga KARAÇELİK
- Adana izleyici ödülü – Tolga KARAÇELİK

37. Uluslararası İstanbul Film Festivali

- Ulusal Yarışma – Onat Kutlar Jüri Özel Ödülü – Tolga KARAÇELİK
- En iyi erkek oyuncu ödülü – Tolga TEKİN

24. Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri

- Yılın En Başarılı Kadın Oyuncusu ödülü – Tuğçe ALTUĞ

2018 Yılı Sundance Film Festivali – ABD

- Dünya Sineması Büyük Jüri Ödülü – Tolga KARAÇELİK

2018 Yılı Art Film Festivali – Slovakya

- En iyi film – Özel Mansiyon ödülü – Tolga KARAÇELİK

2018 Yılı Selanik Film Festivali – Yunanistan

- Balkan İzleyici Ödülü – Tolga KARAÇELİK

2018 Yılı Uluslararası Bükreş Film Festivali – Romanya

- En iyi film ödülü – Tolga KARAÇELİK

3.3.3.2. *Filmin geniş özeti*

Film “Mazhar Candan’a ve Thomas Bartels’e” yazısı ile başlar.

Filmin ana karakterlerinden Cemal’e mikrofon uzatılmıştır, Cemal astronot kostümü ile Almanca olarak, Almanya Başbakanı Angela Merkel’e seslenmektedir. Kaybedecek hiçbir şeyi olmayan bir grup astronot olarak grev yapmaktadırlar ve bu durum haberlere çıkmıştır. Cemal Almanya’da bir televizyon kanalında programa katılır, yine üzerinde astronot kostümü vardır. Hayatları boyunca uzaya dair eğitim aldıklarını ancak Almanya’nın uzaya astronot göndermeye bütçe ayırmadığını dile getiren Cemal, canlı yayın sırasında kafasından aşağı benzin döker ve kostümünün kafa kısmını yakar.

Filmin ikinci ana karakteri Suzan, bir anaokulunda öğretmendir. Çocuklardan bir tanesi Suzan’ın tişörtüne yapışmış bir şekilde bağırarak ve hiç durmadan başka bir arkadaşını şikâyet etmektedir.

Filmin üçüncü ana karakteri Kenan seslendirme stüdyosundadır, bir kediyi seslendirmeye çalışır. Bu sırada seslendirme yönetmeni Kenan’ın yaptığı seslendirmeyi beğenmez.

Cemal canlı yayından çıkmış kuliste bir arkadaşı ile konuşurken telefonu çalar. Telefondaki kişinin söylediklerine panikle “Mazhar, Baba” diyerek cevap verir.

Kamera yeşillik bir alanda dolaşmaya başlar arka fonda bir kadın sesi duyulur. Kadın filmin müziklerini yapan Ahmet Kenan Bilgiç tarafından hazırlanmış olan *Annenin Masalı* isimli şarkıyı seslendirir.

Piş piş piş. Kelebekleri ölene kadar takip ederdi. Dalga geçerlerdi onunla. Hiç konuşmazdı. Ölünce köşesine getirirdi birer birer, biriktirirdi onları. Herkes dalga geçerdi. O hiç konuşmazdı. Teninde binlerce mezar açtı. Teker teker kelebek ölümlerini gömdü o tenindeki deliklere. Herkes dalga geçti onunla. O hiç konuşmadı. Durdu sadece. Öyle durdu. Bir gün durdu iki gün durdu üçüncü günün sabahı binlerce kelebek kanadı çıktı derisinde ve uçtu gitti (Bilgiç, 2018).

Kadın hikâyesini/şarkısını anlatırken kamera dönerek ilerler, sallanır, çoğu zaman bulanık bir görüntü yansır ekrana. Filmin adı ekrana gelir, kamera dönmeye devam eder ve yeşillik alanın arkasında bir köy görünür, görüntü netleşir.

Suzan kocası ile akşam yemeğindedir. Kocasına ayrılmak istediğini söyler ancak kocası Suzan’ı dinlemez, kendi dertlerini anlatmaya devam eder. Suzan’ın telefonu çalar Cemal arar, babasının telefon ettiğini anlatır. Suzan Cemal’le konuştuktan sonra kocasına onu terk ettiğini söyler masadan kalkar.

Kenan bir gece kulübündedir. Yanına bir kadın gelir Kenan’la muhabbet etmeye başlar. Cemal Kenan’ı da arar ancak Kenan telefonu açmaz. Kadın Kenan’la futbol muhabbeti yapmaya çalışır sonra dönüp gider. Kenan evine gelir, Cemal ısrarla aramaya devam eder. Kapı çalar, Cemal gelmiştir. Cemal Kenan’a babasının aradığını ve üç kardeş olarak toplanıp Hasanlar Köyüne gitmeleri gerektiğini söyler. Kenan otuz senedir babası ile görüşmediklerini ve gelmeyeceğini söyler. Sabah olur, Suzan gelir. Cemal, Kenan ve Suzan, üç kardeş birlikte oturup kahvaltı yaparlar.

Cemal Hasanlar Köyü’ne gitmeleri gerektiğini, babalarının çağırdığını ısrarla söyler, Kenan da ısrarla gitmeyeceğini söyler. Çocuk gibi “geliyorsun, gelmiyorum” kavgası yaparlar. Kenan Suzan’la muhabbet etmeye çalışır, Cemal hala geliyorsun diyerek susmadan konuşur. Suzan da Kenan’ı ikna etmeye çalışır. Ona ihtiyacı olduğunu söyler.

Yola çıkarlar. Cemal önde arabayı kullanır, Suzan yolcu koltuğunda Kenan ise arka koltukta uyumaktadır. Yolculuk sırasında Grup Gündoğarken'in Bir Yaz Daha Bitiyor şarkısı çalar. Cemal bir anda "benim annem intihar etti" der. Kardeşleri şaşkınlık içinde ona bakarlar. Bu cümleyi kendisine itiraf etmenin onu nasıl rahatlattığını ifade eder. Bu sırada Suzan'ın telefonu çalar, ayrılmak istediği eşi arar. Suzan eşiyle konuşurken Cemal ve Kenan konuşmaya devam ederler. Tüm sesler üst üste binmeye başlar. Şarkı eşliğinde yolculuk bir süre daha devam eder. Akşam olur, bir yol üstü motelinde dururlar, araçtan inerler. Cemal yol kenarında duran birisine seslenir: "Pardon iyi akşamlar, Hasanlar'a bu taraftan mı gidiliyor acaba?". Cemal'in seslendiği kişi yönetmenin ilk filmi Gişe Memuru'nda başrolde yer alan "Kenan" karakteridir. Kenan Cemal'in yüzüne bakar, cevap vermez, sigarasını yere atar, arkasını dönüp gider.

Motelden içeri girerler, oda tutarlar ve yemek yiyebilecekleri bir yer sorarlar. Yemek için bir gazinoya girerler, köfte ve rakı sipariş verirler. Müşterilerin hepsinin erkek olduğu gazinoda Suzan'a bakanlar vardır. Bir süre rakı içip muhabbet ederler. Sarhoş olmaya başlarlar. Bir anda Suzan masalarına yakın bir yerde muhabbet eden iki adama bağırma başlar. Kafasının şiştiğini ve gitmelerini söyler, küfreder. Adam şaşkınlık içinde cevap vermeye çalışır, Suzan eline rakı şişesini alıp adamın üstüne koşmaya başlar. Kavga çıkar, dayak yerler, gazinodan atılırlar. Suzan hala bağırma devam etmektedir. Motele gelirler.

Sabah olur, Suzan Cemal'i uyandırıp Kenan'ın ve arabanın ortada olmadığını söyler. Balkona çıkıp beklemeye başlarlar. Kenan gelir, kahvaltılık bir şeyler almıştır. Yola çıkarlar tekrar, arabayı Kenan kullanıyordur. Dün gece neler olduğunu konuşmaya başlarlar; Suzan artık hissettiği her şeyi hissettiği ilk anda söylemek istediğini söyler. Erkut Taçkın'ın Baba isimli şarkısı çalmaya başlar, sahne; yol ve yolculuk görüntüleri ile devam eder. Yol görüntüleri sırasında bir ilçenin tabelası okunur, tabelada "Afar" yazmaktadır. Suzan ve Cemal uyurken, Hasanlar Köyü'ne varırlar. Biraz köyün içinde ilerledikten sonra bir patlama sesi ile müzik kesilir, Suzan ve Cemal uyanırlar. Köyün meydanına gelir arabayı park ederler. Önce Cemal sonra da Kenan babalarının evlerini köylülere sormak için arabadan inerler. Cemal muhtarlığa girer, muhtara kendini tanıtır ve babasını sorar. Muhtar şaşkınlık içinde tuhaf sorular sorar. Cemal açıklama yapmaya devam eder. Babasına sürpriz yapacaklarını söyler. Muhtar da sürpriz olacağı kesin diyerek cevap verir. Muhtar bir an durur ve "başınız sağ olsun" der. Cemal anlayamaz.

Muhtar “Olaylar olayların içindedir. Hani o bebekler vardır ya; petruşka mı matruşka mı? iç içe geçmişlerdir.” şeklinde filmin en önemli konuşmalarından birini yapar.

Suzan arabadan inmiş bir duvara yaslanmış sigara içer, önünden inekler geçer.

Muhtar hala Cemal’e matruşka petruşka bebeklerle ilgili konuşmaktadır. Cemal babama bir şey mi oldu diye sorar, muhtar dışarı çıkar ve koşmaya başlar.

Kenan meydanda köy kahvesinin etrafında dolaşır, önünde tavuklar vardır. Kahveci Kenan’ı fark eder, bir anda dışarı çıkar panikle Kenan’a el sallamaya başlar ve sessizce “gelme” diyerek el işaretleri yapar. Kenan kahvecinin ne anlatmak istediğini anlamaz, duyamaz. Kahveci tavuklardan uzaklaşmasını söylemeye çalışır, Kenan bağırarak anlamıyorum der, tam o sırada bir tavuk patlar, Kenan’ın yüzü, üstü, başı hep kan ve tüy olur. Panikle ne oldu diye defalarca bağırmaya devam eder, Kenan bağırırken da tavuklar patlamaya devam eder. Köyden bir adam Kenan’ın üstüne atlayıp onu susturur. Bu sırada Suzan ve Cemal de koşarak yanlarına gelir. Köylüler yok bir şey sadece tavuk patladı der, gayet normal bir olaymış gibi, neden patladıklarını açıklamaya çalışırlar, Kenanlar ise şok içinde ve sinirle olayı anlamaya çalışır.

Suzan, Cemal ve Kenan köylülere babalarına sorarlar ancak kimse net bir şey söylemez, İmam’a gitmelerini söylerler. Cami’ye gider, içeri girerler. İmam’a babalarını sorarlar, İmam dümdüz bir şekilde babalarının öldüğünü söyler. Bu sırada muhtar içeri girer, o da babalarının öldüğünü söyler. Kenan “biz babamızı görmeye gelmiştik” der, muhtar da “görmeye değil, gömmeye gelmişsiniz işte” diye cevaplar. Daha sonra muhtar Cemal’e dönerek, Almanya’da yaşayan kişinin kendisi mi olduğunu sorar. İmam’da Almanya’da ne iş yaptığını sorar. Astronot olduğunu öğrendiğinde kendisinin de uzayla ilgilendiğini ifade eder. Suzan ve Kenan muhabbete dayanamaz, cenazeyi ne yapacaklarını sorarlar. İmam cenazenin hazır olduğunu yarın defnedebileceklerini söyler ve “babanızı yıkamak ister misiniz?” diye sorar. Sabah buluşup hallederiz diyerek sözleşirler. Cemal, Kenan, Suzan ve muhtarla birlikte babalarının evine yürürler. Muhtar bu sırada Cemal’e uzayla ilgili konuları imamla konuşmamasını, imamın bu sıralar biraz garip davrandığını, cuma vaazlarında kara deliklerden bahsettiğini anlatır ve imamı diyanete şikayet ettiklerinden bahseder.

Üçü birlikte babalarının evine girerler. Hepsi hüznle etrafa bakınmaya başlar. Cemal gider masaya oturur, Kenan banyoya gider lavaboyu açmaya çalışır ancak musluk

elinde kalır, Suzan üst kata babasının yatak odasına çıkar. Kenan Cemal'in yanına gelir, oturur "kendini gömdürmek için çağırılmış bizi" der. Babasına sinirlidir. Cemal de öldü diye adama neden kızdığını, bir yanlışlık olduğunu söyler. Kenan yanlışlığın içine doğdukları ailenin kendisi olduğunu ifade eder. Annelerinin çocuklar küçükken kendini asarak intihar ettiğini ve intihar ettiği sırada yanında asılı bir ip daha olduğunu söyler. Kenan "hani deliydi bu adam, köyde de herkesin yardımına koşmuş, anlamadım ki ben bu işi" der şaşkınlıkla. Suzan elinde bir mektupla yanlarına gelir, babalarının ölmeden önce onlara mektup bıraktığını söyler, mektubu açar. Mektup aslında bir vasiyettir. Kelebekler köye geldiğinde gömülmek istediğini ve gömüldükten sonra çocuklarının köyün sonundaki yolda çınar ağacının altında duran kör çobanı bulmalarını istediği yazmıştır. Muhtarın karısı Hatice evlerine gelir yemek getirmiştir. Hatice'ye kelebeklerin köye gelmesinin ne demek olduğunu sorarlar. Hatice her sene bu zamanlarda binlerce kelebeğin ölmek için bu köye geldiğini anlatır. Hatice gidince Cemal bunun annelerinin anlattığı bir masalda geçtiğini söyler. Kenan evden çıkar köyün içinde yürümeye başlar. Cemal yemek masasında tek başına yemek yer. Suzan Cemal'e annelerinin anlattığı masalı sorar. Cemal filmin başında da geçen masalın (şarkının) sözlerini Suzan'a söylemeye başlar.

Kenan eve döner, Suzan bahçede oturmuş sigara içmektedir. Kenan Suzan'ın yanına oturur, nasıl olduğunu sorar. Suzan ağlayarak köyde yaşadığı günlerin hiç olmamış gibi geldiğini ve babasını ölmeden bir kere de olsa görebilmeyi istediğini söyler. Uzun uzun annesine, babasına, ailesine olan özlemine anlatır ağlayarak sonra yatmaya gider. Kenan bir süre sonra Suzan'ın yattığı odaya gider, yanına oturur ona annelerinden bahseder; Suzan uyuyor gibi yaparak dinler.

Sabah olur, muhtar ve imam yürümektedirler. Muhtar imama bir işten bahseder, ne zaman halledeceklerini sorar. Cemal yanlarına gelir, babasının vasiyetini söyler.

Muhtarla Cemal köy kahvesine giderler. Kadın erkek herkes kahvede toplanmıştır. Kahveci muhtara tavuklarla ilgili neden veteriner çağrılmadığını sorar. Muhtar çağırıldığını, kaymakama haber verdiğini söyler. Muhtarın karısı Hatice kaymakamın ne dediğini sorar. Muhtar Hatice'ye çıkışır "orada değil miydin duymadın mı neden soruyorsun" diyerek. Muhtar kaymakamlıktan beklemeleri gerektiği cevabını aldığını söyler.

Suzan evdeki eşyalara, dolaplara bakar, karıştırır; ağlayarak. Kenan'ı yanına çağırır. Dolapların birinden bulduğu kesilmiş gazete kupürlerini gösterir. Gazetelerde Kenan'ın oynadığı dizilerin, filmlerin programları ve Kenan'ın fotoğrafları vardır. Suzan evden çıkar, köyün içinde yürümeye başlar.

Muhtar hala kahvede ahaliye durumu açıklamaya çalışırken imam gelir. Köylü ne zamandır yağmur yağmadığını kuraklık olduğunu, yağmur duası istediklerini imama söyler. İmam tereddüt eder bir şey diyemez, muhtar yarın duaya çıkmayı teklif eder. İmam yapamayacağını söyler. “Allah'ın bizi duyduğunu varsayalım, koskoca evrende kaç galaksi kaç gezegen var hepsini bir kenara bırakıp gelsin Hasanlar'a yağmur mu yağdırsın, Allah neden ilgilen sin sizin yağmurunuzla, bu bir denge meselesi” der. Köylü hiçbir şey anlamaz, imamı sorgulamaya başlar. İmam ısrarla ve sinirle Allah sizin yağmurunuzla ilgilenmez der. Bu sırada tavuklar kahveye gelmiştir, imamın bağırmasıyla patlamaya başlarlar.

Kenan evde sıkılarak dururken, masanın üzerinde duran banyo lavabosunun kırık musluğunu görür. Eline alır ve banyoya doğru gider tamir etmeye çalışır. Tamir etmeye çalışırken komple bozar, lavabo yerinden çıkar, borudan su fişkırmaya başlar, durdurmaya çalışırken sıırıslam olur.

Suzan gasilhaneye gider. Babasının na'sının yanında öylece oturur.

Kenan hala banyo ile uğraşmaktadır. Cemal eve gelir, bu köydeki herkes deli diyerek söylenir. Suzan elinde torbalarla eve gelir, rakı içmek isterler mi diye sorar. Mutfağa girerler hep birlikte yiyecek bir şeyler hazırlamaya başlarlar. Suzan babasının ölümünü anlamlandırmaya çalışır: “Bir ölümle çıktık buradan, ayrıldık. Bir ölümle tekrar geri girdik ve şu an beraberiz” der. Oldukça keyiflidir tüm bunları yaparken. Akşam olur üç kardeş birlikte bahçedeki masada sofrayı kurmuş oturmaktadırlar. Cemal sesli bir şekilde gülmeye başlar. Daha önce gazetede okuduğu bir intihar haberini gülererek kardeşlerine anlatır, hep birlikte uzun uzun gülerler. Suzan masadan kalkar içeri gider, Nazan Öncel'in Gidelim Buralardan isimli şarkısını açar. Bahçeye geri döner, dans ederek şarkıyı söylemeye başlar. Cemal ve Kenan da ayağa kalkıp dans etmeye, şarkıya eşlik etmeye başlarlar. Heps i birlikte keyifle bağırarak dans edip şarkıyı söylerler. Şarkı bitmiştir, üç kardeş dışarıda oturmaktadırlar, hepsi çok keyifsiz görünür. Suzan gasilhanede babasının kefenini açıp yüzüne bakmadığını anlatır. Cemal de babası ilk aradığında sesini

tanımadığını ve telefonu kapattıktan sonra bir hafta boyunca ne yapacağını bilemediğini öylece durduğunu söyler. Kenan ve Suzan durumu onlara haber vermek için bir hafta beklemiş olduğunu duyunca sinirlenirler, haber verseydi babaları ölmeden görebileceklerini söylerler, kısa bir tartışmanın ardından Kenan kalkar içeri giderken “biz ne yapıyoruz burada, ailecilik oynuyoruz, biz beceremiyoruz bu işi, yarın cenazeyi gömüp dağılıyoruz” diyerek bağırır ve gider.

Sabah olur, üç kardeş gasilhanededir. Cemal astronot kıyafetini giymiş babasının başında dua etmektedir. Cenaze namazı sırasında köylüler, Cemal’in astronot kıyafeti ile cenazeye gelmelerini konuşurlar. Defin sırasında imam dua okurken birkaç kere duraksar, en son tamamen durur. Köylü ısrarla duayı okumasını ister. Muhtar imama “deli misin?” diye sorar. İmam yüksek sesle cennetin cehennemini varlığını sorgulamaya başlar, en son inanmadığı duayı okuyamayacağını söyler. Köylü imamı kovalamaya başlar, imam kaçır. Cenaze açık mezarın içinde, üç kardeş de mezarın başında öylece kalır. Kenan hala Cemal’e babalarının aradığını bir hafta boyunca haber vermediği için sinirlidir.

Kenan Cemal’e beni bıraktığın gibi babanı da burada böylece bırakacaksın değil mi diyerek sitem eder. Sonra Suzan’a dönüp Cemal ne yaptı biliyor musun der ve anlatmaya başlar. Bu sırada etrafta kelebekler görülmeye başlar. Kenan anneleri öldüğünde onu ilk bulanın kendisi olduğunu, yanında bir ilmiğin daha asılı olduğunu, ipi boynuna geçirmeye çalışırken Cemal’in odaya geldiğini ancak arkasını dönüp kaçtığını anlatır. Kelebekler iyice fazlalaşır ve hepsi ölmeye başlar, süzülerek yerlere düşerler. Kenan sinirle ve bağırarak Cemal’e onun korkak olduğunu, kaçtığını, kendisini aramamasının sebebinin bu olduğunu ve bunlar yetmezmiş gibi bir de astronot olarak uzaya kaçmaya çalıştığını söyler. Cemal annesinin ikinci ilmiği kendisi için yaptığını, Kenan’dan kaçmadığını söyler. Suzan araya girer, “bunları anlatarak kafamdaki imajların hepsini mahvettiniz” diyerek isyan eder. Babamız mezarda siz ne anlatıyorsunuz diye bağırarak eline küreği alır, mezara toprak atmaya başlar. Bu sırada mezara kelebekler dolmaya başlamıştır. Üçü birlikte babalarını gömerler. Köye hala kelebekler yağmaktadır. Köy meydanından geçerler, vasiyeti tamamlamaya karar verirler ve köyün sonuna doğru yürümeye başlarlar. Bir süre yürüdükten sonra çınar ağacını ve altındaki kör çobanı bulurlar. Çobana Mazhar’ın çocukları olduklarını söyleyip otururlar. Çoban “ben de sizi bekliyordum” der ve bundan üç yıl önceydi diye başlayarak bir hikaye anlatmaya başlar. Hikayenin sonunda çoban babalarının ona beş yüz lira borcu olduğunu söyler. Cemal

gölmeye başlar, Kenan sinirle of çeker, Suzan sessizce gözlüğünü takar. Kamera çobanın görüş açısından kardeşlere bakmaktadır, onlar da doğrudan kameraya yani çobana bakarlar ve kalkıp giderler. Film biter, jenerik girer.

4. AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE TOLGA KARAÇELİK FİMLERİNİN ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde, Tolga Karaçelik'in senaryolarını yazdığı ve yönetmenliklerini yapmış olduğu üç uzun metrajlı filmi Auteur Kuram çerçevesinde analiz edilmiştir. İçerik analizi kullanılarak gerçekleştirilmiş olan incelemelerde, Andrew Sarris tarafından ortaya konulmuş olan üç ölçüt dikkate alınmıştır. Yönetmenin kişisel üslubunu, teknik yeterliliğini ve filmlerinde yarattığı içsel anlamı okuyabilmek için yönetmen ile tez çalışması kapsamında yapılmış olan yarı-yapılandırılmış görüşmenin yanı sıra (EK-1) daha önceden yapılmış olan röportaj ve söyleşiler de araç olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda Peter Wollen'in yapısalcı yaklaşımı ve yaratıcı yönetmenin içerisinde bulunduğu ve oradan beslenmekte olduğu sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel ortamın etkisi ve bu ortamların etkisinin filmlere yansımaları da dikkate alınmıştır. Yönetmenin filmlerinde kullandığı ortak temalar, tekrarlanan metaforlar, mekân, zaman ve karakter unsurları, filmlerde kullanılan anlatı yapıları, filmleri arasında ve diğer sanat dallarına ilişkin var olan göndermeler detaylı başlıklar altında ele alınmıştır.

4.1. Temalar

Tolga Karaçelik'in uzun metraj filmlerine hakim olan temalar: Baba temsili ve bunun üzerinden kurulan iktidar ve otorite göndermeleri; yolculuk hali; yolunda gitmeyen ilişkiler sebebi ile ortaya çıkan yalnızlık ve delilik hali; son olarak intihar ve ölümdür.

4.1.1. Baba temsili, otorite ve iktidar

Yönetmen Tolga Karaçelik'in filmlerinin tümünde ilk göze çarpan tema otorite ve iktidar mekanizmalarının baba temsili üzerinden verilmesidir. Tüm filmlerinde karakterlerin bir baba sorunu olduğu kendini ilk hissettiren konudur. Babanın temsiline üzerine bir kadının ya da annenin eksikliği ile örülen anlatı, temayı daha da ön plana çıkarmaktadır. Yönetmen filmlerinde baba temsiline iktidar sahibi kişi olarak kurgular. Ana karakterlerin de iktidara karşı bir başkaldırısı söz konusudur. Otoritenin, gücün, iktidarın sahibi babaya karşı direniş gösteren birey özgürleşeceğini düşünür.

Sennett (2005) otoriteyi, iktidarın sahip olduğu koşulları yorumlama ve güce yönelik bir imgeyi tanımlama yolu ile denetim koşullarını anlamlandırma çabası olarak

tanımlar. Tahakküm altında olan öznelere neleri göreceği ve nasıl hissedeceğini belirleyen durum da iktidarın koşullarıdır. Karaçelik'in filmlerinde otoriteye karşı çıkma ve direniş gösterme çabasında olan bireylerin yaptığı da iktidarın koşullarını anlamlandırma çabası olarak yorumlanabilir.

Weber (2004) otoriteyi üç kategori altında ele alır ve meşrulaştırır. Birinci kategori geleneksel otoriteyi ifade eder; burada eski geleneklerce kurumsallaşmış bir inanç söz konusudur. İkinci kategori rasyonel otoriteyi tarif eder: Otoritenin getirdiği kuralların yasal karşılığı vardır ve bunlar doğrultusunda hükmeden kişilerin emir verme hakları olduğuna inanılır. Son kategori karizmatik otoritedir: Kutsal veya kahramanca özelliklere sahip bir bireyin gücüne inanılır ve o bireyin yaratmış olduğu düzene karşı bir adanmışlık söz konusudur. Yönetmen Tolga Karaçelik filmlerinde Weber tarafından ortaya koyulan otorite kategorilerine uygun olarak yer alan baba karakterleri mevcuttur ve iktidarlarını yansıtmaya biçimleri çeşitlidir. Weber otorite kategorilerini belirlerken bu otoriteleri aynı zamanda meşrulaştırır. Otorite meşru bir gücü ifade eder. Bu sebeple yönetilenler bu meşruiyet karşısında gönüllü olarak otoriteye itaat ederler. Eğer bireyler otoritenin meşruiyetinden şüphe duyarlarsa artık gönüllü itaat söz konusu olmayacak ve direniş ortaya çıkmaya başlayacaktır.

Gişe Memuru filminde otorite olarak yer alan kişi Kenan'ın babası Hakkı'dır. Hakkı oğluna karşı sevgisiz davranışlar gösteren, ona saygı duymayan, baskın bir kişiliktir. İktidarının en yoğun olarak gösterildiği yer Kenan ile birlikte yaşadıkları evdir. Yaşlı, hasta ve emekli olmasına rağmen evin reisi görevini sürdürmek için çaba harcar. Ayrıca Kenan'ın hayatı üzerinde de egemen olan kişidir. Kenan'ın evleneceği kişiyi belirlemek ister, yaşadıkları evi değiştirmeyi kabul etmez ve Kenan'ın uykusuz gecelerinde büyük çabalarla tamir etmeye çalıştığı eski arabayı satar. Bu baskı ortamında, değersizlik hissi ile bunalmış olan Kenan babasından ve onun otoritesinden kurtulduğunda özgürleşeceğine inanır ve filmin sonlarında babası ölmek üzereyken ona yardım etmek yerine öylece durmayı tercih eder. Babasından kurtulduğunda kendi seçtiği kadınla uzaklara gideceğini hayal eden Kenan filmin sonunda babasının koltuğuna oturur ve onun sürekli olarak yaptığı hareketi tekrarlar. Direnişin sonucunda ulaşılacağı umut edilen özgürlüğe filmin sonunda yer verilmez, onun yerine açık uçlu bir anlatım ile Kenan'ın kurtulmak istediği kişinin yerini aldığı izlenimi verilir. Weber'in (2004) yaptığı sınıflandırma içerisinde Hakkı geleneksel otorite sahibi kişiyi temsil eder. Ataerkil toplumlar içerisinde gelenekselleşmiş olan baba olma durumu ile gelen hegemonya ile

Hakkı iktidar sahibidir. Kenan da gönüllü olarak babasına itaat eden, babasının sahip olduğu meşru güç karşısında emirlere uyan tahakküm altındaki kişidir. Babasının Kenan'ın hayatı üzerinde sahip olduğu meşru güç onun ölümü ile sona erecek, böylelikle Kenan yönetilen, değersiz kişi olmaktan kurtulacaktır. Canetti (2006) Otorite isimli eserinde iktidarı elinde bulunduranın sahip olduğu, ön plana çıkardığı veya sürekli uyguladığı özelliklere yer verir. İktidar sahibi kişi soru sorar: alacağı cevabı bilmesine rağmen soru soran kişi, soruyu yönelttiği kişiye baskı uygulamaya başlar. Sorular arttıkça ve ardı kesilmedikçe baskı da artar ve paralel olarak soruyu soran kişinin iktidarı da artar. Gişe Memuru filminde Hakkı'nın soru sorarak iktidarını artırdığı en bariz sahne, Kenan'ın işe geç kaldığı sahnedir. Hakkı sahnede geçen konuşmaların, çoğunlukla bağrışmaların, devamında Kenan'a ısrarla “kimsin sen?” diye sorarak oğlu üzerinde kurduğu baskıyı artırır, Kenan'ı değersizleştirir ve böylelikle kendi iktidarını perçinleşmiş olur.

Sarmaşık filminde ise iktidar sahibi kişi Beybaba karakteridir. Beybaba aslında karakterin kendi ismi değildir, film boyunca da karakterin asıl ismi öğrenilmez. Geminin kaptanı olmasından kaynaklı herkes kendisine Beybaba diye hitap eder. Weber'in sınıflandırmasında geleneksel otoritenin başarılı bir örneğidir. Geminin kaptanı olmasından dolayı kendisine duyulan saygı ile birlikte uzun yıllardır süregelen bir geleneğin devamıdır Beybaba ismi. Geleneksel otorite ile meşru bir güce sahiptir tayfa üzerinde. Aynı zamanda gemilerin hiyerarşik yapısı gereği, bir nevi patron konumunda da olan Beybaba rasyonel otoriteye de sahiptir. Patronun, kaptanın emirleri işverenin emirleri konumundadır. Onun koyduğu kurallar uyulması gereken, sorgulanmaya gerek duyulmayan doğal kurallardır. Sarmaşık filminin yönetmen tarafından söylenmiş olan tek cümlelik özeti “işlevini kaybetmiş bir otorite; gemi gitmiyorsa kaptan ne yapacak sorunu” (Öztürk ve Özsoy, 2019) şeklindedir. Filmin ikinci bölümü ile birlikte Afar Limanı açıklarında demir atan, geride kalan kaptan ve sınırlı sayıda tayfa ile işlevsiz halde olan gemide otorite nasıl korunacak, kaptan iktidar alanını korumak için neler yapacak sorusu ile gücün meşruiyeti konusu gündeme gelmektedir. İlk zamanlarda kendi gücünü korumak için güvendiği kişileri yanına çekme ve tayfayı bölme girişiminde bulunan ancak bunu gizli yürütmeye çalışan Beybaba, zaman geçtikçe ve işlevsizliği hızla ortaya çıktıkça kendisini ve otoritesini korumak amacıyla şiddete başvurmayı tercih eder. Tayfayı bölme ya da şiddet, hakaret gibi çözümleri işe yaramadığında çaresizlikle kamarasında saklanan Beybaba karşısında tayfa filmin sonunda birlik olma yoluna gider,

net olarak söylenmese de bu birlikteliğin sonucunda da Beybabanın en büyük zarara uğrayacak kişi olduğu izlenimi yaratılır. Canetti (2006) iktidarı elinde bulunduran kişilerin özelliklerini sıralarken soru sormanın yanı sıra iktidar sahibi kişinin zamanı düzenleyen ve denetleyen mekanizma olduğunu ileri sürer. Beybaba karakteri soru sorma yolu ile iktidarını güçlendirme durumunu, Nadir, Cenk ve Alper'in son gelişmeler hakkında bilgi almak için Beybaba'nın odasına gittikleri sahnede uyguladığı görülür. Cenk ve Alper tarafından sorulan hiçbir soruya cevap vermeyen Beybaba, Nadir'e dönerek ısrarla ve art arda neden oraya geldiklerini sorar. Kimsenin konuşmasına izin vermez ve sonunda herkesi kamarasından kovarak içeri saklanır. Filmde zamanı düzenleyen ve denetleyen kişi de yine Beybaba karakteridir. Film süresince saat yalnızca Beybaba'nın odasında görülür ve duyulur. Aynı zamanda Beybaba sürekli olarak bozuk bir saati tamir etmeye çalışır. Tüm bunlar yönetmenin Beybaba'nın iktidarını güçlendirmek için yerleştirmiş olduğu unsurlar olarak yorumlanabilir.

Kelebekler filmi ise iktidar ve otorite sahibi bir baba ve ona karşı çıkan, isyan eden bireylerden farklı olarak ailenin yarattığı bir sorun ve bunun tarafı olan baba temsili üzerinden ilerlemektedir. Yönetmenin kendi ifadesi ile petruşka-matruşka konuşmasının geçtiği sahne, baba temsili ve dolaylı olarak aile sorununa cevap veren, filmin en önemli sahnesi konumundadır. İntihar etmiş bir anne, bu olay sonucunda dağılmış bir aile ve ailenin yaratmış olduğu soruna taraf olan, çocuklarını aramayan, çağırmayan bir baba vardır. Tüm bu sorunlar karşısında babalarına, normal şartlarda bir aile içerisinde yetişmiş olsalar iktidar sahibi, meşru güç olarak görecekları babalarına karşı direniş gösteremeyen çocukların kendi hayatlarında farklı yansımaları filmde yer almaktadır. Cemal karakteri astronot olmuştur ancak uzaya gidemez ve bunun sorumlusu olarak yaşadığı ülke Almanya'nın başbakanına canlı yayında tehditler savurur. Annenin intiharından sonrası güç sahibi kişi olan baba, çocuklarını kendinden uzağa göndermiş ve onları yokluğu ile cezalandırmıştır. Yönetmenin ilk iki filminden farklı olarak varlığı ile sorun olan meşru gücün sahibi babanın yerine Kelebekler filminde yokluğu ile birçok soruna kaynaklık etmiş baba figürü yer almaktadır.

Yönetmen ile tez kapsamında yapılan görüşmede (EK-1) belirttiği üzere filmlerinin üçünde de öne çıkıyor gibi görünen konu baba temsili olsa da gözden kaçırılan konu annenin olmayışıdır. Gişe Memuru filminde annenin adı Hayal'dir. Sarmaşık filminde gemi aslında bir kadındır. Kelebekler'de ise aile anne yok olduktan sonra dağılmıştır. Anne; Tanrı yok olduğu için vardır.

4.1.2. Yolculuk

Yönetmen Tolga Karaçelik'in üç filminde de ortak olarak ele alınabilecek temalardan yol ve yolculuk, bir tür olarak yol filmlerinden ziyade ana karakterlerin içinde bulunduğu ve filmin belirli bir bölümünü yansıtan bir temadır. Yolculuk sinemasal evrende, bulunulan bir yerden farklı bir yere gidişi, içinde bulunulan andan geçmişe ya da şu andan geleceğe doğru yapılması mümkün olan ve yolculuğun öznesinin hesaplaşma yaşadığı bir süreç olarak ifade edilir. Sinemasal evrenlerde yolculuklar hem fiziksel hem de hayali olarak verilebilir (Evecen, 2020). Bu bağlamda yolculuklar ülkeden veya yaşanılan kentten kaçış, ait olunan yeri arayış, geçmişten kaçış ya da geçmişle hesaplaşmaya gidiş veya bireyin içsel yolculuğu olarak sınıflandırılabilir.

Gişe Memuru filmi Kenan'ın işe gitmek için çıktığı yolculuk ile başlar. Her gün evi ile işi arası uzun süreli yolculuklar yapmak zorunda kalır. Afar gişesine sürgün edilmeden önce çalıştığı gişeler Türkiye'nin en yoğun gişeleridir, her gün binlerce araç yola çıkmak ya da geri dönmek için o gişelerden geçerler. Afar gişesine geçtiğinde ise Kenan'ın yolculuğunun süresi daha da uzar. Bu yolculuğu gerçekleştirmek istemeyen Kenan babasına işyerine daha yakın bir yere taşınmak istediğini söyler ancak babası tarafından engellenir. Filmde yer alan başka bir yolculuk ise Kenan'ın geçmişi hatırladığı sahnelerde yer alır. Kenan annesine ve çocukluğuna dair anılarında, ailecek çıktıkları araba yolculuklarını hatırlar. Bu anılarında Kenan hep çok mutludur. Geçmişte yaşadığı mutluluk hissini yeniden elde edebilmek amacıyla Kenan, babasının eski arabasını tamir etmek için uğraşır. Tamir ettiğinde kendi seçtiği ve sevdiği kadın ile uzaklara gitme hayali kurar. Hayalini kurduğu bu yolculuk ile bulunduğu baskı durumundan kurtulacağını ve özgürleşeceğini düşünür.

Sinemasal evrende geçmişi geride bırakmak ya da geçmişle hesaplaşmak amacıyla yola çıkıldığında bu yolculuğu kolaylaştıracak bir araca ihtiyaç duyulur. Bu araç fiziksel bir taşıma aracı olabileceği gibi geçmişi anımsatacak bir nesne olması da mümkündür (Evecen, 2020). Gişe Memuru filminde bu araç fiziksel olarak eski bir araba ile temsil edilmiştir. Sarmaşık filminde ise başka bir yolculuk temsili vardır. Filmsel zaman içerisinde içinde buldukları durumdan kurtulma, yaşadıkları şehri terk etme ihtiyacı ve amacıyla yola çıkmış olan bir tayfa vardır. Filmde yolculuğun aracı olarak Sarmaşık isimli gemi kullanılmıştır. İstanbul'dan dünyanın başka bir bölgesine gitmekte olan yük gemisine binen kişiler içinde buldukları durumdan kurtulacaklarını, bu

yolculuk sayesinde bir süre gözlerden uzak kalacaklarını umarlar. Umdukları gibi olur ancak yolculuk armatörün iflası sonucu denizin ortasında geminin demir atmasıyla birlikte sekteye uğrar, hatta durur ve ne zaman devam edeceğine dair bir bilgi yoktur. Geçmişlerinden kaçmaya çalışan kişiler bindikleri gemi ile çıktıkları yolculuk içerisinde farklı sorunlarla karşı karşıya gelirler.

Kelebekler filminin ise ilk bölümü bir çağrı sonucu yola çıkan üç kardeşin hikayesini anlatır. İlk bölümde babasından gelen telefon ile Cemal Almanya'dan İstanbul'a gelir. İstanbul'da kardeşleri ile buluşur ve Hasanlar Köyü'ne doğru yola çıkarlar. Bu yolculuk bir araba yolculuğudur ve aslında kardeşlerin geçmişlerine yolculuklarının bir temsilidir. Cemal babasından gelen çağrıya bir hafta bekledikten sonra yanıt vermiş ve yola çıkmıştır. Geçmişi ile yüzleşebileceğini tahmin etmiş olan Cemal bu süreci uzatmış ancak kardeşlerinin yanına geldiğinde artık yolculuğa çıkmaya hazırdır ve kardeşlerini ikna etme çabasına girmiştir. En küçük kardeş Suzan bu yolculuğa davet aldığı sırada eşi ve hayatı ile sorunlu bir dönemden geçmektedir. Bu yüzden çıkacağı yolculuğu geçmişle hesaplaşmaktan ziyade geçmişini öğrenme ve kendini bulma yolculuğu olarak tasavvur eder. Kenan ise yolculuğa en isteksiz olan kişidir ve kabul etme konusunda Cemal'i oldukça zorlar. Hatta yolculuk sırasında verilen molada Kenan'ın geri döndüğünü düşünürler ancak Kenan kardeşlerini bırakmayıp yolculuğa devam eder.

Kelebekler filmi yönetmenin diğer filmlerinden farklı olarak yol ve yolculuk temasının en net ortaya koyulduğu filmidir. Aynı zamanda bu film Joseph Campbell'ın (2004) tüm kültürlerde var olan kahramanlık mitlerinin tek bir formül ile açıklanabileceğini ortaya koyduğu monomit kavramı üzerinden incelenebilir. Monomit ya da yazarın eserinin Türkçeleştirilmiş hali ile kahramanın sonsuz yolculuğu, döngü halindeki bir dizi aşamayı içerir ve bu aşamaları metnin kahramanının yaşadığına tanıklık edilir. Kelebekler filminde monomitin aşamalarına paralel olarak yolculuk bir çağrı ile başlar, çağrının reddedilişi ile devam eder ve sonunda yolculuğa çıkılır.

Kardeşler Hasanlar Köyü'ne gidişleri sırasında otuz yıldır birbirlerini görmedikleri için bir tanışma evresinden geçerler. Geçmişlerini ve geçmiş hesaplaşmalarını henüz ortaya dökmezler. Hasanlar Köyü'ne vardktan sonra hem kendi aralarında hem de babaları ve geçmişleri ile hesaplaşmaları başlar. Filmde geçmişe yapılan yolculuk araba ile başlar, kardeşlerin doğduğu eve girilmesi ile eski eşyalar, fotoğraflar gibi unsurlar ile devam eder. Ayrıca nostaljik şarkılara yer verilmesi ve

kardeşlerin bu şarkılara eşlik etmesi ile de geçmişe yolculuk ve hesaplaşma süreci desteklenir.

Karaçelik'in filmlerinde yolculuk teması ile varılan noktalar ilk iki filmde benzerdir ancak üçüncü filmde farklılaşır. İlk iki filmde karakterler çıktıkları yolculukların sonrasında özgürleşeceğini ve bir kurtuluş yaşayacaklarını düşünürken bunların yerine delirmeye doğru giderler. Gişe Memuru'nda Kenan arabayı tamir edemediği için babası onu satar, birbirlerine aşık olduklarını düşündüğü kadın kendisinden korkar ve kaçar, babası ölür ve Kenan kendisini kaybeder, aklını yitirmeye yaklaşır. Sarmaşık filminde ise içinde buldukları sorunlu durumlardan kaçarak gemiye sığınan karakterler geminin yolculuğunun belirsiz süre ile sonlanması ile gemide geçirdikleri süre arttıkça bunalıma girer, anlaşmazlık ve kavgalara dahil olur ve akıllarını yitirme, delirme noktasına doğru ilerlerler. Bu filmlerden farklı olarak Kelebekler filminde çıkılan yolculuk karakterlerin geçmişlerine doğru bir yolculuğu ifade eder ve karakterlerin yola çıkış amacına tekabül etmiyor olmasına rağmen bir arınma süreci ile son bulur.

4.1.3. Yolunda gitmeyen ilişkiler ve delilik hali

Yönetmen Tolga Karaçelik'in filmlerinde öne çıkan bir diğer tema yolunda gitmeyen ilişkilerin hakimiyetidir. Tüm filmlerinde karakterler arası bir anlaşmazlık, uyuşmazlık, tartışma veya kavga hali dikkat çeker. İletişim kurma konusunda sorun yaşayan karakterlerin bu sorununa paralel olarak yalnızlaşma durumu da ortak olarak ortaya çıkan temadır.

Gişe Memuru filminde Kenan ve babası arasında ciddi boyutlarda bir iletişim sorunu vardır. Hakkı sürekli olarak koltuğunda oturur, televizyon izler ve oğlu ile minimum düzeyde iletişim kurar. İletişim kurduğu anlarda ise çoğunlukla Kenan'ın hayatında bir şeyleri kontrol etme ya da Kenan'ı azarlama durumu söz konusudur. Hakkı yalnızca Kenan ile iletişim sorunu yaşamaz genel anlamda huysuz bir karakterdir. Televizyon programında çıkan yarışmacının bilemediği bir soru olduğunda televizyonla da kavga eder gibi konuşur. Hakkı'nın anlaşabildiği tek kişi bakıcı Nurgül'dür. Nurgül'ü ölen karısına benzettiği için daha iyi iletişim kurabildiği yorumunu yapmak mümkündür. Kenan babası ile kuramadığı iletişimi başkaları ile de kuramaz. İş yerinde kendisi ile muhabbet etmeye çalışan iş arkadaşlarının sorularına cevap vermez, birlikte vakit

geçirme tekliflerini kabul etmez. Aynı zamanda babasının bakıcısı Nurgül de Kenan ile iletişim kurabilmek ve vakit geçirebilmek için büyük çaba harcar ancak o da karşılık bulamaz. Kenan'ın iletişim kurduğu tek kişi mahalleden arkadaşı berber Artun'dur. Artun dışında zorunda kalmadıkça kimse ile konuşmaz, vakit geçirmez ve giderek yalnızlaşır. Hayaller görür, yalnızlığını bastırmaya çalıştıkça yavaş yavaş delirmeye başlar.

Sarmaşık filminde karakterler arası yolunda gitmeyen ilişkiler vardır. Zaten hayatlarında yolunda gitmeyen işler sebebi ile gemiye binmiş hatta sığınmış olan bu kişiler gemide de durumu değiştiremezler. Gemi Afar Limanı açıklarında demir attıktan sonra ne kadar süre ile gemide denizin ortasında kalacakları belli olmayan karakterler zaman geçtikçe yapacak aktivite bulamaz, yiyecek ve içecek stokları tükenme noktasına gelir, güç kavgaları baş göstermeye ve otoriteye karşı başkaldırı söz konusu olmaya başlar. Tüm bu sınırlılıkların arasında karakterler birbirleri ile konuşmaya çalışmazlar bile. Kavgaları durdurmaya, konuşarak çözmeye ya da arabuluculuk yapmaya çalışan Alper ve kısmen Nadir dışında herkes birbiri ile tartışma halindedir ve kimse kimseyi dinlemez vaziyettedir. İletişim kuramayan ve tartışma halinde olan tüm karakterler oldukça yalnızdırlar ve gemide geçirilen süre arttıkça yalnızlaşmaya devam ederler. Bunalımları, yalnızlıkları artan ve birbirleri arasındaki ilişkiler her geçen gün kötüye giden karakterler zaman içerisinde halüsinasyonlar görür, intihara kalkışır ve delirmeye yaklaşırlar.

Kelebekler filminde ise otuz yıl boyunca birbirlerini görmemiş hatta aramamış üç kardeş vardır. Annelerinin intiharı ile başlayan işlerin yolunda gitmeme durumu, babalarının onları köyden göndermesi ve birbirlerinden ayrı düşmeleri ile devam etmiştir. Köyden gönderildikten sonra ayrı düşen kardeşler otuz yıl boyunca birbirlerini aramayıp geçmişlerini ve travmalarını unutmaya çalışmışlardır. Babanın da çocuklarını göndermesi ve hiç arayıp sormaması geçmişinden kurtulmaya çalıştığını ya da baş edemediğini göstermektedir. Üç kardeş otuz yıl sonra bir araya geldiklerinde iletişim sorunu yaşamaya devam ederler. Birbirlerini tanımayan üç kişinin çıkmak zorunda oldukları yolculuk ile tanışma evresi başlar ancak bu süre içerisinde iletişim sorunlarına ya da yolunda gitmemiş olan ailesel ilişkilerine dair bir çözüme ulaşamazlar. Köyden kente büyük bir travma sonucu gönderilmiş olan bu kişiler, şehirli olmanın getirdiği bireysellik içerisinde ve geçmiş travmaları ile yalnız, uyumsuz kişiler olmuşlardır. Kardeşler Hasanlar Köyü'ne vardıklarında köylülerle de iletişim kurmakta zorlanırlar.

Köyde meydana gelen absürt olaylara karşı şaşkınlık içerisinde yaklaşan kardeşlerin karşısında yaşanan her şeyi normalleştirmiş köylüler vardır. Patlayan tavuklar köylüler tarafından normal görülür, her yıl kelebeklerin ölmek için o köye gelişleri normal bir durum olarak aktarılır, köyün muhtarının davranışları yadırganmaz. Kardeşler tarafından köylüler deli olmak ile suçlanır. Yönetmenin diğer iki filminde karakterler filmsel süreç içerisinde giderek delirme noktasına yaklaşırken Kelebekler filminde ana karakterlerden ziyade diğerleri deli olarak görülür. Kardeşlerin babaları Mazhar deli olarak bilinir. Cemal kardeşlerine tüm köyün deli olduğunu söyler, köylülere göre köyün imamı uzay, evren, denge gibi konulara merak saldığı için delidir.

Yönetmen ile tez kapsamında gerçekleştirilen görüşmede, karakterlerin içerisinde bulunduğu delilik hali sorulduğunda, yarattığı karakterleri delilik hali yaşayan karakterler olarak görmediğini, hissettiklerini hissettikleri şekilde yaşayan ve bunun bir sıkışması sonucunda patlama yaşayan karakterler olarak gördüğünü belirtmiştir.

4.1.4. İntihar ve ölüm

Yönetmenin filmlerinde ortak olan ve tekrar eden bir diğer tema ölüm ve intihar öğeleridir. Üç filmde de ölen birisinin karakterler üzerinde önemli ölçüde etkisi vardır. Aynı zamanda üç filmde de intihar girişiminde bulunan veya intihar etmiş bir karakter bulunmaktadır.

Gişe Memuru filminde Kenan'ın annesi hastalanarak ölmüştür. Kenan annesini kaybettiğinde henüz küçük bir çocuktur. Bu kaybın hem Kenan hem de babası Hakkı üzerindeki etkisi yıkıcı boyutlarda olmuştur. Hakkı karısını kaybettikten sonra bunalıma girmiş, oğluna karşı ilgisiz ve sevgisiz bir adama dönüşmüştür. Karısını kaybetmeden önce mutlu bir aile oldukları Kenan'ın rüyalarında ve film içerisinde yapılan geriye dönüşlerde fark edilmektedir. Hakkı oğlu ile birlikte arabalarını tamir eder, araba yolculuklarına çıkar. İlgili ve mutlu bir babadır. Karısını kaybettikten sonra yine Kenan'ın rüyaları aracılığı ile seyirciye gösterilen sahnelerde Hakkı banyoda intihar girişiminde bulunur ancak yapamaz. Kenan annesi Hayal'i rüyalarında görür. Ailecek geçirdikleri mutlu zamanları özlemle hatırlar. Kenan'ın geçmişine yaptığı yolculuklarda sürekli gösterilen araba yolculuğu sahnelerine paralel olarak yetişkinliğinde babasının eski arabasını tamir etmeye çalışarak, eski güzel ve mutlu günlerini yeniden elde

edeceğini ummaktadır. Ancak arabayı tamir etmeyi başaramadan babası arabayı satar. Bunun üzerine çıkan kavga sonucunda Hakkı kriz geçirerek ölür. Kenan ise babasına yardım etmek yerine ölümüne göz yummayı tercih eder. Çünkü Kenan'a göre babasından kurtulursa özgürlüğü bulacak ve mutlu olacaktır. Ancak bu ölüm Kenan'a mutluluğu değil aklını kaybetme durumunu getirir.

Sarmaşık filminde ise ölüm Kürt karakteri üzerinden verilir. Cenk ile Kürt'ün tartıştığı bir sahnenin devamında Kürt karakteri ortadan kaybolur ve o vakitten sonra Kürt'ün hayaleti gemide görülmeye başlanır. Kürt'ün öldüğüne dair somut bir görüntü olmasa da Cenk'in Kürt'ü öldürmüş olabileceği imaları vardır. Bir diğer ölüm iması yine gösterilmese de filmin son sahnesinde Beybaba için ortaya konur. Yaralanmalar, halüsinasyonlar ve çaresizlikle geçen bir gecenin ardından sabah olduğunda tayfa güvertede bir araya gelir. Cenk İsmail'e Beybaba'nın kamarasının anahtarının kendisinde olup olmadığını sorar ve film sona erer. Bu sorunun cevabı ile muhtemelen tayfa Beybaba'yı öldürüp gemiden kurtulmanın yolunu arayacaktır. İntihar ögesi ise bu filmde Nadir karakteri üzerinden seyirciye sunulur. Nadir gemide geçen uzun sürenin ardından bunalıma girer, mutfakta yemek yaptığı bir sahnede ekmek bıçağını bileklerine koyar kesecekmiş gibi yapar ancak kesmez. Filmin kırılma noktasının yaşandığı çaresizliklerle dolu gecede artık dayanamaz ve kamarasında ustura ile bileklerini keser, ancak Alper tarafından kurtarılır.

Kelebekler filminde ise ana karakterlerin ölümü ya da intihar girişimi söz konusu değildir. Filmsel evrende hiç gösterilmeyen ancak sürekli konuşmalara konu olan kardeşlerin annesi kendisini asarak intihar etmiştir. Hatta intiharı sırasında çocuklarından bir tanesini de yanında götürmek istemiş ancak başarılı olamamıştır. Bu travmatik olaydan sonra çocuklarını köyden gönderen ve otuz yıl boyunca bir daha arayıp sormayan baba, ölmeden bir hafta önce büyük oğlu Cemal'i arayarak kardeşleriyle birlikte köye gelmesini ister. Kardeşler köye vardığında babalarının ölmüş olduğunu öğrenirler. Bir ölüm sonucu köyden gönderilmiş olan kardeşler başka bir ölüm sebebi ile tekrar köye dönmüşlerdir.

Üç filmde de ölen karakterler ana karakterler üzerinde yıkıcı denebilecek boyutlarda etkiler yaratmıştır. Gişe Memuru'nda anne Hayal'in ölümü Hakkı'nın tüm hayatını alt üst etmiş ve Kenan'ın yetişkinlikte dahi sorunlar yaşamasına sebep olmuştur. Sarmaşık filminde Kürt'ün ölümü ve hayaletinin gemide dolaşması hem Nadir'in hem de

İsmail'in zaten sorunlu olan günlük yaşamlarını daha da zorlaştırmıştır. Kelebekler'de ise annenin intiharı ile hayatları baştan sona değişen kardeşler, yıllarca bu travmayı atlatabilmeye çalışmış, ailelerini hayatlarından çıkarmak için çaba harcamışlardır.

4.2. Anlatı Yapısı

Anlatı, en temelinde, bir hikayenin nasıl anlatıldığı, hikâyedeki anlamların izleyicinin anlamasına yönelik olarak nasıl oluşturulduğu ile ilgili bir kavram olarak nitelendirilebilir (Yaren, 2016).

Hollywood filmlerinde hikâyelerin izleyicilere nasıl sunulduğunu ortaya koyan ve klasik anlatı olarak adlandırılan kalıplaşmış bir anlatım tarzı vardır. Buna karşın Hollywood sinemasının anlatı kalıplarını yıkan ve Godard tarafından karşı sinema olarak adlandırılan alternatif bir anlatı daha bulunmaktadır. Klasik anlatı ve çağdaş anlatı olarak birbirlerinin zıt hallerini ifade eden bu anlatım biçimlerini Wollen (2016) "Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgârı" isimli makalesinde karşılaştırmalı olarak ele almış; klasik Hollywood anlatısının temel özelliklerini sinemanın yedi büyük günahı olarak nitelerken, çağdaş anlatının temel özelliklerini ise sinemanın yedi büyük erdemi olarak nitelendirmiş ve tablolaştırarak ifade etmiştir.

Tablo 4.1. *Klasik anlatı ve çağdaş anlatı temel özellikleri (Wollen, 2016).*

Sinemanın Yedi Büyük Günahı	Sinemanın Yedi Büyük Erdemi
Geçişli anlatı	Geçişsiz anlatı
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne çıkarma
Tek anlatım	Çoklu anlatım
Son	Açık uç
Hoşlanma	Rahatsız olma
Kurmaca	Gerçek

Sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemi karşılaştırmalı ve detaylı olacak açıklanacak olursa: Geçişli anlatı karşısına geçişsiz anlatıyı yerleştiren Wollen, geçişli anlatıyı birbiri ardına gelen her birimin, bir nedensellik zinciri içerisinde yer

alması olarak tanımlamaktadır. Geçişsiz anlatı ile bu nedensellik zinciri kırılır ve anlatı parçalanır.

Özdeşleşme karşına yabancılaşma etkisini koyan Wollen'a göre, karakterlere ve olaylara karşı bir empati geliştirerek onlara duygusal olarak bağlanma, özdeşleşmeyi ifade eder. Doğrudan kameraya bakarak seyircilere hitap eden karakterlerle, seslerin eşleşmemesi ile veya kurmacanın içerisine gerçekliklerin sokulması ile özdeşleşme bilinçli olarak önlenerek yabancılaştırma etkisi yaratılır.

Klasik anlatıda var olan saydamlık; filmi oluşturan mekanizmaların saydam yani görünmez oluşunu ifade eder. Film dilini oluşturan tüm araçları seyircinin gördüğü alandan çıkarmak ve seyirciye izlenilenin bir film olduğunu unutturmak amaçlanır. Öne çıkarma ise film dilini oluşturan etmenlere filmin içinde yer verilmesidir. Film içinde filmlerle, kameranın gürültüsü ile veya kameranın kendisinin filmin içinde görünmesi ile bu özellik gerçek kılınmaktadır.

Bir filmin tek anlatıma sahip oluşu, klasik Hollywood filmlerinde görülen, tüm filmin tek bir dünya içerisinde geçmesini, bölünmez ve homojen oluşunu ifade eder. Buna karşın çoklu anlatım özelliğine sahip filmlerde tek bir dünyanın varlığı yerine birden fazla dünya iç içe geçmiş olabilir, ana karakterler farklı diller kullanıyor olabilir ya da film içinde film olabilir.

Klasik anlatı filmlerinde birbiri ardına gelen nedensellikler nihayetinde çözülerek bir sona ulaşır ve anlatı tamamlanır. Çağdaş anlatının özelliği olan açık uçlu olma durumunda ise filmin içinde metinlerarasılık, alıntılar, çağrışımlar yer alır ve bir nedensellik zincirine sahip olmak zorunda olmayan anlatı ve yaratılan dünya nihayete erdirilmek durumunda değildir. Bu tarz anlatılar farklı sanat dallarından alıntılar içerebilir, çağrışımlar yaratabilir.

Hollywood filmlerinde var olan hoşlanmanın karşısına rahatsız olma özelliğini koyan Wollen bu karşıtlığı, filmi izleyen kişilerin tatmin olmalarını amaçlayan bir eğlenceye zıt olarak, izleyen kişileri rahatsız etmeyi ve böylelikle onlarda bir değişim yaratmayı amaçlayan provokasyon olarak açıklar.

Wollen'a göre sinema gerçeği gösterecek ya da açıklığa kavuşturacak bir araç değildir, çünkü gerçek, dünyada bir yerde öylece duran görüntülenmeyi bekleyen bir

unsur değildir. Sinema yalnızca anlam üretebilir. Bu bağlamda Wollen, kurmaca karşısında gerçek zıtlığını kurmuştur.

Bordwell (2016) ise anlatı tarzlarını tanımlarken klasik anlatı dışında kalan tüm tarzlara modernist isimlendirmesini yapmıştır. David Bordwell'in klasik olmayan anlatı türleri sınıflandırmasının özellikleri: Gereksizlik hissi yaratmayan bir olay örgüsünün varlığı, belirli bir türe ait kurallar ile ilişkilendirilemeyen öykü, epizotlara ayrılmış yapı, zaman sınırlamasının olmayışı, karakter ve durumlara odaklanma, rüya, anı, fantezi gibi farklı zihinsel aktivitelerin gösterimi, anlatımda ve zamanda kopuşlar, nedensellik zincirinin kırılması, eylemlerin değil duygu durumlarının ve tepkilerin öne çıkarılması, gerçekçi değil simgesel imgelerin varlığı, öyküde retorikleşme bir diğer ifade ile politik argümanlara yer verme olarak sıralanmaktadır.

Kovacs (2015), Bordwell'in klasik olmayan anlatı özelliklerini dönemin Auteur yönetmenlerinin hali hazırda kullandıkları anlatım tarzları olduğunu öne sürer. Ayrıca Bordwell'in sınıflandırmasını modernist anlatıya ait olmayan ancak klasik anlatı metotlarını da kullanmayan filmler için bir açıklama getirmemesi yönünden eleştirir.

Tolga Karaçelik filmlerinde klasik anlatının ve çağdaş anlatının özelliklerini bir arada kullanmayı tercih eder. Kimi zaman klasik anlatı kalıplarını kullanarak başlayan ve izleyiciyi bu yönde bir beklenti içerisine sokan yönetmen devamında beklentileri karşılamamayı tercih etmiştir.

Yönetmenin filmlerinin hepsi kendi içerisinde tek bir dünyada geçer. Geçişsiz, tek bir hikayenin olduğu anlatım tarzını kullanır. Birbiri ardına gelen olaylar bir neden sonuç ilişkisi içerisinde birbirlerine bağlanmaktadır. Yönetmen çoklu anlatı yerine tek anlatıyı tercih etmiştir. Filmlerde farklı dillerde konuşan ana karakterlere, film içinde filmlere rastlanmamaktadır. Seyirciler filmin oluşmasına imkan sağlayan araçlar ile filmin içerisinde karşılaşmazlar ve izledikleri ürün bir kurmacadır. Yönetmen, filmlerini yaparken her zaman kendi hayatından yola çıktığını, kendine dert edindiği konuları veya durumları anlatma isteği ile filmlerini yaptığını ifade eder (Öztürk ve Özsoy, 2019). Ancak bu durum filmlerinin gerçek olduğunu ifade etmemektedir. Auteur yönetmen olmanın ölçütlerinden bir tanesi olan filme kişiliğini katma ve yaratıcı yönetmenin içerisinde bulunduğu ortamın etkisini ve özelliklerini filmlerine katması öncülü (Sarris, 2008) bu noktada Karaçelik tarafından karşılanmaktadır. Anlatı yapısı olarak klasik

anlatının yukarıda belirtilen özelliklerini filmlerinde kullanan Karaçelik aynı zamanda filmlerinde çağdaş anlatının özelliklerine de yer vermekte; Bordwell (2016) tarafından ortaya konulmuş olan klasik olmayan anlatı türleri sınıflandırmasında yer alan özelliklerin hemen hepsini karşılamaktadır.

Karaçelik'in filmlerinde kullandığı çağdaş anlatı özellikleri detaylı incelendiğinde ilk olarak özdeşleşme ve yabancılaşma maddesi öne çıkmaktadır. Bu kavramlar için Aristoteles'in (2016) Poetika eseri yol göstericidir. Eserde özdeşleşme ve dolayısıyla "katharsis" kavramı tragedyanın işlevi olarak tanımlanır. Seyirci sahneye koyulan olayla kendisi arasında bir duygu-yaşantı birliği kurar, kahraman ile özdeşleşir ve bu sayede metnin dramatik eğrisine uygun bir şekilde katharsise yani arınmaya ulaşmış olur. Klasik anlatının en temel unsuru olan özdeşleşme ve katharsis durumuna çağdaş anlatı metinlerinde yer verilmez; çağdaş anlatı bunun yerine yabancılaşmayı tercih eder. Yabancılaşma, Brecht (1990) tarafından kuramsallaştırılan epik tiyatronun temel eksenini oluşturur. "Brecht'in Yabancılaştırma Efektleri" ismi ile kavramsallaşan bu özellik, özdeşleşme ve katharsis süreçlerinin izleyiciler için tehlikeli olduğu varsayımından hareket eder; yaşamın sahnede taklit edilmesine dayalı olarak ortaya çıkan illüzyon karşısında katharsis yaşayan seyirci, olayları ve durumları eleştirme ve yargılama imkanından faydalanamaz (Parkan, 2020). Yabancılaştırma efektleri tiyatrodan ya da sinemada birden fazla şekilde ortaya çıkabilir ve tümünün amacı izleyicinin sahnelenen durumla duygu-yaşantı birliği kurmasının önüne geçmektir. Sinemada dördüncü duvarın yıkılması; yani oyuncuların doğrudan kameraya bakarak seyircilere seslenmesi ve filmsel evrenin yarattığı illüzyon etkisini ortadan kaldırması ile, epizodik anlatı yapısının kullanımı ile ve gerçekdışı öğelere filmlerde yer verilmesi ile yabancılaştırma efektinin etkili uygulandığı görülmektedir.

Karaçelik'in filmlerinde de yabancılaştırma efektlerine sıkça rastlanmaktadır. Gişe Memuru filminde bir anda büyük bir gürültü ile Kenan'ın çalıştığı gişenin önüne gökten kırmızı bir araba düşer, filmin sonlarına doğru babasının ölümünün ve aşık olduğu kadının ondan korkup kaçmasının ardından kaybolduğu sahnenin devamında kendisini bir anda yumurtalarla dolu bir yerde yere çömelmiş vaziyette bulur. Gerçekdışı olan bu öğeler filmde yer alan yabancılaştırma efektlerine örnek verilebilir.

Sarmaşık filminde yukarıda sözü geçen yabancılaştırma efektlerinin tümüne rastlanmaktadır. Film epizodik bir anlatı yapısına sahiptir; üç bölümden oluşur ve her

bölümün başlangıcında bir şiirden alıntılara yer verilir. Epizodik anlatımda seyircinin özdeşleşme yaşaması durumu kontrol altına alınır ve katharsise varacak boyutlara ulaşması engellenir (Parkan, 2020). Dramatik anlatıda öyküde düz bir seyir vardır, gerilimin en üst noktaya ulaşacağı ve bu noktada yaşanacak olan çözüme ile katharsise ulaşılacağı, filmin sonlanacağı bilinir. Epizodik anlatıda ise izleyici bölünmeler ile düz bir seyirde ilerlemeyen akış içerisinde hikayenin doruk noktası ile birlikte katharsise ulaşamaz (Brecht, 1990). Sarmaşık filmi de epizodik anlatı yapısı ile bunu desteklemektedir. Bir diğer yabancılaştırma efekti ise gerçekdışı öğelere yer verilmesidir. Filmde İsmail'in başından aldığı darbe sonucunda yaralandığı yerden kan yerine sarmaşıklar fişkirir, aynı şekilde Nadir bileklerini kestiğinde de kan yerine sarmaşıklar çıkmaya başlar. Sarmaşıklar zamanla tüm gemiyi sarar. Cenk'in salyangozlarla dolu güvertede görünmesi, Kürt karakterinin yok oluşu da gerçekdışı öğelere örnek olarak verilebilir. Film ayrıca dördüncü duvarı yıkan sahneler ile başlar. Filmin açılış sekansında ana karakterlerin gemiye binmeden önceki gündelik hayatlarından kısa kesitler gösterilir: Nadir, loş ışıklı bir ortamda kanepede uzanmış televizyon izlemektedir; Cenk dayak yemiş bir halde sokak ortasında yerde yatmaktadır; İsmail camide namaz kılmaktadır; Alper taksi şoförlüğü yapmaktadır; Kürt bir gece kulübünün güvenlik görevlisidir; Beybaba meyhanede içki içmektedir. Tüm karakterler kendi bölümlerinin geçişi sırasında kameraya direkt olarak bakar, seyirci ile göz göze gelirler.

Kelebekler filminde ise yabancılaştırma efektlerin en klasik örneklerinden olan kameraya doğrudan bakma filmin son sahnesinde görülür. Son sahnede babalarının vasiyeti üzerine çınar ağacının altında oturan kör çobanı bulan kardeşler, çobanla konuştuktan sonra kamera çobanın bakış açısına geçer ve hepsi doğrudan kameraya bakar. Ayrıca filmde gerçekdışı öğelere de rastlanır: Patlayan tavuklar, her yıl binlerce kelebeğin ölmek için Hasanlar Köyü'ne gelmesi.

Filmlerde belirli bir sona karşın açık uçlu bırakma hali çağdaş anlatının bir diğer belirgin özelliğidir. Film boyunca gösterilen olaylar, çözülmeye çalışılan sorunların filmin sonunda bir çözüme ulaşması izleyicilerin temel beklentisi ve alışlageldikleri durumu ifade eder. Ancak çağdaş anlatı filmlerinde çözüme kavuşmayan sorunlar, filmin başından beri devam eden bir sorunun filmin ortalarında bırakılması ve sonunun getirilmemesi veya tam katharsise ulaşılama beklentisini yaratan son sahnelerin ardından yabancılaştırma efektleri ile bu durumun önlenmesi sıkça başvurulan yöntemlerdendir.

Tolga Karaçelik de filmlerinde açık uçlu anlatıyı kullanır. Gişe Memuru filminin sonunda Kenan'ın babası hala bir gece önce öldüğü yerde, evin salonunda yatarken Kenan eve gelir babasının koltuğuna oturur ve onun yaptığı hareketleri yaparken film biter. Kenan'ın babasının ölümünün ardından ne yaptığı soruları cevapsız bırakılır. Sarmaşık filminin son sahnesinde Cenk, Alper ve Nadir güvertede otururlarken İsmail yanlarına gelir. Cenk İsmail'e "Beybaba'nın anahtarı sende mi?" diye sorar. İsmail cevap vermeden film biter. İsmail anahtarı verecek midir? Anahtarı almaları halinde Beybaba'ya ne olacaktır? Tayfa gemiden kurtulabilmiş midir? Tüm bu sorular filmin sonunda cevapsız bırakılır. Kelebekler filminde ise son sahnede babalarının vasiyeti gereği köyün sonundaki yolu takip ederek çınar ağacının altında oturan kör çobanı bulan kardeşlerin ve dolayısıyla filmi izleyen seyircilerin beklentisi kör çobanın babaları ile ilgili bir gerçeği açığa kavuşturması yönündedir ve bu gerçekleşirse hem kardeşler geçmişleriyle hesaplaşmış olacaktır hem de izleyiciler katharsise ulaşacaklardır. Ancak kör çoban beklenenin aksine babalarının kendisine borcu olduğunu söyler ve kardeşlerden parayı ödemelerini ister. Kardeşler afallamış bir vaziyette kameraya bakarak şaşkınlıklarını dile getirir, güler ve sinirlenerek arkalarını dönüp giderler. Yine filmin sonunda açık uçlu bırakılmış sorular ve katharsise ulaşamayan seyirciler kalır.

Yabancılaştırma, açık uçlu bırakma ve katharsise ulaşamama durumunu yönetmen de verdiği demeçlerde açıkça ifade etmektedir: "Bana göre sinema o salondan çıktıktan sonra başlıyor. Filmden sonra o film sende üç gün kalıyorsa film bitmiş, sinema başlamış oluyor." (Öztürk ve Özsoy, 2019).

Klasik anlatı ile çağdaş anlatının karşılaştırmasında yer alan bir diğer zıtlık hoşlanma ya da haz almanın karşısında yer alan rahatsız olma durumudur. Filmin yalnızca bir eğlence aracı olarak ele alınmasına karşın olması gerekenin izleyicileri rahatsız ederek düşüncelerinde veya bakışlarında bir değişimin hedeflenmesidir. Wollen'a (2016) göre sinema, tüketim toplumunun bir ürünüdür, kitleleri uyuşturan bir olgudur ve bunu haz verici düşler sayesinde yapar. Ancak çağdaş anlatı filmleri farklı düzlemlerde ideolojileri, fantezileri ve bilimi işlemelidir. Benzer şekilde Bordwell (2016) de klasik olmayan anlatı filmlerinin özelliklerini sıralarken; rüya, anı, fantezi gibi farklı zihinsel aktivitelerin gösterilmesi, simgesel imgelerin varlığı, öyküde retorikleşme gibi özelliklere yer verir.

Tolga Karaçelik filmleri bu bağlamda incelendiğinde, bir eğlence aracı olmaktan öte popüler sinemanın karşısında yer alan, salt eğlence amacı gütmeyen ve bir derdi

ortaya koyan filmler olarak anlam bulmaktadır. Gişe Memuru filminde sıkça Kenan karakterinin geçmişteki anılarına dönüşler yer alır, Kenan'ın babası simgesel olarak otoriteyi, babanın ölümü iktidarın ve otoritenin sonlanmasını hatta Kenan'a geçişini temsil eder, gişeden eski arabası ile geçen kadın ve kadınla girilen diyaloglar Kenan'ın fantezilerini ortaya koyar. Sarmaşık filmi tümüyle retorik olarak okunabilir. Toplumsal yapıyı küçük ölçekte temsil eden gemi ve geminin içerisinde kalan karakterler toplumda yer alan farklı kesimden insanları, bu insanlar arası mücadeleleri, iktidarın gücünü elinde tutma çabasını, kontrol etme arzusunu ortaya koyar. Kelebekler filmi de aynı şekilde retorik okumaların yoğun bir biçimde yapılmasına imkan tanıyan bir anlatı yapısı ve katharsise ulaşmaması ile izleyicileri uyuşturmak yerine düşüncelerini sağlama amacındadır.

Karaçelik'in filmlerinin popüler sinemanın yani sinemayı salt eğlence aracı olarak gören kültürün bir ürünü olan tür filmleri konusunda da klasik anlatının özelliklerinden uzak durduğu görülmektedir. Yönetmenin filmlerinde türsel kodlar olarak tekdüzelik yoktur. Tüm filmleri aynı türe ait değildir. Filmler tek tek ele alındığında ise tek bir türe ait genel geçer kodları tam anlamıyla taşımamaktadır; türler arası geçiş hakimdir. Bunun sebebini açıklamak için tür filmlerinin en temelde klasik Hollywood sinemasının, popüler sinemanın bir ürünü olduğunu vurgulamak gereklidir. Tolga Karaçelik'in filmleri de popüler sinemaya ait olmayan ve yalnızca klasik anlatının özelliklerinden ibaret olmayan ürünlerdir.

Karaçelik'in tüm filmleri için dram türünde demek mümkündür ancak eksik bir tanımlama olarak kalacaktır. Çünkü Gişe Memuru filmi dram, fantastik ve psikolojik; Sarmaşık filmi dram, gerilim ve fantastik; Kelebekler filmi ise dram, komedi ve yol filmi türleri altında değerlendirilebilmesi mümkün olan, tek bir türe ait olmayan filmlerdir. Yönetmen bu durumu şöyle açıklar: “Bana hâlâ filmin janrı ne diye soruyorlar. Janrım yok çünkü benim. Hayatı janr ile mi yaşıyoruz? Bazen ağladım, bazen güldüm, bazen kavga ettim. Çoğu zaman da bütün bunlar art arda oldu” (Öztürk ve Özsoy, 2019).

Tolga Karaçelik'in filmlerinin anlatı yapısını detaylı olarak ele alırken Alegorik Anlatı kavramı atlanmaması gereken bir unsurdur. Alegori, en basit ifade ile bir şey söylerken başka bir şeyin ifade edilmesidir (Fletcher, 1964). Kendi dilini oluşturarak hayatın içinde anlaşılması zor şeyleri anlaşılır kılmaya çalışan sinemanın, kullanmakta olduğu anlatı dillerinden bir tanesi alegorik anlatıdır: Alegorik anlatı, büyük bir toplumsal

olguyu küçük bir öykü içerisinde anlatmaya imkan sunar ve baskının, sansürün olduğu ortamlarda bu anlatı türü çözüm aracı olarak yönetmenlerin kullandığı önemli bir araçtır (Akmeşe ve Parsa, 2016). Yönetmenin Sarmaşık isimli filmi Türkiye sinemasında alegorik anlatı dilini başarılı kullanan filmlerden bir tanesidir. Filmin tümünün içerisinde geçtiği gemi bu anlatı türü üzerinden okunduğunda Türkiye’yi temsil eder. Gemide kalan tayfa da ülkede yaşamakta olan farklı sosyo-ekonomik ve kültürel geçmişten insan gruplarını, farklı kesimleri temsil etmektedir. Geminin kaptanı Beybaba ise ülkenin iktidarını temsil eden karakterdir. Bu bağlamda, filmin geçtiği mekanın gemi olarak belirlenmiş olması, yönetmene anlatısını şekillendirme noktasında sınırları belirli olan, yöneten ve yönetilen ikililiğinin, hiyerarşik konumlanmanın, gözetlenme ve tahakküm kurma konularında etkili bir ifade alanı yaratmaktadır.

Her fırsatta iktidarla geçmişten beri bir derdi olduğunu ve bireysel filmler yaptığını ifade eden yönetmenin bu filminin, çekim sürecinin geçtiği ve gösterime girdiği dönem göz önünde bulundurulduğunda alegorik bir anlatı kullanması muhalif kişiliğinin bir sonucu ve kişisel benliğini ortaya koymuş olduğunun bir göstergesidir. Yönetmen kendisi ile yapılan yarı-yapılandırılmış görüşmede (EK-1) bu durumu: “... İktidar en büyük problemimdi. Sarmaşık’ta bunun açık olarak gözüktüğünü düşündüğümden daha kelam etmenin gereksiz olduğunu düşünüyorum. ... işin özünde uğraştığım konu iktidardır. Ve iktidarın karşısında hayatta kalma biçimleri” şeklinde ifade etmektedir.

4.3. Karakterler

Karakter, bir öykünün temelidir; öykünün filme dönüşmesini sağlayan unsur ve olay örgüsünün bir ürünüdür. Karakter tüm anlatılarda olmazsa olmaz kavramlardan bir tanesidir; klasik anlatı eserlerinde olay örgüsünün içerisindeki konumu ve işlevselliği bakımından değerlendirilirken, çağdaş anlatı eserlerinde ise karakterin işlevselliğinden öte öngörülemez davranışları, ruh hali, iç dünyası önemlidir (Yaren, 2016).

Tolga Karaçelik’in filmlerinde yaratmış olduğu karakterler, sıradan insanlardan oluşmaktadır. Çoğunlukla mutsuz, yalnız, bir otorite altında ezilmiş, büyüyememiş, çocuksu tavırlara sahip, saf iyi veya saf kötü olarak tanımlanamayacak, ne yapabilecekleri kestirilemeyen, aidiyet problemleri yaşayan kişileri anlatırlar. Karakterleri canlandıran oyuncular klasik anlatı sinemasının sahip olduğu yıldız oyuncular, güzel kadınlar,

yakışıklı erkekler gibi kalıplaşmış özelliklerle bezenmiş değil, gerçekçi ve role uygun olarak seçilmiş kişilerden oluşmaktadırlar.

Karaçelik için karakter odaklı filmler yapıyor denilebilir. Gişe Memuru filmi tek bir karakteri merkeze alırken, Sarmaşık ve Kelebekler filmleri birden fazla karakteri merkeze alırlar.

Gişe Memuru filminde tüm öykü Kenan karakteri üzerinden ilerlemektedir. Otuzlu yaşların başındaki Kenan, babası ile birlikte yaşamakta olan, gişe memurluğu yaparak hayatını sürdüren bir adamdır. İçeride kapanık, çok fazla arkadaşı olmayan ve çok fazla konuşmayı tercih etmeyen, neredeyse asosyal olarak tarif edilebilecek bir karakterdir. Otuzlu yaşlarının ortasında olmasına rağmen hala babası ile yaşayan, iş arkadaşları ile samimi olmayan Kenan, bir tek yaşadığı mahallede berberlik yapan Artun ile arkadaşlıktır. Kız arkadaşı yoktur; babasına bakıcılık yapan Nurgül'ün kendisine ilgisi olduğunu fark etmesine rağmen bunu görmezden gelir. Kenan aslında çalıştığı işten, babası ile yaşıyor olmaktan, oturdukları evden, etrafındaki insanlardan hoşnut değildir ve genel anlamda hayatında mutsuzdur. Evi ve işi arasında sıkışmış, monoton bir hayat yaşar ve yalnızdır.

Yönetmen bu filmi çekmeden önce kendisinin de aynı monotonlukta bir hayat yaşamakta olduğunu söyler. Bir kutudan çıkıp diğerine girdiğini anlatır ve bir gün bir gişe memuru ile sohbet etmeye çalışması sırasında bu filmin ilk fikrini bulduğunu ifade eder. Ayrıca yönetmenin tam ismi Tolga Kenan Karaçelik'tir. İlk filminin ana karakterinin ismi de Kenan'dır. Yönetmen, Kenan isminin kendisi için önemli olduğunu ve her zaman bir saklanma yeri olarak Kenan'ı kullandığını ifade eder (Öztürk ve Özsoy, 2019). Bu bağlamda, Auteur yönetmenin kendi hayatını ve kişiliğini filmine yansıtması ölçütünü Karaçelik'in henüz ilk uzun metrajlı filminde ortaya koymaya başladığını söylemek mümkündür.

Gişe Memuru filminin bir diğer karakteri Kenan'ın babası Hakkı'dır. Emekli, evden çıkmayan ve hasta olan Hakkı'nın her gece yatmadan ve her gün sabah kalktığında tıraş olması emekli olmadan önce devlet memuru veya asker olabileceği izlenimini yaratmaktadır. Hakkı filmdeki iktidarı temsil eden karakterdir. Kenan'ın üzerinde baskı ve otorite unsuru olan Hakkı, Kenan'ı sürekli aşağılayan ve beceriksiz olarak nitelendiren bir baba figürüdür. Karısını henüz Kenan on yaşında iken kanserden kaybetmiş, bu

durumla başa çıkamayarak intihar etmeye kalkışmış ancak başaramamış ve karısının kaybından sonra oğluna gerekli sevgiyi gösterememiştir. Kenan'ın ısrarla başka bir yere taşınma isteğine karşın hala karısı ile birlikte oturdukları eski evde yaşamak için direten ve Kenan'ın da taşınmasına izin vermeyen, bakıcısı Nurgül ile Kenan'ın evlenmesini isteyen Hakkı geçimsiz bir karakter olarak filmde yer almaktadır. Kenan babasını kendi özgürlüğüne giden yoldaki engel olarak görmektedir. Bu sebeple Kenan babası ölürken yardım etmeyerek yalnızca izlemiş; ertesi gün gişesine gittiğinde sevdiği kadına babasının artık olmadığını ve birlikte oradan gidebileceklerini yani babası öldüğü için özgürleştiğini anlatmaya çalışmıştır.

Gişe Memuru filmdeki karakterlerden bir tanesi Nurgül'dür. Kenan ve Hakkı ile aynı mahallede oturan Nurgül, Kenan'ın yaşlarında, bekar ve hamarat bir kadındır. Hakkı'ya bakıcılık yapar ve Kenan'a aşiktir. Kenan'a olan ilgisinin farkında olan Hakkı sürekli olarak Kenan'a Nurgül'ü över, annesine benzediğini anlatır, güzel yemekler yaptığını söyler ve evlenmelerini ister. Ancak Kenan Nurgül'le ilgilenmemektedir. Filmdeki bir diğer karakter Artun'dur. Kenan'ın tek arkadaşı ve mahallenin berberidir. Artun yalnızca Kenan'ın bazı günler iş çıkışı yanına gittiği sahnelerde görünür. Filmde yer alan karakterlerden dikkat çekici olanlarında bir tanesi Kenan'ın ilk çalıştığı gişelerde iş arkadaşı olan kadın karakterdir. Kendisine sarkıntılık yapan bir erkek şoföre küfreden ve dövmeyle çalışan kadın, ataerkil düzenin alışılmış toplumsal cinsiyet rollerine zıtlık oluşturmaktadır.

Yönetmenin ikinci uzun metrajı olan Sarmaşık filmi altı karakteri merkeze almaktadır. Bir gemide belirsiz süre ile kalan karakterlerin yaşadıkları sıkıntılar ve iktidar mücadelesini anlatan film karakterlerin gemiye binmeden önceki yaşantılarından çok kısa kesitler gösterilerek başlar.

Açılış sekansında ilk gösterilen karakter olan Nadir, loş ışıklı bir odada kanepede uzanmış televizyon izlemektedir. İçinde bulunduğu oda ve kıyafetlerinden düşük gelir seviyesine sahip bir kesimden geldiği ve bıkkınlık içinde olduğu anlaşılmaktadır. Nadir gemide kamarot olarak görev yapmaktadır, yani mutfaktan sorumlu kişidir. Filmin ilk bölümünde Nadir televizyondan ailesinin evinin yıkılacağını öğrenir, bunun üzerine gemiden inmek ister ancak Beybaba "devlet kimseyi sokakta bırakmaz" diyerek Nadir'in inmesine izin vermez. Beybaba'nın otoritesi karşısında gemide kalmaya ikna olan Nadir ailesinin zor durumda olmasına rağmen bu duruma itiraz edecek güçte değildir. Filmdeki

geminin bir Türkiye metaforu olduğu ve geminin içerisinde kalanların da ülke içerisinde yöneten ve farklı sosyo-ekonomik seviyelerdeki yönetilen kesimleri temsil ettiği düşünöldüğünde Nadir'in en yoksul, otorite karşısında ezilen, sesini çıkaramayan güruha mensup olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Nadir, bir kavga ortamı olduğunda yatıştırmaya çalışan ya da hiç müdahil olmayan taraftır; gemide Beybaba'nın otoritesini sorgusuz kabul eden, Beybaba karşısında her zaman saygılı davranan kişidir. Ancak Beybaba'nın otoritesinin sarsılmaya başladığını ilk fark eden kişi de Nadir'dir. Beybaba'nın ITF ile olan konuşmasına kulak misafiri olan Nadir, Beybaba'nın telefon konuşmasındaki ağlamaklı ve çaresiz tavrı duyduktan sonra ve tayfaya yalan söylediğini fark ettiği anda Nadir'in güveni boşa çıkar. Halihazırda zor koşullarda yaşamaya çalışmalarının üstüne Beybaba'ya yönelik sarsılan güveni sonrası Nadir iyice bunalımlı bir hale bürünür. İntihara teşebbüs eder ancak ilk seferinde yapamaz. Filmin ikinci bölümünde Kürt karakterinin kaybolması sonrası Cenk'in Kürt'ü öldürdüğünü düşünmesi ancak sesini çıkaramaması ile bunalımı iyice artan Nadir, son bölümde İsmail'in yaralanmasının ardından dayanamaz ve bileklerini keserek intihar eder ancak, filmin son sahnesinde ölmediği kurtarıldığı anlaşılır. Otoriteye duyulan güven ve korku ile hayatını sürdüren Nadir, kaos ve kriz dönemlerinde daha da kötü duruma düşen bir kesimi temsil eden, yönetmenin Türkiye alegorisi anlatısında yer alan önemli bir karakterdir.

Açılış sekansında ikinci karakter Cenk'tir. Elektrik görevlisi kıyafeti ile sokak ortasında yerde dayak yemiş bir halde yatan Cenk, zar zor gözünü açmaya çalışarak kameraya doğru bakar. Cenk gemiye binmeden önce elektrik kurumu çalışanı kılığında insanları dolandırarak hayatını sürdürmektedir. En son dolandırıcılık yapmaya gittiği evde oturan kişinin elektrik kurumunda çalışan birisi çıkması sonucu foyası ortaya çıkar ve işin içine polis girmeden kaçmak amacıyla gemiye biner, aslında gemiye sığınır. Geçici bir ortadan kaybolma imkanı olarak gördüğü gemide çok fazla çalışmak zorunda kalmadan vakit geçirebilmeyi yeğler. Ayrıca uyuşturucu madde kullanan, Beybaba'nın tabiri ile "keş" birisidir. Gitmeyen bir gemide olduklarının bilincinde olan Cenk, yapılacak çok fazla bir işin olmadığına da farkındadır. Ancak Beybaba'nın ve Beybaba'nın görevlendirmesi ile güç sahibi olan İsmail'in sahip oldukları otoriteyi ve konumlarını korumak için diğerlerini hükümleri altında tutmak istemeleri sebebiyle başta Cenk olmak üzere hepsine gereksiz iş yüklenir. Otoritesinin hala yerinde olduğunun hissedilmesine çabalayan Beybaba ile en çok Cenk sorun yaşar. Yapı gereği ve aslında temsil ettiği toplumsal kesim gereği Cenk otoriteye en çok başkaldıran kişidir. Bu baş

kaldırışını doğrudan Beybaba'ya yapamaz, tüm gerginliği onun elçisi konumunda olan İsmail ile yaşar. Cenk toplumsal olarak daha seküler, iktidara yönelik güç elde etme potansiyeli yüksek olan kesimi temsil eder.

Açılış sekansında gösterilen üçüncü kişi İsmail karakteridir. İsmail açılışta camide namaz kılarken gösterilir. Dindar bir karakter olduğu henüz ilk sahnede açıkça anlaşılır. İlk bölümde yer alan başka bir sahnede İsmail telefonla konuşurken borçları olduğundan bahseder. Dindar ve düşük gelir seviyesinde olan İsmail'in gemideki konumu, gemiden önceki hayatında elde edemediği gücü ona vermektedir. Gemide altı kişi kalmaları ile birlikte Beybaba herkesin önünde İsmail'i kendi sağ kolu, efendi kaptan, reis ve gemi doktoru olarak görevlendirir; revirin anahtarlarını verir. Hiyerarşik sıralamada Beybaba'dan sonraki en yetkili ve en yüksek sıraya çıkan İsmail elde ettiği güç ile ve Beybaba'nın birlik, beraberlik çağrısı ile diğerlerini tahakkümü altına almaya çabalar; emirler verir ve Beybaba öyle istedi diyerek gücünü aldığı konumu devamlı hatırlatır. Aslında olduğu kişinin özelliklerinden sıyrılarak kendisinden beklenmeyen tavırlar içerisine giren İsmail'in durumunu Cenk "böyledir bunlar, tanımak istiyorsan güç vereceksin bunlara" diyerek ifade eder. İsmail için aslında kraldan çok kralcı tabiri uygun düşmektedir. Tüm yetkileri ve önemli anahtarları elinde bulunduran İsmail, toplumsal olarak bakıldığında, inanç konusunun önemli olduğu, biat kültürünü benimsemiş, dindar kesimi temsil etmektedir. İktidarın bir kısmının devredildiği, otoritenin paylaşıldığı bu kesim, filmde asıl iktidarın ve otoritenin gücünün kırılabilmesi için kilit bir pozisyonda yer almaktadır.

Bir diğer karakter Alper'dir. Alper gemiye binmeden önce taksicilik yapan, diğer tüm karakterlere göre daha genç ve gemicilik konusunda en tecrübesiz olan kişidir. Alper de Cenk gibi uyuşturucu madde kullanan, Beybaba'nın tabiri ile "keş" ve gidecek yeri olmayanlardandır. Alper, Cenk'in ve diğer karakterlerin aksine asi veya bunalımlı değildir. Girdiği her ortama kolaylıkla uyum sağlar, kavga etmek yerine konuşmaya çabalar, otoriteyi sorgulamak yerine çoğunlukla itaat ederek sıkıntı çıkarmamaya çalışır, diğer karakterlere göre daha akli başında olan kişi konumundadır. Yalnızca kriz ve kaos anlarında sesini çıkarır ancak etkisi çok düşüktür. Başını belaya sokmaktan kaçınan, uzlaşmacı bir karakter olan Alper, film boyunca birkaç defa tartışmalara müdahil olur ancak çok kısa süreli, tabiri caizse saman alevi gibi, bir tartışmanın ardından iktidarın otoritesi karşısında eski konumuna geri dönüş yapar. Toplumsal alegori bağlamında

bakıldığında Alper; Türkiye toplumunun büyük bir kesimini oluşturan, orta yolu takip eden, sorun çıkarmadan hayatlarını sürdürme gayesinde olan, nispeten genç ve zaman zaman seküler tavırlar ortaya koyan şehirli insanları temsil etmektedir.

Açılış sekansında yer verilen diğer bir kişi Kürt karakteridir. Bir gece kulübünün kapısında güvenlik görevlisi olarak kameraya bakan Kürt karakteri gemiye bindiği ilk anda adının Kürt olduğunu ifade eder ve bir daha hiç konuşmaz. Oldukça uzun boylu, iri yapılı, esmer ve sert bakışlı olan Kürt karakteri gemide kalınan süre boyunca kimse ile bir sorun yaşamaz, işini yapar, otoriteye karşı bir tavır ortaya koymaz. Ancak Cenk'in İsmail ile olan bir tartışmasında araya girerek tartışmanın sonucunun İsmail lehine sonuçlanmasına sebep olur. Bunun üzerine Cenk'in üzerine yürüdüğü bir sahnenin ardından Kürt ortadan kaybolur. Film boyunca bir daha fiziksel olarak görünmez ancak hayaleti ve yokluğu ile filmde ve karakterlerin üzerinde etkili olmaya devam eder. Görülmeyen bir unsura karşı duyulan korkuyu ifade eden bu etki, Kürt karakterinin toplumsal olarak temsil ettiği kesimle uyusmaktadır. Varlığında güçlü bir fiziksel görünümde olmasına karşın korku unsuru oluşturmayan karakter, yokluğunda ne yapacağı, nereden çıkacağı belirsiz bir karaktere dönüşür; gemideki endişenin ve korkunun dozunu artırır.

Açılış sekansında son görünen kişi Beybaba karakteridir. Meyhanede içki içerken görünen Beybaba oldukça heybetli ve kendinden emin bir oturuşla doğrudan kameraya bakar. Henüz ilk sahneden önemli bir karakter olduğu ve güçlü bir kişiliği yansıtacağı anlaşılır. Türkiye alegorisi bağlamında gemi ülkeyi, Beybaba dışındaki diğer beş gemici toplumsal kesimleri temsil ederken; Beybaba ülkeyi yöneten iktidarı ve otoriteyi temsil eden zabittir. Bu iktidar, Max Weber'in otorite tiplerini ortaya koyduğu şekliyle Beybaba için geçerlidir. Weber'e (2004) göre üç tip otorite vardır: Geleneksel otorite, rasyonel otorite ve karizmatik otorite. Beybaba gemideki en üst rütbeli zabıt olmasından kaynaklı rasyonel otoriteyi temsil eder; isminin Beybaba olarak anılması ise gemicilikte var olan geleneksel bir özelliği temsil eder böylece geleneksel otoriteyi de karşılamış olur; son olarak tek bir kişiye karşı duyulan inanç, güven ve bağlılık sonucu ortaya çıkan karizmatik otorite yine Beybaba için geçerli durumdadır. Ayrıca Beybaba iktidarların elinde olan şiddet uygulama, baskı kurma, tehdit etme, böl ve yönet gibi birçok ideolojik aygıtı film boyunca kullanarak otoritesini korumaya çalışır.

Sarmaşık filmi daha önce sözü edildiği üzere, alegorik bir anlatı yapısına sahiptir ve Türkiye'nin mikro ölçekte bir temsilini sunmaktadır. Bunu yaparken de karakterlerin kişisel öyküleri bireysel kalıpları aşarak toplumsal göndermelere yer vermektedir. Yönetmenin içinde yaşamakta olduğu toplumdan etkilenecek, salt eğlence amacı gütmeyen, izleyicilerde bir duygu ve hareket değişikliği amacı ile filmi ürettiği ve yine kişiliğini, kendine dert edindiği durumları ve duygularını filmine karakterler üzerinden de yansıttığı görülmektedir.

Tolga Karaçelik'in üçüncü filmi olan Kelebekler filminde Cemal, Kenan ve Suzan isimli üç kardeş merkeze alınmaktadır. Üç ana karakter haricinde yönetmenin en kalabalık oyuncu kadrosuna sahip filmidir. Ana karakterler haricinde dikkat çeken karakterler: Köyün imamı, köy muhtarı ve muhtarın karısı olarak sıralanabilir.

Cemal üç kardeşten en büyük olanıdır. Annelerinin intiharı sonrası köyden gönderilen kardeşler arasında Cemal Almanya'da büyümüştür. Astronot olan Cemal, filmin açılışında, bütçe kısıtlılığı nedeniyle yıllardır uzaya gönderilmeyi bekleyen ve kaybedecek hiçbir şeyleri kalmamış astronotlar olarak Almanya Başbakanı Angela Merkel'e doğrudan seslenerek tehdit eder ve canlı yayında astronot kostümü ile kendini ateşe verir. Annesinin ölümü ve yaşadığı yerden gönderilmenin travmasını yaşayan Cemal astronot olarak geçmişinden ve hatta dünyadan kaçmaya uzaya gitmeye çalışır. Ayrıca çocuksu bir yanı vardır.

Üç kardeşten ortanca olanı Kenan karakteridir. Kenan oyuncudur ancak pek başarılı değildir ve seslendirme yaparak geçimini kazanmaktadır. Kardeşler arasında köye dönme konusunda en isteksizi ve asi olarak nitelendirilebilecek olanıdır. Hem geçmişine hem babasına hem de Cemal'e öfkesi aradan geçen otuz yıla rağmen hala dinmemiştir. Geçmişini unutmak için çok çaba harcamış; hatta uzun yıllardır birlikte olduğu kız arkadaşına kardeşleri ve babası hayatta olmasına rağmen, ailesi olmadığını söylemiştir. Tüm kardeşler geçmişin travmasını hayatlarında sürdürürken Kenan bu travmaların en yüksek düzeyde hayat bulduğu karakter olarak filmde yer almaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde babasının Kenan'ın oynadığı dizinin yayın saatlerini ve haberlerini gazete kupürlerinden kestiğini ve yıllarca onları sakladığını görür. Bu gelişmenin üzerine Kenan'ın babasına, köyelerine ve kardeşlerine olan öfkesinde bir kırılma yaşanır. Bu kırılma üzerine köy evlerinde bozuk olan bir musluğu tamir etmeye çalışan Kenan daha büyük bir bozulmaya yol açar ve aslında yaşanan kırılmanın henüz kendi içindeki

yaraları tamir etmek için erken olduğu işaretini verir. Cemal gibi Kenan da hala biraz çocuk kalmış bir karakterdir. Ayrıca Gişe Memuru filminin ana karakteri gibi bu filmde de Kenan ismi kullanılmıştır.

Kardeşlerin en küçüğü Suzan, anaokulu öğretmenidir. Ancak çocukları veya işini sevmediği filmin ilk sahnelerinde anlaşılır. Suzan evlidir; ancak evliliği de yolunda gitmemektedir. Kendisini hiçbir şekilde dinlemeyen ilgisiz, bencil bir adamla birlikte ve ayrılmak istemektedir. Cemal'in çağrısına hemen cevap vererek köye gitmek için hazırdır. Annelerinin intiharından sonra köye hiç dönmemiş olan kardeşlerden Suzan, köye ve annelerine dair hemen hiçbir şey hatırlamaz. Bu yolculuk ile geçmişine kavuşma ve onunla barışma arzusundadır. Ayrıca Suzan toplumsal cinsiyet kalıplarında var olan geleneksel kadın rolünün dışında tavırlar sergilemesi ile de dikkat çekici bir karakterdir. Köylere yolculukları sırasında mola verdikleri bir gazinoda konuşmasından rahatsız olduğu bir erkeğe önce küfredip daha sonra saldırarak kalıpları yıkıcı tavırlar ortaya koymuştur. Suzan da diğer kardeşleri gibi çocuksu bir karakter olarak filmde yer alır.

Karaçelik hem Kelebekler filmi özelinde hem de tüm filmlerini genelleyerek yarattığı karakterlerin genellikle çocuk gibi olduğunu vurgular. Yönetmen ile tez çalışması kapsamında yapılan yarı-yapılandırılmış görüşmede (EK-1); filmlerinde çocukluk hallerini devam ettiren karakterlerin varlığı hakkında sorulan soruya yönelik olarak verdiği cevap bu durumu açıklar niteliktedir: "..., dürüstlüktür çocukluk. Bu bilinçli yaptığım bir tercih değil, sanırsam benim de yaşama biçimime yakın karakterler yaratıyorum, emin değilim. Beş yaşında bir çocuğa benzetildiğim zamanlar çoktur. Sette de hissettiğim, çocukken oyun oynamaktan aldığım hazzın bir benzeri, yakın hisler." Buradan hareketle ilgili açıklama, auteur yönetmenin filme katacağı içsel anlamı yönetmenin setteki şevki üzerinden yorumlayan Truffaut'nun görüşünü desteklemektedir (Sarris, 2008). Ek olarak yine yönetmenin kişiliğini filmlerine yansıttığı da açıkça anlaşılmaktadır.

Kelebekler filminin ana karakterleri dışında değinilmesi önemli görülen diğer karakterlerinden bir tanesi imam karakteridir. İmam köylüler tarafından biraz garip ve deli olarak görülür. İmam uzay meselelerine kafa yormaya başlamış, bir hafta Cuma vaazında vaaz verirken diğer hafta karadeliklerden bahseder duruma gelmiştir. Filmin bir sahnesinde köylüler kahvehanede toplanır ve imamı da çağırırlar. Köylülerin isteği yağmur duasına çıkmaktır. Ancak imam "Allah'ın bizi duyduğunu varsayalım, koskoca

evrende kaç galaksi kaç gezegen var hepsini bir kenara bırakıp gelsin Hasanlar'a yağmur mu yağdırsın, Allah neden ilgilensin sizin yağmurunuzla, bu bir denge meselesi" diyerek cevap verir. Filmin sonlarına doğru kardeşlerinin babalarının cenazesi sırasında imam inanmadığı bir şeyi yapamayacağını ifade ederek ölen adamın duasını okumadan cenazeden kaçır. Türk sinemasında alışlagelmiş din görevlisi karakterlerinden oldukça farklı bir konumda yer alır. Evrendeki dengeden bahseden, inancını sorgulayan bir din görevlisi çok sık rastlanan bir durum değildir. Yönetmen Kelebekler filmi için inanç üzerine bir filmdir der (EK-1). Bu söylemi en net açıklayan karakterlerden bir tanesidir imam. Filmdeki diğer ilginç karakter muhtardır. Yine alışlageldik muhtar tiplerinden farklıdır. Muhtarla ilk karşılaşma Cemal'in, evlerinin yerini sormak için muhtarın yanına gitmesiyle olur. Muhtar, Cemal'in Mazhar'ın oğlu olduğunu anladığında durumu basitçe açıklayıp anlatmak yerine ilk önce petruşka ve matruşka konuşmasını yaparak olayların iç içe geçtiğini anlatmaya çalışır, daha sonra da aniden kaçarak uzaklaşır. Köylülerin hep birlikte kahvehanede toplandığı sahnede de köylüler muhtardan tavukların patlaması ile ilgili bir çözüm yolu beklerken, muhtar kaymakamlığı aradığını ve bekleyeceklerini ifade eder. Bahsi geçen her iki karakter de kaybolmuş, inançlarını kaybetmiş karakterler olarak yaratılmışlardır. İmam tanrısına olan inancını kaybetmiş, muhtar ise hizmet etme durumunu ve devlete inancını kaybetmiştir. Filmde bahsedilmesi önemli olan son karakter muhtarın karısıdır. Suzan karakteri gibi toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kalıplaşmış tavırların dışında hareket eder. Muhtarın karısı olmasına karşın tüm köylülerin içerisinde kocasına karşı sürekli eleştirel bir tavırda olması ve bu konuda oldukça rahat olması, köylülerin de bu durumu tuhaf karşılamaması önem arz etmektedir.

4.4. Zaman ve Mekan

Sinemada zaman, filmdeki olayların boyutunu; mekan ise filmdeki varlıkların boyutunu ifade eder (Yaren, 2016). Sinemanın ilk yıllarında mekanlar yalnızca dekor olarak kullanılmış zaman içerisinde bilinçli olarak üretilen, şekil verilen, düzenlenen olgulara dönüşmüştür.

Sinema gerçeğin bir temsili olarak mekanları yeniden üretir. Bu yeniden üretim en temelde, olay örgüsü içinde var olan ilişkileri mekânsallaştırmaktır: yeniden üretilen mekan gerçek mekandan farklı anlamlarla yeniden tanımlanmış olur (Uzunali, 2015).

Sinemada mekan, zaman ile birlikte tanımlanır ve kurgulanır: bir mekanın içerisinde sağa-sola yukarı-aşağı çevrinme yapan, netlik kaydıran, yakınlaşıp uzaklaşan kamera aslında zamana vurgu yaparak, yönetmenin mekana ve zamana yönelik olarak planladığı mesajları ortaya koyar.

Kuyucak Esen (2015) “Sinemamızda Bir Autuer Ömer Kavur” isimli eserinde, sinemada zamanın kullanılmasını iki başlık altında toplamıştır: çizgisel gelişim izleyen filmler ve döngüsel gelişim izleyen filmler. Çizgisel gelişim izleyen filmlerde gündelik hayatı algıladığımız şekliyle, doğrusal; başlangıcı olan ve ileriye doğru devam eden bir zaman akışı bulunur. Döngüsel gelişim izleyen filmlerde ise, bozulan bir dengenin devamında çözüme ulaşılması ile tekrar denge haline geçiş yani zamanda başa dönüş söz konusudur.

Tolga Karaçelik filmlerinde mekan kullanımı, karakterler ve karakterlerin içinde bulunduğu duygu durumları ile özdeşleşen bir yapıdadır. Karakterlerin özellikleri, psikolojileri ve geçmişleri, içinde buldukları mekanlara yansımaktadır. Yönetmen filmlerinde gerçek mekanlar kullanmayı tercih eder.

Gişe Memuru filminde genel anlamda Kenan karakteri için bir sıkışmışlık hali hakimdir. Yaptığı işle evi arasında sıkışmış; evinin içinde babasının otoritesi altında ezilmiş, mutsuz bir karakterin filmidir. Filmde Kenan’ın yüzünün ilk görüldüğü sahne servis aracının içinde camdan dışarı baktığı sahnedir. Servisin arkasında cam kenarında sıkışmış bir vaziyette görünür; film boyunca devam edecek olan sıkışmışlık halinin ilk göstergesidir. Daha sonraki sahnede gişesine geçen Kenan yine çok dar bir alanda sıkışmış halde görünür. Gişesine geçtiğinde ilk yaptığı şey gömleğinin yakasını gevşetmeye çalışmaktır. Kenan’ın gişede çalıştığı süreç sürekli olarak yakın planda yüz çekimi yapılarak sıkışmışlık hissi artırılmıştır. Gişenin dışında iş yerinin dinlenme odasında, servisle eve dönerken Kenan’ın yüzü devamlı yakın planda gösterilir. Gişe ve iş yeri dışında Kenan’ın vakit geçirdiği bir diğer mekan Artun’un berber dükkanındır. Burada da Kenan devamlı olarak arka planda, çerçevenin sol köşesinde görünür.

Kenan’ın ve babasının yaşadığı ev oldukça eski, ahşap yapıli bir evdir. Eve merdivenler çıkılarak girilir. Evin içindeki eşyalar da çok eskidir, annesi ölmeden önce de orada olan eşyalar değişmemiş her şey aynı kalmıştır. Eski eşyalar geçen bunca zamana rağmen hiçbir şeyin değişmediğinin göstergesidir. Hem Hakkı’nın hem de

Kenan'ın geçmişe olan özlemi ve geçmişle bağlarını koparamayışlarının da temsilidir. Ayrıca eski ev Hakkı'nın iktidarının merkezidir. Ölen annenin hatırları ile dolu, Hakkı'nın otoritesini koruduğu bu ev Kenan'ın babasının baskısını en yoğun hissettiği yerdir. Kendi evinde olmasına rağmen iş kıyafetleri evin içinde ve babasının yanında vakit geçiren Kenan, evini bir konfor alanı olarak görmediği izlenimi vermektedir. Hatta babasına evden taşınmayı teklif eder ancak bu isteği ters bir şekilde reddedilir; yine babanın otorite alanını koruma çabası ve geçmişle vedalaşmak istememesi bu durumun sebebini açıklayıcı niteliktedir.

Filmde bir diğer önemli mekan Kenan'ın tamir etmeye çalıştığı eski araba ve arabanın bulunduğu sokaktır. Geçmişte babasına ait olan ve ailecek güzel anılarının mekanı olan eski araba Kenan için sıkışmışlıktan ve baskılardan kurtulacağı, özgürleşeceği bir alanı temsil eder. Kenan'ın geçmişe dair anıları film içerisinde geriye dönüşler (flashback) ile verilir. Geriye dönüşlerde Kenan, annesini ve ailecek geçirdikleri keyifli anıları hatırlar. Keyifli anların hemen hepsinde eski beyaz araba da görüntüdedir. Kenan için geçmiş güzel günlerin bir temsili olan bu araba aynı zamanda annesine olan özlemine ve annesinin kaybının ardından babası ile sıkışıp kaldığı evden kurtuluşunun yoludur.

Filmde yer alan, Kenan'ın sürgün edildiği Afar Gişesi önemli bir mekandır. Hiçliğin ortasında küçük bir gişe olan Afar; günde üç veya dört arabanın geçtiği, etrafında tarlalardan başka bir şey olmayan ücra bir yerdedir. Ülkenin en yoğun, işlek ve kalabalık gişelerinden en sakin gişesine geçen Kenan'ın sıkışmışlık ve mutsuzluk hali burada da devam etmektedir. Daha önce kalabalıklar içerisinde yalnız olan Kenan artık bir hiçliğin ortasındadır ve her anlamda yalnız kalmıştır.

Filmin sonlarında Kenan babası öldükten sonra, özgürlüğüne kavuştuğunu düşünse de bir süre aklını yitirme noktasına gelir ve kaybolur. Nereye gittiği anlaşılmayan Kenan kendini metruk bir binada bulur. Bu metruk bina Kenan'ın içinde bulunduğu psikoloji ile paralel olarak nerede olduğu, ne için kullanıldığı anlaşılmayan yıkık dökük bir yerdir. Burada bir kriz anı yaşayan Kenan, yumurtalarla dolu yere çömelerek, kameranın belirlediği çerçevede yine sıkışmış bir halde yerleştirilmiştir. Babasından kurtulması ile özgürleşeceğini düşünen Kenan için babasının ölümü bir şeyi değiştirmemiş ve sıkışmışlık haline bir de kaybolmuşluk eklenmiştir.

Yönetmen Gişe Memuru filmi kutusundan çıkmaya çalışan bir kişinin hikayesi olarak özetler. Kendisi de Gişe Memuru filmi yazdığı dönemde mesai saatleri olan bir işte çalışan, evden işe bir hayat süren; yani bir kutudan çıkıp diğerine girdiği bir dönem geçirmiştir (Öztürk ve Özsoy, 2019). Bu sebeple kendinden yola çıkarak; kutusundan çıkmaya çalışan birisinin hikayesini anlatmıştır. Bu durumu anlatırken de o kutuları yani mekan karakteri gibi kullanarak anlatısını güçlendirmiştir.

Gişe Memuru filminde zaman unsuru incelendiğinde, doğrusal; başlangıç olan ve ileriye doğru devam eden bir zaman akışı bulunmaktadır. Kenan'ın çocukluğunu, annesini hatırladığı geriye dönüşlerin yaşandığı sahnelerde bu doğrusallık kırılır. Ayrıca Kenan'ın hayal gördüğü, aşık olduğu kadınla geçirdiğini hayal ettiği sahneler gerçek olmadığı için bu sahnelerde zaman unsuru belirsizdir; doğrusallık yine kırılır.

Yönetmenin ikinci filmi olan Sarmaşık'ta; açılış sekansı dışında tüm film tek bir gemi içerisinde geçer. Filmin açılış sekansında tüm karakterler gemiye binmeden önce ait oldukları toplumsal sınıfı, yaptıkları meslekleri veya temsil ettikleri ideolojileri açıklayıcı mekanlar içerisinde görünürler. Nadir evinde kanepede yatmaktadır. Evin görüntüsü çok geniş olarak verilmesi de sosyo-ekonomik seviye olarak düşük bir gruptan olduğu anlaşılmaktadır. Cenk bir sokak ortasında yerde yatar vaziyette görünür ve dövülmüştür. Cenk'in ait olduğu yer net olarak anlaşılmasa da sokakta oluşu ve dayak yemişi kişiliğine dair ipuçları vermektedir. Alper taksici olarak ekrana gelir, mesleğinin gerektirdiği mekanda gösterilmiştir. Filmde temsil ettiği kesim en net belirli olan; bunu içinde bulunduğu mekan ve o mekanda gerçekleştirilen eylem sayesinde ortaya koyan karakter İsmail'dir. İsmail camide namaz kılarken gösterilir; dindar ve muhafazakar bir karakteri temsil ettiği anlaşılır. Kürt karakteri koruma görevlisi olarak bir gece kulübünün kapısında görülür. İri yarı cüssesi, donuk bakışları ve sert duruşu ile yaptığı iş ile oldukça uyumlu görünmektedir. Son olarak Beybaba karakteri bir meyhanede içki içerken ekrana gelir. Beybaba çekim ölçeği gereği ekranın büyük bölümünü kaplar, oturduğu heybetlidir ve kendinden emin bir duruşa sahiptir. Meyhane gibi eril kodların hakim olduğu bir mekanda tek başına içki içerken görünen karakter, otorite ve iktidar sahibi olduğunu ilk sahneden açıkça ortaya koymaktadır. Açılış sahnesinin sonunda bir mezarlık görüntüsü ekrana gelir. Mezar taşlarını sarmaşıklar sarmalamıştır. Sarmaşıkların açılış sahnesinde diğer ana karakterler ile birlikte yer alması sarmaşıkların da bir karakter gibi filmin önemli bir parçası olduğu

ifade edilmiştir denilebilir. Sarmaşık bitkisi oldukça geniş alanlara hızla yayılabilen, sarmaladığı yerlere zarar veren ve sıkıştıran bir özelliğindedir. Filmde sarmaşıkların mezar taşlarını sarmalamış olması ölümü ve çürüten bir mekanı ifade etmektedir.

Açılış sahnesinin ardından tüm karakterler gemide gösterilir. Filmin sonuna kadar da gemi artık tek mekan olarak izleyicinin karşısına çıkar.

Yönetmenin, filminin geçtiği mekanı bir yük gemisi olarak belirlemesi, filmin ana temasını oluşturan iktidar ve otorite sorununu ortaya koyması açısından tesadüfi bir durum değildir. Bu tarz gemiler; hiyerarşik bir yapının egemen olduğu, gündelik hayatın ve çalışma koşullarının emir komuta zinciri içerisinde sürdürüldüğü mekanlardır. Şener'e (2016) göre yük gemileri, işlevsel olarak ayrılan iç mekanları, oldukça dar olan ve dışarıya açılmayan koridorları, koğuş görünümünde ve sisteminde tasarlanmış olan kamaraları aracılığı ile denetimin, gözetlemenin kolaylaştırıldığı ve hiyerarşik düzenin bariz bir şekilde ortaya konulduğu mekanlardır.

Gemi, Afar Limanı açıklarında demirlemesi ile çıkışı olmayan bir hale bürünür. Denizin ortasında durmuş olan bu gemi artık işlevini yitirmiştir. Gemiden çıkış yoktur, gemi işlememektedir, toplumla olan bağlar kopma noktasındadır; tüm bunlar geminin bir hapisane formuna dönüştüğünün göstergesidir.

Filmde iç mekan olarak; beybabanın kamarası, ortak alan, mutfak, yemekhane, karakterlerin kendilerine ait kamaraları, geminin koridorları, dış mekan olarak; geminin güvertesi, güvertedeki merdivenler, kıç tarafı ve deniz görüntüleri kullanılmıştır.

Karakterlerin hepsinin kendilerine ait ve özel olan kamaraları mekânsal olarak oldukça dardır. Oluşturulan çekim açıları ile de bu dar alanlar kasvet ve sıkışmışlık hissini artırmaktadır. Kamaralarda yapılan yakın çekimlerle gemide hapsolme hali ön plana çıkarılmaktadır. Kamaralar arasında farklı bir konumda olan Beybaba'nın kamarası, tayfanın kamaralarından bir üst katta bulunmaktadır. Bu mekânsal uzaklık Beybaba'nın hiyerarşik düzen içerisindeki konumunu da ortaya koymaktadır. Ayrıca Beybaba'nın kamarası oldukça geniştir, hatta penceresinden dışarıyı görülebilmektedir. İktidarın sahibi ayrıcalıklı konumunda konforlu bir şekilde yaşamını sürdürmektedir.

Sarmaşık'ta zaman unsuruna bakıldığında, geminin Afar açıklarında demirlemesi ile birlikte hem geminin yolculuğu hem de zaman durur. Gemide geçirilmeye başlanan günler ile birlikte zaman iyice belirsizleşir. Film boyunca saat yalnızca Beybaba'nın

kamarasına girildiğinde görülür. Beybaba kamarasında sık sık elindeki saati tamir etmeye çalışırken ekrana gelir ve odasında saatin tik tak sesleri duyulur. Bu görüntülerden de anlaşılır ki, Beybaba zamanı kendisine bağlamış, tutsak etmiş, ele geçirmiştir. İktidarın sahibi hem geminin hiyerarşik düzeninde en üsttedir hem de zamanın kontrolü kendisindedir.

Film boyunca zaman aslında doğrusal bir akış içerisinde, geriye dönüşler yaşanmaz ya da başka bir zaman diliminde devam eden bir hikaye ile karşılaşılmaz ancak filme zamanın belirsizliği hakimdir. Sarmaşıktaki zaman durur ancak çoktur, mekan ise oldukça kısıtlıdır. Geminin dışarısı, deniz uçsuz bucaksızdır ancak karakterler bu sonsuzluğun içinde gemiye tutsak olmuşlardır.

Yönetmenin üçüncü filmi Kelebekler’de mekan kullanımını yine gerçek mekanlardan oluşmaktadır. Diğer filmlerine kıyasla daha fazla mekan vardır. Filmin açılış sekansında ana karakterler kendi yaşamlarını sürdürdükleri mekanlarda gösterilirler. Cemal Almanya’da katıldığı televizyon programında, Kenan seslendirme stüdyosu ve bir gece kulübünde, Suzan anaokulunda ve bir restoranda ekrana gelir. Daha sonra üç kardeş İstanbul’da Kenan’ın evinde bir araya gelirler.

Filmin ilk bölümünün geçtiği önemli mekanlardan bir tanesi arabadır. Babalarının çağrısı ile karakterler bir yolculuğa çıkarlar. Hasanlar Köyü’ne gitmek için İstanbul’dan yola çıkan üç kardeşin yolculuğuna tanık olur izleyici. Ancak Kenan bu yolculuğa karşıdır, köye ve geçmişine dönmek istemez. Araba yolculuğu da sürekli olarak bu süreci gösterir. Yolculuk sırasında mola verilen bir motel ve o gece yemek için gittikleri gazino karşılaşılan diğer mekanlardır. Gazino veya pavyon erkek egemen bir ortamı temsil eder. Suzan’ın bu mekanda erkeklere karşı aldığı tutum ve devamında rahatsız olduğu bir erkek ile kavga edişi karakterin değişim göstermeye başladığının ilk emaresidir. Film boyunca karakterler hepsi birer birer bir değişim sürecine girmektedir. Motel ve gazinoda geçirilen gecenin ertesinde Kenan’ın arabayı da alarak İstanbul’a döndüğünü zanneden kardeşler, Kenan’ın poğaça alıp motele geri döndüğünü gördüklerinde bir rahatlama yaşarlar. Bu sahne de Kenan’ın dönüşümünün başlangıcını ifade etmektedir.

Filmin başından beri hakim olan kaos ortamı ve travmatik haller film boyunca tüm mekanlarda devam eder. Filmin ilk bölümü; köye varana kadar geçen süreç içerisinde var olan kaos ortamı oldukça hızlı akarken, köye varıldığında yavaşlamaya başlar. Köyün

sakin ve dingin ancak garip havası ile kaos ve travma da farklı bir boyutta kendine yer bulur.

Köye varıldıktan sonra karşılaşılan mekanlar; köy meydanı, muhtarlık, köy kahvesi, cami, babalarının evi, evin bahçesi, gasilhane, mezarlık, köyün bitiminde yer alan çınar ağacı ve çevresidir.

Filmin kaotik ortamı köye varıldığında tavukların köy meydanında ve kahvesinde patlaması, babalarının onlar Hasanlar'a varmadan ölmesi, kelebeklerin Hasanlar Köyü'ne her sene ölmek için gelişleri, köy halkının sorunlarını çözemeyişi ve tuhaflikları, köyün imamının cenazeyi defnedemeyişi ile devam eder.

Karakterlerinin babalarının yaşadığı ev ve evin bahçesi hepsi için birer dönüm noktası olarak anlamlandırılmıştır. Köye ilk vardıklarında yerini dahi hatırlamadıkları ve adresini köy halkına sordukları ev kardeşler için hem geçmişleri ile hesaplaşma imkanı bulacakları hem de birbirleri ile yüzleşecekleri mekandır (Evecen, 2020). Yeniden bir aile olma çabalarına sahne olan ev; Suzan için geçmişini bulduğu, Kenan için sevilmediği yanılgısından kurtulacağı, Cemal için ise geçmişini kabul edeceği bir mekan olarak anlamlıdır. Kardeşler en büyük yüzleşmelerini babalarının cenazesinde mezarlıkta yaşarlar.

Kelebekler filminde zaman doğrusal ilerlemektedir, akış film boyunca kırılmaz, geriye dönüşler yaşanmaz. Oldukça kısa bir zaman diliminde geçen filmde babalarının çağrısı ile yola çıkan kardeşlerin babalarını defnetmeleri ile film sona erer.

Filmlerinin konusuna, anlatı yapısına ve karakterlerin özelliklerine uygun yapılmış olan mekan seçimleri ve doğrusal ilerleyen zaman akışı Karaçelik'in filmlerinin anlatısını güçlendiren unsurlardandır.

4.5. Metaforlar

Tolga Karaçelik filmlerinde sıklıkla metaforlar kullanır. Yönetmen metaforları kullanırken anlatılmak istenen hikayeye anlatım dili açısından bir zararı yok ise kullanmayı tercih ettiğini ifade ederken, kullandığı metaforların anlamlarını her zaman seyirciye bırakır, açıklama yapmaktan kaçınır. Yönetmen ile tez kapsamında gerçekleştirilen görüşmede (EK-1) bu konuyu şu şekilde ifade eder: "Filmlerim benzer

yakın evrenlerde geçiyor ve tekrarlanan öğeler var. Benim için anlamları önemsiz artık onlar ait oldukları yerde varlar.” Yönetmenin her filminde farklı metaforlar bulunurken aynı zamanda tüm filmlerinde ortak olan ve tekrar eden metaforlar kullanımları da mevcuttur.

Gişe Memuru filminde sıklıkla kullanılan metafor meteordur. Filmin başından sonuna kadar dünyaya çarpacak olan bir meteor olduğu hem televizyonlarda hem de karakterler arasında konu edilir. Televizyon programlarında yorumcular meteor hakkında konuşur, televizyon haberlerinde meteora yer verilir. Ancak film boyunca meteor düşüşü gerçekleşmez. Onun yerine filmde gökyüzünden kırmızı bir araba düşer. Kenan’ın Afar gişesinde çalıştığı bir gün gökyüzünden büyük bir gürültü sesi gelir, Kenan dışarı çıkıp gökyüzüne bakar ve gişenin hemen önüne gökyüzünden kırmızı bir araba büyük bir gürültü ile düşer. Yönetmenin meteoru konu edinen televizyon programlarına meteorun kendisine filmde bu kadar yer vermesi Veliöğlü Metin (2019) tarafından rasyonel düşüncenin sahip olduğu nesnel ve gerçekçi bakışa bir eleştiri olarak yorumlanmıştır.

Sarmaşık filminde kullanılan metaforların başında sarmaşıklar gelmektedir. Filmde yük gemisinin ismi sarmaşıktır, filmin açılış sekansında mezarlıkta sarmaşıklar bir karakter gibi gösterilir, yaralanan İsmail’in kafasından kan yerine sarmaşıklar çıkar ve tüm gemiyi sarmaya başlar, Nadir bileklerini kestiğinde yine kan yerine bileklerinden sarmaşıklar çıkar. Sarmaşık bitkisi doğada önlem alınmadığı takdirde bulunduğu ortamı yavaşça kaplayan ve sonunda sarıldığı yeri kurutan bir bitkidir. Filmsel anlamda bakıldığında, sarmaşık ilk olarak bir mezarlıkta görüntülenir. Sarıldığı yeri kurutmuş, öldürmüş olarak izleyici karşısına çıkar. Film boyunca yavaş yavaş gemiyi saran sarmaşıklar gemideki kaosu ve içinden çıkılmaz hale gelmiş olan karmaşanın bir sembolü konumundadır. Filmde kullanılan bir diğer metafor salyangozlardır. Salyangozlar filmin ikinci bölümünden itibaren ekrana gelmeye başlar. İlk defa Nadir’in Beybaba’nın telefon konuşmasını dinlediği sahnede, ardından ortak alanda pencerelerde görünür. Filmin sonlarına doğru ilerlerken salyangozlar tüm güvertiyi sarar. Cenk salyangozlarla dolu güvertede yürümeye, salyangoz ile konuşmaya başlar. Filmin açılış sekansında yer alan sarmaşık görüntüsünün ardından film boyunca ortaya çıkan sarmaşıklar ve salyangozlar yavaş yavaş gemide sorunların başlaması ile paralel ilerler. Sorunlar arttıkça sarmaşıklar ve salyangozlar tüm gemiyi sarar, gemiye artık kaos ve

karmaşa hakimdir. Büker (2016) salyangozu labirenti andıran vucudunda çokça su taşıyan ve yağmurlu havalarda ortaya çıkan bir hayvan olarak niteler ve doğurganlıkla, yeniden doğuşla ilişkilendirir. Özçınar (2017) ise salyangozların ortaya çıkışını filmdeki karakterlerin gerçeklik algılarını yitirmeye başlaması ile ilişkilendirir.

Kelebekler filminde kullanılan metaforlardan bir tanesi patlayan tavuklardır. Absürt bir unsur olarak filmde yer alan bu metafor köy halkı için normal bir durumken, köye dışarıdan gelen kardeşler ve filmin izleyicisi için şok edici bir unsur olarak filmde yer almaktadır. Başta tuhaf olan bu tavukların patlaması daha sonra yapılan açıklama ile bir mantık çerçevesine oturtulur. Film boyunca da bu tuhaflık ve devamında gelen mantığa oturtma hissi devam etmektedir. Filmde yer alan bir diğer metafor ise her yıl ölmek amacı ile Hasanlar Köyü'ne gelen kelebeklerdir. Bu kelebekler, bir ölüm ile köyden ayrılan, yine bir ölüm ile köye dönen ve geçmişe yönelik birçok sorunu, ailelerini, hesaplaşmaları ilerine g men, bir nevi öldüren kardeşlerin acılarının açığa çıkışı olarak sembolize edilmiştir. Kelebekler babalarının cenazesi sırasında belirmeye ve cenaze henüz defnedilemeden ölerek mezara dolmaya başlarlar. Bu görüntülere paralel olarak, üç kardeş en büyük hesaplaşmalarını ve i dökmelerini bu sahnede babalarının açık mezarlarının başında yaşarlar. Aslında onların hesaplaşmaları ile ortaya çıkan acılar kelebekler şeklinde mezarın içine atılır. Daha sonra kardeşler mezara toprak atarak hem acılarını hem de babalarını gömerler.

Filmlerde tek tek yer alan metaforların dışında tüm filmlerde ortak olan metaforlar da bulunmaktadır. Ortak metaforlardan ilki Afar'dır. Afar Gişe Memuru filminde Kenan'ın sürgün edildiği gişenin ismidir. Sarmaşık filminde yük gemisi armat r n iflasının ardından Afar açıklarında demirlemek zorunda kalır, bir şehir ve liman ismi olarak yansıtılır. Kelebekler filminde ise Afar kardeşler Hasanlar Köyü'ne giderken yolda geçtikleri bir ilçenin adı olarak tabelada görünür. Yönetmen Afar'ın anlamını açıklamasa da filmlerin ortak temaları doğrultusunda gerçeğin ve gerçekten kopuşun arasında kalmış olan bir yeri ifade ediyor olması mümkündür. Ayrıca "Arafta kalmak" olarak kullanılan, cennet ile cehennem arasında bir yeri ifade eden kelimenin anagramı olarak da yorumlanabilir.

Gişe Memuru ve Kelebekler filmlerinde ortak olan bir diğer metafor Hasanlar Köyü'd r. Gişe Memuru filminde Kenan'ın Afar'da görev yapmakta olduğu gişeye gelen bir adam Hasanlar Köyü'ne nasıl gideceğini sorar. Kelebekler filminde ise kardeşlerin

babalarının yaşadığı köyün ismi Hasanlar'dır. Yine üç filmde de ortak olan bir diğer unsur Kenan karakteridir. Gişe Memuru'nun ana karakteri Kenan'dır. Sarmaşık filminde tayfa ortak alanda vakit geçirirken televizyonda oynayan film Gişe Memuru'dur ve Kenan karakteri televizyon ekranında görünür. Kelebekler filminde ise kardeşler yolculukları sırasında Hasanlar Köyü'ne gitmeye çalışırken Cemal yol kenarında duran bir adama Hasanlar Köyü'ne nasıl gidileceğini sorar, bu kişi Gişe Memuru filmindeki Kenan karakteridir. Yönetmenin tam adı Tolga Kenan Karaçelik'tir. Kenan karakterini her filmde kullanması kendini filmin içine koyduğunun bir göstergesidir. Ayrıca yönetmen Hasanlar'ı sevdiği herkesi kafasında gönderdiği yer olarak tanımlamaktadır.

Üç filmde ortak olan bir diğer metafor meteorudur. Gişe Memuru filminde dünyaya çarpmak üzere olan bir meteor devamlı gündemdedir, filmde meteor dünyaya çarpmaz ancak onun yerine gökyüzünden kırmızı bir araba düşer. Sarmaşık filminde gemide farklı mekanlarda duvarlarda "dikkat düşme tehlikesi" yazan afişler bulunmakta ve bu afişlerin içerisinde meteor görseli bulunmaktadır. Ayrıca yönetmenin tüm filmlerinde sigaralar meteor markadır. Yönetmen meteor metaforu için bir şeyleri çok önemsemek gerektiğini, yarın ölünebileceğini ifade ettiğini söyler (Öztürk ve Özsoy, 2019).

Filmlerde yer alan son ortak metafor sürekli tamir gerektiren eşyaların bulunmasıdır. Gişe Memuru filminde Kenan devamlı olarak babasının eski arabasını tamir etmek için çabalar. Kenan'ın babası ile birlikte yaşadığı evin girişindeki lamba arızalanır ve babası ısrarla ampülü değiştirmesini söyler. Sarmaşık filminde gemi tamir edilmesi gereken olgu olarak yer bulur. Gemi yağ akıtmaktadır ve sürekli olarak raspa yapılması gerekir. Kelebekler filminde ise babalarının evindeki lavabonun musluğu tamir edilmeye çalışılan nesnedir. Kenan tamir etmeye çalışırken işi daha da içinden çıkılmaz bir hale sokar. Yine aynı evdeki buzdolabının kapağı da Kenan tarafından kırılır ve Kenan tamir edeceğini ifade eder. Tüm bu bozukluklar, aksaklıklar ve tamir bekleyen eşyalar filmlerde işlerin yolunda gitmediğinin, tamir edilmesi gerekenlerin olduğunu ifade ediyor denilmesi mümkündür.

4.6. Diğer Ortak Özellikler

Auteur olarak nitelendirilen yönetmenler filmlerinde çoğunlukla aynı kişilerle çalışmayı tercih ederler; aynı oyunculara birden fazla filmde yer verir, filmlerin kamera

arkası ekibinde aynı kişilerle çalışırlar (Velioglu Metin, 2019). Buna paralel olarak yönetmenin güven duyduğu kişilerle tekrar çalışması ile filmlerin başından sonuna kadar tüm süreçlerde yetki sahibi tek kişi olarak yer alması gereklidir. Tolga Karaçelik filmlerinin tamamının senaryosunu yazmış, yapım sürecinde ve kurgu sürecinde yer almıştır. Aynı zamanda tüm filmlerinin kurgusunu aynı kişiye emanet etmiştir. Sarmaşık ve Kelebekler filminin müziklerini aynı kişi yapmıştır. Filmlerinde yaptığı oyuncu seçimlerinde de aynı kişileri tercih ettiği olmuştur: Serkan Ercan, Nadir Sarıbacak, Hakan Karsak gibi. Yönetmen ile tez kapsamında yapılan görüşmede filmlerinde aynı kişilerle çalışmasını “Beraber üretmekten keyif aldığım, yanlarında rahat olduğum işinde iyi olan kişilerle çalışmaktan zevk alıyorum” diyerek açıklamaktadır.

Truffaut, Auteur kuramın üç öncülünden “içsel anlam” öncülünü yönetmenin setteki şevki olarak tanımlamaktadır (Sarris, 2008). Tolga Karaçelik seti samimiyetin başladığı yer olarak nitelendirmektedir. Samimiyetin ortaya çıkarılması için de en etkili kişi yönetmendir. Yönetmen ile gerçekleştirilen görüşme kapsamında (EK-1) ifade ettiği üzere yönetmenin sette takındığı davranış biçimi, ahlakı ve samimiyeti filmin yolculuğunu etkileyen unsurlardandır. Ayrıca Karaçelik penguenler suda ne kadar mutlu ise ben de sette o kadar mutluyum diyerek yönetmenin setteki şevki olarak ifade edilen içsel anlam öncülünü karşıladığını ortaya koymaktadır¹².

Auteur yönetmenler filmlerini maddi bir kaygı güttükleri için değil kişisel olarak dert edindikleri ya da anlatmak istedikleri bir hikaye olduğu için yaparlar. Yalnızca para kazanma motivasyonu ile film üreten yönetmenler hem bağımsız kalamayacak hem de kişiliklerini filmlerine katamayacaklardır (Uçar, 2019). Tolga Karaçelik de filmlerini kendinden, kendisine dert edindiği konulardan yola çıkarak yazmış ve yönetmiştir. Karaçelik ile tez kapsamında yapılan görüşmede (EK-1) belirttiği üzere filmlerini kafasındaki hikayeyi anlatmazsa olmaz noktasında geldiğinde çekmeye başlar. Ayrıca yönetmen filmlerini çekerken büyük yapımcılarla gişe filmi yapmak amacı ile çalışmak yerine kendi filmlerinin yapımcılık süreçlerinde yer alarak gerçekleştirmiştir.

Tolga Karaçelik sinema haricinde diğer sanat dalları ile de ilgili ve bunlara filmlerinde yer veren bir yönetmendir. Yönetmen Gişe Memuru filminde çok sevdiği yazar Yusuf Atılgan’a bir gönderme olarak Kenan karakterinin soyadını Atılgan olarak

¹²(http-6).

koymuştur. Yine Gişe Memuru filminde Metin Erksan tarafından 1965 yılında çekilen Sevmek Zamanı filmi Kenan'ın Afar gişesinde vakit geçirdiği bir sahnede yer almaktadır. Kelebekler filminde de Kenan karakterinin İstanbul'da yaşadığı evinin duvarında Sadri Alışık'ın bir posterini yer almaktadır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada yakın dönem bağımsız Türk sinemacılarından Tolga Karaçelik'in senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı sinema filmleri auteur kuram çerçevesinde incelenmiştir.

Tolga Karaçelik ve uzun metrajlı üç sinema filmi, yaratıcı yönetmenler politikasının auteur kurama dönüşmesini sağlayan ve auteur yönetmen olmanın gerekliliklerini üç öncülle ifade eden Andrew Sarris'in yönetmenin teknik ustalığı, kişisel üslubu ve yarattığı içsel anlamın oluşması öncülleri ile Peter Wollen'ın yapısalci yaklaşımı dikkate alınarak bir bütün olarak değerlendirilmiştir.

Çalışma, giriş bölümünden sonra üç temel başlık altında toplanmıştır. "Auteur Kuram" başlıklı ilk bölümde auteur kuramın ortaya çıkmasına zemin hazırlamış olan toplumsal koşullara, bu kurama neden ihtiyaç duyulduğuna, kuramın ortaya çıkışı ve geliştirilmesi süreçlerinde etkin olan görüş, akım ve şahıslara, son olarak auteur film eleştirisi yöntemine değinilmiştir. Auteur kuramın başlangıcı olarak kabul edilen Cahiers du Cinema dergisinin kurulmasından ve genç eleştirmenlerin Andre Bazin'in etrafından toplanarak yazılarını yazmalarından önce, Astruc (2016) tarafından kaleme alınmış olan Kamera-Kalem makalesinin kurama şekil veren ilk metin olarak alan yazında yer aldığı açıklanmış, Cahiers du Cinema dergisinin kurama sunduğu katkılar ortaya konulmuştur. François Truffaut'nun "Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi" ve Andre Bazin tarafından kaleme alınan "Politique des auteurs Üzerine" başlıklı yazıları ile Yaratıcı Yönetmenler Politikasının eleştirmenler tarafından benimsenmesinin ardından Auteur ve Metteur en Scene ayrımının ortaya çıkışı ve bunların farkları açıklanmıştır. Bükler'in (2019) ifade ettiği üzere; Auteur kendisine ait olan duygu ve düşünceleri ile bir filmi aktarırken, Metteur en Scene yalnızca bir başkasının yazdığı senaryoyu görselleştiren kişi olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Yaratıcı yönetmenler politikasını benimseyerek kendi filmlerini çekmeye başlayan eleştirmenlerle ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga Sineması üzerinde durulmuştur. Yaratıcı yönetmenler politikasını Amerika'ya taşıyan ve bir kuram haline gelmesine vesile olan Sarris ile kurama yapısalci bir bakış açısı getiren Wollen'ın görüşleri aktarılmıştır. Bu bölüm içerisinde son olarak auteur eleştiri yöntemi ele alınmıştır. Kuyucak Esen (2015) bir yönetmenin, auteur olarak incelenmeyi hak etmesi için; kendisine has olan farklı bir bakışı ve derinliği filminin içine yedirebilmiş, duygusuna ve havasına katabilmiş olması gerektiğini savunur. Ona göre bu noktada

yapılması gereken; Auteur yönetmenin kamera-kalemi ile yazmış olduğu filmin derinlerinde var olanları, filmin anlatısı ve görsel özellikleri, yönetmenin dünya görüşü, deneyimleri ve bakışını dikkate alarak okumaya çalışmak olmalıdır.

Tolga Karaçelik Sineması başlıklı ikinci bölümde, yönetmenin yaşam öyküsü ve sinemaya bakışı konu edinilmiştir. Yönetmenin uzun metraj olarak çekmiş olduğu üç sinema filminin geniş özetine, künye bilgilerine ve filmlerin aldıkları ödüllere yer verilmiştir. Son olarak yönetmenin detaylı filmografisi aktarılmıştır.

Auteur Kuram Çerçevesinde Tolga Karaçelik Filmlerinin Analizi başlığında ise auteur kuram ve auteur eleştiri yöntemi temel alınıp, yönetmen ile yapılmış olan yarı-yapılandırılmış görüşmeden de yola çıkılarak Karaçelik'in sinemasına ait özellikler alt başlıklarla belirlenmeye çalışılmıştır.

Tolga Karaçelik her filminde farklı bir konuyu işlemiş olsa da filmleri ortak temalar etrafında şekillenmiştir. Yönetmenin ilk filmi, gişe memuru olarak hayatını sürdürmekte olan Kenan'ın monoton, durağan ve bunalımlı hayatını konu edinmektedir. İkinci filmi Sarmaşık ise denizin ortasındaiken armatörü iflas eden bir gemide zorluluktan kalan tayfanın yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Son filmi olan Kelebekler ise birbirlerini otuz yıldır görmemiş olan üç kardeşin babalarının vefatı üzerine doğdukları köye geri dönüşlerini ve babalarının vasiyetini yerine getirmeye çalışma çabalarını konu almaktadır. Birbirlerinden konu anlamında farklı olan bu filmler, baba temsili ve iktidar mücadelesi, annenin eksikliği, yolculuk hali, iletişimsizlik ve beraberinde ortaya çıkan yalnızlık ve delilik hali, intihar ve ölüm temaları ile aralarında güçlü bağlar ve benzerlikler bulunan filmlerdir.

Yönetmen üç filmini de kaleme alırken kendi hayatından yola çıkmaktadır. İlk filminin senaryosunu yazdığı dönemde filmin karakteri Kenan gibi monoton bir hayat yaşadığını fark etmiş ve filme dair ilk notlarını almaya başlamıştır. İkinci filmi Sarmaşık'ta ise en büyük sorununun iktidar ile olduğunu dile getirmiştir; filmi "iktidarın kaybedilişi" cümlesinden yola çıkarak yazdığını belirtmiş; Kelebekler filminin hikayesini ise çok sevdiği amcası Mazhar Candan'ı kaybettikten sonra kendisini iyi hissetmek amacıyla yazdığını dile getirmiştir¹³. Aynı zamanda filmi Mazhar Candan'a ithaf etmiştir. Yönetmenin filmleri bu bağlamda incelendiğinde, bir eğlence aracı olmaktan öte popüler

¹³(http-4)

sinemanın karşısında yer alan, salt eğlence amacı gütmeyen, kendi kişiliği ve anlatmak istediklerinden yola çıkarak bir derdi ortaya koyan filmler olarak anlam bulmaktadır.

Karaçelik filmlerini popüler kitle kültürünün birer ürünü olarak yorumlamak mümkün değildir. Bu bağlamda klasik anlatının özelliklerinden yararlı olsa da klasik anlatı ve çağdaş anlatı özelliklerini bir arada kullanmaktadır. Filmlerine genellikle klasik anlatı özelliğine sahip filmlerde sıklıkla karşılaşılan karakterlerin tanıtıldığı sekanslarla başlayan Karaçelik, izleyiciyi bu yönde bir beklenti içerisine sokar ancak filmin devamında bu beklentileri çoğu zaman karşılamamayı tercih eder. Klasik anlatının temel özellikleri göz önünde bulundurularak yönetmenin filmlerine bakıldığında geçişsiz ve çoklu olmayan tekli anlatı yapısına sahip olduğu, olayların birbirine neden sonuç ilişkisi içerisinde bağlı kaldığı, kurmaca filmler olduğu görülmektedir. Çağdaş anlatı özellikleri temel alınarak filmler incelendiğinde ise filmlerinde yabancılaştırma etkisine sıklıkla başvurulduğu, seyircilerin katharsise ulaşmalarının bilinçli olarak engellendiği, haz duygusu yerine rahatsız olmanın tercih edildiği ve açık uçlu sonlarla filmlerin bitirildiği fark edilmektedir. Yönetmen filmlerinde bu özellikleri öne çıkarmasını açıklarken, eğer filmden çıktıktan üç gün sonra dahi film akıllarda kalıyorsa asıl sinemanın o zaman başladığını yani sinemanın salondan çıktıktan sonra başladığını dile getirmiştir (Öztürk ve Özsoy, 2019). Seyircisiyle olan ilişkisini önemseyen yönetmen Fransız Yeni Dalga akımına mensup yönetmenler gibi pasif değil aktif bir düşünme sürecinin yaşanmasını önemli bulmaktadır. Filmlerinde sıklıkla metaforlara yer vermesi ile filmlerinin farklı okumalarının yapılmasına ve seyircilerin farklı düzeylerde aktif olmasına imkan sunmaktadır. Kullandığı metaforlar ve bu metaforların her yeni eserinde tekrar etmesi ile filmleri arasında organik bağlar oluşturmayı başaran yönetmenin filmlerini bir bütün olarak ele almak mümkün hale gelmektedir.

Karaçelik'in filmlerinde yaratmış olduğu karakterler arasında da benzerlikler ve doğal bağlar bulunmaktadır. Aynı zamanda film karakterleri ile yönetmenin de benzerlikleri olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmenin üç filminde de sıradan insanların hikayeleri beyazperdeye yansımaktadır. Çoğunlukla bu karakterlerin hayatlarında işlerin yolunda gitmediği görülür, mutsuz ve yalnız insanlar olarak tasvir edilirler. Bir otorite altında ezilmiş ve büyüyememiş, çocuksu halleri olan karakterleri canlandıran oyuncular da yıldız oyuncuların ziyade sıradan insan temsiline uygun kişilerdir. Ne saf iyi ne de saf kötü olan nitelikli ve gerçeğe yakın karakterler yaratan

yönetmen kimi zaman mekanları da birer karakter olarak filmlerine yerleştirmeyi başarmıştır. Karakter yaratımı noktasında yönetmenin önemli bir özelliği tüm filmlerinde karakterlerin kişisel öyküleri bireysel kalıpları aşarak toplumsal göndermelere yer vermektedir. Sarmaşık filminde yaratılan tüm karakterler bu durumun en belirgin örneğidir. Bu yansıtma ile yönetmenin içinde yaşamakta olduğu toplumdan etkilenecek, seyircisine bir duygu ve hareket değişikliğinin gerektiğini anlatmak istediği açıktır. Kuyucak Esen'in (2015) auteur kuram temel alınarak incelemeye tabi tutulacak olan yönetmenin içinde yaşamakta olduğu dönemin ve toplumun özelliklerini de filmine katacağı düşüncesinden hareketle, bireysel öyküleri ile toplumsal olanı yansıtan Karaçelik auteur yönetmen olmanın gerekliliklerini karşılamaya devam etmektedir. Yönetmenin yarattığı karakterlerin bir başka özelliği ise çocuk gibi olmalarıdır. Kendisi ile yapılan görüşmede, karakterlerinin çocuk gibi olmasının bilinçli bir tercih olmadığını ve kendi yaşam biçimine yakın karakterler yaratmasından kaynaklandığını ifade eden yönetmen kişiliğini filmlerine yansıtma konusunda tutarlı bir tavır sergilemektedir.

Benzer temalar çerçevesinde birleşen ancak konu bakımından birbirinden ayrılan filmler, türsel açıdan incelendiğinde tekdüzelik olmadığı görülür. Tüm filmler farklı türdedir. Aynı zamanda filmlere türler arası bir geçiş hakimdir. Bu durumu hayatın kendisine benzeten yönetmen, filmlerinin bir janra ait olmadığını çünkü hayatı tek bir janr ile yaşamının mümkün olmadığını vurgular (Öztürk ve Özsoy, 2019).

Auteur yönetmenlerin filmlerinde ortak temalar, filmlerin temaları ile yönetmenin hayatı arasında bağlar, filmlerinde çalışmayı tercih ettikleri oyuncular ve kamera arkası ekibinde devamlılık, yönetmenin kendinden biyografik unsurlar kullandığını öne süren Biryıldız'ın (2013) ölçütleri bağlamında Karaçelik'in tüm bu ölçütleri sağladığı görülmektedir. Sarris (2008) tarafından belirlenmiş olan teknik yeterlilik, kişisel üslup ve içsel anlam öncüllerini karşılayan Karaçelik'in içinde yaşadığı toplumun özelliklerini, kişisel dertleri ile örtüştürerek filmlerinde başarılı bir biçimde ele aldığı çalışma kapsamında varılan sonuçlardandır.

Yönetmen ile yapılan görüşme kapsamında auteur kuram hakkında sorulan soruya "Auteur kendi evrenini kendinden yaratan kişidir. İzlemek istediği filmi samimiyetle çekmeye çalışan kişidir. Filmlerinde 'onu' görürsünüz." diyerek cevaplayan Karaçelik'in sinemasına dair çalışma içeriğinde yapılan tüm saptamalar, yönetmenin filmlerinde içeriksel ve biçimsel devamlılığın var olduğunu göstermektedir. Karaçelik, kendi

hayatından yola çıkarak, aldığı eğitimler ve sektörel anlamda tecrübesini işlerine katarak, farklı konularda ortak temalara sahip filmler üreten ve bu süreçte tekrar tekrar aynı kişilerle çalışmayı tercih eden, set ortamını ve setteki hakimiyetini önemseyen, başarısını almış olduğu uluslararası ödüllerle kanıtlamış olan, kendi seyretmek isteyeceği filmler çekmeye çaba harcayan, bağımsız bir auteur yönetmendir.

Bu çalışma auteur kuram çerçevesinde Tolga Karaçelik'in uzun metrajlı üç filmi sınırlıdır. Auteur kuram çerçevesinden yönetmenin filmleri ile televizyon ve dijital platformlar için ürettiği eserlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi alana katkı sağlayacaktır. Ayrıca, yakın dönem Türk sinemasının bağımsız yönetmenleri olarak kabul gören ve Türk sinemasının dünya genelinde bilinirliğini artıran, Tolga Karaçelik'in çağdaşı diğer yönetmenlerin filmlerinin de bir bütün olarak ele alınması, bu yönetmenlerin sinemaya ve hayata bakışlarının auteur kuram çerçevesinde incelenmesi, günümüz sinemasının anlamlandırılması noktasında önem arz etmektedir ve Türk sinema tarihi literatürüne katkı sunacaktır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. ve Eryılmaz, T. (2014). Sinemanın çağdaşlaşması: Yeni gerçekçilik, yeni dalga. M. İri (Ed.), *Sinema araştırmaları: kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* içinde (s. 24-62). İstanbul: Derin Yayınları.
- Aitken, I. (2015). *Avrupa sinema kuramları: eleştirel analiz*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Akmeşe, E. ve Parsa, A. F. (2016). Anlamını yitiren otorite: sarmaşık. *The Journal of Academic Social Science*, 4 (37), 540-554.
- Aristoteles. (2016). *Poetika*. (Çev: A. Çokona ve Ö. Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Astruc, A. (2016). Yeni avangardın doğuşu: kamera-kalem (Le camera-stylo). (Çev: N. Özer). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur kuram ve sanat sineması üzerine* içinde (s. 29-34). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bilgiç, A. K. (2018). Annenin Masalı. *Kelebekler Orjinal Film Müzikleri* [Dijital Platform]. İstanbul: Lu Records.
- Biryıldız, E. (2013). *Örneklerle türk film eleştirisi*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Bordwell, D. (2016). Sanat sineması anlatımı. (Çev: E. S. Onat). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur kuram ve sanat sineması üzerine* içinde (s. 163-209). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bordwell, D., Thompson, K. ve Smith, J. (2020). *Film art: an introduction*. (12. baskı). New York: McGraw-Hill Education.
- Brecht, B. (1990). *Sanat üzerine yazılar*, (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Büker, S. (2016). Dolana dolana erkek hikâyeleri: sarmaşık. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7 (2), 219-233.
- Büker, S. (2019). Auteur kurama giriş. S. Büker ve G. Y. Topçu (Ed.), *Sinema: tarih-kuram-eleştiri* içinde (s. 264-267). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Campbell, J. (2004). *The hero with a thousand faces*. New Jersey: Princeton University Press.

- Canetti, E. (2006). *Kitle ve iktidar*. (3. baskı). (Çev: G. Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coleridge, S. T. (2008). *Yaşlı gemici*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evecen, G. (2020). 2000 sonrası türk sinemasında ailenin belleğine yolculuk: pandora'nın kutusu ve kelebekler filmleri. *SineFilozofi*, 5, 457-473.
- Fletcher, A. (1964). *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Güler, A., Halıcıoğlu, M. B. ve Taşğın, S. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma: teorik çerçeve-pratik öneriler-7 farklı nitel araştırma yaklaşımı-kalite ve etik hususlar*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Gürata, A. (2019). Sinema ve kuram. S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: tarih-kuram-eleştiri* içinde (s. 57-62). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Karaçelik, T., Akpınar, N. ve Yenidünya, E. (Yapımcı) ve Karaçelik, T. (Yönetmen). (2010). *Gişe Memuru* [Film]. Türkiye: BKM Film.
- Karaçelik, T., Anter, M. ve Gülün, D. (Yapımcı) ve Karaçelik, T. (Yönetmen). (2018). *Kelebekler* [Film]. Türkiye: Karaçelik Film Yapım.
- Karadoğan, A. (2016). Sanat sineması: tartışmalar ve eğilimler. A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* içinde (s. 7-28). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kovacs, A. B. (2015). *Modernizmi seyretmek: avrupa sanat sineması, 1950-1980*. (2. baskı). (Çev: E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kuyucak Esen, Ş. (2015). *Sinemamızda bir 'auteur' ömer kavur*. (2. baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Monaco, J. (2014). *Bir film nasıl okunur?*. (16. baskı). (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Morva Kablamacı, A. D. (2014). Auteur eleştiri yaklaşımı ışığında bilge olgaç filmleri. M. İri (Ed.), *Sinema araştırmaları: kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* içinde (s. 63-102). İstanbul: Derin Yayınları.

- Odabaş, B. (2019). Andre bazin. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları-I: beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* içinde (s. 155-184). İstanbul: Su Yayınevi.
- Orta, N. (2008). Hollywood sinemasına karşı avrupa film politikaları ve geliştirilen korumacı tedbirler. *Marmara İletişim Dergisi*, 13 (13), 161-169.
- Özarslan, Z. (2019). Biçimciliğin ve gerçekçiliğin sentezi. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları-I: beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* içinde (s. 221-234). İstanbul: Su Yayınları.
- Özarslan, Z. (2019). İlk film kuramcıları. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları-I: beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* içinde (s. 13-18). İstanbul: Su Yayınları.
- Özçınar, M. (2017). Deleuzyen sinema: minör bir oluş olarak sarmaşık filminin rizomatik yapısı. *SineFilozofi*, 2 (4), 73-93.
- Öztürk, S. ve Özsoy, A. (2019). Tolga Karaçelik'le söyleşi. *SineFilozofi*, 4 (8), 375-393.
- Parkan, M. (2020). *Brecht estetiği ve sinema*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sarris, A. (2008). Notes on the auteur theory in 1962. B.K. Grant (Ed.), *Auteurs and authorship: a film reader* içinde (s. 35-45). Malden: Blackwell.
- Sennett, R. (2005). *Otorite*. (2. baskı). (Çev: K. Durand). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şener, M. (2016). Sarmaşık filmi ve sinematik mekân kullanımını üzerine bir inceleme: iktidarın evreleri ve (er)keklik-iktidar ilişkisi. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1 (1), 143-161.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi-birinci cilt*. (3. baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thompson, K. ve Bordwell, D. (2019). *Film history*. New York: McGraw-Hill Education.
- Truffaut, F. (2016). Fransız sinemasında belirgin bir eğilim. (Çev: R. İğneci Süzen). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur kuram ve sanat sineması üzerine* içinde (s. 25-49). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Turhan, B. E. (Yapımcı) ve Karaçelik, T. (Yönetmen). (2015). *Sarmaşık* [Film]. Türkiye: Insignia Kala Film.

- Uçar, T. O. (2019). *Türkiye’de bağımsız sinema üzerine bir inceleme: Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uzunali, G. (2015). *Zeki Demirkubuz sinemasında mekan kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve gerçektışının sınırlarında: auteur eleştiri çerçevesinde Tolga Karaçelik sineması. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi* (5), 4-45.
- Vincenti, G. D. (2015). *Sinemanın yüzyılı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Weber, M. (2004). *Sosyoloji yazıları*. (6. baskı). (Çev: T. Parla). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wollen, P. (2013). The auteur theory. P. Wollen (Ed.), *Signs and meaning in the cinema* içinde (s. 58-96). London: British Film Institute.
- Wollen, P. (2016). Godard ve karşı-sinema: doğu rüzgarı. (Çev: E. Yılmaz). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur kuram ve sanat sineması üzerine* içinde (s. 149-161). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- (1968). Yaratma gücümüzün katedralleri. *Türk Dili Dergisi: Sinema Özel Sayısı*, (196).
- Yaren, Ö. (2016). Sinemada anlatı kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 2: beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* içinde (s. 167-192). İstanbul: Su Yayınevi.
- Yengin, D. (2017). *İletişim çalışmalarında araştırma yöntemleri ve uygulamaları*. İstanbul: Der Yayınları.
- Yeşilyurt, A. (2012). Politique des auteurs üzerine. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 93-103.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- http-1: <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/tolgakenankaracelik.html> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)

- http-2: <https://www.diken.com.tr/odulunu-dundar-ve-gule-adayan-yonetmen-karacelik-korksaydim-yine-yapardim/> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)
- http-3: <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/cok-da-sey-etmemek-lazim-40775970> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)
- http-4: <https://wannart.com/icerik/5815-izlemek-istedigim-filmleri-cekiyorum-tolga-karacelik-ile-bir-roportaj> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)
- http-5: <https://filmloverss.com/37-istanbul-film-festivali-tolga-karacelik-roportaji/>
(Erişim Tarihi : 11.12.2021)
- http-6: <https://bianet.org/biamag/diger/195885-tolga-karacelik-sette-sudaki-penguenler-kadar-mutluyum> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)
- http-7: <https://www.imdb.com/name/nm3796645/> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)

EK-1. Tolga Karaçelik ile Tez Kapsamında Yapılan Yarı Yapılandırılmış Görüşme

Selvi Ece DUGAN: Birçok eleştirmen, akademisyen sizin filmlerinizi hakkında okuma yaparken ilk ele aldıkları konu “baba temsili” oluyor. Üç filminizin de en göze çarpan ortak temasını “baba figürü, baba otoritesi ve/veya iktidar” başlıkları altında toplamamın mümkün olduğunu belirtiyorlar. Bu durumu babanızla ilişkinizin bir yansıması olarak görmek mümkün mü? Yoksa yalnızca iktidar olana karşı tutumunuz mu bu temaların ortaya çıkmasına sebep oldu?

Tolga KARAÇELİK: Bu söylediğimize Gişe Memuru, ilk filmim için katılabilirim. Konuya şu yönden yaklaşmak lazım, o şey neden o şeydir. Baba nedir? Birçok okuma yapılabilir fakat işin özünde aile belki de sizi en çok şekillendiren olduğundan ki kimi zaman hatta çocuklukla “iktidar ve otoriteyi” içinde taşıyan bir olgudan farklı da düşünülemez. İlk ele aldığımız filmde o kabuklarınızdan sıyrılmaya çalışıyorsunuz, en azından benim yolculuğumda bu böyleydi. O ve yıllar içinde üzerinizde katman katman büyüttüğünüz, bazen aile ile bazen yaşadığınız başka deneyimleriniz ile birlikte gelen birçok olgudan da, kabuktan da kurtulmaya çalışıyorsunuz; “erkeklik” gibi. Gişe Memuru bunu özellikle “adam olmak” üzerinden ele alır. Bu belki de kendime açtığım yeni yolu kendi kendime meşrulaştırmak için savaşmak zorunda olduğum ile mücadelemdi.

Sarmaşık ve Kelebeklerde ise durumun daha farklı olduğunu düşünüyorum. İktidar en büyük problemimdi. Sarmaşık’ta bunun açık olarak gözüküğünü düşündüğümde daha kelam etmenin gereksiz olduğunu düşünüyorum. Erkeklik yine uğraştığım konulardan biriydi. Bu coğrafyanın üstümüze sinen eril dili, davranış biçimi ile uğraşmıyorum desem yalan söylemiş olurum. Daha iyi bir insan olabilmemin önünde bir engel olarak gördüğüm bu eril geri zekâlılık ile uğraşım zaman zaman hüsrân ile olsa da devam etmekte. Belki bunu Baba olgusuyla karıştırmaktalar. Ama işin özünde uğraştığım konu iktidardır. Ve iktidarın karşısında hayatta kalma biçimleri. Kelebekler ise, Muhtar Sahnesinde “Olaylar olayların içindedir. Neydi onlar Petruşka mı, Matruşka mı?” sorunsalı etrafında yaklaştığım bir noktadadır bu sorduğunuz. Orada ailenin yarattığı bir soruna taraf idi aramayan çağırmayan baba. Burada Annenin ‘Mater’ yokluğu mu yoksa Baba’nın yokluğu ‘Pater’ ile mi uğraştıklarını anlatırken bir sorunu çözen de benzeri altından çıkıyor “olaylar olayların içindedir” noktasından yaklaşıyorum sorduğunuz soruya. Sarmaşık, Gişe Memuru ve Kelebekler esasında olmayan, yok olmuş üzerine

hikâyelerdir, birçoğu bunu kaçırıyor. Anne; Tanrı yok olduğu için vardır. Hayal'dir adı Gişe Memuru'nda, Gemi bir kadındır, Kelebeklerde aile Anne yok olduktan sonra bu hale gelmiştir. Gösterilen konuşulan değildir bu yüzden varlığını kavramak biraz daha zor ama bu filmlerdeki konuların var olmasının esas temeline bakarsanız bu söylediğimi görürsünüz.

S.E.D.: Gündelik yaşantınızda size “çocuk gibisin” diyenlerin olduğundan bahsetmişsiniz bir röportajınızda, filmlerinizde de çocukluk hallerini; kimi zaman saflıklarıyla, kimi zaman basit inatlaşmalarla, düşüncesiz cesaretleriyle göstererek, bir şekilde devam ettiren karakterler var. Bu çocukluk hallerinin filmlerinize nasıl bir katkı sunduğunu düşünüyorsunuz?

T.K.: Derinizin altına girmelerine imkân tanıyor, kırılmadan hikâyelerini anlatmalarına. Sizin dinlerken kapılarınızı açmanıza. Ayrıca dürüstlüktür çocukluk. Bu bilinçli yaptığım bir tercih değil, sanırsam benim de yaşama biçimime yakın karakterler yaratıyorum, emin değilim. Beş yaşında bir çocuğa benzetildiğim zamanlar çoktur. Sette de hissettiğim, çocukken oyun oynamaktan aldığım hazzın bir benzeri, yakın hisler.

S.E.D.: Üç filminizde de karakterlerin kimi zaman içerisine girdiği bir “delilik hali” mevcut. Siz delilik hakkında ne düşünüyorsunuz?

T.K.: Delilik başkalarının yapıştıracağı bir şey. Karakterlerimi deli diye nitelendiremem. Hissettiklerini hissettikleri şekilde yaşayan karakterler sanırsam veya yaşayamayan ve bu sıkışıklık yüzünden bir patlama yaşayan karakterler. Delilik bilemiyorum, birkaç deneyimim deliliğin çok korkulacak bir şey olduğunu hissettirdi. Ama delilik yaşayan karakterler olarak görmüyorum yarattığım karakterleri.

S.E.D.: Afar üç filminizde de ortak olan bir unsur. Afar'ın anlamı hakkında farklı okumalar yapanlar mevcut. Afar'ın sizin için anlamını nedir?

T.K.: Bu konularda konuşmayı sevmiyorum biliyorsunuz. Filmlerim benzer yakın evrenlerde geçiyor ve tekrarlanan öğeler var. Benim için anlamları önemsiz artık onlar ait oldukları yerde varlar.

S.E.D.: Truffaut, yönetmenin setindeki tavırlarının filmin iç anlamının yaratılması noktasında bir değer ölçütü olduğu görüşünü savunur. Sizin setteki tavırlarınız nasıldır?

Setteki ortamın filmlere kişiliğinizi katma noktasında etkisi olduğunu düşünür müsünüz?

T.K.: Setin samimiyetin başladığı ve filmin ruhuna etki eden bir yer olduğunu düşünüyorum. Yönetmenin bunun yaratılmasında birebir ve en çok etkili kişi olduğunu düşünüyorum. Yönetmenin sette davranış biçimi, samimiyeti, ahlakı kesinlikle filmin ne olacağını ve yolculuğunu bire bir en çok etkileyen olgudur.

S.E.D.: Yönetmenlerin setteyken kandırılmaması için mutlaka sette çalışan herkesin işini biraz da olsa biliyor olması gerektiği hep söylenir, bilmiyorsa bile bunu ekibe belli etmemelidir denir. Siz set içerisinde ekibe ne ölçüde müdahalede bulunursunuz?

T.K.: Ekibim benim hayalimi ilk etapta özümseyen sonrasında da kendinden katarak parçası olan kişilerden oluşur. Beraber üretmekten keyif alacağım fikrine ve karakterine güvendiğim kişilerden seçerim ekibimi. Onlara müdahalem ilk başta beraber inandığımız dünyadan kopmamaları için olabilir.

S.E.D.: Hem kamera arkasında hem de oyuncular arasında aynı kişilerle birden fazla kez çalışmışlığınız var. Filmlerinizi henüz oluşma aşamasındayken oyuncularına, ekibine karar verdiğiniz oluyor mu? Tekrar aynı kişilerle çalışmanızı; zaman kısıtlılığı sebebiyle hâlihazırda tanıdığınız kişilerle çalışma rahatlığı olarak ifade etmek mümkün müdür?

T.K.: Senaryo bittikten sonra güvendiğim arkadaşlarımla paylaşıyorum. Bu arkadaşlarım arasında ekibimde yer alacak, yapmak istediğim filmleri bilen arkadaşlarım da olur. Fikirlerini dinlerim, önerilerini dikkate alırım. Tüm bu aşamalar içerisinde tabii ki kafamda çalışmak istediğim insanlar hem ekip hem de oyuncu olarak şekillenmeye başlıyor. Beraber üretmekten keyif aldığım, yanlarında rahat olduğum işinde iyi olan kişilerle çalışmaktan zevk alıyorum. Benim de keyifle, hatta biraz da abartarak söylersek yanlarında şımarabileceğim kişilerle çalışmayı seviyorum. Kızgınlıktan, nefretten beslenerek değil, keyif alarak heyecanlanarak üretmekten zevk alıyorum. Dolayısıyla set ortamı ve o ortamı oluşturan kişiler çok önemli.

S.E.D.: Bir röportajınızda “fazla olan şeyleri seviyorum ve öyle yapmayı da seviyorum” diyorsunuz. Başta Kelebekler filmi olmak üzere ben filmlerinizin “az” olduğunu

düşünüyorum. Filmlerinizin içine çok şey kattığınızı ama azla ve sadelikle anlattığınızı düşünüyorum. Bu konuda ne söylemek istersiniz?

T.K.: Filmlerimin oluşması çok uzun zaman alıyor. Bu süre boyunca sürekli gereksiz detayları elemine etmeye çalışıyorum. Çok olan şeylerden kastettiğim ise his, duygu olarak azaltmaya hiç çalışmayışımdır. Hayatı da öyle yaşayan bir insan olduğumdan, olduğum gibi filmler ortaya çıkıyor sonunda.

S.E.D.: Filmlerin artık hiç salonlarda gösterime girmeden doğrudan dijital platformlar için çekiliyor olması hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu sizin için normalleşen ve ayak uydurmanız gerektiğini düşündüğünüz bir durum mu?

T.K.: Filmler sinemada izlensin diye çekilir, tasarlanır. Sinema zorluklarla hep karşılaşmıştır ve hep üstün gelecektir. Bu dönem biraz ekstrem bir dönem ve kaybettiği çok olacaktır sinemaya. Özellikle salonların bu dönem başlamadan önce de seyirci sıkıntısı çektiğini göz önünde bulundurursak bu dönemin etkisinin uzun bir zaman daha süreceği tahmininde bulunabiliriz. Fakat filmler salonlar için yapılıdır.

S.E.D.: Filmlerinizin birbirleriyle bir bütünlük içinde olduğunu söylemek mümkün mü?

T.K.: Öyle olduğunu söyleyenler mevcut.

S.E.D.: Auteur Kuram hakkında neler söyleyebilirsiniz?

T.K.: Auteur kendi evrenini kendinden yaratan kişidir. İzlemek istediği filmi samimiyetle çekmeye çalışan kişidir. Filmlerinde 'onu' görürsünüz. Uzun bir konudur bu özetle bunları söyleyebilirim. Ben filmlerimi, hikâyeleri anlatmasam olmaz noktasına gelene kadar çekmeyi reddediyorum.

14.12.2021

Yönetmenle e-posta yoluyla görüşme