

## ***KELEBEKLER:*** **GARİP BİR AİLE KOMEDİSİ İÇİNDE** **KAHRAMANIN YOLCULUĞU**

**Süheyla Tolunay İşlek**

**Tolga Karaçelik**'in yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı üçüncü uzun metraj filmi *Kelebekler* (2018), bu yıl 18. kez gerçekleştirilen Sundance Film Festivali'nin Dünya Sineması bölümünde En İyi Film seçildi. Türkiye'den ilk defa bir filmin Büyük Jüri Ödülü aldığı Sundance Film Festivali, Amerika'nın en önemli bağımsız film festivallerinden biri. Bağımsız sinemacılar için önemli olan festivale her yıl sekiz bin civarı film katılmakta; yerelliği ve özgünlüğü ön plana çıkartan bağımsız filmler dünya çapında kendilerini tanıtmaya imkânı bulabilmekte. **Tolga Karaçelik**'in 2012'den beri senaryosunu yazdığı *Kelebekler* de filmin geçtiği mekânlar, karakterler açısından yerelliğin; konu çok evrensel olsa da konuyu işleyiş tarzı, komedi ve melodram türlerini beraber kullanımıyla oldukça özgün bir film.

Filmde, afişindeki "Garip Bir Aile Komedi, Bir Garip Aile Komedi, Komedi Bir Garip Aile" ifadelerinden de anlaşılacağı gibi ikili karşıtlıkların bolca bulunduğu bir aile hikâyesi anlatılır. Aile genelde sevgi, sıcaklık ve yakınlığın merkezi olarak tasavvur edilse de aslında aile madalyonunun bir de ters yüzü vardır. En yakın ve en uzağın, en tanıdık ve en yabancıların birleşim noktasıdır aile; hele bir de işin içinde intihar ve travmalar da varsa. O halde "garip bir komedi" ile izleyiciye ne vaat edilmektedir? Komedi ve melodram niçin beraber kullanılmaktadır? Sanılanın aksine aile ve garipliğin, komedi ve tekinsizin aralarında sıkı bağlantılar bulunuyor olabilir mi? Bu yazıda bu bağlantıların izlerini arayacak, uzun yolculuk sekansları barındıran filmi mitolojik bir yolculuk şeması içinde incelemeye çalışacağım. Bunlara ilave olarak filmin türü olarak komedi-melodram türlerinin bir sarmal şeklinde iç içe geçmesini de tartışacağım/irdeleyeceğim.

*Bütün mutlu aileler birbirine benzer;  
mutsuz her ailenin mutsuzluğu ise kendinedir.*

*Tolstoy*

Film, annelerinin intiharından sonra babaları tarafından terk edilen, dört bir yana dağılıp yıllardır birbirinden uzakta yaşayan üç kardeşin, babalarının ilk ve son çağrısına uyup babalarının köyüne ve geçmişlerine yaptıkları yolculuğu konu alır. Büyük abinin kardeşlerini araması ve tekrar bir araya getirmesi çabası sonucu bir aile olmayı deneyecek, reddedecek, tekrar deneyecek üç kardeşin aile olması/olamaması üzerine bir filmdir bu. Peki, aile nedir, ne değildir, zorunlu bir seçim midir? Sözlük anlamı olarak aile; evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birliktir. Fakat **Kelebekler** aynı anne-babadan olursa da, hatta ortak travmalar yaşansa da, aile olmanın -kolaylıkla tanımlansa bile- tanımının çok ötesinde birçok karşıtlığı bünyesinde barındırdığını, tutarlı bir kategorizasyon yapmanın zor olduğunu söyler. **Tolstoy**'un da öngördüğü gibi bütün mutsuz ailelerin mutsuzluğu farklı, kendine has ve kategorizasyona kapalıdır. *Eleştirel Aile Kuramı* kitabının yazarı **Mark Poster**'a göre de, toplum bilimleri aile konusunda uygun bir tanıma sahip olmadığı gibi, aile kavramının çözümlemesini yapacak tutarlı bir kategori bütününe de sahip değildir. Aile yapısının tutarsızlıkları, filme hâkim olan iki zıt türün -komedi ve melodram- beraber kullanımıyla paralel gider. Zira birbirine zıt konvansiyonlara, ikonografilere, semantik ve sentaktik özelliklere sahip iki türün bir sarmal gibi kullanılması da filmin, tutarsızlıkları beraber ele alma çabalarındandır. Bu şekilde aile konusunun kategorize edilememesi gibi film türleri de kesin olarak kategorize edilemez der gibidir yönetmen. Ancak bu yazıda, bu sayılan tutarsızlıkları öne çıkarmakla beraber **Kelebekler** filmi birçok drama, masal, hikâye ve efsanelerde kullanılan ve oldukça tutarlı bir anlatıya sahip olan "Kahramanın Yolculuğu" anlatı yapısı çerçevesinde incelemeye çalışacağım. Böylece filmin tutarlı bir anlatı yapısı içinde, tutarsızlıkları nasıl anlattığını inceleme imkânı olacaktır diye düşünüyorum.

"Kahramanın Yolculuğu" ya da diğer ismiyle *monomit*, yaşadığı çevreden dışarı çıkıp birçok yollardan ve aşamalardan geçen kahraman kişinin yol hikâyesinin ve

macerasının anlatıldığı bir kalıp. Amerikalı bir yazar ve mitolojist olan **Joseph Campbell**, bütün çağlarda ve bütün koşullarda oluşan mitleri inceler ve hemen hemen bütün kültürlerin kahraman mitlerinin tek bir kalıpla çözümlenebileceğini ileri sürer. Kahramanın macerasını üç ana bölüm altında incelediği *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (2000) adlı kitabında bu yapıyı ayrıntılarıyla aktarır.<sup>1</sup>

Monomiti bu yazıda referans almamın sebebi; her şeyden önce filmin bir yol filmi olması. Zira yol filmi olan her film mitolojiyi barındırır ve monomit kalıplarının çoğuna uyar. Filmin yolculuk sekanslarında, üç kardeşten Kenan, kahramanın yolculuğunun birçok aşamasını yaşar; bu nedenle incelememde “sonsuz kahraman” olarak ortanca kardeş Kenan’ı odak noktam olarak alacağım. Çünkü babalarının çağrısını ısrarla reddeden tek kardeş Kenan’dır. Monomitte, kendisine yapılan çağrıyı reddetme, kahramanın başlangıçta hep yaptığı tipik bir davranış kalıbıdır. Daha sonra bir akıl hocasından beklenmedik bir destek alan kahraman yolculuğa çıkmaya karar verir. Filmde de, babasının çağrısını, abisi vasıtasıyla reddeden Kenan, yıllardır aramadığı sormadığı kız kardeşi Suzan tarafından ikna edilir ve yolculuk başlar. Monomitin kahramanı sıra dışı yetenekleri olan bir kişidir. Kenan da, sıradan kişilerin yapamayacağı bir iş olan oyunculuk ve seslendirme yapmaktadır. Kahraman hayatta sıkça reddedilir ve içinde bulunduğu dünyada simgesel bir eksiklik duymaktadır (s. 49). Kenan da patronu, barda tanıştığı kız, hatta kız arkadaşı tarafından reddedilmekte ve yaşamını anlamsız bulmaktadır. Ayrıca filmin ikinci yarısı olan köy sekanslarında da genel olarak başı aksilikten kurtulmayan tek karakter Kenan’dır.

Yolculuğa çıkıldıktan sonraki eşiklere bakıldığında, aslında Kenan’ı değil de diğer iki kardeşten birini de kahraman olarak inceleyebilirdim. Zira **Campbell**’a göre “kahraman bilmeye gelen kişidir.” (s. 136) Üç kardeş de babalarının köyüne doğru yola çıkarak, yıllardır kendilerini aramamış sormamış babalarının onları niye çağırdığını bilmeye, öğrenmeye giden kahramanlardır. Ancak ben bu incelememde sıradan, herhangi birinin veya hepimizin yaşam yolculuğundaki klasik aşamaları Kenan üzerinden incelemeyi tercih edeceğim. Sonuçta kahramanın macerası aslında tek bir arketip kahramanı açıklar ve hepimizin birer sonsuz kahraman olarak yaşamlarımızda geçtiği aşamaların çok benzer olduğunu gösterir.

---

<sup>1</sup> Yazı boyunca metin içinde sayfa numarası belirtilerek yapılan alıntılar bu kitaptandır. (ed. n.)

## KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞUNUN AŞAMALARI VE FİLMİN ÇÖZÜMLENMESİ

Film, üç kardeşin beraber geçirdiği dört günü hiçbir geriye dönüş olmadan kronolojik olarak aktarır. Bu yazıda ise bu dört günü, kahramanın geçireceği üç ana aşamayı (Yola Çıkış, Erginlenme ve Dönüş) temel alarak inceliyorum.

### Sıradan Dünya ve Prolog

Filmin prologunda, kardeşlerin birbirleriyle ve babalarıyla olan hesaplaşmalarına geçilmeden önce, üç kardeş tanıtılır. İlk tanıtıcı çekimde en büyük kardeş Cemal'i astronot kıyafetiyle, bir Alman kanalında **Merkel**'e uzaya çıkabilmek için seslenirken izleriz. Derin mekân kompozisyonunda ön plan düzleminde Cemal kıyafetini ateşe verirken arka plan düzleminde diğer astronot arkadaşlarıyla çektikleri klip görünmektedir. Filmin bu ilk sekansındaki derin mekân kompozisyonu iki zıt görüntüyü, iki zıt temayı, iki zıt türü (komedi ve melodram) beraber göstererek film boyunca aşırı uçlar arasında gidip gelineceğini haber verir gibidir. Komedi ve melodram türleri; bilimkurgu veya western gibi kendine has ikonografileri olmayan türler oldukları için izleyiciye her daim farklılıklar vaat ederler. Özellikle birçok alt-türü olan komedi, filmde filme çok farklı olabilecek mekân, oyuncu, kostüm ve dekor kullanarak alternatif konvansiyonlar yaratabilir. **Kelebekler**'de büyük abi Cemal'in astronot kostümü, tüm film boyunca "absürd komedi" unsuru olarak işlev görecektir örneğin. İlk sekanstaki haber setinde olduğu kadar ilerleyen sahnelerde babanın ölü bedeninin yıkandığı gasilhanede ve köylülerin eşliğinde cenaze toprağa defnedilirken abi Cemal'in astronot kıyafeti, filmin komedi yanının simgesel dillerinden biri olur. Filmin alametifarikalarından biri olarak yönetmenin komedi ve melodramı beraber iç içe kullanmasından olsa gerek, astronot kostümü, ön planda izleyicinin görmek ve gülmek istediği bir mizansen ögesi olurken, arka planda ise birden melodram türünün kostümü olur. Zira arka planda mesleki hak talebinde bulunan astronotlar, çektikleri klip aracılığıyla seslerini duyurmaya çalışmaktadırlar. Bir hak talebi söz konusu olduğu için astronot kostümü aks değiştirip filmin melodram yanının simgesel diline karışır. **Schatz**'a göre "melodramı, merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal

koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir birey” tanımlar.<sup>2</sup> Meslekleri gereği uzaya çıkmaları gereken astronotlar, hem gerçek hem de mecazi anlamda arka plana atılarak ve çıkışsız bir klip kadrajına sıkıştırılarak melodramik yapıyı görsel olarak somutlaştırırlar. Melodramda **Elsaesser**’in ifade ettiği gibi “bu dünya çıkışsızdır ve karakterler bunun üzerinden temsil edilir.”<sup>3</sup> Yerim ve yenim dar demeyerek –ama aslında umutsuzca- dans eden astronotlar, kostümleriyle filmin melodram yanının semantik yapısını sağlamlaştırırken, verdikleri hak talebi bilgisiyle de sentaktik yapıyı aktarmış olurlar.

Çıkışsız bir dünyada tanıtılan abiden sonra en küçük kardeş Suzan’ı da başka çıkışsız bir dünyada üst açı ile çerçevelenmiş şekilde bir anaokulunda çocuklarla baş edemezken görürüz. Üst açı kullanımı, Suzan’ı, bir hiyerarşi ilişkisinde güçsüz ve öğretmenlik yaptığı okulda küçük çocuklar kadar çaresiz bir karakter olarak tanıtır.

Bu yazıda “sonsuz kahraman” olarak ele alınacak ortanca kardeş Kenan’ı ise ilk defa yine başka bir çıkışsız dünya olan bir stüdyoda bir kediyi seslendirirken ve patronuyla tartışırken karşı açıdan görürüz. Sıradan dünya, kahramanın yolculuk başlamadan önceki hiçbir öngörüye sahip olmadığı haldir. Kenan’ın hayatı gayet sıradandır; kardeşleriyle görüşmüyordur. Kenan karakterini canlandıran **Bartu Küçükçağlayan** da daha önceki rollerinde (**Çoğunluk**’taki Mertkan, **Yalan Dünya**’daki Orçun) bu filmdekine benzer şekilde mutsuz ve bıkkın karakterleri canlandırmıştır. Ekran personası ve tanınmış bir oyuncu olması sayesinde izleyici, Kenan’a yakınlık duyar.

Üç kardeşin tanıtımından sonra netliği alınmış köy görüntülerinin üzerine düşen bir üst ses kelebeklerle ilgili bir ölüm masalı anlatır. **Şebnem Hassanisoughi**’nin seslendirdiği bu masal, annesini kaybetmeyen birinin ancak flu olarak göreceği köy manzaralarına anlatıcılık yapar adeta. “Ölmeyi seçen bir anne ve ondan yıllar sonra kelebekler geldikten sonra gömülmeyi talep eden bir babanın, çocuklarına miras bıraktığı hüznü ve acıyı bilmeyen anlayamaz, gördüğünü sandığı şeyi de ancak belirsiz olarak görür” der gibidir. Filmde göremeyeceğimiz “her şeye kadir” statüsündeki üst sesin anlattığı masalda hiç kimse tarafından anlaşılamayan bir

---

<sup>2</sup> Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Filmmaking, The Studio System*’den aktaran Hasan Akbulut (2012), s. 21.

<sup>3</sup> Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” dan aktaran Hasan Akbulut, a.g.y.

adam, ölen kelebekleri derisinin altına gömer ve iki gün sonra derisinden binlerce kanat çıkar, adam uçar gider. Bu masal, ölüm teması çerçevesinde hem üç kardeşi ayırmış hem de birleştirmiştir. Suzan'ın babasının cesediyle saatler geçirdikten sonra ifade ettiği gibi bu köyden bir ölüm yüzünden ayrılmışlardır ve buraya yine bir ölüm sayesinde geri dönmüşlerdir. Diğer bir deyişle bir ölüm nedeniyle aile olamayan kardeşler, bir ölüm sayesinde aile olmaya çalışacaktır bir komedi filmi boyunca. Ancak bu noktada ölüme, sadece babaya son görevi yerine getirmek için bir araya gelme nedeni olarak bakmanın ötesinde kardeşlere kim oldukları ile ilgili ipuçları veren bir olgu olarak bakmanın daha doğru olduğu düşüncesindeyim. **Judith Butler** bu konuyla ilgili “Şiddet, Yas, Siyaset” makalesinde şöyle demektedir: “Eğer senin tarafından allak bullak edildiysem, demek ki sen zaten bendensin ve ben sensiz hiçbir yerdeyim. (...) Sen benim bu yön şaşkınlığı ve kayıp üzerinden kazandığım şeysin. İnsan tekrar tekrar böyle varlık bulur işte, henüz tanımadığımız şey olarak.”<sup>4</sup> Yıllarca bastırıldığı kayıp hissi nedeniyle kendini tanıyamamış Kenan için çıkacağı yolculuk her şeyden öte kendini tanımayı vaat etmektedir.

## **YOLCULUĞUN AŞAMALARI VE ASIL FİLM (*FILM PROPER*)**

**Joseph Campbell**, Kahramanın Yolculuğunu üç büyük başlıkta inceler.

### **Birinci aşama: “Ayrılma” ya da “Yola Çıkma”**

#### **1- Maceraya Çağrı:**

**Joseph Campbell**'a göre, maceranın başlayacağı birçok yol olabilir. “Bir hata, bir kaza, bir haber görünüşte tesadüf gibi görünse de macerayı başlatan beklenmedik bir dünya ortaya çıkarır. Harekete geçen güçlerin ilk dışavurumu olarak bir ‘haberci’ reddedilen, kabul edilmeyen bilinçdışının temsilcisidir.” (s. 65-67) Filmde bu rolü büyük abi Cemal üstlenir. Babasıyla telefonda konuştuğundan sonra hemen kardeşlerini arar. Çağrıyı küçük kardeş Suzan kabul edip, buluşma noktası olan İstanbul'a geleceğini söylese de, ortanca kardeş Kenan, ters giden bir şeyler olduğunu fark edip abisinin telefonunu açmaz bile.

---

<sup>4</sup> 2005, s. 63.

**Campbell**, “çağrılarının artık reddedilemez hale gelinceye dek görünür olacağını” söyler (s. 70). Kenan, barda, içeriğini bir türlü anlamadığı tuhaf bir sohbetin ardından eve döndüğünde, mitolojik yolculuğun “maceraya çağrı” olarak belirlenen ilk aşamasındaki “haberci” işleviyle abisi Cemal kapıyı çalar. Ardında kimin olduğunu bilmediği kapıyı açar açmaz Kenan artık değişimin başlangıcıyla yüz yüzedir.

### 2- **Çağrının Reddedilmesi:**

Bu aşamada kahraman ona sunulan maceraya atılmayı reddeder, zira bilinmeyenden korkmaktadır. **Campbell**'a göre “sık sık gerçek yaşamda ve mitlerde ve halk masallarında çokça yanıt verilmeyen çağrının garip durumuyla karşılaşırız; çünkü başka çıkarılara kulak kabartmak daha olasıdır. Sıkıntıyla, ağır çalışmayla ya da kültür ile kaplanan özne, belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarılacak bir kurban olur.” (s. 73) Filmde eylem gücünü kaybetmiş karakter Kenan'dır ve kurban rolünü layığıyla oynamaktadır. Uzun yıllar sonra abisiyle geçirdiği ilk gecede abisinin ısrarla tekrarladığı yolculuğu reddeder. Aile olmak adına hiç umut yok gibidir. Ancak her ne kadar Kenan maceraya gönülsüz olsa da plan- karşı plan çekimlerinde abi-kardeş hep aynı kadrajın içindedir. Yönetmen iki kardeşi her yeni çerçevelenmede omuz plan çekerek onları aynı kadraja, aynı kadere yerleştirir ve başlayacak macera için izleyiciye göz kırpar.

### 3- **Doğaüstü Yardım:**

**Campbell**'a göre “doğaüstü yardımcı genelde rehber, öğretmen, kayıkçı figürleridir. Bu kişiler, masum ruhu sınav alanına sürükleyendir.” (s. 89) Bu filmde macerasını reddetmiş Kenan'a beklenmedik destek küçük kızkardeş Suzan'dan gelir. Abisi Cemal'in çağrısıyla İstanbul'a gelen Suzan, Kenan'ı yolculuğa çıkmaya ikna eder. Kardeşlerin yıllar sonra ilk defa birlikte kahvaltı ettikleri sofraya ve çevresi bize mizansenin gücünü gösterir. Uzun ikna etme sekansı esnasında Kenan'ın yaşadığı eve ve evdeki nesnelere baktığımızda mekân ayrıntıları için çok çalışıldığı görülür. İlk göze çarpan dekor ise bir manken kafasına geçirilmiş gaz maskesidir. Anlatının akışında bir motif haline gelmese de Türkiyeli izleyiciler için çok derin anlamlar taşıyan siyasi bir aksesuardır. Fotoğrafta ve sabit kadraj kompozisyonunda temel bir teknik olarak bilinen üçte bir kuralına göre üçe bölünmüş kadrajda Kenan tam merkezdedir. Zira o ikna olmadan kimse yolculuğa çıkmayacaktır.



#### 4- İlk eşiğin aşılması:

Yola çıkan kardeşler çeşitli diyaloglarla izleyiciye tanıtılmaya devam edilir. “Sonsuz Kahraman” Kenan arka koltukta sıkıntıdan patlarken Suzan telefonda eşiyile kavga eder ve küçük çaplı bir sinir krizi geçirir. Bu esnada ise büyük abi Cemal yazdığı kişisel gelişim kitabından ve annesinin intiharından bahseder. Grup Gündoğarken’in “Bir Yaz Daha Geçiyor” şarkısı önce tüm bu konuşmalara altlık oluştururken ilk moladan sonra geçilen montaj sekans için ses köprüsü görevi görür. Zamansal eksiltme için sıklıkla kullanılan bir araç olan montaj sekans aracılığıyla yolculuğa ait kısa görüntüler birbirine bağlanır ve hafif ritimli şarkı eşliğinde sıkıcı yolculuk özetlenir. Akşam olup bir otele vardıklarında ise müzik kesilir. Yemek yemek için tavsiye üzerine bir gazinoya giderler ve böylece ilk eşiğe gelmiş olurlar.

**Campbell**’a göre, “kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki “eşik muhafızı”na gelinceye dek ilerler.” (s. 94) Filmdeki aşırı güç bölgesi gazino, eşik muhafızı ise Suzan’ın küfürler savurduğu iri cüsseli bir adamdır. Gazino gerçekten de hiç sıradan olmayan ve sarhoş erkeklerle dolu korkutucu bir dünyadır. Tehlikeyi sezen tek kardeş ise Kenan’dır ve abisine, burada çiğ çiğ yenileceklerini söyleyerek hissettiği tekinsizliği seyirciye geçirir. İki erkek kardeş işleri hakkında tartışırken, Suzan canavar görünümlü adamların birine sataşır. **Campbell**, eşik muhafızı figürünün “Benimle karşılaştığına göre, dövüşmemiz lazım” dediğini yazar ve gerçekten de kardeşler, devamlılık kırılmaları ve kısa kesmelerle gösterilen bir kavgada epey dayak yerler. Filmin hızı yükselir ve aile olmaya giden yolda ilk gerçek ortaklaşma anı yaşanır. Maceranın ve yolculuğun gerçekten başladığı,



hikâyenin yükseldiği an bu ilk eşğin atlandığı andır. Bu aşamada kahraman artık sıradan dünyada değil, özel bir dünyadadır.<sup>5</sup> Bir araba dayak yiyen kardeşler, ilk eşğin aşılması ile aile olma yönünde ilk adımı atarlar.

“Macera, her zaman ve her yerde bilinenin örtüsünün ötesinde bilinmeyene bir geçitse” (s. 99-100) Kenan, bu geçidi kardeşleriyle beraber aşar ve “dünyanın duvarlarından, egosundan sıyrılıp ilerler.” (s. 107) Kenan sonunda konfor alanının dışında dış dünyada gerçek bir deneyim yaşamış olur. Abisinin getirdiği mekânda, kardeşinin başlattığı kavga ile kendisini bilinmeyenin içinde bulur. **Campbell**’a göre, “geleneğin duvarlarının bir milim bile dışına çıkan her kahraman, büyüğü güçle saldıran demonlarla karşılaşmalıdır.” (s. 101)

Ertesi sabah Kenan değişmiş, dönüşmüş ve tazelenmiş olarak kalkar, arabaya benzin, kardeşlerine de kahvaltılık alır. Yolculuğun ikinci bölümü yine montaj sekansla **Erkut Taçkın**’ın seslendirdiği “Baba” şarkısı ile özetlenir. Ancak bu seferki montaj sekans, sıkıcı bir dönemi özetlemek için açılan bir parantez olarak değil, aşılacak ilk eşikten sonra birbirine kenetlenmiş kardeşlerin babalarına dair umutlarını tazelediği anlardan oluşur ve izleyiciye de umut aşılar. Bu etkiyi veren yegâne şey bir üst ses olarak işlev gören “Baba” şarkısının şu sözleridir:

Bir baba evlatlarını aramış son gün.  
Seslenmiş her yere, çaresiz kalmış o gün.  
Bir baba sevgi vermemiş, gizlemiş ise,  
Aşkı saklamışsa evlatlarından bile  
Nasıl da bekler sarılsın çocuklar ona,  
Bir baba öpmeyi öğretmedikten sonra  
Affedin, affedin onu, bir baba olmadıysa bile sizlerle.  
Yalnızlık, yalnızlık ona çok geç öğretti bu gerçeği.  
Hepiniz toplanın artık onun yanında.  
Öpüp okşamalı titreyen elleri.

**Campbell**, “bir adağın güneş kapısının arasından yükselen dumanı gibi, kahramanın da dünyanın duvarlarından, egosundan sıyrılıp egosunu Yapışkan Tüy’e takılı bırakarak” ilerlediğini söyler (s. 107). Kenan da yolculuğun ikinci yarısını egosundan sıyrılmış olarak tamamlar ve kardeşlerini, çocukluk anılarının geçtiği Hasanlar Köyü’ne getirir.

---

<sup>5</sup> Arslan (2017)

##### 5- Balinanın Karnı ya da İçerideki Tapınak:

**Campbell**'a göre “büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, bütün dünyada balinanın karnının rahim imgesiyle simgelenmiştir. Kahraman, eşikin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür.” (s. 107) Balinanın karnı, yani geçmişle hesaplaşıp yeniden doğacakları yer çocukluklarının geçtiği Hasanlar Köyü'dür. Köy adeta onları yutar gibi içine çeker ve köyde kaybolurlar. Arabadan inen büyük abi kararlı bir şekilde muhtarlığa, Kenan ise umutsuzca köy meydanına doğru ilerler. **Campbell**, “kaybolmanın, inananın kim ve ne olduğunu, yani ölümsüz olmadıkça kül ve toz olduğunu anımsamasının kolaylaşacağı yer olan tapınağa girmesine karşılık gel[diğini]” söyler; “İçerideki tapınak, balinanın karnı, yukarıdaki ve aşağıdaki cennet toprağı hepsi aynı şeydir. Tapınaklara giden yolların ve girişlerin heybetli heykellerle kuşatılmış olması ve korunması bu yüzdendir: ejderhalar, arslanlar, (...) kanatlı boğalar içerideki sessizlikleri göğüsleyemeyecek olanları uzakta tutacak olan eşik muhafızlarıdır.” (s. 110) Ancak bu filmdeki eşik muhafızları tavuklardır. Bir hafta önce yemle birlikte bir araçtan dökülen barutları yutan tavuklar, köy meydanında amaçsızca dolaşan Kenan'dan ürküp patlamaya başlarlar. Hemen yanında patlayan tavuklar nedeniyle üstü başı kan içinde kalan Kenan, ilk şoku atlattıktan sonra yeni dünyanın kurallarını tanımaya başlar.



## İkinci aşama: Erginlenme

### 1- Sınavlar Yolu:

Kenan ve kardeşleri, babalarının evini öğrenmek üzere imamı görmeye camiye gittiklerinde babalarının öldüğünü öğrenirler. Artık yüzleşilmesi gereken şey ölümdür. Ancak ölüm, engeller içinde alt edilmesi en zor olandır. Filmde ölüm hakkında bahsedilmesi şart olan unsur kelebeklerdir; zira Kenan'ın annesi, babası, kardeşleri ve Kenan için kelebekler, hep ölümü çağrıştıran bir imge olmuştur. Bu nedenle annesi küçükken ölen, babası tarafından terk edilen Kenan, çocukluk imgelerinden hala kurtulamamış, ölüm travmasını atlatamamıştır. Kafasına kazınan ölü kelebek imgesi nedeniyle yaşarken ölü pozisyonunda hayatta kalmaya çalışmaktadır.

“Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler.” (s. 115) Kenan da babasının ölümünü öğrendiği andan itibaren geçmişiyle ve babasıyla hesaplaşmak üzere bu düş dünyasına girer. **Campbell**'a göre “yolculuğun ikinci aşaması, duyular arındırılıp önemsizleştirilirken, enerji ve ilgiler aşkın şeylere yoğunlaştırılırken, benliğin arınmasıdır. Daha çağdaş bir sözlükte; bu kişisel geçmişimizin çocukluk imgelerinin dağılması, aşılması ve dönüşmesidir.” (s. 119) Kenan için asıl erginlenme, kardeşleriyle yaptığı barıştan ziyade onu çok küçükken terk eden babasıyla ve hatta ikinci bir baba olarak gördüğü abisiyle yapacağı hesaplaşma sayesinde olacaktır. Evin dolaplarını karıştıran küçük kardeş Suzan, babalarının sakladığı ve Kenan hakkında haberlerin olduğu gazete kupürlerini bulur. Kenan babasının bu davranışı karşısında geçmişi görmezden gelmekten vazgeçer ve “yadsıma” halinden yas tutma aşamasına geçer. **Campbell**'a göre

duymak ve anlamak için kişi bir şekilde arınmaya ve vazgeçmeye başvurmak zorunda kalabilir. (s. 123)

Mitolojik kahramanın geçişi rastlantısal olarak yer üstünde olabilir; asıl olarak içe doğrudur, belirsiz engellerin aşıldığı ve çoktandır unutulmuş, kayıp güçlerin dünyanın şekil değişimi için hazır kılındığı, canlandırıldığı derinliklere doğrudur. Bu görev başarıldıktan sonra, yaşam, zaman içinde iyice parçalara ayrılan, uzaya yaygın, iğrenç ve çok sık görülen felaketin korkunç yıkımları altında daha fazla umutsuzca acı çekmez; fakat korkusu hala görünürdedir, acı çılgınları şiddetlidir, her şeyi kaplayan, her şeyi dayanan bir aşkla ve kendi fethedilmemiş gücünün bilgisiyle anlaşılır olur. Normalde ışık geçirmez olan maddesinin uçurumunda görünmez biçimde parıldayan ışıktan bir şeyler, artan bir kükremeye öne atılır. (s. 40-41)

Kenan'ın yolculuğu asıl itibariyle babasının köyüne olsa da mecazi anlamda kendi içine doğrudur. Babasının akıbetini öğrenmeye geldiği yerde, yıllarca tutması gereken yası tutmamış olmanın verdiği melankoli ile çözülür. Yönetmen, Kenan'ın evden çıkıp alıp başını gittiği sekansta “lens flare/glare” efektiyle tuhafliklarla dolu bir rüya sekansı yaratmaya çalışır. Işığın yanlış açıyla gelip merceklerde yansiyarak pırıldaması sonucu oluşan hareler, Kenan'ın geçmişiyile ilgili hatırladığı anı bulutları gibi işlev görür.



## 2- Tanrıçayla Karşılaşma:

**Campbell'a** göre “Tanrıça ile karşılaşma, kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir. O en mükemmel güzelliklerin en mükemmelidir, bütün arzulara yanıtıdır, bütün kahramanların dünyasal ve dünya dışı maceralarının göz alıcı hedefidir. (...) Bu kişi çok uzak bir geçmişte tanıdığımız, rahatlatıcı, besleyici genç ve güzel “iyi” annedir.” (s. 128-129) Kenan'ın annesi de genç yaşta intihar eden ve hep genç ve güzel olarak hatırlanacak bir annedir. Kenan o gece küçük kız kardeşine, zamanın çok uzaklara götürdüğü anneleri ile ilgili hatırladıklarını anlatır.

**Campbell'a** göre “hatırlanan anne, yalnız kişisel değil, evrensel iki hali de sergileyerek ‘iyi’ ve ‘kötü’yü birleştirir. Kahramandan bu ikisini de eşit soğukkanlılıkla birleştirmesi beklenir ki ruhu çocukluğa has, uygunsuz duyarlık ve takıntılardan arınsın.” (s. 135), Annesinin saç rengini kardeşine anlatırkenki ses tonundan ve duygulu oyunculuğu sayesinde Kenan'ın, mükemmel anne imgesi ile onu bırakıp giden intihar eden kötü anne imgesini birleştirdiğini anlarız.

### 3- Babanın Gönlünü Alma:

Üç kardeş babalarının vasiyetine uyarak onu kelebekler geldiği vakit gömmeye karar verirler. **Campbell**'a göre “baba, genç varlığın büyük dünyaya geçmesini sağlayan erginleştirici rahiptir.” (s. 157) Çocukları babalarının son istediğini yerine getirirken babaları da yıllar sonra, çocuklarına ilk defa bir sorumluluk vererek onları erginleştirme yolunda babalık görevini tamamlar. Sorumluluk ve vefa duygusuyla rahatlayan kardeşler akşam rakı içmeye karar verip, hep beraber salata hazırlarlar. Akşam olup rakı içtikten sonra ise **Nazan Öncel**'in “Gidelim Buralardan” şarkısıyla dans ederler ve filmde ilk defa devamlılık kurgusu aksar; zira hala içlerine sinmeyen bir şeyler vardır.

**Kelebekler**, genel olarak devamlılık kurallarına bağlı kalarak ilerler. **Karaçelik**'in kesmeleri, klasik devamlılık sistemi filmlerinde görebileceğimiz birçok devamlılık yöntemini içerse de yönetmen, bazı durumlarda mekânsal ve zamansal devamsızlık yaratan teknikler kullanır. Örneğin yönetmen, Nazan Öncel'in “Gidelim Buralardan” şarkısı eşliğinde dans eden kardeşlerin danslarının ortasında üç kere başka sahnelere kesme yapar. Bu sahneler, üç kardeşin, hüznü bir şekilde geçmişlerinden bahsettikleri bir sonraki sekanstaki sahnelerdir. Bu neşeli sekansın arasına giren ve onu kesen sekanslar farklı bir mekânda, yavaş bir ritimde geçer. Yönetmen devamlılık kurgusunun düzgün ve akıcı şekilde devam etmesine izin vermese de ses köprüsü vasıtasıyla keskin bir zıtlık oluşmasını da engeller. Bu görüntüler, aslında müzik sustuğunda ve hüznün çöktüğünde gelecek itirafları, *flashforward* kullanımıyla izleyiciye önceden hissettirmek içindir. Yönetmen, karakterlerin eğleniyormuş gibi görünseler de geçmiş travmalarından kopamadıklarını dans sekansının arasına sıkıştırdığı görüntüler aracılığıyla izleyiciye hissettirmeye çalışır.

### 4- Tanrılaştırma:

**Campbell**'a göre Tanrılaştırma aşamasında “çocukluğun ebeveyn imgeleri ve ‘iyi’ ve ‘kötü’ fikirleri aşılmıştır. (...) Ve kahraman bulmaya geldiği şeyin kendisi olduğunu anlar.” (s. 188-189) Babalarını, kelebekler geldiğinde defnetmeye karar veren kardeşlerin vasiyeti uygulama planı, abi Cemal'in babalarının çağrısını bir hafta geç haber verdiğini itiraf ettiğinde Kenan tarafından bozular: “*N'apıyoruz biz burda, ailecilik oynuyoruz, ama aile olmayı beceremiyoruz; yarın herkes kendi yoluna gidecek babamı gömdükten sonra!*” diyen Kenan'ın öfkesini babasından

abisine çevirmiş olduğunu görürüz. Filmin başında “*benim ailem yok, onları unutmak için çok uğraştım ben*” diyecek kadar allak bullak bir halde izleyiciye tanıtılan Kenan, savrulmuşluğunun nedenini kendisini terk eden ailesi olarak görmüş ve eğer onları unutursa hayatının düzeleceğini düşünmüştür. Babasının öldüğünü öğrendiğinde hep uzak kalmaya çalıştığı geçmişiyle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Ölüm bu noktada, bir kaybın yas tutmaya vesile olması nedeniyle dönüştürücü etkiye sahip olmuştur. Babasıyla hiç ortak anısının olmadığına üzülen Suzan için de, babasına kızgınlığını unutmak için uzaya çıkmayı kafasına koymuş Cemal için de ölüm, melankolinin yasa evrilmesine olanak sağlar. Şimdi ise hepsi babalarına son vedalarını etmeye hazırlardır.

Kenan, yolculuğun sonlarında daha önce kendini dayatan, kendini savunan egosunun yanılsamalarını terk etmiş, babasıyla iç barışını sağlamış, babasına olan son görevini yerine getirmeye karar vermiştir. Geçmişle hesaplaşıldığında babalar, çocukların kaderi olmaktan çıkar belki de. Kenan babasını tam olarak affetmese de kendince yasını tutmuş, cemaatle birlikte onu son yolculuğuna uğurlamaya karar vermiştir. Baba, toprağa gömülüp dualarla sonsuzluğa uğurlanarak ruhu özgürleştirilecek ve Tanrı katına havale edilecektir. Gömülmüş olan yaşayan vasfını kaybeder, geriye onda kaybedilen şeyin ne olduğunu düşünmek kalır. Bu noktada **Judith Butler**'a kulak vermenin çok anlamlı olacağı kanısındayım. **Butler**, ilişkilerimiz tarafından oluşturduğumuzu, daha açık bir ifadeyle bizi oluşturanın başkalarıyla olan bağlarımız olduğunu söyler: “Sensiz ben kimim? Bizi oluşturan bağların bazılarını kaybettiğimizde kim olduğumuzu ya da ne yapacağımızı bilemeyiz. Bir düzeyde ‘sen’i kaybettiğimi düşünürken beklenmedik bir şekilde ‘ben’im de kaybolduğumu keşfederim. Bir başka düzeyde belki de ‘sende’ kaybettiğim şey, münhasıran ne benden ne de senden oluşan, ama bu terimleri farklılaştıran ve ilişkilendiren *bağ* olarak kavranması gereken ilişkiselliktir.”<sup>6</sup>

Kenan da Hasanlar Köyü'ne gelip babasının öldüğünü öğrendiğinde onun hatırası ile önce çözülsede şu anda artık ebeveynlerle ilgili ‘iyi’ ve ‘kötü’ fikirlerin çoktan aşıldığı bir noktadır. Babasının ölümü ile belki de babasıyla arasındaki marazi ilişkisellik de son bulmuştur. Bu nedenle babasına edeceği son vedanın zorunlu olduğunu, bunun onu özgürleştirip kendi gücünün farkına varmasına neden olacağını bilir.

---

<sup>6</sup> 2005, s. 38.

## Üçüncü ve Son Aşama: Dönüş

### 1- Kahramanın Dönüşü Reddetmesi ya da inkâr edilen dünya:

Campbell'a göre "kahramanın macerası sona erdiğinde yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir. Kahramanın, bilgelik tılsımlarını, insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir. Fakat sorumluluk sık sık geri çevrilmiştir." (s. 225) Kenan, Hasanlar Köyü'nden dönmeyi reddetmese de değişimi reddeder, bir ölü gibi yaşamaya devam eder. Kenan'ın babasını gömmek için mezarın içinde üst açıyla yerin altında gösterildiği sahne bu bakımdan çok anlamlıdır. Mezarın içinde kadraj içi kadraj gösterilen Kenan, ölümün dünyasına sıkışmış gibidir. Diğer iki kardeş, onun aksine durumu kabullenmişler ve bu nedenle de toprağın üzerinde ve karşı açıyla gösterilirler.

### 2- Büyülü Kaçış:

"Bu aşamada bir yığın geciktirici engel ortaya atılır. Korkuyla kaçan kahramanın arkasına doğru fırlattığı büyülü nesnelere (koruyucu yorumlar, ilkeler, simgeler, akılcılaştırmalar) maceracının kendi köşesine sağlam olarak geri dönmesini sağlar." (s. 232-234) Filmde bu aşama abi-kardeşin babalarının mezarı başında hesaplaşma sekansı olarak incelenebilir. Kenan, hayattan kaçarken, kendince sabitlediği yanlış anlamaları, öznel ilkelerini ve akılcılaştırmalarını ilk defa abisine itiraf eder. Yıllarca annesinin, ölürken yanında götürmek için onu seçtiğine, boğazı ikinci ilmekteyken abisinin onu kurtarmak yerine kaçtığına ve onu ölüme terk ettiğine inanmıştır. Bütün bu yanlış anlamalarını, akılcılaştırmalarını ise abisine yıllarca anlatmamış, adeta boğazı darağacı ilmeğinde ölü gibi yaşamaya devam etmiştir.

### 3- Dışarıdan Gelen Kurtuluş:

Maceranın son aşamalarında, seçilene tüm sınavı boyunca destek olan doğaüstü yardımcı gücün sürekli eylemi devam eder. Zira "kahramanın doğaüstü macerasından dışarıdan yardımla geri getirilmesi gerekebilir. Yani dünyanın gelip onu alması gerekebilir. Çünkü kişi yaşadıkça yaşam çağıracaktır. Eğer kahraman (ölümü çağırıştıran) kusursuz varlık halinin güzelliğine hapsedilmişse belirgin bir kurtarma gerçekleşir ve maceracı geri döner." (s. 239) Filmin başında yolculuğa çıkarken yardımcı olan kız kardeş bu noktada kurtarıcı olarak yine görevinin başındadır. İki abisinin kavgasını sonlandırır, artık babalarını gömmeleri

gerektiğini söyleyerek mezara ilk toprağı atar. Bu sahnede bir büyülü gerçeklik unsuru olarak kelebekler gelmeye başlamıştır ve görevi tamamlamak için en iyi zamandır. Kenan, kardeşinin çağrısına uyarak terk edilmişlik ve ölüm uykusundan uyanır, mezarın içinden çıkar, babasını gömer.

#### 4- Dönüş Eşiğinin Aşılması:

“Yaşam ve ölüm, birbirinden farklı olarak resmedilebilir. Kahramanın macerasını tamamladıktan sonraki dönüşü, o öte bölgeden/Tanrıların alanından bir dönüş olarak anlatılır.” (s. 248-250) Filmde maceranın geçtiği ve artık dönülmesi gereken yer, çocukluk acılarının yaşandığı ve kelebeklerin ölmeye geldiği Hasanlar Köyü'dür. Kenan için bu köy, geçmişle hesaplaşıp, görünenin ardındaki görünmeyenleri öğrenmesi gereken bir eşik görevi görmüş ve görevini tamamlamıştır.

#### 5- Yaşama Özgürlüğü, en son ödülün doğası ve işlevi:

**Campbell**'a göre “mitin amacı bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını sağlayarak kahramanın yaşam aldırıışsızlığına olan gereksinimini yok etmektir. Ve bu da, zamanın geçici görüngüleriyle her şeyde yaşayıp ölen tükenmez yaşam arasında gerçek bir ilişki kurulmasıyla sağlanır.” (s. 271) Kenan'ın Baba gibi gördüğü abisiyle yüzleşmesi ve küçük kardeşin serzenişleri eşliğinde babanın gömülmesi filmin doruk noktasıdır. Ancak vasiyet, kardeşlere bir doruk noktası, bir umut daha vaat etmektedir. O da kör çobanın babasıyla ilgili vereceği sırdır. Vasiyetteki son istektir. Kahraman maceranın bu son aşamasında almaya geldiği ödülün peşinden gider. Bu ödül hem Kenan hem de kardeşleri için babaları hakkında kör çobandan duyacakları bilgidir. Üç kardeş, çobanın ağzından, babalarının, kendileriyle ilgili bir güzel sözünü duymak istemekte ve onu can kulağıyla dinlemektedirler. Ancak kör çobanın anlattıkları hiç de bekledikleri gibi çıkmaz. Zira çoban, filmin doruk noktasında bir çözüm beklendiği sırada çözüm olarak, tek çıkış yolu olarak çözümsüzlüğü verir. Ancak kahraman ve hatta üç kardeş için de –hepsi de başka kahramanlardır zira- son ödül, çobanın son cümlesinin anlamsızlığında saklıdır aslında. Filozof **Emil Cioran** *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üzerine* (2017) kitabında şöyle demektedir: “Hiç hakkında hiçbir şey söylenmez. Bu yüzdendir kitapların ardı arkasının kesilmemesi.”

Filmin belki de en komik, en absürd ama bir yandan da en düşündürücü sahnesi kardeşlerin çobanla konuştuğu sahnedir. Çobanın, babalarıyla ilgili bir anlam



bulmaya gelmiş kardeşlere sadece bir “hiç” sunması komedi ve hiçlik arasında çok anlamlı bir bütünlük oluşturur. **Alenka Zupancic**'e göre de komedinin, hiçlikle yakın bir ilişkisi vardır. Elbette bu “hiçlik” hafifsenmediği ya da önemsiz, değersiz ve ilgisiz gibi terimlerin eş anlamlısı olarak düşünülmeyp ciddiye alındığı takdirde. Zira komedi bize hiçliğin ciddiye alınması gerektiğini öğretir. Komedi hiçlikle birçok şey yapar. Ama her şeyden önce, hiçliğin indirgenemez maddiliğine işaret etmeyi sever.<sup>7</sup> Filmin jeneriği akmaya başladığında çobanın sözlerinin çok gerçekdışı olduğunu düşünen izleyici için **Zupancic**'in şu sözleri belki açıklayıcı olabilir:

İyi bir komedi, bize tüm bu gerçekdışılıkta son derece gerçek bir şeyler bulunduğunu da hissettirir. Sanki komedi insan deneyiminin farklı bir gerçeğine gönderme yapmaktadır. Komedi “inanılmazlık” ile gayet ayakları yere basan bir gerçekçiliği tuhaf bir şekilde birleştirir. İdealleştirmelerden kaçınır, ama her türlü insan ve doğa yasasına karşı gelirken, “gerçek hayat”ta asla paçayı sıyıramayacağımız şeyler kotararak tuhaf bir iyimserliği korur. Komedinin bu gerçekçi olmayan, “inanılmaz” yönü, bir tür ölümsüz, yok edilemez yaşam, ne olursa olsun kendi yerine dönen bir şeyin ısrarıdır.<sup>8</sup>

Kör çobanın yanından dönerken kardeşler, hayatın asıl amacının anlam bulmak değil anlam arama çabası olduğunu anlamışlar mıdır? Filmin sonu ucu açık bırakılıp yoruma açık bitirilmiştir. Ancak ölüm her şeye rağmen kardeşleri yüz yüze getirmiş, bastırılanları gün yüzüne çıkartmış, eski hesapları kapatmış ve hatta kardeşleri birleştirmiştir. Hiçbir şey artık eskisi gibi olmayacaktır. Abisi veya babasının onu aramadığından yakınan Kenan da küçük kız kardeşini aramamış, sormamıştır. En azından bunu anlamış, abisinin ise ondan kaçmadığını öğrenmiştir. Bu öğrendiği şeylerle yaşamı asla aynı olmayacaktır.

**Žižek**'e (2015) göre hepimizin “bastırdığı” şey, Yasa'nın o ne idüğü belirsiz kökeni falan değildir. Tam da Yasa'nın bir doğruluk olarak değil, sadece bir gereklilik olarak kabul edilmesi gerektiğidir bastırılan şey: otoritesinin doğruluk içermemesi olgusudur. İşte **Kelebekler**'deki çocuklarını terk eden Baba'nın kabulünün gerekliliği de ve ölünün defnedilme merasimi de doğru oldukları için değil, gerekli oldukları için önemlidir. Bu film, alaycı yapısıyla, aslında bilinçdışına ittiğimiz;

---

<sup>7</sup> “Komedi ve Tekinsiz” (2011b), s. 63.

<sup>8</sup> A.g.e., s. 78-79.

bastırdığımız “otoritenin doğruluk içermemesi” gerçeğine göz kırpmaktadır. Kör çoban, babayı yüceltir, çocukları babalarının onlar hakkındaki sevgileri konusunda beklentiye sokar. Fakat en son cümlesinde Baba’yı yerle bir eder, onun tüm otoritesinin boş olduğunu ifşa eder. Baba’nın Yasasının doğruluk içermemesi olgusu, bilinçdışından çıkar; absürd komedi unsurlarıyla bezeli filmde son söz olur. Hep anlam arayan bizler ise, bu yalın gerçek karşısında hem şaşırır hem rahatsız olur hem de güleriz. Ancak tekinsiz bir gülüştür bu. Ailenin tekinsizliğinin ispatı da olabilir bütün bunlar. Kardeşlerin beklediklerini bulamamaları, hem onların hem de bizim yanılısma yaşamamız, aslında hayattaki en büyük yanılısamayı açığa çıkartmıştır; gülerken acaba dememiz de belki de bu yarıktan çıkan Gerçek’tir. Belki aslolan anlam değil, sadece anlam arama çabasıdır. Anlamsızlık olduğu sürece anlam aramaya devam edeceğimiz ise en büyük gerçeğimizdir.



### SONUÇ YERİNE:

**TAM DOYA DOYA GÜLECEKKEN BİR HÜZÜN SARDI HER YANIMIZI;  
FİLMİN TÜRÜ MESELESİ, MELODRAM MI KOMEDİ Mİ?**

*Kelebekler*’in anlatısı **Joseph Campbell**’ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu aşamalarına uymakla birlikte film bu aşamaları işleyiş bakımından çok özgün. Bu kalıba uyan binlerce film olmasına rağmen, film şimdiye kadar hiç deneyimlemediğimiz bir anlatım oluşturmayı başarıyor. İzleyicinin monomit aşamalarını çok iyi bilse de iki plan sonra ne olacağını tahmin etmesinin mümkün olmayacağı bir film *Kelebekler*. Bu etkiyi ise melodram ve komedi türlerinin bir

sarmal gibi birbiri takip etmesi, hatta iç içe geçmesi sağlıyor. Örneğin kardeşler neşeli bir şekilde dans ederken hüznü anılar keskin bir şekilde araya giriyor, baba defnedilirken astronot kıyafeti bizi ölüm fikrinden uzaklaştırıyor, köyde umutsuzca babanın evi aranırken tavuklar sürreal bir şekilde patlıyor, büyük abiye babasının ölüm haberini verdikten sonra muhtar bir anda kaçmaya başlıyor, camide defin işlemi hakkında konuşulurken imam karadeliklerden ve uzaydan bahsetmeye başlıyor. Yönetmenin, bu ikilikleri aktarırken mekân tasarımı, mizansen, kostümler, oyunculuklar o kadar iyi ki, izleyici hiçbir şeyi garip karşılamıyor. Film bize böyle absürlüklerin, arada kalmışlıkların zaten hayatın içinde olduğunu, birbirine zıt şeylerin hep beraber yaşandığını hatırlatıyor.

**Zupancic**'e göre son derece ciddi şeylere ancak komedide yaklaşılabilirse bunun nedeni, başka bir yaklaşımın çok korkunç olacak olması, bizi bütünüyle ezecek, mahvedecek olması değil, can alıcı noktayı ıskalayacak olmasıdır (2011a). Tıpkı çobanın en can alıcı noktayı ıskalaması gibi. Bazen bir şeyin varlığı yokluğu sayesinde var olabilmektedir. **Tao Te Ching**'in *Olmamanın Yararları* adlı şiirinde dile getirdiği gibi:

İçi boşaltılmış kilden  
Olur çömlek  
Çömleğin yararı  
Olmadığı yerdedir

Oda yapmak için  
Oyulur kapı ve pencere  
Odanın olmadığı yerdedir  
Yaşanacak yanı

Yani olanın yararı  
Olmayanın kullanılmasındandır<sup>9</sup>

Sanat olarak sinema, izleyiciye hiç deneyimlemediği şeyleri deneyimletme, hayatı sorgulatma ve başka bakış açıları kazandırma amacındaysa **Kelebekler** bunu başarıyor. Bir yandan da komedinin melodram tarafından, melodramın da komedi tarafından sık sık kesilmesi, izleyicinin film boyunca kendini kaybedip katharsis (arınma) yaşamasına engel oluyor. Film izleyiciyi hep tetikte tutuyor;

---

<sup>9</sup> Le Guin (2018), s. 37.

onun, asla kendini kaptırıp hüzünlenmesine veya doya doya gülmesine izin vermiyor. İki tür arasında gidip gelerek izleyicide arada kalmışlık hissi oluşturuyor ve filmin sorgulanmasını sağlıyor. İnsan doğasının ikili doğasını, içsel ayrıklığını/çelişkisini hatırlatırcasına, geçmişle gelecek, hatırlamakla unutmak, inanmakla sorgulamak, ölümlle yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyor.

## Kaynakça

- Akbulut, Hasan (2012) *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Arslan, Bekir (2017) "12 Aşamada Kahramanın Yolculuğu", medium.com [link], Erişim Tarihi: 15.05.2018.
- Butler, Judith (2005) "Şiddet, Yas, Siyaset", *Kırılgan Hayat* içinde, Çev: Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- Campbell, Joseph (2000) *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev: Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Cioran, Emil (2017) *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne*, Çev: Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Guin, Ursula K. (2018) *Lao Tzu Tao Te Ching, Yol'a ve Yol'un Gücüne Dair*, Çev: Bülent Somay, Ezgi Keskinsoy, İstanbul: Metis.
- Poster, Mark (1989) *Eleştirel Aile Kuramı*, Çev: Hüseyin Tapınç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zupancic, Alenka (2011a) *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Zupancic, Alenka (2011b) *Neden Psikanaliz?*, Çev: Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, Slavoj (2015) *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.