T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
İLETİŞİM BİLİMİ VE İNTERNET ENSTİTÜSÜ
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI
SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ÖMER KAVUR SİNEMASINDA ARAYIŞ TEMASI

Yüksek Lisans Tezi

Civan Oruç

İstanbul 2024

TC
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
İLETİŞİM BİLİMİ VE İNTERNET ENSTİTÜSÜ
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI
SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ÖMER KAVUR SİNEMASINDA ARAYIŞ TEMASI

Yüksek Lisans Tezi

Civan Oruç

200025132

Danışman: Prof. Dr. Ala Sivas Gülçur

İstanbul 2024

ETİK BEYAN SAYFASI

YÖK ve İstanbul Ticaret Üniversitesi Lisansüstü Yönetmeliklerine uygun şekilde ortaya konan bu çalışma tamamen orijinal olup şahsıma aittir. Bu çalışma sürecinde bilimsel etik kurallara tamamen uyduğumu beyan ederim. Çalışmamda kullandığım tüm kaynakların hak sahiplerine gerekli atıflar yapılmış olup eserlerin tam künyesi kaynakça kısmında yer almıştır. Bu çalışmadaki bütün fikirler kendi orijinal görüşlerim olup herhangi bir kurumun resmi görüşleriyle bir ilgisi yoktur.

ÖZET

Arayış yeryüzündeki ilk hikâyeden bugün yazılmış son hikâyeye kadar her hikâyede varlık gösteren, hikâyeyi sırtında taşıyan bir iskelet, bir temel işlevi üstlendiğinden hikaye için son derece önemli bir kavramdır. Bu kavram çoğu hikâyede somut bir şekilde varlık gösterirken bazı hikayelerde de soyut bir şekilde yer almaktadır. Öyle ki postmodern bazı hikayelerde arayışın kendisi kahramana dönüşerek kendisini aramakta bu şekilde hikâye, arayışı aramak üzerine kurgulanmaktadır. Bu kavram bugüne kadar üretilmiş bütün hikayelerde yer alan son derece geniş bir kavram olduğu için bu çalışmada sadece Ömer Kavur sineması ile sınırlandırılmıştır. Zira Ömer kavur sineması hikâye, kurgu, senaryo, tema vb. bakımdan arayış temasını çok net bir şekilde barındıran ve bu temayı destekleyen bir sinemadır. Ayrıca yönetmenin zamanla olan sorunu da göz önünde bulundurulduğunda söz konusu kavram zamanla ilintili bir şekilde karşılıklı birbirlerini tamamlamışlardır. Çünkü arayış ve zaman birbirini doğuran, birbirini besleyen ve birbirini tamamlayan iki kavram olarak hikâyenin bünyesinde kahramanın sonsuz arayışına konu olmaktadır. Bu sebeplerle zaman sorunsalı çerçevesindeki arayış teması bu çalışmada derince irdelenmiştir. Kavur' un sinema için çekilmiş on dört adet filmi çekildikleri dönem bazında arayış teması çerçevesinde incelenmiştir. Ömer kavur 1970, 1980, 1990 ve 2000'lerde Türk sineması için film üreten auteur bir yönetmendir. Bu sebeplerle çalışmanın ilk bölümünde auteur kavramı derin bir şekilde analiz edilmiştir. Çünkü bu kavramın doğuşu ve gelişimi de bazı özel ve modern sinema akımlarını ortaya çıkarmış, kahramanın modern ve postmodern arayışını desteklemiştir. Ayrıca Yetmişler' den İkibinler 'e kadarki Türk sinemasının maddi ve manevi durumu Kavur sinemasının ortaya çıkışını etkilediğinden bu dönemler ikinci bölümde genişçe ele alınmış, analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ömer Kavur sineması, arayış teması, zaman sorunsalı, auteur yönetmen, Türk Sineması, arketipler.

ABSTRACT

The quest is an extremely important concept for the story as it acts as a skeleton, a foundation that exists in every story from the first story on earth to the last story written today and carries the story on its back. While this concept exists concretely in most stories, it also appears abstractly in some stories. So much so that in some postmodern stories, the quest itself turns into a hero and searches for itself. In this way, the story is built around the quest. Since this concept is an extremely broad concept that has been included in all stories produced to date, it is limited only to Ömer Kavur cinema in this study. Because Ömer Kav's cinema is full of stories, fiction, script, theme, etc. In this respect, it is a cinema that clearly contains and supports the theme of quest. Moreover, considering the director's problem with time, the concepts in question complement each other in a time-related manner. Because search and time are two concepts that give rise to each other, feed each other and complete each other, they are the subject of the hero's endless search within the story. For these reasons, the theme of quest within the framework of the problem of time has been examined deeply in this study. Fourteen of Kavur's films shot for the cinema were examined within the framework of the theme of search, based on the period in which they were shot. Ömer Kav is an auteur director who produced films for Turkish cinema in the 1970s, 1980s, 1990s and 2000s. For these reasons, in the first part of the study, the concept of auteur was analyzed in depth. Because the birth and development of this concept has revealed some special and modern cinema movements and supported the modern and postmodern search for the hero. In addition, since the material and spiritual situation of Turkish cinema from the Seventies to the Two Thousands affected the emergence of Kavur cinema, these periods were extensively discussed and analyzed

Key Words: Key Words: Ömer Kavur cinema, quest theme, time problem, auteur director, Turkish Cinema, archetypes

ETİK BEYAN SAYFASI iii
ÖZET iv
ABSTRACT v
ÖNSÖZ viii
GİRİŞ 9
1. SİNEMADA AUTEUR KURAMINA BAKIŞ 12
1.1.Sinemada Auteur Kavramı 12
1.2.Sinemada Auteur Kavramının Kurama Dönüşmesi ve Gelişimi 16
1.3.Film Analizinde Auteur Yaklaşım ve Tematik Ortaklık Konusu 21
2. 1970'LERDEN 2000'Lİ YILLARA TÜRK SİNEMASINA VE ÖMER KAVUR'A GENEL BAKIŞ 28
2.1. 1970'li Yıllardan 2000'lere Türk Sinemasına Dönemsel Bakış 28
2.2. Ömer Kavur'un Biyografisi ve Filmografisi 39
2.3. Ömer Kavur' un Türk Sinemasındaki Yeri ve Önemi 41
3. ÖMER KAVUR SİNEMASINDA ARAYIŞ TEMASI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME 45
3.1.Arayış Teması Üzerine 45
3.2.Ömer Kavur Sinemasında 1970'li Yıllarda Arayış Teması 49
3.2.1. Yatık Emine (1974 49
3.2.2. Yusuf ile Kenan (1979) 56
3.3. Ömer Kavur Sinemasında 1980'li Yıllarda Arayış Teması 62
3.3.1. Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981) 62
3.3.2. Ah Güzel İstanbul (1981) 74
3.3.3. Göl (1983) 79
3.3.4. Amansız Yol(1985) 84
3.3.5.Körebe (1985) 88
3.3.6. Anayurt Oteli (1987) 94
3.3.7. Gece Yolculuğu (1987) 105
3.4. Ömer Kavur Sinemasında 1990'li Yıllarda Arayış Teması 110
3.4.1. Gizli Yüz(1990) 110
3.4.2. Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey/Buluşma (1996) 118
3.4.3. Akrebin Yolculuğu (1997) 124
3.5. Ömer Kavur Sinemasında 2000'li Yıllarda Arayış Teması 135
3.5.1.Melekler Evi (2000) 135

3.5.2.Karşılaşma (2003) 145
3.6. Ömer Kavur Belgeseli (2023) 157
3.7.Ömer Kavur Filmlerinde Tema, Konu, Karakter, Zaman, Mekan, Olay ve Arayış Tablosu 173
SONUÇ 181
ÖMER KAVUR FİLMLERİ VE ÖDÜLLERİ 189
KAYNAKÇA 192

ÖNSÖZ

Ömer kavur sineması çalışmaya “Akrebin Yolculuğu” filmini izlediğimde karar vermiştim. Bu filmi çeken yönetmenin sineması incelemeye değer bir sinema olmalı diye düşünmüştüm. Zira filmin zaman üzerine harika bir kurgusu vardı. Çektiği filmleri inceledikçe onunla ortak noktamız ne diye düşünmeye başladım. Onca yönetmenin içinden neden Ömer Kavur sineması çalışmak istemiş olabilirdim?

O ortak noktayı ona ait on dört filmi inceledikten sonra buldum. O noktayı bulduğumda aklımdaki bütün sorular da cevaplanmış oldu. Önce sadece bir filmini izledikten sonra verdiğim bu karar ona ait on dört filmi izleyince haklılığını kanıtlamış oldu. Onunla ortak noktamız zamanla olan problemimizdi. Onun içselleştirerek hikayelerine yansıttığı o sorunun yol açtığı acı ve sıkıntı zamanın geçiyor olmasıyla ilgili bir şeydi. Kahramanlarının yolculuğundaki o arayış teması da bu durumun doğal bir sonucu olarak ortaya çıkıyor ve onun sinemasında tematik bir ortaklık oluşturuyordu.

Ben önce sevgili Ömer Kavur’ a sadece on dört filmle ortaya çıkardığı o muhteşem sinema üslubu ve sinema evreni için çok teşekkür ederim. Sevgili Ömer Kavur’ a hayatıma sinemasıyla anlam kattığı için minnettarım. Ayrıca sevgili hocam Prof. Dr. Âlâ Sivas Gülçur’a Ömer Kavur konusunu açtığım ilk andan itibaren bana hep olumlu bir şekilde destek verdiği ve yol gösterdiği için çok teşekkür ederim. Var olunuz sevgili hocam.

GİRİŞ

Zaman sorunsalı çerçevesindeki arayış teması insanın yeryüzündeki macerasında ilk günden beri ona eşlik etmektedir. İnsan gerçek hayatında arayışa sahip olmadan yaşayabilen bir canlı değildir. Çünkü insanın ilk günden beri barınma, güvenlik, sevme, sevilme, bağlanma ve güven ihtiyacı vardır. En önemlisi de insan, dünyayı anlamlandırma çabası içinde olan bilinçli bir varlıktır. Dolayısıyla insan tüm bunları ve daha fazlasını sağlamaya çalışırken hep aramak durumundadır. Aramadan tüm bu ihtiyaçlarını temin etmesi mümkün değildir. Onun arayışı her zaman somut ve belirgin değildir zira insan kompleks bir varlıktır. Bazen ararken neyi aradığını da arayışına konu edinebilmektedir.

Bu noktada en önemli sorun zamandır. Zamanın geçiyor olması ve insanın ölümlü oluşu bu arayışı bazen anlamsız kılabilmektedir. İnsan bir yandan üreten, hırsları olan, medeniyetler kuran bir varlıkken bir yandan da bir gün her şeyi bırakıp gideceğini bilmektedir. Bu noktada onun bilinçaltına zihnini kemiren bir tezat yerleşmektedir. En nihayetinde olacak olan nedir? İnsan neyi aramalıdır, sonuçta ulaşması gereken yer neresidir? Bu sorular düşünen ve üreten sanatçı ruhlu insanlar için daha da büyük bir sorun haline gelebilmektedir. İnsanın bu arayış hali ilk günden beri onun ürettiği tüm hikayelere yansımıştır. Bu noktada arayışın insanoğlu için ne kadar önemli bir kavram olduğu, bu konu üzerinde durmanın ehemmiyeti ve bu kapsamda arayış temasının mutlaka mühim bir çalışmaya konu olmasının gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Bu arayış Türk sinemasında farklı şekillerde tezahür etmiştir. Türk sinemasının sektörel olarak var olmak çabası bir kenara bırakılırsa üslup açısından da sürekli bir değişim ve dönüşüm içine girdiği görülmüştür. Bu anlamda Ömer Kavur'un film ürettiği yıllara bakıldığında 1970 ve 1980'lerde güldürü, aile, melodram ve arabesk film furyaları ile karşılaşılacaktır. Daha sonra 1990'larda "Taşraya Yönelim" ve "Yeni Türkiye Sineması" ile arayış teması iyice belirginleşmekte ve bu durum 2000'lerde de varlığını sürdürmektedir. Belirginleşen bu arayış teması Ömer Kavur sinemasında özellikle Anayurt Oteli (1987) ile yaşanan olumlu kırılmadan sonra netlik kazandığından yönetmenin sineması bu çalışma için uygun görülmüştür.

Ömer Kavur sinemasındaki hikayelerde zaman sorunu ile bağlantılı arayış temasının çok belirgin olduğu fark edilerek üzerine gidilmiş ve incelenen on dört film sonucu bu durumun

haklılığı kanıtlanmıştır. Ayrıca çalışmamıza konu olan arayış teması geçmişten bugüne tüm hikâyelerde yer alan geniş bir kavram olduğundan bu çalışma sadece "Ömer Kavur Sinemasında Arayış Teması" ile sınırlandırılmıştır.

Auteur bir yönetmenin sineması inceleneceği için çalışmanın genelinde auteur analiz yöntemi kullanılacak ve çalışmanın ilk bölümünde auteur kuramı ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Bu bölümün alt başlıklarında Sinemada Auteur Kavramı**,** Sinemada Auteur Kavramının Kurama Dönüşmesi ve Gelişimi ile Film Analizinde Auteur Yaklaşım ve Tematik Ortaklık konuları irdelenecektir. Bu inceleme yöntemi, yönetmenin kafasındaki arayışı bütün yönleriyle ortaya koyma istidadına sahip olduğundan tercih edilecektir. Bu noktada çalışmanın en önemli hedefi sinemasıyla, farkını ortaya koymuş, Türk sinemasının kilometre taşlarından, auteur olarak kabul edilen, eğitimini yurt dışında tamamlamış yönetmenlerden biri olan Ömer Kavur'un sinemasında; zaman sorunsalı çerçevesindeki arayış temasının kahramandaki tezahürünü tespit etmek olacaktır. Zira bu bölümün girişinde önemi üzerinde durulan arayış temasının, insan ve onun hikayesi için ne kadar önemli olduğu açıklanmış olup bu tema çerçevesinde üretilen filmlerin ve bu filmleri çeken yönetmeninin incelenerek daha tanınır hale getirilmesinin önemli olduğu fark edilmiştir. Bu çalışmanın diğer bir amacı arayış temasını sinemasının odağına yerleştiren Ömer Kavur'a Türk sineması içinde hak ettiği değeri yüklemek ve onun, filmleriyle hak ettiği o yeri daha da pekiştirmektir.

Çalışmanın ikinci bölümde ise Türk sinemasının belli dönemleri incelenecektir. Ömer Kavur'un film çektiği yıllarda Türk sinemasının durumunu anlamak adına söz konusu yılların sosyo-ekonomik ve siyasi şartlarının sinemayı nasıl etkilediği önem arz etmiştir. Ömer Kavur sinemasının hangi dönemsel şartların etkisinde ve nasıl ortaya çıktığını anlamak için söz konusu dönemlerde Türk sinema tarihi incelenmiş, yönetmen 1970'ler, 1980'ler, 1990'lar ve 2000'lerde aktif olarak film çektiği için söz konusu bu dönemler bütün şartlarıyla ikinci bölümde analiz edilecektir.

Üçüncü bölümde yine dönemler bazında yönetmenin filmleri arayış teması çerçevesinde ayrıntılı bir analize tabi tutulacak olup yönetmenin, biri kısa film olmak üzere sinema için çekilmiş on dört filmi ilk defa bu kadar derinlemesine irdelenecektir. Bu filmler irdelenirken özellikle kahramanın sonsuz yolculuğu noktasında nasıl bir arayışa sahip olduğu ve kahramanın bu arayışın neresinde olduğu önem arz edecektir. Çalışma boyunca eserin kuramsal bir temele oturtulması açısından Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu", McKee'nin "Hikâye" ve başka değerli kuramsal eserlere atıflar yapılacaktır. Bölüm boyunca

yönetmenin sinema için çekilmiş “Yatık Emine” (1974), “Yusuf ile Kenan” (1979), “Kırık Bir Aşk Hikayesi” (1981), “Ah Güzel İstanbul” (1981), “Göl” (1982), “Körebe” (1985), “Amansız Yol” (1985), “Anayurt Oteli” (1987), “Gece Yolculuğu” (1987), “Gizli Yüz” (1991), “Aşk Üzerine Söylenmiş Her Şey” (1996), “Akrebin Yolculuğu” (1997), “Melekler Evi” (2000), “Karşılaşma” (2003) isimli on dört adet filmi birer başlık olarak ele alınacaktır. Amaç bu filmler ve çekildikleri dönem bazında arayış temasının nasıl vücuda geldiği ve bu temanın, kahramanın sonsuz yolculuğunda onu neye ulaştırdığını irdelemek olacaktır.

Bu bölümde kahramanın arayışı, yönetmenin zamanla olan problemi çerçevesinde ele alınacak, arayış teması yönetmenin sinemasındaki tematik ortaklık açısından irdelenecek ve bu tematik ortaklığın yönetmenin auteur olarak ele alınmasını sağlayan noktada bu durumu nasıl desteklediği vurgulanacaktır. Arayış temasının neden bu çalışmaya konu edilecek kadar önemli olduğu filmler incelendikçe ortaya çıkacak ve arayışın geçmişten günümüze var olmuş tüm hikayelerde mevcut bir tema olduğu anlaşılacaktır. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı insanoğlunun dünyaya ayak bastığı ilk günden beri bir arayışın içinde olduğu ve bu arayışı hikayelerine yansıttığı gerçeğini ortaya koymak olacaktır.

Çalışmanın genelinde kullanılan “Auteur eleştiri” yönteminin amacı bilindiği üzere filmin ortaya çıkış aşamasında adeta bir roman yazarı gibi filme damgasını vuran yönetmeni analiz etmektir. Bu yöntem, yönetmenin temelde dert edindiklerini, sinemasında kendini tekrar eden tema, imge, içerik ve biçimleri hem yönetmenin hayatı ve kişiliği noktasında analiz etmekte hem de onun bütün filmlerini birbiriyle ilişki içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır (Özden, 2004: 126-127).

1.SİNEMADA AUTEUR KURAMINA BAKIŞ

1.1. Sinemada Auteur Kavramı

Auteur kuramı nedir, bu kuram nerede, kimler tarafından ortaya konmuş, nasıl geliştirilmiştir? Bu önemli soruları cevaplamak adına bu alanda ciddi çalışmalar yapmış önemli araştırmacı ve kuramcıları dinlemekte fayda olduğu düşünülmüştür. Dolayısıyla bu bölümde söz konusu önemli sorular Peter Wollen, Robert Stam gibi önemli teorisyenlerin eserlerinde aranacaktır.

Lumiére Kardeşler sinemayı sadece belgeleme aracı olarak görürken, Meliés sinemaya sihirbazlık vasfı yüklemiş, Griffith ise sinemayı sihirli değnek olarak tabir etmiştir. Tüm bunların dışında "sinema nedir" sorusu, bu konu ile ilgili düşünen herkesin zihnini ilk günden beri meşgul etmiştir. Süreç içerisinde sinemanın anlatım dili gelişip olgunlaştıkça sinema nedir veya ne olması gerekir sorusu 1920'li yıllarda tartışılmaya başlanmış, bu soru her geçen gün gelişerek güncellenmiş ve bu alandaki düşünürlerin zihnini yormaya devam etmiştir (Esen, 2015:7).

Auteur kuramı ise sinemanın da edebiyat, heykel, resim vb. sanat dalları gibi bir sanat dalı olarak algılanmasına yönelik isteğin dışavurumu ve bunu meşru kılmanın bir yoludur. 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında filizlenen kuramın temelindeki bazı "tartışma konularının kökenleri" sessiz sinema dönemine kadar uzanmaktadır. Kuram geliştirildiği sırada "İkinci Dünya Savaşı" yaşanmaktadır. Fransa'da Alman işgali yüzünden Amerikan filmlerinin gösterimi yasaklanmıştır. Daha sonra bu yasağın kalkması ve Amerikan filmlerinin ülkede serbestçe gösterime girmesiyle birlikte Anglosakson ülkelerde bu filmlere aşırı bir ilgi doğmuş ve sinemaseverler Amerikan filmlerini izleme fırsatı bulmuşlardır.

Cine-clup'ler Paris'te aşırı yaygınlaşmış ve o dönemde Henri Langlois'nın kurduğu Paris Sinematek'i, önceden çekilmiş Amerikan filmlerinden iyi bir arşiv oluşturmuştur. Böylece Cinematheque Française'nin (Paris Sinematek 'i), yüksek sayıda Amerikan filmini ve daha önceki Amerikan film arşivini izleyiciye sunarak sinema için iyi bir gelecek sunma çabası içine girmiştir. Paris Sinematek'in amacı en çok sayıda filmi göstererek geleceğin sinemasını oluştururken geçmişin kültüründen faydalanmaktır. Bu durum Fransız sinemaseverlerinde Hollywood sinemasına karşı ilgi uyandırmış, "Sinema Dergisi" nin genç eleştirmenlerini çok etkilemiş, sürekli izlenen Amerikan filmleri onların, filmler arasında karşılaştırma

yapmalarını sağlamıştır. Peter Wollen'e göre bu durum Fransız sinemaseverlerce Hollywood sinemasındaki her yönetmeninin çalışmasının bütün tarihi ile birlikte tek tek incelenmek ihtiyacı ve isteği şeklinde bir anlayışı doğurmuştur. Böylece gençler yönetmelerin tarzlarını ve bu tarzları birbirinden ayıran ögeleri fark etmeye başlamışlardır (Wollen,2020: 68).

Bu sinemaseverler, Hollywood'un yönetmene söz hakkı tanımayan acımasız ticari sisteminin içinde bile bazı yönetmenlerin kendi diliyle konuştuğunu ve kendi üsluplarıyla film çektiğini fark etmişlerdir. Her ne kadar sütüdyo sistemi ve tür denen çerçeve, bu yönetmenleri şekillendirmeye çalışsa da yönetmenlerin kendi üslup ve stilleriyle film çekmesine engel olamamış, bu durum yönetmenlerin eserlerini saygın bir konuma getirmiştir. Sonuç olarak Fransız eleştirmenler, Amerikalı yönetmenlerin filmlerini ciddiye alarak "yazarların politikası" olarak değerlendirmişlerdir. İşte bu heyecan yaratan durum karşısındaki yoğun düşünceler Auteur kuramının doğuşunda etkili olmuştur. Bu kurama göre yönetmen, filminin her aşamasında etkilidir.

1950'lerin başın Henri Langlois, Paris Sinematek'te eski filmlerden oluşan gösterimler düzenlemiştir. Bu sinema seanslarında Langlois seyirciyi, dünya sineması bir yana Griffith, Dreyer, Eisenstein, Murnau, Stiller gibi bazı kıymetli yönetmenlerin filmleriyle tanıştırmıştır. İzleyiciler; hem Hawks, Ford, Hitchcok ve Welles gibi Amerikalı yönetmenlerin filmleriyle hem de Lumiere, Melies, Feuillade, Renoir gibi Fransız yönetmenlerin filmleriyle tanışmıştır. Bu gösterimlere gelen beş isim Fransız sineması için son derece önemli olan Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette ve Chabrol'dur. Bu şahıslar filmleri izleyip "Cahiers du Cinema" dergisinde bu filmlerle ilgili analizler yapmışlardır. Bilindiği üzere bu yönetmenler "Yeni Dalga" akımının en önemli isimleridir (Kabadayı,2020: 108-109).

"Cahiers du Cinema", Ellili yıllarda Renoir, Bunuel, Rosselini, Hitchcock, Hawks, Ophuls, Minnelli, Welles, (Nicholas) Ray ve Visconti gibi belli başlı bazı isimlerle röportajlar yapmıştır. Bazin, "La Politique des Auteurs" isimli çalışmasında auteurizmi sanatvari üretimde kişinin öznel etkisinin başlangıç noktası olarak özetlemiştir. Auteur kuramı üzerine kafa yoranlar, hazır metni uygulayanalar yani metteurs-en-scene (sahneye koyan) ile kendi üretim ve tasarımını kendini ifade etmek için kullanan auteurleri ayrı değerlendirmiştir (Stam, 2000: 96).

Bazin, Truffaut, Godard, Rohmer ve Rivette gibi isimler Cahiers du Cinema'da auteur kuramını, yönetmeni sinematografik ögeleri iyi kullanan ve esere kendi mührünü vuran kişi olarak değerlendirmiştir (Önal, 2008: 307-308).

Söz konusu dergi, kuramı desteklemek için iyi ve kötü yönetmenleri belirlemek, bazılarını överken bazılarını yermek, en iyi olanlarla röportaj yapmak gibi yöntemler kullanmıştır. Dergi, Renoir, Cocteau, Bresson ve Hawks, Hitchcock, Welles gibi yönetmenleri auteur olarak tanımlamıştır. Söz konusu isimlerle ilgili veriler ve yayınlar, stüdyo sistemine dahil olsalar bile bu isimleri "Hollywood Sineması" denen klişe içinde değerlendirmeyi doğru bulmamıştır. Bu düşünceler, "İngiltere'de Movie, ABD'de Film Culture, Brezilya'da Filme Cultura" dergileri sayesinde yaygınlaşmıştır (King, 2002: 86).

"La Politique des Auteurs" çıkışını sağlayan Truffaut, Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Jacques Daniel-Velcroze, gibi "Cahiers du Cinema" yazarları da film yönetmeye başlamışlardır (Esen,2015: 13).

Bu genç yönetmenlerin tarzları birbirinden farklı olsa da aynı kaynaktan beslendikleri için ortak bir anlayış çerçevesinde "Yeni Dalga" akımını başlatmışlar ve aynı akımın yönetmeleri olarak anılmaya başlamışlardır. Bazin ile "Cahiers du Cinema" dergisi etrafında toplanan gençler hem "Yeni Dalga" akımını hem de auteur kuramının gelişmesine katkıda bulunmuş böylece Fransız sineması köklü bir değişim geçirmiştir.

"Politique des Auteurs", çok yeni bir eleştiri noktasıdır ve bu noktanın en önemli yanı Bazin'in estetik anlayışına eklemede bulunan yönetmenler politikasıdır. Çünkü bu noktada her yönetmenin kendi tarzı, sözü ve üslubu önem arz etmektedir. Zira bir filmin ancak bu noktadan bakılınca gerçek anlamını yükleneceğine hükmedilmiştir. Bu, sinemayı ve onunla bağlantılı gerçeği ele alma noktasında öznelliğin en ileri aşamasıdır.

Bazin; "Cahiers du Cinema" nın ilk sayısında sessiz sinema döneminde kurgu, yönetmenin sesiyle hareket etmiş ama artık yönetmen de sinemada direkt yazı yazar gibi söz söylemektedir, böylece sinemacı diğer sanat dallarıyla rekabet eder ve roman yazarı ile eşit seviyeye ulaşabilir demiştir (Esen,2015: 9).

Geçen zaman "Cahiers du Cinema"yı haklı çıkarmıştır. Yönetmenler, ortaya koydukları filmlerinde bir romancı gibi kendi üsluplarıyla film çekmiş ve kendi tarzlarını ortaya koymuşlardır.

Bazin; sanatçı, yönetmen ve düşünürlerin sinemaya yaptıkları katkılar sayesinde sinemanın bugünkü anlatı dilini yakaladığını, sinemanın ne olduğu üzerine tartışmaların hızını kaybetmediğini söylemektedir. Auteur kuramı ise Amerikan sinemasının ayrıntılı bir şekilde incelenmeye değer olduğu ve en iyi eserlerin, iyi kazanan yönetmenlerin eserleri değil; göz

önünde olmayan, çalışmaları değer görmeyen ve dışlanan yönetmenlere ait eserler olduğunu söylemiştir (Esen,2015: 14).

Sinefillik ve varoluşçuluğun romantik zorlamasının ürünü olan auteurizm kısmen bazı edebiyat entelektüelleri tarafından sinemanın seçkinci baskılanması; kısmen sinemaya karşı ikonofobik ön yargı; kısmen sinemayı politik yabancılaşmanın bir temsilcisi olarak yansıtan kitle kültürü tartışması; kısmen de Fransız edebiyat seçkinlerinin geleneksel anti-Amerikancılıkları olarak görülmelidir (Stam,2000: 97).

Bu sayılıp dökülen kavramsal cümleler, ister olumlu algılansın ister olumsuz algılansın sonuç olarak Auter kuramı, sinemanın gelişimine olumlu katkılar sunmuş ve sinemanın çağrışımsal alanını genişleterek ona değer katmıştır.

Çeşitli tartışmaların ortasında filizlenen Auteur kuramı bir teoriden çok bir dünya görüşünü bir politikayı temsil etmiş ve filizlendiği ortamda kolay film çekme stratejisinin bir parçası olmuştur. Bu şekilde yönetmenler klasik ve geleneksel Fransız sineması yüzünden film çekmek hayallerini ertelememişlerdir. Özellik "Yeni Dalgayı" başlatan yönetmenler Auteur kuramını silah gibi kullanarak kendi sinema anlayışlarına yer açmışlardır. Bu kuram sayesinde söz konusu yönetmenlerin ellerinde hem neyi nasıl yapacaklarını gösteren bir yöntem hem de çağrışımlara özgürlük tanıyan bir fikrin kaynağı var olmuştur. Bu anlamda Truffaut ve Godard gibi çok yönlü yönetmeneler, var olan düzen ve hiyerarşiyle savaşmışlardır. Bu savaşta sert yapım aşamalarını, filmlerin stüdyo ortamında çekilmesinin tercih edilmesi, çekim sürecinin anlaşmalı olması gibi unsurlarla saldırmışlar, yapımcılık da yapan yönetmeni gözetlemişlerdir. Godar'ın eğitim görmemiş Hollywood yapımcısı Prokosch'a karşı kültürlü bir auteur olan Fritz Lang'ı koyması manidar olup auteurizmi açıklar niteliktedir (Stam, 2000: 98).

Sonuç olarak her ne kadar auteur kuramına göre yönetmenler, kendi üsluplarıyla sanat yapıyorlarsa da yönetmen diğer sanat dallarıyla uğraşan sanatçılar gibi özgür değildir. Çünkü o settin önünde ve arkasındaki herkesle anlaşmak ve ortak bir dil geliştirmek zorundadır. Bu açıdan baktığımızda o, sanatını özgürce icra edebilen bir sanatçı değil, zor koşullarda üslubunu geliştirmek zorunda olan kişidir. Bu durum da auteur kuramını ve auteur yönetmeni bir kat daha değerli kılmaktadır. Çünkü bir ressam eline fırçasını alınca sanatını özgürce icra edebilirken, bir müzisyen notalarla baş başa kaldığında hür besteler yaparken ve bu örnekler daha da çoğaltılabilirken bir yönetmen ekonomik koşullarla, insanlarla ve çok daha fazlasıyla uğraşmak zorundadır. Hal böyleyken bazı düşünürlere göre yönetmenin üzerinde etkili olan

bir yapımcının da filmle özdeşleşen bir oyuncunun ya da iyi bir senaryo yazarının da auteur olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Auteur teorisi bağlamında düşünen çevrelerin bunu dikkate alması gerekmektedir.

1.2.Sinemada Auteur Kavramının Kurama Dönüşmesi ve Gelişimi

Nihayet Politique des Auteurs, Fransa'da ortaya çıkmıştır. İsim babalığını Amerikalı eleştirmen Sarris'in yaptığı kuram başlarda sistematik bir şekilde ortaya çıkmamış aksine düzensiz bir şekilde gelişme göstermiştir. Ne bir manifestosu ne de kuram adına yayımlanmış toplu bir bildirisi yoktur. Durum böyle olunca auteur kuramını, ilgili her eleştirmen ortak bir noktadan hareket ederek kendine doğru çekmiş böylece kuramdan farklı yöntemler geliştirilmiştir. Kuramın bu düzensiz hali İngiltere ve Amerikalı eleştirmenler tarafından yanlış anlaşılmış konu hakkında derli toplu bir bilgi sahibi olamama durumuna karşı; fikre ön yargı, karikatürleşme ve konuyla alakadar olanların alayları da eklenince çok farklı gelişmelere sebep olmuştur. Yine de auteur kuramının olumlu sonuçları fark edilerek takdir edilmiş, 1951'de "Cahiers du Cinéma"nın ilk sayısıyla birlikte kuram artık bir yayın aracına sahip olmuş ve dergi, kuramın ilerlemesinin ana aracı haline gelmiştir. Bu derginin eleştirmenleri, yönetmeni filmin her türlü estetiğinden sorumlu birey olarak yüceltmişlerdir.

Bu tartışmalar izinde, Sovyet sinemacılar film yapma sanatının temeline kurguyu koymuşlardır. Bu noktada Kuleşov anlatım dilini ileri bir seviyeye taşımak için deneyler yapmış, Pudovkin ise sözcükler bir ozanın sanatında hangi işlevi yükleniyorsa bir filmin her karesinin de yönetmen için aynı işlevi yüklendiğini vurgulamıştır (Esen,2015: 8).

Griffith ve Eisenstein sinema sanatında kullandıkları teknikleri Flaubert ve Dickens gibi iyi kalemlerle bir tutmuşlardır. Ayrıca 1921'de Jean Epstein "Le cinéma et les lettres modernes" isimli çalışmasında auteur kuramını aktif olarak kullanmıştır (Stam, 2000:1).

John Hartley, edebiyatta kendini gösteren auteur kuramını Ortaçağ'daki dini okumalara kadar götürmüştür. Bu, İncil denen kusursuz metnin sahibinin -yazar- kusursuz olduğunu peşinen kabul etmektir. Bu durumda okuyucu metinden yola çıkarak yazarının mükemmel niyetine ulaşmış olur (Kabadayı,2020:109).

Astruc, açıkladığı kamera kalem kavramında, yazarlar nasıl kalemleriyle kitaplarını yazıyorlarsa yönetmenlerin de kameralarıyla filmlerini çekebileceklerini söylemiş ve filmin

yönetmenini de yazar olarak tanımlamıştır. Böylece yönetmen filmin her aşamasında söz sahibi olmuş hatta klasik öykü anlatma şeklini değiştirmiştir. Sinema eleştirisi noktasında önemli bir durumda olan auteur kuramı ise Fransa'da "İkinci Dünya Savaşı" bittikten sonra filizlenmiştir (Stam,2000:1).

Astruc, aynı zamanda sinemanın resim ya da roman gibi bir anlatım aracı olduğunu vurgulamış ve "The Birth of a New Avant-Garde: The Camera Pen"de (1948) auteur kuramı için bir ön hazırlık yapmıştır. Ona göre yönetmen de tıpkı bir şair ya da bir romancı gibi üslup sahibidir. Kamera-kalem denen çerçeve film yapımına değer vermiştir ve yönetmeni, hazır metnin uygulayıcısı değil de o yaratma sürecinin sahibi olarak değerlendirmiştir.

Savaştan sonra sinema, anlatım aracı olarak edebiyat anlatısı gibi metinsellik vb. kavramlar etrafında şekillenmiştir. "Yeni Dalga" yönetmenlerinin çoğu sinema yazarı olduğundan yazı metaforlarına hayrandılar. Truffaut var olan Fransız sinemasına saldırmış ve auteurün oluşmasına öncülük etmiştir. O "Une Certaine Tendance du Cinema Français" adlı makalesinde Fransız edebiyatı etkisindeki filmleri, kalıba sokan "nitelik geleneğine" saldırmıştır. Bunun Alman sinemasındaki Cinema de Papa (Babacığın Sineması) ile bir tutmuş ve gelenekçi olmayan Rey, Aldrich ve Welles gibi isimlerle Amerikan sinemasını övmüştür. Truffaut, "nitelik geleneğini" hazırdaki senaryonun birebir çevirisi şeklinde değerlendirmiş ve film yapmak bu değil demiştir. Truffaut, sinemanın edebiyat üretimi olmasına karşı çıkmıştır (Kabadayı, 2020: 110).

Böylece Auteur kuramı, böylesi bir tartışma ortamında sinemanın derinlerine doğru kök salarak gelişmeye devam etmiştir. Auteur kuramını ortaya atan isimler aynı zamanda yazar olduklarından bu kuram noktasında sinema ve edebiyat arasında da olumlu bağlantılar oluşturarak bu kuramın bir köprü görevi de üstlenmesini de sağlamışlardır.

Bazin, kuramı "Auteurların Politikası" isimli çalışmasında ele almıştır. O, Cahiers du Cinema oluşumu içindeki Truffaut, Rohmer gibi kişilerle aynı düşünmese de bunun auteur kuramı hakkındaki düşüncelerini olumsuz yönde etkilemediğini belirtmiştir. Ona göre "Yazarların Politikası" yönetmenin şahsi üslubunun tespit edilmesi ve bu üslubun tüm eserlerinde kendini göstereceğini kabul edilmesidir. Bazin, Amerikan sinemasını kaliteli bulmuş ve bu kalitenin belli bazı yönetmenlerin başarısıyla ilgisinin olmadığını söylemiştir. Ona göre bu başarı, kaynağını gelenekten almaktadır. "Yazarların Poltikası" nı Sarris, ABD'ye taşımış, kuram Sarris'in "1962'de yayımlanan "Auteur Kuramı Üzerine Notlar" isimli makalesinde "kuram" şeklinde değerlendirilmiştir. Sarris'e göre kuramın üç önermesi

iç içe geçmiş üç halka gibidir. İlk halka içsel anlam, ikinci halka üslup ve sonuncu halka tekniktir. Bu yüzden teknisyene, stiliste (üslupçu) ve yazar ihtiyaç duyulur. Yönetmen bu üç özelliği de bir arada barındırmak zorundadır, yoksa auteur olarak değerlendirilemez. Auteur yönetmenin filmleri bu üç önermenin damgasını aynı anda üzerinde taşımalıdır (Kabadayı,2020:110-111).

Andre Bazin sadece Welles ve De Sica üzerine yazdığı iki kitapçıktan da önemlisi yaşamı boyunca sinema üzerine çok fazla makale yazmış ve bu makaleler toplam dört kitapta toplanmış, makalelerin toplandığı bu kitaplar onun kuramını net bir şekilde ifade etmiştir. Böylece Bazin, sinema üzerine kafa yoran birçok araştırmacıyı da etkilemiştir. Bu etkilenme özellikle sonraki yıllarda "Yeni Dalga" akımının ve "La Politique des Auteurs" kuramının ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Esen, 2015: 9-10).

Gittikçe daha da ilginç bir hal alan Auteur kuramına farklı kuramcılar farklı yorumlar getirmiştir. Özellikle de Alexandre Astruc'un kamerayı kaleme benzeterek onunla eş değerde tutması en ilginç örneklerden birisidir.

"Yeni Dalga" cıların safına geçerek kuramı geliştirenlerin başını çeken Alexandre Astruc, ise yönetmenin alıcı kalemle roman yazar gibi film çekebileceğini söylemiştir. Astruc, 30 Mart 1948'de " L' Ecran Français " dergisinde 'camera-stylo' düşüncesini açıklamış ve sinemanın artık bir dile dönüştüğünü söylemiştir. Üretenin bu dil içinde soyut düşüncelerini açıklayabildiğini, tıpkı roman ve denemede yaptığı gibi saplandığı noktaları tanımlayabildiğini vurgulamıştır. Bu sebeplerden ötürü sinema için yeni bir çağ olarak tanımladığı bu döneme kalem-kamera çağı demiş, sinemanın, fotoğrafların seçiminden ibaret olmadığını, onun görüntünün despotluğundan, basit buluşlardan ve görünenden kurtulması gerektiğini açıklamıştır. Eğer türlü ön yargılardan kurtulabilirse sinemanın yazı dili kadar derin bir anlatım olanağı sağlayabileceğini de eklemiştir. Böylece Astruc, "Cahiers du Cinema" çevresinde toplanan yaratıcı gençlerin düşüncelerini derinden etkilemiştir (Esen, 2015: 8-9).

Kuramın orijinal hali derli toplu olmadığından zamanla kuram ile ilgili iki ayrı auteur eleştirmen okulu ortaya çıkmış, okullardan ilki tema ile ilgili motiflere ve anlam odaklarına önem vermiş ikincisi ise "mise en scene" (sahne düzeni) önemsemiş ve bu düşünce ile ilgili iki yol izlenmiştir. Auteur kendi duygu, düşünce ve kişiliğini filmine aktaran kişidir. Ama yönetmen metteur en scene'in (sahneleme ustası) tasarladığını görselleştirirken filme kişiliğini

değil yalnızca yeteneğini ve ustalığını aktarmaktadır. Bundan mütevellit birçok yönetmenin auteur mu yoksa metteur mu olduğu tartışma konusu olmuştur.

Auteur kuramı düzensiz bir gelişme göstermiş, kuramla ilgili ne düzenli manifestolar ne de toplu bildiriler yayımlanmamıştır. 'Auteur kuramı' çok geniş ve farklı anlamlara gelecek şekilde yorumlanmış ve uyarlanmıştır. Her eleştirmen, yaklaşımın şeklindeki rahat bağlamdan farklı yöntemler geliştirmiştir (Esen, 2015: 14).

Kurama getirilen her yorum, kuramdan geliştirilen her yöntem sinema açısından farklı bir noktada güçlü birikimler sağlamıştır. Bu güçlü birikimler kendisini auteur yönetmenlerin üsluplarında göstermiştir.

Film Ansiklopedisi'nin ağzından auteur kuramı yönetmen ve senaristi tartışmıştır. Bu tartışmada senaryonun kendi başına var olacağını savunanlar senaryosuz filmin var olmayacağını savunurken bazıları da aynı senaryoyu çeken yönetmenlerin farklı filmler elde ettiğini savunmuşlardır. Bu tartışma, geleneğin kontrol ettiği Avrupa sinemasına değil sütüdyonun katı kuralları tarafından kontrol edilen Hollywood sinemasına daha uygun görülmüştür (Esen,2015: 14).

Yönetmen tema açısından mı bir üsluba sahip olmalıdır yoksa onun ortaya koyduğu sahne düzeni yeterli midir, senaryo yönetmene ait olmalı mıdır? Şeklindeki birçok soru Auteur kuramın gelişimine olumlu katkılar yapmış ve kuram giderek kökleşmiştir.

Auteur kuramı ilk defa "Cahiers du Cinema"da tartışıldığında bununla Fransız sinemasını geleneksel olarak sarsmak amaçlanmıştır. Bu kuramla kendi halindeki Amerikan filmleri ve kıyıda köşede kalmış Amerikan yönetmenleri değer kazanmıştır. Kişilikleri, filmlerine yansımış yönetmenler "panteon of auteur" olarak kabul görmüş böylece iki tane auteur eleştirmenler okulu varlık göstermiştir. Temanın tutarlılığıyla ilgilenenler ve yönetmenin biçimsel stili yani miseen- scene'i ile ilgileneler (Esen, 2015: 14-15).

Auteurün filminde anlam tarafı tamamen biçimle ilgili değildir. Metteur en scene'in filmi ise sahnede var olmaktan önce bir senaryo metnidir. Bu metni, yönetmen sinemasal bir koda çevirir. Bu da auteurün filminin anlamsal açıdan "a posteriori" (deneyimle, algılarla edinilen bilgi) olarak var olduğunu gösterir. Metteur en scene'in eseri ise anlam bilimsel açıdan "a priori" (deneyden önceki bilgi) şeklinde inşa edilir. Bu her zaman net bir ayrım değildir ve yönetmenin auteur mu yoksa "metteur en scene" mi olduğu hep tartışmalıdır.

Örneğin Raoul Walsh ya da William Wyler'ın auteurlükleri tartışmalıdır. Tartışmaların kaynağı somut durumlarda bile ayrımın bu kadar bulanık olmasıdır. Nihayetinde Fransız eleştirmenler metteur en scene'yi auteur'den değerli görmüşlerdir. Auteur kuramı sıradan yönetmenlerin tanınmadan alkışlanmasına sebep olsa da eleştirel abartıya kulak asmadan varlık göstermeyi başarmıştır (Wollen, 2020: 70-71).

François Truffaut, yönetmenin filmin her çekim aşamasında var olması gerektiğini söylemiş, onun senaryo ve diyalogdan sorumlu olduğunu belirtmiştir. André Bazin ise filmin her aşamasından sorumlu olan ve kişiliğini filme işleyen yönetmenlerin incelenmesi noktasında Auteur kuramının faydalı olduğunu ama kuramın son derece esnek ve polemiklere açık olduğunu vurgulamıştır. Peter Wollen'e göre ise bazı Fransız eleştirmenler, metteur en scene'i (sahneleme ustası) auteurden daha fazla önemsemişlerdir. Bu da önemsiz yönetmenlerin hak etmedikleri halde ilgi görmelerine neden olmuştur.

Sarris, "Notes on the Auteur Theory" de yönetmeni değerlendirmek açısından üç ölçüt geliştirmiştir: Bu ölçütler yönetmenin teknik ve kişilik açısından yeterliliği ile filmin bir iç anlama sahip olmasıyla ilgilidir. Filmin eleştirel açıdan bir değere sahip olması öncelikle yönetenin teknik yeterliliğiyle ilgilidir. Filmin auteur kuramı açısından bir değer taşıması için de yönetmenin kişiliği önem arz etmektedir. Yine film bir iç anlama sahip değilse Auteur kuramı açısından bir değeri yoktur (Esen, 2015: 15).

Auteur kuramı aslında var olan bir fikrin yeni bir şekil almasıdır. Sinemanın yedinci sanat olarak varlığı onu yazar, ressam ve sanatçılarla aynı değere sahip kılmıştır. Jean Epstein, "Le Cinema Et Les Letters Modernes" de auteur söylemini D.W.Griffith ve S. M. Eisentein için kullanmış ve ikisini Gustave Flaubert ve Charles Dickens gibi yazarlarla karşılaştırmıştır. Fransa'da "İkinci Dünya Savaşı" ndan sonra auteur kuramı, film eleştirisinde ana yapılandırıcı bir kavram olmuştur. 1940'lar biterken Amerikan sinema dergileri, auteur kuramını tartışmaya açmışlardır. Lester Cole; senaryo yazarını savunurken Joseph Mankiewicz senarist yönetmeni savunmuştur. Bu tartışmalar, sanat açısından sinemanın köklerine sahip çıkmak içindir (Stam, 2000: 96).

Auteurizm, bir yandan fenomenolojiden etkilenen varoluşçu hümanizme de benzemektedir. Jean-Paul Sartre'ın varoluş özden önce gelir felsefesinden etkilenen Andre Bazin, sinemanın kendi varoluşunun da onun özünden önce geldiğini savunmuştur. Ayrıca James Naremore da Bazin'i düşünce açısından Sartre'ci olarak görmüştür. Bazin'in "Onthology of the Photographic Image" ve " Myth of Total Cinema" makaleleri Sartre'ın

"Existentialism and Humanism" isimli makalesi ile aynı zamanda yayımlanmıştır. İki düşünürün temel ilkesi şudur: Öznenin hareketinin odak noktası fenomenolojinin öncülüdür. Auteurizm, birçok oluşumu içinde barındıran kültürel formasyonun bir ürünüdür (Stam, 2000: 94).

1.3. Film Analizinde Auteur Yaklaşım ve Tematik Ortaklık Konusu

Truffaut, "Fransız Sinemasının Kaçınılmaz Bir Eğilimi" adlı çalışmasında hem auteur yönetmeni tanımlamış hem de "Yeni Dalga" nın manifestosunu belirlemiştir. Fransız sinemasında çok az yönetmenin belirli bir vizyona sahip olarak kendi filmlerinin yaratıcısı olduğunu ve bu yönetmenlerin, filmlerinde belirgin biçim ve içeriklere yer verdiklerini belirtmiştir. Bu yönetmenlerin auteur olarak tanımlanmalarını sağlayan temalar, içerikler, görsel stiller ve sinemalarında tekrarlayan motifler olduğunu eklemiştir. O; Renoir, Bresson, Cocteau ve Tati gibi isimleri kişisel filmler yapan auteurler olarak tanımlamıştır (Kabadayı, 2020: 110).

Truffaut, bir yönetmenin kişiliğini ve dünya görüşünü filme yansıtması gerektiğini ama bunu tamamen yönetmenin hayatını anlatmak olmadığına dikkat çekmiş ve bu çerçevede bir filmin yönetmenine benzemesi gerektiğini, güçlü yönetmenlerin yıllarca Hollywood tekelinde çalışmalarına rağmen yine de filmlerine fark edilir derecede tarzlarını aktarabildiklerini ve kendi temalarını oluşturabildiklerini söylemiştir.

Agnes Varda, "Paralel Yaşamlar" (1955) filmini çekerken kitap yazar gibi film çekeceğini söylemiştir. "Yeni Dalga" akımı etkisinde film çeken yönetmenlerin filmleri de bu görüşü destekler niteliktedir. Truffaut'un ilk filmi "400 Darbe" (1959) yazım dünyasına atıflar taşımaktadır. İlk sahnesinde yazan çocukların varlığı, Antoine'ın el yazısını taklit ederek bir daktilo çalması ve intihal suçlamalarını ortaya çıkaran "Balzac potpurisi" tesadüf değildir. Aksine hepsi Truffaut'un o dirençli mecazını daha net vurgulamak içindir (Stam, 2000: 97).

Bazin, "Regards Neufs Sur Le Cinema" kitabının önsözünde şu örneği vermiştir. Sinema konusundaki kökleşmiş inanca aykırılık işte şudur: Soyut düşünce ancak somut temsilin izin verdiği kadar aktarabilmektedir. Bu durum sinemanın hem güçlü hem de tehlikeli yanıdır. Daha sonra Welles'in, "Yurttaş Kane" (1941) ve Jean Renoir'ın "Oyunun Kuralı" (1939) isimli filmlerinin, işinde iyi olan eleştirmenlerin dahi anlamadığını eklemiştir. Bunun sebebinin Welles ve Renoir'in sinema anlatımı konusunda kendi dönemlerine göre ön görülü

olmasını göstermiştir. Yoksa ikisinin filmleri ne kötü senaryolara sahiptir ne de karanlık ve karmaşıktır sadece dilleri henüz bilinmemektedir. Onların da iyi yazarlar gibi dili kullanırken aynı zamanda üretmeleri de gerekmektedir (Esen, 2015: 10).

Sinemada uzun yıllar 'yazar modeline' atfen sanatla ilgili, kendi filmlerine damgalarını vuran Avrupa'lı yönetmen modeli takip edilmiştir. Hala kullanılan bu model sanat filmleri ile popüler filmleri birbirinden ayıran temel noktaya sahiptir. Avrupa'da tanınmış yönetmenler Atlantik'i geçince bir bilinmezliğe büründürülmüşlerdir. Amerikalı Hitchcock, Renoir, Lang ile İngiliz Hitchcock, Renoir ya da Alman Fritz Lang arasında hiç de olumlu olmayan karşılaştırmalar yapılmıştır. Yine de "Auteur kuramı" sayesinde birçok yönetmenin çalışması gerçek bir değerlendirmeden geçerek gerekli değeri görmüştür. Örneğin "Scarlet Caddesi" (1945) , "Ölüm Korkusu" (1958) gibi filmler bu kuram sayesinde anlaşılmadan kaybolmak tehlikesinden kurtulmuşlardır (Wollen, 2020: 70).

" Cahiers du Cinema" nın eleştirmen kadrosu, bazı Amerikalı yönetmenlerin sinemada kendi öykülerini anlatmayı başardığını tespit etmiş, bu yüzden Hawks, Hitchcock, Welles gibi yönetmenlerin eserlerini büyük bir heyecanla analiz etmiş, özellikle de katı kalıpları olan western türünün ustası Hawks'ın filmlerini analiz etmişlerdir. Dolayısıyla Fransız sinemasını da yeni bir gözle incelemeye başlamışlardır. Truffaut, ticari amaçlarla çekilen "Ali Baba ve 40 Haramiler" filmini eleştirirken filmin bazı olumsuzluklara rağmen yaratıcı bir üslubu içinde taşıdığını vurgulamıştır. Dolayısıyla da Becker'i 'auteur' olarak tanımlamıştır (Esen, 2015: 13).

Auteur teorisinin ilginç yanı yönetmeni, yazarla eş tutması değil ona atfettiği değerin kaynağıyla ilgilidir. Kendi eserlerine sanatvari damgalar vurduklarından Eisenstein, Renoir, ve Welles auteur olarak kabul görmüşlerdir. Auteur teorisini ilginç kılan Hawks ve Minneli gibi stüdyo sisteminin dar kalıpları içinde yetişen ve üreten isimleri de auteur olarak görmesidir (Stam,2000: 98).

Buraya kadar söylenenlerin ışığında rahatlıkla söylenebilir ki auteur kuramına göre nasıl bir roman, romancısının kaleminden şekilleniyorsa nasıl bir şiir şairinin üslubundan doğuyorsa bir film de yönetmeninin ellerinden doğmakta ve onun dünya görüşü çerçevesinde şekillenmektedir. Yönetmenin karakteri, mizacı, hayata nereden ve nasıl baktığı, ideolojik görüşleri, siyasi bakış açısı, içinde yetiştiği ve onun yaşama biçimine yansımış sosyolojik alt tabakası ve çok daha fazlası onun filminin şekillenmesinde etkili olmaktadır. Yaratıcı

yönetmen anlamına gelen "auateur kuramı", filmi yönetmenin kendisiyle bağlantı kurarak analiz etmektedir.

Kuram tam da bu noktada yönetmenin filmlerinden onun kişisel özelliklerini tespit eden modeller ile kendini daha da ileri bir seviyeye taşımaktadır. Auteur kuramının bütün ilgi alanı ve odak noktası yönetmendir. Kuram göre yönetmenin; kişiliğini, yaşama bakışını ve hayat karşısındaki tavrını ne derecede filmlerine aktardığı önemlidir. Auteur yönetmenler, gerçek hayatta tam karşılığı olamayan soyut düşüncelerini anlatmak için kafalarındaki o soyut düşünceleri tam olmasa da tama yakın yansıtacağına inandıkları görüntüler oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bunu; tabi ki oyuncu seçimi, senaryo, kurgu kamera, oyuncu yönetimi vb. kavramlarla sağlamaya çalışmaktadırlar. Yönetmeni auteur yapan şey, onun kafasındaki soyut düşünceye bulduğu karşılıktır. Nihayet auteur kuramı zaman geçtikçe yönetmenin kafasındaki asıl sorunsal çerçevesinde bir tematik ortaklık oluşmaktadır.

Andrew Sarris, "La Politique des Auteurs'un" ölçütlerini daha netleştirerek onu geleceğe taşımış ve kuramı tutarlı hale getirerek yönetmeni her zaman ön planda tutmuştur. Peter Wollen ise yapısalcı bir tavırla yapıyı önemli bulmadığından Auteur kuramını benimsememiştir. Wollen, "Sinemada Göstergeler ve Anlam" kitabında yönetmenin durumunu belirsiz bularak sinemanın yorum işi bir sanat olduğunu tespit etmektedir. O, sinema sanatını; bir tarafı hikâye, roman, oyun, senaryo ve çekim planıyken bir tarafını oyunculuk, kurgu ve görüntü olarak tespit etmekte, tasarım ve yorumun uyumunu sağlayarak ortaya iyi bir şey çıkaranın yönetmen olduğunu savunmaktadır. Auteur kuramı var olurken ortaya şu çıkmıştır: Bir eserde görünen anlam değil alt metindeki derin anlam önemlidir. Bu derin anlamın barındırdığı imge ve motiflerden eserin biricikliğini de belirleyen şeydir. Brakhage, sanatçıyı auteur olarak görmektense öngörülü biri olarak görmeyi tercih etmektedir (Stam, 2000: 96-97).

Peter Wollen'ın "Sinemada Göstergeler ve Anlam" eserinin "Auteur Kuramı" isimli bölümünde değindiği Howard Hawks filmlerinde kahramanın duruşu ile ilgili bölümden yararlanarak auteur kuramında tematik ortaklık konusuna biraz daha açıklık getirilecektir.

Hollywood sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Hawks'ın filmleri de auteur kuramı içerisinde değerlendirilebilecek filmlerdir. Peter Wollen, eserinde neden Frank Borzage ya da King Vidor değil de Hawks diye sormuş ve bu soruyu şöyle cevaplamıştır: "Birincisi Hawks yıllarca Hollywood sistemi içerisinde çalışmış bir yönetmendir. İlk filmi "Zafer Yolu" (1926) da çekilmiştir. Sadece bir filmi, "Çavuş York" (1941) eleştirmenlerin övgüsünü kazanmıştır ki

bu filmin Hawks filmleri çizgisinden ayrı bir yerde olduğu görülmüştür. İkincisiyse, Hawks birçok türde film çekmiştir. Westernler: "Kahramanlar Şehri" (1959), gangster filmleri: "Yaralı Yüz" (1932), savaş filmleri: "Hava Kuvvetleri" (1943), korku filmleri: "Büyük Uyku" (1946), bilimkurgu: "Başka Dünyadan Gelen Şey" (1951), müzikaller: "Erkekler Sarışınları Sever" (1953), komediler: " Baby' yi Büyütürken " (1938) hatta İncil'e dayalı epik bir film olan "Firavunlar Diyarı" (1955). Buna rağmen bütün filmlerinde aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçem ve tempo kendini tekrarlamaktadır. Roland Barthes'ın bir "homo racinianus" türü yarattığı gibi, bir eleştirmen de Hawks'çı sorunları olan bir dünyada Hawks'çı değerlere sahip bir homo hawksianus türü yaratabilmiştir (Wollen, 2020: 73).

Peter Wollen, Hawks'ın tüm bunları bütün film türlerini iki temel tipe-macera ve çılgın komediler- indirgeyerek başardığını söylemiştir. Bu iki türün Hawks'ta var olan iki zıt dünya görüşünü ifade etmek için yeterli olduğunu ayrıca onun bir yandan John Ford ile bir yandan da Budd Boetticher ile zıtlaştığını eklemiştir. Bu üç yönetmen de kahramanlık konu ve temalarına filmlerinde sıklıkla yer vermişlerdir.

Peter Wollen; kahramanı birey olarak alan ve ölümü de onun karşısına aşılması imkânsız bir sınır olarak koyan, ölümün kendinden önce yaşanan her şeyi anlamsız kıldığını, hal böyleyken kahramanın anlamlı bir hareketi nasıl gerçekleştirebileceğini Hawks filmleri üzerinden sorgulamıştır. Ölümün her şeyi değersiz kılan o mutlaklığı, kahramanın önünde dururken bireyin hareketi ne kadar kahramanca olursa olsun nasıl bir değer taşıyabilir? Wollen, bu soruyu Ford'un filmlerinde şu şekilde cevapladığını söylemiştir: Ford'un bireyi tarihin ve toplumun özellikle de Amerikan tarihinin içine yerleştirerek bu soruyu cevapladığını, filmlerinde Amerika'nın bir ulus olarak tarihsel görevinin, vahşi topraklara uygarlık getirerek ve yabanıllığı, bahçeye dönüştürerek bu soruya anlam kazandırdığını tespit etmiştir (Wollen,2020: 73).

Wollen'ın Auteur kuramı noktasında Hawks sinemasına getirdiği bu bakış açısı, Auteur olarak değerlendirilecek söz konusu diğer yönetmenlerin sinemasına da farklı açılardan giydirilebilir.

Boetticher ise gerçek değeri; kahramanı, ölümün kendisiyle karşı karşıya bırakarak inşa etmiş ve arenadaki boğa güreşçisini temel bir metafor olarak almıştır. Kahramanı içinde dayanışma olmayan bir grubun içine atmıştır. Onun filmlerinde bir teke tek kalmak durumu mevcuttur. Hawks ise bu yönetmenin aksine ölümü aşarak sonsuza ulaşmanın değerini

kahramanın ötesinde, onun çevresindekilerle yaptığı işbirliğinde aramakta ama Ford'un yaptığı gibi kahramana tarihsel bir kök ya da arka plan sunmamakta, onun gibi kahramanın önüne ulaşabileceği hedefler de koymamaktadır. Hawks'ın yücelttiği kahraman tipi, genelde insanlardan fiziksel olarak izole bir bölgede kendine yetebilen bir grup erkek kahramandır. Bu kahramanlar ya avcı ya pilot ya balıkçı ve benzeridir. Bu gruba kabul olunmak için bir cesaret sınavından geçmek gerekmektedir. Bu grubun mantığı birimiz hepimiz, Hepimiz birimiz için mantığıdır (Wollen,2020: 75).

Hawks sineması ile ilgili tüm bu tespitler Auteur kuramını farklı açılardan aydınlatmakta ve kuramın belli bir üsluba sahip yönetmenler sinemasına uygulanabilirliğini arttırmaktadır. Sonuç olarak Peter Wollen, bunları söyleyerek Hawks filmlerinin biçimsel ifadelerinin rastlantısal değil de dikkatle temellendirilmiş olduğunu vurgulamaktadır. Yapısalcı yaklaşım ışığında Hawks filmlerinde tekrarlanan motiflerin çekirdeklerinin folklor ve mitoloji için geliştirilen yöntemlerle açık bağlantılar içerdiğini, Olrik ve başka bilim adamlarının çalışmalarında halk masallarında aynı motiflerin sık sık tekrarlandığını söylemektedir. Ardından Vladimir Propp bütün Rus masalları yığınının oldukça kısıtlı temel motiflerin ya da kendi deyimiyle devinimlerin birer çeşitlemesi olarak incelenebileceğini göstermiştir.

Tüm masallar ana masalın birer varyantıdır. Bu yapısal analizde açıklığa kavuşturulması gereken nokta Strauss'un söylemiyle şöyledir: Sadece benzerlikler üzerinde çalışmak, bütün metinleri tek metne indirgeme riski taşımaktadır. Bu riski en aza indirmek için analiz noktası kadar sentez noktası da dikkate alınmalıdır yoksa yöntem yapısalcı değil biçimci bir hal almaktadır. Yapısalcı eleştiri, sadece benzerlik ve tekrarın görünümü değil eş zamanlı olarak farklılık ve karşıtlığı da içine almaktadır. Metinler böylece sadece evrensellikleri değil birbirine benzemezlikleriyle de incelenecektir. Bu da yönetmenin benzer filmlerinin listesini yapmak değil aksine ayrıksı duran filmlerini de incelemek anlamına gelmektedir. Peter Wollen, Hawks ve onun yarattığı kahramanlar üzerinden Auteur kuramının analizini yaparken şu sonuca varmaktadır: Hawks'ın macera filmleri ve çılgın komedi filmleri arasındaki çelişkide sistematik bir karşıtlıklar dizisinin varlığı tespit edilmektedir. Sadece macera filmlerinin dinamizmden yoksun olduğunu ancak bunların çılgın komedilerle birlikte ele alındığında zenginleştiğini vurgulamıştır. Peter Wollen, öteki yönetmenlerde karşıtlıklar sisteminin çok daha karmaşık olduğunu söylemektedir. Onların iki film türü yerine sürekli farklılık gösteren değişkenler dizisi kullandıklarını söylemekte ve kahramanların dünyaları yerine onların rollerini analiz etmek gerektiğini eklemektedir. Strauss'un yöntemiyle masal ve mitoloji kahramanlarını, onları farklılaştıran karşıtlıklara indirgenebileceğini söylemektedir.

Bu işleme örnek olarak John Ford' un üç ayrı filminin üç ayrı kahramanını ele alarak birbirleriyle karşılaştırmakta ve bunun üzerinden Auteur kuramına bir daha açıklık getirmektedir (Wollen, 2020: 83).

Bu da göstermektedir ki Auteur kuramı sadece yönetmenin üslubundaki benzerliklere değil aynı zamanda onun üslubunu biricik kılan benzemezliklere de odaklanan bir kavramdır.

Wollen, Ford filmlerindeki kahramanların hepsinin Ford'un bilindik dünyasında bir grup karşıtlık tarafından yönetildiğini ve Ford filmlerindeki en bilindik karşıtlık çiftinin vahşi doğa ile bahçe arasındaki karşıtlık olduğunu söylemiştir. Ford'u auteur olmaktan öte büyük bir sanatçı yapan şeyin onun filmlerinde yer alan karşıtlıklar arasında sürekli değişme halinde olan ilişkilerin zenginliği olduğunu söylemiş, Ford ve Hawks'ı karşılaştırarak auteur kuramının analizini bu iki yönetmenin filmleri üzerinden vermiştir. Wollen, vardığı sonucu şöyle açıklamıştır: Nowell- Smith'in dediği gibi değişmeyen auteurler zayıf auteurlerdir. Büyük yönetmenlerse değişkenlikleri ve kimseye benzemezlikleriyle ayrıksıdırlar. Renoir bir yönetmenin hayatı boyunca bir film yapmaya çalıştığını söylemiştir. Eleştirmenin inşa etmek zorunda olduğu bu film, sadece fazlalıklarıyla değişkenlerin birleşiminden oluşmaz, değişkenleri yöneten değişim ilkesini de içine alır. Bu ilke filmde, kendisini Levi-Strauss'un terimleriyle tekrarlayarak açıklamaktadır. Bu yüzden Renoir 'ın bahsettiği film gerçekte bir değiş tokuştur, iki tarafındaki değişkenler simetrik ama tersyüzdür. Uygulamada simetri yoktur ama Ford'un filmlerindeki karşıtlıklar tersyüz durumdadır. Burada eleştirmen tek bir filme yöneldiğinde sentezi mümkün kılan, yönetmenin bütün filmlerinin önceden analiz edilmesidir (Wollen, 2020: 92-93).

Auteur kuramı şunu sabit kılar: Yönetmen sadece önceden üretilmiş bir metni yorumlamak zorunda değildir, o metin daha önce üretilmiş olsa bile onu kendi dünyasında kendi bakış açısında yoğurup yeni bir metin üretir. Buna örnek olarak "Katiller" (1946) filmi verilebilir. Don Siegel, "Katiller" filmini Hemingway'in aynı isimli öyküsünden uyarlamıştır. Siegel'e öyküden neler aldığı sorulduğunda o: " Filmin öykü ile tek benzerliğinin bir insanın başka bir insan tarafından öldürülmesi ve öldürülenin ölümden kaçmayışıydı demektedir. Özgün senaryolardaki bölümler filme katalizör olabilir. Auteurün zihnine yerleşir onun zihnindeki motif ve temalarla etkileşime girer ancak yönetmen, başka yazara tabi olmaz, başka yazarın kaynağı sadece aracıdır. Böylece yönetmen bir auteur olarak, öteki metnin ardında gizli kalan yepyeni bir metin üretmiş olur (Wollen, 2020:102).

Amerikan sineması auteurizmle " Notes on the Auteur Theory in 1962" adlı çalışmayla Andrew Sarris sayesinde tanışmış ve farklı bir yola girmiştir. Amerikan sineması da tıpkı Fransız sineması gibi güçlü bir geleneğe sahiptir. Sarris, Fransız eleştirmenleri tarzı önemseme noktasında ele almıştır. Ona göre bir filmin görünümünün, yönetmenin hayata bakışı ile bazı bağlantıları olmalıdır. Sarris, yönetmenin tarzını "ne ve nasıl"ı birleştirerek oluştuğunu böylece yönetmenin risk aldığını, kalıplara karşı geldiğini ve kişisel bir söylem oluşturduğunu ileri sürmektedir. Sarris; eleştirmen, yönetmenin kişiliği ile çalıştığı malzeme arasındaki gerilim noktasında gözünü dört açmalı demektedir. Sarris sayesinde Auteur kuramı Amerikan sinemasının üstünlüğünü savunan ulusal bir araca dönüşmüştür. O Amerikan sinemasını bir yana koymuş "dünyanın geri kalanını" bir yana koymuştur. Böylece kendisinin eleştirel itibarını da feda etmiştir. Sarris, sanatı Avrupa klasik edebiyatının adaptasyonu olarak gören Avrupa-sever ön yargılara karşı gelmiş, çalışmalarını Amerikan sinemasının başarılarını açıklamak için kullanmıştır. Sarris, auteur'ü ayırt etmek adına üç ölçüt önermiştir: Teknik yeterlilik, fark edilebilir bir kişilik ve kişilik ve filmin içsel anlamı. Sarris, "The American Cinema" da ayrıcalıklı yönetmenleri Dante'nin cehennemine benzer dokuz bölümlük çember içinde değerlendirerek yapılandırmıştır. Pauline Kael "Circles and Squares" adlı makalesinde Sarris'in ölçütlerini çürütmüş, teknik yeterlilik geçerli değildir çünkü Antonioni gibi bazı yönetmenlerin teknik yeterliliğin ötesine geçtiğini belirtmiştir. "Fark edilebilir bir kişilik" anlamsızdır diyerek yeni bir şey denenmemiş ve kendini tekrar eden yönetmenleri övmüştür (Stam, 2000: 100-101).

Auteur kuramı ile ilgili bunca tartışma konusunun arasında bazı ilginç ve farklı noktalar da araştırmacıların dilinde kendisine yer edinebilmektedir. Bunlardan biri de televizyon ve reklam konusudur.

Auteurizm, televizyona taşınabilir mi ya da televizyona uyarlanabilir mi? Bu konuda bazıları Norman Lear, Stephen Bocco gibi prodüktörlerin gerçek prodüktör olduğunu ve bunların tv'de yer aldığını söylemişlerdir. Bunlarla birlikte televizyondaki reklam yönetmenlerinden Ridley Scott, Alan Parker gibi şahsiyetler sinemaya yönelirse ne olur? Ya da David Lynch, Spike Lee, Jean- Luc Godard gibi kendini sinemaya adamış yönetmenler reklam filmi çekmeye başlarsa ne olur? Peki Michelangelo, Antonioni Renault'a psikedelik bir konuda koreografi yaparsa? İşte böyle durumlarda auteurizm nasıl konumlandırılır ve bu şahsiyetlerin konumu auteur kuramı açısından ne olur? Bu yönetmenler her daim auteur müdür yoksa auteur olma durumları bağlamdan bağlama değişiklik mi gösterecektir? Sonuçta auteurizmin teori değil metodolojik bir odaklanma olduğu eğilimi ortaya çıkmış,

böylece auteurizm, empresyonizm (eleştirmenlerin duyarlılık ve hazlarının temel alınarak filmlerin eleştirilmesi) ve sosyolojizm (karakterlerin ya da hikayenin konusunun fark edilebilir ilerlemeci ya da tepkisel politik itkisinin indirgemeci görünüşünü temel alarak değer biçen yaklaşım) gibi metodolojilerde gelişmeler göstermiştir. Auteur kuramının geri plandaki film ve türler için bir kurtarıcı olduğunu düşünenler de olmuştur. B sınıfı Amerikan filmleri çeken Samuel Fuller, Nicholas Ray gibi yönetmenlerin filmlerine odaklananlar buna örnek verilebilir. Sonuçta auteur kuramı, tarzı ve imzası olan yönetmenlerin filmlerine dikkat çekerek teorik sinemaya katkılar yapmıştır (Stam, 2000: 102-103).

Nihayetinde Auteur kuramı, film analizinde ciddi yankılar uyandırmış ve filmin yönetmenine işaret etmiştir. Auteur yönetmenin, kendisini auteur yapan filmleri incelendiği zaman mekanıyla, oyuncularıyla, kahramanlarıyla, replikleriyle, sahneleriyle yönetmenin her filminde hayata dair temel sorunlarını ve gerçek korkularını dile getirdiği görülmüştür. Yönetmenin birçok filminde aynı oyuncu ile çalışması dahi onun auteur olduğunun en iyi kanıtı olarak görülmüştür.

Auteur kavramı, yönetmenin tüm filmleriyle ortaya koyduğu, anlama yönelik, teknik ve benzeri özellikleri olduğunu işaret eder. Örnek olarak auteur yönetmenin tüm filmlerindeki karakterlerin ya da kurgu biçimlerindeki benzerliklerin irdelenmesi gerçekleştirilebilir. Bu yüzden yönetmen tek bir filmiyle değil, auteur özelliğine sahip olmasını sağlayan filmlerinin bütünü içinde irdelemek gerekmektedir (Kabadayı, 2013: 110).

2. 1970'LERDEN 2000'Lİ YILLARA TÜRK SİNEMASINA VE ÖMER KAVUR'A GENEL BAKIŞ

2.1. 1970'li Yıllardan 2000'lere Türk Sinemasına Dönemsel Bakış

Türk sinema tarihine bakıldığı zaman görülecektir ki Türk sinemasının hikayesi de başlı başına bir arayış ve devinimin hikayesidir. Osmanlı'dan Cumhuriyete oradan günümüze uzanan Türk sinema serüveni çıkmazların yola evrildiği zorlu bir hikayenin tarihidir. Türk sineması bu zorlu yolda yeni dönemeçlere girdikçe bu dönemeçlerden her seferinde yeni bir görünümle çıkmıştır.

Lumiére Kardeşler, ilk sinema gösterimini gerçekleştirdikten sonra dünyanın farklı yerlerine yönetmenler göndermiştir. Bu yönetmenlerden biri de ülkemize gelerek bazı sahneler çeken Alexandre Promio'dur. Promio, sinemada önemli bir kavram olan kaydırmayı Haliç'te denemiştir. Pathe'nin filmlerini ilk defa dönemin ünlü birahanesi "Sponeck" gösterime koymuştur. 1908'e kadar sinema gezgin olarak kalsa da yerleşik sinema Weinberg tarafından açılarak ağır ama düzenli bir gelişme göstermiştir (Özön,1968: 13-14).

Fuat Uzkınay'ın Ayastefanos'taki Rus Anıtı'nın yıkılışını filme aldığı 14 Kasım 1914 tarihi Türk sineması için yeni bir başlangıcı temsil etmektedir. Ayrıca Makedonyalı Yanaki ve Manaki Kardeşlerin 1911 yılında Sultan Reşat'ın Selanik ve Manastır gezilerini çektikleri filmleri de unutmamak gerekir. Sedat Simavi'nin yönettiği "Pençe" (1917) kurmaca ilk Türk filmi olarak kabul görürken bu filmi Simavi'nin ikinci filmi "Casus" (1917) takip eder. Ahmet Fehim Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan "Mürebbiye'yi" (1919) sinemaya uyarlar. İlk özel film şirketi "Kemal Film"le Türk sineması farklı bir döneme girer. Muhsin Ertuğrul'un bu şirket adına yönettiği "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" (1922) Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemi'ni başlatır. 1922 ile 1939 arası Ertuğrul'un yönettiği tiyatrovari filmler dönemi "Tiyatrocular Dönemi" veya "Muhsin Ertuğrul Dönemi" olarak anılmaktadır. On yedi yıl süren tek adam döneminden sonra Faruk Kenç' in ilk filmi "Taş Parçası" (1939) dan 1950 yılına kadarki zaman dilimi Türk sineması için "Geçiş Dönemi" olarak adlandırılmıştır. Daha sonra1960 Anayasası sinema için pozitif bir ortam sağlamış, sansür kurulunun cezaları çok etkili olamamış dolayısıyla aile, salon, arabesk ve melodram filmler çoğalmıştır.1968'de ortaya çıkan TV sinemayı olumsuz etkilemiş, sinema içine düştüğü mali krizden çıkmak için seks filmlerine yönelmiş, aile giderek sinemadan uzaklaşmıştır. Yeni Anayasa'nın sunduğu özgür ortam sayesinde varlık gösteren gerçek sinemacılar, memleket meselelerini baz alarak kaliteli filmler çekmişlerdir. "Ulusal Sinema" ve "Milli Sinema" akımları ortaya çıkmıştır. "Ulusal Sinema" Anadolu'yu anlatırken "Milli Sinema" Orta Asya'dan günümüze Türk-İslam kültürü ve Batılılaşmanın getirdiği yozlaşmaya vurgu yapmıştır (Onaran, 1994: 104-105).

55-60 yıllık birikimiyle Türk sineması, "Vesikalı Yarim" (1968), "Ala Geyik" (1969), "Boş Beşik" (1969) gibi filmleriyle yurt dışında yoğun ilgi görürken ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik durum yüzünden derin bir krize sürüklenmiştir.

Yetmişlerde yavaş yavaş ortaya çıkan arabesk melodram furyası içinde Orhan Gencebay 'ın "Batsın Bu Dünya" (1975), "Dertler Benim Olsun" (1974), "Hatasız Kul Olmaz" (1977),

“Ben Doğarken Ölmüşüm”(1973), "Aşkı Ben mi Yarattım” (1979), Ferdi Tayfur'un "Derbeder” (1978), “Batan Güneş" (1978), “Çeşme" (1977), “Yad Eller" (1979), “Yuvasız Kuşlar" (1979), filmleri sayılabilir (Onaran,1994:191).

Yetmişli yıllarda istikrarsız siyasi ortam, sık sık değişen hükümetler sağ-sol çatışması vb. yüzünden sinema kendisinden kaynaklanmayan bir krize sürüklenmiştir. “Milli Güvenlik Kurulu” sıkıyönetim ilan etmiş, Anayasanın bazı maddelerinde değişiklik yapmış, temel hak ve hürriyetler sınırlandırılmış ve bazı kurumların özerkliği kaldırılmıştır. Seksen darbesine kadar siyasal iktidarsızlık devam etmiştir. Ülkenin tamamı sağ-sol, ya da dinci-laik şeklinde bölünmüş, sıkıyönetim ilanları dahi bu kargaşayı önlemeye yetmemiştir. “II. Beş Yıllık Kalkınma Planı” uygulanamamış, devalüasyona olmuş, enflasyon %20’seviyelerine ulaşmıştır. Kıbrıs Harekat’ı ve Amerika ambargosu üzerine Avrupa ülkeleri Türk işçileri de kabul etmeyince ülkeye döviz girişi azalmış, dünyadaki petrol krizi sanayiyi kötü etkilemiştir (Lüleci,2020: 7-8).

Muhtıradan sonra göreve gelen hükümet “Kültür Bakanlığını” kurmuştur. Bu kurum isim değiştirerek ya da başka bakanlıklara bağlanarak varlığını sürdürmüştür. “Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı” bünyesinde, kültüre özel ve bağımsız bir yer ayırmıştır (Akdağ, 2022:5-6).

Yetmişlerde sağ-sol olayları kaos yaratarak sinema sektörünü zora sokmuş bu kaos aileyi sinema salonlarından çekmiş, bu durum sinemayı mali krize sokmuştur. Sinema salonları büyük çapta kapanmış kalanlar da seks filmleri sayesinde varlık göstermiştir. Televizyonun da etkisiyle aile sineması kavramı önemsizleşmiştir (Bayburtluoğlu, 2005: 3).

Olaylara 1971 muhtırası da eklenmiş, demokrasi ciddi şekilde zarar görmüş, tüm bunlarla birlikte 70 ve 80’lerde taşradan kente yoğun bir göç yaşanmış, ekonomi dar boğaza girmiştir. Sokakta huzurun kalmadığı böyle bir dönemde insanların derdi sinemaları doldurmak olmamıştır. Oysa 1960'1ar ve 1970'1erin ilk zamanları Türk sinemasının en parlak dönemidir. Seyirci hızlı bir artış göstermiş bu artışa ilaveten pek çok sinema salonu açılmıştır. Altmış darbesi, toplum üzerinde derin derin izler bırakırken 1968 yılı olaylı geçmiştir. Sosyalizm, çok tartışılırken kapitalist etkileri gençler üzerinde etkili olmuştur. Bombalar patlamış, fakülteler basılmış, muhtıranın ardından 1980 olayları yaşanmış, toplum siyasi, ekonomik ve sosyal açılardan kaosa sürüklenmiştir (Demirtürk, 2015: 2).

Gayri Safi Milli Hasıla’nın verdiği rakamlara göre 1980’de hizmet ve sanayi sektörü büyümüş, tarım sektörünün ise toplam gelir içindeki payı küçülmüştür. Taşradan kente göç

giderek hızlanmış, büyük şehirler kalabalık ve karışık bir hal almıştır. 1970'lere kadar ülkenin kaynakları kendini idare etmiş, Türk işçilerin yolladığı dövizler, dış ticaret açığını kapatmaya yetmiştir. Rusya'nın üstün gelmemesi için altın ve petrol fiyatları sabitlenmiştir. Ancak bu olumlu gelişmelerin hepsi bir yerde tıkanmış ve Yetmişlerde her şey gerilemeye başlamıştır. Türkiye dünyadaki petrol krizi başladığında hazırlıksızdır. İthalat dış borcu arttırmış ve enflasyon yükselmiştir (Akdağ,2022:5).

Türk sinemasını olumsuz etkileyen bir diğer etken de TV ile birlikte 1968'de yayına başlayan TRT'dir. 1961 Anayasası'nın 121. Maddesi TRT'ye özerklik vermiş ama bu özerklik Muhtıra' dan sonra kaldırılmıştır. Böylece TRT, farklı hükümetlerin propaganda yaptıkları bir medya organına dönüşmüştür (Lüleci, 2020: 10).

Yetmişlerde aile, Türk sinemasının temel taşı olmuş, Cumhuriyet döneminde kadınlar sosyal hayatta daha çok yer almaya başlamış ve sinema aile için vazgeçilmez olmuştur. Bu sebeple çekilen filmler de hep aileye hitap etmiş ve aile sineması kavramı ortaya çıkmıştır. Yetmişlerin sonlarında kalabalık oyuncu kadrosuyla güldürü filmleri aile sinemasını ayakta tutmuştur (Bayburtluoğlu, 2005: 3).

Ama zamanla televizyon ailenin film ihtiyacını kendi evinin konforunda, daha ucuza karşılar olmuştur. Zaten ekonomik olarak sıkıntı içinde olan halk sinemaya bütçe ayıramaz hale gelmiştir. Ülkenin içinde bulunduğu bu şartlar sinemanın giderek daha bocalamasına, sanattan uzak değersiz üretimler yapmasına sebep olmuş ve Türk sineması giderek kısır bir döngünün içine hapsolmuştur. 1970'lere girerken tüm bu olumsuz şartlar ve daha fazlası sinemaların büyük ölçüde kapanmasına sebep olmuştur. Çoğu sanatçı kendi kabuğuna çekilerek sanat yaşamına ya ara vermiş ya da bırakmıştır. Bazıları da yeni bir alan olan TV' ye ve reklamcılığa yönelmiştir. Maddi olarak ayakta kalabilen yönetmen ve yapımcılar- Memduh Ün, Osman Seden, Orhan Elmas vb.- kaliteli üretimlerini sürdürmeye çalışmışlardır. Dünyada yükselen Hippi yaşam, Cinsel Devrim ve pornografik filmlerin herkese açık gösterilmesi vb. hareketler erotik filmleri normal hale getirmiştir. Bu furya ülkemizde "Ah Deme Oh De", "Tak Fişi Bitir İşi", "Atını Seven Kovboy" gibi filmlerle başlamış, 1975'te hızlı bir değişimle "porno" bir sinema meydana getirmiş, Sansür kurulu cinselliği, sanatsal şekliyle kullanılmasına bile izin vermezken bambaşka bir sinema var olmuştur (Dorsay, 1989: 16).

Ömer Lütfi Akad'ın "Gelin" (1973), "Düğün" (1973), "Diyet" (1974); Ömer Kavur'un "Yatık Emine" (1974), "Yusuf ile Kenan" (1979); Atıf Yılmaz'ın "Selvi Boylum Al

Yazmalım” (1977), "Utanç" (1972), "Cemo" (1972); Metin Erksan’ın “Sensiz Yaşayamam” (1977), Erden Kıral’ın “Bereketli Topraklar Üzerinde” (1980); Ali Özgentürk’ün “Hazal” (1979); Yavuz Özkan’ın “Maden” (198-78) ve “Demiryol” (1979); Yılmaz Güney’in “Umut” (1970), “Sürü” (1978); Halit Refiğ'in "Vurun Kahpeye" (1973); Ertem Eğilmez'in "Canım Kardeşim" (1973) le başlayan "Arzu Film" furyası Yetmişlerde varlık göstermiş diğer önemli filmlerdir.

Darbe yüzünden Seksenler siyasi, sosyal ve ekonomik açıdan kaosa sürüklenmiş “Sinema da bu kaostan payına düşeni almıştır. Bazı sinema tarihçileri darbeleri baz alarak Türk sinemasını dönemlere ayırmıştır (Bayburtluoğlu, 2005: 3).

24 Ocak kararları yüzünden Hollywood filmleri yerli sinemayı istila etmiş, yerli film üretim ve dağıtım ağı sekteye uğramış, video kasetçiliği yaygınlaşmıştır. Darbeden sonra sokakların tekinsizliği yüzünden insanlar sinema yerine evindeki televizyon ve videokaseti tercih etmişlerdir. Ayrıca ülke ekonomik kriz içindedir ve insanların sinemaya bütçe ayıracak durumda değildir. Bu sebeplerle 80 ve 90’larda film ve seyirci sayısı düşmüştür (Sevinç, 2014: 5).

İki darbe arasındaki olaylar siyasal sinema kavramını oluşturmuş ve bu kavram filmlerde varlık göstermiştir. Ayrıca o dönemde var olan maddi ve sosyal sıkıntılar da filmlere yansımıştır (Tugen,2014: 2).

Darbe sonrası kaotik ortamda “Toplumcu Gerçekçi” filmlerin çekimi yasaklanmış, toplumsal sıkıntılardan uzak, kadının sorunlarıyla ilgili filmler çekilmiş, erotik filmleri yerine arabesk filmler varlık göstermiştir. Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Erden Kıral, Serif Gören, Halit Refiğ, Yavuz Turgul, ve Sinan Çetin gibi yönetmenler kadın sorunlarına eğilen filmler çekmişlerdir. Türkan Şoray, “Yılanı Öldürseler” (1981), Bilge Olgaç, “Kaşık Düşmanı “(1984), Nisan Akman, “Dünden Sonra Yarından Önce” (1987) ,”Bir Kırık Bebek” (1987), Mahinur Ergun, “Gece Dansı Tutsakları” (1988) ,”Medcezir Manzaraları” (1989) gibi filmlerde kadının sıkıntılarını dile getirmiştir. Nesli Çölgeçen, “Muhsin Bey” (1986) arabesk furyasını ve göçün yarattığı kültür yozlaşmasını eleştirmiştir. Ertem Eğilmez, “Arabesk” (1988) filminde hem arabesk filmleri hem de geçmişi eleştirmiştir (Kaba, 2019: 57-58).

Seksenlerde alınan hiçbir tedbir fayda etmemiş ve Türk sineması bir dar boğaza sürüklenerek geçmişten gelen sıkıntılarla mücadele etmiştir. Sektöre giren yeni yönetmenlerin

üretimleri bir yenilik getirememiş, seyirci televizyon yüzünden kaybedilmiştir. Çoğu yapımcı ve yönetmen mecburen koşullara uyum sağlamıştır (Scognamillo,1997:423).

Dünyadaki feminist hareketin etkileri bize daha geç yansımış ve nihayet kadın kimliğine dair sıkıntılar kamuoyunda yer alarak özellikle Seksenler'de kadın hakları adına bir duyarlılık gelişmiştir (Üşür, 1998: 535).

Kültür sebebiyle varlığı açıkça kabul görmeyen cinsellik sinemanın tüketim malzemesi haline gelerek konuyla ilgili tartışmalar gündemde yerini almıştır (Kozanoğlu, 1992: 106).

Şartların etkisiyle kadın, sinemada iyi ya da kötü değil de bir karakter şeklinde varlık göstermiş, bu anlamda Müjde Ar öncü bir rol üstlenmiş ve Doksanlar dönemi de bu kadın filmleri furyasından etkilemiştir. Ayrıca Atıf Yılmaz söz konusu dönemde çektiği on yedi filmin on üçünde kadın sıkıntılarına eğilmiştir. Dünyadaki feminizm hareketinin de etkisiyle "1980'lerde sinema açısından ortam karışmış ve 1980'den sonra sinemamızda kadın filmleri dönemi var olmuştur. Atıf Yılmaz'ın çektiği "Mine" bu dönemde kadın hareketinin öncü filmlerinden biri olmuştur (Bayburtluoğlu, 2005: 39).

Seksenlere kadar kadın oyuncular belli kalıplarla var olurken Seksenlerden sonra değişen sinema anlayışıyla birlikte onlar da değişmiş ve sinemada farklı yüzler şeklinde varlık göstermiş, televizyon bu değişimi desteklemiştir. Bu yeniliğin içerisinde var olan karakterleri izleyici de çözememiş ve özdeşim kuramamış dolayısıyla bu durum tepki çekmiştir. Amerikan sineması benzeri üretimlerle gişe başarısı sağlanmaya çalışılmış ve seyircinin yeni yönetmenleri kabul etmesi beklenmiştir. Dolayısıyla sinema bireysel olarak kendi içine çekilmiştir. "Banker Bilo" (1980), "Zübük" (1980) gibi komediler ve "Anayurt Oteli" (1987), "Yılanı Öldürseler" (1981), "Fahriye Abla" (1984), "Züğürt Ağa" (1985), "Kurbağalar" (1985), "Muhsin Bey" (1987) gibi filmler dönem için önemlidir (Aslan 2004: 38).

Bu dönemde genel izleyiciye hitap etmeyen kişisel hikayelerde içerik, sinematografik dil ve klasik olay örgüsü değişmiştir. Bireysellik, biçim ve içerik açısından uyumsuzluğa sebep olarak izleyici kitlesine olumsuz yansımıştır. Kavur' un 1987'de çektiği "Anayurt Oteli" (1987) bu duruma örnek verilebilir. Zebercet' in saplantılı dünyasını anlatan film bireyin yalnızlığını ve insan psikolojisini derinlemesine işlemiştir. Seyirci klasik anlatı kalıplarından uzak bu filme alışkın olmadığından "Anayurt Oteli" bireysel bakışın hâkim olduğu bir filmidir. "Gece Yolculuğu" (1987), "Biri ve Diğerleri" (1987) , "Med Cezir Manzaraları"

(1989) gibi filmler de dönemin bireysel temalı filmleridir. "Muhsin Bey" (1987) de dönemin klasik yapımlarının dışındadır (Bayburtluoğlu, 2005: 38-39).

Özellikle "Muhsin Bey" tema olarak dönemin yükselen akımı arabesk film furyasının bir parçası gibi görünse de çok farklı bir filmdir. Bu film klasik arabesk filmlerle karıştırılmamalıdır.

Göç ve gecekondulaşma temalı arabesk filmlerin içinde Orhan Gencebay filmleri, "Bir Avuç Cennet" (1985). "Çiçek Abbas" (1982) gibi filmler örnek oluşturmuştur. Arabesk filmler Şerif Gören, "Kır Gönlünün Zincirini" (1980), "Ayrılık Kolay Değil" (1980), gibi filmlerle vardır. TRT'nin arabeski yasaklaması, sinemanın arabeski sahiplenmesi ile sonuçlanmıştır (Bayburtluoğlu, 2005: 45).

Kentleşme, sanayileşme, yabancılaşma, göç, gecekondu kültürü, yoksulluk, işçi sorunu ve sendikalaşma, birey ve ailenin kent içindeki durumu ile orta sınıfın oluşum süreci vb. önemli toplumsal kırılmalardır ve Türk sineması bu kırılmalardan etkilenmiştir (Tugen,2014: 1).

1980'lerde video pazarı, Türk sinemasını geçici olarak canlandırsa da bu durum uzun ömürlü olamamış, video pazarı için çekilen filmlerin teknik açıdan kaliteden uzak olması seyirciyi olumsuz etkilemiş, "Video ve Müzik Eserleri Kanunu" sebebiyle bu pazar da etkinliğini yitirmiştir." Amerikan şirketlerinin ofislerini kurarak, bir aracıya ihtiyaç duymadan dağıtım yapmaları da sinema açısından piyasayı olumsuz etkilemiştir. Tüm bu olumsuz şartlara rağmen toplum sorunlarına duyarlı bir sinema için çabalayan yönetmenler zorlu koşullarda film çekmeye devam etmişlerdir. Yılmaz Güney, sınıfsal çelişkiler, adaletsizlik, göç, feodal sistem gibi sorunları eleştirel süzgecinden geçirerek "Toplumcu Gerçekçi" akıma öncülük etmiştir. Şerif Gören' in yönettiği "Yol" (1981) filminin senaryosunu cezaevindeyken yazmıştır. Film, Cannes' de "Altın Palmiye" ödülünü Gavras'ın Kayıp (1982) isimli filmiyle paylaşmıştır. Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Ömer Kavur, Yusuf Kurçenli "Toplumcu Gerçekçi" akımın diğer önemli yönetmenleri olarak varlık göstermişlerdir (Kaba,2019: 56-57-59).

Seksenlerde bir kırılma olmuş ve bunun sonucunda toplumsal ve kültürel olarak bir değişim yaşanmıştır. "Yeni Türkiye Sineması" da bu değişimin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemden sonra çekilen filmler kendi dönemini birçok açıdan söz konusu ederek çekilmişlerdir. Dolayısıyla bu filmler klasik Türk sineması filmlerinden farklı bir çizgi üzerinde yükselmişlerdir. Bu dönemde Türk sineması yabancı basında çok yer almış,

eleştirmen anlayışı değişmiş ve yeni yönetmenlerin adları duyulmuş, usta-çırak ilişkisi önemini kaybetmiştir (Atam, 2011: 83-84).

Doksanlara kadar sinemanın varlığı seyircinin varlığına bağlıdır. Doksanlarda seyirciyi çok da önemsemeyen bir "yapımcı yönetmen" kavramı ortaya çıkmıştır. Derviş Zaimoğlu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, bu yapımcı yönetmenlerdendir. Doksanlarda ortaya çıkan bu yeni sinemayı araştırmacılar "Yeni Türkiye Sineması", "Sanat Sineması", "Bağımsız Sinema", "Yeni Sinema Hareketi", "Çağdaş Anlatı Sineması" şeklinde adlandırmışlardır (Kaya, 2018:2).

1990'dan sonra Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Ümit Ünal, Kutlug Ataman, Semih Kaplanoğlu, Serdar Akar, Yeşim Ustaoğlu, Reha Erdem gibi, genç kuşak yönetmenler kendi üsluplarıyla var olmuşlardır (Kaba,2019: 689).

Yeni Türkiye Sineması" Seksen darbesinin getirdiği sıra dışı siyasi ortamdan etkilenmiş ve bu sinemaya bir çerçeve çizmek zor olmuştur. Öyle ki darbeden den sonra da sinema bir bütünlük arz etmemiştir (Dümelli,2019:7).

Doksanlarda birçok yönetmen ortaya çıkmıştır. Türk sinemasının bir sistem geliştirememiş olması yapımcı – yönetmen kavramını belirginleşmiştir. Kültür Bakanlığı vb. kaynakları kullanarak filmlerinin yapımcılığını üstlenen yönetmenler Avrupa sinemasını örnek alarak seyirciden bağımsız yapımlarla isimlerini duyurmuşlardır. Bu filmler, toplumsal gerçekliği değil yönetmenin gerçekliğini dikkate aldıklarından büyük izleyici kitlelerine hitap edememişlerdir. Festivaller bu tarz filmlere destek vermiş ama "Klasik Türk Sineması" örnekleri de çekilmiştir. "Züğürt Ağa" (1985) filminin senaristi Yavuz Turgul daha sonra yönetmenliğini yaptığı filmlerle öne çıkmıştır. "Eşkıya" izleyiciyi tekrar sinema salonlarına doldurarak Türk sineması için önem arz etmiştir (Bayburtluoğlu, 2005: 4).

Amerikan sinemasına karşı, Avrupa sinemasını destekleyen Eurimages, Doksan sonrası sinema desteği için önemli bir fondur. Film yapımının bütün ayaklarını destekleyen Eurimages, Avrupa sinemasında ortak yapımları ve işbirliğini desteklemiş, Türkiye, 1990'da Kültür Bakanlığı üzerinden bu fona üye olmuştur. Eurimages desteği sayesinde sanat filmi çekmek hayal olmaktan çıkmıştır. Uzun süre seyircisiz kalan sinema Amerikan filmleriyle salonlara dönmüş, işletmeciye dayanan Yeşilçam sistemi çökmüş, yerli filmi sayısı azalmış, Doksanlarda devlet ilk defa yerli sinemadaki ekonomik dar boğaza müdahale etmiştir. 'Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi' yürürlüğe girmiş ve desteklenecek filmlerin

seçimi için değerlendirme Komisyonu' oluşturulmuştur. Böylece "Kültür Bakanlığı" 1990 ile 1995 arasında kırk dört filmin yapımını desteklemiş ve on iki tane yönetmen ilk filmlerini çekmişlerdir. 1990'lı yıllardan sonra sinema yeni bir oluşum içine girmiştir. Çekilen film sayısı az olsa da konu, tema, biçimsel yaklaşım çeşitli ve ilginçtir. Ayrıca bu dönem ilk filmlerini çeken genç bir kuşağa da tanıklık etmiştir (Kaba,2019: 59-60).

Doksan sonrası sinemayı anlamak için ülkenin sosyoekonomik durumu da bakmak gerekmektedir. Bu anlamda köyden kente göç devam etmiş, kalkınma planları yetersiz kalmış, taşrada sanayi yok olmaya yüz tutmuş, nüfus ve dolayısıyla hizmet sektörü de kentlerde toplanmıştır. Artarak devam eden liberal politikalar, küreselleşme, ithalat, üretimde hizmet sektörüne öncelik verilmesi, tarım ve hayvancılıktaki üretimin düşüşü, geçim koşullarını zorlaştırmıştır. Göçle kalabalıklaşan kentlerde sosyal adaptasyon zorlaşmış ve işsizlik had safhaya ulaşmıştır. Şehirlerin kalabalıklaşması, sosyal ve fiziksel sıkıntıları beraberinde getirmiş, planlamadaki yetersizlik bireyi toplumsal açıdan mekândan tecrit etmiştir. Bu tecridin birey üzerinde olumsuz etkileri olmuş, sosyal ilişkiler zayıflamış ve ilginç bir toplumsal tabaka ortaya çıkmıştır. Bu toplumsal tabakada idealler arka planda kalmış bireysel istekler bencilce ön plana çıkmış, bundan entelektüeller de payını almış, içsel sorgulamalarla, ideallerinden uzaklaşmışlardır (Kaya, 2018: 43-44).

Doksanlarda film sayısı azalmış, "Amerikalı" (1993), "Düş Gezginleri" (1992), "Bay E" (1995), "İstanbul Kanatlarımın Altında" (1996) filmleri önem arz etmiştir. "Güle Güle" (2000) ve "Ağır Roman" (1997) filmleri hasılat açısından başarılı olmuşlardır. Tek sıkıntı Amerikan filmleri olmamış, kalite önemsenmemiş, seyirci dışlanmış, sinemasal bazda filmler yetersiz kalmıştır. Bu dönemde bazıları ticari filmleri savunurken bazıları sanat sinemasını savunmuştur (Şirin,1999: 88).

Asuman Suner Yeni Türk Sinemasını: Bir yandan yıldız oyuncu ve yönetmenleri öne çıkaran, geniş reklam olanaklarına sahip, gişede başarılı "popüler" sinema; diğer yandan yönetmenin filme damgasını vurduğu, küçük bütçeli, amatör ve tanınmamış oyuncularla, sınırlı dağıtım ve gösterim olanağıyla festivallerde aldığı ödüllerle "sanat" sineması olarak tanımlamıştır (Kaba,2019: 61).

1996'da çekilen ve önemli festivallerde birçok ödüller alan Tabutta Rövaşata (1996) yeni bir tarzı haber vermiş, daha sonra "Masumiyet" (1997), "Kasaba" (1997), "Mayıs Sıkıntısı" (1999), "Güneşe Yolculuk" (1999) gibi filmler, festivallerde büyük başarı sağlanmıştır (Suner,2005: 37).

"Yeni Türk sineması" kavram olarak iki çerçevede değerlendirilebilir, bunlardan ilki ulusal kimliğin çizdiği çerçevedir diğer ise zamanın çizdiği çerçevedir. Popüler sinema ile sanat sineması ayrımı ise bu noktada tamamen üçüncü bir çerçeve çizmektedir (Suner,2005: 28).

"Yeni Türk Sineması" Doksanların ortalarında yeni yönetmenlerce ortaya konmuştur. Bu yönetmenler daha çok kendi iç dünyalarına yönelen filmler çekmişlerdir. Bu yönetmenler içerik olarak yeniye yöneldikleri gibi biçimsel olarak da yeni özellikler denemişlerdir. Bu yeni sinema artık televizyon, reklam, müzik vb. kollardan yararlananmış, popüler sinema ve sanat sineması gibi ayrımları bünyesinde barındırmıştır. "Yeni Türk Sineması" kavram olarak yenidir ve sinema sektörü içinde önemli bir tanıma sahip de değildir. Bu kavram ana akım sinema ve sanat sinemasında varlık göstererek aidiyet kavramını sorgulamıştır. Bazı araştırmacılar bu yeni sinema kavramını "Eşkıya" (1996) filmiyle başlatmışlardır. Çünkü "Eşkıya" Hollywood kalitesine yakın bir teknik kullanılarak sinema için kötü bir zamanında iki buçuk milyon seyirciye ulaşmıştır. Bazı araştırmacılar ise "Yeni Türk Sineması" anlayışını "Tabutta Rövaşata" (1996) ile başlatmışlardır. Aynı araştırmacılar, "Yeni Türk Sineması" nın izleyiciyi davranış noktasında değiştirdiğini ve yerli seyirci sayısını arttırdığını da söylemişlerdir. Böylece ülkemiz yerli yapımların en çok izlendiği ülkeler arasına girmiş, yapımcılık anlayışı değişmiş, yönetmenler, filmlerinin yapımcılığını da üstlenerek yapımcı-yönetmene dönüşmüştür (Sevinç, 2014:3).

"Yazı Tura" (2004) filminin kahramanı, memleketinin kayaya oyulmuş evlerine bakarak "korkuyorum, hayaletler var bu evlerde, der. " Bu söz aynı zamanda Doksanlardan itibaren doğmaya başlayan "Yeni Türk Sineması" nın temel meselesini de ifade eden bir söylemdir. Çünkü bu sinema sürekli "aidiyet" teması etrafında dönüp durmuştur (Suner, 2005: 15).

Doksanlara kadar sinema açısından bakış açısı taşradan şehre yönelirken daha sonra tam aksi bir durum yaşanmıştır. Zira insan, şehirde aradığı mutluluğu bulamayarak yüzünü taşraya dönmüştür. Bu durumun Seksenlerden sonra uygulanan serbest ekonomik politikayla da ilgilidir. Taşradan şehre eğitim almaya giden birey eğitimi bitince ait olduğu yere dönenerek oraya farklı bir gözle bakmaya başlamış, edebiyat, müzik, sinema vb. ile taşraya yeniden bir anlam kazandırmak istemiştir. Doksan sonrası yeni sinema anlayışını oluşturan en önemli sebeplerden biri bu durumdur. "Yeni Türk sineması" Doksandan önce ülkenin politik gündemiyle bağlantılı baba figürü olarak gördüğü devletin adaletsizliğine uğradığını düşünen karakterin bundan kurtulma arayışının sonucunda ortaya çıkmıştır. Kendisini sisteme ait

hissetmeyen yönetmenlerin bu sisteme karşı bir şeyler söyleme ihtiyacı bu yeni sinema hareketini şekillendirmiştir (Çavuş, 2019: 2-3).

"Yeni Türkiye Sineması" yönetmenlerinin birçok açıdan arayışları sürmesine ve çoğunlukla bireysel duruşlar sergilemelerine rağmen hikayelerini hep bir günlük taşra teması etrafında şekillendirmişlerdir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu, Semih Kaplanoğlu ve Derviş Zaim bu yeni sinemanın öncüleridir. Aldıkları eğitim tamamen farklı olsa da ortak noktaları otuzlarında film çeken bir kuşağa ait olmalarıdır. Bunlar bir yandan yereli işlerken bir yandan evrenseli yakalamaya çalışmışlardır. "Tabutta Röveşata" (1996)," Eşkıya" (1996), "Ağır Roman" (1997), "Laleli'de Bir Azize" (1998), "Gemide" (1998), "Masumiyet" (1997) gibi filmler şehrin artıkları, üzerinden taşra öyküleri anlatmıştır (Çavuş, 2019: 15).

Türk sineması 2000'den sonra hızlı bir değişime sahne olmuştur. Bu değişimin en bariz görünümü kendini karakterlerde belli etmiştir. Artık tipler seyircinin alışkın olduğu rengini belli eden ya siyah ya beyaz tipler değil, rengini belli etmeyen gri tipler de Türk sinemasında varlık göstermeye başlamıştır. Bu durum özellikle de kadın karakterlerde vuku bulmuştur. Erkeğin emrine amade iyi ya da tamamen toplumla ters düşmüş kötü kadın yerine tüm renkleri bünyesinde barındıran ve ayakları üzerinde durabilen kadın belirmiştir. Yönetmen seyirciyi değil kendi duygularını dikkate alan bir sinemasal üretimler yapmaya başlamış, kendini seyirciye beğendirmeye çalışan kalıp yapımlardan vazgeçmiştir. Tüm bunlar olumlu gelişmeler olarak kayda geçmiş ve yerli üretime ilgi artmıştır. Sinema eğitim anlamında da olumlu gelişmeler göstermiş bu noktada eğitim veren kurum sayısı artmıştır. Devlet de bu olumlu gelişmelere kayıtsız kalmayarak Türk sinemasını desteklemiştir. Televizyonda da Hollywood yapımları değil daha çok yerli yapımlar tercih edilmiştir. Bu durum yurt dışında da olumlu bir şekilde vuku bulmuş ve yerli yapımlar festivallerde ciddi ödüller almışlardır (Sevinç, 2014: 2).

2000'ler artık Türk sineması için bağımsız bir sinema var denilebilen bir dönem olmuştur. Bu dönem "Festival Yönetmenleri Dönemi" olarak da anılmıştır. Bu dönem yönetmenleri festivallerde ödüller almakta ve üretimlerini bireysel güçleriyle devam ettirmektedirler. Belki de bu sebeple içine çekilen ve yalnızlaşan bireyin yabancılaşmasını tema olarak seçmişlerdir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoğlu gibi yönetmenler bu dönemi damgalarken "Bağımsız Sinema Hareketi" kendini iyice hissettirmektedir. Sinema artık hem bireysel hem de politiktir (Keleş, 2018: 61).

2000’den sonra RTS (Radyo Televizyon ve Sinema) bölümlerinin sayısı ve sinema üzerine yapılan çalışmalar artmış, Kültür Bakanlığı ‘Geleceğin Sineması’ projesi çerçevesinde üreten öğrencileri desteklemiş, türlü yarışmalar düzenlenerek bir teşvik oluşturulmuştur. Ayrıca Nuri Bilge’nin Cannes’te aldığı ödüller yurt dışında da Türk sinemasının adını duyurmuştur (Sevinç, 2014: 17).

2000’lerde komedi de çok konuşulmuştur. “Fasulye” (2000), “Vizyontele” (2001), “Mumya Firarda” (2002), “Kolay Para” (2002), ”Son” (2002), “Şeytan Bunun Neresinde” (2003), “Rus Gelin” (2003), “Ömerçip” (2003) ve G.O.R.A (2004) o dönemde dikkatleri çekmiştir.

“Eşkıya” (1996) ile yükselen popüler sinema bu yükselişi sürdürmüş 2000'lerde kendi içi pazarımızda Hollywood hakimiyetini sarsmıştır. G.O.R.A. (2004) dört milyon izleyici sayısına ulaşarak büyük bir başarı sağlamış ve onu “Vizontele” (2000) izlemiştir (Suner, 2005: 35).

2000’lerde sinema televizyonla çok farklı bir etkileşim içerisine girmiş bu etkileşimde televizyonda ün kazanan bazı sanatçı ve yapımcıların filmleri sinema üzerinden pazarlanmıştır. Ayrıca çok izlenen bazı diziler sinemaya taşınmak suretiyle bu dizilerin izleyicileri sinemaya kazandırılmıştır. “Deli Yürek: Bumerang Cehennemi” (2001), “Asmalı Konak: Hayat” (2003), “Kurtlar Vadisi Irak” (2006), “Muro” (2009), “Vali” (2009) bunlardan bazılarıdır (Kaba,2019: 64-65).

2.2. Ömer Kavur’un Biyografisi ve Filmografisi

Asıl adı Celal Ömer Kavur olan yönetmen 18 Haziran 1944 tarihinde Ankara’da doğmuştur. Babası İbrahim Şadi Bey Girit göçmenidir. Annesi Sina Abbase Hanımdır. Yönetmen, ilkokulu İstanbul Kızıltoprak’da, ortaokulu Robert Kolej'de, liseyi Kabataş Erkek Lisesi'nde okumuştur. Ortaokul ve lise yıllarında Fenerbahçe Basketbol genç takımında oynamıştır.

https://www.biyografi.info/ (Erişim tarihi: 10.07.2023)

Mısır Prensesi Vicdan Moralı'nın kızı, ressam Emel Korutürk'ün kuzeni, sinema yönetmeni Ömer Kavur'un annesi Sina Abbase Moralı 97 yaşında vefat etti. "Sina Abbase, Prenses Vicdan Moralı ve Merhum Naci Ali Moralı'nın kızlarıdır.

https://www.odatv4.com/ (Erişim tarihi 15.02.2024)

Paris'de Conservatoire Libre du Cinéma Français'de sinema okuduktan sonra, ayrıca "Yüksek Gazetecilik Okulu" ile Sosyal Bilimler Okulu'ndan mezun olmuştur. "Sorbonne Haute École du Journalisme"de gazetecilik okumuştur. Teknik-pratik sinema eğitimini Paris Üniversitesi'nde sinema tarihi üzerine yüksek lisans yaparak tamamlamış, sonra Sorbone üniversitesindeki doktorasını tamamlamadan Türkiye'ye dönerek R. H. Karay uyarlaması, ilk uzun metrajı "Yatık Emine" yi çekmiştir. Bu dönemde bazı kısa filmler çekerek ödüller almıştır. Fransa'da yönetmen yardımcısı olarak Bryan Forbes ile Alain Grillet'in filmlerinde çalışmış olmak onun sinemasının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Alain-Robbe Grillet'ye "Grillet'in "Yalan Söyleyen Adam" (1968) ve Brayn Forbes'in "Chaillot Delisi" filmlerinde yönetmen asistanlığı yapmıştır. Antonioni'nin sineması, Kavur'un üslubunun oluşmasında etkili olmuştur. Ömer Kavur'un Yeşilçam içinde farklı bir üslup yarattığı gibi Antonioni'de İtalya'da "Yeni Gerçekçilik" etkisine girmeden sinema dilini oluşturmuştur (Gökmen, 2018: 5).

1979'da çektiği ikinci film olan "Yusuf ile Kenan" (1979) aynı dönemdeki "Toplumcu Gerçekçi" filmlerden farklıdır. Yönetmenin bu eseri Milano Film Fuarı'nda büyük ödül almış ama yine de film Sansür Kurulu'ndan geçememiştir. Aynı yıl "Antalya Film Festivali" jürisi söz konusu sansürü protesto ederek, festivali iptal etmişlerdir. 2011' de 1979 ve 1980 yılındaki jürilerinin yaşayan üyeleri tekrar bir değerlendirme yaparak Yavuz Özkan'ın yönettiği "Demiryol" (1979) ve Ömer Kavur'un yönettiği "Yusuf ile Kenan" (1979) filmlerinin 1979 yılının "En iyi film" ödülünü paylaşmalarını sağlamışlardır https://www.biyografi.info/ (Erişim tarihi: 10.07.2023).

Daha sonra çekilen "Ah Güzel İstanbul" (1981) Firuzan'ın bir öyküsünden uyarlanmıştır. Film, Kavur için zayıf görülse "18. Antalya Film Festivali" nde o yıl birincilik ödülü olmadığı için en iyi ikinci film seçilmiştir. SİYAD için ise film, yılın en iyi filmidir. "Amansız Yol" (1985) onun sinemasında ana teması "yolculuk" üzerine şekillenen filmidir. "Körebe" (1985) ve "Göl" (1983) filmleri psikolojik gerilimi türündedirler. Kavur' un 1987'de Yusuf

Atılgan'ın romanından uyarladığı "Anayurt Oteli" dönemin sinema otoriteleri tarafından Türk Sinema Tarihi'nin ilk on eseri arasına yerleştirilmiş ve bu eseri, Venedik Film Festivali'nde büyük ilgi görmüştür. Ömer Kavur uluslararası prodüksiyonlar gerçekleştiren Alfa Film'in kurucusu ve sahibidir. Kavur, Seksenler' de Hümeyra ile yaptığı evlilik sadece iki buçuk yıl sürmüştür. Ömer Kavur 12 Mayıs 2005'te 60 yaşında Lenf kanseri hastalığından Teşvikiye'deki evinde vefat etmiştir

https://www.biyografi.info/ (Erişim tarihi: 10.07.2023).

2.3. Ömer Kavur' un Türk Sinemasındaki Yeri ve Önemi

Ömer Kavur, Türk sinemasında 1970'li yıllardan itibaren yer almış, kendine özgü üsluba sahip bir yönetmendir. Filmografisi genel bakışla ele alındığında, sinemasına özgü tekrar eden temalar ve stilistik özellikler mevcuttur. Bu nedenle Kavur, Türk sineması literatüründe auteur olarak değerlendirilmiştir.

Sinema zaman içinde kuramcıların eliyle yapı bozuma uğramış, bu durum sinema açısından olumlu bir sonuca yol açmıştır. Sinema klasik anlatı özelliğini kırmış ve farklı üretimler gerçekleştirmiştir. Türk sineması içinde kendi üslubuyla var olan Ömer Kavur da bu klasik anlatıyı kıran nadir yönetmenlerden birisidir (Baloğlu, 2018: 1).

Kavur'un filmlerinde yarattığı kahramanların başta görünür bir amaç peşinde başlayan dışsal yolculuklarının süreç içerisinde giderek içsel bir yolculuğa, bir farkındalığa dönüşmesi onun sinemasındaki tematik ortaklığa işaret etmektedir. Yönetmen, ilk dönem çalışmalarında kahramanın arayışını fiziksel bir amacın ardında örtük olarak aktarırken, daha sonra filmografisinde "Anayurt Oteli" (1987) ile başlayan olumlu kırılma ile birlikte bu arayışı, fiziksel bir amacın ardında saklamadan, doğrudan içsel bir yolculuğun temsiliyle sunmuştur. Yönetmenin filmografisindeki bu eğilim, arayış temasını beraberinde taşımaktadır. Söz konusu içsel yolculuğun getirdiği farkındalık, arayış teması ile birleşerek yönetmenin filmlerindeki başat karakterlerde kendini göstermektedir. Dahası bu içsel yolculuğun getirdiği farkındalık arayış teması ile birleşince daha geniş bir perspektifle ele alındığı zaman Türk sinemasında kendini yeni bir bakış açısı olarak sunmaktadır.

Ömer Kavur, 1974 yılında çektiği bir Refik Halit Karay uyarlaması olan "Yatık Emine" ve 1979 yılında Onat Kutlar' ın senaryosundan filme aktardığı "Yusuf ile Kenan" filmiyle 70'li yıllarda Türk sinemasına adım atmıştır. 70'li yılların hem sinemasal hem toplumsal koşulları Kavur' un sinemasını etkilemiştir. "Yatık Emine" (1974), "Yusuf ile Kenan" (1979), "Kırık Bir Aşk Hikâyesi" (1981), "Ah Güzel İstanbul" (1981), "Göl" (1982), "Körebe" (1985), "Amansız Yol" (1985) gibi çalışmaları sıradan dram filmleri gibi görünse de bu filmlerin toplumsal bağlamda aktardığı bir söz ve o sözün ardına sakladığı bir mesajı mevcuttur. Kavur, çektiği bu filmlerle toplumsal yaşamda gördüğü eksiklikleri ve aksaklıları, toplumun aldığı ve alması gerektiği yolu, telaşsız bir dram perdesi altına saklayarak vermektedir (Esen, 2015: 181-182).

Kavur, sinema eğitimini yurt dışında tamamlayarak ülkeye döndüğünde dönemin sinemasında usta çırak ilişkisi hakimdir ve üretim yapımcıların elindedir. Kavur, bu sebeplerden klasik Yeşilçam sistemi tarafından çok benimsenmemiştir. Yönetmen, "Yatık Emine" yi çekerken yaşadıklarını: Beni yönetmen olarak çok fazla kabul etmediler. O zaman okullara karşı bir tavır vardı. Açık açık söylenmese de bu hissediliyordu. Çünkü usta-çırak ilişkisi çok güçlüydü; o ilişkiler denetlenebiliyordu, şimdi okullu biri gelecek problemler çıkaracak düşüncesi hakimdi şeklinde ifade etmiştir (Esen, 2002: 23-24).

Yönetmenin filmleri, 'yolda olma' durumuyla birlikte dönemin sosyo-ekonomik ve siyasi durumuna dair eleştiri içerir. Örneğin, "Yatık Emine" (1974), "Kırık Bir Aşk Hikâyesi" (1981), "Göl" (1983), "Karşılaşma" (2002) gibi filmlerde kahraman, vardığı kasabanın düzenini bozar. Kahramanın kasabadan ayrılması ile birlikte düzen yeniden sağlanır. Kavur, bununla toplumun yeniliğe kapalı olduğunun ve kahramanın yeniliğe yönelik sürekli arayış içinde olduğunun altını çizmektedir. Çünkü yönetmen de tıpkı filmlerindeki o başat karakterler gibi bulunduğu topluluğun düzenini bozan bir bakış açısına sahiptir. O, Türk sinemasını sıradan bir bakış açısıyla ele almadığından içinde bulunduğu topluluktan ve o topluluğun bir parçası olduğu sistemden yabancılaşmıştır. Bu durumu yönetmenin filmlerinden ve filmlerinde yarattığı kahramanların ruh hallerinden anlamak mümkündür.

"Yusuf ile Kenan" (1979), "Ah Güzel İstanbul" (1981), "Körebe" (1985) ve "Amansız Yol" (1985) filmlerinde kahraman, ya bir kenar mahallede hikâyesine başlayıp yolculukla devam eder ya da hikâyesine bir yolculuk sonucu vardığı bir kenar mahallede başlar. Kavur, seçtiği filmsel mekânlarla seyirciye memleket manzaralarını ve meselelerini "Toplumcu Gerçekçi" bir bakış açısıyla sunar. Kahraman maddi bir amacın peşinde yola düşer, ardından

yolculuk uzadıkça farkındalık ve iç görü kazanır, böylece seyirci onun gözünden yönetmenin değinmek istediği sıkıntıları fark eder. Kavur sinemasında, yol ve arayış bazen umudun bazen bir çıkmazın sembolü olur.

"Yusuf ile Kenan" (1979) filminde zaman, yol ve arayış başlı başına birer karakter gibi sunulmasa da taşradan İstanbul'a uzanan umudun sembolleridir. "Kırık Bir Aşk Hikâyesi" (1981) nde kasabaya gelen yabancı bir öğretmenin mutluluk arayışı aktarılır. Kahraman gelir, düzen bozulur ve onun gidişiyle düzen yeniden kurulur. "Ah Güzel İstanbul" (1981), "Amansız Yol" (1985), "Körebe" (1985) ve "Melekler Evi" (2000) filmleri yol ve arayış temasının görünür olduğu filmlerdir. Kahramanın fiziksel arayışı, süreç içerisinde içsel bir yolculuğa ve farkındalığa dönüşür. Tüm Kavur filmlerinde olduğu gibi başat karakterlerin bir araya gelişleri ve birbirlerinden kopuşları, onlara içsel bir farkındalık ve arayış gücü kazandırmaktadır. Bu noktada farkındalık ve iç görü kazanma durumu Türk sineması için de geçerlidir. Ömer Kavur bu farkındalığı ve iç görüyü Türk sinemasına kazandırma noktasında önemli bir yönetmendir.

"Anayurt Oteli" (1987) ile yönetmenin sinemasında değişim başlar. Yusuf Atılgan'ın romanından uyarlanan bu filmle Kavur' un kahramanları artık mistik bir yolculuğun pençesinde kendi içlerine doğru çekilmeye başlamaktadırlar. Bu dönemden itibaren yönetmenin filmlerindeki karakterler zihinlerinde yarattıkları mistik âlemde mekâna bağlı olarak döngüsel zamanın, rüyanın, hayalin pençesindedirler. Yönetmen, ikinci dönem çalışmalarında kasaba ve yol imgesini kahramanın kendine ve topluma yabancılaşmasını anlatmak için kullanmıştır. Birey, giderek yaşadığı toplumdan hatta bu dünyadan kopmakta, pençesine düştüğü arayıştan mütevellit kendine dahi yabancılaşmaktadır (Kurt, 2019: 66-67).

Anayurt Oteli'nde Zebercet' in "Oysa ben sizin adınızı bilmiyorum." şeklindeki cümlesi yönetmenin seyirciye seslenişidir. Kavur, bununla seyircinin sinema noktasında arayışın neresinde olduğunu ona hatırlatmak, onu farkındalığın içine çekerek konfor alanından çıkarmak ve basit bir katarsisin pençesinden kurtarmak istemektedir. Hatta belki onu da kendine ve topluma yabancı hale getirmek noktasında çabalamaktadır.

Kavur'un özdeşim kurduğu "Gece Yolculuğu" (1987) filminin kahramanı yönetmen Ali, Türk sinemasındaki söz konusu arayışı destanlaştıran bir karakterdir. Kavur, kendisinin sinemadaki arayış hikâyesini, kahramanın hikâyesine eklemiştir. Yönetmen, "Gece Yolculuğu" filmine "Anayurt Oteli" ni çektikten dört ay sonra başlamıştır. Bu filmi kendi

şahsına bir öz eleştiri olarak yöneltmiştir. Kavur, bu dönemde bireyin iç dünyasını ele alan filmler çekmiştir ama bu filmlerin sinemada gözle görülür bir başarısı ya da karşılığı yoktur. "Gece Yolculuğu" hem yönetmenin negatif enerjisini boşalttığı bir filmdir hem de onun filmografisinde yeni bir dönemin filmidir (Kıraç, 2003).

Kavur sinemasında kahraman; ister maddi ister manevi, mistik ya da gerçekçi, içsel ya da dışsal, farkında olarak veya olmayarak sürekli bir devinim, bir arayış, bir yolculuk halindedir. Arayış ve yolculuk temaları onun filmografisinin ortak eksenini oluşturur. İlk filminden "Anayurt Oteli" (1987) filmini çektiği zamana dek geçen süreçte yönetmenin filmografisinde kahramanın arayışı somut temsillerle aktarılmıştır. Bir anlamda yönetmenin ilk dönem çalışmalarında Türk sinemasının 70'li yıllardaki "Toplumcu Gerçekçi" eleştiri perspektifinin etkisi vardır. Yönetmen ilk dönem çalışmalarında sosyolojik bir bağlamı görünür kılar. "Anayurt Oteli" (1987) filmiyle başlayan ikinci döneminde çektiği filmlerde ise arayış teması kahramanın kendi içine yaptığı yolculukta biçim bulur. Bu dönemki çalışmalarında arayış teması Doğu mesnevisindeki kahramanın yolculuğuyla benzerdir. "Gizli Yüz" (1991) bu noktada öne çıkan bir örnektir. Özetle, Ömer Kavur' un sinemasında kahramanın arayışı, ilk dönem çalışmalarında somut bir eksende temsil edilirken, söz konusu tema ikinci dönem çalışmalarında soyut bir aktarımla işlenmiştir.

Bu soyut aktarım noktasında yönetmen birçok filminde Macit Koper, Aytaç Arman, Zuhal Olcay, Şahika Tekand gibi belli oyuncularla çalışmıştır. Bu auteurlük alameti onun kafasında hayatı ve temel korkularını anlattığı belli sahneleri görünür kılmanın bir çabasıdır. Bu görünürlüğe örnek olarak birçok filminde bir adamın bir telefon kulübesinden bir kadını araması ya da mekân olarak otelleri tercih etmesi, kahraman olarak saat tamircileri otel resepsiyonistlerini seçmesi örnek verilebilir. Kavur filmlerinin, temel sorunsal olarak zaman vurgusu taşıyan örnekler içermesi, yönetmen açısından auteurlük alametleridir.

Doksan' dan sonra da film çekmeye devam eden Kavur, yalnızlık, yabancılaşma, zaman, saplantılı aşk, mekâna sıkışmış insan imgesi, arayış üzerine sorgulamalarına devam etmiştir. Kavur, "Yatık Emine" (1985)'den "Anayurt Oteli" (1986)'ne kadarki filmlerinde sosyo-ekonomik sıkıntılar sebebiyle çaresiz insanların trajedilerini anlatmıştır. Onu uluslararası sinemada ayrıcalıklı kılan "Anayurt Oteli" (1986) ve sonrasında çektiği filmleriyle kamerasını bireyin iç dünyasına, çevirmiştir. Kavur'un bu filmlerinde temel sorunsal artık bireyin iç dünyasıdır (Kaba, 2019: 68).

3. ÖMER KAVUR SİNEMASINDA ARAYIŞ TEMASI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

3.1.Arayış Teması Üzerine

Arayış insanlığın, dolayısıyla kahramanın hikâyesidir. " Her hikâyede bir arayış var mıdır veya kahraman her hikâyede bir yolculuğa mı çıkar? " sorusunu yanıtlamak kolay değildir. Küçük bir çocuk bile oyun oynarken kurduğu hayali hikâyesinde mutlaka önce bir sorun yaratır ve o sorunu çözmeye yönelik oyununu kurar. Bu durum bizlere her hikâyede kahramanın, çözmesi gereken bir soruna, dolayısıyla bir arayışa sahip olması gerektiğini gösterir. Bu sorunu çözmek çocuğun, dolayısıyla da insanın doğasındaki bir koddur. Bu kod doğal olarak 'kahramanın arayışı' kavramını ortaya çıkarmaktadır. İnsan, dünyaya geldiği ilk günden itibaren beslenme, barınma, hayatta kalma gibi birçok sorunla karşı karşıyadır. Bu, insanın bilincindeki tüm hikâyelerin bir problemi çözmek üzerine inşa edildiğini gösterir. Bu problemi aşma çabaları insanları, yani kahramanı bir arayışa sürükler ki, söz konusu eylem somut bir arayış olmak zorunda değildir. Hikâyedeki her türlü çatışma ve yoksunluk arayış temasına dahil edilebilir.

Kahramanın mitik macerası hep aynı yoldan tamamlanır. Bu yol, ayrılma -erginlenme-dönüş biçimindeki formüldür ve monomitin çekirdek birimidir. Kahraman olağan dünyadan olağan dışı bölgeye doğru yola çıkar. Burada sıra dışı durumlar yaşar ve en sonunda mutlak bir zafer kazanır. Kahraman bu serüvenden üstün bir güçle döner (Campbell, 2010: 42).

- Her hikâyenin bir kahramanı ve söz konusu kahramanın bir amacı vardır. Kahraman, amacı doğrultusunda bulunduğu mekândan ayrılır, yolculuk süresince yaşadıklarıyla olgunlaşır ve amacına ulaşarak eve geri döner. Gerek mitlerde gerek modern hikâyelerde Campbell'in betimlediği bu formülü okumak mümkündür.

- Campbell'in bu formülü modern hikayelerde de hala varlığını devam ettirmektedir evet ama modern hikayedeki kahramanın mutlak zaferi söz konusu değildir. Modern hikayede kahraman çoğu zaman baştan yenilmiş olarak başlıyor hikayesine ve bu da onu bildiği her şeye yabancılaştırıyor ya da belki bizim gördüğümüz yenilgi durumu kahraman için tam bir zaferdir.

Kongo'dan büyücü bir hekimin düşünü de dinlesek Lao-Tse'nin sonelerini de dinlesek bir Eskimo masalının anlamını da yakalamış olsak hiç fark etmez, hepsi aynı hikâye formunun şekil değiştirmiş halidir. Bütün çağlarda insanoğlu tarafından mitler üretilmiştir. Bu mitler insanın ortak aklıyla üretilen her şeyin ilham kaynağıdır. Çünkü kozmos sonsuz enerjisini

insanın kültürel üretimine aktarmıştır. Dini ve felsefi sistemler, sanat formları, insanın sosyalleşme biçimleri, büyük buluşların hepsi kozmosun o sonsuz enerjisiyle ortaya çıkan mitten türemiştir (Campbell, 2010: 13).

Bu noktada analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung' un arketip kavramından söz etmek gerekir. İnsanlar dünyanın farklı yerlerinde yaşasalar da geçmişten gelen ortak bir hafızaya sahiptirler. Bu kollektif hafıza insanların bireysel hafızalarının ortak bir görünümüdür. Söz konusu bu görünmez bağ, insanlık adına ortak değerler üretme eğilimindedir. Bu durum, insanlığın ortak hafızasının kaynağını oluşturmaktadır. Kolektif bilinçdışı bireysel değil evrenseldir ve arketiplerin aktarıcısıdır. İlk imgeler ve arketipler, insanlığın en eski ve evrensel düşünce biçimleridir. İnsanlığın tekrarlanan yaşantıları arketiplerin kaynağıdır (Jung, 2006: 144-148).

Jung, insanlardaki kolektif bilinçaltının benzer kavramları, değerleri, imgeleri vb. var ettiğini bunun insanda doğuştan var olan bir yapı olduğunu söyler. Bu bakımdan tüm insanların dünyaya aynı hazır bilgilerle geldiğini ve bu bilgilerin evrensel olduğunu belirtir.

İnsan da hayvanlardan farklı değildir. O da hayvan gibi başından beri kendi türüne özgü kalıp bir ruha sahiptir ve insanın sahip olduğu bu kalıp ruh insan türüne ait belirgin özellikler taşımaktadır. Diğer canlılarda içgüdüsel davranışı ortaya koyan yapı için kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Buna benzer olarak insanın, insana benzer davranışlar göstermesini sağlayan ve farkında olmadığı kalıp yapının ne olduğunu bilmemekteyiz. Jung bu bilinmezi, imge şeklinde işlev biçimleri olarak tanımlamaktadır. Bu tanımda imge sadece fiilin yapısını değil fiile sebep olan bilindik durumu da ifade eder. Jung'a göre insan türüne has bu ilkimgeler muhtemelen insan türüyle eş zamanlı ortaya çıkmıştır. Bu ilk imgeler insan türüne ait davranışların kalıplarıdır. Bu kalıplar insan DNA'larında mevcuttur. İnsan zihni yapı olarak başından beri hazır bir kalıba sahiptir. Bu sebeple zihnin her işlevi ama daha özelde bilinçdışından kaynaklanan işlevleri de dolayısıyla başından beri belli bir şemaya sahiptir. Jung bu işlevlerden en önemlilerinin yaratıcı fantezi olduğunu söylemektedir. İşte "İlkimgeler" bu yaratıcı fantezilerde ortaya çıkmaktadır. Bu şekilde arketip kavramı da kendine pratikte bir yer bulmuş olur. Jung bu gerçeği ilk defa kendisinin değil Platon'un ortaya attığını belirtir. Adolf Bastian, Humbert, Mauss ve Hermann Usener gibi şahsiyetlerin bu kavrama katkı sağladıklarını da ekler. Ayrıca kendisinin bu kavrama katkısının şu

olduğunu belirtir: Arketipler çevrenin şartları ile yaygın hale gelmemiş çevre şartlarından bağımsız bir şekilde kendiliğinden ortaya çıkmıştır (Jung, 2001: 29-30).

Jung'un bu ifadelerinin kanıtı tarih boyunca dünyada birbirinden habersiz birçok insan topluluğunda aynı davranış kalıbı ve aynı düşünce şeklinin ortaya çıkmış olması ve bunların birbirine benzer seyirler göstermiş, hikayeler üretmiş olmasıdır.

Arketiplerin içindeki bilgi bilinçdışı bilgi değildir çünkü arketiplerin içeriği değil biçimi belirlidir ve bu belirlenmiş biçimler çok kısıtlıdır. Bir arketipin içeriği ancak bilinçli deneyimler sonucu elde edilmiş malzeme ile doldurulunca bir anlam kazanır. Arketipin görünümü kristalin eksen sistemi örnek verilerek açıklanabilir. Kristalin eksen sistemi fiziki alemde bir yer kaplamaz ama sıvıdaki kristal oluşumunu biçimlendirir. Maddi varlık, önce iyonların, sonra da moleküllerin özel olarak kümelenmesiyle var olur. İşte arketip de bu şekilde içi boş sadece biçimsel bir varlıktır. Bu biçimler kalıtımla aktarılır ve bu biçimler yine biçimsel olan içgüdülere karşılık gelir. Ne arketiplerin de içgüdülerin varlığı kanıtlanamaz. Arketip asla somut olarak var olamayan değişmez bir çekirdek anlama sahiptir (Jung, 2001: 31-32).

Arketip kavramı bu şekilde tanımlandıktan sonra kahramandaki "arayış" da bir tür ilk imge yani bir tür arketip olarak tanımlanabilir. Çünkü insan var olduğu günden beri elindekiyle yetinmemiş ve hep var olmayanı arama eğilimine kapılmıştır. Bu olmayanı arama eğilimi de insanın yaradılışıyla eş zamanlıdır. Bu kadim eğilim-arayış- insanın her davranışında dolayısıyla da yazılmış her hikayesinde kendini göstermiştir. Jung'un ana arketiplerine baktığımız zaman "persona, gölge, anima, animus, hilebaz, yaşlı bilge, anne" gibi arketiplerin varlığı ile karşılaşmaktayız. Bunlar ana arketipler olsa da muhtemel başka arketiplerin varlığı da sezilmektedir. Nihayet bu çalışmanın sonucunda görülmüştür ki "arayış" da insanın hikayesindeki kollektif bilinç altına karşılık gelen arketiplerden birisidir.

Jung, yeryüzündeki insanların aynı davranışlar göstermesinin nedenini arketiplerle açıklar. Ona göre insan, bilincinin en karanlık yerinde herkesle ortak olan bilinci taşır ve hiç kimse bundan bağımsız değildir. Şartlar yerli yerinde olduğu zaman arketipler çevre şartlarına bakmadan insanın benzer düşünmesine ve benzer hissetmesine sebep olmaktadır. Arketipler insanın en derin arzularını taşıdıkları için edebiyata da yansımıştır (Serrican,2015:7).

Hikayeler de edebiyatın en temel parçaları olduğundan her hikâyede kahramanı harekete geçiren ve onu, o meşhur yolculuğuna çıkaran dürtünün "arayış arketipi" olduğu

görülmektedir. Bu dürtü ilk günden bugüne her hikâyede var olduğundan bu dürtünün de bir tür arketip olduğu kabul edilmelidir çünkü eğer arayış yoksa hikâye de yoktur. Arayışın olmadığı yerde hikâye durağanlaşır, akmaz, kendini anlatamaz. Arayışın olmadığı yerde hikayenin üzerinden akabileceği herhangi bir zemin de oluşmamaktadır. Peki her hikâyede mutlaka arayışa sebep olan bir nesne söz konusu mudur? Bu noktada alan yazınında önemli bir yere sahip olan "Masalın Biçimbilimi" nde Propp, harekete yani arayışa sebep olan nesneleri şu şekilde açıklar:

Masalların betimlemesi için yöntemler:

"1. Kral, bir yiğide, bir kartal verir. Kartal, yiğidi, başka bir krallığa götürür.
2. Büyükbaba, Suçenko' ya bir at verir. At, Suçenko' yu başka bir krallığa götürür.
3. Bir büyücü, İvan'a bir kayık verir. Kayık, İvan'ı başka bir krallığa götürür.
4. Kraliçe, İvan'a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iri yarı adamlar İvan'ı başka bir krallığa götürürler vb. (Propp,1985: 26-27)."

Bu noktada masallarda olduğu gibi modern hikayelerde de arayışa sebep olan bir nesne söz konusu mudur sorusu akla gelmektedir. Bu soruyu şöyle yanıtlamak yerinde olacaktır. Modern hikâyede arayışa sebep olan somut nesne de yerini soyut bir belirsizliğe bırakmaktadır. Çoğu zaman kahramanın aradığı belirgin bir şey yoktur, kahraman hep huzursuz ve bir beklenti içindedir. Kahramanın bekleyişi gerçekte görünmez ve silik bir beklentidir. Buna rağmen Propp'un şablonu kendini sonsuz bir döngü içinde tekrar etmektedir.

Propp, masalın değişen ve değişmeyen birtakım değerler taşıdığını söyler. Kahramanlar, isimleri, nitelikleri vs. değişirken kahramanların eylemleri ve hikâyenin amacı değişmez. Aslında masal, aynı eylemleri farklı kahramanlara yaptırmaktadır. Bu sebeple masallar, kendini tekrar eden işlevlerden yola çıkılarak incelenmelidir (Propp, 1985: 27).

Özetle, geçmişten günümüze hikâyelerin asıl eksenini oluşturan arayış teması, insanoğlu hikâye anlatmayı bırakmadığı sürece varlığını sürdürecektir. Bu durum da "arayış"ı bizzat bir ilk imge bir arketip konumuna yükseltmektedir. Zira tüm hikâyelerin ulaşmak istediği bir yer, bulmak istediği bir şey, söylemek istediği bir söz vardır. Bu da söz konusu hikâyelerde kahramanı bir yolculuğa bir arayışa sevk etmektedir.

3.2.Ömer Kavur Sinemasında 1970'li Yıllarda Arayış Teması

3.2.1. Yatık Emine (1974

Yapımcı: Duran Tantekin, Necdet Barlık
Yönetmen: Ömer Kavur
Senarist: Turgut Özakman, Ömer Kavur
Tür: Dram
Yıl: 1974
Renk: Renkli
Süre: 86 Dk.
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: 01.09.1974
Özellikler: Renkli, 35 mm
Müzik: Arif Erkin
Görüntü Yönetmeni: Renato Fair
Eser: Refik Halit Karay
Oyuncular: Necla Nazır, Serdar Gökhan, Mahmut Hekimoğlu, Atilla Ergün
(https://www.sinematurk.com/ 12.02. 2023)

https://twitter.com/osepyesilcam/ (Erişim tarihi: 22.01.2024)

1974 yapımı “Yatık Emine” mekân olarak daha sonra çekilecek olan birçok Kavur filmi gibi küçük ve dar bir kasaba ortamında geçer. Bu kendi içinde orman kanunlarına sahip kasaba imgesi seyirciye, kahramanın, sıkıştığı yerden çıkması, özgür kalması ve kendini bulma noktasında bir arayışa yönelmesi gerektiğini hatırlatır. Bu filmde kahramanın arayışı huzur, mutluluk ve tutunma arayışıdır. Emine, sürgün edildiği kasabada tutunma arayışındadır. Çaldığı kapılar kapanır, sığındığı insanların hepsi isteyerek veya istemeyerek ona sırtını döner. Seyirci film boyunca Emine karakterini kasabanın sokaklarında sürekli bir devinim halinde görür.

İlk sahnede yönetmen, kamerasını önce toprağa oradan da çamurlu kasaba yoluna çevirmektedir. Kamera, Emine ve onu bir mahkûm gibi aralarına almış iki askerin adımlarında sabitlenir. Kavur, bu sahne ile kahramanın gerçek hayattaki arayışının toprakta son bulacağını ancak kahramanın hikayelerdeki arayışının sonsuz olabileceğini haber vermektedir. Yönetmenin genel plandan sonra detay plan olarak kamerayı kahramanların adımlarına odaklaması da kahramanın arayışına vurgu niteliği taşımaktadır. Çünkü adımlar arayışın simgesidir. Arif Erkin’in bestelediği müzik de film boyunca kahramanın arayışını güçlendirerek arayış temasını desteklemektedir.

Kahraman, kara bir çarşaf içinde, çamurlu adımlarla askerler tarafından azılı bir suçlu gibi kasabaya getirilir. Bu sürgün hikayesinin fotoğrafı, onun arayışının özgür iradesiyle başlamadığını göstermektedir. Emine’nin bu zorunlu devinim ve arayışı, onun son durağı olan bu küçük kasabada sona erecektir. Seyirci, bu sürgünden önce kahramanın neler yaşadığını bilmemektedir ve başını bilmediği bu hikâyede, kahramanın sürekli haksızlığa uğrayacağını, hep bir arayış ve tutunmak çabası içinde olacağını filmin başında anlamaktadır.

Kahraman, sıkıştığı bu dar mekânda bir parça huzur için savrulup dururken seyirci de bu arayışın mutlu sonla bitmesini bekler ama bu beklenti gerçekleşmez. Çünkü yönetmen, insanın hayatı boyunca gereksiz bir çabayla çırpınıp sonunda ölümle özgürlüğe kavuşacağını vurgulamaktadır. Bu ölümle özgürlüğe kavuşmak fikri Kavur’un daha sonraki filmleri olan “Ah Güzel İstanbul” (1981), “Anayurt Oteli” (1987), “Karşılaşma” (2003), “Akrebin Yolculuğu” (1997), “Göl” (1983) ve “Gece Yolculuğu” (1987)” gibi filmlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Emine; eski, kirli, siyah çarşafıyla iki askerin arasında bir suçlu gibi resmedilmiştir. Filmin bu görüntüyle açılan sahnesi üç dakika sürer. Kameranın, bazen kahramanın adımlarına kayması onun belirsiz bir geçmişten gelerek sonsuz bir geleceğe doğru sürekli bir hareket ve arayış içinde olacağını bildirmektedir. Bu sahne, kahramanın ardında bıraktığı topraklı yol görüntüsü ile son bulurken yol, adımlarla birleşerek seyirciye, bir arayışın hikayesini bildirmektedir.

Kumandanın "canım anneciğim bu bakımsız, unutulmuş, Anadolu kasabasında kaybolmuş bir çocuk gibiyim" ifadeleri, bu karakter için de arayışın habercisidir. Çünkü kaybolmak için önce yola çıkmak gerekir. Yaverin getirdiği mektupta "Uygunsuz takımından "Yatık Emine" ifadesini okuyan komutan, otoritenin sembolü olarak hemen toparlanır ve yakasını ilikler. Bu sahne, kahramanın üzerindeki toplum baskısını göstermek açısından önemlidir. Kumandanın, hiçbir suçu yokken Emine'ye gece kalması için hapishanede yer vermesi, kahramanın, o mekâna sıkışacağının ve sıkıştığı mekandan özgür kalmak için arayışa yöneleceğinin habercisi ve göstergesidir. O, bundan sonra bulunduğu bu yerde bir mahkûm bir suçlu olarak algılanacaktır. Kahramanın, hapishanede kocasını öldüren kadının saldırısına haksız yere uğraması da yine onun tutunamayacağının, bir arayışa sürükleneceğini göstermektedir.

Emine kaymakamın isteği üzerine Tahir Efendi'nin evine barınmak ve ayak işlerini yapmak üzere gönderilir. Tahir Efendi'nin karısı Emine'ye olumlu yaklaşır ama Tahir Efendi, kasabadaki erkeklerin kışkırtmasıyla Emine'ye cinsel saldırıda bulununca Tahir Efendi'nin karısı ve diğer kadınlar Emine'yi döverek buradan kovarlar. Bu noktada askerlerin bir suçlu gibi kahramanın koluna girerek onu sürüklemeleriyle sahne son bulmaktadır. Böylece kahramanın devinim ve arayışı zorunlu olarak sürdürülmüş olur. Emine, gelir gelmez bütün kasabalının bir numaralı merakı ve meselesi haline gelir. Daha önce de söylendiği gibi bu kendi içinde orman kanunları olan, namuslu ama namussuz, dürüst ama yalancı, haklı gibi görünen ama sonuna kadar haksız, iyi tarafta görünüp aslında kötü olan kasabalı imgesi daha sonra birçok Kavur filminde karşımıza çıkmaktadır. Kavur bu kasaba ve kasabalı imgesini toplumun küçük bir numunesi olarak sunmaktadır.

Kasabalılar, vicdani bir sorumluluk hissetmeden ya da insani açıdan varlık göstermek derdine düşmeden sadece topumun gözünde iyi görünerek gerçekte ahlaklı olmalarına gerek kalmadan hayatlarını sürdürebilmektedirler. Kavur film boyunca bu durumun üzerinden ahlak anlayışını sorgulamaktadır. Filmde kasabalılar hem sürekli ahlakın elden gittiğini söyleyerek

bunun üzerinden kahraman yüklenmekte hem de ahlaksız şekilde davranmaktadırlar (Sancar, 2023: 12).

Seyirci, Emine'nin hikayesinin yanı sıra kasabalının konuşmalarından (İstanbul'dan gelen son haberlere göre hala meclis-i Mebusan kurulamamış, nerdeyse senesi olacak, kaynıyormuş ortalık. Her taraftan değişik fikirler, yeni düşünceler, çok şeyler değişecek deniyor. Sultan Reşat'ın gelişi de bir yenilik getirmeyecek. Getirse bile biz bu izbe yerde fark eder miyiz sanıyorsun?) o dönemde, ülkenin de arayış ve karmaşa içinde olduğunu öğrenmektedir. Yönetmen "arayış temasını" kahramanın bireysel hikayesinden başlatarak ülkenin kamusal hikayesi bazına çıkarmakta ve bu kaotik arayışı, özelden genele yayılan bir kavram olarak filme yerleştirmektedir.

Kovulan Emine, askerler tarafından hastaneye getirilir ve ona yeni ölen bir kadının yatağı verilir. Hastane görevlisinin Emine'ye "ölüm temizliktir yat hadi yat" şeklindeki ifadesinden hem kasabalının, kahramana bakış açısının ne kadar acımasız olduğu hem de ölenin yerine anında bir canlının geçmesinden hayatın "arayış" içinde bir devir daim olduğu anlaşılmaktadır. Kasabada Emine'ye sahip çıkarak pozitif yaklaşan ikinci kişi kendisi de bir sürgün olan hastabakıcı Server'dir. O da Meşrutiyetçilerinden olduğu için sürgünde bir devinim ve arayış içindedir. Emine, Server'in desteğiyle kasabadaki üçüncü mekânı olan hastanede tutunmaya çalışır ama bir türlü kasabalının meselesi olmaktan kurtulamaz. Kaymakamın "kadını hemen hastaneden defet, niye kadını himaye ediyorsunuz, sonra adamı tefe koyarlar" şeklindeki ifadeleri yüzünden Emine hastane de kovulur. Kasabalının söylediklerine kızan kumandan Emine'ye bir ev bulunmasını ve onun orada yaşamasını uygun bulur. Kahraman, sürüldüğü kasabanın içinden de sürülerek metruk bir evde tecrid edilir. Bu durum kahraman için bir nevi anne karnına dönüşün de simgesidir ki bu simge de (arayışı bir arketip olarak kabul edersek) onun başlangıcını oluşturmak noktasında önemli bir kavramdır. Böylece kasabalının namusu güvene alınmış olur. Emine'yi bu anne karnına dönüş imgesi de güvene alamayacaktır. Bu dar mekanda onun maddi veya manevi hiçbir varlığı güvende değildir.

İnsanlar doğduklarında yaşamaya hazır değillerdir. Onları yaşamın tüm tehditlerine karşı savunacak olan, rahiminden çıktığı annedir (Campbell, 2013: 16).

Güvenli bölge olan anne rahmine dönüşün simgesi olan bu durum, metruk ya da kendi içinde toplumdan izole ev imgesi daha sonra birçok Kavur filminde karşımıza çıkacaktır. Örneğin "Kırık Bir Aşk Hikayesi" (1981) nde Aysel ve Fuat ilk defa böyle bir evde birlikte olacaktır. Urfa sokaklarında çekilecek "Melekler Evi" (2000) nde böyle birçok ev vardır.

Ayrıca filmdeki “Melekler Evi” nin kendisi de böyle bir mekandır. “Gece Yolculuğu” (1987) filminde terk edilmiş Rum kasabasında böyle birçok metruk evler görülecektir. Kavur filmlerinde bu terk edilmiş ya da kendi içinde izole mekân imgesi her zaman bir ev değil bazen bir otel, bir kilise, bir kasaba bazen de bir ada olarak karşımıza çıkacaktır.

Tüm kapıların yüzüne kapandığı kahramana kimse ne ekmek ne iş vermek istemez. Hamam sahnesinden kasabalının, daha genel anlamda toplumun kadına bakış açısı net bir şekilde verilmektedir. Kayınvalide, hamamda “bakın bu benim gelinim” diyerek onu bir mal gibi açarak sergilemektedir. Yönetmen, bu şekilde toplumun kadına bakış açısını vermekte, kadın kahraman açısından arayışın nasıl bir noktada olduğunu ve onun erkek kahramana göre daha çok zorlanacağını vurgulamaktadır.

Kumandan karakteri de sert görünmesine rağmen kasabada Emine’ye el uzatan üçüncü kişidir. O da Server gibi hem Emine’den etkilenmiş hem de onun için üzülmüştür. Kumandan metruk evin kirasını öder ve kendisine tayin edilen günlük ekmeğini Emine’ye verir ama toplum baskısından dolayı onun yardımı da sınırlıdır ve Emine’yi acı sona götürecek arayışından alıkoyamayacaktır. Kavur filmlerine baktığımız zaman kötü sonla sık karşılaşmaktayız. Kavur, her ne kadar bazı hikayelerinde umudunu korumuş olsa da kötü sona meyilli bir yönetmendir.

Tıpkı eski Yunan tragedyaları gibi modern hikâye de kötü sonun gizemini çözümler. Bu durumda mutlu son, mutsuz son kadar iyi karşılanmaz. Bu durum maddi dünyanın insana nihai son olarak ölümü sunmasıyla ilgilidir. Mutlu sonun bir anlamı yoktur çünkü ölüm bir sondur bir parçalanmadır, bir çözülmedir (Campbell,2013: 37).

Emine’nin İsmail Efendi’ye yazdırdığı arzuhalden kaçırıldığını ve ortada bırakıldığını öğrenmekteyiz. Bu durum kahramanın bu deviniminin ve arayışının hür iradesi ile başlamadığını göstermektedir. Kahramanın maruz kaldığı baskı, Server ve Emine arasında geçen şu ifadelerden de anlaşılmaktadır:

- Server: Adın kötüye çıkmış bir kere. Bu insanlar sana acımayacaklar, iş vermeyecekler, aralarına almayacaklar ve her fırsatta seni ezmek isteyecekler. Tövbekâr olmanın bir kıymeti yok artık. Hastaneye ne şekilde geldiğini hatırlar mısın, sana inanırlar mı sanırsın?
İnsanı bu cehennemin bucağına sürerler, sonra da neyle geçinir orasını hiç düşünmezler.
Dinle. Bu senin düğünün de olabilirdi.
-Emine: Alnımda ne yazılıysa o olur be Server.

-Server: Asla! Anlamıyor musun? Sana olanlarla alın yazının hiçbir alakası yok. Böyle olmayı belki sen istedin belki de başkaları.

Kavur, bu sahneyle kahramanın sıkıştığı mekânda maruz kaldığı baskıyı ve arayışının iradesi dışında başlayıp sürdüğünü, bütün çabalarına rağmen bir şeyleri değiştiremeyeceğini anlatmaktadır.

Öteki denince başkasını kötü resmeden varoluşçuluğun penceresinden bakarsak filmde yerleşik ahlak anlayışı küçük bir taşra kasabası üzerinden eleştirilmektedir. Bununla topluma yöneltilen eleştiriler mikrokozmos evren içinde görünür kılınmıştır (Sancar, 2023: 12).

Düğün sahnesinde toplumun tüm katmanları ve o oluşum şekli görülmektedir. Bu sahnenin en iyi örneği "Baba" (1973) filminin giriş sahnesidir. "Yatık Emine" (1974) de dahil bazı Kavur filmlerinde de düğün sahnesinden gösteriş merakı, riyakarlık, dedikodu vs. toplum tabakasına ait her türlü davranış kalıbını görülmektedir. Kavur, düğün sahnesinin kasaba ortamını tanıtıcı işlevinden "Kırık Bir Aşk Hikâyesi" (1981), "Gece Yolculuğu" (1987), ve "Göl" (1983) gibi filmlerinde de yararlanmaktadır.

Server de komutan gibi Emine'yi hem sevmekte hem ona acımaktadır. Server'in Emine'ye eşya ve yiyecek götürmesi kasabalıların işine gelmez. Onu bir yandan kumandanla bir yandan Server Efendi ile yakıştırıp dedikoduya devam ederler. Kasabalının Emine'ye sürekli olumsuz yaklaşmasından Kavur'un yarattığı kahramanların toplumla ayrı düştüğü görülmektedir. Bu durumu onun daha sonraki filmlerinden de sık sık görülmektedir. Bu hikâyede birkaç kişi dışında kimse kahramana acımamaktadır.

Acıma da diğer duygular gibi insanın kalbinde ve zihninde yer tutan onu kötü durumda olan insanla empatik bağ açısından birleştiren bir duygudur. Bu klasik tragedyanın da korku acıma vb. duygularla izleyiciyi arındırma yoludur (Campbell, 2013: 37).

Emine'den faydalanmak isteyen Rıza'nın Server'e bulaşmasıyla Server, taş ocağına sürülür. Server'in gidişiyle Emine'nin kumandandan başka destekçisi kalmamıştır ve kasaba erkeklerinden kendini nasıl koruyacağını bilememektedir. Mustafa Efendi, başından beri Emine'yi kasabada istemeyerek kasabanın namus ve şerefini kirlettiğini düşünmektedir. Ama oğlu cinsel açıdan sorun yaşayınca Rıza karakteri ile işbirliği yaparak Emine'den oğlu için faydalanmak istemektedir.

Fırıncının, kumandanın Emine'ye tayin ettiği ekmeği vermediğini duyan Deli İsmail'in "Bu ne gaddarlıkmış nasıl vermez?" diyerek Emine'yi kasabanın sokaklarında sürükleyerek fırına getirmesi ve Mustafa Efendi'ye hesap sorması da yine Kavur' un kahramanın istemsiz arayış ve sürüklenişinin bir simgesi olarak daha sonraki filmlerinde karşımıza çıkacak bir sahnedir. "Kırık Bir Aşk Hikayesi" ndeki (1981) Fuat'ın, Aysel öğretmeni kasabanın sokaklarında "Seni sevdiğimi herkes görecek." diyerek onu faytona bindirip bütün kasaba sokaklarını gezdirdiği ve sonunda pes ettiği sahne buna örnek olarak verilebilir. Kahraman önce destansı bir direniş göstermekte hemen ardından gücünün sınırlı olduğunu fark etmekte ve yenilgiyi kabul etmektedir. Deli İsmail karakterinin bu hareketi de kahramanın arayışına katkı sağlamak noktasında son bir direniş olarak görünmektedir. Ardından kasaba kadınları; Emine, kasaba sokaklarında ekmek ararken evine girerek olan birkaç parça eşyasını da talan eder, camını çerçevesini indirirler. Bununla birlikte Emine pes eder. Kumandan uzak köy karakollarını teftişe gittiğinden artık Emine'nin yapabileceği bir şey kalmamıştır.

Son sahnede Rıza ile Ali, Emine'den faydalanmak için evine geldiklerinde Emine açlık ve soğuktan ölmüştür. Başta onun uyuduğunu sanan Ali'nin "Gidelim şimdi, uyanınca geliriz, ne de olsa bir kadın saygıda kusur etmemek lazım." Şeklindeki cümlelerine Rıza'nın gözleri dönmüş bir şekilde ters tepki vermesi ve kahramanın üzerine abanması ile onun ölmüş olduğunu öğrenirler. Hatta Rıza neredeyse ölmüş bir halde bile ondan faydalanmadan oradan gitmek istemez ama Ali'nin ısrarı ile üzülerek Emine'nin evinde ayrılırlar. Son sahne tıpkı filmin ilk sahnesine benzer bir şekilde Ali ile Rıza'nın açık arazideki uzun yürüyüşleri ile son bulmaktadır. Sonuç olarak kahramanın tutunma çabası, arayışı ve devinimi ölümle son bulur. Kavur, ölümü, kahramanı sıkıştığı dar mekândan özgürlüğe belki bilinen arayıştan bilinmeyen sonsuz arayışa kavuşturan bir son olarak tasvir etmektedir.

Kahraman gerçek hayata veda etmiş olsa da ölümsüz kahraman imgesi mükemmele ve sonsuza biraz daha yaklaşmıştır. Dolayısıyla kahramanı daha kusursuz bir görev beklemektedir. Bu görev evrensel insana dönüşmek ve ölümden aldığı dersi insanlığa öğretmektir (Campbell,2013: 31).

3.2.2. Yusuf ile Kenan (1979)

Yıl: 19779

Ülke: Türkiye

Tür: Dram

Özellikler: Renkli, 35 mm

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Ömer Kavur, Onat Kutlar

Yapımcı: Ömer Kavur, Necip Sarıcıoğlu

Müzik: Çağdaş Araştırmalar Grubu

Görüntü Yönetmeni: Güneş Karabuda

Oyuncular: Tamer Çeliker, Cem Davran, Hakan Tanfer,

Yalçın Avşar, Şevket Avşar

https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02.2023)

https://www.uludagsozluk.com/ (Erişim tarihi/ 22.01.2024)

Kavur'un 1970'li yıllarda karşımıza çıkan ikinci filmi "Yusuf ile Kenan" dır. Yönetmenin bu filmi kameranın devinim halinde bir yolda ya da su kütlesi vb. üzerinde bir gerilim müziği eşliğinde kayıp gitmediği nadir açılış sahnelerinden birine sahiptir. İlk sahne sessiz ve sakin doğal bir ortamda başlar. İki kardeş kırda koyunlarını otlatmakta, büyük olan kaval çalarak sigarasını içmekte, küçük kardeş ise türkü söylemektedir. Kaval gelenekte kahramanın derdini dillendiren, tabir yerindeyse onun arayışına ses veren bir nesne olarak anlam kazanır. Genelde çobanların kullandığı bu basit müzik aleti, her ne kadar çalanın mutluğunu ifade etmeliyse de çoğu zaman hüznün ve acının habercisidir.

Kaval, insanlık tarihi ile yaşıt bir müzik aletidir. Kaval' ın Hazar denizinin ötesinde ya da Ural-Altay dağları arasındaki bölgede ortaya çıkma ihtimali yüksektir. "Curts Sachs" kaval kelimesinin Türkçe asıllı olduğunu söylemiştir. Kaval, Anadolu ve Mezopotamya'ya Türklerle gelmiş ve zamanla değişikliğe uğramıştır. Avar döneminde Türk müziği, Hunlar dönemindeki özelliklerini kaybetmemiş ama farklı ve yeni gelişmeler göstermiştir. Çalgı alanında önemli gelişmeler olduğu Avarlar kültürüne ait kalıntılardan anlaşılmıştır. Bu kalıntıların en önemlisi Macaristan'daki kazılarda bulunan Turna kuşu kemiğinden yapılma çifte kavaldır. Göçle birlikte kaval, dünyanın her yerine yayılmıştır. Ataları geçimini hayvancılıkla sağlayan bir milletin kaval sesine beslediği hisler rastlantı değildir (Atasoy, 2013: 3-4-5).

Atasoy'un bu aktarımından anlaşıldığı üzere kaval Türk kültüründe önemli bir ögedir. Bu kadim müzik aleti kültürümüzde kahramanın duygu ve düşüncelerini ifade etmekte dolayısıyla da onun arayışını dillendiren ve destekleyen bir imgeye dönüşmektedir.

"Yusuf ile Kenan" ın arayış ve devinimleri de tıpkı "Yatık Emine" gibi isteklerinin dışında başlamaktadır. Kan davası sebebiyle babalarının acımasız bir şekilde öldürüldüğüne şahit olan kahramanlar, kendilerini taşradan İstanbul'a uzanan bir arayışın içinde bulurlar. Bu filmde kahramanların arayışı fizikseldir. Başta amcalarını arayan kahramanların arayışı daha sonra bir tutunma arayışına dönüşür. Kahramanların trenle yolculuk yaptığı sahne iki dakika kadar sürer. Kavur'un her filminde kahramanın bir taşıtla yolculuk yaptığı ya da uzunca yürüdüğü yol sahneleri vardır. O, bu sahnelerle bazen kahramanın arayışını görünür hale getirir bazen de dönemin sosyo-ekonomik şartlarını seyirciye gösterir. Yönetmen bu filmde giriş sahnesine koymadığı yol sahnesini girişten sonraki sahneye koymuştur. Kahramanlar İstanbul'da amcalarını aramaya başlarlar. Tren yolculuğu sırasında kahramanların gözlerinden gördüğümüz yönetmenin bakışıdır. Yönetmen bu bakıştan memleketin içinde bulunduğu

durumu tıpkı “Körebe” (1985), “Ah Güzel İstanbul” (1981), “Amansız Yol” (1985)” filmlerinde verdiği gibi “Toplumcu Gerçekçi” bir bakışla vermektedir.

“Yusuf ile Kenan” (1979) daki tren ve tren garı imgeleri daha sonraki Kavur filmlerinde kahramanın arayışının bir imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak “Anayurt Oteli” (1987), “Göl” (1983), “Kırık Bir Aşk Hikayesi” (1981), “Akrebin Yolculuğu” (1997) filmleri verilebilir. Genel olarak Kavur, filmlerinde kahramanın arayış ve yolculuğunu görünür kılan belli mekanlar kullanıldığı gibi belli taşıtlar da kullanılmaktadır. Bu mekanlar başta kendi içinde orman kanunlarına sahip küçük kasabalar ve kasaba otelleri, terk edilmiş evler, tren garları, saat kuleleri, telefon kulübeleri ve benzeridir. Taşıt olarak da vapur, kamyon, tır, araba, tren ve benzeridir.

Kahramanlar; yalnız, parasız, çaresiz ve evsiz, ellerinde bir adres parçasıyla İstanbul’da devinerek bir arayış içinde sürüklenirler. Onlar, İstanbul sokaklarında amcalarını ararken kamera da onları İstanbul sokaklarında ve kenar mahallerinde adım adım takip etmektedir. Sokakta gördükleri her şey onlara çok garip görünür, bir yapının içinde gördükleri heykelden bile korku içinde kaçarlar. Kavur burada kahramanın kendi toplumuna yabancılık çekerek bilmediğinden kaçmasını imgesel olarak vurgulamıştır. Muhtemelen yönetmen heykelin yerli olmamasının toplum üyelerini tedirgin ettiğine dikkat çekmiştir. Bu noktada “Toplumcu Gerçekçi” bir bakış söz konusudur.

Filmde öteki olarak yaşam kavgası derinlikli bir şekilde verilmiştir. Filmde çok belirgin olan “Toplumcu Gerçekçi” bakış açısı iki başat karakter olan Yusuf ve Kenan başta olmak üzere İstanbul’daki diğer sokak çocukları ve diğer örgütler üzerinden verilmiştir. Film iç göç de dahil sosyolojik anlamda birçok eleştiri barındırmaktadır. (Sancar, 2023:12-13)

Kahramanlar, ilk önce eşcinsel bir kahveciden yardım isterler. Kahveci iyi niyetlidir ve onlara yardım etmek ister, onları hanın sahibi Şinasi Bey’le tanıştırır. Kavur, kahramanlarını İstanbul sokaklarında gezdirirken eşcinsel bir kimliği, ölen babası için helva parası isteyen deli görünümlü bir dilenciyi ve toplumun çok farklı kesimlerinden insanları filmine yerleştirmiştir. Bu onun, toplumun bütün kesimlerinden karakterler sunmak istemesi ile ilgilidir. Yönetmen, İstanbul sokaklarını bütün renkleriyle filme yerleştirmiştir. Tezgâhta kaset satandan seyyar satıcısından şerbetçisine, hayat kadınından siyasi gruplara, sokak çocuklarına kadar bu filmde herkes vardır.

Nihayet hanın sahibi güzellik uykusundan uyanmış ve kahramanları huzuruna kabul etmiştir. Kahvecinin, beyefendi bunların amcalarından başka kimsesi yokmuş, anaları babaları ölmüş Adana'dan kalkıp buralara kadar gelmişler, demesi üzerine hanın sahibi şaşırarak:

-Ne yapabiliriz bilmem ki?

Şinasi Bey yeğenine dönerek: İşte içtimai bir mesele, taşradan kalkıp buralara kadar geliyorlar"

Yeğeni: Dayıcım öyle diyorsunuz ya, ne çarıklıdır onlar bilemezsiniz. Anadolu'dan böyle geliyorlar, hallerine acıyıp yanınıza alıyorsunuz, sonra neler yapıyorlar.

Şinasi Bey: Yok canım.

Yeğeni: Tabi, Doğan'ın fabrikada neler çektiğini biliyor musunuz? Grev, direniş, toplu sözleşmeler, valla İstanbul'u mahvettiler. ("Toplumcu Gerçekçi" bakış söz konusudur.)

Ayrıca han sahibinin yeğeni olan kadının, çocukların haline acımaması ve duyarsız olmasının yanında Kenan'ın ayağındaki taşra işi çoraba bayılması toplumun bir kesiminin içinde bulunduğu çelişkiyi ve ikiyüzlülüğü gözler önüne serme noktasında önemlidir. Bu sahne son derece politik bir sahnedir. Kavur, burada zenginin, fakire; patronun, işçiye bakış açısını "Toplumcu Gerçekçi" bir bakışla aktarmıştır. Yönetmen dönemin şartlarına uygun olarak ülkenin içinde bulunduğu durumu arayış teması çerçevesinde fiziksel olarak gözler önüne sermiştir. Sahnenin devamında Şinasi Bey, evladım mektebe gidiyor musunuz diye sorunca Yusuf'un ilkokulu bitirdim demesi üzerine; Hanın sahibi: Bravo doğrusu aferin size, memlekette artık herkes mektebe gidebiliyor diye eklemesi ve yeğeninin buna verdiği cevap manidardır.

Yeğen (gülerek): "Aman aman Doğan diyor ki: "Bunları eğitmek değil öğütmek lazım." Ne şirin değil mi? Vallahi sadece anarşist yetiştiriyoruz bence." Şeklindeki ifadesi sahnenin ne kadar çarpıcı ve politik olduğunun bir kanıtıdır.

Han sahibinin kahramanlara bir faydasının dokunmaması ve kahvecinin onları başından savması üzerine kahramanlar sokakta kalır. (Burada kahvecinin onlara yardım etmek istemesi ama bunun bir yere kadar sürmesi "Yatık Emine" karakterinin durumu ile benzerlik göstermektedir. Emine'ye de yardım etmek isteyenler olmasına rağmen bu çabaları uzun süreli olmamıştır. Kahramanlar, İstanbul sokaklarında aç yataralar. Yönetmenin kahramanlar ile "Yatık Emine" filminin başat karakteri arasında bir bağ kurduğu düşünülmektedir. Çünkü

yönetmenin daha ikinci filmidir ve ilk filmindeki karakterin durumunun etkisinden çıkmamış olması muhtemeldir. Her iki filmde de kahramanlar, sokakta aç ve çaresizdir. Bu durum kahramanın arayışını seyircinin gözünde daha da belirgin kılarak destanlaştırmakta ve "Toplumcu Gerçekçi" bakış açısını vurgulamaktadır.

Yattıkları sokaktan da kovulan kahramanlar, İstanbul sokaklarındaki arayışlarına devam ederler. Yönetmen bu arayış esnasında tıpkı daha sonra çekilecek olan "Körebe" (1985), "Amansız Yol" (1985)" filmlerinde olduğu gibi şehrin sokaklarını ve kenar mahallelerini tüm sefaleti ve canlılığıyla aktarmaktadır. Kahramanlar, yeri geldiğinde sefil bir otelde kalır yeri geldiğinde okuldan dağılan öğrencilerin arasına karışır. Kameraya takılan sokak çocuklar, ayyaşlar, gecekondular, garibanlar; ayakkabı boyayan, dilenen, hamallık yapan ve sigara satan çocuklar, başı bezle örtülü heykeller vb. sonuçta değişmeyen tek şey yönetmenin her sahneyi "Toplumcu Gerçekçi " bir bilinçle gözler önüne sermesidir. Burada heykelin başının bezle örtülmesi dahi toplumun körü körüne taşıdığı inanca bir eleştiri mahiyetindedir. Bu noktada diğer önemli husus kahramanların tüm bu "Toplumcu Gerçekçi" imgeler arasında arayışlarını sürdürürken bir yandan da farkındalık düzeylerinin giderek artmasıdır.

Kahramanlar uzun bir arayıştan sonra nihayet gerçekten tutunacakları dalı bulurlar. Bu dal onlar gibi bir çocuk olan Böcek'tir. Kahramanlar çöpten beslenirken Böcek'le karşılaşırlar. Böcek çok rahat ve gerçek hayatın farkında olan bir çocuktur, kahramanlara herkesten daha duyarlı yaklaşır, onlara aç olup olmadıklarını soran, onlara yiyecekle yatacak yer veren ilk kişidir. Böcek'in annesi hayat kadınıdır o da bunun farkındadır ve bu durumu normal karşılamaktadır. Kahramanlar, tanıştıkları gece Böcek'le birlikte çöplükteki arabanın içinde yatarlar. Seyirci, arabadaki diğer çocuklardan Böcek'in babasının belli olmadığını ve yeryüzündeki arayışına istekli başlamadığını öğrenir.

Kahramanalar, sabah mahalledeki iki çocuğun-Falkonetti ve Çarpık- para yüzünden yetişkin gibi kavga ettikleri olayla uyanırlar. Yusuf, Çarpık için kavgaya karışarak mahalledeki suç tayfasına da karışmış olur. Küçük yaşta birçok illegal işe karışan Çarpık, Yusuf'u yanına alır. Mahalledeki diğer çocuklardan biri, Çarpık'ın hiç de tekin biri olmadığını söyler. Kenan abisini Çarpık'la yola çıkmaması için ikna etmeye çalışır ama başaramaz. Yusuf, Çarpık'la birlikte araba hırsızlığına çıkar seyirci de o sırada tamircinin çırağından Çarpık'ın geçmişini öğrenir. Çarpık, abisiyle küçük bir çocuğun ırzına geçerek öldürmüş, Sinop'ta sübyan koğuşunda yatmış ve hayata dair her kötü yolu öğrenmişlerdir. Tamirci çırağı tüm olanları Böcek ve Kenan'a anlatırken şöyle der: Yoksulluk ve korku

insana her şeyi yaptırır. Aslında Kavur, bu cümleyle seyirciye filmin bütün bir özetini vermiş olur. Bu özet "Onun vurgulamak istediği "Toplumcu Gerçekçi" bakışın özetidir.

Böcek ile Kenan kuş yakalamaya gittikleri sırada Kenan'ın anlattığı kısa hikâye aslında kahramanın arayışını tıpkı Propp'un "Masalın Biçimbilimi" eserindeki tüm hikayelerin belli ve aynı şemaya sahip olduğu iddiasını destekler niteliktedir. Kavur, bu hikâyeyi filme yerleştirirken aslında modern hikâye ve anlatılarda da kahramanın aynı "arayış kalıbını" tekrarladığını vurgulamak istemiştir.

Kenan: Bir varmış bir yokmuş, bir Arap tilki bir de çağan horoz varmış. Bir de eşi varmış. İki de yumurta yumurtlamış, padişahın cariyesi iki oğlan doğurmuş. Öteki cariye öfkelenmiş, büyü yaptırmış, oğlanlar altın yumurta olmuş. Gel zaman git zaman, iki altın yumurta cücük horoz olmuş, Hızır Aleyhisselam görmüş onları, demiş ki, Murat suyu üstünde kılıçtan bir köprü var, geçerseniz yine padişah olursunuz. İki kardeş geçmişler köprüden tüylerinden sıyrılıp yine insan olmuşlar ve ermişler muratlarına. Bu hikâyedeki şablon Propp'un bahsettiği şablondur ve üç aşağı beş yukarı yeryüzündeki tüm hikayelerde kendini göstermektedir. Bu şablondan kahramanın hep aşması gereken bir engelle karşılaştığını, bu yüzden her zaman bir arayış içinde olduğu anlaşılmaktadır.

Masalları anlamak için, şu karşılaştırma yapılır: Kral, yiğide bir kartal verir. Kartal, yiğidi, başka bir krallığa götürür. Büyükbaba, Suçenko'ya bir at verir. At, Suçenko'yu baş ka bir krallığa götürür. Bir büyücü, İvan'a bir kayık verir. Kayık, İvan'ı başka bir krallığa götürür. Kraliçe, İvan'a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iri yarı adamlar İvan'ı başka bir krallığa götürürler vb. Görüldüğü üzere hikayelerin hepsinde değişmeyen bir kalıp vardır. Kahramanların adları ve özellikleri değişirken kahramanların fiilleri ve rolleri değişmez. Hikâye aynı işi farklı kahramanlara yaptırmaktadır (Propp,1985: 26-27).

Kuş yakalamaktan dönen Böcek ile Yusuf trende bir çocukla tanışırlar. Çocuk soğuk olduğu ve kalacak yeri olmadığı için trenle sürekli yolculuk yapmaktadır. Bu durum tüm Kavur filmlerinde kahramanın sonsuz yolculuğunu temsil eden küçük bir olaydır. Çünkü çocuk nerdeyse trenden hiç inmeden sürekli yolculuk halindedir. Yönetmenin tüm filmlerinde kahraman yolculuk halindedir. Bu küçük çocuğun yolda olmasının amacı barınmaktır ama yönetmenin amacı bu küçük kahramanın durumuyla geçmişten bu güne tüm kahramanların durumunu ve sonsuz arayışını seyirciye fark ettirmek ve seyircinin bu arayışın neresinde olduğunu ona hatırlatmaktır.

Çocuklar trenden iner inmez karakola düşerler. Annesi Böcek'i karakoldan çıkarır ama Kenan orada kalır. Kenan, nezarethanedeki çocuklardan İstanbul'un kısa bir özetini dinler. Bu özette yolsuzluk, kaçakçılık, çaresizlik her şey vardır. Yusuf kardeşinin çocuk büroda olduğunu böcekten öğrenir ama Çarpık'tan korktuğu için gidip onu çıkaramaz ve o sırada siyasi birtakım gruplara bulaşır. Hala hırsızlığa devam eden Yusuf, Çarpık için çalışırken daha önce yine onun için kavga ettiği Falkonetti isimli çocukla arabanın içinde kavgaya tutuşur ve onu tornavidayla yaralar, Çarpık olanları görünce kaçar. Ertesi gün Falkonetti, Yusuf'u ararken istemeden Böcek'i öldürür. Çarpık ve Yusuf ise meyhaneye içmeye giderler. Yusuf, Kenan'ı aramaz bile. Çarpık'ın abisi altı ay önce hapiste ölmüştür, kendisi artık kutsal bir dava için çalıştığını söyleyerek Yusuf'un hırsızlık yaparken tek başına işe çıkması gerektiğini söyler. O sırada polis gelir ikisi de tutuklanır. Kenan döndüğünde olanları öğrenir kafesi kırar ve kuşları özgür bırakır. (Bu sahnede kuşların kafesten bırakılması kahramanın arayışı noktasında sıkıştığı dar mekandan özgür kalması açısından tamamen imgeseldir.) Kenan tornacıda işe başlar ve sembolik olarak işçi sınıfını temsil eder. Böylece onun arayışı "Toplumcu Gerçekçi" bir bakış açısıyla olumlu bir şekilde biterek umudu temsil eder. Yusuf'un arayışı ise siyasi gruplara ve belaya bulaşarak hapiste biter. Böylece onun arayışı da olumsuz sonu temsil ederek umudun karşısında durarak bir zıtlığı temsil eder.

3.3. Ömer Kavur Sinemasında 1980'li Yıllarda Arayış Teması

3.3.1. Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981)

Yıl: 1981

Ülke: Türkiye

Vizyon tarihi: 01.10.1982

Tür: dram, psikolojik, duygusal

Özellikler: Renkli, 35 mm

Yönetmen: Ömer kavur

Senaryo: Ömer Kavur, Selim İleri

Yapımcı: Sadık Deveci, Necip Sarıcıoğlu, Ömer Kavur

Müzik: Cahit Berkay

Görüntü yönetmeni: Salih Dikişçi

Süre: 93 Dk.

https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)

(

https://mubi.com/tr/tr (Erişim tarihi/ 22.01.2024)

Kavur' un en sevdiği nesnelerden biridir telefon ahizeleri. Bu filmde yönetmen ilk sahneyi bir ahize görüntüsüyle başlatmaktadır. Numaraların çevrilmesiyle seyirci hikâyenin içine çekilir. Aysel, Fuat'ı arayarak Muğla'ya gitmekte olduğunu, otobüsün yarım saatliğine mola verdiğini ve yakında olduğunu söyleyerek gelmesini ister. Film, telefonu kapatan Aysel'in bakışlarında, Ömer Kavur' un o kendi içinde orman kanunlarına sahip, meşhur kapalı mekânı olan kasabasından çeşitli görüntülerle başlar. Bu görüntülerde deniz, dalgalar, deniz feneri, kum, şehir, liman, kayıklar, iskele, yol, trabzanlar, fabrika, dar sokaklar, evler, kediler, okul, ağaçlar, otobüs terminali vb. yani yabancı bir kasabada kahramanın arayışına hizmet edecek her şey mevcuttur. Tüm bu görüntüler Cahit Berkay'ın bestelediği müzik eşliğinde arayış temasını desteklemektedir. Bu görüntüler Aysel'in otobüsten indiği sahne ile biter. Tolstoy'un o klasik söyleminde olduğu gibi: " Tüm muhteşem hikayeler iki şekilde başlar: Ya bir insan bir yolculuğa çıkar ya da şehre bir yabancı gelir."

Seyirci film boyunca Aysel'in hikayesini tam olarak öğrenemez. Aysel, Bedri öğretmene hikayesinden parça parça bahsetse de bu hikâye soyut bir şekilde havada kalmaktadır. Seyirci hiçbir zaman Kavur' un, filmlerinde yarattığı kahramanların geçmişini tam olarak öğrenemez, o geçmişin, kahramanı sürüklediği sonu izler her zaman ya da sondan bir önceki yakın

zamanı. Yönetmen bunu parça parça geri dönüşlerle seyirciye eksik bir şekilde vermeyi tercih eder, bu şekilde kahramanın geçmişteki hikayesinin önemsiz olduğu ve önemli olanın şimdi bulunduğu noktadaki arayışı olduğunu vurgulamaktadır.

Yönetmenin birçok filminde olduğu gibi bu filmde de mekânın yabancısı kahraman tren, otobüs, araba, vapur vb. bir araçla şehre gelir, kahramanın hikayesi ve arayışı böyle başlar. Zaten bu durum yönetmenin hikayelerindeki kahramanın arayışında çok bilindik bir söylemdir. Bu söylem aslında Tolstoy'un da söylemidir: "Tüm muhteşem hikayeler iki şekilde başlar. Ya bir insan bir yolculuğa çıkar, ya da şehre bir yabancı gelir.

Fuat'ın küçük atölyesinde çalışanıyla konuştuğu sahnede küçük çaptaki atölyelerin büyük fabrikalara ve hızlı değişime yenildiği görülmektedir. Fuat nişanlısı Belgin'in babasına borçludur. Babadan kalan zeytinlikler ve mal varlığı artık yetmemekte ve küçük işletmesi batmak üzeredir. Fuat, atölyeden çıkarken Aysel öğretmenle karşılaşırlar. İkisi de henüz hayatlarındaki en önemli insanla karşılaştıklarının farkında değildir. Seyirci, bu küçük sahneden nice kahramanların birbirlerinin önünden birbirlerini fark ederek ya da fark etmeyerek geçip giderken arayışlarını sürdürdüklerini fark eder.

Kasabadaki hanımlar kendi aralarında ellisinde evlendikten sonra ölen bir kadının dedikodusunu yapmaktadırlar. Bu basit bir sahne gibi görünse de değildir, kendi içinde orman kanunlarına sahip, toplumun küçük parçası olan kasabanın, kahramanın arayışına nasıl bir katkı sunacağını gösteren bir ön açılımdır. Fuat'ın nişanlısı Belgin'in annesiyle arasında geçen konuşmadan: " Yakında nişanlanacak bir kızın bu kadar serbest davranması yanlış, Fitnat'ın sana nasıl baktığını fark etmedin mi? " Bu dar mekânda kahramanların, arayışlarını asla özgür olarak sürdüremeyecekleri anlaşılmaktadır.

Aysel öğretmen görev yapacağı okulda merdivenleri çıkarken Resim öğretmeni Bedri Bey'in yaptığı resimler dikkatini çeker. Bu resimler, daha sonra Bedri karakterinin kendine ve topluma yabancılaşmasını destekleyecek nesnelerdir. Kahraman intihar ederken yarım bıraktığı resmini kasabanın delisine emanet edecektir.

Aysel öğretmen müdürle birlikte eski edebiyat öğretmenin evine gider. Yönetmenin mekân olarak seçtiği yapılar her şeyiyle çok etkileyicidir. Kasaba; sokakları, at arabaları, bisikletleri, kaldırımları ile tam bir Kavur mekanıdır. Aysel öğretmen ve müdür yolda kasabanın meczubu ile karşılaşırlar. Yönetmen, kasabanın delisi imgesini de kahramanın arayışının bir parçası olarak filme bilinçli yerleştirmiştir. Çünkü bu yarı meczub kişi imgesi

dar bir kalıbın içerisinde düşünemeyen o kadar insanın içinde bir şekilde aydınlanıp düşünmeyi başarabilmiş ve düşünmek denen o ağır yükü kaldıramamış bireyi temsil etmektedir. O birey toplumda var olmayacaktır, var olacaksa da ancak delirerek var olabilecektedir. Çünkü onun normal hali ile toplumun normal hali birbirine tamamen zıttır.

Aysel öğretmenin, eski edebiyat öğretmeninin evini tutması da kahramanların nasıl bir kısır döngünün ve arayışın parçası olduğunun göstergesidir. Eski öğretmen de o kasabada yıllarını harcamış, kim bilir neler yaşamış, kısır döngüsünün bu mekandaki parçasını tamamlamış, artık gitmektedir, şimdi bu döngüyü kaldığı yerden Aysel öğretmen sürdürecek, böylece kahramanın arayışı sonsuza dek sürecektir.

Eski edebiyat öğretmeni, Aysel öğretmenle kendi odasında vedalaşır, sarmaşığını ona teslim eder, ona hayatla ilgili tavsiyelerde bulunur ve hayatın kıymetini bilmesini isteyerek kasabadan ayrılır. Ev eski, şirin ve her şeyiyle bir yaşanmışlık abidesidir. Eski edebiyat öğretmeni Şadiye Hanım ve Aysel öğretmen arasında şöyle bir konuşma geçer:

Şadiye öğretmen: Birini mi aradınız?

Aysel Öğretmen: Hayır efendim, sizinle tanışmak istedim, ben yeni edebiyat öğretmeniyim.

Şadiye öğretmen: Çok sevindim, sağ olun ne kadar gençsiniz, buraya geldiğimde sizin kadardım, yirmi üç yıl oldu, yine de dün gibi geliyor bana, sayısız öğrenci okuttum, onların arkadaşlığını hiç unutmayacağım. Çoğu evlendi, ana baba oldular, çocuklarını da ben okuttum, çok güzeldi bunlar, hepsi bitti, gidiyorum artık.

Aysel öğretmen: Niye kalmıyorsunuz?

Şadiye öğretmen: Her gün o lisenin önünden nasıl geçerim, sizin için her şey yeni başlıyor, değerini bilin. Öğretmenlik de tıpkı hayat gibi sevgi ve anlayış üzerine kurulmalıdır bunu unutmayın.

Aysel Öğretmen: Unutmam efendim.

Şadiye öğretmen: Sarmaşığı size bırakıyorum, bakarsınız değil mi?

Aysel öğretmen: Tabi bakarım.

Şadiye Öğretmen: (Peşinden kapıya gelerek onu uğurlamak isteyen Aysel öğretmeni durdurarak) Zahmet etmeyin, sizi bu odada hatırlamak istiyorum.

Aysel öğretmen, pencereden Şadiye öğretmenin dar sokaktan eşyalarını yüklediği at arabasının arkasından gidişini izler. Ev sahibi giden öğretmenin arkasından bir kova su döker ama o da birçok şey gibi geri gelmeyecektir. Bu sahne yönetmenin, kahramanın arayışını nasıl algıladığını ve bunu filmlerinde nasıl konumlandırdığını resmetmektedir.

Aysel öğretmen de tıpkı eski edebiyat öğretmeni gibi belki de onun bıraktığı yerden yaşaması gerekeni yaşayıp hiçbir şeyi değiştiremeden çıkıp gidecektir bu dar mekândan. Daha üst bir pencereden bakacak olursak "insan da her şeyi değiştirdiğini sanarak ama bir gün hiçbir şeyi değiştiremediğini fark etmiş veya edememiş olarak bu dünyadan ayrılacaktır." Böylece yönetmen, kahramanın sonsuz arayışının, ezelden gelip ebede gideceğinin, bir kısır döngünün parçası olduğunun, bütün umuda rağmen hiçbir şeyi değiştiremeyeceğinin de mesajını vermiş olur. Bu döngü asla kırılmayarak tıpkı bir bayrak gibi bir kahramandan öbürüne geçerek sonsuz bir arayışa dönüşmektedir.

Yine de kahraman, arzusunu yaşamının ulaşabileceği o son sınıra ulaştırma isteğine sahip olmalıdır. Bu durum hikâyenin bir devama sahip olmadığı anlamıyla eş değerde değildir. Kahramanın daha anlatacak çok şeyi olabilir ama her hikâyenin bir sona sahip olması gerekmektedir (McKee,2011:128).

Aysel küçük bir lokantada yemek yerken çevredeki erkekler tarafından garip karşılanır. Çünkü bu kasaba ortamında bir kadın tek başına dışarda yemek yiyecek iradeye sahip görülmemektedir. Fuat, Belgin'in abisi Yavuz'un yanına kahveye gider. Yavuz da kendi çapında mutsuz, bulunduğu topluma yabancılaşmış ve kendini alkole vermiş bir kahramandır. Yavuz, yeni gelen dansözü överek Fuat'ı akşam gazinoya davet eder. Bu gazino sahnesine benzer sahneler zaman zaman Kavur filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen erkek topluluğunun "kadın oynatması" durumuyla birçok şeyi anlatmaya çalışmaktadır. Kadın ya tamamen raydan çıkmış, kötü yola düşmüş olmalı ve bu durumuyla erkeğin eğlencesine hizmet etmeli ya da evinin kadını, çocuklarının anası, sadık bir eş olmalıdır. Toplum bunun dışında kadına hiçbir seçenek sunmamaktadır. Bir kadın, akıllı, okumuş, başarılı ve tek başına ayakta kalamaz. Bu yönüyle Kavur sinemasında kadın kahramanların arayış süreci daha zorlaşmaktadır.

Öğretmenler odasında bile bir dedikodu ortamı dönmektedir. Birkaç öğretmen hariç gerisi eğitimci olduklarına bakmadan topluma uyum sağlamışlardır. Resim öğretmeni Bedri Bey'in, Aysel Öğretmen'le tanıştığı gün: Her şey yeknesak burada, hayat mazbutluk üzerine kurulu, evlenip çoluk çocuğa karışıyorlar, işti güçtü, sanata yer yok. Cümleleri yönetmenin gözünden

toplumun bir tasviridir. Yine Aysel ve Bedri öğretmenlerin kasaba sokaklarında gezinirken aralarında geçen şu konuşma da benzer bir amaca hizmet etmektedir.

Bedri: Neden eski mahalleyi seçtiniz oturmak için?

Aysel: Belli bir amacım yoktu, şartlar, sonra da hoşuma gitti, daha özlü bir şey var buralarda.

Bedri: Doğru, insanları hastır.

Aysel Öğretmen: Yeniliğe açılamıyoruz bir türlü.
Bedri Öğretmen: Eskiyi toptan inkâr ettiğimizden herhalde, yeniyi de sindiremiyoruz, hayat elbette değişecek ama böyle değil, yeni evler apartmanlar yapılıyor, büyük fabrikalar kuruluyor ama bütün kültür içki ve kumardan ibaret, düşünce bir türlü serpilmiyor, bric, konken, piliç gecesi, hayat her gün sadece tekrar ediliyor, korkunç değil mi?

Aysel: Biraz buna benzer bir hayattan geliyorum Bedri Bey, briç konken yoktu tabi. Başka bir yarın için çalıştığımı sanıyordum, oysa aynı şeyler tekrarlanıyordu, kısır çekişmeler. Aynı hatalara düşmemek için gerçekleri daha iyi değerlendirmek gerekiyor galiba.

İki kahramanın arasında geçen bu konuşma kahramanların nasıl bir kısır döngü içinde oldukları, bundan kurtulmak için nasıl çabaladıkları ve hep bir arayış içinde oldukları görülmektedir. Bu sahneden yönetmenin topluma bakış açısı ve topluma getirmek istediği eleştiri de görülmektedir. Sahne seyirciye kasabanın küçük bir özetini sunarken daha üst bir perdeden de toplumun genel bir özetini sunarak toplumu eleştirmektedir.

Filmin ana iskeleti; yoğun bir şekilde örf ve adetlerin etkisindeki küçük bir kasabada düzenden memnun olmayan kahramanın kendisine ve topluma karşı içsel ayaklanışı üzerine kurulmuştur. Kahraman başta çekimser davransa da direnişini giderek sertleştirmekte ama buna rağmen topluma ve düzene yenilecektir. Nişan töreninde belediye başkanının yaptığı konuşma bu kendi içine kapanık kasaba hayatının özetidir. Kahraman kendi hayatıyla ilgili bu önceden belirlenmişliğe itiraz eder (Sancar, 2023: 14).

Fuat'ın nişanı kasabanın küçük bir tablosu gibidir. Seyirci orada kasabanın bütün bireyleriyle tanışır ve haklarında bilgiye sahip olur. Bir düğün sahnesiyle bir filmi tanıma noktasında "Baba" filminin ilk sahnesi hatırlanabilir. Yönetmen, "Baba'nın ailesini ve onun nasıl biri olduğunu tanıtmak için böyle bir sahneden yaralanır. Kavur da karakterleri, birçok detayı ve kasabanın yaşam şeklini bu sahnede vermektedir. Dedikodular, güç gösterileri, aile problemleri, kıskançlıklar vs. hepsi bu sahnededir. Milli bayramın kutlandığı sahnede de

bütün kasaba halkı kasaba meydanına yığılmıştır. Bu sahne de düğün sahnesi gibi kasabanın genel bir tablosunu sunmaktadır.

Aysel öğretmen uyumadan önce kitap okurken yanı başında küçük bir çalar saat vardır ve sesi çok net duyulmaktadır. Saatin sesi, kahraman için zamanın kısıtlı oluşunu ve kısır bir döngü içinde arayışının sürdüğünü göstermektedir. Yönetmen ilk dönem filmlerinde saatleri yoğun kullanmasa da "zamanla olan sorununun" bir sembolü olarak daha sonra özellikle de ikinci dönem filmlerinde saat imgesini sıkça kullanacaktır.

Fuat'ın kayınpederi Recep Bey'in, Fuat'ı yanına çağırarak hayatı hakkında verdiği kararları uygulamak ve borcuna karşılık küçük imalathanesini satın alıp onu bünyesinde çalıştırmak istemesi, toplumun düzenini bir şekilde koruma çabalarının bir göstergesi olarak algılanabilir. Recep Bey paranın bütün sorunları çözeceğine olan inancına karşılık Fuat: Sanki başka türlü olmalıydı diyerek tepkisini ortaya koymaktadır. Bu yönetmenin süreğen düzene bir tepkisidir. Fuat'ın ablasının Recep Bey'in teklifini kabul etmediği için onunla tartışması da toplumun süreğen düşüncenin sığ bir göstergesidir.

Bedri öğretmen, okul çıkışı Aysel öğretmeni çaya davet eder. Odaya girdiklerinde Bedri öğretmen salondaki tuvalde yarım olan bir resminin üzerini aceleyle örter. Bu, intihar edeceği zaman kasabanın delisine teslim edeceği son resmidir. Aysel öğretmen, onu uzun zamandır toz içinde olan plağını çalmaya başlar, Bedri öğretmen umutla pencereden dışarı bakar. Bir anlığına arayışının sonuna geldiğini ve aradığı mutluluğu bulduğunu sanır. Bu mutluluk Aysel öğretmene duyduğu sevgiden kaynaklanmaktadır ve onula mutlu olabileceğini zanneder, birlikte romantikleşirler, güneşten ve sonbahardan konuşurlar. Bedri öğretmen, kasabaya ilk geldiği zamanlardaki umutlarından bahseder, artık kendisine ve topluma o kadar yabancılaşmıştır ki yaptığı resimleri dahi kimseyle paylaşamamaktadır.

Belgin'in, annesine Fuat'ın kendisini sevmediğini söylediği sahnede annesinin yaptığı sığ konuşmadan: "Böylesi gerekiyor da onun için, erkekler çocuk gibidir, babanın da ne hırçınlıkları vardı. İlk yıllarda çok zorluk çektim, fedakârlık hep bana düştü, bak şimdi her şeyimiz var. Seni istediğimiz gibi yetiştirdik, mal mülk her şey. Baban da öyleydi, sonra birbirimize alıştık, mutluyuz, zenginiz, itibarımız var, siz de öyle olacaksınız, niye sevmesin seni? Hayattan başka bir şey beklenmez ki kızım." Sadece annesinin değil toplumun hayata bakış açısı da görülmektedir. Bu bakış açısı kahramanın arayışında ona asla özgürlük tanımayacaktır.

Fuat bir telefon kulübesinden okulu arayarak Aysel öğretmene onu sebepsiz görmek istediğini söyler. Bir adamın, sevdiği kadını bir telefon kulübesinden arayarak konuşması ya da konuşamaması da yönetmenin bundan sonraki filmlerinde görülmektedir. Bunun en çarpıcı örneğini "Gece Yolculuğu" (1987) ndaki bir sahnedir. Zaten bu film de Aysel öğretmenin Fuat'ı bir telefon kulübesinden arayarak onu görmek istemesi ile başlamaktadır.

Fuat ve Bedri öğretmen balığa çıkarlar, aralarında şöyle bir konuşma geçer.

Fuat: Her şey bana yabancı, hiçbir şey yapamaz oldum, zayıf korkak adamın tekiyim ben. Her şey bana yabancı, on yıl önce böyle değildim. Çalışmak uğraşmak hoşuma gidiyordu. Kimse anlamıyor bunları, en yakınlarım bile, oysa biri anlamalı.

Bedri: Neden bu kadar umutsuzsun?

Fuat: Kimseyi sevemiyorum, eskiden arkadaşlarımı severdim, ne bileyim Ali'yi, Yavuz'u, şimdi Belgin'le neden nişanlandığımı neden evleneceğimi bilmiyorum.

Bedri: Sinirlerin bozuk senin.

Fuat: Böyle yaşamaktan usandım.

Bedri: Hayatını değiştirmeye çalış.

Fuat: Kolay mı? Bir çembere sıkıştırılmış gibiyim.

Bedri: Bir tek sen değilsin ki o çemberde.

Fuat: Bunları beni avutmak için söylüyorsun, sen de inanmıyorsun, aslında sen de yalnızsın.

Bedri: Belki haklısın, güzel şeyler yaşamıyoruz hiçbirimiz ama insan kendi hayatını değiştiremezse bile başka bir hayatın olabileceğini düşünür.

Fuat: Nasıl? Recep Bey'in yanında çalışarak, evlenip çoluk çocuğa karışarak mı, sen neden böyle yaşamıyorsun? Burada sen olmasan çıldırırdım.

Bedri: Değil tabi, ayakta kalmak zorunayız, bir zamanalar bambaşka umutlarım vardı. Her şeyi tek başıma yapabileceğimi sanıyordum. Sonunda yalnız kaldım, bu kasabada hep aynı hayatı tekrarlayarak direncimi kaybettim ama sen gençsin, mücadele etmek zorundasın.

Fuat: Mücadele, neye karşı?

Bedri: Hayatı inkâr ederek hiçbir şeyi düzeltemeyiz.

Bu konuşmadan sonra Bedri öğretmenin kendisi adına umutlarını iyice kaybettiği görülmektedir. Kahraman artık intiharın eşiğindedir. Bu küçük tiratların yer aldığı sahneler, kahramanın sonsuz arayışında toplumla nasıl çatıştığı, bu noktada topluma ve kendisine nasıl yabancılaşarak tıkandığını göstermek açısından önemlidir.

Bedri öğretmenin uzun zamandır topluma, yaşadığı hayata ve kendisine yabancılaşmış bir kahramandır. O artık arayışının bu boyuttaki kısmının sonuna gelmiştir. Aysel öğretmenin kasabaya gelişi, ona belki de yıllarca farkına bile varmadan beklediği o mutlu sonu vermeyecektir. Böylece Bedri öğretmen arayışının sonuna gelmiştir. Toz tutmuş plağını dinler, yıllarca yarım bırakarak bitiremediği resmini tamamlayarak kasabanın mecnununa emanet eder. Çok değer verdiği resmi bir akıllıya değil de deliye emanet etmesi, Kavur dilinde bir anlama sahiptir.

Kahraman topluma o kadar yabancılaşmıştır ki o toplumdan aklı başında birinin o resmi anlamayacağını ve sahip çıkmayacağını ancak akli melekelerini kaybetmiş birinin kendi resmini ve kendisini anlayabileceğini, sahipleneceğini düşünmektedir. Daha doğrusu bunu yönetmen düşünmektedir. Sanatçı toplumdan ayrı düşmüş bir delidir, bu yüzden onu ancak deliler anlayabilir. Böylece Bedri öğretmen yıllarca geçtiği kasabanın çamurlu sokaklarından geçerek sondan sonraki o sonsuz yolculuğuna -aradığını bulamadan sonu olmayan ya da sonu ona görünmeyen bir yolculuğa- çıkar.

Sadece yeni bir şeylerin doğuşu ölüme galip gelebilir. Eğer insanoğlu hayatta kalıcı olacaksa ölümün hep yanı başında olan varlığını geçersiz kılacak bir ruh göçüne ihtiyacı vardır. İnsan her seferinde tekrar var olamayacaksa kazandığı her zafer sadece yıkımdır. Ne savaşın ne barışın ne değişimin ne kalıcı olmanın bir önemi yoktur. Ölüm günü geldiğinde onun zaferi için yeniden dirilmekten başka çaresi yoktur (Campbell, 2013: 27). Bedri öğretmen de belki böylesi bir yeniden doğuş için sonsuz bir yolculuğa çıkmaktadır.

İntihar Ömer Kavur' un birçok kahramanı için seçtiği bir yoldur. Buna örnek olarak "Anayurt Oteli" (1987) nin Zebercet' i, "Ah Güzel İstanbul" (1981) un Cevahir'i ve annesi, "Göl" (1983) ün Murat'ı, "Karşılaşma" (2003) nın Mahmut'u" örnek verebilir. Çünkü onun kahramanları bir şeylerin farkına varmış, kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmışlardır, artık bu noktadan geri dönüşleri yoktur. Bedri öğretmen de intihardan başka çare bulamamakta ve arayışının bu boyuttaki kısmına son vermektedir. Kahramanın resmini kasabanın delisine

emanet ederek kayıkla denize doğru yol aldığı sahne kahramanın arayışını vurgulamak açısından kayda değer bir sahnedir. Kahramanın artık bu arayışı sürdürecek tahammülü kalmamıştır nerden geldiğini ve nereye gittiğini bilmeden aradığına doğru gitmektedir.

Kahraman, toplumun geçmişten gelen tüm sınırlamalarıyla çatışmış, hepsine galip gelmiş, evrensel olana ulaşmış olandır. Bu kahramanın düşünceleri yaşamın temelinden çıkıp gelen taze bir gerçekliktir. Bu yüzden o kahraman olağanüstü bir yeteneğe sahiptir. Toplumun çözülen yozlaşan tarafını değil toplumu tekrar baştan meydana getiren o sonsuz taze kaynağın bir parçasıdır. Kahraman bu zaman dilimi için ölmüştür ama kendi ebedi imgesi için mükemmele ulaşarak sonsuz bir sıfat kazanmıştır (Campbell, 2013: 31).

Bedri öğretmenin cenaze töreninin camideki saatin ritmik hareketiyle başlaması kahramanın biten zamanını vurgulamak adına manidardır. Mezarda erkeklerin mezarın başında durması kadınların ise töreni biraz daha uzaktan izlemesi bu küçük toplumun, kendi içinde katı kuralları olduğunu hatırlatır niteliktedir. Cenaze; Aysel'le Fuat'ı bir araya getirir, ertesi gün birlikte Bedri öğretmenin mezarına çiçek bırakır, yemeğe gider, konuşur ve birlikte bir otele giderler. Fuat soyunurken Aysel'e soyunmayacak mısın diye sorması üzerine Aysel, içine düştüğü ayıbı fark etmenin tesiriyle koşarak sahile gider. Fuat peşinden gelerek ne olduğunu sorar. Aysel: Çok çirkindi diye cevap verir. Fuat hatasını anlayarak özür diler ve el ele denize doğru yürürler. Tüm bunlar olurken Belgin'in gelinliği dikilir, genç kız sevilmediğini hissettiği için mutsuzdur.

Fuat ve Aysel el ele yürürken yağmur başlar, terk edilmiş tarihi bir yapıya sığınırlar. (Böylece seyirci daha ilk filmlerinden Kavur' un terk edilmiş yapılara karşı olan ilgisini fark eder.) Fuat, Aysel'e okuldayken her şeyden sıkıldığını ve kaçıp buraya geldiğini ayrıca liseyi zar zor bitirdiğini anlatır. Kasabanın mecnunu, elinde Bedri öğretmenin resmi sahilde onu beklemektedir. Aysel ve Fuat birlikte Fuat'ın büyüdüğü eve giderler. Eve uzun zamandır kimse uğramamıştır. Fuat, Aysel'e sarı bir kuş almıştır ve hayatında ilk defa bir kadına-Aysel-seni seviyorum der. Aysel, kuşa Sarı Kant adını verir.

Aysel, akşam Fuat'ı yemeğe beklerken Yavuz onu zorla aile yemeğine götürür. Yavuz'un karısı hamile olduğu için kutlama yapmaktadırlar. Fuat bu yüzden Aysel'in evine ancak gece yarısı gelebilir ama Aysel uyumuştur, Fuat geri döner. Sokakta yağmur suyunun içinde bir yüzük vardır. Ertesi gün sahilde kavga ederler ve Fuat, Aysel'e tokat atar. Kamera kasabanın sokaklarında ve mezarlıkta gezinir. Aysel okuldan dönünce Fuat'ı evinin önünde görür ve onu

affeder. Fuat o heyecanla ona evlenelim der, birlikte olurlar. Aysel seninle en zor ve en kolay şeyi paylaştık der.

Fuat, Belgin'in babasına giderek kızıyla evlenmeyeceğini, başkasını sevdiğini söyler. Belgin'in babası durumu kesinlikle anlamaz ve tüm aşkların üç gün sürdüğünü, önemli olan şeyin çalışmak olduğunu söyler, onu dinlemez. Belgin'in babası eve gelip karsıyla bu yüzden kavga eder ve bu durumun nasıl bir dedikoduya sebep olacağını "Adamın kıçına teneke bağlarlar" cümlesiyle ifade eder. Böyle bir durumda karısının ilk sözü "Sessiz ol Fitnat aşağıda duyacak" olur. Tarih öğretmeni Fitnat'ın ilk işi bu konuyu öğretmenler odasında anlatması olur. Tüm bu yaşananlar, kahramanların arayışlarını ne kadar dar bir kalıp içerisinde sürdürdüğünün göstermektedir. Böyle bir ortamda kahraman açısından o arayışın çok olumlu sonuçlanmayacağı da aşikardır.

Fuat'ın ablası Aysel'e giderek kardeşinin daha otuzunda ve nişanlı olduğunu ayrıca bu yaptığının da ahlaksızlık olduğunu söyleyerek kardeşinin yakasından düşmesini ister. Aysel, Fuat'a gider, otuz altı yaşında geldiğini ve daha yürümeyen bir yığın şey olduğunu ve bu kasabadan gitmeleri gerektiğini söyler. Fuat ne olduğunu sorar. Aysel başta söylemek istemese de ablasının geldiğini ve böyle yaşamasının mümkün olmadığını söyler. Fuat onu sevdiğini söyleyerek kolundan sürükler ve faytona bindirerek bütün kasabada dolaştırır. Seni sevdiğimi herke görecek diyerek bunu kanıtlamaya çalışır.

Bu sahne basit bir ilanı aşk sahnesi gibi görünse de kahramanın, düzene karşı zarif başkaldırısı niteliğindedir. Kahraman arayışının bir yerinde bir şeylerin yolunda gitmediğini fark eder ve düzene başkaldırır ama genelde başarılı olamaz ve düzene tekrar boyun eğer, düzen de kaldığı yerden devam eder. Bu sahnenin bir benzeri Arzuhalci Deli İsmail Efendi'nin "Yatık Emine" yi kasaba sokaklarında sürükleyerek, Mustafa Efendi'nin fırınına götürüp kumandanın tayinini neden Emine'ye vermediğini sorduğu sahnedir. Burada da İsmail Efendi düzene başkaldırır ve zavallı kadını aç bıraktıkları için o düzenden hesap sorar ama o da pes ederek Emine'yi ölüme terk eder. Düzen de aynı acımasız şekliyle kaldığı yerden devam eder.

Fuat, Aysel'i kasabanın sokaklarında faytonla gezdirdikten sonra Belgin'in babası Fuat'ı çağırtıp borcunu ister ve tüm ekonomik desteğini keser. Fuat hayatını ona yaşatmayacağını söyleyerek ona rest çeker. Akşam Aysel ile Fuat yemeğe çıkarlar. Aysel, neden geldiklerini sorunca Fuat, meydan okumak için orada bulunduklarını söyler. Yavuz şerefimizi beş paralık ettin diyerek Fuat'la kavgaya tutuşur. Aysel, aralarına girer ama kavgayı ayıramaz. Yüzleri

kan içinde kalan iki arkadaş birbirlerine sarılıp ağlarlar. Aysel onları öylece bırakıp gider çünkü artık düzene karşı duracak gücü kalmamıştır. Ertesi gün Aysel ile Fuat yağmurda sığındıkları harabede buluşurlar, Fuat söyleyecek bir şey bulamaz.

Aysel: Hiçbir şey söyleme, çok güzel ve çok acıydı hepsi, Allahaısmarladık, der ve gider. Bunsan sonra kasabadan çeşitli görüntüler devreye girer. Aysel, Fuat'la birlikte yürüdükleri sahili tek başına dolaşır, aynı şeyi Fuat da yapar. Kahramanlar, içlerindeki inanılmaz hüzne rağmen düzenle savaşamamışlar ve yenilgiyi kabul etmişlerdir.

Aysel bundan sonra arayışına bir başka mekânda devam etmek üzere kasabadan ayrılır. Fuat, onu uğurlamaya gidemez çünkü o sırada düzenin istediği gibi evlenmektedir. Belgin de Fuat da çok mutsuzdurlar çünkü her iki kahraman da arayışlarını istedikleri yönde değil toplumun istediği yönde sürdürmüşlerdir. Aysel de büyük bir hüzün içinde kasabayı Sarı Kanat'la birlikte terk eder. İkisi bir otobüs yolculuğu ile gecenin karanlığına karışırlar. Bir şehre bir yabancı -Aysel- gelir ve hikâye başlar, o gidince hikaye de biter. Tolstoy'un o klasik söyleminde olduğu gibi: "Tüm muhteşem hikayeler iki şekilde başlar: Ya bir insan bir yolculuğa çıkar, ya da şehre bir yabancı gelir. Kahramanlar dışında herkes çok mutludur zira düzen devam etmektedir. Kamera filmin başına geri döner. Aysel ve Fuat on yıl sonra yarım saatliğine bir araya gelirmişlerdir.

Aysel: Sakalını kesmişsin.

Fuat: On yıl oldu, beş altı senedir bıyık bırakıyorum, hiç değişmemişsin.

Aysel: Saçlarımı boyuyorum.

Fuat: Nereye gidiyordun?

Aysel: Muğla'ya, tayinim çıktı, oradan da emekli olurum herhalde.

Fuat: Beni hiç hatırladın mı? Ben seni hiç unutmadım, mutluluk yanımızdan gelip geçti. (O sırada otobüsün kalkacağı hoparlörden haber verilir, ikisi de ağlıyordur.)

Aysel: Sarı Kanat öldü.

Fuat: Niye?

Aysel: Kanaraya…

Aysel gider, Fuat arkasından bakakalır. Fuat evine döner, iki oğlu bahçede top oynamaktadırlar. Karısı, ablası ve kayınvalidesi balkonda komşularla kasabadaki bir kadının dedikodusunu yapmaktadırlar. Düzenden hiçbir şey eksilmemiştir. Fuat, odasına çıkarak Aysel'le on yıl önce çekilmiş fotoğraflarına uzunca bakar ve film biter. Kahraman sonsuz arayışında hiçbir şey elde etmemiştir. Kazanan hep kısır döngünün parçası olan düzendir.

Modern hikâye tıpkı tragedyalarda olduğu gibi anı yaşamakla aynı anlama gelen dağılmanın ve yok olmanın gizemini öne çıkarır. Mutlu son insanı boş bir hayalle kandıran imge olarak sunulur ve küçümsenir. Zira fani yaşamın insana sunduğu en gerçek son yok olmaktır. İnsanın sevdiği tüm son bir çözülmeyle yok olup gider (Campbell,2013: 37).

3.3.2. Ah Güzel İstanbul (1981)

Vizyon Tarihi: 01.11.1981

Tür: Dram, Macera, Duygusal

Özellikler: Renkli, 35 mm

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Füruzan, Ömer Kavur

Yapımcı: Sadık Deveci, Ömer Kavur

Müzik Melih Kibar

Görüntü Yönetmeni: Taner Öz

Eser: Füruzan

Süre: (dk.) 90 Dk.

Oyuncular: Kadir İnanır, Müjde Ar, Sümer Tilmaç
(https://www.sinematurk.com/ 12.02. 2023)

https://www.google.com/url (Erişim tarihi: 22.01.2024)

Kavur' un bu filmi bir intihar sahnesi ile başlamaktadır. Cevahir'in annesi kendisini iple kuyuya asarak intihar etmiş, Cevahir dehşet içinde bu sahneyi izlemektedir. Daha önce de söylediğimiz gibi yönetmenin kahramanları, bir şekilde topluma yabancı düşerek, ondan ayrıksılaşarak, yaşamlarını sürdüremeyecek duruma düşmektedirler. Ne yazık ki Cevahir de daha sonra annesiyle aynı sonu paylaşacaktır. Her ne kadar yönetmen bunu seyirciye göstermeyerek filmin sonunu açık bırakacaksa da sonu tahmin etmek zor değildir ya da kahraman için bu son, hep ihtimal dahilinde kalacaktır.

"Ah Güzel İstanbul"(1981) filminin başrolü için Türkan Şoray'a teklif götürülür. Türkan Hanım soyunma fikrine sıcak bakmadığından teklifi reddeder. Bu rolle Müjde Ar 18. Antalya Film Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü alır. Uluyağcı, bu filmi Türk sinemasında kadın temsili noktasında bir kırılma olarak görmektedir (Velioğlu Metin, 2019: 13).

Daha sonraki sahne kahramanın sonsuz arayışını simgeleyen bir yol sahnesidir. Yönetmen buna bağlı şoförleri filmlerine karakter olarak sıkça yerleştirmektedir. Kamil kendisine yeni bir kamyon verildiğini duyunca çok mutlu olur. Kendi çalıştırdığı kamyonunu iş arkadaşı emektar Nuri Babaya vermek ister ama iş sahibi yarım milyonluk kamyonu, yaşlı bir adama teslim etmek istemez. Bu da yine basit görünmekle birlikte toplumun insana bakış açısının sadece maddiyata dayalı olduğunun, emeğin ve insanlığın çok da önemli olmadığının bir göstergesidir. Burada yönetmenin "Toplumcu Gerçekçi" bakış açısı hissedilmektedir.

Kamil İstanbul-Mardin arası uzun yol şoförlüğü yapmaktadır. Kahramanın sürekli yolda olması onun içindeki soyut arayışın somut bir simgesidir. Kamil'in eğlenmeye gittiği yerin müşterileri erkektir, oynayarak müşteriyi eğlendiren bir kadındır. Yönetmen bu sahne ile toplumdaki erkeklerin eğlence anlayışını ve kadının bu anlayışta nasıl bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Buna benzer sahneleri diğer filmleri olan" Kırık Bir Aşk Hikayesi " (1981), "Amansız Yol" (1985), "Melekler Evi" (2000) isimli filmlerinde görülmektedir. Daha sonra Kamil arkadaşlarıyla geneleve gider. Kamil'in arkadaşlarından birisi diğerlerinin parayı ödemesine izin vermeyerek o geceyi onlara ısmarlar. Bu da yine kadının sıradan bir ihtiyaç gibi bir erkeğe ısmarlanabileceğinin kanıtıdır.

Kamil genelevde Cevahir'den etkilenir. Daha sonra uzun yola çıkmadan yine Cevahir'e gider. Kamil tekrar geleyim mi diye sorar. Cevahir bize pek sorulmaz böyle şeyler elbette gel diyerek karşılık verir. Kamil muavini ile birlikte Mardin'e doğru yol alır. Bu uzun bir sahnedir ve yönetmen bu sahne ile seyirciye çok şey anlatmaktadır. Yolda kaza yapan tır kamyonlar, küçücük yaşta bu kamyonları kullanan ve okula gitmeyen ya da okulu yarıda bırakmış muavinler ve daha başka yol manzaraları görülür. Kamil yolda bu işi yapacaksan sigarasız olmaz diyerek muavinine kendi elleriyle sigara verir.

Kavur' un birçok filminde açığa çıkan ve filmin hikayesini sırtında taşıyan birey toplum çatışması bu filmde herkesin sevgilisi Şoför Kamil ile mesleği sebebiyle toplumun dışına itilmiş Cevahir arasında tezahür eden ve düzenin kabul ettiği ahlak anlayışına uygun olmayan aşk hikayesiyle sağlanmaktadır. Bu filmdeki aşk imgesi klasik Türk sineması filmlerindeki melodram çerçevesine uygun şekilde değil de kısmen daha minimalist bir sinemanın ürünü olarak ortaya konmaktadır. Kavur' un inşa ettiği bu sinema evreninde zamana tabi insanın ufkundan zamana, yaşamaya ve ölüme dair imgeler ön plana çıkarılmaktadır. Bir yandan nesnenin temsil ettiği içerik, diyalog, metaforlar, simgeler aracılığıyla insanın zamana tabi kişiliğine bir yandan da zaman ve ölüme dair konular açığa çıkartılarak sinemasal bir kişilik kazandırılmaktadır. Bu sebeple filmde gösterilen fotoğraflar, Cevahir'in sessiz gidişi, Nuri Baba'nın ölümü ve devrilmiş kamyon imgeleri, zaman sorunsalı noktasında metafor olarak sunulmuştur (Akgün, 2020: 306-3037).

Kamil, Cevahir'e Mardin'den hediye alır. Kavur' un bilindik üslubuyla flashback devreye girer. Seyirci, Cevahir'in bilinmeyen bir sebeple kaçtığını onu İstanbul'a getirenin de bir kamyon şoförü olduğunu öğrenir. Cevahir, Kamil'in Mardin'den getirdiği hediyeyi çok beğenir. Kamil'e çok yorgun görünüyorsun diyen Cevahir'e karşılık olarak, Kamil: Uzun

yoldandır, bizim işte insan kırkına varmadan tükenir der; Cevahir de bizim gibi desene diyerek karşılık verir. Yönetmenin iş olarak kamyon şoförlüğü ve hayat kadınlığı arasında bir benzetme ilgisi kurduğu görülür. Ertesi gün iki kahraman birlikte eğlenir, Kamil'in evine gelirler.

Kamil, içeri girer girmez açık perdeyi kapatır. Cevahir şarkı dinlemek ister ama Kamil geç olduğu için izin vermez. Bu küçük ayrıntılardan toplumun kahraman üzerinde oluşturduğu baskı hissedilir. Kahraman arayışında asla özgür değildir ve bu yüzden toplumdan ayrı düşerek yabancılaşmaktadır. O gece güzel geçer; Cevahir, sabah Kamil'i uyandırmadan, çıkıp gider. Geneleve Cevahir'i görmeye giden Kamil, onun umursamaz, tavırlarıyla karşılaşır. Cevahir yaşadıkları güzel şeyden korkmuş ve bazı şeylerin farkına vararak kendini geri çekmiştir. Ama Kamil'in tavırları onu tekrar bu aşkın içine çeker.

Cevahir arkadaşı Nazlıcan' la birlikte işten çıkar. Kamil, gece Cevahir'de kalır. Nazlıcan'ın yaşadığı şeyleri duyan Kamil ikilem içine düşer. Bir yandan Cevahir'i çok sevmektedir bir yandan onun bir hayat kadını olması ona büyük bir yüktür. Kamil bir ev aramaya başlar. Mardin dönüşünde aradığını bulur ve Cevahir'e müjdeyi verir. Cevahir ve arkadaşı çık şaşırırlar. İki kahraman yeni evlerine taşınırlar, her şey çok güzeldir. Kamil sürekli kamyon üzerinde ve hareket halindedir. Buraya kadar yaşanan her şey kahramanın arayışına olumlu katkıda buluna parçalardır. Çünkü kahramanlar kaderlerine razı olmayan imkansızı isteyen kişilerdir. Zaten filmde fiziki olarak sürekli bir hareket hali vardır.

Kahramanın hayatta ve aşkta kendi değerini bulması içindeki derin karmaşaya bir dinginlik getirmesi onun çevresindeki toplumsal adaletsizlik, eşitsizlik ve zaman sorunsalıyla ilgilidir. Hayat, tabiatı gereği tamamen çatışma üzerine kurulu bir düzendir. Yazar ya da yönetmen bu çatışmanın düzen ve gidişatını nerden dengeye kavuşturacağını bilmelidir (McKee, 2011:179).

Kamil ve Cevahir bu yeni düzene hem manen hem de madden ayak uydurmaya çalışır. Cevahir insan içine çıkmadan Kamil'in kendisine nikah kıyacağı günü bekler, Kâmil de ekonomik sıkıntıları bahane ederek aslında bir hayat kadını ile evliliğin yükünü nasıl kaldıracağını düşünmektedir. Çünkü Kamil etrafında çok itibarlı bir adamdır ve bir hayat kadının eş olarak aldığını kimseye kabul ettiremeyeceğini düşünmektedir. Cevahir'in şu cümlesi: "İnsan değilsin sen Cevahir, kadınsın hem de özürlü bir kadın." Onun kendisini toplumun nezdinde nasıl algıladığının kanıtıdır. Kamil daha önce kabul etmediği kanunsuz bir şekilde mal taşıma işini ev kurduktan sonra ekonomik sıkıntıdan ötürü kabul eder. Kamil

yoldayken Nuri baba kaza geçirir, Kamil koşarak ona gider ama gittiği gibi Nuri baba ölür. Nuri babanın Kamyonla kaza geçirmesi aslında kahramanın arayışının bir sonunu temsil etmektedir. Buradan başat karakterin de eninde sonunda böyle bir sonla sınanacağını anlaşılmaktadır. Bir kahramanın arayışı son bulurken bir diğeri sonunun nerede biteceğini tahmin edebilmektedir.

Ayrıca Nuri baba düzenin bir kurbanı olarak da tasvir edilmiştir. Çünkü yaşlı diye kendisine yeni bir kamyon çok görüldüğü için elindeki hurda kamyonla kaza geçirmiştir. Kamil'in patronu, Nuri Baba'nın kazasından haberiniz var mı dedikten sonra neyse ki çok yüklü değildi kamyon diye eklemesi onun gözünde malın insan canından daha değerli olduğunun göstergesidir. Arkadaşlarından birisi kader, öbürü ise kimsesi yoktu garibanın diye konuşur. Kamil susar çünkü Nuri Baba'nın kader değil düzen kurbanı olduğunu bilir. Yönetmen bu küçük yan hikayecikle toplumun çıkara dayalı o ruhsuz yapısını eleştirir. Kamil içinde bulunduğu düzenden korkmakta ve çok para kazanarak bulunduğu toplumun içinden çıkmayı planlamaktadır.

Cevahir de yalnızlıktan ve Kamil'le gerçek bütünleşememekten şikayetçidir. Cevahir yolda eski arkadaşları ile karşılaşır. Arkadaşları hemen nikah kıyıp kıymadıklarını sorar ve Kamil'in niyetinin iyi olmadığını kendisini yüz üstü bırakabileceğini söylerler. Kamil ise kapıya habersiz gelen arkadaşlarını Cevahir'i gördüler diye kovmaktan beter eder. Giden arkadaşlarının arkasından Cevahir ve Kamil kavga ederler. Cevahir, Kamil'in korkusunu yüzüne vurur. Kamil kahveye giderek orada olay çıkarır, arkadaşlarıyla kavga eder. Cevahir ve Kamil o gece birlikte şarkı söyler, dertleşirler. Kamil sabah Mardin'e doğru yola çıkar. Cevahir pencerede oturmuş annesinin intihar ettiği sahneyi düşünmektedir. Kalkar evinin perdelerini kapatır. Cevahir arkadaşıyla fotoğrafını çekmeden çıkarır, duvarda duran Kamil'in askerlik fotoğrafına dokunur, boynundan çıkardığı kolyesini yatağın üzerine bırakır, balkonun kapısını kapatır, yemeği ev sahibine bırakır ve çıkıp gider. Kamil bu sırada Mardin'de gelinlik için has ipekten kumaş almaktadır. Cevahir, İstanbul'da kalabalığa karışarak amaçsız ve umutsuz bir şekilde yürümektedir. Seyirci onun bu boyuttaki arayışını tamamladığını ve sonsuz bir arayışın pençesinde olduğunu sezebilmektedir. Kamil ve Erdoğan, Mardin'den dönmektedirler. Cevahir, o sonsuz kalabalıkta bir meçhule doğru yol alırken görülür. Kamil ise kamyonu ile İstanbul'a doğru yol alırken gözden kaybolur. Nihayetinde Kavur, kahramanlarının hem fiziken hem de ruhen sürekli bir arayış bir devinim içinde olduklarını çok rahat söylenebilir. Onun filmlerinde yarattığı evrende başlangıç, son ve umut bir aradadır.

İnsanın doğal dürtüsünün yok sayıldığı anda ortaya çok etkili bir tragedya sanatı çıkar. Sanatta bu sadece asil olan insan için değil sıradan inan için de böyledir. Bu modern hikaye ve tragedyanın sonunda mutluluğu iyi gösterecek bir mantık yoktur. Anne rahminden sırf mutsuz olsun diye fırlayıp gelmiş insanın koyu karanlığı vardır (Campbell,2013: 39).

3.3.3. Göl (1983)

Yönetmen: Ömer Kavur
TÜRKİYE / 1982 /
HDD / Renkli / 83′/ Türkçe; İngilizce altyazılı
Senarist: Selim İleri
Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi
Kurgucu: Suat İşlek, Gültekin Çavuş
Özgün Müzik: Attila Özdemiroğlu
Oyuncular: Müjde Ar, Hakan Balamir, Talat Bulut, Orhan Çağman, Mehmet Esen, Ferda Ferdağ, Aydan Burhan
Yapımcı: Sadık Deveci, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur
Yapım Şirketi: Alfa Film
Dünya Hakları: Fanatik Film
(https://www.sinematurk.com/ 12.02. 2023)

https://www.google.com/url (Erişim tarihi: 22.01.2024)

Adını bir su kütlesinden alan filmin ilk sahnesi, kameranın iki dakika boyunca suyu takip etmesiyle sürüp gitmektedir. Su kültü, birçok kültürde önemli bir yere sahiptir ve geçmişten bugüne kadar suya her zaman büyük bir değer atfedilmiştir. Kavur da birçok filminde su kütlesi-göl- kullanmaktadır.

Tabi olarak insanın suyla olan ilişkisi kendi tarihi ile aynıdır. Dolayısıyla Nil, Fırat, Dicle, İndüs ve Huang-ho nehirleri medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Eski Mısırdaki bir vazonun üzerinde sulama ile ilgili bir tören resminin olması su kültüne dair ilk izlerdendir. Anadolu'da su ile ilgili inşa edilen ilk yapıların tarihi Hititler'e ve Frigler'e uzanmaktadır. Su üretken gücün temsilidir. Suyun yapısı, kullanmakla bozulmaz. Su canlı bir varlıktır ama yeri geldiğinde yıkıcı gücüyle sonu hazırlayarak onu temsil de eder. Eski Türklerde Anâsır-ı Erbaa sadece toprak, su, ateş, ağaç değil toprak su, ateş, ağaç, demir ya da toprak, su, ateş, ağaç, rüzgâr şeklinde beşli olarak var olurken su, Türkler'de her zaman kutsal ve ulaşılması zor olmuştur. Altay efsanelerinde hayat suyu, göğün on ikinci katına yükselen bir kayın ağacının kökünde yer almaktadır (Demir, 2019: 2-3).

Su, geçmişten bu güne kahramanın sonsuz yolculuğunda ve arayışında vazgeçilmez bir öge ve sembol olarak varlığını korumuştur. Su olmadan hayat ve medeniyetin dolayısıyla da kahramanın var olmayacağı bilinmektedir. Yerküreye dışardan hiçbir giriş ya da çıkışın

olmadığı hesaba katılırsa suyun da "kahramanla" aynı kısır döngüye sonsuza dek hapsolmuş bir imge olduğu görülecektir. Kavur bu filmini böylesi kıymetli bir imge olan su kültü ile açarak suyu, kahramanın sonsuz arayışında onun elini kuvvetlendirmek için kullanmıştır. Yönetmen bu imgeye başka filmlerinde de yer vermiştir. Bunların başında "Akrebin Yolculuğu" (1997) gelmektedir. Filmin kahramanı Kerem, sevdiği kadın tarafından öldürülerek göle atılmış ve ruhu bulunduğu bölgede arafta kalmıştır.

Filmin başat karakterlerinden Nalan Şeyda tren yolculuğu sonucu kasabaya ulaşır. Murat'ın intihar eden karısı onun zihninde parça parça bir trende ya da tren garında görülürken filmdeki gerilim de bu şekilde sağlanmaktadır. Kavur diğer filmlerinde de trenle yolculuk imgesini kahramanın arayışını vurgulamak için kullanmaktadır. Örneğin "Anayurt Otelinde" (19879; gizemli kadın "Gecikmeli Ankara Treniyle" kasabaya gelir. Yine "Yusuf ile Kenan" (1979) da iki kardeş taşradan İstanbul'a trenle gelirler. "Akrebin Yolculuğu" nda kahraman kasabaya bir trenle gelir yine trenle ayrılır. "Körebe" (1985) de kızını arayan kahraman trene atlayarak bir süre oradan memleket manzaralarını seyreder.

Müjde Ar'ın canlandırdığı Nalan Şeyda Göl gazinosunda sahne almak üzere kasabaya gelen bir şarkıcıdır. Şarkıcı kasabanın zengin, kibirli ve despot karakteri Murat'ın gölde intihar etmiş karısına birebir benzemektedir. Mekân ise klasik kendi içinde orman kanunlarına sahip Kavur kasabasıdır. Kasaba halkı geçimini elma bahçeleri ve balıkçılıktan sağlamaktadır. Kasabanın dengesini bozacak yabancı ise Nalan Şeyda karakteridir. Biz bu şablonu birçok Kavur filminde görmekteyiz. Dışardan bir yabancı gelir kasabanın dengesi bozulur yabancı gider ve düzen yine eski dengesine kavuşur. Nalan Şeyda ilk gün gölde karşılaştığı balıkçı Hasan'ı sevmektedir. Hasan kasabaya kısmen uyum sağlamış bir yabancıdır. Murat gittiği Göl Gazinosu'nda Nalan Şeyda ile karşılaşır ve gerilim başlar. Murat intihar eden karsının görüntülerini parça parça hatırlar, karısı ve şarkıcı arasında bağ kurar hatta ikisini birbirinden ayıramaz.

Kahramanın ilk davranışı kendi isteğine ket vuran, beklediği şeyle o beklentinin nihayeti arasında mesafe açan, kahramanın gerçek hakkındaki fikirlerine onay vermeyen, onu dünyasıyla çatışmaya zorlayan tezadı belirginleşmiştir. Ama insanın bilinci çok inatçıdır ve gerçeği bu tezat içinde yeniden yapılandırır. Tam da bu notada kahraman çok zorlu riskler barındıran bir sonraki hareketi yapmalıdır. Yapacağı bu ikinci hareket gerçeklikle ilgili kendi bakış açısıyla daha uyumludur. Ama bu ikinci davranışı da yine tezatla karı karşıya gelirse kahramanın gerçeklik algına ait daha büyük bir boşluk oluşturabilir (McKee,2011:136).

Diğer birçok Kavur filminde olduğu gibi kahramanların geçmişi hakkında ayrıntılı bilgi verilmemekte, kahramanların geçmişi çok yüzeysel ve parça parça verilmektedir. Murat'ın karısı neden intihar etmiş, Nalan Şeyda niye bu küçük kasabada şarkı söylemeyi tercih etmiş ya da Hasan neden kasabasını terk edip bu kasabaya yerleşmiş bilinmemektedir. Tıpkı "Yatık Emine" de Server ve Emine karakteri arasındaki bir konuşmanın benzeri Hasan ile Nalan Şeyda ve yine Nalan Şeyda ile Murat arasında geçmektedir. Seyirci bu şekilde karakterleri tanıma fırsatı bulmaktadır.

Yönetmen bu filminde diğer filmlerinden farklı olarak ana karakter Murat üzerinden psikolojik derinliğe sahip bir kahraman yaratmıştır. Böylece Murat bireysel bir karaktere dönüşmekte bu şekilde zamanın bir köşesine değinerek onu inşa etmektedir. Yönetmen, bu filmiyle ortaya koyduğu ana karakterlerle bir bakıma "Akrebin Yolculuğu" ve "Anayurt Oteli" filmlerinin ana karakterlerinin bir ön hazırlığını yapmış bu şekilde filmler arasında drama açısından bir paralel bir baş kurmuştur. Ayrıca yönetmen "Göl" filmiyle inşa ettiği sinemasal evrende kurgusal zaman kısmen düşük tempoda seyretmekte ve bu sinemasal evren Türk sinemasının genel kodlarıyla ortaya çıkmaktadır (Akgün,2020:321-322).

Gece yarısı Murat'ı odasında bulan Nalan Şeyda şaşırır. Murat tuhaf davranmakta ve onu özlediğini söylemektedir. Bu karakterler de yönetmenin diğer filmlerindeki karakterler gibi bir şekilde topluma ve kendilerine yabancı düşmüştür, dolayısıyla da içsel bir arayış içindedirler. Kavur bu filminde fiziksel arayışı fazla kullanmamıştır ama karakterler huzursuz ve beklenti içindedirler. Nalan'ın: "İnsan yaşamak derdine düşünce anılar siliniyor." ya da Murat'ın: "Her şey çürüyor hatıralar bile." cümlelerinden karakterlerin ruh analizleri kolayca yapılabilmektedir.

Nalan Şeyda (Emine) ve Hasan arasında şöyle bir konuşma geçer.

Emine: Böyle yaşamak güzel; deniz, balıklar, temiz hava.

Hasan: Deniz değil göl.

Emine: Fark etmez, insan oradan oraya sürüklenince yaşadığı yerleri unutuyor, ha ben ha göçebe çingeneler, yerim yurdum bile yok.

Hasan: Ben de buralı değilim, karşı kıyıdan geldim.

Emine: O niye, orda av yok mu?

Hasan: Var, var da orda bunalmıştım, içim içime sığmaz benim, bakma sakin durduğuma, bir kere bunaldım mı gözüm hiçbir şey görmez, ille gideceğim.

Emine: Ters gelmişiz dünyaya, ben de evim barkım olsun isterdim, saksıda çiçek yetiştirirdim.

Hasan: Apartmanda mı oturuyorsun?

Emine: Hıhı, turneye çıkmadığım vakitler.

Hasan: Kapalı yer sevmem bazen enginler bile yetmiyor, çocukken gemiciliğe heves etmiştim, bir kitap okumuştum hep açık denizler vardı bir de gemi, açık denizin gecesi başka gündüzü başkaymış, gemi denize açılınca kuşlar takip edermiş, taa kara görünmez olunca cayarlarmış artık, eski zamanda geçiyordu, geminin kocaman yelkenlerini gözlerimi kapar kapamaz görürdüm, hele yıldızları avucuna dökülür sanırsın, anam serseri olacaksın hayta olacaksın derdi, göl kıstırıp bıraktı beni. (Bu sahnede Hasan'ın "göl kıstırıp bıraktı beni" ifadesi" kahramanın dar bir mekanda sıkışıp bir arayışa yönelmesini imgesel açıdan anlatmak noktasında önemlidir.)

Kahramanların arasında geçen bu konuşmadan hep bir yabancılık çektiklerini, bir arayış halinde olduklarını, tutunamadıklarını ve hep yaşadıkları toplum içinde bir aidiyet sorunu yaşadıkları anlaşılmaktadır. Yönetmenin birçok filminde kahramanlar arasında tutunamadıklarına dair böyle konuşmalar geçer. Bu konuşma genelde kahramanın geçmişine kısmen ışık tutmaktadır. Kavur filmlerinde kahramanlar arasındaki bu tür konuşmalar onların arayışlarını, umutsuzluklarını ve tutunamayışlarını anlatmak için kullanılmaktadır.

Murat, Nalan'ı ölen karsı sanarak evine hapseder. Nalan kaçmaya teşebbüs eder ama kaçamaz. Murat'ın tecavüzüne uğrayan kadın Hasan'a sığınır. Bundan sonra Murat ve kasaba halkı Hasan'a yüklenir. Hasan pes etmez ve Nalan'la birlikte arkadaşının düğününe katılır. Bu düğün sahnesi de tıpkı "Kırık Bir Aşk Hikâyesi" nde (1981) olduğu gibi kasaba halkı hakkında bizlere detaylı bilgiler verir. Bu sahnede kasaba halkının namus konusunda gösterdikleri ikiyüzlülük düğünde kadın oynatmalarından belli olmaktadır. Bu sahnenin diğer bir özelliği de kahramanın yaşadığı topluma meydan okuma isteğidir. Bu filmde kahraman bu meydan okumayı kazanırken birçok Kavur filminde kahraman bu meydan okumadan yenik çıkacaktır. Murat düğünde intihar eder. Nalan ve Hasan kasabayı terk ederler, iki kahraman son sahnede, gölde kayık üzerinde görülür. Sonuç olarak "Göl" filmine baktığımız zaman kendisine ve topluma yabancılaşan üç başat karakter görülmektedir. Bu üç karakter de filmin

sonunda bir şekilde kasabayı terk ederek arayışlarını farklı boyutlarda sürdüreceklerdir. Ama arayışları bu mekân için son bulmuştur. Murat ölen karısıyla aynı kaderi paylaşarak bir başka boyutta varlığını sürdürecektir. Hasan ve Nalan da umudun simgesi olarak en son kayık üzerinde yol alırken görülürler. Bu şekilde yönetmen, kahramanın o sonsuz arayışını tekrar vurgulayarak filmi bitirmiş olur.

3.3.4. Amansız Yol(1985)

Yıl: 1985

Ülke: Türkiye

Tür: Dram, Polisiye, Gerilim

Özellikler Renkli, 35 mm

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Barış Pirhasan, Ömer Kavur

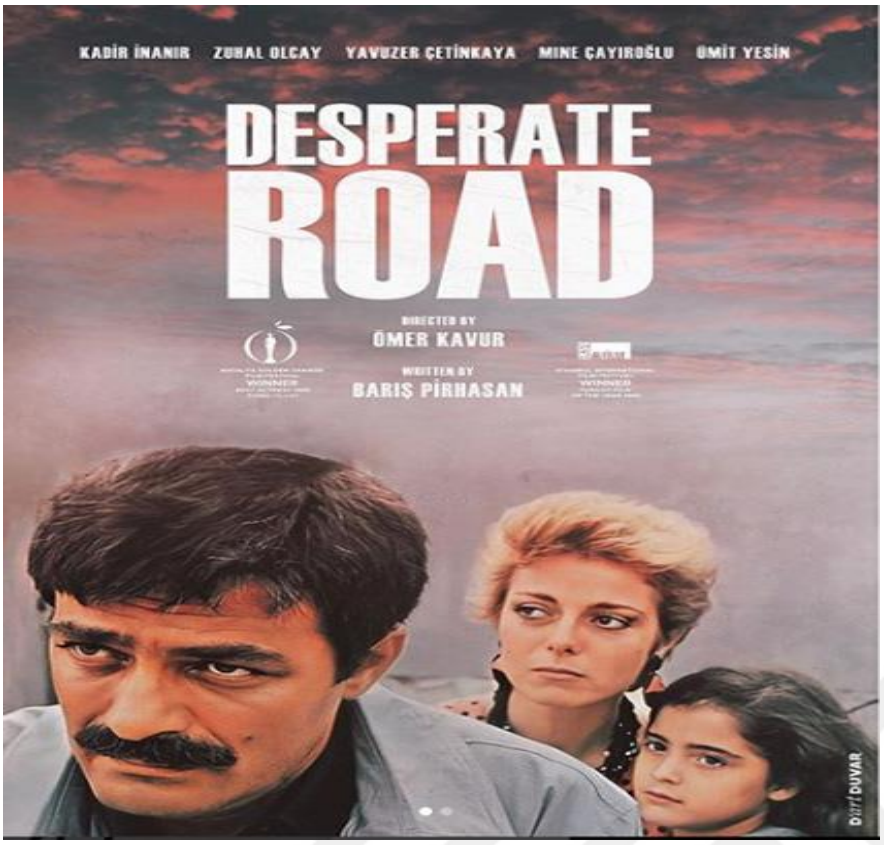
Yapımcı: Ömer Kavur, Sadık Deveci, Atıf Yılmaz

Müzik: Uğur Dikmen

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Eser: Kerem Şahin

Süre: 90 Dk.
https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)



https://m.imdb.com/ (Erişim tarihi: 22.01.2024)

Yönetmen, giriş sahnesinde filmin klasik bir Ömer Kavur filmi olduğunu seyirciye hissettirir. Sahne Kapıkule sınırında başlar. Almanya'dan dönen bir tır şoförünün elinde fotoğraf makinası vardır. (Kavur, elinde kamera ya da fotoğraf makinası olan kahramanı sever. Buna "Amansız Yol" (1985), "Gece Yolculuğu" (1987), "Melekler Evi" (2000) ve "Karşılaşma" (2003) filmlerindeki kahramanlar örnek verilebilir.) Filmin bundan sonrası kahramanın film boyunca yolda olacağının habercisi olarak tekerleklerin altından hızla kayıp giden asfalt yolun görüntüleri ile devam eder. Bir sahnede tır etkileyici bir şekilde tünele girer. Seyirci, bu sahnede kahramanın sürekli arayış halinde olacağını ve belki de bu arayışın bir noktasında kaybolacağını sezmektedir.

"Amansız Yol" yönetmenin isminde yol kelimesi bulunan ilk filmi olsa da Kavur' un bütün filmleri yol filmi olarak değerlendirilebilir. O her filminde İnsanın arkasında bıraktığı yolu anlatmaktadır (Esen, 2015:181).

Birçok Kavur filminde olduğu gibi bu yol sahnesi de uzundur. Yönetmen uzun yol sahnelerine nerdeyse bütün filmlerinde yer verir. Kavur, bu ve buna benzer sahnelerle seyirciye bir farkındalık kazandırarak, kahramanın sonsuz bir arayış içinde olacağını haber vermektedir. Çoğunlukla filmin başında bazen de filmin ortasında verilen bu tanıdık arayış

sahnelerinden biri “Göl” (1983) filminde kameranın yol üzerinde değil de su üzerinde uzayıp gidişiyle oluşturulmuştur. Söz konusu sahne “Yatık Emine” (1974) de bir kasabanın toprak yolunda yaya halde uzayıp gitmektedir.

Yönetmenin arayış temasını güçlendirmek için kullandığı bu uzun yol sahneleri “Gece Yolculuğu” (1987), “Ah Güzel İstanbul” (1981), “Karşılaşma” (2002), “Melekler Evi” (2000), “Kırık Bir Aşk Hikayesi” (1981), “Gizli Yüz” (1991) gibi filmlerinde sıkça yer almaktadır. Bu sahnelerde kahraman bazen de yaya olarak şehrin sokaklarını arşınlamaktadır.

“Ah güzel İstanbul” un keşke bir kamyonumuz olsa diyen kahramanı bu filmde bir tır kamyona sahip olmuştur. Hasan, mahallesine döner dönmez arkadaşı Yavuz’a gider. Yavuz onun eski sevgilisiyle evlidir ve bazı kirli işlere bulaşmıştır. Bu noktada yönetmen tıpkı Yusuf ile Kenan” da olduğu gibi kamerasını İstanbul’un kenar bir mahallesine çevirmiştir. Seyirci, yönetmenin gözünden memleket manzaralarını izler. Sabahat ile Yavuz’un evi Kavur ruhunu ve arayış fikrini yansıtan bir evdir. Kapının önünde Sabahat’ in kızı Ayşe oturmaktadır. Kapıyı açan Sabahat, Hasan’a sitemlidir. Hasan, Yavuz’un sakat kaldığını ondan öğrenir. Hasan, Yavuz’un eski formasına, kramponlarına, fotoğraflarına bakarken Yavuz gelir, hiçbir şey olmamış, zaman hiç geçmemiş gibi davranarak Hasan’a sarılır. Akşam bir çilingir sofrası kurulur. Hasan’ın annesi ile Sabahat’ in babası ölmüştür. Yavuz hep eski günlerden ve ne kadar güzel olduklarından söz eder. Bu sahne hiçbir şeyin yerinde durmadığının her şeyin sürekli devinim halinde olduğunun dolayısıyla da kahramanın sürekli bir arayış içinde olacağının habercisidir. Onlar rakı sofrasındayken Sabahat, süslenip evden çıkar. Hasan, onun hayat kadını olduğunu anlar, Yavuz arkadaşından utanır ve durumu geçiştirir.

Hasan, annesinin mezarını bulamadığı için elindeki çiçekleri rast gele bir mezara bırakır. Malını taşıyacağı şirket adına konuştuğu Sabri de mahalledendir. Ondan yarın Diyarbakır’a gideceğini öğrenir. Kavur; Mardin, Diyarbakır, Urfa gibi taşra şehirler ile İstanbul arasındaki etkileşim de arayış temasını güçlendirmek için kullanmaktadır. Sabri Hasan’ın işverenidir ve direktifleriyle onu darlayarak Yavuz’dan uzak durmasını söylemektedir. Hasan’ı mekâna götüren Yavuz, önemli bulduğu işi överken Hasan işin karanlık olduğunu anlar, ona cevap vermez. Gittikleri mekânda kadın oynatılmaktadır. Bu sahne de Kavur’ un, erkeklerin kadına bakış açısını vermek için filmlerinde sürekli kullandığı “Toplumcu Gerçekçi” bir imgedir.

Hasan’ı mekânda bırakıp giden Yavuz, bir çanta parayla döndükten sonra peşindekilerden kaçmak zorunda kalır. Hasan parayla sokaklarda Yavuz’u arar, onu bulamayınca evine gider. Hasan, Yavuz’un evinde karanlık adamalarla karşınca Sabahat ve Ayşe’yle birlikte kaçarlar.

Hasan, Sabahat ve kızını Mardin'deki akrabalarına ulaştırmaya çalışmaktadır. İki kahraman peşindeki adamlardan kurtulmaya çalışırken hem geçmişle hem birbirleriyle hesaplaşırlar, bir yandan da gelecekte ne yapacaklarını tartışırlar. Filmin bundan sonrası tamamen yolda geçecektir. Kavur, bu filminde bir yandan arayış temasına alt metinde yer verirken bir yandan da arayışa fiziksel açıdan görünür bir şekilde yer vermiştir. Arayış teması alt metinde kahramanların bir türlü tutunamadıklarını ve hep bir arayış içinde olduklarını vurgulamak için verilmiştir. Fiziksel görünüm açısından ise kahramanlar tetikleyici olay -Yavuz'un karanlık adamlardan çaldığı para- yüzünden kaçmaktadırlar.

Hikâyenin başında kahraman hayatında herkes gibi bir rutin vardır. İyi giden şeyler de vardır kötü giden şeyler de. Sonra birdenbire kahramanın bu rutin dengesini pozitif veya negatif yönde değiştiren bir olay yaşanır (McKee,2011: 165).

Hasan ve Sabahat yol boyunca birbirlerinin yokluğunda yaşadıklarını anlatırlar. Sabahat, Hasan Almanya'dayken onu beklemiş o gelmeyince en yakın arkadaşı Yavuz ile evlenmiştir. Yavuz büyük hayaller peşinde koşmuş ve başarısızlık yüzünden alkolik olmuştur. Yavuz; Sabahat' in babasının iş yerini batırmış, ölümüne sebep olmuş kendi de sakat kalmıştır. Hasan Almanya'da gelecek kurmak için uğraşmış, hapse düştüğünden sevdiği kadını kaybetmiştir. Sabahat'la birlikte olan Hasan, uyandığında onu bulamaz. Sabahat, Ayşe'yi Hasan'a bırakarak onu terk etmiştir. Sabahat, bu halde Mardin'e gidemeyeceğini söyleyerek kızını Yavuz'a emanet eder ve kayıplara karışır. Hasan, Sabahat' in terminale gittiğini öğrenir. Sonraki sahnede seyirci dakikalarca Hasan ve Ayşe'yi Diyarbakır sokaklarında bir arayış içinde görmektedir.

Sabahat' i bulamayan Hasan, Ayşe'yi Mardin'de onun teyzesine bırakarak silahını atar. Bir anda çıkıp gelen Yavuz'un tek derdi paradır. Parayı alan Yavuz ve Hasan'ın yolları ayrılır. Adamların Yavuz'un, peşinde olduğunu anlayan Hasan da onların peşine düşer. Adamlar, Yavuz'u sıkıştırdıkları bir sokakta bıçaklarlar. Hasan yetişir ama onu kurtaramaz kendi de bıçaklanır. Hastanede ona ifadesini imzalatmaya gelen polisler onun haklı bulunduğunu söylerler. Yavuz hastaneden çıkar ve Ayşe'yi alarak Sabahat' i aramaya giderler. Film yoldaki bir tır kamyonda başladığı gibi yine aynı kamyonun üzerinde bir yolda biter. Kavur bu filminin sonunda umudu korumak istemiş ve Sabahat' i bulacaklarının ipucunu vermiştir.

İster klasik olay örgüsü olsun ister anti olay örgüsü hiç fark etmez bütün hikâye türlerinde omurga aynıdır. Hikâyeyi sırtında taşıyan tetikleyici olaydan tutun da hikâyenin son anına

kadar bir tane hikâye formu vardır. İnsanlık bu hikâye formunu kendi tarihiyle eş zamanlı kullanmaktadır. Bu hikâye formu, temelini arayış temasından almaktadır. Her hikâye bir arayıştır. İyi ya da kötü bir olay kahramanın hayatındaki rutin dengeyi bozar. Bu durum kahramanın bilincinde dengeyi yeniden sağlamak adına bilinçli ya da bilinçsiz bir tetiklenme meydana getirir. Böylece kahraman hikâyenin sonunda başarılı olsun veya başarısız olsun fark etmez kendi arzusuna konu olan somut ya da soyut nesneyi aramaya yönelir. Kısaca hikâye bu arayıştır (McKee, 2011:170-171).

3.3.5.Körebe (1985)

Yıl: 1985

Ülke: Türkiye

Tür: Gerilim, Dram, Psikolojik, Duygusal

Özellikler: Renkli, 35 mm

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Ömer Kavur, Barış Pirhasan

Yapımcı: Ömer Kavur, Atıf Yılmaz, Sadık Deveci

Müzik: Neşet Ruacan

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Süre: 93 Dk.
https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)

https://www.imdb.com/ (Erişim Tarihi 22.01.2024)

Körebe iki kız çocuğunun üst açıdan görüntüleri ile başlar. Kavur' un kamerayı akışkan bir şekilde kahramanın arayışını vurgulamak için kullanmadığı nadir açılış sahnelerinden biridir bu. Anne kızın babadan ayrı oldukları anlaşılmaktadır. Küçük kızın kaybolmadan önceki son görüntüsü, annesinin gözünden okula giderkenki görüntüsüdür. Anne bankacıdır, kızını bir geceliğine bile babasına bırakacak lüksü yoktur. Baba ya kızını almayı unutmakta ya da onu aldığında ilgilenmemekte video gibi şeylerle oyalamaktadır. Bir gün anne işten gelir ve kızını bulamaz. Kızın babası Ankara'dadır. Polis mahallede kızı aramaya başlar. Anne perişandır ve mahalleli gereksiz bir yaygara koparmaktadır. Böylece kahramanın fiziksel ve görünür arayışı da başlamış olur. Kavur' un diğer birçok filminde olduğu gibi bu filmde içsel ya da ruhani bir yolculuk söz konusu değildir. Kavur' un değişmeyen üslubu burada da devreye girmektedir. Bu üslupta kahraman sadece kaybolanı aramaz, o kaybolanı ararken kendi içinde ve çevresinde de birçok şeyin farkına varır. Başat kahraman, kızını ararken şimdiye kadar önünden geçtiği birçok olay, olgu ve insanın farkına varmaktadır. Yönetmen bu şekilde kahramanın gözünden bize memleket manzaraları sunmakta, farkındalıklar sağlamakta ve politik eleştiriler yapmaktadır. Bu dönemin "Toplumcu Gerçekçi" bakış açısıyla uyuşmaktadır.

Baba, avukatı Turgay ile Ankara'dan döner ve ilk iş anneyi suçlar. Turgay'ın sağduyusu sayesinde çocuk büroya giderler. Orada maruz kaldıkları bazı tuhaf ilgisiz sorular, anne ve

babayı şaşırtır. Kahraman, oradaki çocukları fark eder. Kavur, bu sahnede mekân içinde kamerayı çok işlevsel kullanmaktadır. Kamera bina içinde yukarı doğru yavaşça dönerken seyirci de bu hareketli açının kahramanın arayışında bir işlev kazandığını sezmektedir.

Anne, baba ve Turgay mahalleye döndüklerinde apartmanın önünde toplanmış kalabalıkla karşılaşırlar. Polis markette çalışan çırağı yakalamıştır. Çırağın haksız yere yakalanmasına sebep olan apartman yöneticisidir. Buradaki apartman yöneticisi tipi dönemin siyasi otoritelerini temsilen filme yerleştirilmiştir. Yönetici ve mahalleli çırağın o gün işe gelmemesine dayanarak onun suçlu olduğuna karar vermişlerdir. Karakolda anne ve baba ile yüzleştirilen çırak ben yapmadım diye kendini savunur ama babanın hışmından kurtulamaz. Burada apartman yöneticisinin de ifadeleri dikkat çekicidir. Apartman yöneticisi: Böylelerine aman vermemeli, bana kalsa şuracıkta sallandırırım onu, ibret olsun aleme, ifadesi dönemin yargısız infaz anlayışını sembolize etmektedir.

Meral karakteri kızını bulmaya çalışırken kendi konfor alanından giderek uzaklaşır. Onu içindeki karanlığa çeken şehir güvensiz ve çok başkadır. Böylece kahraman yaşadığı şehrin arka sokakları ve diğer yüzüyle karşılaşır. Meral giderek kendi dünyasından uzaklaşır. Hafızasında yerli yerinde zannettiği ve güvendiği kavramlar alt üst olur. Dolayısıyla kendini ifade etmekte yetersiz kalarak sürekli bu bağlamda çabalar. İnsanın güvenli noktası ihlal edildiği zaman insan artık etrafında var olan insan ve kurumlara güvenme noktasında sorun yaşamaya başlar. Dönemin toplumsal şartları düşünüldüğünde karakol sahnelerindeki gergin ve karanlık hava kişinin devlete güven noktasındaki ruhsal durumunu yansıtmak açısından önem arz etmektedir. Kısacık rolü ve yaygın tiplemesiyle apartman yöneticisi etkili bir karakterdir. Elinde hiçbir kanıt olmadan bakkal çırağını Elif'i kaçırmaktan suçlu bulmakta hatta onu ipte sallandırmayı önermektedir. (Esen, 2015: 151)

Kahraman, rüyasında sürekli kızını görmekte ve onu aramaktadır. Yani kahramanın arayışı fiziksel alemden rüya alemine taşınmıştır. Meral gelen bir telefonla yine kızının peşine düşer. Arayan kişi, Elif'i kaçırmakla suçlanan çırak Haydar'ın abisidir. Birbirini darlayan yüksek binalar, uzayıp giden döner merdivenler, çarpık ve kasvetli şehir yapısının mekân olarak kullanıldığı bu yerde kahraman, korkunç bir sefaletle karşılaşır. Mahalleli tarafından suçlu ilan edilen Haydar'ın abisi hastadır ve kahramandan yardım istemektedir. Meral bu manzara ile birlikte yavaş yavaş kendi dar kabuğundan çıkarak etrafında var olan daha geniş ve sorunlu toplumsal çerçeveyi fark edecektir. Bu çerçeve Kavur filmlerinde arayış temasına

eşlik eden “Toplumcu Gerçekçi” bakış açısıdır. Kahramanın girdiği bu eski ve soğuk dairede bütün boyalar dökülmüş, içerde eşya namına bir şey kalmamıştır.

Bu sahnenin habercisi ilk sahnede Haydar’ın Meral’e zafiyet nedir diye sorduğu sahnedir. Haydar’ın abisi, polisin arama yaptığını, kendisini yeni saldıklarını ve Haydar’a kimsenin inanmayacağını söylemektedir. Haydar’ın abisinin, sen de mi ona inanmıyorsun yoksa demesi üzerine Meral’in: Haydar’ı tanımıyorum ki doğru dürüst, kızım kayıp, seni de tanımıyorum, bu ev, nasıl yaşıyorsunuz burada? Hiçbir şey bilmiyorum, diye sürdürdüğü cümlelerinden kahramanın farkındalık seviyesi anlaşılmaktadır. Kayıp kızın kırmızı eşarbı Haydar’ ın üzerinden çıkmıştır. Meral; kızının, kaybolduğu sabah bu eşarbı üzerine almadığını dolayısıyla da onun suçsuz olduğunu fark eder ve karakola gider.

Döndüğünde bulduğu gazetecilerin derdi kaybolan kızı değil onun boşanmış olması ve başka alakasız şeylerdir. Gazetecilerle konuşan teyzesi, Meral’in kızının kaçırılmış olmasını onun boşanmasına bağlamıştır. Bu sahnede Kavur’ un, filmlerinde sık vurguladığı toplumun, kahraman üzerindeki baskısı görülmektedir. Halis’in de Meral için “Onun ilişkisi falan olamaz, o benim çocuğumun annesi, gözüm her zaman onun üstünde.” Şeklindeki ifadesi bu baskının bariz göstergelerinden birisidir. Bu şekilde kahraman, arayışını her zaman belli bir baskı altında sürdürmek zorundadır.

Meral, Turgay’la gazeteye giderken camdan gördüğü kızı Elif zannederek peşlerine düşer. Bu sahnede seyirci, kahramanın fiziksel arayışını iliklerine kadar hissetmektedir. Kahraman yolda hiç görmediği bir dünya ile karşı karşılaşır. Bir yandan kızının peşinde fiziksel bir arayışın pençesindedir bir yandan da yavaştan çevresinin farkına vardığı için içsel bir yolculuğun sinyallerini almaktadır. Kızını bulamayan kahraman evine döner, onu Halis ve Turgay karşılar. Halis onu kızının kaybıyla suçlar ve tartışırlar. Bu durumda onu anlayan eşini ve çocuklarını kaybeden Turgay’dır.

İnsan kendisini algıladığı şekilde varlık gösterir. Kendisi için var sandığı bir zaman sonra bizim için var olmaya başlar. İnsanın dünya hakkındaki bilgisi, onun duyularıyla sınırlıdır. Körebe oyununu düşünelim. Sen ortadasındır ama ses gelmediği sürece görmediğin için hiçbir şey yapamazsın. Körebe boşlukta yol bilmeden karşındakini yakalamaya çalışır. Bir yandan boşluk hissi bir yandan görünmeyeni yakalama çabası hiç kolay değildir. Böyle bir durumda görmek eylemi yeniden anlam kazanır. Böylece insan kendi alışkanlıklarıyla çizdiği dar çerçeveden çıkar ve çevresine hiç bakmadığı bir yerden bakmaya başlar. Bu noktada kahraman neyi neden yaptığı üzerinde kafa yormaya başlar. (Bulut, 2019: 4)

Kavur, kahramanlarına hayatı sorgulayacak şekilde küçük tiratlar attırır. Bu filmde de Meral'in: Ben yapmak istediklerime Elif'in engel olduğunu düşünürdüm, yanılmışım. Kendi istediğim şeyleri savunsam Elif'i de daha iyi koruyabilirmişim. Ne çok vaktim varmış. İstemediğim her şeyi değiştirmek için. Uyuyan güzel ve biraz geç uyanana güzelim. Bir öpücükle değil bir tokatla, uyandık işte. Şeklindeki tiradı da kahramanın arayışı ve bu arayışla bir şeylerin farkına varışı noktasında önemlidir. Kahraman böylesi bir sahnede yıllarca başkasının istediği şekilde yaşamak zorunda kalmış daha da fenası bu durumun farkına bile varamamıştır.

Turgay'a gelen fotoğraflarda Elifle beraber Haydar gözlerinde Elif'in eşarbıyla körebe oynamaktadır. Fotoğraflarda bir araba ve yabancı bir adam da vardır. Turgay ve Meral arabayı bir tamircide bulurlar. Fotoğraftaki adamın Kayık İbo adında bir keş olduğunu ve içerden yeni çıktığını öğrenirler. Kayık İbo'nun izini dağ başında bir izbede bulurlar. Oraya vardıklarında İbo'nun bıçaklanarak öldüğünü, babası kadar yakın olduğunu söyleyen yaşlı bir adamdan öğrenirler. Yaşlı adamın gösterdiği harabede bir sürü çocuk yaşamaktadır ama aralarında Elif yoktur. Bu dönemin sosyo-ekonomik ve siyasal durumunu resmetmek için işlevsel kullanılmış bir sahnedir. Meral, gördüğü sefalet karşısında dehşete düşer, belki de bilinci ilk defa kendi ekseninden çıkarak yaşadığı toplumun eksenine doğru kayar. Kendi çocuğu dışındaki çocukların varlığını fark eder. Kendi kızının kaybını bu kadar kabullenemezken başka çocukların sokakta kayboluşunu kabullenmek zorunda kalır. Tüm bunlar kahramanın ruhunu yaralar ve onda bir farkındalık oluşturur. Bu farkındalık kahramanın arayışında bir dönüm noktasına karşılık gelerek arayış temasını desteklemektedir.

Meral, Turgay'a yemeğe gider. Onun eşini ve oğlunu kaybettiğini öğrenir, annesiyle tanışır. Meral amatör olarak resimle uğraşır. Daha önce tartışmada Halis'in buruşturup attığı resmi Turgay onun için çerçeveletmiştir. İki kahramanın bu kaynaşmasında daha önceki hatalarından parçalar dinleriz ama tıpkı yönetmenin diğer kahramanları gibi onlar hakkında tam olarak bir bilgiye sahip olamayız. Örneğin Turgay'ın nasıl bir kazada oğlunu ve karsını kaybettiğini ya da Meral'in neden Halis'ten boşandığını öğrenemeyiz. İki başat karakterin biraz da felsefik bir alt yapıda dertleştiği ve seyircinin de bu dertleşmeden hem kahramanların geçmişleri hakkında bilgi edindiği hem de arayışlarına ortak olduğu sahneler yönetmenin üslubunun bir parçasıdır. Hemen her filminde bu işleve sahip sahneler vardır. Kavur filmlerinde kendini bu şekilde tekrar eden üslup özellikleri onun bir auteur yönetmen olduğuna kanıt olarak gösterilebilir.

Gelen bir telefon Meral'i yine bir arayışın pençesine atar. Başta Turgay'ın tavsiyesiyle polise gider ama sonuç alamayınca fidyecilerle kendisi baş etmeye çalışır. Fidyeciler hem Meral'in parasını alırlar hem de sebepsiz yere ona şiddet uygularlar. Bu da yine yönetmenin eleştiri amaçlı yaptığı bir şeydir. Para tamam ama anlamsız şiddete bir anlam vermek mümkün değil, zaten acılı bir anne var ortada. Ona bu kötülüğü reva görmek de toplumun bozulma ve yozlaşma açısından geldiği son noktayı göstermek açısından önemlidir. Ama yönetmen her şeye rağmen iyiliğin ve umudun da var olduğunu da vurgulamaktadır. Meral'in bankadan izinsiz aldığı parayı arkadaşları el birliği ile ödemek ister, müdürü de bu durumu sorun etmez. Haydar, Meral onu suçlamadığı için hapisten çıkar ve Meral'e kızının kırmızı eşarbını getirir, ondan helallik isteyip gider. Meral arkasında körebe oynayan çocukların görüntüleri eşliğinde eve gelir ve kızının resmini yapmaya başlar.

Kahraman, imkânsız bir isteğin arayışındadır. Bilerek ya da bilmeyerek duyguları ve düşünceleri tarafından yönlendirilir ve kahraman herkesten farklı bir davranış sergiler. Bu davranış sayesinde evren ona isteğini gerçekleştirmesine yardım edecek şekilde bir karşılık verir. Ama kahraman bu farklı davranışı sergilediği anda kendisinin dışında gelişen olayalar toplamı onun beklentisinden çok farklı bir şekilde tepki verir (McKee, 2011: 133).

Meral'in komşusu Ayşe gelip onu çok kötü bir halde bulunca direkt koşarak avukat Turgay'a gider. Ona Elif'i kaçıranın Recep Sarı yani kendi kızı Buket'in babası olabileceğini, Recep Sarı'nın uzun zamandır hapiste olduğunu ve çıkar çıkmaz da Elif'i kızı Buket sanarak kaçırmış olabileceği ihtimalini anlatır. Bunun üzerine Turgay, yola düşer ve küçük bir kasabada Recep Sarı'nın izini bulur. Ama bu küçük kasaba da tıpkı Kavur filmlerindeki diğer kasabalar gibi kendi içinde orman kanunlarına sahiptir ve Turgay'ın arayışına yardım etmeyecektir. Böylece kasabanın içinde bir arayış, bir devinim başlar.

Turgay garip bir şekilde polise haber vermek yerine meseleyi daha içsel bir hale getirir ve kendisi çözmeye çalışır. Recep Sarı'nın akrabalarını takip ederek evini bulur. Ona kızın kendisinin olmadığını anlatmaya çalışır. Ama Recep durumu anlamak istemeyip kendisine silah doğrultunca o da kendini kaybederek Recep'e karşılık verir. Recep'i döverek yerde bayıltır. Kapının önünde kendisine bakmakta olan yaşlı bir adam ve çocuktan hem utanır hem de onlara aldırmadan içeri dalar. Elif'i atari oynarken bulur. Elif'in öz babası da zamanında onu bu şekilde oyalamıştır. (Yönetmen bu video ve atari mevzusunu da daha o günden çocuk ve gençlerin geleceği son noktayı ön görüp filminde bilinçli bir şekilde kullanmıştır.) Burada iki tip baba arasında da bir fark olmadığı vurgulanmış olabilir. Turgay Elif'i alarak yola düşer.

Meral’in bütün gece Elif’in resmini yapıp bitirdiği bir sabahta Turgay ona kızını getirir. Böylece Ömer Kavur filmlerinde çok nadir bir son yaşanmış olur. Yani filmin sonu kötü ya da belirsiz değil, mutlu bir sonla bitmiş olur. Genel olarak bakınca filmin iki başat karakteri film boyunca fiziksel bir yolculuk halinde Elif’i ararlar. Filmin sonunda buldukları sadece Elif değil kendileri de dahil çevrelerinde fark ettikleri birçok şeydir.

3.3.6. Anayurt Oteli (1987)

Yıl: 1987

Ülke: Türkiye

Vizyon Tarihi: 02. 06. 2017

Tür: Dram, Polisiye, Psikolojik

Özellikler: Renkli, 35 mm

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Ömer Kavur

Yapımcı: Cengiz Ergun, Ömer Kavur

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Görüntü: Yönetmeni Orhan Oğuz

Eser: Yusuf Atılgan

Süre:94Dk.

https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Anasayfa (Erişim tarihi: 22.01.2024)

Ömer Kavur sinemasında olumlu bir kırılma noktası olarak kabul edilen bu film bir arayışla- neyin peşinde sürüklendiği belli olmayan hatta gerçek mi hayal mi olduğu tam olarak belli olmayan, "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen kadının, otelin çiçek desenli kapısından girerek resepsiyonda "Bir odanız var mı?" diye sormasıyla başlamaktadır. Daha sonra, klasik bütün Kavur filmlerinde kahramanın huzursuzluğunu ve arayışını çağıran o gerilim müziği sahneye eşlik etmektedir. Atilla Özdemiroğlu'na ait müzik, yönetmenin tüm filmlerinde olduğu gibi bu filminde de kahramanın arayış ve yolculuğunda onun ruh halini yansıtmak için son derece başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Kahraman düşle gerçek arasında anlatmaya başlar:

Adım zebercet, Zebercet. Bu otelin yöneticisiyim. 28 Kasım 1950' de doğdum, yedi aylık, annem kırk dört yaşındaymış o zaman, babamdan büyük, dört kez düşük yapmış bana kadar, sünnet olduğum yaz öldü, 1960'ta, ilkokul üçteydim, orta ikiden ayrıldım, bir süre aylak dolaştım, sonra askerlik, yetmiş birde terhis oldum, babam birkaç yıl önce öldü, oteli ben yönetiyorum, seksenden beri, sorumluluk isteyen bir iş, adım Zebercet, oysa ben sizinkini bilmiyorum, "Gecikmeli Ankara Treniyle" geldiniz, üç gün önce, kaydınız yapamadım, adınızı söylemediniz, döneceğinizi biliyorum, gittiğiniz köyden -Hacırahman'dan- bir haftaya kadar dönerim dediniz.

Öykünün asıl etkisi okuyucuya, farklı hayatları deneyimleme şansı vermesidir. Öykü farklı boyutlarda var olmanın o boyutta varlığının derin etkilerini hissetmenin ayrıca bu etkiyle başa çıkmanın deneyimini sunar (McKee, 2011: 128).

Başat karakterin bu küçük ve sessiz tiradı, filmin genel bir özeti gibidir. Daha önce bu film ile ilgili analizlerde tespit edilmeyen bir bulgu da şöyledir. Hem romanda hem de romanın uyarlaması filmde "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen kadın, tamamen Zebercet' in hayalindeki bir sanrı da olabilir. Çünkü Zebercet' in konuşması bu tespitle uyumlu: Zebercet, kadının adını bilmemektedir, kaydını yapmamıştır, nerden geldiği belli değildir ama kahraman kadının döneceğinden emindir. Bu duruma diğer bir önemli kanıt da otelde kalan bir karı kocadır. Kadın, Zebercet' in beklediği "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen kadına aşırı benzemektedir. Çift cinsel birliktelik yaşarken Zebercet, onları dinlemekte, onlara özenmekte ve bundan haz almaktadır. Bu çiftin birlikteliği ve kahramanın içinde bulunduğu yalnızlık, yoksunluk duygusu kahramanı hayali bir kadın tasavvur etmeye itmiş olması muhtemeldir. Bunu kanıtlar nitelikteki bir başka şey de çift, odalarına çıkarken zebercet önündeki kayıt defterinde isimlerine bakar, Saide ve Fehmi çifti, Ankara'dan gelmişler ve öğretmendirler. Zebercet, annesinin isminin de kadınla aynı olduğunu söyler, bu da kadınla farklı bir bağ geliştirdiğini göstermektedir. Ayrıca Zebercet, "Benim adımda kimse kalmadı otelde." diyerek bir sanrı halinde olduğunu da göstermektedir.

Marc Augé, modern olanın "yer olmayan" mekânlar yarattığı söyler. Ona göre herhangi bir tarih ya da kimlikle bağlantısı olmayan yerler yok hükmünde "yok-yer" lerdir. Bu mekanların bir geçmişi yoktur ve yaşam kalıcı değildir. Buralarda- havaalanı, avm, otel- yer hissiyatı yoktur ancak kullanılıp geçilirler. "Yok-yer" ler insan ve mekan ilişkisi noktasında terk etmek/edilmek, yabancılaşama gibi duygularla birleşir. Filmde "yok-yer" olarak istasyon, otel, mezarlık gibi hayatların gelip geçtiği kalıcı olmadığı yerler varlık göstermektedir. Kahraman ve oteldeki müşteriler arasında da kalıcı olmayan anlık, geçici iletişimler kurulur. Bununla, otelin mekanik düzeni ve değişmeyen düzeninin geçici oluşu öne çıkarılır. Filmdeki bu geçici mekan imgesiyle kişisel amnezi, kaybolmuşluk ve unutulmuşluk duygusu verilmektedir (Pösteki, 2019: 12).

Filmin sonunda kadının gelmemesi onu intihara sürükleyen son bir darbe olur. Zira onu intihara sürükleyen asıl sebep en başta topluma ve kendine yabancı düşmesidir, yalnızlığıdır, çocukluk travmalarıdır, bastırılarak yaşanmamış duygularıdır. Kahraman, umutsuzluğunu ve

karamsarlığını yenmek için böylesi bir savunma mekanizması -hayale sığınma- geliştirmiş ama bu savunma mekanizması da onu kurtarmaya yetmeyerek ölüme itmiştir.

Daha sonra film pazartesi ile başlar. Bir otorite sembolü olarak babanın fotoğrafı duvardadır. Hemen altında Zebercet' in okul fotoğrafı; sonra kamera sehpadaki cam şişe, su bardağı, köstekli saat, kül tavlası ve sigara paketine odaklanır. Yakın planda saat vb. nesnelere odaklanmak Kavur üslubunun bir parçasıdır. Kahraman çalar saatin sesiyle uyanır, günlük hayatına devam eder. "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen kadının, tamamen Zebercet' in hayal ürünü olduğunu destekleyen ayrıntılardan biri de Zebercet' in sabah uyandığında bıyığının olmaması, yüzünün sinekkaydı tıraşlı olması ama yüzünü yıkarken aynadan bıyığını görmesidir. Bu kahramanın gerçeklik algısının tamamen zedelendiğini gösteren bir kanıttır. Daha sonra aynadan yüzünü çevirdiğinde yine yüzünde bıyık falan yoktur.

Otelin içi tıpkı insan zihninin içi gibi daha başka bir ifadeyle sanki Zebercet' in zihninin içi gibi karışıktır, türlü nesnelerle doludur. (Duvarlarında Kavur' un çok sevdiği ve sürekli vurguladığı saatler vardır. Büyük ihtimalle insanın kısıtlı zamanındaki o arayışına vurgu yapmak için.) Otel üç katlıdır, çatı katı, orta kat ve bodrum kat. Tıpkı Freud'un " buz dağı" metaforu gibi. Zebercet, alt katta- zihninin derin karanlığındaki şeylerin temsili olanı barındığı yerde- uyuyan hizmetçi kadını uyandırır ve ona sormadan onunla birlikte olur. Hizmetçi kadının, filmde "id" kavramına hizmet eden bir nesne konumunda olduğu görülmektedir çünkü daha önce dayısı şimdi de Zebercet, onu bastırılmış cinsel duyguları için kullanmaktadır. Zebercet, kahvaltı ederken hizmetçi kadın da daha sonra aynı kaderi paylaşacağı siyah kediyi mutfaktan çıkarır.

Orta yaşlı erkek müşteriler hayvan pazarından, genç yaştaki erkek müşteriler askere teslim olmaktan söz ederler; Zebercet, bu duruma şaşırır. Otelde yaşlı bir adam, tiyatrocu bir grup, bir de öğretmen çift kalmaktadır. Yaşlı adam sürekli kendisini soran olup olmadığını sormaktadır. Zebercet; çarşıya çıkar, hoparlörden kasabanın tanınmış kişilerinden birinin ölüm haberi verilmektedir. Kahraman, berbere gider, dükkanda berbere tuhaf tuhaf bakmaktadır, berber de onu ilk defa görmüş ve tanımamaktadır. Kahraman, buralı mısınız diye soran berbere hayır bir iş için geldim diyerek yalan söyler. Birden berberin aynasında kendini yine bıyıklı görmeye başlar, berbere bıyığımı da kesiverin deyince berber çok şakacısınız diyerek karşılık verir, çünkü bıyığı sadece o görmektedir.

Daha sonra Zebercet, mağazaya giderek kendine yeni bir takım alır, o sırada berberin cümlesini tekrar edip durur. Zebercet, dışarı çıkar hoparlörde kayıp ilanı veryansın

etmektedir. Bu sırada kahraman ilginç bir şekilde caddedeki beyaz çizginin üzerinden sağa sola hiç sapmadan yürümektedir. Zebercet, otele döndüğünde yaşlı adam onu gençleşmiş bulur, sabahki üç orta yaşlı adam da onun bıyığını kestiğini fark eder. Zebercet, onlara sabah bıyığının olup olmadığını sorar ama adam fark etmedim diye cevap verir. İhtimal odur ki tüm bunlar da kahramanın hayali olarak yaşadığı şeylerdir çünkü o da kendinden şüphelidir, bazı şeylerin doğru olup olmadığını kestirememektedir. Kahramanın gerçeklik algısı büyük çapta bozulmuştur artık.

Bir öykünün kahramanı neyin peşinde olursa olsun her zaman en muhafazakar davranışı sergileyecektir. Çünkü gerçek hayat da böyledir. Bütün doğada olduğu gibi insanalar da muhafazakardır. Gerekli olmadıkça bir eylemde bulunan ve risk alan herhangi bir canlı yoktur çünkü bu doğaya aykırıdır. İnsan da o doğanın bir parçası olduğundan onun gibi davranır. Bazen aşırı davranışta bulunan bir canlı gözlemleyebiliriz ama bu bize aşırı gelen bir harekettir davranışı sergileyen canlı açısından bakıldığı zaman bize aşırı gibi görünene bu hareket onun açısından basit ve muhafazakarcadır (McKee, 2011: 130).

Hizmetçi kadının dayısı altı ay önce ölmüştür; kadın, dayısı aylığını almaya gelmediği zaman bunu sorgular. Zebercet, bu ölüm haberini ona verme gereği bile duymamıştır. Zebercet: Dayın seni buraya ilk getirdiğinde hep uyur bu demişti. Gerçekten de hizmetçi kadın sürekli uyuyan biridir. Dünyadaki bütün kötülüklere gözünü kapatmak ister gibi, bütün yaşadıklarını unutmak ister gibi ölümüne bir uykudur onunki.

Zebercet: Dört gün oldu geleli, ne yapmaya gitti o köye? Belki erkek kardeşi öğretmen atanmıştır oraya.

Kahraman, bu cümleleri sanrı halinde uydurmaktadır. Otele gelen öğretmen çift, yukarı çıktıktan sonra Zebercet de "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen kadının odasına çıkar. Odada her şey yerli yerindedir. Kadının çay içtiği bardak, sigara izmaritleri vb. Zebercet sigara izmaritlerine dokunmak ister ama dokunmaz, otelin tuhaf görüntüsü eşliğinde merdivenlerden yukarı çıkar. Çiftin kapısının önünde durup sevişmelerini ve konuşmalarını dinler. Bu durum, oteldeki çift ve hayalinde yarattığı "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen kadın arasında bir bağlantı kurmuş olabileceği tezini desteklemektedir. Daha sonra otelin bodrumuna inerek uyuyan hizmetçi kadınla birlikte olur. (Bu birliktelik tek taraflı ve tecavüze yakın bir temastır.) Yani önce sözde var olan kadının odasına gider daha sonra gidip çiftin sevişmelerini dinler ve gidip hizmetçi kadınla birlikte olur. Bu üç sahnenin arka arkaya verilmesi kadının tamamen bir hayal ürünü olduğunu ve kahramanın arayışının ortaya

çıkardığı bir savunma mekanizması olduğunu göstermektedir. Yönetmen, bu sahnede kamera açılarıyla mekanı çok etkileyici ve işlevsel kullanmaktadır.

Ertesi sabah otelde kalan öğretmen çift, Zebercet' le vedalaşıp otelden ayrılırken kadın da onun elini sıkar. Zebercet, bundan da çok etkilenir ve sanrı haline geçer. Bu sahnede kadının gece eşine söylediği bir cümleyi - Nasıl da seninim- Zebercet, kadının kapıdan çıkarken kendisine kullandığını hayal eder ya da bunu, zihnindeki bir gerçeklik olarak yaşar. Burada Freudisyen bir bakış açısıyla Zebercet' in bastırılmış cinsel duygularının etkisinde o sanrı halini yaşadığı anlaşılmaktadır.

Kahramanın isteği, o farkında olmadan onunla çatışabilir de. Yaratılmış en iyi kahramanların farkında oldukları isteklerinin yanında bilinçaltlarında yatan istekleri de vardır. Özellikle de çok boyutlu kahramanalar böyledir. Kahramanın istediği ile inandığı çatışabilir. Kahraman bu karmaşık isteğinin farkında olmasa da izleyici bunu hisseder ve kahramanın içindeki çatışmayı algılar hatta o çatışmayla bütünleşir. Kahramanın istediğini bilincinin dışına yerleştirmek o bu isteğinin farkında değilse mantıklıdır (McKee, 2011: 126).

Zebercet cebinden köstekli saatini çıkarıp yüzden geriye doğru saymaya başlar. Bu arada küllükleri boşaltır. Geriye sayarken otuz üç dediğinde içeri bir hayat kadını ile müşterisi girer. (Otuz üç kutsal bir sayıdır ve İslam dini açısında cennet halkı hep otuz üç yaşında kalacaktır. Bu da yine Kavur' un, kahramanın arayışının bitebileceği olası en son noktaya bir gönderme mahiyetindedir. Tabi onu, otuz üçte durduranın bir hayat kadını olması da manidardır. Zaten film boyunca otele çok farklı insanlar gelmektedir ama "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen kadın tüm beklemelerine rağmen gelmeyecektir. Bu durum, yine kadının sadece Zebercet' in kafasındaki bir sanrı olabileceği tezini desteklemektedir.

Kavur, filme bilinçli nesneler yerleştirdiği gibi otelin müşterisi olarak da filme değişik insan tiplerini bilinçli yerleştirmiştir. Müşteri kadın odasına çıkar çıkmaz o yine sanrı halinde beklediği kadının cümlelerini tekrar eder. Film gün isimleriyle bölümlere ayrılmıştır. Bu durum kahramanın kısıtlı bir zaman dilimine sahip olduğu vurgusu taşımaktadır. Kavur bunu üslubunun bir parçası olarak diğer filmlerinde kullanmaktadır. Örneğin "Karşılaşma" (2003) filmi de böyle zamansal bölümlere ayrılmıştır.

Perşembe günü berberin çırağı gelip ustasının Zebercet' i tıraşa çağırdığını söyler ama o geçen gün tıraş oldum diyerek çırağı yollar. Bu da onun tanıdık berber yerine yabancı berberi tercih ettiğini gösterir ki bu durum da bir tür yabancılaşmadır. Ardından berber içeri girip bir

kusurları olup olmadığını sorar, Zebercet de bıyığını kestirdiğini söyler. Bu arada hizmetçi kadın başındaki kırmızı yamayla her iki tarafı kırmızı laleli kapıdan haftalık alışveriş için çıkıp gider. Otelde kalan yaşlı adamın kahramanın işini zor bulması ve sağlam bir insan olduğunu söylemesi Zebercet' i mutlu eder. Bu da onun takdir edilmeye ne kadar ihtiyaç duyduğunu göstergesidir. Yaşlı adam odasına çıkarken Zebercet, içinden ona "daha gitmeyin" der.

Otelin önünde tren geçmekte ve gece otelde saatin sesi yankılanmaktadır. Artık kahramanda, kadının gelmeyeceği düşüncesi giderek güçlenmektedir. Zebercet, kadının odasına girer, odadan dışarı çıkar ve sanki kadın içerdeymiş gibi kapıyı çalar, kadın girin der ve kahraman tekrar içeri girer. Gerçekte kadın içerde yoktur. Kahraman içerdeki nesneleri inceler, kadının çay içtiği bardağı yukarı doğru kaldırır. Bardakta kadının ruj izleri vardır. Kahraman tam bardağı kendi dudağına götürecekken yukardan gelen bir gürültü yüzünden bardağı düşürüp kırar ve bundan sonra onun için büyü bozulur. Kahraman "Bu da bozuldu, gelmezsiniz artık." Diyerek aynadaki görüntüsüne döner. Kadının devreye giren hayaliyle bu sahne biter. Bu sahne kahramanın psikolojik olarak hiç iyi durumda olmadığını ve bastırılmış cinsel duyguları olduğunu ve gerçeklik algısının nerdeyse tamamen yok olduğunu göstermektedir.

Kahraman, cuma sabahı uyanır çay demler ve bir bardak çay içer. Sonra içtiği bardağı yıkamadan altındaki çay artığı ile birlikte kadının odasında kırdığı bardağın yerine koyar. Dışarı çıkar kapıyı çalar. İçerdeki ses "evet, kalkıyorum." Der. Bu kahramanın hayalinde yarattığı bir durumdur, kahraman hayatına devam etmek için olmayan şeyleri var saymak gibi bir savunma mekanizması geliştirmiştir.

Cuma sabahı yaşlı adam borcunu öder ve otelden ayrılır. Kahraman arkasından onun duymayacağı bir şekilde: "Kaçıyorsunuz demek? Onun ayrıldığı gün buradaydınız, kadının ayrıldığı gün. Artık gelmeyeceğini mi anladınız? Artık gelmez ama benim beklemem gerek diyemezsiniz. Belki de bir başkasını bekliyordunuz, yine de iyi dayandınız." Der ve altı numaralı anahtarı yerine asar.

Zebercet, cuma günü akşam yer olduğu halde gelen bütün müşterileri yer yok diyerek gönderir. Otelin defterine "Zebercet Gezgin" yazar. Gezgin gerçekte onun soyadı mıdır yoksa yönetmen, kahramanın sonsuz arayışını mı vurgulamak istemiştir, bilinmemektedir. Kahraman, sürekli kadının odasına gider ve onu hayalinde konuşturur: Bir çay içebilir miyim acaba? Zahmet oldu size. Hacırahmanlı köyüne nasıl gidilir? Lütfen saat sekizde uyandırın

beni. Kadına ait bu cümleler kahramanın kafasında dolandıkça ondaki gerçeklik algısı giderek daha da bozulmaktadır. Gece kadının odasında oturarak ağlar. Onun kullandığı havluyu kullanır. Gelmeseydiniz ölürdüm, bir haftaya kadar dönerim demiştiniz, diyerek sayıklar. Sabah bütün anahtarları çıkarıp atar. Gelen müşterileri, tüm otel boş olmasına rağmen yer yok diyerek gönderir. Sadece bir numaranın anahtarını yerine geri asar ve gelen gazeteci çocuğa arık gazete getirmemesini söyler. Böylece kahraman yavaş yavaş günlük rutinini bozmaktadır.

Köye gitmek isteyen hizmetçi kadına izin vermez. Kahraman dışarı çıkar. Dışarda Cumhuriyet bayramı kutlanmaktadır. Bunun gibi bir sahne "Kırık Bir Aşk Hikayesi" nde (1981) de mevcuttur. Bu Kavur' un auteur olduğunu tespit eden bir tekrardır. Kahraman, kuruyemişçiye giren bir kızın ardından dükkana girer, onu takip eder ama kızın yanındaki adamı görünce bundan vazgeçer. Kaza olmuştur ve hoparlörden sesler yükselmektedir. (Hoparlörden yükselen bir takım fon sesler Kavur üslubunun bir parçasıdır.) Meyhaneye giden Kahramanın hareketleri hiç normal değildir ve toplumdan ayrıksıdır. Meyhanede son derece garip davranarak bir horoz dövüşçüsünün peşinden horoz dövüşüne gider.

Ortada birbirini kanlar içinde bırakan iki horoz, insanın bilincinin derinlerindeki kötülüğü ve filme hâkim Freudisyen bakış açısını yansıtan bir sahnedir. Kahraman dövüşte bir gençle tanışır. Genç çıkışta seyircinin horozları neden ayırmak istediklerini sorar. Kahraman: "Bilmem, belki de sonuna dek gitmekten korkuyorlardır, sonunu görmekten." diyerek karşılık verir. Yönetmen burada kahramanın ağzından konuşarak insanın karanlık yapısı üzerine fikrini beyan etmiştir.

Kahraman, adını soran genç adama yalan söyleyerek adının Ahmet olduğunu söyler. Birlikte kestane alıp şiddet içerikli bir karete filmine giderler. Zebercet, genç adama yaşını sorar, kendisin de "otuz üç" yaşında olduğunu söyler. Bu "otuz üç" rakamı dini inanca göre cennet ehlinin hiç değişmeyen yaşıdır. Yönetmen bu metaforu kullanarak insanın, bilincinin bir yerinde sonsuz arayışını durdurmak istediğini ve bunun ancak dogmatik bir dini düşüncede mümkün olabileceğini, fiziksel gerçeklikte ise böyle bir şeyin mümkün olamayacağını vurgulamaktadır.

Kahraman, gençle birlikte sinemadan çıkarlar. Genç adamla aralarında farklı bir yakınlaşma olur. Yönetmen, üstü kapalı eş cinselliğe gönderme yapmıştır. Ayrıldıklarında kahraman, altı adım sonra dönüp bakarım eğer ordaysa çağırırım der ama on adım sonra dönüp bakar, genç adam orda değildir. Kahraman karanlık oteline döner ve kadının yatağına yatar. Hala dökmediği kül tabağından onun yarım izmaritini alıp içer. Kadının hayali yanı

başındadır. Bunun gerçek olmadığını fark eder ve her zamanki gibi hizmetçi kadının odasına giderek onunla birlikte olmak ister. Ama hizmetçinin uyanmaması onu çileden çıkarır ve kadını boğarak öldürür. Kalkıp gizemli kadının odasına giderek orada mastürbasyonla tatmin olur. Tatmin olurken kullandığı "Nasıl da seninim. " cümlesi onun giden çiftle gizemli kadın arasında kurduğu bağı sembolize eder niteliktedir.

Dışardan sesi gelen siyah kedi hizmetçi kadınla uyumaya alışmıştır ve onu aramaktadır. Kahraman ölmüş kadının kapısını açar ve kediyi içeri alır. Kovalamacadan sonra kedinin kafasına tavayla vura vura onu öldürür. Bu her iki ölüm kahramanın içinde cinsellik kadar şiddeti de bastırdığını gösterir. Ertesi gün kasabadaki herkes hoparlörden yükselen imamın sesine kulak vererek dua ettiği sırada kahraman, o sırada ne yapacağını bilmeden onlara bakakalır. Bu durum onun topluma ve kendi kimliğine ne kadar yabancılaştığını gösteren en iyi sahnelerden biridir.

Zebercet, otele döndüğünde iki adam gelir. Hiç iyi niyetli görünmeyen bu adamlar "beyin" kendilerini gönderdiğini söyleyerek gizemli kadının otelde unuttuğu havluyu isterler. Kahraman onlardan beyin baytar olduğunu, kadının ona misafir gittiğini ve Ankara'ya döndüğünü öğrenir. Zebercet havluyu vermek istemez çünkü nesne-havlu- ile bağ kurmuştur. Adamların tehdidi karşısından birlikte kadının kaldığı odaya çıkarlar, havlu oradadır. Adamalar havluyu vermek istememesine kızarak onu bağlamak isterler ama başlarının derde girmesini istemedikleri için bahçeden aldıkları çamaşır ipini orda bırakarak havluyu alıp giderler. Onlar gittikten sonra havlu yine yatağın üzerinde durmaktadır. Kahraman ise sanrı halinde kadının otele gelmeden gitmiş olmasına üzülmektedir. Adamlar gittikten sonra havlunun hala orda olması bu sahnenin de kahramanın zihninde yaşanan hayal ürünü bir sahne olabileceği tezini güçlendirmektedir. Adamalar onca yolu havlu için gelmişler ama o havluyu orada bırakarak gitmişlerdir. Bu gerçekte çok mümkün değildir. Ayrıca Zebercet' in daha sonra kendini asacağı ipi de bu adamlar onu bağlamak için getirip odada bırakmışlardır. Bu da ipi kahramanın ölüm düşüncesiyle kendisinin getirmiş olabileceğini gösteren önemli bir ayrıntıdır. Kahraman birçok sahne gibi bu sahneyi kendi düşüncesinde yaratmıştır çünkü o gerçek ile hayal arasında yaşamakta ikisini birbirinden ayırt edememektedir.

Kahraman, otele gelen polislerden kısa süre önce otelden ayrılan yaşlı adamın kızını boğduğunu öğrenir ve sarsılır. Karşısında duran yaşlı adamın hayaline: "Kaçtınız demek, kaçılır mı hep, bu tedirginlikle yaşanır mı bu hayat böyle? Bilinmeyenin tedirginliği. Diyerek sonunu çağırır. Kahraman kasabada dolaşırken dükkanlardaki televizyonlarda bir adam bir

kadını boğmaya çalışmaktadır. Bu görüntü, Kavur' un "Göl" adlı filminden bir sahnedir. Kavur' un bir filminde öbür filmine gönderme yapması sinema üslubu açısından ilginç bir ayrıntı olmakla birlikte auteur olduğunu da kanıtlar niteliktedir. Çünkü "Göl" (1983) filmindeki kahraman da tıpkı Zebercet gibi bir kadını boğmaktadır. (Kendini tekrar eden tematik üslup.)

Kahraman, mahkemede görülen bir cinayet davasına seyirci olarak katılır. Zanlıya sorulan sorulara sessizce verdiği cevaplar düşündürücüdür. Hâkimin söyle neden öldürdün onu? Sorusuna, " Bilmem, nedensiz olamaz mı? " Cevabı kahramanın yaşadığı psikolojik durumu yansıtan bir cümledir. Bu söylem aynı zamanda insanın karanlık yanını da ortaya çıkaran Freudisyen bakış açısıyla kurulmuş bir cümledir. İnsan, bilincinin altında öyle bir karanlığı barındırmaktadır ki yeri geldiği zaman çekinmeden birini sebepsiz yere öldürebilecek bir yapıya da sahiptir.

Daha sonra kahraman mezarlığa gidip oturur. Orda karşısına yaşlı bir adam çıkar. Adamla kahraman arasında ilginç bir sohbet geçer. Kahramanın dayısı da ulaşılmaz bir kadın için on dokuz yaşında kendini asmıştır. Seyirci bu mezarlık sahnesini ve yaşlı adamın bizzat kendisini daha sonra çekilecek olan "Gece Yolculuğu" (1987) filminde görecektir. Yaşlı adam orda "Stella" adlı bir kadının hikayesini anlatacaktır. Yönetmenin farklı filmlerinde kendini tekrar eden bu sahneler, Kavur açısından auteurluk alametlerini de güçlendirmektedir. Mezarlıkta kahramanın kuruyemişçide görüp takip ettiği kız, sevgilisiyle giderken görülür. Ayrıca otele gelen hayat kadını da oradaki bankta oturmaktadır. Kahraman hayat kadınıyla iletişim kurmaya çalışır ve kendisiyle otele gelmesini ister, kadını ikna eder. Kadın otele gitmesini ve kendisini beklemesini söyler ama gelmez. Kahramanın "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen kadını beklemesi, hizmetçi kadınla birlikte olma şekli, bir kızı takip etmesi, hayat kadını ile iletişimi, horoz dövüşündeki gençle olan diyaloğu onun cinsel açıdan bastırılmış duygulara sahip olduğunu ve bu durumun onun ruh sağlığının bozulmasında çok etkili olduğunu göstermektedir.

Kahraman, kestanecinin başta kendisine kötü davranmasına aldırmaz sonra geri dönüp ona haddini bildirir ve meyhaneye gider. Orada konuşulanlara şahitlik eder, kendisine içerken eşlik etmek isteyen adamı geri çevirir. Horoz dövüşüne gider ama dövüş yoktur. Gündüz haddini bildirdiği kestaneciden kestane alır, sinemaya gider. Hem içtiğinden hem de boks filmi şiddet içerikli oluşundan etkilenerek kusmak için dışarı çıkar, adamın bir yardım ederek onu taksiye bindirir. Otelin önünde indiğinde "Gecikmeli Ankara Treni" de otelin önünden

geçmek üzeredir. Gidip istasyonda bekler ama beklediği kadın o trenden inmez, otele gidip kusar. Kapının zilini duymamak için kabloyu keser. Kestiği bu zil kablosu, onun dış dünya ile son bağını temsil eder ve kahraman onu da keserek dış dünya ile olan son bağını da koparmış olur. Bundan sonra kamera tıpkı filmin başında olduğu gibi otelin içindeki nesneler üzerinde gezinmeye başlar. (Bu Kavur üslubunun bir parçasıdır.) Özellikle de kahramanın en karanlık tarafını temsilen otelin ilk katında. Kahraman, sonsuz arayışının bu boyuttaki son noktasına gelmek üzeredir.

Kahraman imgesel açıdan değer taşıyan nesneler arasında oturmuş kendi beşiğini sallamaktadır. Bu da onun güvenli yere- anne karnına- dönmek istemesini sombolize etmek açısından önem arz eden bir sahnedir. Onun görüntüsü aynaya yansımışken aynanın yanı başında duran bir erkek bir de kadın fotoğrafı vardır. Kadın "Gecikmeli Ankara Treni" ile gelen gizemli kadının fotoğrafıdır ve belki de aynı zamanda kahramanın annesinin fotoğrafıdır. Bu durum onun kadın ve annesi arasında da bir bağ kurduğunun göstermektedir.

Pazar günü gelmiştir, kahraman uzun zamandır "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen kadının kaldığı odada yatmaktadır. Kahraman artık hayatını bu şekilde sürdüremeyeceğini anlar, hazırlık yapar, tıraş olur, takım elbisesini giyer, adamların daha önceden bahçeden aldıkları çamaşır ipini alarak sehpasını hazırlar ve adım Zebercet diyerek kendini asar.

İzleyici isteğini gerçekleştiremeyen kahramanı istemez çünkü insan kendi hayatında hiçbir isteğini gerçekleştiremeden ölüp gitme fikrine tahammül edemez. Aslında gerçek hayata birçok insan, hayatını boşa geçirir ve hiçbir isteğini gerçekleştiremeden hiçlik duygusu içinde ölüp gider. Bu düşünce hem çok üzücüdür hem de gerçektir. İnsan böyle düşünürse yaşayamaz o, umudunu korumak zorundadır. Bu yüzden de onun kahramanı, isteğini gerçekleştirme yetisine sahip olmalıdır (McKee, 2011: 127).

Belki de bu yüzden yazar kahramanı öldürmüştür çünkü arzusunu bu boyutta gerçekleştiremeyen kahramanın arayışı burası için son bulmalıdır. Kahramanın sandalyeyi ayaklarının altından itmeden önce ceketini iliklemesi de ilginç bir sahnedir. Bu sahne, onun ölüme nasıl bir değer atfettiğini, ölümü nasıl bir kurtuluş olarak gördüğünü göstermek açısından önemlidir. Kamera saatin tik takları eşliğinde otelin içinde gezmeye başlar. Hizmetçi kadının ölü bedeni hala yatağındadır. "Gecikmeli Ankara Treniyle" gelen gizemli kadının ya da kahramanın annesinin fotoğrafı oradadır. Kahramanın çocukluk fotoğrafı, damlayan musluk ve kamera nesneler üzerinde böyle imgesel gezinirken film biter.

3.3.7. Gece Yolculuğu (1987)

Yıl: 1987

Ülke: Türkiye

Tür Dram

Özellikler: Renkli, 35 mm

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Ömer Kavur

Yapımcı: Sadık Deveci, Ömer Kavur

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

Süre:107Dk.

https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)

https://www.google.com/url (Erişim tarihi: 22.01.2023)

Her Kavur filminde olduğu gibi kahramanın sonsuz arayışını temsilen ilk sahne akış halindedir. Kamera eski ahşap binaların üzerinde gezinmektedir. Yönetmenin diğer filmlerine göre bu akışkan giriş sahnesi biraz kısa tutulmuştur. Sahne, filmin kahramanı Ali yönetmenin eski evlere dalarkenki arkadan görüntüsüyle son bulur. Kavur, bu filinde Ali yönetmenle kendisi arasında bir özdeşim kurmuş, kendi duygu ve düşüncelerini ona yaşatmış ona söyletmiştir.

Kahraman yakın arkadaşı aynı zamanda senaristi Yavuz ile birlikte çekecekleri film için mekân armaya başlar, böylece gece yolculuğu da başlamış olur. İki kahraman vapurla Ayvalık'a doğru yola çıkarlar. Vapurda Ali yönetmenin, elinde bir totem gibi tuttuğu demir para vardır. Vapurdaki sahnelerde kahramanın sonsuz arayışını temsilen su vapurun ardında uzun ve köpüklü izler bırakır. Bu filmde de tıpkı "Anayurt Oteli" (1987) nde olduğu gibi önemsiz, sadece ambiansı tamamlamak için filme yerleştirilmiş gibi duran ama yönetmenin her biri üzerinden bir söz söylemek istediği önemli insancıklar vardır. Ali yönetmenin vapurda gözüne takılan sakat adam, kasabada halı dokuyan adamlar, tansiyon ölçmeye gelen ve mani okuyan sağlıkçı, rehber çocuklar, Çoban Yusuf, kuyudan su dolduran hayali kadın, tarih öğretmeni, kahramanın mezarlıkta gördüğü ve daha sonra kendisinden Stella'nın hikayesini dinlediği yaşlı adam gibi.

Filmde terk edilmiş kasaba (Kayaköy) mezarlık otel, terminal gibi heterotopik mekanlar geçici yerler (yok-yer) varlık göstermektedir. Hem kahraman hem seyirci bu mekana ait değildir. Kayaköy kahramanın kamerasından seyirciye sunulur. Bu noktada mekan hem seyircinin ve yönetmenin hem de kameranın arkasındadır. Kameranın vizöründen görünen Kayaköy "ötekilik" noktasında vurgulanmış olur. Bu sebeple seyirci, kahramanın gözünden çerçevesi çizilen boşluk, kaybolmuşluk ve yokluk imgelerinden gördüklerini de analiz etmekte ve kahramanın arayışına katılmaktadır. Filmde Kayaköy harabe heterotopyası olarak sunulmuştur. Harabenin ardı onun kimliğidir, harabe; geçen zamanın derin izidir ve geçmişin yükünü sırtında taşır (Pösteki, 2019: 10).

Kavur bu filminde de sinemasının klasiği olan mekândan-kasaba- vazgeçmemiştir. Kahramanın ilk durağı olan kasaba, sokaklarında söylenerek gezinen delisi, "Kırık Bir Aşk Hikayesi" ndeki deli ile aynı delidir. Her iki filmde de kasaba Ayvalık'tır. Kahramanalar, "Kırık Bir Aşk Hikayesi" (1981) nde bütün filmi sırtında taşıyan Ayvalık'tan çabuk ayrılırlar zira çekecekleri film için en iyisini bulmaları gerekmektedir. Filmde araba yolculuğunun kendisi adeta kahramanlaştırılmıştır. Sürekli tekerleklerin dibinden kayıp giden yol sahneleri,

sanki kahramanın elinden kayıp giden zamanla eş konumdadır. Bu sahneler arayış temasını güçlendirmek açısından Kavur üslubunun önemli bir parçasıdır.

Kahramanların konakladıkları ilk otelin önünden "Anayurt Oteli' (1987) nde olduğu gibi tren yolu geçmektedir. Bir auteurlük sembolü ve üslubunun bir parçası olarak Kavur, her filminde benzer mekanlar ve çok küçük roller de dahil aynı karakter ve oyuncuları kullanmaktadır. Örneğin "Anayurt Oteli" (1987) ndeki mezarlık sahnesi ile "Gece Yolculuğu" (1987) filminde metruk şehirdeki yaşlı adamla kahraman arasında geçen sahne aynıdır. "Kırık Bir Aşk Hikâyesi" ndeki deli sahnesi ile "Gece Yolculuğu" ndaki deli sahnesi bu tür sahnelerdendir. Yönetmen, birçok filminde zamanı ve kahramanın sonsuz yolculuğunu vurgulamak için saat ve saat tamircisi imgesini de kullanmaktadır. Bu filmde de tarih öğretmeninin, saat tamir etmeye çalıştığı bir sahne vardır.

"Anayurt Oteli" nde kızını boğan yaşlı adam bu filmdeki sinemacıdır. Sineması da mekân olarak Anayurt Oteli'ne benzemektedir. Ali yönetmen de tıpkı zebercet gibi sürekli sokağı izlemektedir. Her şey -sokak, telefon kulübeleri, insanlar, saatler, konuşmalar - ona hüzün vermektedir. Kamera alışıldık Kavur nesneleri- saat, telefon, ipte asılı çamaşırlar, kapılar, eşikler, radyo, gaz lambası vs. -üzerinde gezinmektedir. Kahramanın kaynayan iç dünyası, rehber çocukların gösterdiği terk edilmiş Rum kasabası ile kendini iyice dışa vuracaktır. Bu kasaba Kavur' un metruk mekanları ne kadar sevdiğini bir kere daha göstermektedir. Kahraman bu terk edilmiş kasabanın sokaklarında gezindikçe içsel yolculuğu derinleşir ve kendi benliğinin, düşüncelerinin farkına varır. Diğer Kavur filmlerindeki saat kulesi bu filmde Rum kasabasının gözetleme kulesidir. Kahraman sürekli olarak metruk kasabanın sokaklarında bir yandan düşünmekte bir yandan da gezinmektedir. Bu durum kahramanın arayışının göstergesidir. Kahraman telefon kulübesindeki adamı inceler. Adam aradığı kadınla konuşmaya cesaret etmediği için sessizce onu dinler, telefonu açık bırakıp gider, kahraman adamın yerine geçip karşıdaki sesi dinlemeye başlar.

Karşıdaki kadın: Nasıl olduğunu, ne yaptığını bilmemek, yokluğun boşluk gibi, oysa seni hissedebiliyorum, sesini duyabiliyorum hala. Seni kaçıran korku mu, korkuyu göğüsleyememek mi yoksa, daha ne kadar kaçabilirsin ki? Yalnızca senden geldiğini bildiğim bu sessiz telefonlar. Bir ses ver bana, bir sözcük, bir fısıltı, yeter ki bu korkunç boşluk sona ersin.

Kahraman uzaklaşarak gözden kaybolan adamı izler ve ahizeyi kapatır. Filmde bu kadının tiradına benzer çok fazla tirad vardır. Kavur' un kahramanlarına söylettiği bu sanrı halindeki

tiradlar, yönetmenin birçok filminde olmakla birlikte bu filmde had safhaya ulaşmıştır. Çünkü bu film yönetmenin en kişisel filmidir. Yönetmen bu filmde söylemek istediği her şeyi kendisi gibi yönetmen olan kahramana söyletmiştir. Film parça parça ve sanrı halinde çekilmiş sahnelerle doludur.

Ali yönetmen mekânın da etkisiyle kendine gelir ve filmi çekmek istemediğini söyleyerek arkadaşını İstanbul'a gönderir. Metruk kasabadaki kilisede kalmaya ve "Gece Yolculuğu" nun senaryosunu yazmaya başlar. Yanında daktilosu, radyosu, kamerası ve gaz lambası vardır. Bu nesneler arayış noktasında Kavur' un kendisini tekrar eden tematik üslubunun bir parçasıdır.

Kahramanın yazdıklarından geçmişini ve çevresini malzeme olarak kullandığı görülmektedir. Senaryosunda yaşlı adamın anlattığı Stella da vardır, onu terk eden eski karsı Nesrin de vardır, hayali kadın da vardır. Arada yazdığı romandan parçalar görülmektedir. Kardeşinin yirmi yedi yaşında göğsünde iki kurşunla okul çıkışında öldürüldüğünü anlaşılmaktadır. Burada yönetmen birçok filminde olduğu gibi "Seksen Darbesi" ne gönderme yapmıştır. Geriye dönüş sahnelerinde karmaşık sokaklarda polis arabaları görülmektedir.

Ali yönetmen: Göğsünde iki kurşun, okul çıkışında, yirmi yedi yaşındaydı daha, nereye gittiğimi bilmeden yürüdükçe, o ıssız sokaklarına yürüdükçe, yaşanmakta olan kargaşa üstüme çöküyordu bir karabasan gibi. Daha ne kadar acı yaşanacaktı? Seni hep hatırlıyorum. Çocukken mahzun yüzünü, buruk gülümseyişini. İnsanlara duyduğun sevgi yorardı beni bazen. Son buluşmamızda ya da sondan önceydi, Nesrini sormuştun bana, ne zaman evleniyorsunuz diye oysa onu hiç tanımamıştın, Nesrin.

Kahraman kasabadaki sinemacıya gider. Seyirci, sinemacıdan sinemanın ne kadar umutsuz bir halde olduğunu ve geldiği son durumu öğrenir. Sinemayı ne yapacaksınız her yerde videokasetleri var diyerek yakınır yaşlı adam. Yaşlı sinemacı, kahramana eskiden film çekmek için kullanılan araçları gösterir.

Sinemacı (Eski kameraman): Geçmişi düşününce, jönler, starlar, vantlar ama ben işimde iyi şeyler yapmaya çalıştım, bütün bunların dışında iyi bir şey, hep iyi dediren. Bir türlü istediğim olmuyordu. Şartlar mı yetersizlik mi? neyse olamayacağını anlayınca bıraktım, altmış beşte. Aslen buralıydım, sinemayı babam işletirdi o zaman. Ben devraldım, insan sinema işletince daha iyi farkına varıyor. Çıkmazları, imkanları, seyirciyi izleyince. Nerde olursa olsun mutlaka ortak bir yanları var: Duygu. Bunu yakaladın mı? Ama içten davranmak kaydıyla. Hala film çekerim burada, bu gördüğün yerde. Koltukları kanepeleri düzenlerim,

ışıkları yakarım, mizansen veririm. Koltuklara isim takarım. Şu gördüğün koltuk var ya onun adı Gretta Garbo' dur. Bazen gider onun kucağında otururum.

Yaşlı adam, sinemanın şerefine diyerek bitirir tiradını. Bu tiradın ardından seyircinin aklında "eskiden sinema ve şimdi sinema" gibi iki olguyu içine alan sinema nereye gitmektedir sorunsalı belirmektedir.

Kahraman gece sinemacının yanından dönerken hayali kadın (Nurseli İdiz) yanında belirir ve bunun etkisiyle kahraman; bir sanrı halinde gece yolda kalır, sabah yolda onu kasabanın öğretmeni bulur. Kasabada çoban Yusuf'un ablasının düğünü vardır. Bu klasik düğün sahnesi Kavur'un mekânın genel durumunu ve toplumun içyapısını vermek için sık sık kullandığı bir sahnedir. Yönetmen "Kırık Bir Aşk Hikayesi" (1981) ve "Yatık Emine" (1974) filmlerinde buna benzer sahnelerden yaralanmaktadır.

Öğretmen karakteri ile Ali yönetmen arasında geçen konuşmadan bu kadar bireysel bir filmde bile yönetmenin memleket meseleleri ile ilgilendiği ve "Toplumcu Gerçekçi" bakış açısından vazgeçmediği anlaşılmaktadır. Kahraman metruk kasabada gezerken çoban Yusuf'la diyalogları hayatı sorgulamak açısından kayda değerdir. Yusuf, "Küçük Prensi" okumakta ve güzel kompozisyon yazmaktadır. Kahramanı, sürekli takip eden hayali kadının varlığı devam etmektedir. Bu kadın eski eşinin hayali ile karışmış bir kadındır. Bu durum kadının küpesinden anlaşılmaktadır. Seyirci bu kadının kim olduğunu tam olarak bilemez. Kahraman; gece, yağmur sesi ve gaz lambası eşliğinde yazmaya devam eder.

Kahraman: Sesler duyuyorum, yüzlerini, adlarını hatırlamıyorum, ne zamandır buradayım hiç bilmiyorum. Düşündükçe giderek artan boşluğu hissediyorum. (Kahramanın bu sanrı halindeki konuşmaları, "Anayurt Oteli" filminin kahramanı Zebercet'i hatırlatır niteliktedir.)

Ali yönetmen, zaman zaman kendisini çevresindeki birçok kişi ve şeyle birlikte filme çeker. Kasabalılar ona yiyecek ve içecek gönderirler. Bir gece sabaha kadar yazar. Kendi çocukluğunun düşü içinde "haydi koş eve "diyerek iyice bir sanrı haline geçer. Gidip köyü izlediği uçurumda durarak sayıklar; radyosunu açtığı klasik müzikle orada bırakır, tepedeki ağaçların ve korkuluğun arsında geçip kayıplara karışmadan önce yazdığı tüm senaryosunu denize ve ormana doğru rüzgâra bırakır. Kavur' un birçok filminde kahraman, bir sanrı eşliğinde çırpınmakta ve neyi aradığını bilmeden aramaktadır.

En harika kahramanların arayışlarına sebep olan her zaman farkında oldukları istekleri değildir. Bazen de bilinçlerinin çok ötesinde farkında olmadıkları istekleri onları bir arayışa

sürükler. Kahraman, içinde huzursuzluk yaratan, onu arayışa sevk eden bu isteğinin farkında olmasa da seyirci onun içindeki bu bilinmezi fark eder ve onunla bütünleşir. Çünkü iyi bir kahraman farklı boyutlara sahiptir ve bu boyutlarının çoğunun farkında olmayabilir. Farkında olmadığı bu boyutları birbiriyle çatışma halinde de olabilir. Bazen hayatı boyunca inandığı şey bilinçaltında istediği şeyle karşı karşıya gelebilir. Bu durumda karakterin istediği asıl şeyi onun bilincinin dışını koymak arayış temasını güçlendirecektir (McKee, 2011: 126).

Onun gidişiyle film ekibi kasabaya gelir. Onu yoran ve çalıştığı sektöre yabancılaşmasına sebep olan düzen devam etmektedir. (Kahraman gider ve düzen kaldığı yerden devam eder.) Arkadaşı ve senaristi Yavuz'un aklı kahramandadır ve öğretmenle birlikte onu aramaya giderler. Kahramandan geriye kalan eşyaları incelerler, kahramanın hep elinde çevirdiği totemi demir para ve diğer eşyaları kilisededir. Ondan geriye kendisini, içindeki arayışı anlattığı bir kaset kalmıştır. Radyosunu, çoban Yusuf bulmuştur. Arkadaşı, kahramanın yazdığı gece yolculuğunun senaryosunu kayalıklardan toplar ve belki de şu an izlediğimiz filmi çeker. Kahramanın sonsuz arayışında akıbeti belirsizdir. Sonuç olarak "Gece Yolculuğu", Kavur' un," arayışın" bizzat kendisini kahramanlaştırdığı filmlerinden biridir.

3.4. Ömer Kavur Sinemasında 1990'li Yıllarda Arayış Teması

3.4.1. Gizli Yüz(1990)

Yıl: 1990
Ülke: Türkiye
Vizyon Tarihi: 01.01.1991
Tür: Duygusal, Psikolojik
Özellikler: Renkli, 35 mm
Yönetmen: Ömer Kavur
Senaryo: Orhan Pamuk
Yapımcı: Ömer Kavur, Sadık Deveci
Müzik: Cahit Berkay
Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman
Eser: Orhan Pamuk
Süre:115Dk.
https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)

https://www.google.com/url **(**Erişim tarihi: 22.01.2024)

Bu filmde kahramanın arayışı babasına-düzene- karşı çıkarak İstanbul'a okumaya gitmek istemesi ile başlamaktadır. Kahramanın olduğu yerde kalmak istememesi, babasına karşı çıkmak pahasına İstanbul'a gitmek istemesi onun bir arayış içinde olduğunu göstermektedir. Bu noktada kahraman, henüz tam olarak neyin peşinde olduğunun ya da nasıl bir arayış içinde bulunduğunun farkında değildir. O sadece mekân değiştirmek istemektedir. Bu durum onun arayışının fiziki olarak başlangıcını oluşturmaktadır. Bu başlangıç Şehirler Şehri'nde - İstanbul'da- başlar. Daha sonra bu arayış pavyon fotoğrafçılığı yaparken gizemli bir kadının kendisine yaptığı bir iş teklifi ile daha da belirginleşir. Gizemli kadın ondan her gece pavyona gelen insanların yüzlerini çekip bu fotoğrafları kendisine getirmesini ister çünkü o da bir arayış içindedir.

Başat karakter fotoğrafçıyı tanıyalım: Küçük bir kasabadan babasına karşı çıkmak pahasına üniversite okumak için İstanbul'a gelmiştir. Baba ekonomik desteği kesince, pavyon fotoğrafçılığına başlamıştır. Okul onun için önemli değildir, o sadece İstanbul'da yaşamayı istemektedir (Esen, 2015: 316).

Bu arayışın konusu bir yüzdür. Bir süre sonra kadının arayışına kahraman da katılır ve onun arayışı kahramanın arayışına dönüşür. Kahraman, farkında olmadan kadının aradığı yüzü ararken bir yandan da yavaş yavaş kendisini ve benliğini aradığı bir yolculuğa çıkmış olur. Kadın onun getirdiği yüzleri incelerken o da kadının yüzünü ve onun arayışını incelemektedir artık. Kahraman, sonunda kadının aradığı yüzün peşine düşüp yüzü bulur.

Kahramanın; aranan yüzü bulması, ondan saatler ve insanlar hakkında sıra dışı şeyler dinlemesi onun arayışını belirginleştiren ilk adım olur. Daha sonra gizemli kadınla birlikte iki yıl boyunca aradıkları bu adamı görmeye giderler. Aradıkları "gizli yüz" olan gizemli adamı arabayla takip ettikleri sırada birden adam ile onların arasına kırmızı bir kamyon girer ve adamı kaybederler. Kamyon sanki zamanda bir kırılma meydana getirerek adamı alıp götürmüştür. Kahraman ve gizemli kadın geri dönmek zorunda kalırlar. Gizemli kadın bu yolculukta kahramana sürekli babasıyla olan anılarından söz etmektedir. Kadın geri dönüş yolunda babasının kendisini bıraktığı zamanlardaki korkusundan ve yaşadıklarından bir sanrı halinde söz ederken bir kriz geçirir.

Mitoloji ve ayinin başlıca işlevi insan ruhunu dibe çeken fantezilerin aksine o ruhu ileriye taşıyacak semboller üretmektir. İnsan ruhundaki yüksek nevrotizm oranı bu ruhsal açıdan insana yardımcı olan sembollerin çökmesinden kaynaklanıyor olabilir. Çocuklukta takılı kaldığımız bazı karışık imgeler sebebiyle yetişkinliğimiz için zorunlu bazı geçişleri ertelemekteyiz (Campbell, 2013: 26).

Bu sahnede gizemli kadının babasını anlatırken geçirdiği krizden aradığı gizli yüzün aslında kadının babasının yüzü olabileceği ihtimali sezilir. Bu kriz sırasında kahramanımız kadınla daha da yakınlaşır ve ona su almak için arabadan iner. Geri döndüğünde kadın yoktur. Bundan sonra kadının aradığı o gizli yüzün hikayesi artık kahramanımızın kadını aradığı, kadını ararken sanrı halinde kendisini aradığı bir hikayeye dönüşmektedir. Kadın birdenbire ortadan kaybolarak kendi arayış hikayesini kahramana devretmiş olur.

"Gizli Yüz" ün bir öyküsü değil arayışı var. Başat karakter fotoğrafçı, gizemli kadının yüzlerle ilgili arayışını kendi arayışı haline getirmektedir. Önce kadını aradığını zannederken bir süre sonra onu değil birtakım yüzleri aradığını fark eder. Aradığı yüzlerdeki haritadan yola çıkarak gerçeği ve sonsuzu aradığını anlar. Gizli Yüz 'deki kahraman ve onun arayışı biraz tasavvufi bir arayışa benzemektedir (Esen, 2015: 314-315).

Filmin bundan sonrasında artık tıpkı doğu mesnevilerinde olduğu gibi fiziki bir arayışın giderek mistik ve ilahi bir arayışa dönüşmesi anlatılmaktadır. Film de bizzat bu arayışın üzerine kurgulanmıştır. Seyirci bundan sonra o arayış arketipinin, kahramanın da hikâyenin de önüne geçtiğini hissetmektedir. Çünkü kahraman, iki yıldır kadının hayatında olmasına alışmış belki de ona âşık olmuştur. Onun ortadan kaybolmasıyla kahraman bir boşluğa düşmüştür. Bu boşluk doğal olarak onu fiziksel bir arayışa sevk edecektir. Bu fiziksel arayış başta kahramanın dışsal olan arayışının giderek içsel bir yolculuğa dönüşecek olan arayışının

başlangıcını oluşturmaktadır. Bu "Leyla ile Mecnun" hikayesindeki fiziki aşkın giderek ilahi bir aşka dönüşmesinin modern hikayesi gibidir.

Aranan gizemli yüzün artık bulunması ve tekrar kaybedilmesiyle birlikte kadın da ortadan kaybolur. Fotoğrafçı, kadının evine gider ama kadın kayıplara karışmıştır. Salonun ortasına kahramanın daha önce kadın için çektiği fotoğraflar dağılmıştır. Bu fotoğraflar kadının, kendi arayışının sonuna geldiğinin bir göstergesidir. En azından kahramanı ilgilendiren arayışın kadın açısından bir sonu görünümündedir.

Filmin kahramanları, arayışın bizzat kendisini temsil eden genç ve onun arayışın başlatan gizemli bir kadındır. Film başka kahramanları da bünyesinde barındırır. Seyirci bu kahramanlarla birlikte öykünün değil bizzat arayışın peşine düşer. Seyirci tüm gücüyle filmdeki her görüntünün neyi anlatmak istediğini düşünür ve film amacına ulaşır. Seyirci de zaman, yolculuk, arayış, insan ve gerçek üzerine durmadan düşünür (Esen, 2015: 314).

Oradaki adam, kadının yirmi yıldan sonra eşyaları eskicilere satıp evi iki günde boşalttığını söyler. Kahraman bu yokluk karşısında büyük bir boşluğa düşmüştür. Kadından geriye odaya saçılmış fotoğraflar dışında bir ütü, lamba ve bir ayna kalmıştır. (Bu nesneler gece yolculuğu filminde Ali yönetmenin elinden eksik etmediği bozuk paranın işlevini üstlenmişlerdir. Yani kahramanın arayışının bir sembolü gibi ya da onun zamanda kaybolmamak için tutunduğu bir nesne -totem- gibidir.) Eskiciler o üç nesneyi de çuvala koyup giderler. Artık bundan sonra kahraman farkında olmasa da gerçek arayışı başlamış olur.

Kahraman, arayışına kadın için iki yıl boyunca aradığı saatçinin dükkanından başlar ama onu bulamaz. Oradan geçmekte olan bir adam saatçinin kırklara karıştığını söyler. Kahraman, bundan sonrasında artık bir sanrı alemine geçer. Kadının babasından söz ederken sarf ettiği cümlelerini ve saatçi hakkındaki cümlelerini kendi kendine tekrar eder. (Burada kadının kendi kendine konuşması ve daha sonra kahramanın kendi kendine onun cümlelerini tekrar etmesi tıpkı "Anayurt Otel" inde Zebercet 'in kendi kendine konuşmasına benzemektedir. Bu konuşmalar kahramanın artık bir sanrı alemine geçmek üzere olduğunun ve gerçeklikle bağını giderek zayıfladığının habercisidir.) Kavur da auteur bir yönetmen olarak bu sanrı halindeki konuşmaları kahramanlarına her seferinde filmlerinde tekrar ettirmektedir.

Kahraman, kadının gidişiyle zaten sarsılmış, ne yapacağını bilmez haldeyken babasının öldüğünü, eve gelmesi gerektiğini söyleyen bir telgraf alır ve "Ölüler Şehri" ne doğru yola çıkar. Burada da Ömer Kavur sinemasının klasik yol tasvirleri kahramanın arayışını

vurgulamak açısından devreye girmektedir. Yönetmen kahramanın sürekli yolda olma ve arayış durumunu bu yol sahneleri ile birçok filminde olduğu gibi bu filminde de ortaya koymuştur. Özellikle "Gece Yolculuğu" (1987), "Ah Güzel İstanbul" (1981), "Amansız yol" (1985), "Melekler Evi" (2000), "Karşılaşma" (2003) gibi filmlerinde bu yol tasvirlerine sık sık yer verilmektedir. Kahraman "Şehirler Şehri" nden "Ölüler Şehri" ne geldiği zaman onu, tıpkı filmin başında anlatmaya başladığı hikayedeki ağaçlara benzeyen ağaçlar karşılar. Bu sahnede ağaçlara asılı kuş ölüleri, seyirciyi gerçeklikten koparark mistik bir rüya alemine doğru çekmektedir.

Kahramanın ailesinin bulunduğu şehir aslında Ömer Kavur' un birçok filminde mekân olarak kullandığı küçük kasabalardan biridir. Zira Kavur, "Kırık Bir Aşk Hikayesi" (1981), "Anayurt Oteli" (1987), "Göl" (1983), "Yatık Emine" (1974), "Akrebin Yolculuğu" (1997) gibi filmlerinde hep kahramanın, yabancısı olduğu bir kasabayı mekan olarak kullanmaktadır. Bu kasaba, kendi içinde orman kanunlarına sahip, dışa ve değişime tamamen kapalıdır. Genelde kahramanın gelmesi ile bu dışa kapalı sistem kendi içinde biraz sarsılsa da kahramanın gidişi ile eski düzenini yeniden kazanır.

"Gizli Yüz" filminin kahramanı da bu kasabaya döndüğünde o karanlık ve kendi içinde kapalı düzen ile karşılaşmaktadır. Babasının hangi sebeple öldüğü ve gözlerinin neden kapanmadığı bilinmemektedir. Babanın yolunu gözlediği oğul gelmiştir ama yine de babanın gözleri açıktır. Kahramanın annesi, oğullarının cenazede dahi ağlamalarını istememektedir. Kız kardeşleri son derece sessiz hatta olayın büsbütün dışında gibidirler. Hiç kimse baba için ağlamamaktadır. Kahraman; babanın, anneyi kasabadaki öğretmenle aldattığını abisinden öğrenir. Annenin tavırları son derece karanlıktır.

Baba, oğul tarafından düşman olarak algılanır çünkü o rahim içinde anne ile oğul arasındaki o kusursuz düzene müdahale eden ilk çevresel unsurdur. Anneye aktarılması gereken olumsuz enerji yükü, direkt ona yönlendirilir. Çünkü koruyan ve kollayan vasfını anne yüklenmiştir. Burada Freud'un Oididpus kompleksi ile ilgili ölüm ve sevgi dürtülerinin temeli yatmaktadır (Campbell, 2013: 19).

Abisi, babadan kalma köstekli saatini anne ise tüm birikimlerini, kahramana vererek onu ailenin geleceği için önemli bulduğu bir göreve göndermektedir. Kahraman, altınlarla birlikte ailenin geleceği için yola çıktığında, artık kendi benliği için de gerçek bir arayışa çıkmıştır. Burada tıpkı " Simurg Efsanesi" nde olduğu gibi kahraman, başta annesinin verdiği görev için

yola çıkar, süreç içinde kadını aramaya başlar ama arayışın sonunda bulduğu sadece kendisidir.

Ferîdüddin Attâr'ın mesnevisi Mantıku't-Tayr isimli eserde "tayr" kuş demektir. Eserde bir grup kuşun hikayesi anlatılmaktadır. Kuşlar bir padişaha sahip olmaları gerektiğini düşünürler ve rehber olarak da Hüdhüd'ü seçerler. Yol sıkıntılı ve zahmetli olacağı için kuşlar bu yolculuktan vazgeçmek ister ama Hüdhüd onları ikna eder. Kuşlar yolculuk esnasında inancalarını kaybettiğinde Hüdhüd onları "talep, aşk, marifet, istiğna, tevhid, hayret, fakru fenâ" denilen yedi vadiyi aştıkları takdirde başarabileceklerine ve Simurg'a ulaşabileceklerine ikna eder. En sonunda yolculuğu sadece otuz kuş sağ salim bitirerek Simurg'un aslında kendileri olduğunu anlarlar (Tansü, Güvenç, 2017: 8).

Bu başlangıç yine gizemli kadının peşinde gerçekleşecektir. Kahraman daha yolculuğunun başındayken mola verdikleri bir kasaba kahvesinde televizyonda gizemli kadını görür. O ve onun uzun zaman aradığı saatçi birlikte zamandan ve saatlerden söz etmektedirler. Kahraman gitmekten vazgeçip orada kalır. O artık farklı bir şehre giriş yapmıştır: Garipler şehrine.

Kahramanın kaderi onu bilinenden bilinmeyen maceraya çağıran ilk adım, maceraya çağrı ve mitolojik bir yolculuktur. Kahramanın maceraya ilk adım attığı bu yer, her yönüyle olağanüstüdür: Uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir düş hali. Ama bu yer çok değişken, tahmin edilemez, insanüstü varlıkların yer aldığı, insanın tahayyülüne sığmayan acıların, zevklerin ve vazifelerin yer aldığı bir yerdir. "Akdeniz'de kızgın tanrı Poseidon'un rüzgârlarıyla sürüklenen Odysseus gibi, birtakım iyi ya da kötü yürekli aracılar yüzünden uzaklara taşınabilir ya da gönderilebilir." Kahramanı çağıran maceranın ilk adımı peri masalında olduğu gibi kaza olarak ya da rasgele dolanırken bir olayla karşılaşması sonucu başlayabilir (Campbell, 2013: 84).

Kahramanın maceraya atıldığı bölge gizemli bir Ömer Kavur kasabası olan "Garipler Şehri" dir. Kahraman gizemli kadın ve onun aradığı saatçinin görüntülerinin bulunduğu kaseti satın almak ister. Adam bunun emanet olduğunu, sahibinin kasabada bulunduğunu söyleyerek satmak istemez. İkisi birlikte kasabaya -yeni bir arayışa- doğru yol alırlar. Emanetin sahibi de bir saatçidir. O da önce gizemli kadınla rüyasında tanışmış sonra onu, tamir edilmesi gereken bir saatle karşısında bulmuştur. Kadın ona çok para vererek bu saati tamir etmesini ve verdiği kasetteki görüntüleri herkese izletmesini istemiştir. Ama görüntülerden ne adam ne başkaları bir şey anlamamıştır.

Kahraman bütün altınları vererek kaseti almak ister çünkü kaset onun arayışında önemli bir yere sahip olan gizemli kadına ulaşmanın tek yoludur. Kahraman kasabadaki otellerden birine yerleşir ve beklemeye başlar. (Beklerken tıpkı melekler evindeki kahraman gibi bulmaca çözmesi bize kavur filmlerinin çözülmesi gereken bir bulmaca olduğunu ve bu bulmacanın da onun filmlerindeki arayış arketipinin temel taşı olduğunu göstermektedir.) Gizemli kadın o kasette hüzün hikayecilerinden söz eder. Onlarla birbirlerini ararken birbirlerinin yüzlerini harita olarak kullandıklarını ve birbirleri için hikaye diye ruhlarını ortaya koyduklarını anlatır. Böylece kahraman gazetelerdeki bulmacaları çözmek bir yana gazetelerdeki suretleri keserek tıpkı onun yaptığı gibi hüzün hikayecilerini aramaya başlar.

Böylece kahramanın kadından devraldığı arayış can bulmuştur. O da artık hikaye anlatan yüzlerin peşinde amansız bir arayıştadır. Kahraman gittiği kasabada gizemli kadını dört ay on dört gün bekler. Altınları tükenmek üzeredir. Bu beklediği sürenin içerisinde bir arayış mevcuttur. Kahraman o sürede yüzlerce yüzü gazetelerden kesip duvarına yapıştırmış ve o gizli yüzü aramaktadır. Gizemli kadın dört ay on dört gün sonra nihayet kahramanın beklediği kasabaya gelir. Çünkü oradaki saatçiye bıraktığı emanet saatin tamir olunduğunu ve birçok kişiye unuttuğu rüyasını hatırlatabileceğini ummaktadır. Ama kahramanın bekleyişini çok da umursamadan gider. Kadının ardında bıraktığı kağıt parçası sayesinde kahraman yine onun peşine düşer.

Böylece kahraman arayışındaki üçüncü kasabaya gelir. Gelir gelmez kasabada saat kulesinin görünmediği yeri arar ve saat kulesinin görünmediği tek yerin saat kulesinin kendisi olduğunu öğrenir. Kahraman yolda giderken önce gizemli kadının arabasını sonra da kadınla birlikte aradıkları saatçiyi yolun ortasında bir kutu ile ilgilenirken görür. Daha önce olduğu gibi aralarına kırmızı kamyon girer ve kahraman o zaman kırılmasında onları kaybeder. Burada Kavur'un kahramanlarının arayışında her fırsatta vurguladığı döngüsel zaman devreye girmiştir. Bu zaman ve mekân daha önce yaşadıklarının bir tekrarıdır. Bu durum, arayışın hiç durmadan kendini sürekli tekrar ederek varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Kahraman, kasabadaki birçok eve tek tek baktıktan sonra nihayet kahvehanede uyuyakalır. Onu şu cümlelerle-Sen hüzünle savaşmazsan bütün ömrün boyunca yakanı hiç bırakmaz. O korkunç bir hastalık gibi. Boynunu bükersen hüzün adamı yer bitirir- diyerek uyandıran adamın peşine düşer.

Kahraman, macerasında başarıya ulaşana kadar kendisine yardım edecek kişilerle karşılaşır ve onların yardımıyla son eşiğe kadar ilerler. Bu yardımcı kahramanlar bakış açısını

genişleterek onun dünyaya ve olaylara farklı bir pencereden bakmalarını sağlar (Campbell, 2013: 107).

Kahraman adamı kucağındaki saatle bir süre takip ettikten sonra adam üzerinde saat olan bir kapıdan girer. Kahraman kapıyı çalar ve kapıyı açan adama saatler için hikayem var der. Adam nerden diye sorunca kahraman uzun yoldan " Şehr-i Kalb " e diyerek içeri girer.

Büyülü eşikten geçmek her yerde ve zamanda yeniden doğmanın imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücüyle bütünleşmek yerine eşikte kaybolur ve ölü zannedilir (Cambell, 2013: 120) .

İçerde herkes kucağındaki saatle bir sanrı halinde beklerken kendi hikayesini anlatmaktadır. Kavur bu sanrı gibi görünen konuşmalarda toplumda gözlemlediği birçok sorunu oyuncuların ağzından dile getirmiştir. (Toplumcu Gerçekçi bakış açısı.) Kahvede kucağında saatiyle çıkan adam kahramana saatini sorar. O da babasından kalan saati çıkarır. Adam onu yüreğine yakın tut ki saatin konuşsun der; kahraman, kendi hikayesini anlatmaya başlar. Filmde yaşananların yaşanıp yaşanmadıkları belirsizdir. Ama yaşama dair seyirciye sordurduğu sorular ve insanların sorgulanmalarında söz ettikleri olaylar gerçektir. Örneğin saatlerini masaya koyarak dertlerini açan insanlardan birinin derdi şöyledir:

Çünkü kendi dilimi konuşamıyorum. Çünkü kendi dilimi konuştuğum zaman başkasının dilini konuşuyor diyorlar. Ben de bir dilekçe daha verdim. Çünkü kendi dilimi unutamıyordum. Çünkü dilimi unutursam, sanki başkasının dilini hiç hatırlayamıyordum. Kendi derdimi anlatırsam. " Bu kendi diliyle kendi derdini anlatamama sorunu, uzun yıllar Türkiye'de somut olarak yaşanan bir sorunu çağrıştırmıyor mu? " (Esen, 2015: 315).

Kahraman, hikayesini anlattıktan sonra nihayet kadını bulur ve konuşur.

Kadın, kahramana gitmesi gerektiğini ve hiçbir şey bilmediğini söyler. Bundan sonra kahraman kapıdan kendisinin çıkıp gidişini izler ve gidip saat kulesinde yaşamaya başlar. Her şeyi unutmak için saati durdurur. Böylece kadın, kahramanın orada olduğunu anlayıp yanına gelir. Kahraman, kadına arayışını ve sebeplerini anlatır. Kadın da ona kendisinin de çoğu zaman onu düşündüğünü söyler ve içini döker. Ama birlikte olamayacaklarını çünkü kendisinin amacının saatler ve insanlar olduğunu söyler. Kahramana, babasının saatini geri vererek onu gönderir.

Mitoloji dilinde, kadın var olanın bütünüdür. Kahraman bilmeye talip olandır. Kahraman yaşamda ilerledikçe, kadın onun için biçim değiştirir. Kadın, kahramanı etkiler, rehberlik eder, kahraman onun sayesinde zincirlerini kırar. Kahraman kadının arzusunu içselleştirişe ikisi bütün sınırların ötesine geçecektir. Kadın, kahramanı maceranın zirvesine taşıyan varlıktır. Kahraman kendine güvenerek kadının peşinden giderse onun dünyasının ölümsüz kahramanı olur (Campbell, 2013: 148).

Kahraman yolda bir baba-kız ile karşılaşır. Kız bir kalem için ağlamaktadır. Baba bütün çabalarına rağmen kızını susturamamaktadır. Sonra kahramana dönerek "söylesene cancağzım insan her istediğine sahip olur mu? " diyerek kızına karşı haklı çıkmaya çalışır. Kahraman da hayır cevabını verince adam ona bir hırsızın hikayesini - kendi hikayesini- anlatır: Bu hırsız, insanların rüyalarına gizlice girip onların hayallerini, umutlarını çalan bir hırsızdır. Sonra kahramana ütü, lamba ve aynayı gösterir. Seyirci bu nesnelere bakarak küçük kızın aslında gizemli kadın olduğunu anlar. Zaman döngüseldir ve kahraman bir yandan arayışının sonuna gelmişken bir yandan da arayışının başına dönmüştür.

Kahramanın bilinemeyene attığı ilk adım bulunduğu dünyadan bir kopma ya da kendi içine doğru bir çekilmedir. Burada önem arz eden dış dünyadan kahramanın iç dünyasına - krallığına- doğru çekilmektedir. Psikanalize göre bu krallık insanın bilinçdışıdır. İnsan bilinçdışı denen bu krallığı ölünceye kadar farkına varmadan hep içinde taşır. Asla yetişkine yakışır gerçekliklere dönüşmeyen yaşam gizilleri hep buradadır. Eğer insan kendi bütünlüğün kayıp bir parçası olan bilinçdışının bir kısmını bile bilincinin yüzeyine çıkarılabilseydi, gücünde inanılmaz bir değişim olurdu (Campbell, 2013: 34).

3.4.2. Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey/Buluşma (1996)

Yıl:1995

Ülke: Türkiye

Vizyon Tarihi: 09.02.1996

Tür: Dram, Duygusal, Fantastik, Deneysel, Gizem

Özellikler: Renkli, 35 mm

Yönetmen: İrfan Tözüm, Ömer Kavur, Erden Kıral, Yusuf Kurçenli, Zeki Ökten

Senaryo: Hakan Haksun, Hüseyin Kuzu, Ömer Kavur, Yusuf Kurçenli,
Erden Kıral, Barış Pirhasan

Müzik: Can Hakgüder, İlhan Şeşen, Oğuz Abadan, Tarık Sezer

Görüntü Yönetmeni: Barış Ulus, Erdal Kahraman, Ertunç Şenkay,
Orhan Oğuz, Selçuk Taylaner

Eser: Nazlı Eray

Süre:128Dk.
https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)

https://www.google.com/url (Erişim Tarihi: 22.01.2024)

Buluşma "Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey" (1996) isimli film seçkisi içindeki yirmi üç dakikalık beş kısa filmden biridir. Film aynı adamı sevmiş, onunla evlenmiş iki kadının hikayesidir. Kısa bir film olması, bir seçkinin içinde bulunması ve belki görüntü kalitesi gibi teknik sıkıntılar bu filmin değerinin yeterince anlaşılamamasına sebep olmuştur. Yapılan araştırmada filmle ilgili Şükran Esen hocanın analizi dışında bir analiz bulunamamıştır. Film analiz edildiğinde konu, tema, imge ve barındırdığı fikri sorunsallar vb. ögeler açısından diğer Kavur filmleri kadar kayda değer olduğu anlaşıldığı için bu çalışmaya dahil edilmiştir.

"Buluşma" da yönetmenin diğer filmleri gibi kahramanın arayışına katkı yapan bir gerilim müziği ile başlamaktadır. Görüntüde beliren bir kadın suretinden sonra gerilim müziğine eşlik eden kuş sesleri arasında sahneye bir araba girer ve iki kadın ormandaki bir mezarın başında buluşur. Bunlar aynı adamı sevmiş, aynı adamla evlenmiş iki kadındır. Film boyunca ismi

bilinmeyen antikacı kadın (Analiz boyunca ondan antikacı kadın diye söz edilecektir.) elindeki gülleri mezara bırakır sonra Nesrin'i fark eder. Sen de mi geldin der, Nesrin geleceğini biliyordum diyerek karşılık verir ve birlikte yürürler. Mezarlık yeşil bir ormanın içindedir. Antikacı Kadının ayağı takılır düşer, o sırada bir şekerci geçer yoldan. Bu daha sonra onlara manili şeker satacak olan adamdır. İki kadın deniz kenarına otururlar. Selçuk, Nesrin ve antikacı kadın okuldan arkadaştırlar. Selçuk önce Nesrin'le, boşandıktan sonra Antikacı Kadınla evlenmişler.

Antikacı Kadın: Bu onun da seçimiydi Nesrin, bunu o istedi anlıyor musun? Ben onun peşinden koşmadım. Bir sergide karşılaştık, onu görmeyeli yıllar olmuştu. Eskilerden, olanlardan her şeyden konuştuk, iki arkadaş gibi, senden ayrılmış olduğunu da o zaman öğrendim. Sonra onu uzun zaman görmedim, bir gün aniden dükkana geldi. O akşam yemeğe çıktık, zamanla ilgili bir meselesi vardı, zaman, zamansızlık. Sık sık görüşmeye başladık. Sonra bana evlenme teklif etti, kabul ettim, çünkü onu çok seviyordum, onunla birlikte olunca her şeyi elde ettiğimi sandım ama öyle olmadı, öyle olmadı. Çünkü senin varlığın hep hissediliyordu. Onu çok özlüyorum. (Kamera doğada gezinir, hava rüzgarlıdır.)

Kavur, hikâye iki kadının küçük tiradlar halindeki diyaloglarından bize aktarmaktadır. Burada kadınlar birer hikâye anlatıcısı konumundadırlar. Buna şöyle bir eleştiri getirilebilir. Sinemada makbul olan görüntüyle anlatmaktır, kahramanların bu kadar konuşturularak hikâyenin aktarılması filmin değerinden düşürmüş olabilir mi? Ama Kavur, kahramanları konuşturma işini o kadar ustaca ve sinematografik görüntülerle uyum içinde sunmuştur ki filme bu eleştiri kesinlikle getirilemez. Zira film, yönetmen kolaya kaçmış, kahramanları konuşturarak işin içinden çıkmış gibi bir eleştiriyi hak etmeyecek kadar sağlam bir kurguya ve senaryoya sahiptir. Filmin anlaşılamamasının sebeplerinden biri de teknik sıkıntılar ve kötü olan görüntü kalitesidir.

Antikacı Kadın: Sana bir şey anlatmak istiyorum. Selçuk'un zamanla ilgili bir meselesi var demiştim ya, bu hastalığıyla ilgiliydi, hiç konuşulmasını istemediği hastalığı. Son dönemler durumu ağırlaşmıştı, hep bitkindi, unutkanlıklar başlamıştı. Bir akşam eve döndüğümde onu yerde yatarken buldum. Sabit bakışlarla televizyonu izliyordu, çok korktum. Konuşmaya çalıştım hiçbir tepki vermedi, sadece ekrandaki görüntüye bakıyordu. Doktoru çağırdım. (Devreye flashback girer. Selçuk karsını hatırlamamaktadır, hafızası giderek silinmektedir.) Sonra doktorla konuştum, bana hafıza kaybının hastalığından olduğunu söyledi. Hafızası siliniyordu, önce yeni şeyleri unutacaktı ve zamanla eskileri. Selçuk durumunun farkındaydı.

Aylar sonra bir akşam çok tuhaf bir şey oldu. (Flashbackte karı koca tv izlemektedirler ve Tv'de denizin dalgalı görüntüleri vardır. Selçuk: Nesrin, Nesrin nerde?) Üç gün sonra hiçbir şey söylemeden ortadan kayboldu. ("Gece Yolculuğu" filminde de Ali yönetmen anılarında ve yazdıklarında bahsettiği eski karısının adı Nesrindir. Bu yönetmenin auteurlük alameti açısından bir not olarak düşülebilir. Yine "Amansız Yol" ve "Kırık Bir Aşk Hikayesi" filmlerinde de özünde iyi am rayından çıkmış her iki karakterin adı Yavuz'dur.)

Kahraman isteğinin farkında değilse bu durum daha güçlü bir şekilde hikâyenin iskeletine dönüşür. Kahramanın farkında olmadığı isteğinin kökü onun bilincinin derinlerinde olduğu için daha güçlü bir hikâye iskeleti sunar. Bu da yazara daha güçlü bir karakter yaratma olanağı sunar (McKee, 2011: 163).

Antikacı Kadının bu anlattıkları, Selçuk'un hikayesinin bir kısmıdır diğer kısım daha sonra Nesrin'den aktarılacaktır. Antikacı Kadın, konuşmasını burada bırakır ve birlikte yürümeye devam ederler. Antikacı Kadın "bir şey içelim mi?" der. Otantik biraz da harabe görünümlü ilginç bir mekana gelirler. İki kadın, langırt oynamaya başlarlar. Bu sahne kahramanların arayışı açısından ilginçtir. İki kadın Selçuk hayattayken onunla mutlu olmak için mücadele vermiştir. Şimdi Selçuk yoktur ve geriye hayat oyunu kalmıştır. Yönetmen, bu durumu langırt sahnesiyle vermiştir. Onlar tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi hırsla oynarken langırtın kenarındaki iki kadeh şarap da tıpkı fırtınalı iki deniz gibi sağa sola dalgalanarak etrafa dökülür. Dökülen iki kadeh şarap, onlar hırslarıyla meşgulken hayatın boşuna ziyan edilişinin ve onları önemsemeden geçen zamanın imgesidir. Kahraman amacının peşinde hırsla arayış içindeyken zaman sorunsalı noktasında onun çok dışında bir şeyler yok olup gitmektedir.

Klasik Kavur kamerası, onları langırt başında bırakarak her zaman yaptığı gibi mekân içinde nesneler üzerinde gezinmeye başlar. Seyirci bu sahne ile Kavur' un bir auteur olduğunu ve bazı şeyleri yapmayı sevdiğini tekrar anlamaktadır. Bir sonraki sahnede iki kadın masada oturmuş çocukluk ve gençlik anıları üzerine konuşurken bir şişe daha şarap istemektedirler. O kadar yakındırlar ki ilk sigaralarını bile birlikte içmişlerdir.
Selçuk'un hikayesinin diğer yarısı Nesrin'den gelir.

Nesrin: Yıllar önce güneşin batışını seyrettik, uzun uzun; burada aynı yerde, Selçuk'la birlikte. Bu yeri ilk keşfettiğimizde yerleşelim istemiştik de. Şehirden gürültüden uzak, evin projesini bile çizmişti. Antikacı kadın: Bilmiyordum, neden gelmediniz?

Nesrin: İşleri çok yoğundu, sonra, sonra ne oldu bilmiyorum, bir daha hiç söz etmedi. Bizim için yolun sonu görülmüştü artık. Bilmiyorum, unuttu dedim, istemiyor. Yıllar sonra beni aradı, ölümünden hemen önce, sabah çok erkendi telefon sesi ile uyandım. Telaşla açtım, karşıdan hiç ses gelmiyordu. Tam kapatacakken bir dürtü ile dinlemeye başladım, hissetmiştim, oydu. Adımı söyledim, neden sonra konuşmaya başladı. (Bir adamın sevdiği kadını telefon kulübesinden araması yönetmenin "Gece yolculuğu" ve "Kırık Bir Aşk Hikayesi" filmlerinde etkileyici birer sahne olarak kullanılmıştır.) İlkini anlamadım, bir şeyler, bir çocuğun hikayesini anlatıyordu. Sonra anladım, bir düştü anlattığı, çocukken gördüğü bir düş. Evini anlatıyordu ama hiç eşyası yoktu. Pencereden dışarısını seyrettiğini, neler gördüğünü, birer birer anlatmaya başladı. Nesrin konuşurken düş sahnesi araya girer.

Selçuk'un düşü: Bir çocuk evin içinde bilyeleriyle oynarken koşarak pencereden bakar. Sokaktan pamuk şekeri satan bir seyyar satıcı geçmektedir. Bu büyük ihtimalle iki kadın orman yolundan geçerken yanlarından geçen ve manili şeker satan adamın ta kendisidir. İki bilye çarpışır, yaşlı bir kadın tespih çekiyordur, evde hiç eşya yoktur. Çocuk koşarak merdivenlerden iner, diğer çocuklar sokakta oynamaktadır. Başka bir kız çocuğu kendi pamuk şekerinden onun ağzına verir, çocuk onu bırakarak sokakta koşar, başka bir kız çocuğu mavi bir balonla sokağın sonundadır, çocuk onu görünce gülümser ve kızın peşinden harabe bir eve girer. İçerisi labirent gibidir, kız ışığa doğru giderek evin diğer tarafından yola fırlar, çocuk da peşinden. Karşıdan siyah bir köpek koşarak gelir, bir anda kendilerini bir buğday tarlasında bulurlar, balon artık mor ve beyazdır. Sonra iki çocuk deniz kenarındadırlar, çocuk kumların arasından aldığı deniz kabuğunu kulağına dayar ve dinler, kız ona gülümseyerek balonu bırakır, balon gökyüzüne doğru gözden kaybolur. Kamera kadınların olduğu sahneye geri döner. Deniz kabuğunu kulağına dayayarak denizin sesini dinleyen kahramanın olduğu sahne yönetmenin son filmi "Karşılaşma" (2003) da aynen kullanılmıştır.

Bu sahne ile yönetmen kahramanın sonsuz arayışının belki de basit bir balonun -balon çok önemli sandığımız ama önemsiz olan şeyleri temsil eder- peşinde başlayarak ölüme doğru gittiğini anlatmak istemiştir. Nitekim Selçuk her şeyi unutmaya başlayınca Kavur filmlerindeki birçok kahraman gibi ölümü seçmiş ve o önemsiz balonun peşindeki arayışı reddetmiştir. O kendi yolunu kendi çizerek bir başka boyutta arayışına devam etmeye karar vermiştir.

Yeryüzündeki bütün hikayelerde tek bir hikâye vardır. Bu tek hikâye insanlıkla eş ömürlü olan arayışın hikayesi onun görünüşüdür. Bu hikâye ya da görünüm şudur: Olumlu ya da

olumsuz bir olay kahramanın hayatının dengesini bozar. Denge bozulduktan sonra kahramanda o dengeyi yeniden sağlayacak bir arzu ortaya çıkar. Kahraman bazen bu arzunun farkındadır bazen değildir. Kahraman karşıt güçlere karşı bu arzusunun peşine düşer, başarılı olur ya da olamaz ama hikâyenin biçimi bu kadar basittir. Ama böyle söylemek temel müziğin temeli olan notaların basit olduğunu söylemek gibidir. Müziğe dair ne kadar üretim varsa basit dediğimiz o on iki notadan meydana gelmiştir (McKee, 2011: 164).

Nesrin: Düşü anlatmayı bitirmişti, bir süre sessiz öylece kaldık. Neredesin diye sordum, nerden arıyorsun. Telefon kapanmıştı, birden onun nerde olduğunu anladım, nerden telefon ettiğini, buradaydı, yaşamak istediği yerde, hemen yola çıktım, vardığımda her yere sordum, limanda bir tekne kiraladığını öğrendim, geç kalmıştım, günlerce bekledim rıhtımda, sonrasını biliyorsun, bunu sana anlatmak istemiştim, artık biliyorsun. Mani şekeri satan adam, iki kadına şeker satar. Antikacı kadın maniyi Nesrin'e uzatarak sen oku der. Mani Kavur' un ağzından yazılmıştır: "Kim onun uğrunda canıyla oynarsa varlığından kurtulur, sevgilinin yolundan, iyiden kötüden kurtulur."

Filmde fantastik bir boyut da vardır. Bu boyut Nesrin'in anlattığı Selçuk'a ait düşteki küçük kızın filmin sonunda Nesrin'in kapısının önündeki sokakta pamuk helva yerken görülmesidir. Bu durumda seyirci şunu ikileme düşebiliyor: Nesrin'in anlattığı düş gerçekten Selçuk'un düşü mü yoksa Nesrin'in Antikacı Kadın'a anlattığı kurgu bir hikaye mi (Esen, 2015: 329) ?

Seyirci Nesrin'in anlattıklarından Selçuk'un tekne kiralayarak açıldığını büyük ihtimalle de intihar ettiğini anlar. Bu sahne "Kırık Bir Aşk Hikâyesi" (1981) nde resim öğretmeni Bedri Bey'in intihar ettiği sahneyi anımsatmaktadır. Bedri öğretmen de aynı yöntemle intihar etmiştir. Ayrıca Selçuk'un Nesrin'i telefonla arayıp konuşmadığı sahne de "Gece Yolculuğu" filminde bir adamın telefon kulübesinden bir kadını aramasını ve konuşmaya cesaret etmeden ahizeyi bırakıp gittikten sonra Ali yönetmenin kadının sesini dinlediği sahneyi hatırlatmaktadır. Bunlar yönetmen açısından auteurlük alametleridir.

Nesrin, antikacı kadını uğurlarken antikacı kadın seni götüreyim der ama o biraz daha kalmak ister. Araba yolda uzaklaşırken Nesrin merdivenlerden çıkar. Selçuk'un düşündeki balonlu kız merdivenlerde, elinde pamuk şekeriyle oturduğu yerde Nesrin'e gülümsemektedir. Nesrin anahtarıyla ahşap evinin kapısını açar ve içeri girer. Nesrin arkadaşı olan antikacı kadına buraya yerleştiğinden söz etmemiştir. Seyirci anlar ki Nesrin, Selçuk'u o kadar sevmiştir ki o öldükten sonra emekli olarak onunla hayal kurdukları bu kasabaya yerleşmiştir.

Selçuk'la gerçekleştiremediği hayalini o öldükten sonra her şeyden elini eteğini çekerek tek başına gerçekleştirmiştir. Bu yüzden Selçuk'un düşündeki kız çocuğu-ki bu çocuk büyük ihtimalle Nesrin'dir- hala onun evinin etrafındadır.

Beklenenle olacak olan arasındaki mesafe sebep sonuç olayından çok daha fazla bir şeydir. Görünürdeki sebep ile gerçek olan arasında bir mesafe vardır insanın ruhu ile dış alemin bir araya geldiği noktadır. Bir tarafta inancımıza konu olan dünya bir tarafta gerçek te var olan dünya. Tam bu ayrımda hikâyenin bağlantı noktası vardır. Yazar burada hayatın dönüm noktalarını bulmaktadır (McKee, 2011: 137).

Antikacı kadın ise Nesrin kadar derin bir sevgiye sahip değildir, hala antika işini sürdürmektedir, dönerken arabada yaptığı konuşmadan başkasıyla birlikte olduğu ve kendine yeni bir hayat kurduğunu anlaşılmaktadır. O sadece senede bir kere gelip mezarına gül bırakarak Selçuk'u içinde yaşatmaktadır ama onun hayalini yaşayacak ve yaşatacak kadar sevmiş olan Nesrin'dir. Nesrin merdivenli sokaktan geçerek Selçuk'la hayalini kurdukları eve girer Selçuk'un düşünde pamuk helva yiyen kız çocuğu sokaktadır ve ona gülümser. Son sahnede Nesrin, daktilonun başındadır. Filmin başındaki ilk sahnede beliren kadın sureti, Nesrin'i arkadan izlemektedir. Anlaşılmaktadır ki filmin tüm hikayesi Nesrin'e aittir. Belki gerçek belki de tamamen kurgu ama Nesrin bu hikâyeyi bize anlatarak kahramanın arayış döngüsüne katkıda bulunmuş olan yazarın ta kendisidir.

3.4.3. Akrebin Yolculuğu (1997)

Yıl: 1997

Ülke: Türkiye

Vizyon Tarihi: 02.05.1997

Tür: Duygusal

Özellikler: Renkli, 35 mm

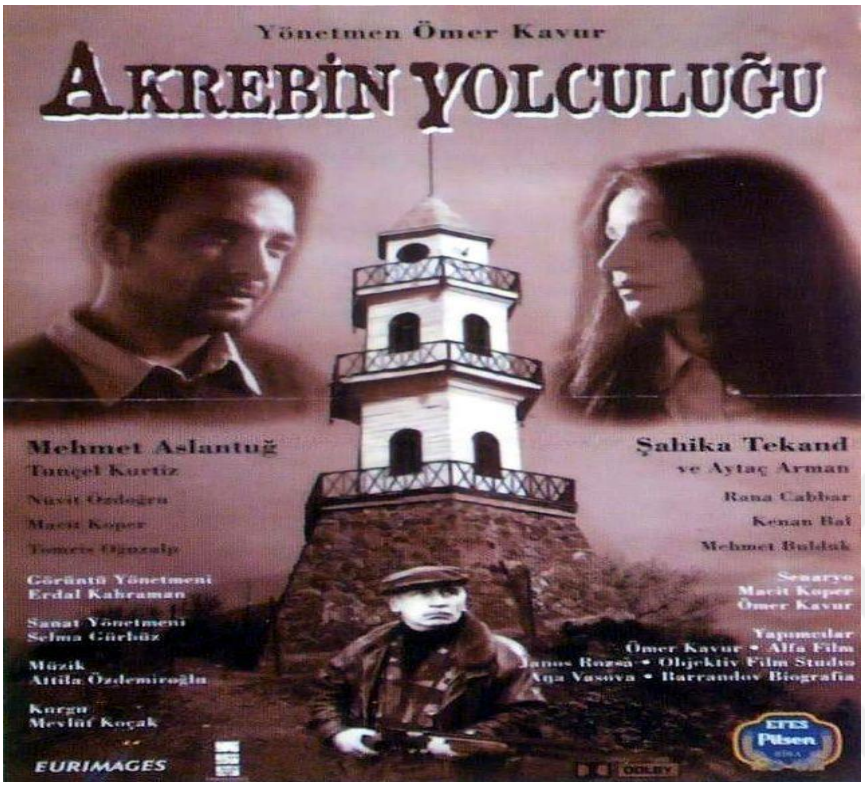
Yönetmen: Ömer Kavur, Yıldız Hülya Bilban

Senaryo: Macit Koper, Ömer Kavur

Yapımcı: János Rózsa, Ömer Kavur

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman
Süre:118Dk.
https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)



https://www.google.com/url (Erişim tarihi: 22.01.2024)

Klasik bir Ömer Kavur girişi: Kamera gerilim müziği eşliğinde kahramanın sonsuz arayışını temsilen suyun üzerinde akıp gitmektedir. Bu başlangıç "Göl" filmini hatırlatmaktadır. Kavur, bu filminde "göl" imgesini çok işlevsel kullanmaktadır. Daha sonra kahramanın sesi eşliğinde bir trenin penceresinden akıp giden görüntüler belirir. Kahraman, Kavurun birçok filminde yer verdiği saat tamircisidir. Yönetmen, saat tamircisine bazen küçük bezen de büyük roller verir. Örneğin "Gece Yolculuğu" (1987) nda kasabanın öğretmeni, küçük bir sahnede saat tamir eder. "Gizli Yüz" (1991) de gizemli kadının aradığı yüz bir saat tamircisidir ve filmde daha başka saat tamircileri de vardır. Daha önce de söylendiği gibi bunlar Kavur, açısından auteurlük alametleri olarak kayda geçmektedir. Bu filmin kahramanı saat tamircisi Kerem ise bu rolüyle devleştirilmiştir.

Filmin iddiası zamanın olmadığı yönündedir. Bu iddia döngüsel zaman kavramı ile belirgin hale getirilir. Olay kahramanın kasabaya gelmesiyle başlamış gibi görünmektedir.

Ama kahramanın gördüğü cinayeti kendi cinayeti olduğu için geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanla birlikte olayın başı ve sonu da birbirine geçer. Kasaba, tren, gar, otel, saat kulesi, göl hem gerçek hem hayali mekanlar olarak varlık gösterir. Kahraman yabancı olarak mekanın düzenini bozar. Taşrada zaman unutulduğu için yavaş geçmektedir. Bu uzam, kendisini zamandan soyutladığı için bir başı ya da sonu yoktur ama bir heterokronisi vardır. Mekan kendisini bu zamansızlığa göre var ettiğinden bir sona veya sınıra sahip değildir. Kahramanın yolculuk yaptığı tren ve onun mesleği dahi zamansızlığı ve o zamansızlıkta kaybolmuşluğu vurgulamaktadır. Kahraman durup dışardan kendi cinayetine tanık olur. Bu durum aynanın arkasındaki öteki mekandan kendine ve kaderine bakmaktır. Bu şekilde olayın yaşandığı uzam bir heterotopyaya dönüşür; zaman, zamanın içine geçer; mekan da kendi zamanı ve olay akışına sahip olduğundan distopik bir mekan olarak varlık gösterir (Pösteki, 2019: 14).

Kerem: Akıp giden renkler, akıp giden mevsimleri hatırlatır bana. Karanlıkla aydınlığı, geceyle gündüzü ve içinde artık olmadığım zamanı (Bu cümleden Kerem'in aslında ölü bir kahraman olduğu anlaşılmaktadır ama film o kadar güzel kurgulanmış ki seyirci bunu ancak filmin sonunda anlamaktadır.) hatırlattığı gibi yaşamımda artık yer almayan her şey gibi. Bir boşlukta savruluyorum durmadan çünkü lanetlenmiş biriyim ben. Bu yarım konuşmanın devamı filmin sonunda Kerem'in ağzından aktarılmaktadır.

Kerem saat tamir ederken bir adam (Bu adam "Gece Yolculuğu" (1987) filmindeki rolüyle devleşen Aytaç Arman'dır.) gelerek onun çalıştıramadığı saati çalıştırır. Bu sahnede Kerem saati çalıştıramaz çünkü o ölüdür ve onun zamanı durmuştur, adamın gelip o saati çalıştırması temsilen onun hapsolduğu döngüsel zamanı başa sarmakla ilgili bir şeydir. Elini saatin üzerine koyarak saati çalıştıran adam ile Kerem arasında şöyle bir konuşma geçer:

Kerem: Nasıl yaptın bunu? (Adam zamanı bildiğinden saati ona göre ayarlar. Kerem elindeki kol saatine bakarak zaman nasıl bildin diye sorar.)

Adam: Zaman yoktur.

Kerem: (Gülümseyerek) Zaman yok mudur? Bir saatten diğerine onca yer dolaştım, hiç duymadım. Yani zamanın yokluğunu.

Adam: Her saati onarabilir misin?

Kerem: Şimdiye kadar üstesinden gelemediğim hiç olmadı.

Adam: Bu kağıtta seni bekleyen saatin yeri yazılı, bu da kuleyi açacak anahtar.

Kerem'in saatlerini tamir ettiği mekân çok ilginç ve kızıl tonlarındadır. (Seyirci bu kızıl tonu film boyunca kasabadaki sonbahar renklerinde, Kerem'in atkısında, Esra'nın hırkasında, Kerem'in bindiği trenin renginde hatta Esra'nın ısırdığı elmanın renginde görecektir. Yönetmenin kırmızıyı, ölümü ve aşkı temsilen kullanmış olabileceği düşünülmektedir. Çünkü film boyunca ölü olan Kerem'in boynunda kırmızı atkı vardır. Katil olan Esra ise hep kırmızı bir hırka ile dolaşmaktadır. Esra, Kerem'e kırmızı elma getirir. Burada elma biraz da Havva ile Adem'in yasak meyve kıssasına gönderme niteliğindedir. Çünkü Esra başkası ile evlidir ve Kerem'e yasaktır ama onu sürekli o yasak hikayenin içine çekmektedir. Filmin başında ve sonunda Kerem'in sonsuz yolculuk ve arayışını simgeleyen tren kırmızıdır. Mevsim sonbahar olduğu için kasabanın geneline kırmızı bir ton hakimdir.)

Kerem adamın saati çalıştırmasına çok şaşırır. Gelen adamın saati çalıştırması imgeseldir. Adam aslında keremin içinde sıkıştığı zamanın döngüsünü tekrar başlatmıştır. Adam zaman yoktur diyerek Kerem'e bir adres ve anahtar verir. Adreste tamir edilmesi gereken bir saat vardır. Kerem trenle yola çıkar. Tren ve tren garı imgeleri yönetmenin, kahramanın arayışını temsilen sık kullandığı ögelerdendir. Örnek olarak "Anayurt Oteli" (1987), "Göl" (1983), "Yusuf ile Kenan" (1979), "Körebe" (1985), "Gece Yolculuğu" (1987) filmleri verilebilir. Bu filmlerin hepsinde de az veya çok yönetmen, kahramanın sonsuz arayışını temsilen tren ve tren garı imgelerini kullanılmıştır.

Kerem "Göl Köy" istasyonunda kırmızı trenden iner. Her yere kızıl sonbahar renkleri hakimdir. Bu mekan da yine klasik Kavur kasabalarından birisidir. Kavur mekan olarak Göynük'ü kullanmıştır. Saat kulesi şehrin en tepesindedir. Kahraman alışıldığı üzere kasabadaki "Göl Köy" otele yerleşir ve ilk iş olarak saat kulesine nasıl çıkılacağını sorar. Saat kulesinden kasabayı izlerken arakasında beliren gizemli kadın onun sevgilisi ve katili Esra'dır. Kahramanın henüz bundan haberi yoktur. Kavur gizemli kadın karaktere de birçok filminde başarılı bir şekilde yer verir. Örnek olarak "Gizli Yüz", "Anayurt Oteli", "Gece Yolculuğu", "Melekler Evi" verilebilir.

Yönetmen; saatleri, saat kulelerini, saat tamircilerini sevdiği gibi resepsiyonistleri de sever. Bu filmde ufacık bir role sahip olan resepsiyonist "Anayurt Oteli" (1987) nde devleşmiştir. Resepsiyonist Kâtip de bıyığı dahil birçok yönüyle "Anayurt Oteli" ndeki Zebercet' e benzemektedir. Bu film ve "Gizli Yüz" (1991) de devleşen saat tamircisi "Gece Yolculuğu"(1987) nda bir görünüp bir kaybolmuştur. Kavur' un auteurlük alametlerinden biri de filmlerinde belli mesleklere-saat tamircisi, resepsiyonist, şoför, hayat kadını, öğretmen- yer

vermesidir. Oteller de onun sık kullandığı mekanlardandır. Kavur sinemasında otel, tren ve tren garı, kasaba ve şehir imgelerini kahramanın yersizliğini, yurtsuzluğunu, evsizliğini, sürekli yolda olduğunu, bir arayışın peşindeki avareliğini vurgulamak için kullanmaktadır. O saat tamircilerini zamanla olan sorunu yüzünden sevmektedir, resepsiyonistleri; aramaktan hiç vazgeçmeyen kahramanı, gittiği her yerde karşıladığı için kendine yakın bulmaktadır.

Saat kulesinin içi harabedir ve içinde güvercinler yaşamaktadır. Kahraman kulenin balkonunda sigara içerken arkasında bir kadın belirir. Bu kasabanın varlıklı büyüğü Agah Bey'in gizemli karısı Esra'dır. (Esra'yı Şahika Tekand canlandırmaktadır. Kavur bir auteur olarak aynı oyuncularla çalışmayı da sevmektedir. Tekand, Anayurt Oteli'nde "Gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadın olarak o küçük rolüyle devleşmiştir. Keza buradaki hem aşık hem katil kadın rolüyle de aynı şekilde devleşecektir.) Kavur, kahramanlarına kendi düşüncelerini söyletmeyi seven bir yönetmendir. Kahraman ile Zebercet'in bıyığına sahip resepsiyonist arasında geçen şu konuşma çok tanıdıktır.

Resepsiyonist: Boğazınızdan epeydir lokma geçmemiş galiba.

Hizmetçi kadın sofrayı toplar. (Buradaki hizmetçi kadın her şeyiyle "Anayurt Oteli" ndeki hizmetçi kadına benzemektedir. Her sahnede yatmaya gidiyorum deyişi bile aynıdır. Onu gördüğümüz her sahnede tıpkı Anayurt Oteli'ndeki hizmetçi kadın gibi yatmaya gidiyordur.)

Kerem: Bir şey öğrenmek istiyorum. (sigarasını yakmaktadır.)

Resepsiyonist: Buyur.

Kerem: Şu saat kulesi, sahibi kim? Ben saat tamircisiyim, gezginci bir saat tamircisi.

Resepsiyonist: İşiniz iş, ben buradan hiç ayrılmadım. Gezginci, değişik yerler, yeni yüzler.

Kerem: Siz de burada değişik insanlar tanıyorsunuzdur.

Resepsiyonist: Doğru burada her türlüsüne rastlamak mümkün. Üçkağıtçılar, eli uzunlar, sevgilisini öldüren bir kadın bile kalmıştı burada. (Anayurt Oteli'nde bu katil, kızını öldüren yaşlı adamdır ama önemli olan cinayet işleyen birisinin otelde mutlaka kalmasıdır.)

Kerem: İşiniz zor.

Resepsiyonist: gerçekten zor mu? (Bu cümle Zebercet' in cümlesidir.)

Kerem: Kule sahibini söyleyecektiniz.

Resepsiyonist: Agah Bey, bu kasabada birçok şeyin sahibi odur.

Kerem günlüğüne şöyle bir not düşer: Geldiğim bu tuhaf kasabada bir saat onarmam istendi. Orda bir kadın gördüm, kim olduğunu bilmiyorum ama yüzündeki ifade, bunu anlatabilecek sözcükleri bulamıyorum.

Kerem günlüğüne bunları yazdıktan sonra odasından çıkar, kapısı yarı açık bir oda fark eder. Kapı kendi kendine çarpılıp duruyordur. Kapıdan bakınca içerde kırmızı atkılı, arkası dönük bir adam vardır masanın başında. Adam pencereden saat kulesini izlemekte, bir şeyler yazmaktadır. Kerem, adamın aslında kendisi olduğunu bilmemektedir. Sabah Agah Bey'in dilsiz adamı, Kerem'i Agah Bey'e götürür. Agah Bey saat kulesinin karısına ait olduğunu ve tamir olup olamayacağına onun karar vereceğini söyler. Kerem dönüşte lokantada otururken Agah Bey'in karsını yani saat kulesinde gördüğü gizemli kadını oradan geçerken görür ve kadının peşine düşer. Bu sahne filmin kilit noktasıdır. Çünkü seyirci filmin sonunda bu sahnenin tekrarı ile döngüyü aynen yaşayanın Kerem olduğunu ve Kerem'in, hikayesini tekrar yaşayarak arayışını sonsuzlaştırdığını anlamaktadır. Ayrıca Kerem bu sahnenin sonunda Esra tarafından öldürülecektir. Sokakta pamuk şeker satan bir adam vardır. Kerem, Esra'nın arkasından giderken cemaatin sessizce dua etmesi onun ve kadının hızlı adımlarla cemaatin önünden geçmesi seyirciye "Anayurt Oteli" (1987) nde Zebercet' in pazar yerindeki insanlar dua ederken onlara yabancılaştığı sahneyi hatırlatmaktadır.

Kerem yolda önündeki küçük tezgahta bir şeyler yapan adama yolun nereye çıkacağını sorar o da soruyu, göle çıkar diyerek cevaplar. İki kahraman, Tekerrür sokaktan geçerler. Kerem, kadını ormandaki göle kadar takip eder. Onu izlerken dün gece otelde gördüğü kırmızı atkılı adamın da kadını izlediğini fark eder. Göl, içerisinde kazıkların çakılı olduğu durgun ve tuhaf bir su kütlesidir. Kerem tam dönerken iki el silah sesi duyar ve geri döner. Gölde bir ceset vardır. Gölün yüzeyinde adamın kırmızı atkısı yüzmektedir. Kerem korkuyla koşarak oradan uzaklaşır. Uzaklaşırken güncesini orada düşürüp kaybeder. Karakola giderek her şeyi anlatır. Resepsiyoncu onu yalanlayarak otelde ondan başka kimsenin kalmadığını söyler. Kerem otele döndüğünde kırmızı atkılı adamın odasında içilmiş ve ters çevrilmiş bir kahve fincanı bulur ve resepsiyoniste hesap sorar ama o, Keremi çok fazla umursamadan papağanıyla ilgilenmeye devam eder. Papağan hiç konuşmaz. O da tıpkı saat kulesinin çanı gibi yıllar önce sahibi tarafından bu otelde unutulmuştur. O geldikten sonra resepsiyonist hiç dışarı çıkmamaktadır. Kerem, penceresi saat kulesine bakan kırmız atkılı adamın odasında kalmaya başlar ve tıpkı onun gibi oradan saat kulesini izlemeye başalar. Bu durum ölü adamın

Kerem olduğunu bildiren bir ayrıntıdır. Ertesi gün gölde arama yapılır ve ceset bulunamaz. İçine kazıkların çakılı olduğu su kütlesi Kavur' un son filmi "Karşılaşma' (2003) da" da görülmektedir.

Kerem, gölde arama yapılırken Agah Bey' le karşılaşır. Agah Bey, sen kimsin diye ondan hesap sorar daha sonra kulenin anahtarını ona geri vererek onu eve çağırır. Agah Bey ona, ava merakı olup olmadığını ve bu merakın insanı genç tuttuğunu söyleyerek saatin sıkıntısını sorar. Kerem de sıkıntısının uzun süre çalışmamak olduğunu söyler. Agah Bey de söylediğinin doğru olduğunu ve kasabada hiçbir zaman saatçi olmadığını ekler. Bu yalandır ve Krem daha sonra bu yalanı sorgulamaya başlayacaktır. Agah Bey, kulenin sadece iki anahtarı olduğunu ve birsinin karısında diğerinin de kendisinde olduğunu söyler. Esra, içeri girer hiç konuşmadan anahtarı gösterir ve masadan aldığı av tüfeğini duvardaki diğer tüfeklerin arasına asar. Esra, saat kulesine çan da yapılmasını ister. Ertesi gün Kerem, saat kulesinde çan için ölçü alırken Esra gelir. Kerem'le gölde olanları konuşurlar ve Esra hiçbir şeyden haberi olmadığını söyler. Esra dilsiz yardımcısını görünce gitme zamanının geldiği anlar ve Kerem'den saat kulesini eski haline getirmesi konusunda söz vermesini isteyerek gider.

Resepsiyonist Kâtip hiç konuşmayan papağanıyla sürekli konuşmakta ve ona tuhaf hikayeler anlatmaktadır. Panayır için otele bir grup kör müzisyen gelir. Kerem saat kulesinin ve çanın planını çizer ve çan için dökümcü aramaya başlar. Kerem ve Esra panayırda karşılaşırlar. Yolda konuşarak yürürlerken bir yol ayrımına gelirler. Esra göz şeklindeki tabelaya sahip olan yoldan gider, Kerem saat kulesine döner. Kerem iki adamla çalışırken kasabaya ilk geldiği zaman otelin yerini sorduğu iki çocuk ona Esra'dan buluşmak için haber getirirler. Esra ve Kerem gölde buluşurlar, Esra ona Agah Bey'le hikayesini anlatır, kolyesini boynundan çıkarır ve Kerem'e içindekileri merak edip etmediğini sorar. Kerem çok meraklı davranmaz o da kolyeyi göle bırakır. Kerem kolyenin peşinden göle atlar. Esra çaresiz bir şekilde onu bekler. Kerem kolyeyi bulamadan sudan çıkar ve otele döner.

Kâtip dökümcünün adresini bulmuştur. Kerem, ustaya giderek bir saat çanı döktürmek istediğini söyler ve çanın planlarını ustaya gösterir. Usta çok şaşırır çünkü aynı çanın planları ve siparişi yıllar önce ona verilmiş, çan yapılmış bir şekilde hazırdır. Dökümcünün not defterinde çanı ısmarlayanın adresi: Gölköy saatçisi, Tekerrür sokak, no yirmi yedi yazmaktadır. Usta çanın yıllardır orda durduğunu söyler. Kerem akşam ustanın not defterindeki adrese gider, elindeki anahtarla saatçinin dükkanına girer, her tarafta saatler

vardır. Kulenin ve çanın planları duvarda asılı durmaktadır. Kerem oradan Agah Bey'in evinde gider.

Kerem: Bu kasabanın bir saatçisi varmış, dükkanını buldum üstelik benim gittiğim dökümcüye yıllar önce bir çan ısmarlamış aynı çan, çizimleri bile aynı ama bu çanı hiçbir zaman alamamış orada öylece duruyor. Bana burada hiç saatçi olmadığını söylediniz, bunu benden neden gizlediniz diyerek, Agah Bey'e hesap sorar. Agah Bey onu azarlayarak kapı dışarı eder.

Kerem, pencereden Esra ile Ahag beyi sevişirken izler. Sonra Esra onu pencereden görür. Dilsiz hizmetkar bir odunla Kerem'in kafasına vurup bayıltır. Kerem uyandığında başında Esra değil Agah Beyle adamı vardır. Agah Bey onu tehdit eder ve kasabadan göndermek için dilsiz adamıyla birlikte tren garına gönderir. Tren ilginç bir şekilde kırmızıdır, içinde Kerem'den ve Esra'dan başka kimse yoktur. Esra ona nereye gittiğini sorar oda beni bekleyen saat nerdeyse oraya der ve Esra'nın göle attığı kolyeyi ona uzatır.

Kahramanın isteğinin bir gücü vardır. Bu güç öykünün iskeletini biçimlendirir. İskelet kahramanın derinlerinde yatan istektir ve ona hayatını dengeye kavuşturma gücü vermektedir. Bu durum hikayenin diğer tüm unsurlarını birleştiren ve aralarındaki uyumu sağlayan enerjidir. Metnin yüzeyinde olan unsur ne olursa olsun iskeletin bir parçasıdır (McKee, 2011: 163).

Kerem, Esra'nın onunla gelmesini ister. Esra, anlamıyorsun buradan ayrılamam der. Kerem de anladığım tek şey dün gece gördüklerim deyince Esra ona tokat atarak garip bir şekilde treni durdurarak trenden iner. Kerem peşinde inerek onu takip eder. Trende onlardan başka kimse yoktur. Esra demir köprüde ona, işini bitirmeden gideceksen git diyerek Kerem'i orada bırakır. Bunun üzerine Kerem, çanı almaya gider. Kerem akşam kör müzisyen grubun verdiği konsere gider. Bütün kasaba, Esra ve Agah Bey de oradadır. Müzisyen gurp ney eşliğinde mistik bir konser vermektedir. Agah Bey onun gitmediğini görünce çok sinirlenir ve karısının elini acıtacak kadar sıkar. Esra kalkar kocası ve hizmetkarları da peşinden kalkıp giderler. Ardından kör şarkıcının sesinin etkisiyle salondaki ampul patlar. Burada ampulün patlaması da olayların patlak vermesini haber verdiğinden imgeseldir. Kerem otele döner ve her şeye kaldığı yerden devam eder. Ertesi gün Kerem'le Esra ormanda buluşurlar, birlikte olur ve uyurlar. Esra, Kerem'i düş görüyordun diyerek uyandırır.

Kerem: Evet ama uyanınca hatırlayamıyorum. Belki de defalarca gördüğüm ve unuttuğum aynı düş.

Esra: Aynı düş, hep aynı düş.

Kerem: Nasıl biriydi?

Esra: Sessiz, derin bakışları vardı, becerekli usta elleri, buraya ait değildi sanki, hep gitmek, uzaklaşmak. Birbirinin peşinden koşan iki çocuktuk. Sık sık evimize gelir, tezgahın önünde durur, babamın kumaş dokuyuşunu seyrederdi, büyülenmiş gibi. Kendi uydurduğumuz bir oyun vardı. Küçük el aynalarımızla oynadığımız, tuhaf içten bir oyun. Birbirimize tutardık aynalarımızı, o benim aynamda kendini gördüğünde bir dilek tutardı, ben onun aynasında bir dilek ancak gerçekleştirmeye çalıştığımız ikimizi aynı aynada görebilmekti. Bu da dileklerimizin aynı olmasıyla mümkündü ancak. Zor bir oyundu. Ama böylece görüntülerimiz aynı aynada hep saklı kalacaktı, birbirimizden çok uzak olsak bile.

Kerem: Ne oldu ona?

Esra: Gitti.

Esra, Kerem'i ormanda bırakıp gidince Kerem de göl kıyısına gider. Kör müzisyenler orada küçük bir canı suya atıp bularak bir oyun oynamaktadırlar. Kerem de gözlerini bağlayarak onların oyununa katılır ama çan yerine kaybettiği güncesini bulur. Bu sahnede gözleri bağlı kahramanın sudaki arama faaliyeti ve dört tane kör karakterin göl kıyısında kıpırtısız onu izlemeleri ve yaptıkları yorumlar kahramanın arayışı noktasında kayda değerdir.

Kör kadın, akşam Kerem'in odasına gelir panayırın bittiğini ve yarın gideceklerini söyleyerek veda eder. Aralarında geçen konuşma kahramanın sonsuz yolculuğuna işaret eder niteliktedir.

Kör kadın: (Kerem'in elini tutarak) Bizim gibi siz de bir seyyahsınız. Kaybolmuş beldeleri, unutulmuş kasabaları dolaşıyorsunuz. Emin olmak istiyordum.

Kerem: Neden?

Kör kadın: Daha önce hissettiğim bir şey, yine bir yerden bir başkasına savrulacaksınız, ama.

Kerem: Ama.

Kör kadın: Bu yolculuk, bu yolculuk bir başka olacak, farklı, anlatamam size.

Kerem: Sizden bir şey rica etsem yapar mıydınız?

Kör kadın: Nedir?

Kerem: Gözlüklerinizi çıkartır mısınız?

Kör kadın gözlüklerini çıkartıp Kerem'e ne gördüğünü sorar.

Kerem: Çok güzel, çok bilge birinin yüzünü.

Kör kadın: (gözlüklerini takar) panayır sona erdi, yarın yola çıkıyoruz.

Kamera dört tane kör karakterin sahnedeki boş sandalyeleri üzerinde ışık eşliğinde gezinir.

Kerem öbür gün saati çalıştırır. Papağanın sahibi cüce geri gelerek papağanını götürür. Resepsiyoncu tıpkı Zebercet' in gizemli kadının gelişi ve gidişiyle girdiği bunalıma benzer bir bunalım yaşar ve onun gibi bütün odalar boşken gelen müşterileri oda yok diyerek geri gönderir. Kısa bir süre sonra da tıpkı Zebercet gibi hayattan ümidini keserek ölür.

Kerem: Güncemi bir kör oyununda yine buldum ama artık hiçbir şey okunmuyor. Sanki gölün suları her şeyi, tüm geçmişimi silmiş. Bu güncenin bana ait olduğundan bile emin değilim artık. Şimdi nerden başlamalıyım? Esra'nın anlattığı hikâyeyi unutmamak için yazmalıyım.

Esra'nın en büyük takıntısı işi bittikten sonra Kerem'in gidecek olmasıdır, bu yüzden gece gidip saati tahrip eder.

Esra: İşin bitiyor ve gideceksin,

Kerem: Bunu onun için mi yaptın? Gel benimle.

Esra: Sana buradan ayrılamayacağımı söyledim, bana nedenini sorma. Sana gitmenin mümkün olmadığını anlatabilseydim. Biliyorum, biliyorum sen yine de gideceksin. Başka saatleri onarmaya, onlara can vermeye. Belki de birbirimizi bir daha hiç görmeyeceğiz. Bu kuleye her bakışımda buradan giden birini hatırlayacağım. Çanın her çalışında, çanın her çalışında burada, yanımda olduğunu fısıldayacak. Çocukluğumun o ışıksız feneri olarak kalacak hep. Sonsuza kadar. Saati bozarak seni burada tutabileceğimi sandım. Kendimi kandırdım sadece, diğer anlattıklarım masal, hepsi masal.

Kerem: Bana masal olmayanı anlat, gerçeği anlat seni burada tutan gerçeği.

Esra: Gerçeği mi bilmek istiyorsun?

Esra, Kerem'i kızı Deniz'in mezarına götürür. Denizin öldüğü gün kuledeki saat de durmuştur. Agah Bey Kerem'i zoraki bir ava çıkarır. Avda yaşananlar ve Kerem'in anlattığı hikâye yaşamı, ölümü ve arayışı sorgulatacak cinsten bir sahnedir.

Kerem, düşünde Esra'nın anlattığı hikâyeyi görür. Kayıkta uzanmış gölde gitmekte ve Esra'yı çağırmaktadır. Bu belki de hep görüp unuttuğu düştür. Düşte kırmızı atkılı bir erkek çocuğu ile bir kız çocuğu vardır. Odanın her yerinde saatler vardır. İkisinin görüntüsü aynı aynada birleşir. Gölköy Oteli'nin kırmızı tabelası rüzgârda garip bir ses çıkarmaktadır. Kerem otelden çıkıp göz şeklinde tabelası olan yoldan ilerler. Tabela rüzgârda garip ses çıkarmaktadır ve her yerde sonbahar yaprakları vardır. Kerem bir eve girer evde Esra tezgâhta kumaş dokumaktadır. Esra ona düşünü hatırladın mı diyerek yukarı çıkar. Kerem arkasından gider ve birlikte uyurlar, sabah Esra, Kerem uyanmadan uyanır ve aynayı kendine ve uyumakta olan Kerem'e tutar. İkisinin görüntüsü sonsuza kadar aynanın içindedir artık. Kerem uyandığında Esra gitmiştir, evin duvarları mavidir. Duvarda çeşitli anlamda nesneler ve fotoğraflar vardır. Eski eşyalar, boş bir beşik, duvarda bir çocuğun boy ölçümleri, saatler, tezgâh ve kumaşlar vardır. Bu evdeki nesneler "Anayurt Oteli" (1987) filmindeki nesnelere birebir benzemektedir. Kerem, Agah Bey'e verdiği sözü tutar ve üç gün sonra saatin onarımını bitirir. Evin kendisi de mekan olarak Anayurt Oteli' ini anımsatmaktadır.

Kerem, ona hayallerimi süsleyen kadın olduğunu onu sevdiğimi söyleyemeden gidiyorum. Bu korkaklık mı bilmiyorum diye yazarak kapatır güncesini. Kapı çalar içeri hizmetçi kadın elinde bir kahve fincanıyla girer. Kadın ona otelin son müşterisi olduğunu ve yarın köye gideceğini söyler. Kerem, Agah Bey'in verdiği parayı ona vererek yollar odadan. Ertesi gün lokantada yemek yerken elini yıkarken aynada bir dejavu yaşar, döndüğünde kırmızı atkıyı masasında görür. Camdan baktığında Esra'yı görür ve kasabaya geldiği ilk gün yaşanan sahnenin tekrarlanacağı anlaşılır böylece.

Eğer kahramanın farkında olmadığı bir isteği varsa bu istek hikâyenin iskeletini oluşturur. Kahramanın farkında olmadığı bu isteğin kökleri kahramanın iç derinliklerine uzandığı için kuvvetli ve sonsuzdur. Kahramanın farkında olmadığı bir istek hikâyeyi peşine taktığı zaman bu durum yazara güçlü bir karakter yaratma şansı vermektedir (McKee, 2011: 169).

Kerem elinde kırmızı atkı Esra'nın peşinden gider, cemaat yine aynı şekilde dua etmektedir. Çıkrıkçı yine yolda çıkrığıyla uğraşmaktadır. Kerem ormanda Esra'yı takip ederken alnını ağaca çarpar. Seyirci, yavaş yavaş bunun bir döngü olduğunu, Kerem'in kasabaya ilk geldiği zaman tanık olduğu cinayetin kendi cinayeti olduğunu anlamaya başlar. Kerem, göl kıyısında Esra'yı takip eden kırmızı atkılı adamı tekrar görür adam yüzünü döndüğünde Kerem adamın kendisi olduğunu anlar. O anda Esra elinde tüfekle gelir ve Kerem'e iki el ateş eder. Kerem kırmızı atkısıyla yaprakların üzerinde yatmaktadır. Film

boyunca Esra'nın üzerinde de hep bir kırmızı hırka vardır. Sonbaharın tüm renkleri kırmızıya çalmaktadır. Esra onun cesedine sarılarak ağlar ve onu sevdiğini söyler. Seyirci anlar ki Esra onun gitmesindense ölümünü tercih etmiştir. Daha sonra Agah Bey'le adamı da gelirler. Dilsiz adam, cesedi sırtlar üçü cesetle birlikte kayığa binerler. Dilsiz adam cesedi göl sularına bırakır. Esra gölün suyuna son bir kez dokunur, bu Kerem'e bir vedadır ve seyirci son sahnede Kerem'i, kırmızı trende güncesini yazarken görür.

Kerem: Lanetlenmiş biriyim ben. Bir boşlukta savruluyorum durmadan, içinde artık olmadığım zaman gibi. (Trenin kırmızı tonlarındaki koridorunda Kerem'e anahtarı vererek onu kasabaya gönderen adam görünür arkadan. Kerem yazmaya devam eder.) Ölüm bu mu, ölüm bir yaşamdan bir diğerine savrulmak mı, zamanı yaşamamak mı? Bunu hala bilmiyorum ama bildiğim tek şey, duyguların ölmediğidir, duygularımın hiç ölmediği. Son sahnede Esra tezgâhın başında kumaş dokumaktadır. Bu film Kavur' un kahramanın arayışını en çok ön plana çıkardığı filmidir.

Sonuç olarak "Akrebin Yolculuğu" (1997) na baktığımız zaman kahraman sözde bir saati tamir etmeye çabalamaktadır ama gerçek hikâyede bir ölü olduğu için zaman ve mekândan bağımsızdır. Dolayısıyla da onun arayışına sebep olacak herhangi bir somut nesne söz konusu olamaz. Yönetmen bu filmde de tıpkı "Gizli Yüz" (1991) filminde olduğu gibi arayışa konu olan herhangi bir somut nesne olmadan hikâyede arayışın bizzat kendisini kahramanlaştırarak arayışa söz konusu etmektedir.

3.5. Ömer Kavur Sinemasında 2000'li Yıllarda Arayış Teması

3.5.1.Melekler Evi (2000)

Yıl:2000

Ülke: Türkiye

Vizyon Tarihi:17.11.2000

Tür: Kara Film, Gerilim, Dram

Özellikler: Renkli, 35 mm

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Ömer Kavur, Feride Çiçekoğlu, Erol Hızarcı

Yapımcı: Sadık Deveci, Ömer Kavur

Müzik: Cahit Berkay

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)

https://www.google.com/url (Erişim tarihi: 22.01.2024)

Birçok Kavur filminde olduğu gibi filmin ilk sahnesi akıp giden bir yol ya da su yüzeyiyle değil de kahramanın bir kapıdan şehre girişi ile başlamaktadır. Sahnede Urfa evleri ve sokakları görülmektedir. Yönetmen mekânı, kahramanın arayışını vurgulamak için işlevsel kullanmıştır, özellikle kapılar estetik, imgesel ve kahramanın arayışı açısından vurgulanmıştır. Kahraman Melekler Evi'nin avlusuna girer. Giriş sahnesindeki bu mekân öyle mistik bir hava içinde sunulmuş ki seyirci hikâyeyi ve kahramanı bir kenara bırakıp mekâna odaklanmaktadır. Avluda "Gece Yolculuğu" (1987) filmindeki son sahnelerde gördüğümüz korkuluk bu filmin giriş sahnesindedir.

Kahraman dar bir merdivenle dama çıkar. Şehir bütün tarihi, dini, sanatsal ve mistik havasıyla ayaklarının altındadır. Kahraman, Melekler Evi'nin damından aşağıya bakar ve sek sek oynayan küçük kızın fotoğrafını çeker. Sokakta oyun oynayan kız çocuğu imgesi Kavur'un sevdiği imgelerdendir. Bu imge, yönetmenin "Buluşma" (1996), "Körebe" (1985)

gibi filmlerinde görülmektedir. (Bu filmde de kahraman tıpkı "Gizli Yüz" (1991) deki kahraman gibi bir fotoğrafçıdır. "Gece Yolculuğu" (1987) nda da Ali yönetmen sürekli fotoğraf çekmektedir. Yine "Amansız Yol" (1985) filminde kahraman Almanya'dan aldığı makine ile fotoğraf çekmektedir, "Karşılaşma" (2003) da kahraman elinde sürekli bir kamera ile dolaşmaktadır.) Kahramanın fotoğrafçı olması ya da kamera ile çekim yapması yönetmenin, zamanla olan sorunu ile ilgilidir. Yönetmen zamanla olan sorununu "Buluşma" (1996) isimli kısa filminde vurgulamaktadır. Çünkü kısmen de olsa zamanı yakalamanın nadir yollarından biri fotoğraf ve görüntü çekmektir.

Ahmet, fotoğraflarını banyo ederken fakülteden tanıdığı yirmi yıllık arkadaşı İbrahim, içeri girer. Fotoğrafların içinde "Melekler Evi" de vardır. Ahmet, akşam İbrahim'in evinde ailesiyle yemek yer ve onlarla kaynaşır. Burada ailenin İstanbul Türkçesi ile konuşması bağlamla çok uyuşmasa da ailenin buraya sonradan yerleşmiş olma ihtimali de akla geldiğinden normal görünmektedir. Kahraman bölgeye fotoğraf çekmek için gelmiştir ve fotoğraflarının konusu terk edilmiş evlerdir. Daha önce de söylendiği gibi Kavur terk edilmiş mekanları kahramanın arayışını vurgulamak için sık ve işlevsel kullanan bir yönetmendir. Zira bir mekânın terk edilmişliği ancak kahraman tarafından gerçekleştirilen bir eylem olup kahramanın bulunduğu mekânı terk etmesi onun arayışının bir göstergesi durumundadır. Seyirci bu terk edilmiş mekân imgesinin en çarpıcı örneğini "Gece Yolculuğu" (1987) filminde görmektedir. Söz konusu filmde terk edilmiş Rum kasabası (Kayaköy) Kavur' un arayış noktasında imgesel açıdan işlevsel kullandığı bir mekandır.

Evin kızı yakındaki bir atölyede halı dokumaktadır ve sofrada halı desenlerinden bahsedilir. Halı kilim deseni de Kavur' un ilgi alanlarından biridir. Bu onun; yerel olanı, bizim olanı ve yerel üretimi vurgulamak için kullandığı bir imgedir. "Yusuf ile Kenan" (1979) filmindeki bir sahnede de "geleneksel çorap deseni" söz konusu edilmektedir. Yine "Gece Yolculuğu" (1987) nda Ali yönetmen ve arkadaşı mekân bakmaya gittikleri yerde halı ve kilim dokuma tezgahlarının başında adamlar vardır. Sonuç olarak Kavur, halkın folklorunu önemseyen bir yönetmenedir ve bunu "Toplumcu Gerçekçi" bakış açısıyla sunmaktan keyif alır.

O akşam iki arkadaş arasında geçen muhabbet öylesine değildir. Yönetmen birçok filminde yaptığı gibi kahramanların ağzından küçük tiratlarla hayatın anlamını sorgulamaktadır. İbrahim'in: "Dükkân sabah açılacak, akşam kapanacak, sürpriz yok." cümlesiyle Kavur, seyirciye ne için yaşamaktayız sorusunun sormaktadır.

Hikâyenin başında kahramanın düzenli bir hayatı vardır. Onun da herkes gibi hayatında iyi ya da kötü giden şeyler vardır. Başarı ve başarısızlıkları ile hayatı kendi kontrolündedir. Sonra birdenbire bu rutini bozan bir olay olur ve kahramanın hayatında olumlu ya da olumsuz yönde bir değişim oluşur (McKee, 2011: 165).

Yönetmen bu filmde de mekân olarak otelden vazgeçmemiştir. Kahraman kaldığı otelin restoranına iner. Birtakım adamlar ve bir kadının olduğu masa dikkatini çeker. Masada bir ihale ve para mevzusu konuşulmaktadır. Masadaki anti karakter kalkıp giderken biten sigarasını kahramanın masasındaki küllükte söndürür. Bu sahne kahraman ve anti kahraman arasındaki çatışmanın başlamak üzere olduğunu haber vermek noktasında önemlidir. Kahraman, terk edilmiş evlerin fotoğrafını çekmek için dışarı çıkar. Bu bölgede terk edilmiş evler, içindeki son kalıntılarıyla giden kahramanların, ardında bıraktıkları nesnelerin hüznünü taşır. Kahraman neden başka yapıların değil de terk edilmiş evlerin fotoğrafını çekmektedir? Bu soru, yönetmen açısından arayış imgesinin bir parçasıdır. Seyirci, bu metruk mekanlarla kahramanın bir yerde durmasının sonsuza kadar mümkün olmadığını, yeryüzündeki her kahramanın bir gün bulunduğu mekânı terk edeceğini anlamaktadır. Hiçbir kahraman bulunduğu mekânda sonsuza kadar kalamaz çünkü hepsinin aradığı bir şeyler vardır ve hepsi için şartlar sürekli değişmektedir. Mekândan birileri gelip geçer ama kimse baki değildir. Dolayısıyla doğal bir arayış mevcuttur.

Her hikâyenin bir arama şekli vardır. Yazar bu şekli kavramak için kahramanın gizli ya da açık isteğini bilmelidir. Yazar kahramanın bilincinin altına girip kahraman ne istiyor, arzu nesnesi nedir sorusunu dürüstçe cevaplamalıdır. Kahraman elle tutulur bir şey mi arzulamaktadır yoksa bu isteği kendi içinde soyut bir ihtiyaç mıdır? Ama kahramanın isteği ister elle tutulur bir istek olsun ister soyut bir istek olsun yazar kahramanın isteğine odaklanarak hikayesinin iskeletini oluşturmalıdır. Bu şekilde yazar kahramanın arayışını tetikleyen arzusu doğrultusunda arayışın amacını görmeye başlar (McKee, 2011: 165).

Kahraman, mekânı gezerken evlerinden ayrılan yaşlı bir çifte yardım eder. Kahraman, yaşlı çiftin yükünü at arabasına yükler ve amca nereye diye sorar. Amca “Nenas” diye cevap verir. Nenas Kürtçe bir kelimedir ve tanınmayan, yabancı, bilinmeyen, kayıp gibi anlamlara gelmektedir. Bu kelimde de yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Sebeplerden biri kahramanın kendine ve topluma yabancılığı ve kendisini arayışında kayıp oluşuyla ilgilidir. Diğer bir sebep yönetmen, bu topraklarda yaşanan her sorunla yakından ilgili olduğunu filmlerinde sık sık vurgulamaktadır ki vurguladığı sorunlardan biri de Kürt ve

Kürt dili meselesidir. Yönetmen bu meseleyi "Gizli Yüz" (1991) gibi toplumsal sorunlarla hiçbir ilgisi olmayan son derece bireysel bir filminde dahi dile getirmiştir. "Şehri Kalp" te herkes elindeki saat ile derdini anlatırken kahramanlardan biri dilinden ve bununla ilgili dilekçesinden bahsetmektedir. Bu dil Kürtçedir.

Kahraman: "Çünkü kendi dilimi konuşamıyordum çünkü kendi dilimi konuştuğum zaman, başkalarının dilini konuşuyor diyorlar. Ben de bir dilekçe daha verdim. Çünkü kendi dilimi unutamıyordum. Çünkü kendi dilimi unutursam sanki başkalarının dilini hiç hatırlayamıyorum. Verdim bir dilekçe daha çünkü kendi derdimi anlatamayacağım çünkü kendi derdimi anlatırsam bu başkalarının derdi diyorlar. Verdim bir dilekçe daha. "Gizli Yüz" (1991) filmindeki bu replik Türkiye'de varlığını sürdüren "Kürt ve Kürt dili" sorununa gönderme mahiyetindedir.

"Nenas" (bilinmeyen) ile ilgili bir üçüncü mesele de filmin çekildiği dönemde yaşanan ve devletle bağlantılı birtakım mafyatik olaylardır. Bu olaylar: Derin devlet, mafya, siyaset üçgeniyle ilgilidir. Film,1996'daki Susurluk kazası ile ortaya çıkan devlet, polis, mafya ilişkisine göndermeler taşımaktadır. Zaten filmin polisiye tarafı bu gerçek olaydan beslenmektedir. Filmin sonunda verilen mesaj da bazı şeylerin bilinmez kalmasıyla ilgilidir.

Susurluk Skandalı, 03.11.1996 tarihinde Balıkesir-Bursa kara yolunda Susurluk ilçesi Çatalceviz mevkisinde meydana gelen trafik kazasıyla başlayan devlet-polis-mafya bağlantılı olaylardır. Söz konusu kazayı İngilizler de filme çekmiş; film, 2018'de "The Scar" adıyla vizyona girmiştir. DYP Şanlıurfa milletvekili Sedat Bucak, Kemalettin Eröge, Polis Okulu Müdürü Hüseyin Kocadağ, Mehmet Özbay sahte kimlikli Abdullah Çatlı ile Gonca Us, 1 Kasım 1996'da akşam saatlerinde Kuşadası Onura Otel'de buluşmuşlardır. Kaza bu buluşmadan sonra gerçekleşmiştir. Filmde de buna benzer buluşma sahneleri mevcuttur

https://tr.wikipedia.org/wiki/Anasayfa/ (Erişim tarihi: 08.02.2023).

Ayrıca yaşlı çiftin evlerinden ayrıldığı bu at arabalı sahnenin bir benzeri "Gizli Yüz" filminde baba-kızın hikâye edildiği son sahnede ve "Kırık Bir Aşk Hikayesi" filminde kasabadan ayrılan emekli öğretmenin taşındığı sahnelerde yer almaktadır. Küçük gibi duran bu tür ayrıntılar "Kavur sinemasının" tematik ortaklık bağlamında ne kadar güçlü olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ayrıca at arabası da kahramanın arayışını vurgulamak ve eskiye özlem noktasında romantik bir araçtır.

Kahraman, bir benzinlikte soluklanırken dün gece otelin restoranında gördüğü siyah takım elbiseli, karanlık adamı görür. Adam gelen arabadaki adamla bir şeyler konuşur ve arabasına biner. İki araba uzaklaşırken kahraman peşlerine düşer. Kahramanın terk edilmiş evlerin fotoğrafını çeken biri olması onun zaten bir arayış içinde olduğunu göstermektedir. Ama bu sahne, kahramanın maceraya ve arayışa atılışının fitilini ateşler. Bu takip sahnesinde seyirci, Kavur' un sonsuz arayışı vurgulamak adına akıp giden yol sahnelerini ne kadar sevdiğini ve bu sahneleri ne kadar iyi kullandığını görmektedir.

Kahraman, siyah takım elbiseli adamı ve beraberindekileri metruk bir harabeye kadar takip eder. Bu adam herkesin öldü sandığı bir milletvekilidir ve gözünü kırpmadan iki cinayet işler. Ahmet, bu cinayetlerin fotoğraflarını çeker. Bu olayla birlikte kahraman artık maceranın tam ortasındadır. Adam, objektifin ışığından kahramanı fark eder ve kaçarken onu yaralar. Ahmet, onun arabasıyla kaçarken kendi arabasını orada bırakır. Bu film hız ve aksiyon açısından klasik Kavur filmlerinin dışında daha hızlı bir tempo ve aksiyona sahiptir. Polisiye ögeler ise kavur için yeni değildir. Onun birçok filmi, polisiye ögeler taşımaktadır. Kahraman, yaralı olduğu için bir yerde durarak arabada baygınlık geçirir. Bu bölge mezarlıktır, kahraman uyandığında başında beyaz şallar içinde bir şeyh vardır.

Şeyh: Hoş gelmişsin, yaran derindir, iki gün iki gece uyumuşsun. Seni daha erken beklerdik, kaderin gecikmiştir, uykun kaçıp senden önce gelmiştir buraya. Her şeyin bir özü bir de sureti vardır. Senin işin suretledir ama özünü ararsın. Özün, gözündür bu yüzden kendini göremezsin. Bu konuşmada vurgulanan: Her kahraman, aradığını sandığı şeye ulaştığında tıpkı Simurg efsanesinde olduğu gibi gerçekte bulduğu kendisi olacaktır ki bu tema "Gizli Yüz" filminde etraflıca işlenerek destanlaştırılmıştır.

Kahraman, dergâhta iyileşir. Şehre döndüğünde arkadaşı İbrahim'in üç gündür kayıp olduğunu öğrenir ve olayla ilgili ifade vermesi için karakola götürülür. Polis üç gündür nerde olduğunu sorunca kahraman, "Nenas" köyünde fotoğraf çekmekte olduğunu söyler. Polis gülerek öyle bir köy olmadığını, kendisini kandırdıklarını ve "nenas" ın meçhul anlamına geldiğini söyler. Kahraman, omuzundaki yaranın fark edilmesiyle birlikte polise her şeyi anlatmak zorunda kalır. Olay yerine gittiklerinde cesetler de İbrahim'in arabası da ortadan kaybolmuştur. Kahraman sorgusunda kendisine iki yıl önce trafik kazasında ölen milletvekilinin fotoğrafı gösterilir. Cinayetler işleyen ve ateş eden bu mu diye sorulur ama kahraman katili tanıdığı halde hayır cevabını verir ve bırakılır.

Kahraman otele dönerken takip edilir. Oteldeki gazetede öldürülen işadamının fotoğrafı vardır. Resepsiyonist, adamın öldürülmeden önce, eğlence gecesinde otelde olduğunu söyler. Bir kadın oteli arar ve Ahmet'e bu işten yakasını sıyıramayacağını, Saatli Minare' nin altına gelmesini söyler. Ahmet kadınla buluşmak üzereyken peşine katilin adamlarından biri takılır ve bir kovalamaca başlar. Bu sahne görsel açıdan Urfa sokaklarının işlevsel kullanıldığı bir sahnedir. Ahmet, adamlardan kurtulunca mezarlıkta karşısına, telefonda onu buluşmaya çağıran kadın-Arzuhan- çıkar. Arzuhan, katilin kızıdır ve kahramanın, babasının adını lekelediğini düşünmektedir. Arzuhan, babasının cinayet işlediğine inanmak istemez ve kahramana silah çeker. Kahraman, yalan söylemediğini ve babasının cinayet işlerken fotoğraflarını çektiğini ama arkadaşını kurtarmak için polise fotoğraflardan söz etmediğini söyler. Kahraman, cinayet fotoğraflarını Arzuhan'a gösterip onu ikna eder.

Kahraman, negatifleri İbrahim'in dükkanında duvardaki aynanın arkasına saklar. Gece katilin adamları dükkanda kahramana silah doğrulttukları sırada Arzuhan onu kurtarır ve birlikte kaçarlar. Urfa sokaklarında, Kavur filmlerinde alışkın olunmayan bir kovalamaca ve aksiyon başlar. ("Amansız Yol" filminde buna benzer sahneler olsa da bunlar Melekler Evi'ne göre daha durgun sahnelerdir.) Ahmet, Arzuhan'la tartışsa da sonunda onunla yakınlaşır birlikte geceyi geçirmek için Melekler Evi'ne giderler. Ahmet uyandığında Arzuhan, gazetedeki bulmacayı çözmektedir. Ahmet, niye gitmediğini sorduğunda Arzuhan, "bulmacama yardım edecek kimse yoktu" der. Burada kastettiği çözülmesi gereken olaylardır. Bulmaca Ömer Kavur filmlerinde kullanılan bir imgedir. Aynı imge "Gizli Yüz" (1991) filminde de görülmektedir.

Ahmet, Arzuhan'ı Melekler Evi'nde bırakarak Zeliha'yı görmeye gider. Bu sahnede Zeliha'nın çalıştığı atölye kadının da üretime dahil olabileceği noktasında önemle vurgulanmıştır. Kavur, her ne kadar "Anayurt Oteli" (1987) ile sinemasında yaşanan olumlu kırılma sonucu farklı bir yola girerek iyice içine doğru bireysel bir çekilme yaşasa da hiçbir zaman "Toplumcu Gerçekçi" bakış açısından vazgeçmemiştir.

Zeliha'nın söyledikleri onu mafyaya götürür. Kahraman Gümrükhan'a gidip Terzi Erol'u bulur. Adamlardan birinin masasında oyuncak bir "dansöz bebek" oynamaktadır. Bu da basit gibi görünmesine rağmen yönetmenin üslubunun bir parçası olarak kullandığı imgelerden biridir. Çünkü onun daha önceki filmlerinde de erkelerin kendi aralarında kadın oynattığı sahneler vardır. Bu sahne de onlardan biridir. Her ne kadar bu sahnede gerçek bir kadın değil oyuncak bir bebek kullanılsa da bu toplumun erkeleri, kadın oynatmayı sevmektedirler. Hatta

burada kadın yerine oyuncak bebek kullanılması, erkeğin kadını eğlence noktasında bir oyuncak gibi gördüğü şeklinde bir gönderme taşıyor olması da muhtemeldir. Kadın oynatma imgesi "Amansız Yol" (1985), "Göl" (1983) ve benzeri filmlerinde görülmektedir.

Mafya, kahramana İbrahim'in kesik parmağını gösterip fotoğrafları "Eski Nizamiye"ye getirmesini ister. Kahraman Melekler Evi'ne döner, Arzuhan'la birlikte olur ve dertleşir. Böylece seyirci kahramanın kızını kaybettiğini, eşinin de kendisini terk ettiğini öğrenmektedir. Kahraman, uyandığında Arzuhan negatifleri alarak babasının adamları ile buluşmaya gitmiştir. Kahraman, onun peşinden "Eski Nizamiye"ye gider. Mekân, Kavur'un tercih edeceği türden kahramanın arayışını vurgulamak açısından; eski, harabe, çok amaçlı kullanılmış ve artık terk edilmiş işlevsel bir yapıdır. Arzuhan ve adamalar yoktur ama kahraman, arkadaşını bağlanmış bir halde orada bulur. Kahraman, Melekler Evi'ne döner ve düşünerek sabahlar. Arzunan'ın çözdüğü gazete bulmacası ve gerçek bulmaca hala çözülmeyi beklemektedir. Melekler Evi, mavi kapı ve pencereleriyle derin atmosfere sahip bir mekandır. Arzuhan'dan bir veda telefonu gelir, kahraman onun peşine düşer.

Kahramanın otobüsle yaptığı yolculukta onun arayışını simgeleyen klasik yol tasvirleri devreye girmektedir. (Bu uzun yol sahneleri Ömer Kavur üslubunun bir parçasıdır.) Arayışın nesnesi değişmiştir, bu nesne, İbrahim'ken Arzuhan olmuştur. Ahmet, Hanedan Otel'de Arzuhan'ı sorar. Bu arada tıpkı "Anayurt Oteli" (1987) nde olduğu gibi araka fondaki hoparlör, belirsiz bazı konuları şehir halkına duyurmaktadır. Kahraman, Arzuhan' ın iki adamla otelden ayrıldığını öğrenir. Arzuhan'ı ve babasını takip eden sadece kahraman değildir. Aynı zamanda bir polis de onları takiptedir.

Kahramanın karşısına tef çalarak çıkan ruhani görünümlü adamlar, Ömer Kavur' un edindiği mistik tarzı ve kahramanın neyi aradığı ile ilgili farkındalığın simgesidir. Kahraman, terk edilmiş bir arabada çöplerden başka Ahlat' daki Selçuklu Otel'in telefon ve adresini bulur. Arabadaki çöpler belli markalara ait olduğundan kapitalizm vurgusu taşıdıkları muhtemeldir. Kahraman, Arzunan'ın ve katilin peşine düşer. Klasik Kavur yol sahneleri devrededir. Kahraman, Ahlat' da Van Göl'ü kenarındaki otele gider. Kavur, mekân olarak otel ve gölden vazgeçmemiştir. Kahraman, gezintiye çıkan Arzunah'ı gölün kıyısında bulur ve kendisiyle gelmesini ister ama o babasıyla konuşmadan buradan gidemeyeceğini söyler. Kahraman, otele yerleşerek Arzuhan'ın ve babasının her anını fotoğraflamaya başlar.

Kahraman katille karşılaşsa da katil onu tanımaz. Kahraman, odasına yerleşirken fonda "Ormancı türküsü" çalmaktadır. Bu türkü de yaşanmış gerçek bir hikaye üzerine

yazıldığından yine kahramanın ne için yaşayıp ne için öldüğü noktasında arayış vurgusu taşıma noktasında işlevseldir. Kahraman otelin penceresinden aşağıya bakar, Arzuhan ve babası kalabalık bir yemektedirler. Arzuhan, yemekten kalkar babası da peşinden gider. Arzuhan babasına birtakım fotoğraflar gösterir ve kavga ederler, babası ona tokat atar. Sabah Arzuhan ve babası feribota yetişmek için otelden ayrılırlar. Katilin adamlarından biri Ahmet'i tanır ama Ahmet onu atlatarak tekrar Arzuhan' ın peşine düşer. Vardığı yerde hem feribot hem de tren yolu vardır. Kavur' un Ahlat'ı tercih sebebi mekân olarak Ahlat'ın etkileyici bir yer olmasıdır. Feribotun kalktığı iskelenin yanı başındaki tren yolu mekân olarak arayışı vurgulamak noktasında işlevseldir. Ahmet, son anda feribota atlayarak Arzuhan'ı bulur.

Arzuhan: Tıpkı deniz gibi uçsuz bucaksız.

Ahmet: Denizmiş eskiden.

Arzuhan: Neden martı yok.

Ahmet: Terk etmişler, onlar da gidince denizden geriye hiçbir şey kalmamış.

Arzuhan: (Denize uzun uzun bakar.) Şimdi Van'dan uçağa binip evime gideceğim, hiçbir şey olmamış gibi, bütün bunlar hiç yaşanmamış gibi. Beni de Nihal'i özlediğin gibi özleyecek misin? Ben seni unutacağım Ahmet, unutmak zorundayım, sen de beni unutacağına söz ver, der.

Kahramanların feribottaki konuşmasına dayanarak yaşananlar ne olursa olsun geçmekte ve hiçbir şey yaşanmamış olmaktadır, dolayısıyla da kahramanın arayışı devam etmekte şeklinde bir vurgu taşımaktadır. Bu da yine yönetmenin zamanla sorununa bir göndermedir. Feribottan inerler; Ahmet, Arzuhan'a beklemesini söyler ve sigara almak için karşı büfeye gider, araya tren girer. Tren geçtikten sonra Ahmet ortadan kaybolmuştur. (Bu sahne "Gizli Yüz" (1991) de kırmızı kamyonun kahramanların arasına girerek zamanda kırılma meydana getirdiği iki sahneyi hatırlatmaktadır. (Kavur filmleri arasındaki bu benzer sahneler, arayış vurgulu tematik üslubunun dolayısıyla da auteur olduğunun işarettir.) Mafya kahramanı kaçırmış Arzuhan tren istasyonunda kalmıştır.

Katil, kahramandan safını seçmesini isterken o sırada kendisini arayan kızına da yalan söyleyerek onu serbest bıraktığını söyler. Katil kahramanla konuşmasından bir sonuç alamayınca ölmesi için emir verir ve gitmeden kendisini takip eden polisi de kahramanla yüzleştirip onun gözleri önünde öldürür. Seyirci anlar ki devlet içinde devlet vardır.

Arzuhan'ın babası bir yandan derin devletle bağlantılıyken bir yandan da polisin takibindedir. Katilin adamları maç izlerken hazırlıksız bir şekilde baskına uğrar ve hepsi öldürülür. Ahmet kapatıldığı yerden kaçar, makinasını alarak olay yerinin fotoğraflarını çeker.

O sırada televizyondaki futbol maçı fon olarak varlığını sürdürmektedir. Daha önce de söylediğimiz gibi Kavur, filmlerinde Haneke filmlerine benzer bir biçimde arka fonda televizyon, hoparlör, gazete gibi araçlar vasıtasıyla bazı mesajlar verilmektedir. Olaylar yaşanırken fonda maç olması önemli bazı olayalar yaşanırken toplumun duyularının önemsiz şeylerle meşgul edildiği vurgusu taşımaktadır. Yine mafyanın maç izlerken baskına hazırlıksız yakalanması da benzer bir vurgu taşımaktadır.

Kahramanın geldiği Selçuklu Otel'de polis baskını vardır. Kahraman gizlice otele girer, maç hala devam etmektedir. Fonda maç sesi varken bazı önemli şeylerin yaşanmasıyla yönetmen şu mesajı vermektedir: Toplum eğlence ve benzeri şeylerle uyutulurken arka fonda çok şey olup bitmektedir. Ahmet otelin balkonundan bakar ve katilin, resepsiyonisti rehin alarak kızı Arzuhan'la kaçtığını görür ve peşlerine düşer. Arzuhan'la babası tarihi mezarlıkta ilerlerken Ahmet ve polis onları takip etmektedir. (Bu tarihi mezarlık yine Kavur'un kahramanın arayışı noktasında bilinçli bir seçimdir. Mekanın mezarlık olması kahramanın bu boyutta kaçabileceği en son noktanın neresi olabileceği vurgusu taşırken mezarlığın çok eski ve tarihi olması da etkileyicidir.) Son sahne için bir mezarlık fikri de arayış noktasında yine Kavur üslubunun bir parçasıdır.

Ahmet katilin ve Arzuhan'ın karşısına çıkar. Katil, nasıl kurtuldun diye sorunca Arzuhan babasının yalan söylediğini anlar ve hani onu bırakmıştın diyerek hesap ona sorar. Katil, Ahmet'i omuzundan vurur. Ahmet o sırada silaha karşılık olarak her şeyi kayıt altına almak istercesine üşüt üste deklansöre basar. Ahmet'in vurulduğunu gören Arzuhan babasını vurur. Daha sonra polis katili vurarak etkisizi hale getirir. Ahmet kendinden geçer. Arzuhan ise her şeye rağmen çok sevdiği ve hep anılarında söz ettiği babasını öldürmüş olmasının verdiği acıyla o etkileyici mekânda bir süre yürür, kadrajdan çıkınca bir el silah sesi duyulur. Seyirci, onun bu acıya dayanamayıp birçok kavur kahramanının yaptığı gibi intihar seçtiğini düşünür.

Bu sorunlu ama sevgi dolu baba-kız ilişkisi Kavur filmlerinde sık sık karşımıza çıkar. "Gizli Yüz"(1991) filminde gizemli kadın sanrı halinde babasından söz etmektedir. Yine "Akrebin Yolculuğu" filminde Esra karakteri hep babasıyla anılarından söz etmektedir. Bu iki söz ediş hem sorunlu hem de sevgi doludur. Ahmet gözlerini hastanede açar. Emniyet müdürü, fotoğraf makinası ile onu beklemektedir.

Emniyet müdürü: İki haftada iki kurşun, kutlarım.

Ahmet: Tetiği çekeni kutla. Ne oldu, mezarlıkta?

Emniyet müdürü: Ben de sana sormaya geldim, bir şey gördün mü?

Ahmet: Hayır.

Emniyet müdürü: Ben de öyle tahmin etmiştim. Belki bunda bir şey vardır. (fotoğraf makinasını açar, filmi çıkarır, film bomboştur, makinayı filmle birlikte Ahmet'in yatağına bırakır.) Maalesef bir şey yok, geçmiş olsun, diyerek odadan çıkar. O çıkınca Ahmet, komodinin üzerindeki gazeteyi alarak bulmacasına bakar ve kısmen çözüldüğünü görür. Diğer yatakta yatan yaşlı adama bulmacayı kimin çözdüğünü sorar, yaşlı adam, "nenas" diye cevap verir. Ahmet: "Nenas" diye mırıldanarak yüzünü yana çevirir. Göğsünde filmin başından beri boynundan çıkarmadığı kırmızı boyun bağı vardır. Kamera Melekler Evi'nde gezinir: Melekler Evi'nin mavi kapıları ve pencereleri vardır, o sırada Arzuhan'ın orada kalan cep telefonu çalmaktadır. Bir kız çocuğu tıpkı ilk sahnede olduğu gibi hala dışarda sek sek oynamaktadır. Kızın saçlarındaki kırmızı kurdele film boyunca Ahmet'in boynundaki boyun bağıdır. Tüm bu birbiriyle bağlantılı imgeler Ömer Kavur açısından kahramanın sonsuz arayışına vurgu niteliği taşıyan tematik üslubunun bir parçasıdır.

3.5.2.Karşılaşma (2003)

Yıl:2002

Ülke: Türkiye

VizyonTarihi:26 Aralık 2003

Tür: Drama Aile, Gizem

Özellikler: Renkli, 35 mm

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Macit Koper

Yapımcı: Ömer Kavur, János Rózsa

Müzik: Tamer Çıray

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Süre: 127 Dk.

Yapım: Alfa Film

A&P Filmcilik (Dağıtımcı)

Fono Film (Laboratuar

https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi: 12.02. 2023)

https://www.google.com/url (Erişim tarihi: 2024)

Kahraman: Kimi için mutluluk, zamansız bir ölümün peşinde olmaktır. Bense neyin peşinde olmam gerektiğini bilmiyordum. Bir suçluluk duygusuyla savrulup duruyordum.

Film boyunca her karakter mutluluğu ayrı ayrı tanımlayarak sorgulayacaktır. Bu anlamda ilk kahramanın bu soruya cevabı “zamansız bir ölümü” beklemek şeklindedir. Burada ölüm beklentisin mutluluk olması ilginçtir. Bu önce garip gelse de yaşamın değerini sorgulamak noktasında arayışa yönelen bir sanat ve sanatçı düşünüldüğünde yaşama dair başka değerlerin ölçüt olarak alınmış olması muhtemeldir ve bu durum sorgulanabilir. Bu noktada özellikle savaş gibi zamanlarda insan yaşamının değer ölçüsü olmaktan uzaklaştığı noktada sanat

konusunda gözle görülür gelişmeler hasıl olmuştur. Sanatçının ne ölümle ne de yaşamla kurduğu bağ sahte değildir. Ölümden en çok korkan hayata hakkını en çok verendir. Filmdeki Sinan karakteri de oğlunu yeni kaybettiği için içindeki suçluluk duygusundan henüz kurtulamamıştır. (Savaş, 2006: 4)

Kahramanın bu küçük repliği ile başlayan filmin bir sonraki sahnesinde bir polis arabası yoldadır. Bu klasik yol sahneleri kahramanın arayışını vurgulamak noktasında bir Kavur klasiğidir. Yol boyu rüzgâr enerjisi üreten rüzgârgülleri, yoldaki arabayla birlikte sinematografik açıdan mükemmel görüntüler oluşturmakta ve kahramanın arayışını vurgulamaktadır. Polisler arabadan iner. (Komiser, yönetmenin oyuncu olarak birçok filminde tercih ettiği Aytaç Arman'dır.) Polisler, küçük ot topluluklarının bulunduğu arazide dev rüzgârgüllerinin gölgesi altında yürürken sahne, sinematografik görüntü açısından etkileyicidir.

Burası kendi içinde izole bir ada kasabasıdır. Yönetmen son filminde kasaba imgesine ada eklemesinde bulunarak bu imgeyi iyice kendi içine doğru soyutlamıştır ve daha da kapalı hale getirmiştir. Arazide bir ceset vardır. Bu sahneden sonra hikâyenin "öncesine" gidince bir grup hasta, serumlarının bitmesini beklerken sohbet etmektedirler.

Hastalar:

-Adam bara tünemiş bize bakıyor biz de yemek yiyoruz arkadaşlarla. Adam sürekli bana bakıyor, kesiyor beni. Güldüm içimden. Saçımın peruk, bir göğsümün alınmış olduğunu bilse yine öyle bakar mıydı iştahla?

-Aman gözü dönmüşse bir şey fark etmez.

-Cep telefonumun faturası çok geldi bu sefer.

-Ben hiç almadım cep telefonu, bana lazım olmaz ki, ne yapacağım?

-Elim ayağım kesildi. İlaç hızlı mı akıyor ne.

-Küpemin tekini kaybettim sanıyordum.

-O halkaları mı? Yazık.

-Aaa yok canım buldum sonra, inanmayacaksın, tencereye düşmüş.

-Verilmiş sadakan varmış.

-Zaman geçmek bilmiyor bir türlü. Ay zaman geçmek bilmiyor bir türlü."

Hikâyede hastalar arasında geçen bu gündelik konuşmalar öylesine değil hep yaşamı ve insanın neden yaşadığını sorgulamak adına kahramanın arayışında bir işleve sahiptir.

Hastaların bu sıradan ama çok önemli konuşmalarından sonra devreye asıl iki kahraman girmektedir:

Yaşlı adam: Zaman benim için de geçmek bilmiyor bir türlü.

Genç adam: Yani? Geçmek bilmeyen zaman için çok iyi bir saat kullanıyorsunuz.

Yaşlı adam: (cebinden saatini çıkarır.) Ama benim zamanımı göstermiyor artık. Yönetmen bu filminde de saatlerden vazgeçmemiştir. O bir saat, ayna, kasaba, yol, terk edilmiş mekân, otel, göl- o bir arayış- yönetmenidir.

Diğer yaşlı hasta: Adamın biri kasabasına, ailesinin yanına dönecekmiş. Oturmuş otobüsün saatini beklerken sek sek oynamaya başlayan bir kızı seyretmeye başlamış. (Sek sek oynayan kız çocuğu imgesi yönetmenin birçok filminde olduğu gibi bu filme de bir hikâye içinde verilmiştir.) Bir rüya kadar güzelmiş küçük kız. Adam zamanın nasıl geçtiğinin farkına varmamış. Sene sonra saatinin durduğunun farkına varıp hareket etmekte olan bir otobüse atlamış. Ancak bu otobüs saatler önce kalkan ve o adamın kasabasına giden otobüs değilmiş. Adam, zamanın oyununa uyup bir başka şehirde inmiş otobüsten. Hoş olanı onu orada bekleyen yeni bir aileyle karşılaşmış ve adam yeni ailesiyle mutlu bir şekilde hayatını sürdürmeye devam etmiş.

Mahmut karakteri dinlediği sırada hikayeyi saçma bulsa filmin sonun kendisinden mutluluğun ne olduğunu soran oğluna hikayeyi kendi bakış açısından şöyle anlatacaktır. "Hep varmak istediğin yere doğru gidersin. Orada aradığım şey var mı diye düşünürsün bir yandan. Bir yere varırsın ama oranın varmak istediğin yer olup olmadığını bilmezsin. Aradığın şeyin ne olduğunu unutmuşsundur zaten. Vardığın yerde bulduğunla yetinirsin. Kimileri buna kader der. Aptallar ise mutluluk." (Savaş, 2006: 6)

Yaşlı adamın anlattığı bu hikâye aslında filmin başında verilmiş filmin kısa bir özet gibidir. Genç adam-Sinan- hastalığını yenmiş ama oğlunu bir kazada kaybetmiş ve karısını ihmal etmiştir. Yaşlı adam içinse umut yoktur ve genç adamla samimiyeti ilerletmek istemektedir. Sinan, evinde oğlunun saati, motosikletli fotoğrafı, topu ve motosiklete binen bir

oyuncak bebekle görülür. Karısı yanına gelir, konuşmak ister. Ama Sinan onlar için bir umut olmadığını söyleyerek reddeder.

Sinan mimardır. (Kahramanın meslek seçimi yine bilinçlidir. Kavur, mekanları ve yapıları sevdiği gibi onları inşa edenleri de sever.) Mahmut, Sinan'ı arayarak evine çağırır. Mahmut'un evi mekân olarak Kavur tarzını yansıtmaktadır. Sinan, büyük, beyaz, heybetli ve gizemli bir kapıdan giriş yapar. Mahmut, içerdeki kumar masalarının başındadır. Birlikte Mahmut'un odasına geçerler. Bir kadın odada kağıtlarla fal bakmaktadır. Mahmut, kadını beni bekleme diyerek yollar odadan. Mahmut'un odasındaki kameradan salon gözetlenmektedir. Mahmut, hile yapan bir adamı, adamlarına dövdürtür. Sinan bu görüntüye dayanamaz ve kusar gibi olur. Oradan çıkar, meyhaneye giderler. Orda kafeste bir kuş vardır. Kafesteki kuşuyla konuşan adam "Akrebin Yolculuğu" (1997) ndaki resepsiyonisti ve kuşunu hatırlatmaktadır.

Mahmut: Dertli kederli tipler, yaşamdan beklentileri bu muydu? Hiç sanmam ama en azından göründükleri gibiler, yani yamuk değiller. Hayatım boyunca yamuklarla uğraştım. Belki ben de yamuğum da ondan. (Kadehini tokuşturarak.) Ölüme.

Sinan: Neden yaşama değil?

Mahmut: Aynı kapıya çıkar da ondan.

Yönetmen bu sahnede yine kendi düşüncelerini kahramana tirad attırmaktadır. Gece iki kahraman sarhoş bir şekilde karanlık bir sokakta yürümektedirler. Birkaç dakika süren bu karanlık sokak sahnesi kahramanın arayışını ve neyi aradığını sorgulamak açısından önemlidir. Mahmut'un derbeder ve her şeyin sonuna geldiğini gösteren hali ile Sinan'ın nerden gelip nereye gittiğini sorguladığı temkinli hali bu sahnede görülmektedir.

Sinan: Ağır ol kendini öldürmek mi istiyorsun?

Mahmut: Ölmek mi? Sadece felekten bir gece çalıyoruz. Herkes sevdiğini öldürür, ben kendimi sevmem ki öldüreyim. Seni bunun için çağırmıştım, bu yalan makinası senin. Tepe tepe kullan hadi al. (Cebinden çıkardığı köstekli saati uzatır Sinan'a. Sonra elindeki şarap şişesini de duvara fırlatarak parçalar. O sırada geçen travestilerin şakalaşması duyulur.) Saat için kullandığı "bu yalan makinası senin" ve "yapmam gereken çok iş var vaktim yok, vaktim yok" gibi ifadeler yönetmenin zamanla problemine arayış noktasında vurgu taşımaktadır.

"Üç hafta sonra" (Zamanın bu şekilde yazılarak gösterilmesi de Kavur' un "Anayurt Oteli" başta olmak üzere filmlerinde kullandığı bir yöntemdir.) Kahramanlar yine tedavi sırasında bir araya gelirler. Mahmut aşırı gergindir ve serumunu çıkartıp fırlatarak hastaneyi terk eder. Cep telefonunu ve çantasını orada bırakır. O sırada Mahmut'un arayan adamı bir izi bulduğunu söyler. Sinan, Mahmut'un evine gider ama onu bulamaz, Mahmut'un çantasında bir anahtar ve adres bulur. Adresteki eve gider. Evde Mahmut'un hatırları ile karşılaşır. Bir kutuda birtakım anı ve genç bir kadının resmini bulur. Evde uyuya kalır, uyandığında Mahmut gelmiştir.

Sinan, Mahmut'a açıklama yaparken o uyuşturucu kullanır. Sinan, gelen telefonu ve bulunan izden de söz eder. Dertleştikleri sırada Mahmut ve Sinan'ın ölüm korkusu ve suçluluk duygusu hakkında konuşmaları yönetmenin o sırada ölmek üzere olan bir hasta olması nedeniyle kendi duygusal yansımalarıdır. Nitekim "Karşılaşma" 2003 yılında gösterime girmiştir, Ömer Kavur ise 2005 yılında yani filmden iki yıl sonra aramızdan ayrılmıştır. Dolayısıyla film boyunca kahramanlar ölümle yüzleşerek hesaplaşırlar.

Sinan ve Mahmut arabayla dışarı çıkarlar. Yönetmenin arayışı vurgulayan klasik yol ve araba sahneleri görülmektedir. Mevsimin sonbahar olmasına filmin müziği eklenince ortaya etkileyici sahneler çıkmaktadır. Kahramanlar, deniz kenarında durur. Mahmut, arabadan inerek denize doğru koşar, Sinan da peşinden gider. Bu sahilde de tıpkı "Akrebin Yolculuğu" (1997) filminin göl kenarındaki sahnelerde olduğu gibi sahilde dikili kazıklar vardır.

Sinan: Ne oldu?

Mahmut: Evime bana yardım etmek için girmiştin değil mi?

Sinan: Evet

Mahmut: Yardım et o zaman, öldür beni. (Cebinde silahı çıkarıp Sinan'a uzatır.)

Sinan: Şaka yapıyorsun.

Mahmut: Al şunu, tetiği çek ve bitir işimi.

Sinan: Ciddisin sen, delirdin mi?

Mahmut: Evet diyelim ki delirdim, al şunu, hadi vur beni, bunu ben istiyorum ben, anlıyor musun? Bana iyilik yapacaksın, yardım işte, bir arkadaşlık, hadi tut şunu. (Silahı Sinan'ın eline sıkıştırır.)

Sinan: Yapamam, saçmalama yapamam, ben yapamam.

Mahmut: Yaparsın, herkes yapar, kendim yapamıyorum aptal herif, böyle yaşamaktan usandım artık, bu aptal hastalığa yenilmeyeceğim, anlıyor musun yenilmeyeceğim, bir korkak gibi öldürmeyeceğim kendimi, sen vur beni, hem korkaklıktan beni kurtar hem de bu illet hastalıktan kurtar beni, kurtar.

Sinan: Yapamam, yapamam.

Mahmut: Sen de kendini öldürmek istediğini söyledin. Kendini suçlu hissettiğin için, hadi al şunu, gözlerini kapat bas tetiğe, sonra çeker gidersin, kimsenin ruhu bile duymaz, tamam mı? Al tut şunu hadi.

Sinan: Sen delisin hem de zır deli.

Mahmut: Sen de aşağılık bir korkaksın.

Yönetmenin birçok filminde iki kahramanın karşılıklı konuşması ile seyirciye nerden geldiğini nereye gittiğini ve hayatının anlamını sorgulatmaktadır. Ama bu filmde yönetmen hastalığının ve ruh halinin etkisiyle bunu abartmıştır. Bu yüzden yönetmen, yukardaki sahne ve ona benzer birçok sahnede ölüm, yaşam, intihar, ölüm korkusu, yaşamanın anlamı ve yaşamanın neye yaradığı gibi soruları sormuş ve sordurmuştur. Kavur, filmlerinde bahsedilen bu her şeyi kahramanın arayışına hizmet etmek üzere ve kendi tematik üslubunun bir parçası olarak tasarlamaktadır.

Yukardaki sahnede Mahmut, tıpkı filmin yönetmeni gibi ölmek üzeredir ve hastalığa yenilmektense intihar etmeyi yeğlemektedir ancak bunu yapamadığı için de Sinan'ı kışkırtarak bu işi ona yaptırmak istemektedir. Bunu Sinan'a yaptıramaz ve aldığı bir telefonla yıllardır aradığı şeyin Poyraz adada olduğunu öğrenir. "Yirmi gün sonra" Yönetmen muhtemelen tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi filmde de gün saymıştır. Yirmi gün sonra Sinan kontrole gider ve hastalığının durakladığını öğrenir. Bu biraz da iyileşmek anlamındadır. Seyirci film boyunca ne Mahmut'un ne de Sinan'ın hastalığının ne olduğunu öğrenemez. Yönetmen bunun bir sır olarak kalmasını istemiştir. Bu durum yönetmenin kendisi de o sırada hasta olduğundan bu konuyu unutmak istemesinin filmdeki görünümü olabilir.

Sinan, iyileştiğini öğrendiği gün Mahmut'u sorar, hastaneye gelmediğini öğrenince evine gider ve Mahmut'un Poyraz adada bir cinayete kurban gittiğini öğrenir. Sinan onun evindeki

kutuda gördüğü genç kadın fotoğrafından etkilenir. Kadının adı Filiz'dir ve Poyraz adada yaşamaktadır. Sinan bir şekilde bu olayın içine çekilir ve adaya gider.

Hikâyenin başlamasına sebep olan tetikleyici olay kahramanı farkında olduğu ya da olmadığı o isteğine doğru iter. Kahramanın kendi isteğine doğru itilmesi için hikayesinden pozitif bir karşılık için küçük bir harekette bulunmalıdır. Ama hareketin etkisi kahramanı beklentisi ve hareketin gerçek sonucu arasında mesafe yaratan bireysel ya da toplumsal çatışmanın niteliğinde karşıtlık yaratmaktadır. Mesafe oluştuğunda izleyici artık kahramanın geri dönülmez bir yerde olduğunu fark eder. Ufak tefek çırpınmalar hiçbir şeyi eski haline getirmeyecektir. Kahramanın pozitif hareketleri hayatının dengesini yeniden kuramayacaktır. Risk altında olduğunu fark eden kahraman daha sert bir harekette bulunmak zorundadır (McKee, 2011: 175).

Sinan bir araba yolculuğu artı vapur yolculuğu sonucu bu kendi içinde izole mekâna -ada- ulaşır. Mahmut'un saati yanındadır. Kalacak otel ararken yolda hızla gelen motosikletli bir gence çarpar. Bu genç, Mahmut ve Filiz'in oğludur. Sinan kazanın etkisiyle kendinden geçer, uyanınca o şokla karsını arayarak oğlu Cem'i gördüğünü söyler. Sinan, otelinde kaldığı yaşlı adama cinayeti sorar. Adam duvardaki afişi göstererek cinayetin pervanelerin orada işlendiğini söyler. Afisteki rüzgâr santrallerinin üzerinde "Gelecek Buradadır." Yazmaktadır. Yönetmenden beklendiği üzere adada bir saat tamircisi vardır. İnan, Mahmut'un verdiği saati tamir etmesi için ona götürür. Saat tamircisine cinayeti sorar ama adam cevap vermez. (Kavur bu filmine de bir saat tamircisi yerleştirilmiştir, her ne kadar küçük bir rolde olsa da yönetmen saat tamircisinden vazgeçmek istememiştir.) Sinan saatçiden çıkarken yolda çarptığı gencin motosikletini ardından da kendisini bulur. Onunla konuşmak ister ama o motosikletiyle Sinan'dan kaçar.

Filiz, Sinan'ın kaldığı otele gelerek oğlu adına kaza için özür diler. Yaşlı adam kadının isminin Aslı olduğunu, Dejavu isimli oteli işlettiğini öğrenir ve ölen adamın ölmeden o otelde kaldığını söyler. Yönetmen yine şaşırtmamış ve mekân olarak bir oteli filmine yerleştirmiştir. Üstelik ismi de son derece manidar olan bir otel. Sinan Dejavu Otel'e gider gitmez Aslı'nın oğlu -yolda kaza yaptığı gençle- karşılaşır. Gencin elinde bir kamera vardır ve tıpkı bir oyun gibi her şeyi çekmektedir. Kahramanın elinde tıpkı "Gece Yolculuğu" (1987) ndaki Ali yönetmenin elindeki kamera ya da "Melekler Evi" (2000) ndeki Ahmet'in elindeki fotoğraf makinası gibi bir makine vardır. Bu bazen kamera bazen fotoğraf makinesidir. Amaç zamanı durdurmaktır, arayışı sonsuzlaştırmaktır.

Genç ona adını soyadını mesleğini ve mutlu olup olmadığını sorar. Sinan otelin restoranına geçer. Aslı'nın (Filiz) yakın ilgisini kıskanan komiser kahramanın yanına gelerek ondan rahatsızlığını belli eder. Sinan, saatçiden tamir olunan Mahmut'un saatini alır. Komiser, onun ölen Mahmut hakkında sürekli soru sormasını fark eder ve cinayet mahalline götürür. Cinayeti onun işlemiş olabileceğini ima ederek onu adadan göndermeye çalışır. Komiserin, Sinan'ı adadan göndermek istemesinin sebebi Aslı'ya âşık olması ve onu kıskanmasıdır. Yönetmenin cinayet mahalli olarak seçtiği mekân rüzgâr gülleri ve tamamen ağaçsız küçük ot topluluklarıyla son derece ilginç ve sinematografik açıdan derinlikli bir mekandır. Bu da kahramanın arayışı açısından önem arz eden tematik üslubun bir parçasıdır.

Sinan, adadan gitmeden önce Aslı'ya onun Mahmut' daki fotoğrafını gösterir ve Mahmut'un arkadaşı olduğunu söyler. Sinan vapurla adadan ayrılırken yarı yolda Aslı karşısına çıkar ve kendi fotoğrafını nerden bulduğunu sorar. O da gelmeden fotoğrafı Mahmut'un evinden çaldığın söyler. Sinan, Aslı'ya başta bunu duygusal ve basit bir hırsızlık olarak algıladığını ama kendisini görünce ondan gerçekten etkilendiğini anlatır. Sinan, Aslı'ya oğlunun- Osman- babasının Mahmut olup olmadığını sorar. Aslı vapurla adaya döner, Sinan da gitmekten vazgeçer. Akşam otele döndüğünde Aslı ve yakın dostu Tasula' nın Yunanistan'dan eski dostları gelmiştir. Birlikte oturdukları sofrada dönenlerin şerefine kadeh kaldırırlar. Tasula, Aslı ve Sinan'a fotoğraf albümünü gösterir. Sinan, Aslı'yı öper.

Sabah Osman, Sinan'ın kendisini okul çıkışında beklemesini söyler. İkisi motosikletle yola çıkarlar. Bu sahnede, Tamer Çıray'ın bestelediği müzik, Kavur' un klasik yol tasvirleriyle birleşerek kahramanın arayışında güçlü bir vurguya dönüşür. Çünkü bu yolculuk sayesinde Osman aradığı babayı Sinan da aradığı oğlu bulmuştur. Birlikte terk edilmiş bir eve giderler. Burası Osman'ın doğduğu evdir. Evin kapısında bir emlak ilanı vardır: Güven emlak. Bu mekân da yönetmenin tarzını vurgular nitelikte bir yaşanmışlık ve terk edilmişlik duygusu taşımaktadır. Osman, Sinan'dan kamerayla onun filmini çekmesini ister. Daha sonra da Osman, Sinan'ı terk edilmiş fabrika benzeri bir yere götürür. Orayı mağarası olarak tanımlar. Birlikte içki içerler. Sinan'ın oğlu ve Osman'ın babası hakkında konuşurlar. Sinan ve Osman döndüklerinde Aslı ve komiser onları beklemektedirler. Komiser, Sinan'ın Aslı'nın oğluyla bu kadar samimi olmasını kıskanır ve tepki gösterir. İkisinin birlikte içmesini eleştirir. Osman, her zamanki gibi komiseri tersler.

Hikâyenin kahramanı tetikleyici olaydan tamamen çatışma kurallarının hâkim olduğu bir evrene giriş yapmaktadır. Çünkü çatışma olmadan hikâyenin sürmesi mümkün değildir.

Öyküdeki çatışma ögesi müzikte ses ögesi kadar önemlidir. Bu açıdan hikâye ve müzik zamanla bağlantılı sanat dallarıdır. Sanatçı ise zamanın dar çerçevesinde okurun ilgisini canlı tutmak, onun bilincini hikâyeye odaklayarak okuyucu ya da seyirciyi zaman içinde hikâyeye çekmektir. Örneğin müzikte bu durum ses ögesi ile sağlanmaktadır. Enstrumanlar ve ses ögesi dinleyiciyi zaman ekseninden çıkararak sanat eksenine çekmektedir (McKee, 2011: 177).

Osman: Ben burada doğdum, bu yatakta, bu evde. Beni annem doğurdu yani tek başına babam olmaksızın, Tasula, Naz ve gibi. Mutluluğun otuz kilometrekare olduğunu bu adada öğrendim, çünkü ada sularla çevrilidir ve ne yapsa daha fazla büyüyemez. Buna isyan ediyorum, bütün haksızlıklara isyan ediyorum bu yüzden içim öfke ile dolu. Bazen tüm haksızlıklara tek başıma karşı koyabileceğimi düşünüyorum, saçmalık biliyorum ama ben de böyle mutlu oluyorum işte. Dur ben Osman, bu filmin yönetmeniyim.

Osman'ın kameraya konuştuğu bu sahne bize filmin özetini sunar niteliktedir. Osman'ın annesi yıllar önce sevdiği adam tarafından büyük bir haksızlığa uğramış ve karnındaki çocukla tek başına kalmıştır ve belki bu yüzden herkesten izole bu adaya sığınmıştır. Kahraman mutluluğun çapının otuz kilometre kare olduğunu söylerken bu adanın ona yetmediğini ve bir arayış içinde olduğunu haykırmaktadır. O, kanı deli kaynayan bir gençtir ve artık bu açık hava hapishanesi ona dar gelmektedir. Komiser, Aslı'yı çağırarak ona ilanı aşk eder. Bu konuşmadan daha önce birlikte olduklarını ama Aslı'nın bu birlikteliği bir hata olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Aslı onu reddeder, bu arada Sinan, Osman'ın doğduğu yani Aslı'nın önce oturduğu evi satın alır. Aslı bunu duyar ve eve gelir, burada Sinan' la birlikte olurlar. Mahmut'tan konuşurlar ve Aslı, ona kendi hikayesini anlatır.

Sinan, adada iş bulur ve adaya iyice yerleşmeye hazırlanır. Buna ve reddedildiğine sinirlenen Hasan komiser Sinan'ın evine gelerek onu tehdit ederek döver. Bu sırada Osman gelerek Hasan'a karşı çıkar ve Sinan'ı onun elinden kurtarmaya çalışır. Hasan piç kurusu diyerek onu da hırpalar. Osman bunun üzerine motosikletine atlayarak oradan uzaklaşır.

Hasan: Ne mutluluk mu? Boş ver oğlum mutluluk palavra, gel gel. Hasan Korkmaz mutlu değil de ondan böyle tırsıyor derler sonra. Mutluluk ha? Bir maçta golü çakmak gibi bir şey, kazanırsan mutlusun, kaybedersen boku yedin. Şimdi kalenin önündesin, iyi bir top bekliyorsun, bir orta geliyor on sekizin dışından. Hafif ofsayttasın ama hakem görmez. Etrafta bir sürü kelle var, sana engel olmak isteyen. Öyle dalıp öyle bir çakacaksın ki hiç kurtuluşu olmayacak anladın mı? Yani ölümüne.

Burada Hasan'ın mutluluk tanımı da kahramanın mutluluk arayışında ne durumda olduğunu farklı bir açıdan- anti karakterin bakışından- göstermektedir. Anti karakterin mutlu olmayı bir maçı kazanmaya benzetmesi onun mutlu olmak anlayışının tanımıdır. Onun mutluluk anlayışında kaybetmeye yer yoktur. Onun kamerada kurduğu son cümleden katil olabileceği sezilir ama bu doğru değildir. Dışarda sağnak yağmur vardır ve Osman kayıptır. Aslı, Sinan'dan yardım ister, Sinan onu mağaram diye tanımladığı terk edilmiş fabrikada bulup evine getirir. Osman, Mahmut'u da çekmiştir, görüntüleri Sinan'a gösterir. Bundan sonra seyirci flasbackla Mahmut'un adaya ilk geldiği, Aslı ve oğlunun karşısına çıktığı anları izler. Bu çok klasik bir sahnedir. Yıllar sonra ortaya çıkmış ve ailesine hiçbir emeği geçmemiş bir babanın karşılaşabileceği bir tepkiyle karşılaşır. Seyirci, Osman'ın kamerasından Mahmut'un mutluluk tanımını dinler.

Mahmut: Yine mi mutluluk? Şapşallık etme, mutlulukmuş! Hep varmak istediğini yere doğru gidersin, Bir yandan da orada aradığım şey var mı diye düşünürsün. Bir yere varırsın ama oranın varmak istediğin yer olup olmadığını bilemezsin. Aradığın şeyin ne olduğunu unutmuşsundur zaten. Vardığın yerde bulduğunla yetinirsin. Kimleri buna kader der, salaklar da mutluluk.

Yönetmenin, farklı kahramanların ağzından yaptığı mutluluk tanımları onu ruh halini, daha da önemlisi kahramanın arayışını yansıtır niteliktedir. Yeryüzünde her kahraman mutluluğu arar. Arayışına konu olan nesne onu mutluluğa götürmelidir. Yönetmen bunu sorgulamakta ve çok da mümkün olmadığı sonucuna varmaktadır. Bu yüzden onun penceresinden kahramanın bu sonsuz arayışı sonuçsuzdur. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu onun, pençesinde olduğu hastalığın ruhuna yansımasıdır muhtemelen.

Kahramanın macerasını başlatan olay hayatın sınırına ulaşılmasına da yardım eder. Bu hikâyenin aksiyonunda bir sınır ihlalidir artık. Ama diğer film türlerinde bu ihlal çok sessiz olabilir. Bu olay ya da ihlal her olursa olsun kahramanın normal hayatını alt üst etmeli onu arayışa sürüklemelidir. Artık bundan sonra kahraman, hayatını iyi ya da kötü dengeye nasıl kavuşturacağını düşünmelidir (McKee, 2011: 173).

Sinan'ın karısı adaya gelir. Kadın, olanları anlayışla karşılar ve boşanmak için işlem başlatırlar. Bu arada Hasan komiser Sinan'la kavga ettiği günden beri kayıptır ve Mamut' u kimin öldürdüğü hala belirsizdir. Sinan, Osman'ın çektiği görüntülerde Mahmut'un görüntüleri olduğunu da öğrenir. Sinan ilk defa Osman'dan şüphelenerek peşine düşer. Sinan,

Osman'ın odasını arar ve cinayet silahını- Mahmut'un Silahı- bulur ve silahı kendi evinde saklar. Aslı, Osman'ın Mahmut'u öldürmüş olabileceği gerçeğiyle karşı karşıya kalır.

Aslı: Mutluluk, bilmem, bilmece gibi bir şey bu. Denizin içinde batan güneş mi yoksa mutluluk, güzel bir şarkı, sadece bir şarkı mı? Yeni doğan güneş aynı güneş mi ya da söylenen şarkı aynı şarkı mı? Bilmiyorum ama sen bilmece değilsin, benim için mutluluk sensin.

Hasan Komiser' in cesedi çöplükte bulunur. Polis, Sinan'ın evinde cinayet silahını arar ama bulamaz. Aslı, Sinan'ın adadan gitmesini isteyerek içli bir konuşma yapar. Sinan valizini hazırlar, pencereden sek sek oynayan bir kız çocuğunu izler. (Sokakta sek sek oynayan kız çocuğunun Kavur filmlerinde vazgeçilmez olduğunu artık bilinmektedir.) arabasıyla feribota binmeden Osman gelir ve Hasan'ı onun için öldürdüğünü yoksa Hasan'ın peşini bırakmayacağını söyler. Sinan, Hasan'ın kendisine bir şey yapamayacağını onu boşuna öldürdüğünü söyler. Ayrıca Mahmut'u neden öldürdüğünü sorar.

Osman kahramanı cinayeti işlediği yere sürükler. Yani rüzgârgüllerinin olduğu yere. Orada Mahmut'la arasında geçenleri ve onun kendisini nasıl manipüle ederek öldürmek zorunda bıraktığını söyler. Mahmut, gerçekten de Sinan'a yaptıramadığını oğluna yaptırarak kendini öldürtmüştür. Osman, Sinan'ın gitmek istemesine de çok sinirlenir. Sen de bana baba olamadın, beni bırakıp gidiyordun diyerek etrafa kurşun yağdırır ama Sinan'ı vurmaz ve seni öldürdüm diyerek oradan ayrılır. O sırada Aslı, kulağındaki deniz kabuğuyla deniz kenarındadır. Osman eve geldiğinde annesi ve arkadaşları ona sürpriz bir doğum günü partisi hazırlamışlardır. Sinan hala rüzgârgüllerinin oradır.

Sinan: Kimi için mutluluk, zamansız bir ölümün peşinde olmaktır. Bense neyin peşinde olmam gerektiğini bilmiyordum. Bir suçluluk duygusuyla savrulup duruyordum. Sonra bir fotoğraf, hiç farkında olmadan sürekli aradığımı bulunca anladığım genç bir kadının fotoğrafı, sonra bir mucize, o küçük kaza ve oğlumun dirilişi, mutluluk buydu işte benim için, o küçük kaza.

Buradaki "Zamansız bir ölümün peşinde olmak" ifadesi yönetmenin kendisi için dilediği şeydir muhtemelen. Aslı, Mahmut'un Sinan'daki saatini oğlunda görür. Saati alarak bakar ama bir şey demez, Osman uyumaya giderken Aslı evinden dışarı çıkar. Aslı tam Dejavu otele girerken arkasına bakar, Sinan gitmemiştir. Film bu sahneyle biter. Yönetmen birbirini çok geç bulan bu üç insanın o adada insanlardan uzak sonsuza kadar mutlu yaşamalarını istemiştir

muhtemelen. Bundan sonra yaşanacakları da hayal gücümüze bırakmıştır. Böylece bu filmdeki kahramanalar belki de kısa süreliğine aradıklarını bulmuş olurlar. Sinan kaybettiği oğlu, Aslı yıllardır aradığı mutluluğu ve Osman da aradığı babayı. Ama seyirci bilir ki ölüm bir gün onları bu boyutta ayıracaktır, sonsuz boyutta ise kim bilebilir.

3.6. Ömer Kavur Belgeseli (2023)

Yönetmen: Fırat Özeler

TÜRKİYE / 2023 / DCP / Renkli / 88’ / Türkçe, İngilizce; İngilizce, Türkçe altyazılı

Senarist: Fırat Özeler

Görüntü Yönetmeni: Fırat Özeler

Kurgucu: Fırat Özeler, Melis Terlemez, İdil Akkuş

Özgün Müzik: Başar Ünder

Katılanlar: Cem Yılmaz, Funda Eryiğit, Tilbe Saran

Yapımcı: Emir Melek

Yapım Şirketi: Luna Film

Dünya Hakları: Luna Film

https://film.iksv.org/tr (Erişim tarihi: 10.02.2024)

https://filmfestankara.org.tr/ (Erişim tarihi: 14.02.2024)

Ömer Kavur Belgeseli, karanlığın içindeki bir pencerenin gölgesinin etkileyici görüntüsüyle başlar. Karanlık bir odanın dışa açılan iki penceresi görünür ağaçlar görünmektedir. Penceredeki patika yol, kırçıl ağaç topluluklarının ve sararmış otların arasından geçip mavi bir su kütlesine ulaşmaktadır. Bu noktada Kavur' un su kütlesini-göl-sevdiğini hatırlamak yerinde olacaktır. Doğadan yansıma seslerin jenerik olarak kullanıldığı bu giriş sahnesi, sinematografik açıdan son derece etkileyicidir. Fırat Özeler, giriş sahnesinde pencere ve onun içinden mavi su kütlesine doğru inen patika yol imgesiyle seyirciyi Kavur' un büyülü sinema dünyasına çağırmaktadır.

Karanlık bir havada uçuşarak yanan ateşin sesi ve parıltılarının ardından film boyunca yönetmenle karşılıklı konuşacak kadının sesi hikayeye giriş yapar. Seyirci film boyunca kadını hiç görmese de onun Kavur filmlerinden fırlayıp gelmiş gizemli kadınlardan biri ya da hepsinin toplamı olduğunu sezmektedir.

Kadın: Eğer bir insan rüyalarını hatırlayamıyorsa, ömrü boyunca neyin hayalini kurduğunu da aslında neye ait olduğunu da bilemez. Bizimle ilgili gerçeğin ne olduğu bu rüyalarda saklıdır. Rüyalar bizim yaşayamadıklarımızdır. Tüm bunlar doğru mu hala emin değilim. Tek bildiğim şey artık yolun sonundayım. Hiç bilmediğim bir yerde kimsenin tanımadığı yeni

dostlarımlayım ve hiç olmadığım kadar iyiyim. Size her şeyi en başından anlatacağım. Her şeye onun filmleri sebep oldu.

Bu etkileyici giriş konuşmasından sonra Ömer Kavur'a ait olduğunu zannedilen eski bir fotoğraf görünür. Fotoğrafın önünde canlı mı fotoğraf mı olduğu tam olarak belli olmayan bir kameraman görüntüsü vardır. Böylece seyirci "Anayurt Oteli" (1987) filminin setine giriş yapmaktadır. "Gecikmeli Ankara Treni" yle gelen gizemli kadın-Şahika Tekand- Anayurt Oteli' in çiçek desenli kapısından girerek "bir odanız var mı diye sorar." Karanlık çerçevedeki görüntülere bilinçli bir şekilde teknik açıdan sıkıntılı görüntüsünün verilmiş olması seyirci sinema ile ilgili eski olan, kayıp olan ne varsa onun içine doğru çekmektedir.

Kavur' a ait olduğunu düşündüğümüz ses "Hazır, aksiyon komutundan sonra "çok güzel ya, bunu çok sevdim. Cümleleriyle devam ediyor seti yönetmeye. "Anayurt Oteli" nin bir başka oyuncusu Zeberecet'e anahtarını uzatarak iyi sabahlar, biraz bekleyebilir miyim diye sormakta ardından Kavur' un oyuncuyu yönlendiren görüntüsü devreye girmektedir. Seyirci bu noktada Anayurt Oteli" nin setine giriş yaptığını anlamaktadır. Seyirci yönetmenin muhteşem setinin kamera arkası görüntüleri eşliğinde onun destansı söylemini Cem Yılmaz'ın sesinden dinlemeye başlar.

Kavur: Hiç yaşanmayan anlar yaşananlardan çok daha önemlidir insan için. O hiçbir zaman ulaşamadığımız anların yaşanmamış oluşu yaşamdan soyutlandıkları anlamına gelmiyor. Tam tersine kendi içimizde belki en derinde yaşıyoruz onları. İşte o hep hayalini kurduğumuz anlar, o rüyalar bizim gerçek kimliğimizdir. Hayal gücü insanın o yaşanamayan anılarını ortaya çıkarmaya yarayan çok yüce çok sınırsız bir imkan sunar bize. Sinema da benim için biraz böyle. İçimde kalan o tüm anıları bulmaya çalışıyorum. Bu yüzden beni en çok sıkan birebir olduğu gibi anlatılan hikayelerdir.

Bu söylemeden sonra müzik eşliğindeki kızıl karanlık gök altında bir şehir görüntüsü gelir. Arkasından seyircinin Kavur filmlerinden alışkın olduğu yol sahnesinde karanlıkta bir otobüsün arkadan görüntüsü eşliğinde kadın anlatmaya başlar. Karanlık sahnedeki belirgin tonlu kızıl gök görüntüsünde güneş doğmaktadır. Yoldan arabalar gelip geçmekte denizdeki gemi ve vapur görüntüleri gecenin içinde etkileyici görüntüler olarak sunulmaktadır. (Seyirci filmin başında Özeler' in, Kavur dünyasına ait bütün imgeleri- akıp giden yollar, trenler ve tren garları, eski evler, harabe mekanlar, terk edilmiş köy ve kasabalar, su kütlesi- ciddi emekler sonucu bir araya getirerek kendisine sinemasal bir şölen sunduğunu anlamaktadır.)

Kadın: Bütün hikaye onun bir filmini izlememle başladı, büyülenmiştim, önce hiçbir şey anlamadım. Bir filmi anlamanın pek de gerekmediğini, onları hissetmemiz gerektiğini o sırada fark ettim, ilk kez. Yıkık dökük o ülkeyi, o yolları, isimsiz kalmış kasabaları gördüm o filmde. O yalnız insanları arkadaşım bildim, bana dost oldular. Sanki biri geldi ve kulağıma fısıldadı. Tüm sıkıntılar orada çözülecek, her şey anlamını orada bulacak, sen rüyalarını hatırlayabileceksin. Anlamadığım hatta hissedemediğim her şeyin ancak yola çıkarsam anlamını bulacağını düşündüm. İnsan yaşadığı yeri sevmeyince kendini de sevemiyor. Burada her şey o kadar çabuk yok oluyor ki. Ben bu yok olmuş zamanda kendi anlamımın da oralarda bir yerde olacağını düşündüm ve bir sabah kimseye haber vermeden yola düştüm. O vapurun güvertesinde yalnızlığıma ortak olan oydu, bense onu arayacaktım, her şeyin eksik olan o parçasını bulacaktım, ne şımarıklık ama değil mi?

Bu konuşma karanlıkta uzayıp giden deniz ve vapur görüntüleriyle son bulurken seyirci bu noktada Fırat Özeler' in Kavur' la kurduğu bağı fark etmekte ve onun sinema dünyasının imgelerinin peşine düşmeyi şımarıklık olarak nitelemekte ve bu şımarıklığından ötürü belki de kendisiyle gurur duymaktadır.

Yönetmen filmi, bazı Kavur filmleri gibi bölümler halinde çekmiştir.

Birinci bölüm:

Bölümün ilk sahnesi tıpkı bir Kavur filmi gibi tren garında geçmektedir. Yönetmen doğal bir ortamı, arı ve sinek vızıltıları eşliğinde arayışı temsilen büyüleyici görüntülerle sunmuştur. İstasyon binasında Okçugöl yazmaktadır. Bu noktada Kavur' un göl imgesini ne kadar sevdiğini hatırlamak yerinde olacaktır.

Kavur: Benim gezginciliğim bebeklikten başladı anacak hatırlayabildiğim ilk seyahatim İstanbul'a gelişimdir. Yıkık dökük bir istasyonda yağmurlu bir mayıs günüydü. Doğum günümden birkaç gün sonraydı, altı yaşındaydım. Annemle babam ayrılmışlardı. Beni Ankara'dan İstanbul'a anneannemin yanına gönderdiler. (devreye eski siyah beyaz İstanbul görüntüleri girer, bu görüntülerde eski tramvaylar, vosvoslar, köprü, yıkık dökük mahalleler kısaca kahramanın arayışına hizmet edecek her şey vardır.) Sanki İstanbul'a ait değildim. Hayatımı geçireceğim o şehre kendimi çok yabancı hissettiğimi hatırlıyorum. Ev denilince anneannemin evi, o eski İstanbul evi kaldı hafızamda. (siyah beyaz yaşlı bir kadın resmi ağzında sigarayla görünmektedir.)

Kütüphane benzeri şık bir mekanda bakımlı orta yaşlı bir kadın kadraja girmektedir. Kadın, fotoğraflar eşliğinde Kavur' la çocukluk anılarından bahsetmektedir. Pencereden dışardaki yapraklar sallanmakta, kadın rujunu tazelemektedir. Her yerde eski fotoğraflar vardır. Bu fotoğraflar içinde Kavur' un annesinin fotoğrafı son derece etkileyicidir. Kadın, Kavur' un doğar doğmaz İngiliz dadısıyla İsviçre'ye yollandığını anlatmaktadır. Ailesinin ara ara gidip onu gördüklerini ama nihayetinde Ömer'in yalnız olduğunu dile getirmektedir.

Yönetmen eski İstanbul görüntüleri eşliğinde: Bir yere alışıyorsunuz, arkadaş ediniyorsunuz, kendinizden bir şeyler buluyorsunuz pat başka bir yere gidiyorsunuz, tamamen yabancı bir ortam, oraya da alışıyorsunuz, tam adaptasyon döneminiz bitiyor pat başka bir yere. Bu gezgincilik bir taraftan güzeldir bir sürü yer görürüsünüz, insan görürsünüz. Yalnızlığı da öğrenirsiniz ancak bir taraftan çok büyük sıkıntılar yaşatır insana. Ev veya aile güvensizliği gibi. İstanbul'da yalnızdım çok az arkadaşım vardı ama mutlu bir çocuk olduğumu hatırlıyorum. Ara sıra anneannemle sinemaya giderdik ya da akşamları birkaç arkadaş buluşup sahile inerdik. Genelde konakta vakit geçiriyordum hep bir hay huy içinde. Çocukluğumun o eski konağı.

Bu konuşma eski fotoğraflar eşliğinde sürüp gider, yönetmenin akrabası kadın, Kavur' un çok disiplinli bir çocukluk geçirdiğini, herkesle arkadaş olamadığını, annesiyle kahvaltı etmek için bile onun iznine ihtiyaç duyduğunu ve onun hep yalnız olduğunu anlatır. Kadının evi her açıdan kahramanın arayışını vurgular niteliktedir. Evin her yerinde eski fotoğraflar vardır. Kavur' un annesinin en güzel fotoğrafı salonu süslemektedir. Görüntüye bir çocuğun çizdiği çok belli olan eski konak ve ev resimler girer.

Kavur: Daha sonraları o konak yıkıldı, o zamanlar eski olan her şeyi yıkmak modaydı, yıkılanın yerine apartmanlar, önüne geniş yollar yapılırdı. Etkileyici yıkım görüntüleri eşliğinde sahne son bulmaktadır. Arkasından Kavur filmlerinden alışkın olduğumuz yol sahneleri gelir.

Kadın: yoldayım işte, insan önceleri ne yapacağını bilemiyor, yanlış ve doğru birbirine karışıyor. Hiçbir hedef olmadan oradan oraya gitmek, sürüklenmek o kadar garip ki henüz yaşadığım şehirden uzaklaşabildiğimi bile hissedemiyorum. Şuan sadece karşılaşacaklarımdan korkuyorum. Neyi aradığımı kendime bile açıklayamazken bu belirsizliği, içimi kemirip duran acizliği gittiğim her yerde karşıma çıkan, gözünün içine baktığım her insandan benim içime akan hüzne ne kadar dayanabilirim? Şimdi filmdeki o

cümleyi daha iyi anlayabiliyorum sanırım. “Hüzün korkunç bir hastalık gibi, boynunu bükersen seni yer bitirir. Seyirci bu cümleyi “Gizli Yüz” filminde hatırlamaktadır.

İkinci bölüm:

Elbet bizden mutlu memleketler ve vatandaşlardır, cümlesi ile başlar, Paris’ten şarkı eşliğinde görüntülerle devam eder. Yönetmen sinemaya olan ilgisini ve konuyu ailesine nasıl açtığını anlatır. Her konuda ne kadar bilgisiz olduğunu ve dünyada ne kadar çok pencere olduğunu Paris’te fark ettiğini anlatır.

Seyirci yönetmenin eski arkadaşının anlattıkları eşliğinde Kavur’ un Paris yıllarındaki arayışına şahitlik eder. Hem bu bölümde hem de film boyunca sözcüklere sığmayacak derecede etkileyici görüntüler kullanılmıştır. Kavur’ un Paris’ten ailesine yazdığı mektup seslendirilirken gördüğümüz metro istasyonu ya da tren görüntüleri zamanın aktığını ve arayışın kahraman açısından asla hız kesmediğini hatırlatmaktadır. Kavur, mektubunda ailesin de köpeklerinin de bulunduğu fotoğrafları istemektedir.

Eski bir otelin ya da mekanın iç görüntüleri eşliğinde yönetmen Paris’teki bir otelde üç yıl gece bekçiliği yaptığını anlatır. Herkes uyduktan sonra resepsiyonda tek kaldığını kendi kendine hayaller kurduğunu ve zaman algısının değiştiğini, düşüncelerini ve müşteriler hakkında yürüttüğü tahminleri anlatır. Seyirci böylece onun Zebercet karakterini nasıl yarattığını da anlamış olur. Yönetmen bunları anlatırken kamera renkli kapı camları, siyah beyaz bir tv, tüplü eski bir fener, soba, duvarda birçok saat görüntüsünün olduğu bir mekanda gezinir. Bu mekanda Atatürk fotoğrafı ve Türk bayrak da vardır. Bu noktada Özeler, Kavur’ un “Toplumcu Gerçekçi” bakış açısını vurgulamış olması muhtemeldir.

Seyirci, kendisini ezan sesi ve küllükteki izmarit görüntüleri eşliğinde Göynükte “Akrebin Yolculuğu” (1997) filminin çekildiği mekanda bulur. Saat kulesi bütün ihtişamıyla tepedir. Fırat Özeler de tıpkı Kavur gibi mekanı etkileyici kullanmaktadır. Sokaktan geçen eskici, ezan sesi eşliğinde eski evlerin ve kasabanın görüntüsü, motosikletle geçip giden yaşlı bir adam, hepsi kahramanın arayışını vurgulamak için işlevsel kullanılmıştır.

Kadın: sonbahar bitiyor, kış ise hala gerçek yüzünü göstermedi. Ne kadar süredir yolda olduğumu bile unuttum, biraz ara verip küçük bir kasabada bir süre kalmaya karar verdim, eski bir konaktan bozma küçük bir otelde kalıyorum. Otelde bir tek ben ve birkaç kez oturup lafladığım sahibi varız. Bu küçük konağın beş numaralı odasında hem biraz dinlenme fırsatı

buldum hem de yolculuğumun geri kalanı için biraz olsun heves toplayabildim. Burası o kadar sessiz ki hele de sabahları, camdan bana bakan saat kulesi ile uyanıyorum.

Bu sırada pencereden "Akrebin Yolculuğu" filminde Kerem karakterinin de uzun uzun izlediği tepedeki saat kulesi vardır. Üzerinde otel yazan eski, mavi demir kapı, "Akrebin Yolculuğu" (1997) filminin çekildiği bu mekana göndermeler taşır.

Kavur: Anadolu'daki bir oteli Paris'teki bir otelle kıyaslamak tabi ki mümkün değil ama duygu olarak çok büyük benzerlikler taşıdığını söyleyebilirim. Sürekli devinim ve yalnızlığın olduğu bir mekan, hiçbir zaman kendinizi ait hissetmediğiniz ama gidecek başka bir yeriniz de olmadığı bir yer. Daha sonraları o küçük kasaba otellerinde çok kaldım, eski püskü odalardaki yalnızlık duygusunu çok yaşadım. O zavallı otellerde gelip geçen insanları gözlemeyi hep çok sevdim. Hepsi hüzünlüydü, sanki bir şeyleri beceremeyişler ve bir el onları bu odalara fırlatmıştı. Hayat bu insanları mağlup etmişti. Her zaman duran bir yanım var, bir yanım ise sürekli git diyor bana.

Yönetmenin ağzından bu söylem gerçekleşirken bir yandan eski kapılar, kırık aynalar, kirli kavanozlar, vazolar, paslanmış eski masa ve sandalyeler. Görüntü, kasabanın eski yıkık dökük çatılı evlerinin üstten çarpıcı görüntüsüyle biterek kadrajını ışıklı bir tünelde açar. Bu tünel "Amansız Yol" (1985) filminde şoför Hasan'ın filmin bir yerinde kaybolacağının habercisi olarak giriş yaparak gözden kaybolduğu tüneli hatırlatmaktadır. "Ömer Kavur Belgeseli" olması gerektiği gibi bir arayış ve yol filmidir. Çünkü Kavur, arayış ve yolların yönetmenidir. Filmde son derce yoğun kullanılmış tünel ve yol görüntüleri, kahramanın arayışını vurgular niteliktedir.

Film memleketten görüntülerle devam ederken Kavur, ülkenin sinema açısından içinde bulunduğu durumu eleştirir ve kendi yapmak istediği sinemadan söz eder. Sektördekilerin onu aralarına almadığını, kendisinin eleştiriler yazıp reklam filmleri çektiğini anlatır. Arayışı vurgulayan muhteşem yol görüntüleri eşliğinde sadece sesini duyduğumuz kadın, filmini yakan ve intihar eden yönetmeni anlatır. Bu sahnede kadın, sinemanın içinde bulunduğu durumu anlatırken muhteşem yol tasvirleri bu söylemi ve arayışın devam etmesi gerektiği tezini desteklemektedir.

Kadın: Filmler, senaryolar, oyuncular, yıkılıp gitmiş salonlar ne çok şey kayıptı, bense unutmuyordum.

Fırat Özeler, sinematografik açıdan muhteşem görüntüler çekmiştir. Özellikle arabanın geri geri gittiği yol sahnesi seyirciye nerden gelip nereye gittiği konusunda farkındalık noktasında bir hatırlatmadır. Film, bir kadının bir yönetmenin konuşmasıyla sürüp gider. Filmin sonuna doğru sanki ikisi konuşa konuşa birbirlerini bulmuş gibi söylemleri karşılıklı bir diyaloğa dönüşür.

Kavur çektiği iki kısa filmi anlatır, bu sırada bu kısa filmler çekilirken görüntüler geçmektedir. Fotoğrafta siyah saçlı, derin bakışlı bir kadın ve silah vardır, yerde elinde silahla ölü bir adam vardır. Kavurun bu kısa film ve hikayesi filmin sonunda gösterilmektedir.

Kadın: Albümleri karıştırırken rastladığım ve o filmlere ait olduğunu hemen anladığım birkaç set fotoğrafından başka bir şey kalmamıştı geriye. O filmler de bu ülkede çekilmiş olmaktan nasiplerini almışlardır ve belki de bir depoda çürümüş ya da bir çöplükte yanıp kül olmuşlardır diye düşündüm. Filmlerin çekildiğinden bile kimsenin haberi yoktu. Arayacaktım aramasına ama nerden başlamam gerektiğini bilmiyordum. Aylar sonra on 13.10.1963 tarihli saat 03.30 Londra dönüşü Ortaköy notuyla bir fotoğraf dikkatimi çekti. Fotoğrafta yazılı üç isimden birini daha önce hiçbir yerde görmemiştim. Bu yüze o kadar uzun süre baktım ki nerden hatırladığımı en sonunda anladım. Hiçbir yerde hiçbir bilgiye ulaşamadım. Ancak başka bir yolu vardı. Aslında daha önce de birçok kez karşıma çıkmıştı bu isim. Üç yakın arkadaştan sonuncusu. (Burada bahsedilen kişi Kavur' un yakın arkadaşı Mehmet Rado' dur.) Bu konuşma, eski fil makaraları, notlar ve fotoğrafların olduğu görüntüler eşliğinde sürüp gider. Sonra karanlıkta aydınlığa açılan estetik kapı ve pencere resimleri görünür.

Mehmet Rado, 1963 senesinde Ömer Kavur' la farklı liselerden Kabataş lisesine geldiklerini, orada Kabataş diye bir dergi çıkardıklarını, Kavur' un o dergide Fransız filmlerini yorumladığını, bir gece okuldan kaçıp Beyoğlu'nda dolaştıklarını yine bir gece böyle dolaşırken Londra isimli pavyondan dönerlerken gece fotoğraf çektirdiklerini ve Kavur' un o notu fotoğrafa düştüğünü anlatır. Rado eski fotoğraflara bakarak Kavur' la birlikte bir kısa film çektiklerini hatta Kavur' un bu filmi Fransa'daki bir kısa metraj film yarışmasına göndermek için çektiğini ama filmin akıbetini bilmediğini de ekler. (Neyse ki Özeler, bu kısa filmi bulmuş ve filmin sonuna eklemiştir.)

Bu noktada Kavur, farklı mekan görüntüleri eşliğinde, Türk sineması ile ilgili kurduğu hayallerin yavaş yavaş karardığını anlatır. Kendi isteklerini yapımcı ve starlara kabul ettiremediğini ve zamanla beklentilere göre hareket etmeye başladığını ama bir süre sonra durup bunu sorguladığını anlatır.

Kadın: (Gece dışardaki sokaklar, evler, köpekler, sokak lambaları, park halindeki arabalar, vitrinler, bayrak, tuhaf ağaçlar ve kahramanın arayışına hizmet eden daha birçok görüntü eşliğinde.) İnanmak istiyorum. Gerçek olmasına gerek bile yok, ben öyle sansam yeter. En azından gerçek sandığım bir şeye inansaydım ve aramak zorunda kalmasaydım. Bilseydim ki o vardır ve tüm sır artık çözülmüştür. Hayal kırıklıklarını tüm hüzünleri, ölümü kendi aklımı ve düşüncelerimi dahi dışardan izleyebilseydim eğer kısacık da olsa o huzuru hissedebilirdim. Bilmem, belki uyanır uyanmaz rüyalarımı hatırlayabilirdim böylece.

Kavur: (Karlı yol sahneleri ve kızıl gök görüntüleri eşliğinde uzak bir yoldan geçerek küçülüp giden arabalar, yol tekerleklerin altından yağ gibi kayıp gitmektedir.) Kaçıp gitmeyi düşünüyordum. Ağır bir kişisel bunalım içine girdim. Yaptığım işlerden hiç memnun değildim, kendimden memnun değildim. İşin içinden çıkamaz bir hale geldim, sinemaya ihanet ettiğimi düşünmeye başladım. Nasıl on, on beş yıl önce bir karar verdin, Fransa'ya mı döneceksin yoksa ülkende mi kalacaksın yine bir karar vermem gerekiyordu. Sen bu sinemayı başkaları için başkalarının istediği gibi mi yapacaksın yoksa zor da olsa sonuçlarına katlanıp kendine ait olanı mı bulacaksın? İşte o zaman sinemanın nasıl bir sorumluluk ve anlam taşıdığını daha iyi kavradım. Kırk yaşındaydım, kararımı verdim bir daha bu beklentiler yönünde böyle sorumsuz filmler yapmayacağım dedim. Vicdanımla bir yüzleşme yaşamam gerekiyordu. Çok fazla yolculuk yapmaya başlamıştım. Biraz uzaklaşmaya ihtiyacım vardı.

Kadın: Peki ben neden yoldayım?

Kavur: Zaman sıkışır yolculukta daha yoğun hissedilir belki yaşadığımız yine aynı müddettir ama hissettiğimiz farklıdır. Yola çıkışınla hedefe ulaşman arasında meseleni halletmen gerekir. Bu mesele kendinle bir hesaplaşmadır aslında.

Kadın: Ya bilmiyorsam neyle hesaplaşmam gerektiğini.

Kavur: İnsan yoldayken veya hiç bilmediği bir şehirde yalnız başınayken bazı şeylerin bilincine varabilir, yabancı bir yerde hiç tanımadığı bir memlekette.

Kadın: Keşke hiç bilmediğim bir yere gitmek her şeyi çözseydi. Ben nasıl bileceğim bu yerlerde ne aradığımı, nasıl bulacağım neden yalnız kaldığımı?

Kavur: Kendi ruhunu didik didik ederek.

Kadın ve yönetmenin bu karşılıklı söylemi sürerken yol sahneleri bazı eski ev görüntüleriyle yer değiştirir.

Kavur: Kaya köyü buldum. Yüce bir şeydi, gördüğüm şey karşısında ne hissedeceğimi bilemedim. Çocukluğum aklıma geldi anneannemin konağı aklıma geldi. Anneannem dışında bir iz yoktu çocukluğumdan, içimde ağıt gibi bir şeyler hissettim. Annem bir tarafta babam bir tarafta, ben onlarla bir ayrılış dahi yaşadığımı hatırlamıyorum aslında, biz hep ayrıydık. Tek bir şey hatırladım o sırada çocukluğumda yaşadığım yerde duvar taşların ardında bir şeyler saklardım. Bazen bir not, bazen ufak tefek bir oyuncak, neden yapardım bilmiyorum. Belki çocukça bir oyun belki de eninde sonunda gideceğimi bildiğimden kendimden bir iz bırakmak için ya da bir gün dönersem kendime ait bir şeyler bulabilmek umuduyla. İstanbul'daki bütün hayatımı terk etmek isteği doğdu o an içimde. Hiçbir eşya alamdan, kimseye haber vermeden bu terk edilmiş kasabada yaşamak istedim. Ben bu yeni düzene her taraftan üzerimize gelen bu yeni kültüre alışamıyorum. Üzerimizdeki baskıdan, ahlak anlayışından mücadele gücümüzün zayıflığından ha bire yok olup gidiyoruz. İnsanlar buna müstehak değiller.

Yönetmen bu konuşmayı "Gece Yolculuğu" filminin çekildiği terk edilmiş Rum kasabası (Kayaköy) nın etkileyici görüntüleri eşliğinde yapmakta ve seyirciyi, Ali yönetmenin senaryosunu bıraktığı uçurumun başında bir arayışın orta yerine bırakmaktadır.

Kadın: Bütün yüzler, bütün evler ölmüştü. Duvarlar yıkılmış, hafıza ölmüştü. Her şey eskinin bir fotoğrafına dönüşmüştü. Yıkık dökük harabe bir yerdi burası. Gece kulüpleri, birahaneler, Önlerinde sigaralarını içerken hayattaki her şeyi bildiğini zannedenler, parası olanların kaldığı kaloriferli oteller, pis pansiyonlar, parası olmayanların uyukladığı kahvehaneler, üst kattan caddeyi izleyen cansız mankenleriyle perukçular, tek bilete peş peşe iki porno film gösteren bodrum katı sinemalar, o filmleri rutubetten duvarları çürümüş, havasız salonlarda izleyenler ki sadece erkeklerden ibaret değillerdi ve bu salonlar yıkılırken kimse üzülmek gereği bile duymamıştı. Neonlu tabelalar yeni yeni parlarken açık hava sinemalarından bozma otoparklar, batan sinemalardan bozma atari salonları, video kulüpleri ve etraflarında dolana mutsuz gençler. Hepsi kazanacakları o günü bekliyordu. Yalnızca şu hayatta kendilerinin de biraz olsun şanslı olduğuna inanabilmek için. Tüm bunlar neredeydi şimdi. Her şey ne kadar gizemli ölmüştü. Bundan sonra kafamı kaldıracağım dedim kendi kendime. Yukarı bakarak yürüyeceğim bu yok olmuş sokaklarda. Unutulmanın bir kenara atılmanın verdiği mahcuplukla öyle saklanmışlardı ki başka türlü görmek mümkün değildi sanki onları. Pencereleri naylonla kaplı yüzlerce yıllık binaları, bu binaların içinde yaşayanları sakince pencereden bakanları görecektim. Yıllarca beni, kendilerini hiç fark ettirmeden izleyen meleklerden de haberdardım artık. Göz göze gelecektim onlarla. Bizi gör diyeceklerdi bana. Bak her taraf kötülük tarafından sarılmamıştır, sevilmeye değer şeyler hala vardır.

Kavur: İşte sen bu yok olmuşluğu seveceksin.

Sadece sesini duyduğumuz kadın kahraman, bu uzun konuşmayı yaparken eski İstanbul fotoğrafları hafızamızda etkileyici izler bırakmaktadır. Tarihi yapılarda, merdiven başlarında durmuş neye baktığı belli olmayan insanlar, şadırvanların başında silikleşmiş görüntüler, görkemli eski sokaklar ve binalar, o binaların kırılan camlarının yerine geçmiş naylonlar, binaların dış cephelerinde zamana meydan okuyan zarif işlemeler, o binaların arasında yalnızlığı sembolize eden ağaçlar, sokaklarda kadraja takılmış insanalar, arabalar, sokak satıcıları, gece kulüplerinde ve gazinolardaki ışıklı tabelalar, simitçiler, yaşlı kadınlar, çocuklar, sokakta kaos ve asker görüntüleri, eski binaların pencerelerinde sokağı boş gözlerle izleyen insanlar ve köpekler. Kısaca kahramanın sonsuz ve anlamsız arayışını imge altına almak için gereken her şey vardır bu görüntülerde.

Üçüncü bölüm: Burada çok güzel şeylerin basitliği vardı.

Karla kaplı bir arazide iki elektrik direğinin arasında gezinen bir sokak köpeği, uzayıp giden ıssız bir yol ve yalnız küçük evler. Burası tüten bacası ve sokak köpeğiyle bir tren istasyonudur. Özeler, Kavur' un tren istasyonlarını sevdiğini içselleştirmiştir.

Kadın: Karın sessizliği demişti birisi. Evet öyle bir şey varmış gerçekten. Bu sessizlikte kafa dinlemek çok güzel. Çok yoruldum, artık bir son vermeyi de düşündüm açıkçası ancak yarım bırakmaya pek cesaretim yok. Bunu bir yenilgi olarak görüyorum sanırım ve başa çıkabileceğimden emin değilim. Tek tesellim en azından yalnızlığımı unutuyorum buralarda. İnanın bana eğer gecenin bir vakti buz gibi bir havada hiç bilmediğiniz bir yerde küçücük bir tren istasyonundaysanız yalnızlık pek de kafaya taktığınız bir şey olmuyor. Yalnızlık böyle analarda somutlaşıyor. Kendim de bu unutulmuş istasyonun unutulmuş bir eşyası oluveriyorum. Bir işe yaramasam da kendimi kıymetli hissediyorum. (Sahneye giriş yapan tren görüntüsüyle birleşen yol görüntüsü kahramanı da seyirciyi de alıp bir arayışın kucağına bırakıveriyor.) Eninde sonunda işte bitti diyeceğim o an gelecek eminim. O an geldiğinde ne halde olurum bilmiyorum ancak geleceğini biliyorum. (Bir kavur filminden fırlayıp gelmiş tır kamyonun karlı coğrafyadaki vurucu görüntüsü eşliğinde Kavur anlatmaya başlar.)

Kavur: Sevgili dostum, nasıl bir ruh hali içinde olduğumu anlatamam, yine dayanamadım ve bir yolculuğa çıktım. Günler nasıl geçiyor anlamıyorum. Üretemiyorum, yazamıyorum, yazdığım hiçbir şeyi beğenmiyorum. Kaç yıldır bir film dahi çekememiş olmak zoruma gidiyor. Oysa en verimli dönemlerim olabilirdi. Sinemaya bambaşka bir gözle bakmaya

başladıktan sonra bu hastalığın her şeyi bir anda durdurması, hastalıktan daha acıtıcı. En kötüsü de hiçbir şey yazmadıkça kendimi ifade edebilmekten iyice uzaklaştım. Evden çıkmak bile istemiyordum aslına bakarsan. Biliyorsun uzun zamandır bir senaryo vardı Feride'yle üzerinde çalıştığımız, onu bahane edip Hamburg'a geldim. Hem kafa dinleyeceğim hem de film için düşündüğümüz mekanlara bakacağım. Gitmeden kendime bir kamera da aldım. (Bu konuşma uzayıp giden sessizce akıp giden muhteşem yol görüntüleri eşliğinde devam etmektedir. Bu noktada Kavur' un çekmiş olabileceğini düşündüğümüz üzerinde tarih olan eski yol ve şehir görüntüleri devreye girmektedir.) Buraya öğle vakitlerinde vardım, akşama kadar elimde kamera aylak aylak dolaştım. Şehri tanımaya çalışıyorum, şehrin sakinliği, sessizliği beni oldukça şaşırttı. Akşama doğru çok güzel bir yakamoza denk geldim. (Gerçek bir yakamoz görüntüsü var.) Çocukluğumuzda akşamları sahile inip izlediğimiz yakamozları hatırlar mısın? Onlar aklıma geldi hayal meyal. Buralarda daha iyi anlıyorum ki kalabalık bana göre değil. Hala kalabalık bir ortama girdiğimde nasıl davranacağımı bilemiyorum. Keşke her şeyi unutabilsem, bütün yüzleri, İstanbul'u, gürültüsünü, ikiyüzlülükleri, tüm bunlarla nasıl barışacağım? Öyle huzursuzum ki yapmak istediklerim, yapamadıklarım ve yapabildiklerin de dahil huzur bulamadığın hayat. Sanırım bizim hiçbir zaman bitmeyecek çaresizliğimiz biraz da bu. Belki de here şeye ben kendim sebep oldum. Uyum sağlayıp benden bekleneni yapsaydım her şey daha iyi olurdu. Çok izlenen filmler yapmaya çalışsaydım mesela sanki tüm sorun buymuş gibi ama aslında bir inanç sorunu bizimkisi, kimse inandığı işi yapmıyor. İnan bana tüm o toplumcu filmler de sadece şu an moda diye yapılıyor. Geçenlerde kulağıma bir şey geldi, bana işbirlikçi diyenler olmuş. Filmlerimin devrimci filmler olmadığının farkındayım ama bana işbirlikçi diyeneler de farkındaki hepsi hala set işçilerini sigortasız çalıştırıyorlar, en devrimci filmleri yapsalar ne olur? Ben sadece dürüstçe üretmek istiyorum, kendi istediğim sinemayı yapmak istiyorum. Çok izlenmediğimin her zaman farkındayım ama sana daha önce de söylediğim gibi ben film yaparken dost seçiyorum. Kalbi sinema için atam bir insan yeter bana, herkesle dost olmak zorunda değiliz. Yalnız kalsak ne olur. (Tüm bu konuşma çekilmiş eski yol görüntüleriyle son bulmaktadır.)

Sahneye elinde müzik aletiyle bir kadın girer, sonra deniz fenerine sahip bir sahilde kahramanın sonsuz arayışını temsilen ayak izleri görülür.

Kavur: Burada oldukça fazla hatırlamak üzerine düşündüm. Bir insan bir şeyi ne için hatırlar? Ben birçok şeyi neden hatırlayabildiğimi bilmiyorum ya da çok basit bir şeyi neden hatırlayamadığımı bilmiyorum. Her şey çok uzakta gibi görünüyor. Aklımda bir şeyler canlanıyor ama ne olduklarını kestiremiyorum.

Son bölüm:

Bir bilgisayarın masa üstü ve o masa üstündeki Kavur görseli ile başlamakta, filmin bilgisayar ortamındaki senaryosuyla devam etmektedir. Özeler son bölümdeki bu giriş sahnesiyle seyirciyi filmin o büyülü atmosferinden koparark gerçekle karşı karşıya getirmekte ve tüm gerçekliğine rağmen her şeyin belki hayatlarımızın bile bir kurgu olabileceği gerçeğini hatırlatmaktadır. Görüntüler çizgi film ile devam ederek seyirciyi bir başka kurmaca boyuta götürerek şaşırtmaktadır. Çizgi karakterler olan böcekler birtakım faaliyetlerle dikkatimizi çekmektedir. Çizgi sinek elindeki boks eldiveniyle "Evvel 2" yazısını yumruklar. Daha sonra aynı sinek, böcekler dünyasında bir başka böceği kovalamaktadır. Bu görüntüler "Gece Yolculuğu" (1987) filminin başladığı vapurun görüntüleriyle son bulmaktadır.

Kavur: Hastalık beni çok yormuştu, biraz şehirden uzaklaşmak biraz da dinlenmek için Bozcada' ya gittim. Kıştı, yaz gezginlerinden kimsecikler yoktu ortada, adanın en tenha dönemleriydi. Mahzun terk edilmiş gibi görünen hali ıssız sokaklar boş dükkanlar, akşam dört, dört buçuktan el ayağın çekilmesi çok etkiledi beni. Geceleri bomboş sokaklarda yürürdüm.

Bu konuşma sürerken büyük ihtimalle adadan gerçek fotoğraf ve video görüntüleri akıp gitmektedir. Bu görüntülerde Kavur' un gerçek görüntüleri de vardır. Seyirci, kendisini "Karşılaşma" (2003) filminin bir sahnesinin orta yerinde bulmaktadır. Dev pervanelerin altında Mahmut karakterinin cesedinin bulunduğu yerdeki filmin kamera arkası görüntüleri etkileyicidir.

Kavur: O dev pervanelerin altında o soğuk rüzgarlı günde bir hikaye anlatmak istedim. Son zamanlarda yaşadıklarımın bende bıraktığı duygusal izler de vardı. Temel meselem ölümle hesaplaşmaktı. Çok karmaşık bir konu ölüm, karanlık bir konu. Ölümle yüzleşmek zorunda kaldığımızda hayattaki bütün değer yargılarımız değişiyor, geçmişte yapılan hatalar veya yapamadığımız şeyler, belki bizi yeni bir arayışın içine itiyor. Hayatımız boyunca beceremediğimi veya yanlış yaptığımız birçok şeyi yoluna koymaya çalışıyoruz. Çocukken anneannemle birlikte dua ederdim bunun için, bugün dua etmiyorum ama kendimce bazı inançlarım var, onları yerine getirmeye çalışırım yoksa bir tılsım bozulurmuş gibi gelir. Mesela bir dilek ağacım vardır ona bir defa dilekte bulunmuştum hepsi yerine gelmişti. O ağaca inanmaya başladım daha sonra. Genellikle de dileklerimin hepsi gerçekleşir. Ama bunu hak etmiş olmak gerek ben asıl bunun için çaba gösteririm. Bedelsiz hiçbir şey yok buna kesin

inanıyorum. Hepimiz bir hayli sürükleniyoruz, bazen bir hedefi olan da o hedefinden yoruluyor, bıkıyor; ulaşamayacağı inancına endişesine kapılıyor. İnsanın kendi yazgısını belirleyebileceği koşulları sunmuyor bu ülke. Bu ülke insanın ya kendine dayatılanı kabul etmesi ya da kendi yazgısını arayıp bulması gerekiyor.

Bu konuşma sürerken adadan dalga sahil kum ağaç ve başka etkili görüntüler akıp gitmektedir. Yönetmenin bu ülke diye başlattığı söylem, hala Ömer Kavur' un "Toplumcu Gerçekçi " bakış açısının yansımalardır. Görüntüler adanın gece karanlığındaki sokak ve sahil görüntüsüyle sürüp gider.

Kadın: Ama neden, neden aramak zorundayım. Bir insan olduğu yerde kalakalmak, çürümek ara sıra geçmişi hatırlamak. Daha sonra tekrar unutmak çürüye çürüye yok olmak isteyebilir. Buna hakkım yok mu benim?

Kavur: her şey bir arayıştır, arayışın illa fiziksel bir şey olmasına gerek yok. Durmak da bir arayıştır, düşünmek de bir arayıştır. O kadar sınırsızdır ki bu sinemanın kendisi de bir arayıştır mesela ya da yalnızlık gerçekten bir arayış sürecine giren insanın yalnız olması gerekir.

Kadın: belki de bize aramayı ve onu sevmeyi öğrettiği için güzeldir bu ülke. (Bu noktada yine Ömer Kavur' un "Toplumcu Gerçekçi" bakış açısının Özeler' e yansıması görülmektedir.)

Kavur: Altmış yaşıma geldim. Hayatın bize öğrettiği birçok şey oluyor. Ben bireyin yalnızlığına inana bir insanım ama o yalnızlık bireyi güçlü mü kılar zayıflatır mı işte o konuda bir şey söyleyemem. Tek söyleyebileceğim yalnız bir insanın kendisiyle hesaplaşması kaçınılmazdır ama bu yalnızlık ve sonrasındaki bütün arayış kendine Has bir umut taşır. Arayışın umudu diyorum ben buna.

Kadın: Ben o umudu hiç bilmediğim bir yerde kaybetmekten çok korkuyorum.

Kavur: O umut gelip geçici bir şey değil, arayışın kendisinde en içinde var. Hem neyi aradığımız da çok önemli değil bir yerden sonra çünkü neyi arıyor olursak olalım kanaatimce varılacak nokta aynıdır. Yani gerçeği arıyoruz, kendimizle ilgili gerçeği. İnsan ancak ararsa o büyük adımı atabilir, gerçekle yüzleşebilir ama gerçek nedir? Kişiden kişiye değişir mi?

Kadın: herkesin kendi gerçeği değil mi?

Kavur: İşte hayattaki gizem budur.

Kadın: peki seninki

Kavur: bilmiyorum. Sadece sinema yapmak istiyorum ve iyi yapmak istiyorum. İçimden geldiği gibi yapmak istiyorum. Ancak ben kendi filmlerimi çok fazla sevmiyorum. Bazen durup bakıyorum ne yapmışım ne etmişim diye gördükçe nefret dahi ediyorum çünkü yapmak istediğim şeyleri daha henüz yapabilmiş değilim. Ben maalesef kendimi çok yetersiz çok eksik buluyorum. Sonra şu soruyu soruyorum kendime: O filmleri tekrar yapabilir miyim? Bilmiyorum o kadar kasveti kaldırabilir miyim? Kendi filmlerim bana anlatılsa örneğin bu adamın filmlerine gider miyim? Hiç bilmiyorum. Peki niçin sinema yapmaya devam ediyorum? Başka bir iş yapmayı beceremediğim için. Yapabildiğim tek şey sinema ve ben bundan çok mutluyum. (Kavur' a ait bu söylem onun sette çekilmiş siyah beyaz fotoğrafları eşliğinde arayış temasını güçlendirmektedir. Vapurda başlayan görüntü karlı bir yol sahnesi ile son bulmaktadır.

Kadın: Yolun sonuna geldiğimi anladım, bu maceranın hiçbir zaman bitmediğini biliyor hem de artık sonunda olduğumu en derinimde hissedebiliyordum. Adını yaşayanlardan başka kimsenin bilmediği yalnız kasabaları, çeşmesinden akan suyu donmuş, hiçbir evinin bacası tütmeyen köyleri geçtik. Belki bizi kimse fark etmedi. Gece vakti kimsenin onları beklemediği istasyonlarda inen bir iki kişi karanlıkta kayboldu, biz devam ettik ve ben hiçbir sırrı çözemedim. İşte o an yalnızca bu sırlarla mutlu olabileceğimi anladım. Eğer ki tesadüfen eksik olan o parçayı bulsaydım ya da bir an yanılıp bulduğumu sansaydım, sığınacağım bir şey kalamayacaktı. Önemli olan sırrın ne olduğu değildi çünkü o sırrı sır yapan sadece aranıyor olmasıydı. Bunu biliyordu ve o kadar iyi saklamıştı ki aranacak ne çok şey var dedim kendi kendime. Sabaha karşıydı, hava yeni yeni kızıllaşmaya başlamıştı ve uçsuz bucaksız dağların arasında ilerliyordu tren, herkes uyuyordu. Güneş doğunca uyanacaklarını düşünerek sessizliğin son anlarını değerlendirmek istedim. Gidip kendime bir çay aldım en arkadaki vagondan, tazeydi, sonra yerime döndüm, etrafı izliyordum. Tren bir anda ama hiç gürültü yapmadan iki dağın arasında bir düzlükte durdu. Yalnız birkaç kişi gözlerini açmıştı uyuyanlardan, kondüktör istediğim yere geldiğimizi söyledi, inmem gerekiyordu. Uyanan iki üç kişi ile göz göze geldik, sonra tren devam etti. Kimsenin olmadığı bir istasyondaydım, yıkık dökük terk edilmiş birkaç ufak bina, gişe kapalı bekleme salonu boştu. Önce ne yapacağımı bilemedim, yürümeye karar verdim. İnerken kondüktör tren yolunun yanındaki patikayı dümdüz takip edebileceğimi söylemişti. Bir kasabaya vardım o yoldan, orda da kimse yoktu. Binalar boş her yer karla kaplı harabeydi. Uzaktan bir tilki sesi duydum. Aslında daha önce hiç tilki sesi duymamıştım ama tilki olduğunu anladığımı fark ettim. Tüm insanlar

neredeydi? Bu binalar, evler, okullar, merdivenler, duvarlar, sütunlar, kara tahtalar, tuvaletler, ne yapıyorlardı tek başlarına? Hepsi ürkekçe bakıyordu bana, görünmek istiyorlardı sanki. Bize bak diyemeyecek kadar çaresizlerdi. Sonra bir duvar konuştu benimle. Bizi burada unuttular dedi ama biz buradayız. Çekingen bir fısıltıyla ben de buradayım diyebildim. Onları görüyordum, onları seviyordum. Yaşadığım yer dedim. Buradayım işte yaşadığım yerdeyim. O sırada uyandım, rüyamı hatırlıyordum.

(Görünmeyen kadın karakterin bu son söylemindeki tasvir gücü kahramanın sonsuz arayışını destekleyen bir söylemdir. Kimsenin olmadığı ıssız bir tren garı ve kasaba, orada yalnız kalarak kahramanın bir gün gelip kendilerini görmesini bekleyen duvarlar, evler ve bunların asıl çabalarının görülmek olasını ele alalım. Bu söylemdeki her şey, cansız olan nesnenin dahi görülmek çabası içinde olduğunu ve bu görülme işlemini yapacak kimsenin de sadece hikayenin kahramanı olduğunu dillendirmektedir.)

Kavur: Son zamanlarda hep aynı rüyayı görmeye başladım. Anneannemin köşesindeyim. Eşyalar, her şey mahvolmuş. Anneannemin sallanan sandalyesinin sesini duyuyorum ama kendisini bulamıyorum. Buraya ne oldu diyorum cevap gelmiyor. Uyduğunu düşünüyorum. Sanki her şey bir askıya asılmış gibi. Sonra bir şiiri hatırlıyorum. (Buradaki söylem, Kavur' un 1996'da çektiği ve "Aşk Üzerine Söylenmiş Her Şey" isimli seçki içindeki kısa film olan "Buluşma" filmindeki düş sahnesini hatırlatmaktadır. Böylece Kavur' un filmlerindeki sahnelerin hayatından izler taşıdığı anlaşılmaktadır.)

Her şey yerli yerinde

Havuz başında servi,

Bir dolap gıcırdıyor, uzaklarda durmadan.

Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan.

Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi.

Her şey yerli yerinde, masa sürahi bardak,

Serpilen aydınlıkta dalların arasında,

Büyülenmiş bir ceylan gibi bakıyor zaman.

Sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak,

Biliyorum gölgede senin uyuduğunu,

Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin,

Hazların aleminde yumulmuş kirpikleri,

Yüzünde bir tebessüm bu ağır öğle sonu,

Belki rüyalarındır bu taze açmış güller,

Bu yumuşak aydınlık dalların tepesinde.

Bitmeyen aşk türküsü kumruların sesinde.

Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner.

Kavur ve kadın:

Her şey yerli yerinde bir dolap uzaklarda,

Azapta ruh gibi gıcırdıyor durmadan,

Bir şeyler hatırlıyor belki maceramızdan,

Kuru güz yaprakları uçuşuyor belki rüzgarda.

Filmin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eşya ve zaman üzerine yazdığı "Her Şey Yerli Yerinde" adlı şiirle bitirilmesi de zaman, mekan, arayış ve tüm bunları fark etmek noktasında isabet olmuştur. Ayrıca Kavur' un zamanla olan sorunu düşünüldüğünde onun sinema hayatını ele alan bir belgesel filmin zaman şairi olarak anılan Tanpınar'ın zaman üzerine yazılmış şiiriyle bitirilmesi de son derece etkileyici ve yerine olmuştur.

3.7.Ömer Kavur Filmlerinde Tema, Konu, Karakter, Zaman, Mekan, Olay ve Arayış Tablosu

Bütün Kavur filmleri incelendiği zaman belli temalar karşımıza çıkmaktadır. Bireyin yalnızlığı, yabancılaşma, bir kenara itilmişlik, mekana sıkışmak, farkındalıktan kaynaklı mutsuzluk, bireysel bunalım, psikolojik savaş, içsel hesaplaşma, gerçeği ve benliğini arayış, yola çıkmak, mekandan gidiş, ayrıksı olmak, görmek-görememek, zaman sorunsalı, ölüm ve yaşam, geçeği arayış vs. Kavur, yaşadığı koşulları tema olarak filmlerine yansıtmıştır. Seksen dönemi olaylarında yaşanan baskı ve haksızlık, ölüm kalım meselesi, kargaşa ve kaos, toplumsal ve siyasal olaylar (Gökmen, 2018:11).

Yatık Emine (1974)

Tema: Ahlak ve adalet arayışı, yabancılaşma, ikiyüzlülük, vicdan muhasebesi.

Konu: Ahlaksal açıdan dışlanmış bir kadının tutunma çabası.

Karakter: Kasabalılar. Yatık Emine, Kumandan, Server Efendi.

Zaman: Osmanlı'nın son zamanları, Emine'nin kasabaya gelişinden ölümüne kadar geçen kronolojik zaman.

Mekan: Kendi içinde orman kanunlarına sahip kasaba.

Olay: Bir kadının hayatta kalmaya çalışırken uğradığı haksızlık ve dışlanmışlık. Emine adı çıktığı için bir taşra kasabasına sürülür ve orada tutunmaya çalışır. Ahlak açısından yozlaşmış kasabalılar buna izin vermez.

Arayış: Fiziksel bir tutunma çabası içinde devine ve hayatta kalma adına arayış.

Yusuf İle Kenan (1979)

Tema: Farklı toplum kesimleri arasındaki eşitsizlik ve adaletsizlik, güçlü ile güçsüz arasındaki iktidar mücadelesi, bireyin topluma yabancılaşması.

Konu: İki kardeşin hayatta kalma mücadelesi.

Karakter: Yusuf, Kenan, Böcek ve annesi, Falkonetti, kentteki diğer sokak çocukları, kahveci, hanın sahibi ve yeğeni.

Zaman: Kahramanların İstanbul'a gelmesiyle başlayan süreğen zaman.

Mekan: İstanbul'un kenar bir mahallesi, taşra, hapis, tren.

Olay: Babaları kan davası yüzünden öldürülen iki çocuğun hayatta kalamaya çalışırken taşradan İstanbul'a uzanan hikayeleri.

Arayış: Fiziksel olarak hayatta kalma arayışı.

Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981)

Tema: Yabancılaşma, aşk, özlem, arayış, yalnızlık.

Konu: İmkansız aşk.

Karakter: Aysel, Fuat, Bedri, Yavuz, Belgin, kasabalılar.

Zaman: Aysel öğretmenin kasabaya gelişi ile gidişi arasındaki süreğen zaman.

Mekan: Kendi içinde orman kanunlarına sahip kasaba.

Olay: İşleri iyi gitmeyen Fuat'ın kasabadaki zengin iş adamının kızıyla nişanlı olduğu hale kasabaya gelen Aysel öğretmenle birbirlerine duydukları imkansız aşk.

Arayış: Bireyin kendisine ve topluma yabancılaşması ekseninde kazandığı iç görü ile içsel arayış.

Ah Güzel İstanbul (1981)

Tema: Güven problemi, aşk, ahlak anlayışını sorgulama, yabancılaşma.

Konu: İmkansız aşk.

Karakter: Kamil, Cevahir, muavin, diğer şoförler ve hayat kadınları.

Zaman: Kahramanların tanışması ile Cevahir'in ölüme doğru gitti an arasındaki akış halindeki zaman.

Mekan: İstanbul'un bir genelevi ile Anadolu'ya uzanan yollar, Cevahir ve Kamil'in evi.

Olay: Uzun yol şoförlüğü yapan Kamil ile hayat kadını Cevahir arasındaki imkansız aşk.

Arayış: Toplumcu Gerçekçi bakış açısı çerçevesinde kahramanların mutluluk arayışları (fiziksel arayış).

Göl (1983)

Tema: Bireyin topluma yabancılaşması, yalnızlık, gerçeklik algısı.

Konu: Saplantılı aşk.

Karakter: Murat, Nalan, Hasan, kasabalılar.

Zaman: Nalan'ın kasabaya gelişi ile Hasan ile birlikte kasabadan ayrılışı arasında geçen kronolojik zaman.

Mekan: Kendi içinde orman kanunlarına sahip kasaba.

Olay: Kasabanın ileri gelenlerinden Murat'ın kasabaya gelen şarkıcı Nalan'ı eski eşine benzettiği için ona duyduğu saplantılı aşk.

Arayış: Bu filmde arayış bir yandan fiziksel olarak mutluluk ve huzur arayışı bir yandan da Murat karakterinin ölen eşine olan takısı düşünüldüğünde maddi olamayan içsel bir arayış söz konusudur.

Amansız Yol (1985)

Tema: Kaçış, arayış, yalnızlık, yolculuk, yaşam mücadelesi.

Konu: Yıllar sonra Almanya'dan gelen Hasan'ın sevdiği kadın (Sabahat) ve onun kızı (Ayşe) ile birlikte onun kocası (Yavuz) yüzünden mafyadan kaçması.

Karakter: Sabahat, Yavuz, Hasan, Ayşe, mafyatik adamlar.

Zaman: Hasan'ın Almanya'dan dönüşü ile başlayan yolculuk sırasında Sabahat' in ortadan kaybolması, Ayşe ile Hasan'ın onu araması ile devam eden süreğen zaman.

Mekan: İstanbul'un kenar mahallesi, Anadolu'ya uzanan yollar, taşra şehri (Mardin).

Olay: Yıllar sonra Almanya'dan dönen Hasan'ın sevdiği kadın en yakın arkadaşı Yavuz'la evlidir ve aynı zamanda bir hayat kadınıdır. Yavuz'un peşindeki mayfatik adamlar Sabahat ve Hasan'ın da peşine düşerler bu şekilde bir kovalamaca başlar.

Arayış: Fiziksel arayış.

Körebe (1985)

Tema: Farkındalık, kendi toplumuna yabancılaşma, toplum baskısı.

Konu: Kızını arayan bir annenin (Meral) ile kızı arasındaki duygusal bağı ve bu arayışta anneye yardım eden avukat (Turgay) ile anne arasındaki duygusal bağ.

Karakter: Meral, Turgay, Halis, Elif, Elif'in arkadaşı ve annesi, Elifi kaçıran kişi, mahalleli,

Zaman: Meral'in kızının kaybolması ve bulunması arasında geçen kronolojik zaman.

Mekan: Büyük şehir (İstanbul), kendi içinde orman kanunlarına sahip kasaba.

Olay: Eşinden boşanmış bankacı bir annenin (Meral) kızının başka bir çocuk ile karıştırılması sonucu kaçırılması, Meral ve Cihan'ın küçük kızı bulma çabaları.

Arayış: Başta fiziksel bir amacın peşinde başlayan giderek bir iç görüye dönüşen farkındalık.

Anayurt Oteli (1987)

Tema: Yabancılaşma, arayış, yalnızlık.

Konu: Psikolojik sıkıntıları olan bir resepsiyonistin içine düştüğü ruhsal bunalım.

Karakter: Zeberecet, temizlikçi kadın, Gecikmeli Ankara Treniyle gelen Kadın, kasabalılar, otelin müşterileri.

Zaman: Gecikmeli Ankara Treniyle gelen Kadının otele girişi ve Zebercet' in intihar ettiği an arasındaki süreğen zaman.

Mekan: Kasaba, otel, mezarlık, mahkeme salonu.

Olay: Babadan kalma oteli işleten resepsiyonist Zebercet, Gecikmeli Ankara Treniyle gelen kadına bağlanır. Kadın sadece bir gece otelde kalıp gider, Zebercet kadını beklerken ruhsal dengesi giderek kötüleşir.

Arayış: Fiziksel bir arayış yok kahramanın arayışı tamamen ruhsaldır ve kendi içine doğru gerçekleşmektedir.

Gece Yolculuğu(1987)

Tema: Yabancılık, yalnızlık, arayış, yolculuk,

Konu: Ali yönetmenin olağan sinema sektörüne başkaldırısı.

Karakter: Ali yönetmen, senarist Yavuz, Eski kameraman, mezarlıktaki yaşlı adam, star Şeyda, Nesrin, Hayali kadını, müdür Aziz, set ekibi, Yusuf, tansiyon ölçen adam, meczup, kasabalılar.

Zaman: Yönetmen ve senaristin yolculuğa çıkışıyla başlayan yönetmenin farkındalığı ile gelişip onun ortadan kaybolması ile sürüp giden zaman.

Mekan: Terk edilmiş Rum kasabası, yollar, başka kasaba ve köyler, otel, telefon kulübesi.

Olay: Senaristi ile birlikte yeni filmi için mekan arayan yönetmenin yolculuk sırasında bir iç görü kazanması ve bulunduğu sinema sektörü de dahil her şeyi sorgulayarak bir arayışın içine doğru çekilmesi.

Arayış: Başta fiziksel olarak başlayan, süreç içerisinde giderek içsel bir farkındalığa dönüşen arayış.

Gizli Yüz (1990)

Tema: Arayış, yabancılaşma, zaman sorunsalı,

Konu: Hayattaki anlam arayışı.

Karakter: Fotoğrafçı, gizemli kadın, saatçi, kasaba saatçisi, su memuru, fotoğrafçının ailesi, dilini konuşamayan adam, ellerinde saatle bekleyen kederli insanlar, kasabalılar.

Zaman: Kendini tekrar eden döngüsel zaman.

Mekan: Şehirler şehri (İstanbul), Ölüler şehri, Garipler şehri, Kalpler şehri, kasabalar, yollar, otel, saat kulesi, pavyon, saatçi dükkanı, gizemli kadının evi.

Olay: Gizemli kadın arayış halindedir ve pavyon fotoğrafçısından bir yüzü bulmasını ister. Fotoğrafçının bulduğu yüz bir saatçiye aittir. Fotoğrafçı ortadan kaybolur ardından da Gizemli Kadın kaybolur. Kadının arayışı, fotoğrafçının arayışına dönüşür.

Arayış: Başta fiziksel gibi duran arayış giderek ilahi ve içsel bir yolculuğa dönüşür.

Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey/ Buluşma (1996)

Tema: zaman sorunsalı, yalnızlık, ikilem, arayış, sevgi bağı.

Konu: Aşk, sevgi, arkadaşlık ve zaman sorunsalı.

Karakter: Nesrin, Antikacı kadın, Selçuk, şeker ve mani satan adam, rüyadaki çocuklar, sokakta pamuk helva yiyen küçük kız.

Zaman: Geçmiş zamanda başlayıp şimdiki zamanda devam eden kronolojik zaman ve hikayenin kendi kurgusal zamanı.

Mekan: Mezarlık, orman, balıkçı lokantası, kasaba, rüyanın geçtiği belirsizi mekan.

Olay: Aynı adamı sevmiş ve aynı adamla evlenmiş iki kadının ölen adamın ardından birbirleriyle ve hayatla hesaplaşmaları.

Arayış: Artık var olmayan geçmişi aramak ve ona özlem duymak.

Akrebin Yolculuğu (1997)

Tema: Zaman, zamansızlık, arayış, yabancılaşma, ölüm ve yaşam, yalnızlık ve yabancılaşma.

Konu: Zaman, ölüm, yaşam, arayış.

Karakter: Kerem, Esra, Agah Bey ve onun dilsiz yardımcısı, Kör şarkıcılar, resepsiyonist ve hizmetçi.

Zaman: Gizemli adamın gelip Kerem için duran zamanı başlatması ile kendini tekrar eden döngüsel zaman.

Mekan: Tren, kasaba, saat kulesi, orman, göl, otel.

Olay: Kasabaya saat kulesindeki saati tamir etmek için gelen Kerem'le kasabanın ileri gelenlerinde Agah Bey'in gizemli karısı Esra arasında bir yakınlaşma olur. Kerem tanık olduğu cinayetin aslında kendi cinayeti olduğunu anlayacaktır.

Arayış: Fiziksel arayışın arkasında gizli metafizik arayış mevcuttur. Kerem ölü bir kahramandır ve onun için fiziksel arayış son bulmuştur.

Melekler Evi (2000)

Tema: Arayış, iktidar mücadelesi ve etik, gizem, polisiye ve aksiyon.

Konu: Arayış, mafya, siyaset, sanat, özlem, aşk.

Karakter: Ahmet, Arzuhan, İbrahim, kızı ve karısı, Arzuhan'ın babası ve onun adamaları.

Zaman: Ahmet'in Urfa'ya gelmesiyle başlayan süreç içerisinde bulmacayı çözmesiyle devam eden ve gözlerini hastanede açtığı ana kadar geçen kronolojik zaman.

Mekan: Urfa, Güneydoğu Anadolu, mezarlık, Melekler Evi, Şeyhin dergahı, Han, Eski Nizamiye, Ahlat'daki otel.

Olay: Eski savaş muhabiri Ahmet, Urfa'ya eski ve terk edilmiş evlerin fotoğrafını çekmek için gelmiştir. Ahmet orada arkadaşı İbrahim'i de ziyaret eder. Melekler Evi'nde kalan Ahmet'in başı mafya ile derde girer. Üstelik eski milletvekili aynı zamanda mafya olan adamın kızıyla aralarında duygusal bir bağ gelişir.

Arayış: Bu filmde arayış her ne kadar fiziksel olsa da içinde içinde içsel bir yolculuğu da barındırmaktadır.

Karşılaşma (2003)

Tema: Ölüm ve yaşam sorgusu, mutluluk tanımı ve arayışı.

Konu: Ölümün gölgesi altında mutluluk arayışı.

Karakter: Sinan, Mahmut, Osman, Hasan, Aslı, Tasula, hastalar.

Zaman: Sinan ve Mahmut'un tanışması ile başlayan ve onun adada kalması ile sürüp giden kronolojik zaman.

Mekan: Poyraz ada, hastane, Mahmut'un evi, yollar.

Olay: Aynı hastanede tedavi gören Sinan iyileşmeye doğru gider Mahmut içinse hiç şansa yoktur. Mahmut Sinan'dan kendisini öldürmesini ister Sinan kabul etmez ve onun geçmişine doğru çekilir.

Arayış: Fiziksel mutluluk arayışı içinde saklı içsel arayış.

SONUÇ

Ömer Kavur sinemasında arayış temasının ele alındığı bu çalışmada, filmleri incelenen yönetmen bir auteur olduğu için tezin birinci bölümünde auteur kuramı üç başlık halinde ele alınmıştır. "Sinemada Auteur Kuramı", alt başlığında auteur kuramının sinemada nasıl ilerlediği genel olarak aktarılmıştır. "Sinemada Auteur Kavramının Kurama Dönüşmesi ve Gelişimi" başlığı altında bu kavramın gelişimi ve kurama dönüşümü üzerinde durulmuştur. Üçüncü alt başlık olan "Film Analizinde Auteur Yaklaşımı ve Tematik Ortaklık Konusu" başlığı altında ise bu kuramın yönetmenler sinemasında nasıl tezahür ettiği ve ortak kavramlar çerçevesine nasıl odaklandığı incelenmiştir.

Bu kuram hangi şartlarda, nerede ve kimler tarafından vücuda getirilmiştir? Auteur ne demektir, bir yönetmenin auteur olarak değerlendirilmesi için sinemasının nasıl özellikler taşıması gerekmektedir? Söz konusu bu auteur yönetmen sinema dili noktasında bir üsluba sahip midir? Dolayısıyla eğer yönetmen bu üsluba sahipse bu üslup hangi kriterleri bünyesinde barındırmalıdır gibi sorular önem arz ettiğinden bu sorular belli başlı bazı teorik eserler incelenerek cevaplanmaya çalışılmıştır.

Yönetmenler sineması dendiği zaman akla gelen auteur yaklaşım, yönetmene daha yakından bakmak, onu filmleriyle, hayatıyla, geçmişiyle, röportajlarıyla ele almak anlamına gelmektedir. Auteur analiz yöntemi Türkiye'de 90'lardan popülerleşmiş bir film analizi yaklaşımıdır. Dünyada auteur analiz kavramına bakıldığı zaman bu kavramın kökeninin 1950'lere kadar uzandığı görülmektedir. 1951'de Fransa'da yayına başlayan Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) dergisi, aynı zamanda Yeni Dalga (Nouvelle Vague) akımını başlatan kadroyu da bünyesinde barındırmıştır. Bazin'in öncülüğünde yayın hayatına başlayan bu dergi daha sonra Yeni Dalga akımını başlatacak olan Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, gibi şahsiyetler, başlattıkları teorik sinema çalışmalarından sonra yönetmenlik de yaparak "Yeni Dalga" filmlerini çekeceklerdir.

Auteur bakış açısını yönetmene aktardığımızda onu teşhis etmek anlamı taşıdığı görülmektedir. Yönetmen filme damgasını vurarak, kişiliğini filme aktaran şahsiyettir. Dolayısıyla bu çalışmada yönetmenin arayış temasına bakış açısı tespit edilmeye çalışılmış ve maddeler halinde onun, filmlerine attığı imza görünür kılınmaya çalışılmıştır. Bu noktada Ömer Kavur' un içselleştirdiği sorunun zaman olduğu görülmektedir. Bu anlamda arayış teması bu zaman sorunsalı çerçevesinde kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Yönetmen; mekânı, oyuncuyu, oyuncuya yüklediği karakteri, kurguyu, senaryoyu ve daha birçok unsuru bu zaman sorunsalından kaynaklı olarak arayış temasına hizmet edecek şekilde kullanmaktadır.

Yönetmenin bu çalışmaya konu olan on dört adet sinema filmi, başta auteur kuramı ışığında incelenmiş, bu noktada yönetmenin içselleştirdiği asıl problem nedir sorusu sorulmuştur. Verilen cevaplarda kendini tekrar eden tematik üslup sebebiyle yönetmenin filmlerinde auteurlük alametlerinin net bir şekilde varlık gösterdiği anlaşılmıştır. Yönetmenin söz konusu her filminde zaman sorunsalı çerçevesinde ortaya çıkan arayış teması probleminin çözümüne yönelik ipuçları kendini tekrar etmekte midir? Yönetmen bu problemi ortaya koyarken filmlerinde kendini tekrar eden tematik bir üsluba sahip midir? Yapılan incelemede yönetmenin içselleştirdiği söz konusu problemin zaman olduğu tespit edilmiş olup filmlerinde bu zaman sorunsalı çerçevesinde arayış temasını yerleştirdiği görülmüştür.

Çalışmanın ikinci ana bölümünde 1970'lerden 2000'li yıllara kadar Türk sinemasının gelişimine ve bu gelişim içerisinde auteur bir yönetmen olarak kabul gören Ömer Kavur'a bakılmıştır. Yönetmenin sinemasının Türk Sineması içinde nasıl bir yer edindiği ve Türk Sineması ile birbirini nasıl etkilediği incelenmiştir. Birinci alt başlıkta 1970'lerden 2000'li

yıllara kadar Türk Sineması genel olarak incelenmiş ve bu dönemler arasında Türk Sineması'nın gelişimini etkileyen siyasi ve sosyal olaylar mercek altına alınmıştır. Daha sonraki başlıkta Ömer Kavur biyografisine ve filmografisine bakılmış ve Kavur' un filmografi açısından Türk Sineması için nasıl bir önem arz tespit edilmiştir. Son alt başlıkta ise Ömer Kavur' un Türk Sinemasındaki yeri ve önemine değinilerek konu sonuca bağlanmıştır.

Çalışmanın üçüncü ana bölümünde ise Ömer Kavur sinemasında arayış teması üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Birinci alt başlıkta arayış teması üzerine gidildikten sonra sırayla Ömer Kavur' un film çektiği dönemler olan 1970, 1980, 1990 ve 2000 yıllar, Kavur filmleriyle birlikte ele alınmıştır. Bu noktada Kavur' un sinema için çekilmiş on dört adet filminin derin analizleri filmlerin olay örgüleri ile birlikte sunulmuştur.

Yetmiş ve seksenlerde usta çırak ilişkisi yavaş yavaş etkisini kaybetmiştir. Eğitimli genç sinemacılar kuşağı yetişmeye başlamıştır. Ömer Kavur' un film çekmeye başladığı 70'lerde sinemacılar sinemadan kazandıklarını tekrar sinemaya yatırmamışlardır. Bunun dışında dünyadaki petrol krizi, Türkiye'de yaşanan ekonomik kriz, siyasi kargaşa ve köyden kente yapılan yoğun göç Türk Sineması'nın bir krize doğru sürüklenmesine sebep olmuştur. Söz konusu döneme siyasi istikrarsızlık da eklenince 55-60 yıllık birikim Türk sinemasını sürüklendiği bu krizden kurtaramamıştır. Sinema salonları kapanmış, çoğu sanatçı sanat yaşamına ara vermiş bazıları ise televizyon ve reklamcılığa yönelmiştir. 1970' lerin sonunda başlayan ve 1980'lerde de devam eden bu krize rağmen ayakta kalan yönetmenlerin arasında Ömer Kavur da vardır. Kavur' un da içinde bulunduğu söz konusu duyarlı yönetmenler zor koşullarda da olsa toplum sorunlarına duyarlı filmler üretmeye devam etmişlerdir.

Bu noktada 1970' lerde Kavur' un iki filmi karşımıza çıkmaktadır. İlk filmi olan "Yatık Emine" de yönetmen toplumun kötü yola sürüklenmeye mecbur bıraktığı bir kadının hayatını ve arayışını söze konu ederken alt metinde dönemin toplumsal yapını eleştirmektedir. Toplum denen kaotik yapıyı sorgulamakta ve bu noktada seyirciye farkındalık sağlamaktadır. Yönetmenin Yetmişlerde karşımıza çıkan ikinci filmi "Yusuf ile Kenan" ise kan davası gibi toplumun sosyal bir yarasından yola çıkarak iki çocuğun hayatı ve arayışları çerçevesinin alt metninden dönemin sosyo- ekonomik ve siyasi tablosunu vermektedir.

Kavur' un 1980'lerde karşımıza çıkan "Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981) Ah Güzel İstanbul (1981), Göl (1983), Amansız Yol (1985) gibi filmlerinde yönetmen iki sevgilinin hayatlarını ve arayışlarını işlerken onların nezdinde toplumun küçük bir parçasından yola çıkarak yine toplumun içine düştüğü kısır döngüyü dönemin şartlarıyla birlikte vermekte, kahramanların

bu kısır döngüdeki rollerine ve arayışlarına dikkat çekmektedir. Körebe ’de (1985) seyirci bir annenin kızını ararken daha önce farkında olmadığı birtakım sosyal meseleleri fark edişine tanıklık etmektedir. Anayurt Oteli (1987) ve Gece Yolculuğu (1987) filmleri ise yönetmenin sinemasında artık bir kırılmanın yaşandığı filmlerdir. Kavur bu filmlerle daha bireysel meselelere yönelmekte ve sinemasında zaman sorunsalı çerçevesinde ele alınan arayış teması giderek güçlenmektedir.

90’lı yıllarda kendi iç dünyasını yansıtan Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu gibi yaratıcı yönetmenler ortaya çıkmış ve “Yeni Türk Sineması” ya da “Yeni Türkiye Sineması” kavramı belirginleşmiştir (Kaya, 2018: 2).

Türk Sineması 80’leri maddi krizle geçirdikten sonra 90’larda yeni bir yola girmiştir. Bu yolda yönetmenlerin bireysel dünyalarını yansıtan filmler ön plana çıkmıştır. Türk sineması gücünü günümüzde halen bu yoldan almakta ve yaşadığı krizlere rağmen bu krizleri yeni bir döneme çevirmeyi başararak yoluna devam etmektedir.

Kavur her ne kadar 90’lardan önce film çekmeye başlamış olsa da bu dönemde ortaya çıkan yönetmenler sinemasının içinde filmleriyle varlık gösterdiği anlaşılmaktadır. Zira 90’larda karşımıza çıkan üç filmine bakıldığı zaman filmlerinin seyirciyi çok da önemsemeyen kendi içine dönük bireysel filmler olduğu görülmektedir. “Gizli Yüz” (1990) filminde arayışın kendisi hikâyeleşmekte, film, kurgu ve senaryosuyla birlikte klasik anlatının dışına çıkmaktadır. “Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey/ Buluşma” (1996) kısa bir film olmasına rağmen Kavur sinemasının bireyselliğini, kendini tekrar eden tematik üslubunu ve zaman sorunsalı çerçevesindeki arayış temasını fazlasıyla barındırdığı görülmüştür. “Akrebin Yolculuğu” (1997) filmine bakıldığı zaman filmin zaman sorunsalı ve arayış teması noktasında iyi bir kurguya sahip olduğu görülmektedir. İki binlere bakıldığı zaman da 90’larda ortaya çıkan “Yeni Türkiye Sineması” kavramının etkisini sürdürdüğü gözlenmektedir. Kavur’ un bu dönemde karşımız iki filmi çıkmaktadır. “Melekler Evi” (2000), yönetmenin filmografisinde çizgisinin dışına çıktığı bir film olarak yer almaktadır. Filme yakından baktığımız zaman filmin zaman sorunsalı çerçevesindeki arayış temasını haklı olarak taşıdığı görülmüştür. Bunlarla birlikte filmi, Kavur çizgisi dışına çıkaran şeyler vardır. Bunlardan ilki filmin çıkış noktasının Türkiye’de yaşanan birtakım gerçeklerden yola çıkılarak normal Kavur filmlerine göre daha hareketli çekilmiş olmasıdır. İkinci olarak mafya, takip, silah, kovalamaca yönetmenin diğer filmlerinde kullanılmış olsa da bu kadar belirgin değildir. Bu açıdan “Melekler Evi” (2000) ne yaklaşan filmi “Amansız Yol” (1985) dur.

“Karşılaşma” (2003) ise yönetmenin tamamen hastalığının etkisinde çektiği son filmidir. Film barındırdığı tüm unsurlarla birlikte tam bir Kavur filmidir. Sonuç olarak ikinci bölümde Kavur’ un film ürettiği dönemlerin üzerinde durulmuştur.

Yeryüzünde yazılan ilk hikâyeden bugün yazılmış son hikâyeye kadar bilinmektedir ki her hikâyenin dolayısıyla da her kahramanın bir arayışı mevcuttur. Hikâyede ister küçük çocuk bir şekere ulaşmaya çalışsın ister Keloğlan prensesi kurtarmaya çalışsın, ister modern bir hikayede kahraman var oluşunun amacını sorgulasın fark etmez, söz konusu tüm hikayelerdeki kahramanların hepsi bir arayışın peşinde sürüklenmektedir. Çünkü arayış olmadan hikâye olamaz. Bir arzu nesnesinin aranmadığı yerde hikâye üretilemez ve sürdürülemez.

Bu çalışmanın temellendirildiği kuramsal eserlere- Campbell (Kahramanın Sonsuz Yolculuğu), McKee (Hikâye), Propp (Masalın Biçim Bilimi) bakıldığı zaman da eserlerin başından sonuna kadar hikâyenin, dolayısıyla da kahramanın bu arayışının söz konusu edildiği görülmektedir. Kahramanın hayatı yolundayken bir arayış söz konusu olamaz. Ama kahramanın farkında olduğu ya olmadığı bir isteği her zaman vardır. Daha sonra tetikleyici bir olay yaşanır ve kahraman hayatını yeniden dengeye kavuşturmak için o isteğinin peşine düşer. Bu istek her zaman gözle görülür bir istek olmayabilir dolayısıyla da kahramanın arayışı da gözle görülmeyebilir.

Örneğin, kahraman farkında bile olmadan var oluş sebebini sorgular, mutsuzdur ve topluma yabancılaşmıştır. Kahramanın sorgusunu ve arayışını harekete geçiren bir olay yaşanır ve kahraman kendini arayışın içinde bulur. Ömer Kavur’ un “Anayurt Oteli” (1987) filminde Zebercet ve “Kırık Bir Aşk Hikayesi” (1981) filmindeki Bedri öğretmen böyle kahramanlardandır. Bedri öğretmenin hayatında her şey yolundadır. Küçük bir kasabada öğretmendir ve peşinde olduğu herhangi bir arzu nesnesi yoktur. Aysel öğretmenin kasabaya gelişi kahraman için tetikleyici bir olaydır. Kahraman bir şeyleri fark etmeye başlar. Neden yaşadığını nerden gelip nereye gittiği sorgular ve sessiz bir arayış sonucunda intihar eder. Aynı şekilde Zebercet de hayatı yolunda giden, yıllardır aynı yerde babadan kalma otelini işleten bir kahramandır. “Gecikmeli Ankara Treniyle” gelen kadın onun hayat dengesini alt üst eden tetikleyici olaydır. Zebercet bu tetikleyici olaydan sonra kendine gelemeyecek ve intihar edecektir. Çünkü bu iki kahraman farkında olmadıkları bir arayışın pençesinde kendilerine ve topluma yabancılaşmışlardır. Herkesi mutlu eden şeyler onlar için anlamsızdır. Bunun farkında olmaları için bir kıvılcıma ihtiyaç duymaktadırlar. Bu kıvılcımı ateşleyen olaydan sonra kahraman için bir daha dengeye doğru geri dönüş yoktur. Bu kahramanalar

aradıkları dengeyi ancak ölümü seçerek oluşturmaktadırlar. Yoksa bu iki kahraman hareketli bir şekilde bir arzu nesnesi aramamaktadırlar.

Önemli olan bilincimizin dışında, farkında olmadığımız o karanlık dünyaya ruh yüklemek, kendi kişiliğimizi ondan ayrı bir yere koymak ve tüm bunların bilincimizle iletişime geçmesini sağlamaktır. Zira bilinç dışımızın gücünü obsorbe etmenin ve onu nötr hale getirmenin yolu budur. Bilincimizin dışındaki bu dünyanın zaten bir kişiliği olduğu için ona kimlik tahsis etmek zor değildir. Bu nokta bilinçdışının bağımsızlığını kabul etmek kolay olmasa da bilinçdışının kendi kimliğiyle var olması önemlidir. Bu nokta, bilincimizin onu en mükemmel biçimde kabul etmesinin ve yönetmesinin yoludur. Bu açılım insan bilincinin algılama şeklini genişleten ve bilincin nesneler üzerindeki etkisini arttıran modernist algının dilidir. Bu dil, bugün artık postmedern diye tabir edilebilecek bir tarz eşliğinde ruhsal içerikler yansıtmaktadır. Bu noktada Jung, odağa insan bilincini koyarak modern algının ötesine geçmiştir. Dışardaki gerçekle iletişim halinde olan bu ruhsal içerikler, bağımsız bir güç ve çekim unsuru olarak nitelenmiştir. Jung, ruhun içinde kendisinin dışında bir gücü simgeleyen bu ruhta kendisinin var edemediği bir şeyler olduğunu ve bu şeylerin kendilerini üreterek var ettiklerini ifade etmiştir. Düşlerinde kendisi dışında bir güç simgesi olan philemonla konuştuğunu kendi ürettiğini sandığı düşüncelerin aslında ormandaki hayvanlar, havadaki kuşlar ya da bir odanın içindeki insanlar gibi ayrı bir şey olduğunu ifade ederek bunları gördüğünde onları yarattığını ya da onlardan sorumlu olduğunu düşünmezsin diye sürdürmüştür bulgularını (Jung, 2001: 18).

Bu şablon ışığında, Ömer Kavur' un tüm filmleri analiz edildiğinde görülmektedir ki yönetmenin zamanla meselesi vardır. Zamanın geçiyor olması, hiçbir şeyin olduğu yerde durmaması, ölümün varlığı yönetmenin canını acıtmaktadır. Yönetmen bu acıyı dindirmek adına bir arayışın pençesinde film çekmektedir. Onun tüm filmlerinde kahraman belirsiz bir geçmişten gelerek belirsiz bir geleceğe doğru gitmektedirler. Bu da onun filmlerinin ana temasının arayış olduğunun apaçık bir göstergesidir. Onun filmlerinde kahramanın görünürde fiziksel bir arayışı varmış gibi görünse de bu görünür arayışın arkasında kahramanın çoğu zaman farkında bile olmadığı görünmez ve soyut arayışı vardır. Kahraman, görünür arayışının arzu nesnesini ararken bu soyut arayışını da fark etmekte ve ona doğru çekilmektedir. Dolayısıyla yönetmenin kahramanları tıpkı onun gibi bir arayışın pençesinde kendilerine ve topluma yabancılaşmış bireylerdir. Çoğu büyük taşkınlıklar çıkarmasalar da topluma uyum sağlayamadıkları için sessiz bir acı çekmektedirler, hep huzursuz ve ne olduğunu bilmedikleri bir beklenti içindedirler. Sanki içinde bulundukları o korkunç kısır döngüden kendilerini

kurtaracak olan bir şeyi, bir olayı, bir nesneyi, bir kişiyi en nihayetinde bir mucizeyi beklemektedirler. Çoğu zaman o bekledikleri umut ya da mucize her neyse gelmez, gelse de kahramanın beklediği etkiyi gösteremez. Bu kahramanlar zamanın kısır döngüsünde tükenip giderlerken seyirciye de nerden gelip nereye gittikleri ve kendi arayış nesnelerinin ne olduğu noktasında bir farkındalık sağlarlar. Kavur' un kahramanları tükenip giderken boş yere değil fark ederek ve fark ettirerek tükenirler; sıradan insanların fark edemediği ne varsa bunu fark etmiş olmak onları yabancı ve ayrıksı duruma getirmektedir.

Yönetmen, hikâyelerinde sürekli kahramanın hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini, bunun verdiği acıyı ve bu acının sebep olduğu arayışı vurgulamaktadır. Ona göre kahramanın bu kısır döngü içinde yapabileceği en iyi ve tek şey fark etmektir. Bu fark edişin sonu kahramana acı vermekte, onu hem kendine hem topluma daha da yabancılaştırmaktadır. Bu durum çoğu zaman kahramanın sonunu getirse de yönetmen bu fark edişin önemini sık sık vurgulamaktadır.

Bu çalışmanın amacı Ömer Kavur filmlerinden yola çıkarak yazılmış ilk hikâyeden bugün yazılmış son hikâyeye kadar, gözle görülmese de tüm hikayelerde varlık gösteren arayışı kanıtlamak ve arayış teması ile kahramanın farkındalığı arasındaki bağlantıyı tespit etmektir. Bu noktada Ömer Kavur' un sinema için çekilmiş on dört filmi derinlemesine analiz edilmiştir ve bu analiz sonucunda kahramanın sonsuz arayışı tespit edilmiş, arayış uzadıkça kahramanın farkındalığının arttığı gözlenmiştir. Bu tespitler "Campbell'in (Kahramanın Sonsuz Yolculuğu), McKee (Hikâye) gibi kuramsal eserlerle desteklenmiştir. Ayrıca kahramanın insanlıkla ortak bilinç dışında biriken arketiplerin varlığından söz etmek, bu arketiplerden biri olduğu düşünülen "arayış" arketipinin varlığının tespit edilmesi ve bu kavramın bundan sonraki çalışmalarda üzerinde durulmak üzere tartışmaya açılması için tespitlerde bulunmak yerinde olacaktır. Bu çalışmada ele alındığı üzere, bir arketip olduğu düşünülen "arayış" imgesinin geçmişten bugüne kadar üretilmiş her hikâyede varlık gösterdiği anlaşıldığından bu kavramın haklı olarak bir arketip olabileceği iddia edilmiştir.

Jung'a göre çözümlemeci ruhbiliminin en önemli parçası insanlığın henüz kanıtlanmayan ortak bilinçaltıdır. Jung, bu söylemi geliştirerek nesnel ruh durumu kavramını ortaya atmıştır. Jung, bu nesnel ruh durumunun kendi içinde bilince sahip olmayan bir oluşum var ettiğini ve bu varlığın insanın ruhbilimsel deneyimlerinin biriktiği bir kasaya benzeterek ifade etmiştir. Jung, bu kasanın insanın ruhbilimsel olarak ilerlemesinin bir planını da içinde taşıdığını vurgulamıştır. Örneklersek nesnel ruh durumu aslında bir DNA formülü gibidir. Bu formül

insanoğlunun toplu olarak genetiğinin ve bireysel özelliklerinin bir görünümüdür. Jung'a göre her kişinin kendi bireysel yaşantısından meydana gelmiş öznel bir bilinçaltı kasası vardır. Bu kasadakilerin varlığı bir zamanalar bilincin yüzeyindeyken bastırılarak bilinçaltını meydan getirdiğini söylemiştir. Jung'un bu söylemi, Freud'un bilinçaltıyla ilgili söylemini anımsatsa da onunki gibi sadece bastırılmış cinsel duygulardan meydan gelmemiştir. Ona göre bireysel bilinçaltı ve topluluğa ait bilinçaltı ayrı şeylerdir ama bu iki kavram, birbiriyle bağlantı halindedirler. Zira bireysel bilinçaltı, kaynağını topluluğun bilinçaltı olan nesnel ruh durumundan alır (Hockley, 2020: 48).

Dolayısıyla bu çalışmanın önemli amaçlarından bir tanesi de "arayış" ın bizzat kendisinin de bir arketip -nesnel ruh durumu- olduğunu kanıtlamak noktasında konuyu tartışmaya açmaktır. Bilindiği üzere arketipler evrensel ilk örneklerdir. Her ne kadar Jung, temel arketipleri (persona, gölge, anima, animus, hilebaz, yaşlı bilge) olarak sıralamış olsa da "arayış" imgesi de bu arketiplere eklenmeyi hak etmektedir. Çünkü arayış ilk günden beri üretilen tüm hikayelerde varlık gösteren evrensel bir ilk modeldir ve canlı bir kahraman gibi hikâyede varlığını hissettirmektedir. Arayış, hikayedeki tetikleyici olaydan sonra onu sırtında taşıyan bir iskelet işlevi de üstlenmektedir. Arayışı olmayan bir hikâye temelsiz bir duvar gibi amacına ulaşamamaktadır.

Psikanalitik bir kavram olan arketipin temelini Freud atmış olsa da bu kavramı Jung, kuramsallaştırmıştır. Jung bu kavramı ortaya atan ilk kişi olmadığını ve bu önemli kavramın, temelini Platon'un evrensel idealarından aldığını söylemektedir. Bu noktada şu ayrım önemlidir. Platonun ideaları tamamen aydınlık ve iyi olan kusursuz ilk örneklerdir. Jung'un ortaya koyduğu arketip kavramı ise hem aydınlık hem de karanlık tarafı olan zıt kutuplu bir kavramdır. Bu anlamda ciddi çalışmaları bulunan Jung, arketiplerin çevresel ve toplumsal etkiler olmadan kendiliğinden de ortaya çıkabildiklerini söylemiştir. O, bireysel bilinç dışı ve toplumsal bilinç dışı olmak üzere iki bilinç dışı olduğunu söylemektedir. Kişisel bilinç dışı bireyin öznel duygu dünyasını içine alırken ortak bilinç dışı pusuda bekleyen ilk örnekleri yani arketipleri de içine almaktadır. İnsanlık var olduğu günden beri biriken bütün düşünce şekilleri bu pusunun içerisinde uyanmayı beklemektedir. Bu düşünce şekillerinin içindeki özün görevi sadece ilk günden beri insana özel görme biçimi değildir. Bu düşünce şekilleri insanın en eski hayvan atalarından kendisine miras kalmıştır. Arketipler böyle çok işlevsel ve evrensel ilk örneklerdir (Serrican, 2015: 3).

Jung, şekil ve imgeleri birbirinden ayırmıştır. Örnek vermek gerekirse şekilsel kahraman basmakalıptır ama onun içindeki imge ya da görüntü duruma ve zamana göre farklılık göstermektedir. Zamanın birinde dedektif olan kahraman bir başka zamanda şövalye olabilir. Basmakalıp kahraman aynı kalırken imgesi değişiklik gösterir. Bu noktada çözümlemeci ruhbiliminde "nesnel ruh durumu" imgelerden değil kalıplardan oluşur. Bu sebeple nesilden nesile aktarılan imge değil kalıptır. Büyük bir yanılsama gibi duran "nesnel ruh durumu" imgelerden meydana gelmiş koca bir kasa değildir (Hockley, 2020: 49).

Bu veriler ışığında, sonuç olarak, ortak bilinç dışında biriken arketipler hikâyelerin bilincinde uyanmakta ve kahraman açısından sonsuz bir arayışın başlangıcına işaret etmektedir. Ömer Kavur'un filmleri değerlendirildiğinde yönetmenin söz konusu ortak bilinç dışını arayış temasına hizmet edecek şekilde işlevsel kullandığı görülmektedir. Bu çalışmanın sonucunda elde edilen bulgular incelendiği zaman arayışın da bir arketip olabileceği gibi haklı bir kanıya ulaşılmaktadır. Arayış kavramının bizzat kendisinin bir arketip olarak incelenebileceği konusu bir tartışma unsuru olarak gelecek çalışmalara ışık tutacaktır.

Çözümlemeci ruh bilimindeki ana iddia örnek tipin her bireyin ruhsal durumunda saklı olduğudur. Bu söylem "ortak bilinçaltı" ile ilgili kavram karmaşasına sebep olmuştur. Buradaki karmaşa bireyin toplumdaki diğer tüm bireylerle birlikte taşıdığı ortak gizemli bir ruhsal deneyimle dünyaya gelmiş olabileceği savıdır. Bu noktada Jung'a göre örnek tipleme kişi ihtiyaç duyana kadar onun bilinçaltında pusuda beklemektedir (Hockley,2020: 52).

ÖMER KAVUR FİLMLERİ VE ÖDÜLLERİ

Yönettiği Filmler
Yatık Emine (1974),
Yusuf ile Kenan (1979),
Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981),
Ah Güzel İstanbul (1981),
Göl (1983)
Körebe (1985),
Amansız Yol (1985),

Gece Yolculuğu (1987),
Anayurt Oteli (1987),
Gizli Yüz (1991),
Aşk Üzerine Söylenmiş Her Şey (1995),
Akrebin Yolculuğu (1996),
Melekler Evi (2001),
Karşılaşma (2002)

Senaryo
Yatık Emine (1974),
Yusuf ile Kenan (1979),
Körebe (1985),
Gece Yolculuğu (1987),
Anayurt Oteli (1987),
Aşk Üzerine Söylenmiş Her Şey (1995),
Akrebin Yolculuğu (1996),
Melekler Evi (2001),
Karşılaşma (2002)

Teknik Ekip
Yusuf ile Kenan (1979),
Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981),
Mine (1982)

Prodüksiyon

Yusuf ile Kenan (1979),

Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981),

Seni Seviyorum (1983),

Bir Yudum Sevgi (1984)

(https://www.beyazperde.com/2023)

Ödülleri

1982 – 19. Antalya Film Şenliği, Kırık Bir Aşk Hikayesi, En İyi Yönetmen

1987 – 24. Antalya Film Şenliği, Anayurt Oteli, En İyi Yönetmen

1988 – 25. Antalya Film Şenliği, Gece Yolculuğu, En İyi Yönetmen

1997 – 9. Ankara Film Festivali, Akrebin Yolculuğu, En İyi Yönetmen

1992 – 4. Ankara Film Festivali, Gizli Yüz, En İyi Film

1992 – 4. Ankara Film Festivali, Gizli Yüz, En İyi Yönetmen

2003 – 40. Antalya Film Şenliği, Karşılaşma, En İyi Film

2003 – 40. Antalya Film Şenliği, Karşılaşma, En İyi Yönetmen

2003 – 40. Antalya Film Şenliği, Karşılaşma, En İyi Senaryo

2003 – 14. Orhan Arıburnu Ödülleri, Karşılaşma, En İyi Yönetmen

2003 – 14. Orhan Arıburnu Ödülleri, Karşılaşma, Derya Arbaş Özel Ödülü

2003 -15. Ankara Film Festivali, Karşılaşma, En İyi 2. Film

2003 – 15. Ankara Film Festivali, Karşılaşma, En İyi Yönetmen

2003 – 25. Siyad Türk Sineması Ödülleri, Karşılaşma, En İyi Film

2003 – 25. Siyad Türk Sineması Ödülleri, Karşılaşma, En İyi Yönetmen

2003 – 25. Siyad Türk Sineması Ödülleri, Karşılaşma, En İyi Senaryo

1980 – Uluslararası Milano Film Festivali, Yusuf İle Kenan, Büyük Ödül

1991 – Fribourg Festival, Gizli Yüz, Halk Jürisi En İyi Film Ödülü

1991 – Montreal Film Festivali, Gizli Yüz, En İyi Film

https://www.biyografi.info/ (Erişim tarihi: 10.07.2023)

1980: Uluslararası Milano Film Festivali, Yusuf İle Kenan, Büyük Ödül - Yusuf ile Kenan

1982: 19. Altın Portakal Film Festivali - En İyi Yönetmen - Kırık Bir Aşk Hikayesi

1987: 24. Altın Portakal Film Festivali - En İyi Yönetmen - Anayurt Oteli

1988: 25. Altın Portakal Film Festivali - En İyi Yönetmen - Gece Yolculuğu

1991: Fribourg Festival - Halk Jürisi En İyi Film Ödülü - Gizli Yüz

1991: Montreal Film Festivali - En İyi Film - Gizli Yüz

1992: 4. Ankara Uluslararası Film Festivali - En İyi Film - Gizli Yüz

1992: 4. Ankara Uluslararası Film Festivali - En İyi Yönetmen - Gizli Yüz

1997: 9. Ankara Uluslararası Film Festivali - En İyi Yönetmen - Akrebin Yolculuğu

2003: 15. Ankara Uluslararası Film Festivali - Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü - Karşılaşma

2003: 15. Ankara Uluslararası Film Festivali - En İyi Yönetmen - Karşılaşma

2003: 36. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri - En İyi Film - Karşılaşma

2003: 36. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri - En İyi Yönetmen - Karşılaşma

2003: 40. Altın Portakal Film Festivali - Halk Jürisi Ödülü - Karşılaşma

2003: 40. Altın Portakal Film Festivali - En İyi Senaryo - Karşılaşma

2003: 40. Altın Portakal Film Festivali - En İyi Yönetmen - Karşılaşma

2003: Orhon Murat Arıburnu Ödülleri - Derya Arbaş Özel Ödülü - Karşılaşma

2003: Orhon Murat Arıburnu Ödülleri - En İyi Yönetmen - Karşılaşma

https://tr.wikipedia.org/wiki/ (Erişim tarihi: 27.01.2024)

KAYNAKÇA

Akdağ, M. (2022). Türkiye'de 1970-1980 Yılları Arası Koalisyonlar Döneminde Çocuk ve Türk Sineması, Araştırma Makalesi.

Akgün, E. (2020). Sinema ve Zaman: Ömer Kavur Sineması (doktora tezi), İstanbul.

Aslan, İ. (2004). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi. (tez)

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

Atasoy, U. M. (2013). Ülkemizde Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Geleneksel Nefesli Çalgılarımızdan Kaval'ın Yeri ve Önemi, ISSN:1308-3198 Erciyes İletişim Dergisi "akademia", Cilt: 3, Sayı:2, (88-98).

Baloğlu, U. (2018). Ömer Kavur'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikâye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu, Selçuk İletişim, 11 (1): 349-365.

Bayburtluoğlu, S. (2005). 1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Tuğrul, İstanbul.

Bulut R. (2019), Körebe-Türk Sinemasında Gündelik Hayat Final Ödevi, İstanbul.

Campbell, J. (2013). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, İstanbul, Kabalcı Yay.

Çavuş, U. (2019). Anayurt Oteli ve Yeni Türkiye Sineması Yönetmenlerinin "Taşra" ya Yönelimi, İstanbul.

Demir, H. (2019). "Eski Türklerde Su Kültü ve Anadolu Selçuklu Mimarisi Üzerindeki Etkileri", Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD). S. 5, s. 23-46.

Demirtürk, S. (2015). 1960–1980 Döneminde Türkiye'de Sosyo-Ekonomik Değişimin ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri.

Dorsay, A. (1989). Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar, İstanbul, İnklap Kitapevi.

Dümelli, N. (2019). 1990 Sonrası Türkiye Sineması'nın Taşra ve Bozkır Filmlerinde Sinematografik Zamanın İnşası, Ankara.

Gökmen, E. (Ağustos, 2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / Cilt: 11 Sayı: 58.

Hockley, L. (2020). Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım, (Çeviri: Gündeş, S.), ES Yay.

Savaş H. (2006) Felsefi Eleştiri Ve Ömer Kavur'un "Karşılaşma" Adlı Filminin Felsefi Eleştirisi, Selçuk iletişim, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi.

Jung, C. G. (2001) Dört Arketip, İstanbul, Metis Yay.

Kaba, S. (2019). İnsan Mekân Etkileşiminin Türk Sinemasına Yansıması 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Ev, İstanbul.

Kabadayı, L. (2013). Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Kaya, A. (2018). 1990 Sonrası Türk Çağdaş Anlatı Sinemasında Taşraya Dönüş Temasının İnsan ve Mekân Odaklı Analizi, İstanbul.

Keleş, A. S. (2018). 2000 Yılı Sonrası Bağımsız Türk Sineması'nda İktidar İlişkileri, İstanbul.

Kıraç, R. (2003). Ömer Kavur'la Yola Çıkmak (Belgesel Film). B Grubu Yapım. https://www.youtube.com/watch? v=ak6m1MVSm94 (Erişim Tarihi: 11.04.2023)

King, G. (2002) New Hollywood Cinema: An Introduction, London: I.B.Tauris.(kitap) Öyküsünün Sinema Serüveni,2019, Middle Black Sea Journal of Communication Studies

Kozanoğlu, C. (1992). 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları: Cilalı İmaj Devri, İstanbul, İletişim Yay.

Kurt, H. (2019). Ömer Kavur Sinemasının Edebi Kökenleri, İstanbul.

Kuyucak Esen, Ş. (2015). Ömer Kavur (Sinemamızda Bir Auteur), İstanbul.

Lüleci, Y. (2020). 1970'li Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri.

McKee, R. (2011). Öykü, İstanbul, Plato Film Yay.

Onaran, A. Ş. (1994). Türk Sineması 1. Cilt, Kitle Yay.

Özden Z. (2004). Film Eleştirisi- Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, İmge Kitabevi

Özeler F. (2023), kavur (Ömer Kavur Belgeseli), Luna Film.

Özön, N. (1968). Türk Sineması Kronolojisi (1895- 1966), Bilgi Yay.

Pösteki N. (2019). Sinema Yolu İle Oluşturulmuş Dünyalar, SineFilozofi Dergisi, Özel Sayı ISSN: 2547-9458

Propp, V. (1985). Masalın biçimbilimi, İstanbul, B/F/S Yay.

Sancar M.K. (2023). Ömer Kavur' un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması, SineFilozofi Dergisi, Cilt: 8 No/Sayı: 15, ISSN: 2547-9458

Scognamillo, G. (1997). Dünya Sinema Sanayii, İstanbul, Timaş Yay.

Serrican, E. (2015). Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji Kuramındaki Arketip Kavramının Edebiyata Yansıması, International Journal of Social Sciences and Education Research.

Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı 40.

Suner, A. (2005). Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul, Metis Yay.

Stam, R. (2000). Sinema Teorisine Giriş, İstanbul, Ayrıntı Yay.

Şirin, U. (1999). Türk Sinemasında Taşlar Yerine Oturuyor Gibi, Sinema Dergisi S. 48, İstanbul, 1Numara Hearts Yay.

Tansü, Y. E. , Güvenç, B. (2017). Mitolojik Kuşlar Üzerine Düşünceler, Gaziantep Üniversitesi Matbaa ve Basımevi.

Tugen, B. (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri.

Üşür Sancar, S. (1998). "Siyasal Alanda Cinsiyetçilik ve Kadınların Söylemsel Kuşatılmışlığı", 20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek, Editör: Oya Çiftçi, Ankara: TODAİE, s. 531-542.

Velioğlu Metin, Ö. (2019). Yeşilçam'ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları.

Wollen P. (2020). Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul.

İnternet Kaynakları

https://tr.wikipedia.org/wiki/Anasayfa/(Erişimtarihi:08.02.2023)
https://www.sinematurk.com/ (Erişim tarihi 12.02. 2023)

https://www.tsa.org.tr/tr/ (Erişim tarihi: 12.02.2023)

https://www.beyazperde.com/ (Erişimi tarihi:12.02.2023)

http://iksv.org/ (Erişim tarihi:16.02. 2023)

http://ankarasinemadernegi.org/ (Erişim tarihi:17.02.2023)

https://10layn.com/ (Erişim tarihi: 01.03.2023)

https://www.biyografi.net.tr/ (Erişim tarihi:10.07.2023)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Anasayfa (Erişim tarihi:10.07.2023)

https://www.google.com/url (Erişim tarihi: 2024)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Anasayfa (Erişim tarihi: 22.01.2024)

https://www.imdb.com/ (Erişim Tarihi 22.01.2024)

https://mubi.com/tr/tr (Erişim tarihi/ 22.01.2024)

https://m.imdb.com/ (Erişim tarihi: 22.01.2024)

https://www.uludagsozluk.com/ Erişim tarihi/ 22.01.2024)

https://www.uludagsozluk.com/ (Erişim tarihi/ 22.01.2024)

https://twitter.com/osepyesilcam/ (Erişim tarihi: 22.01.2024)

https://tr.wikipedia.org/wiki/ (Erişim tarihi: 27.01.2024)

https://film.iksv.org/tr (Erişim tarihi: 10.02.2024)

https://filmfestankara.org.tr/ (Erişim tarihi: 14.02.2024)

https://www.odatv4.com/ (Erişim tarihi 15.02.2024).