

-Araştırma Makalesi-

Ömer Kavur'un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması

Mustafa Kemal Sancar*

Özet

Ömer Kavur sinemasını meydana getiren biçimsel ve içeriğe dair etmenleri auteurcü bir perspektifle ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, söz konusu etmenleri varoluşçu felsefe ile ilişkisi çerçevesinde çözümlemektedir. Bu amaç doğrultusunda öncelikle bir auteur yönetmen olarak Kavur'un kendisine has üslubu ve filmlerinde yer alan ortak özellikler açıklanmıştır. Kendi üslubunu yaratmış ve bu sayede ulusal ve uluslararası birçok alanda ödüllendirilmiş bir sinemacı olan Kavur, yaratıcı yönetmen anlamında "auteur" olarak akla ilk gelen Türk sinema sanatçılarından biridir. Yeşilçam döneminde çektiği toplumcu gerçekçi filmlerin ardından hem özgün senaryosunu yazdığı filmlerde hem de uyarlama filmlerinde varoluşçu izlekleri takip etmektedir. Söz konusu izleklerin filmlerde yer alışı, film anlatısı içindeki öğeler vasıtasıyla ya da Kavur'un kendine has biçimsel ve içeriğe dair felsefi arayışlarında bulunmaktadır. Bu öğeleri açığa çıkarmak için çalışmada iki film analiz yöntemi kullanılmıştır. Auteur eleştirisi yöntemi vasıtasıyla Kavur sinemasını oluşturan unsurlar belirlendikten sonra bu unsurların varoluşçu felsefe açısından taşıdığı anlamlar felsefi film eleştirisi yöntemi ile çözümlenmiştir. Yönetmenin erken dönem filmlerinden olan Yatık Emine (Ömer Kavur, 1975), Yusuf ile Kenan (Ömer Kavur, 1979) ve Kırık Bir Aşk Hikâyesi (Ömer Kavur, 1981) ile sınırlandırılan analizler sonucunda; bu filmlerde yer alan belirli biçimsel ve içeriğe ilişkin faktörlerde, varoluşçu filozofların ele aldığı varoluş, ölüm ve yabancılaşma gibi nosyonların filmsel öyküleme aracılığıyla işlendiği belirlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Varoluşçuluk, Ömer Kavur, Auteur, Film Eleştirisi, Türk Sineması

* Arş. Gör. Dr., Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Batman, Türkiye
E-mail: mkemalsancar@gmail.com
ORCID : 0000-0003-0163-4163
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1231612
Sancar, M. K., (2023). Ömer Kavur'un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması, SineFilozofi Dergisi. 8 (15).
10.31122/sinefilozofi.1231612

-Research Article-

Ömer Kavur's Early Films: The Cinema of Existential Seeking

Mustafa Kemal Sancar*

Abstract

This study, which aims to reveal the formal and content elements that make up Ömer Kavur's cinema, with an auteurist perspective, analyses the factors in question in relation to existential philosophy. For this purpose, first of all, Kavur's unique style as an auteur settlement and the common features in his films are explained. Having created his own style and thus an award-winning filmmaker in many national and international fields, Kavur is one of the first Turkish cinema artists to come to mind as an "auteur" from the creative main cast. After Yeşilçam's social realist films, he follows existential themes both in films written with original stories and in adaptation films. The inclusion of the aforementioned themes in the films is by saying elements within the film narrative or in search of all of Kavur's unique forms and contents. Two film analysis methods were used to reveal these elements. After determining the elements that make up the Kavur cinema with the method of author criticism, the meanings that carry an existential philosophy approach from these components are analysed with the method of film criticism. As a result of the analyses limited to "Yatık Emine" (1975), "Yusuf ile Kenan" (1979) and "Kırık Bir Aşk Hikâyesi" (1981), which are among the director's early films; In certain formal and contextual context factors, it is used that notions such as existence, death and alienation that existentialist philosophers deal with are covered in the scope of filmic narration.

Key Words: Existentialism, Ömer Kavur, Auteur, Film Criticism, Turkish Cinema

PhD., Batman University, Faculty Of Fine Arts, Batman, Türkiye

E-mail: mkemalsancar@gmail.com

ORCID : 0000-0003-0163-4163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1231612

Sancar, M. K., (2023). Ömer Kavur'un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması, SineFilozofi Dergisi. 8 (15).

10.31122/sinefilozofi.1231612

Received: 09.01.2023

Accepted: 25.04.2023

Extended Abstract

In this study, the Turkish director named Ömer Kavur is evaluated as an "auteur". It is aimed to reveal the formal and content factors that make up Ömer Kavur's cinema with an auteurist perspective. Then, the factors in question are analysed within the framework of their relationship with existential philosophy. The "auteur" perspective in cinema first emerged within the framework of Alexandre Astruc's concept of "camera-stylo". According to this view, which establishes a relationship of similarity between the cinema director and the literary writer, the director also signs his film, which is a work of art, with the camera, just like an author writes his work with his pen. After Astruc, the film theorist Andrew Sarris theorized the "auteur" perspective. In this context, Sarris divides the directors into two: "meuteur-en-scene" as the stager and "auteur" who creates his film by revealing his own style. A "meuteur-en-scene" is someone who films a script. His job is just like a craftsman handling the complexities of filmmaking. "Auteur", on the other hand, is the film creator, who has the sole say in every creative stage of the film and who dominates all the stages. In order for a director to be considered an auteur, he must have three layers of qualifications. These; technical competence, distinguishable personality and inner meaning. Another film theorist Pauline Kael criticizes these three layers.

A filmmaker who has created his own style and thus has been awarded in many national and international fields, Kavur is one of the first Turkish cinema artists to come to mind as an "auteur" in the sense of creative director. After the social realist films he made during the Yeşilçam period, he follows existential themes both in the films he wrote the original script and in the adaptation films. The inclusion of the aforementioned themes in the films is found through the elements in the film narrative or in Kavur's unique stylistic and philosophical searches for content. One of the qualities that make up Kavur cinema is the social and historical context that the director adds to his films. He presents the social values that the individual is born into, with a critical perspective, based on the existential crises or dilemmas of the individual. The hypocritical nature of social values (especially provincial morals) is frequently criticized in Kavur films. Values that surround the individual, which are immanent to society, are the biggest obstacle for people to live humanely. In Kavur's early films, which are discussed in this study, the tragic stories of individuals who cannot exist within social rules and values are conveyed. Two film analysis methods were used in the study to reveal the elements that make up Ömer Kavur's cinema. After determining the elements that make up the Kavur cinema through the auteur criticism method, the meanings of these elements in terms of existential philosophy are analysed with the method of philosophical film criticism.

Existentialism, unlike the "essentialist" philosophical disciplines, claims that existence precedes essence. Although the foundations of existential philosophy go back to Blaise Pascal, the first existentialist philosopher is considered to be Soren Kierkegaard. According to him, man did not choose to be born into the world. It was almost thrown into life. Being thrown into a life without cause causes anxiety in people. A person who seeks a basis for his existence sometimes strives to find God, and sometimes to find another otherworldly or worldly cause. This is a hopeless endeavour according to existential philosophy. The main thing to do is to find a basis/purpose/essence for one's own existence. But there are some obstacles to this. Others are among them. According to Jean-Paul Sartre, hell is other people. The biggest obstacle to one's own existence is the existence of others. In the films analysed in this study, there are characters who struggle to exist against the social structure and mostly lose.

As a result of the analyses limited to Yalık Emine (Ömer Kavur, 1975), Yusuf ile Kenan (Ömer Kavur, 1979) and Kırık Bir Aşk Hikâyesi (Ömer Kavur, 1981), which are among the director's early films; It has been determined that notions such as existence, death and alienation, which existentialist philosophers deal with, are processed through filmic narration in certain formal and content-related factors. In the movie Yalık Emine, the prostitute named Emine was exiled from the city to a small town. Here she is subjected to verbal, physical and sexual violence from the townspeople. Emine, who has been fighting for her life for a long time, eventually dies of starvation. In Yusuf ile Kenan, two brothers have to migrate from an Anatolian village to Istanbul. They also fight for their lives on the streets of the big

city. One of the brothers becomes involved in crime and eventually ends up in jail. The other brother clings to the hope of a new life as a mechanic's apprentice. The film *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* takes place in a provincial town. Here, Fuat, a middle-class individual in financial difficulties, falls in love with Aysel, a literature teacher who has just arrived in town. The biggest obstacle in front of the couple's love is the rich family of Fuat's fiancée and the economic situation of his own family.

Giriş

Bugüne kadar Türk sinemasına dair yapılan tarihsel kategorilendirme biçimlerine yekûn olarak bakıldığında 1950'li yıllar, 1980'li yıllar ve 2000'li yıllar için temel bazı kırılmalardan bahsedilebilir. "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan (Kuyucak Esen, 2010, s. vii) Yeşilçam sinemasının "altın yılları"nda Atıf Yılmaz, Ö. Lütfi Akad ve Metin Erksan gibi yönetmenler, sektörün her tür yaratıcılığa ve yeniliğe ket vuran yapısına rağmen kendi üsluplarını ortaya koyan eserler yaratmayı başarmışlardır. Fakat söz konusu yönetmenlerin filmleri; konu itibarıyla dönemin sanatsal/siyasal konjonktürünün etkisinde daha toplumsal gerçekçi, anlatım biçimleri bakımından da daha klasik uyuşmaları takip eden bir sinema anlayışının ürünleri olagelmıştır. Bu cihetle, Türk sinemasının biçimsel arayışlar açısından 1980'lere kadar epey kısır olduğu söylenebilir. Ne ki, yerli sinema sektörünün bitme noktasına geldiği 80'li yıllarda sözü edilen sektörel sınırlar da gevşemiş ve yönetmenler açısından kişisel üslup arayışları ön plana çıkmıştır.

Ömer Kavur, bu dönemde belirli felsefi izlekleri takip ederek kendi kişisel üslubunu yaratan yönetmenlerin başında gelmektedir. Bu çalışmada öncelikle bir "auteur" yönetmen olarak nitelendirilen Kavur'un sinemasını meydana getiren unsurlar üçlü kategorizasyon içinde sunulmuştur. Ayrı başlıklar altında ilk dönem filmlerinin, ticari başarı kazanan filmlerinin ve son dönem sanat filmlerinin genel hatları ortaya konduktan sonra, ilk dönem filmleri *Yatık Emine* (Ömer Kavur, 1975), *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979) ve *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (Ömer Kavur, 1981) filmlerinin felsefi film eleştirisi yapılmıştır. Burada amaçlanan, söz konusu filmlerin varoluşçu ardalanını ortaya koyarak auteurist perspektif içinde Kavur sinemasının kendine haslığına ortaya çıkarılmasıdır. Söz konusu filmlerin seçiminde, Kavur'un *Anayurt Oteli*'nden (1987) başlayarak daha çok bireysel konulara eğildiği geç dönem filmleri üzerine çok sayıda akademik çalışma olmasına karşın, ilk dönem filmlerinin nispeten -bu bağlamda- göz ardı edilmesidir. *Yatık Emine*'den itibaren toplumsal meseleler ekseninde bireyin toplum içinde varoluş mücadelesi verdiği -ve çoğunlukla söz konusu mücadeleleri kaybederek yitip gittiği- bu yapımlar, varoluşçu felsefenin argümanlarını serimleyebilmek açısından eşsiz fırsatlar sunmaktadırlar. Bu da çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Türk sineması için kendi üslubunu yaratmış yaratıcı yönetmen anlamında "auteur" denildiğinde ilk aklan gelen yönetmenlerden birinin Ömer Kavur olduğu daha önce zikredilmişti. Bu nedenle, Kavur'un Türkiye'deki film çalışmaları literatürü içinde kapladığı alan oldukça tatmin edicidir. Literatür incelendiğinde, söz konusu çalışmaların başında Şükran Kuyucak Esen'in "Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur" adlı çalışması gelmektedir. Kuyucak Esen, burada Ömer Kavur sinemasını bir bütün olarak ele alır ve filmlerini -

yönetmenle yaptığı derinlemesine görüşmeler eşliğinde- auteur perspektifi çerçevesinde çözümler.

Ömer Kavur sinemasını ele alan sekiz adet Türkçe tez çalışması bulunmaktadır. 1987 yılında Belgin Akıncılar tarafından yazılan “Ömer Kavur Sineması” adlı çalışmada Kavur’un o döneme kadar yönetmenliğini üstlendiği filmler incelenmiştir. Berna Demir’in (1989) “Ömer Kavur Sinemasında Gerçeklik” adlı yüksek lisans tezinde Kavur sinemasının temel izlekleri, yeni gerçekçilikle ilişkisi bağlamında irdelenmiştir. Okan Toprak’ın 2011 yılında yazdığı “Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında Değerlendirilmesi” adlı çalışmasında Kavur’un 1980 sonrası filmleri “ticari yönelimli filmler” ve “bağımsızlık dönemi filmleri” olarak iki başlık altında incelenmesi bakımından diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Burada filmler, Kavur sinemasına dair çalışmaların birçoğunda olduğu gibi toplumsal yapı içinde bireyin yabancılaşması açısından analiz edilmiştir. Yüksel (2013) de tez çalışmasında Ömer Kavur sinemasını auteurçü perspektif dolayımı ile incelemiştir. 2019 yılında Ömer Kavur sinemasını farklı kavram setleri ekseninde ele alan üç yüksek lisans tezi daha yazılmıştır. 2020 yılında ise Ertuğrul Akgün, sinema ve zaman ilişkisinin felsefi izdüşümünü Ömer Kavur’un filmlerindeki zaman kavramının işleniş biçimi ekseninde araştırmıştır.

Ömer Kavur sinemasını ele alan araştırma makaleleri açısından da Türkçe sinema literatürü oldukça çeşitlilik arz etmektedir. Esmâ Gökmen; “Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur” adlı makalesinde, Kavur’un *Akrebin Yolculuğu* (1997) ve *Gece Yolculuğu* (1988) filmlerini auteur kuramı perspektifi ile çözümlenmiştir. İşler; “Andrew Sarris’in Auteur Kuramı Çerçevesinde Ömer Kavur Sineması” adlı makalesinde Sarris’in auteur kriterleri çerçevesinde *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1991) ve *Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1997) filmlerini incelemiştir. Dede’nin 2014 yılında kaleme aldığı “İktidar Karşısında Bir Özne Olarak Yönetmen Ali: Gece Yolculuğu Üzerine Foucaultgil Bir Okuma” adlı çalışmasında da *Gece Yolculuğu* filmi, Foucault’nun özne-iktidar ilişkilendirmesi çerçevesinde incelenmiştir. Baloğlu (2018); “Ömer Kavur’un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu” adlı çalışmasında ele aldığı filmin anlatı yapısını, filmsel zaman açısından çözümlenmiştir.

Özetle; Ömer Kavur üzerine yapılan bilimsel çalışmalar, onun varoluşçu izlekleri takip ederek bireyin öteki karşısındaki durumunu ele alan ve belirli kavramların yine varoluşçu perspektif ışığında filmsel anlatı ve imajlar yoluyla işlendiği filmlerine odaklanmaktadır. Bu çalışmada ise, Kavur’un bir auteur yönetmen olduğu ön kabulünden hareketle, sinemasının temel bileşenleri auteur eleştirisi yöntemi vasıtasıyla serimlenmiş ve bu filmlerin felsefi eleştirisi yapılmıştır. Bu eleştiri vasıtası ile filmlerde ele alınan varoluşçu izleklerin ekrana yansıyan izdüşümleri, karakterlerin sonu gelmez arayışlarında görülmüştür.

Sinemada Auteur Perspektifi ve Sanat Sineması Üzerine

Sinema sanatı içinde cereyan etmiş ve/veya ediyor olan auteur tartışmalarının kökeninde, sinema sanatının icrasının kolektif yapısı ya da bu sanatın içinde bulunduğu endüstriyel ilişkiler ağı olduğu ileri sürülebilir. Bu iki sorunsal da en temelde bizi “Sinema filmini aslında kim yapar?” sorusuna götürmektedir. Örneğin Asruct (2010, s. 25); bu soruyu

“Bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa, bir film yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar.” diye yanıtlar. Bu yanıt, genelleyciliği ve kapsayıcılığı oranında yarırsızdır bizim için. Film künyesinde yönetmen olarak geçen her yönetmen, bir müellif gibi o esere hâkim midir? Misal, Hollywood’a özgü stüdyo üretim biçimi içinde yapımçı şirket; senaristten görüntü yönetmenine, kurgucudan yönetmene kadar herkesi istihdam eder ve tüm bu bileşenlerin film üzerindeki sorumluluğunu imleyen sınırlar keskin çizgilerle birbirlerinden ayrılmıştır. Bu manada yönetmen sinemasından bahsetmek oldukça zorlama olacaktır. Astruct’un tanımladığı anlamda auteur, bağımsız sinema işleyişi içinde daha olası görünmektedir. Fakat bu şekilde bir akıl yürütme de, ticari sinema temayülleri içinde yer alan işlere imza atan auteur’leri çerçeve dışında bırakır. Ne ki, sinema tarihi içinde auteur olarak kabul edilen Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Huston gibi birçok yönetmen, kariyerleri boyunca endüstriyel üretim mekanizmaları içinde çalışmışlardır. O zaman auteur’ü tanımlayacak, ya da en azından bilimsel bir çalışmada kullanılacak kadar çerçevelemeye imkân verebilecek bir kavramsallaştırma için hangi kriterlerden bahsedilebilir?

Sarris (2010, s. 42-43); kuram olarak nitelediği auteurlüğü açıklarken bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik yeterliliğe sahip olması ve onun filmik evren içinde kişiliğinin ayırt edilebilir olması gerektiğini belirtmektedir. Auteur’dan bahsedebilmek için son olarak yönetmenin söz konusu kişiliği ile film malzemesi arasındaki gerilimden zuhur eden ve Sarris tarafından “içsel anlam” olarak adlandırılan kriterin belirgin bir biçimde tanımlandığı söylenemez. Sarris’in bu üç kriterini eleştiren Kael (2010, s. 57) ise; yönetmenin kişiliği ile film malzemesi arasında olduğu varsayılan içsel anlamın saçmalık olduğunu ve bir filmin yönetmenden yola çıkılarak yorumlanamayacağını iddia eder. “Bunların hiçbirinin herhangi bir kural ya da teoriyle ilgisi yok, sadece basit bir ayırım; yönetmeni filmlerine göre değerlendiririz ve gelecek filmleri hakkında biraz tahmin yürütmeyi öğreniriz, filmleri yönetmene göre değerlendirmeyiz” (Kael, 2010, s. 65). Elbette her sanatçı, -sanatsal alan söz konusu olduğunda- eserleri ile değerlendirilir. Ancak bir film, sadece yarattığı evren içinde bile yönetmenini işaret edebiliyorsa (bir Quentin Tarantino filmi izlediğinizde, onun Tarantino filmi olduğunu önceden bilmeseniz bile izlediğiniz sırada doğru bir tahmin yapma olasılığınız yüksektir) bu anlam fazlalığı, filmlerin de yönetmenine göre değerlendirebileceğini göstermez mi?

Baştaki soruya geri dönülecek olursa, bir sinema filmini yaratan kişinin kim olduğu sorusunun yanıtı elbette sorunun öznesine göre değişiklik gösterir. Eğer, kendi kişisel üslubunu yaratan kişi yönetmense, burada auteur olarak yönetmen sineması söz konusudur, Godard sineması ya da Lynch sineması gibi. Eğer yapımçı ya da yapım şirketi kendi kişiliğini yaratmış ve filme yansıtabilmişse o zaman yapım şirketi sinemasıdır söz konusu olan, Disney filmi ya da Pixar filmi gibi. Sonuç olarak bu çalışmada auteur kavramının işaret ettiği yönetmenler, kendi üslubunu yaratmış ve filmografisi içinde bu anlamda bir bütünlük taşıyanlardır. Ve elbette Ömer Kavur bu anlamda bir auteur’dür.

Yeşilçam yapım-dağıtım-gösterim sistemi içinde bir Türk yönetmenin auteur olarak kendi üslubunu yaratması ve buna uygun -özellikle- sanat filmleri çekmesi pek mümkün değildir. Bunun nedenlerinin başında, Türkiye’de uzun yıllar boyunca akademik anlamda

sinema eğitimi olmaması ve teknik ekipten yönetmene kadar tüm emek gücünün usta-çırak ilişkisi içinde yetişmesinin geldiği söylenebilir. Bu sistematik içinde eğitilmiş azınlık olarak kalan isimler ise ya Alp Zeki Heper gibi sinema sanatına tümünden küsmüş ya da Ömer Kavur gibi maddi olanakları sektör dışından yaratmıştır.

Kavur sinemasını meydana getiren hususlar birkaç başlık altında değerlendirilebilir. Biçimsel açıdan bakıldığında kamera hareketlerindeki özen ve mekânın üç boyutlu yapısını ortaya çıkarma gücü ilkin göze çarpmaktadır. Tercih edilen mekânlar; hikâyeye, karakterlerin oluşumuna ve dönüşümüne boyut kazandırmaktadır. Pösteği'ye (2019) göre; "Mekânı tanıyabilmek için önce fiziksel olarak mekânı görmemiz, sonra onu geçmiş deneyimlerimiz ile kavramamız, anlamlandırmamız gerekmektedir" Terk edilmiş tarihi mekânların sıkça kullanımı da bu nedendir. Terk edilmiş bir kilise, imalathane, konak ya da saat kulesi, Kayaköy ve rüzgâr türbini gibi mekânlar karakterlerin hikâye içindeki seyrini yansıtmaları bir yana, aynı zamanda onların tarihsel akış içindeki konumlandırılışları hakkında da birçok şeyi ifade etmektedir. Kanbur'a göre Kavur'un filmlerinde toplumsal tarih içinde yaşananlar gizli, üstü kapalı bir anlatım tarzı içinde ortaya çıkmaktadır. Karakterler, kendi kültürel kimliklerini oluşturmak ve kendi hikâyelerini bir kaybolmuşluktan kurtarmak için ortak tarihle karşı karşıya kalırlar. Travmatik tarihsel olayların hafızalarda yarattığı karanlık boşluklar, karakterlerin kendi geçmişlerine yabancı olmalarına neden olmaktadır. Bu nedenle karakterlerin kendi geçmişleri boyunca yürüttükleri arayışlar sırasında karşılaştıkları mekânlar, yüzler, insanlar, öyküler onlara başka türlü bir zamanın var olduğunu gösterir (Kanbur, 2007, s. 115).

Kavur sinemasını meydana getiren biçimsel özelliklerden biri de içsel sorgulamalar ve varoluşsal arayışlar içinde boğuşan yabancılaşmış karakterlerin psikolojik durumlarının filmde imgeler ve filmik unsurlar aracılığıyla aktarılma başarısıdır. Türk sinemasının sözlü ifadeye ve öyküye yaslanan eğilimlerine rağmen, Ömer Kavur, çektiği filmlerde söz konusu imajlara dayanan unsurlara sıkça başvurmuştur. Kamera devinimleri, mekânın üç boyutlu yapısı, dekor, renk ve kostümler söz konusu amaç için incelikle tasarlanmaktadır. Tüm bu unsurlar da Kavur sinemasının "sanat filmi" kategorisi içinde değerlendirilmesinin başlıca sebeplerindendir.

Kavur'un filmlerini sanat filmi kategorisinde değerlendirmek için öncelikle bu kavram üzerine bazı tanımlama ve çerçevelemeye ihtiyaç duyulmaktadır. Karadoğan'dan (2010, s. 7) yola çıkarak sanat sineması ile popüler sinema arasındaki farklılıklar aşağıdaki tabloda belirtilmiştir:

Sanat Sineması	Popüler Sinema
Sanatsal/entelektüel bilgi birikimine sahip izleyici	Klişe ve uyaşımlara hâkim izleyici
Düşünmeye sevk eder.	Duyguları harekete geçirir.
Yenilik, yaratıcılık	Standart, basmakalıp
Toplumsal, siyasal ve felsefî meseleleri derinlikli işler.	Topluma içkin dinamikleri yeniden üretir.
Uzun erimli haz	Anlık duygusal hazlar
Seçkin zümre sanatı	Kitle sanatı

Tablo-1: Popüler sinema ve sanat sineması arasındaki farklar

Buradan hareketle klasik anlatı yapısına sahip popüler Yeşilçam filmleri ile çağdaş anlatı yapısına sahip Ömer Kavur filmleri karşılaştırıldığında; öncelikle Yeşilçam filmlerinin duyguları harekete geçiren, belirli konular üzerinde dönüp duran, ideolojik anlamda -aktüel eleştirel söylem geliştirme kapasitesine rağmen- müesses nizamın savlarını yeniden üreten ve bunları dolaşıma sokarak toplum tarafından içselleştirilmelerine neden olan birer kitle kültürü ürünleri oldukları söylenebilir. Ömer Kavur filmleri ise; ele aldığı konu ile ilgili seyirciyi aktif bir biçimde konumlandırarak düşünceye sevk eden, her defasında farklı ve özgün konu ve anlatım teknikleri sunan, içine doğduğu topluma dair bütünlüklü eleştirel perspektif içinde anlatımlar ortaya koyan ve belki de tüm bunlar nedeniyle aklı ve ruhu kolaylaştırmış seyirci kitlelerini yakalayamayarak yalnızca küçük bir entelektüel zümreye hitap eden filmlerdir.

Bordwell'e (2010, s. 73-74) göre sanat sineması; öncelikle (1) kendisini klasik anlatı kipinin ve öyküde neden-sonuç ilişkisinin karşısında konumlandırır. (2) Gerçekçidir; gerçek mekânlarda geçer ve gerçek sorunları ele alır. (3) Psikolojik nedenselliğe dayanır, karakterler ve bunların birbirleri üzerindeki etkileri filmde merkezi bir rol üstlenir. "Klasik anlatıdaki karakterlerin net ve kesin özellikleri ve hedefleri varken, sanat sinemasındaki karakterlerin tanımlı amaçları ve hedefleri yoktur. Karakterler tutarsız nedenlerle davranabilir" (Bordwell, 2010a, s. 74). (4) Sanat sinemasında önemli olan eylem değil, psikolojik tepkilerdir. Kavur sinemasına bakıldığında, toplumcu gerçekçi nitelikleri öne çıkan *Yatık Emine* ve *Yusuf ile Kenan* filmleri kısmen olmakla birlikte, öykü anlatımında klasik anlatı normlarının yer almadığı söylenebilir. Bununla birlikte gerçekçilik Kavur filmlerinin en temel niteliklerinden biridir. Burada sözü edilen gerçeklik, popüler anlatılarda mevcut olan "gerçekmiş gibilik" (verisimilitude) ile karıştırılmamalıdır. "Kaynağını popüler roman, kısa öykü ve 19. yüzyılın son dönemine denk gelen tiyatro eserlerinden alan klasik sinema için 'gerçeklik' olaylar

arasındaki sözsüz bir uyum, bireye ait kimliğin açıklığı ve tutarlılığıdır” (Bordwell, 2010b, s. 126). Kavur’un gerçekliği algılanan ve yaşanan bireysel ve toplumsal gerçekliktir.

Ömer Kavur’un filmleri bu çalışmada üçlü bir kategorizasyon çerçevesinde ele alınmıştır. Buna göre ilk dönem filmleri *Yatık Emine*, *Yusuf ile Kenan*, *Ah Güzel İstanbul* ve *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*’dir. Toplumcu gerçekçi bir perspektif eşliğinde topluma ve dönemin gündelik hayatına dair meselelerin eleştirel bir üslupla irdelendiği bu yapımlarda, toplumsal baskı karşısında bireyin var olamama, varlık gösterememe ya da kendi kaderini tayin edememe sorunsalları işlenmektedir. Bu filmlerden *Ah Güzel İstanbul* ve *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* de dâhil olmak üzere *Göl* (1982), *Körebe* (1985) ve *Amansız Yol* (1985) filmleri ise yıldız oyuncuların popülerliğinden ve türsel uylaşımlardan da faydalanarak Kavur’un ticari başarı elde ettiği (Kuyucak Esen, 2015, s 72) yapımlar arasında sayılabilir. Daha sonra yönetmenliğini üstlendiği geç dönem filmleri *Anayurt Oteli* (1987), *Gece Yolculuğu* (1988), *Gizli Yüz* (1991), *Akrebın Yolculuğu* (1997), *Melekler Evi* (2000) ve *Karşılaşma* (2003) ise çağdaş anlatı yapısına sahip sanat filmleridir. Bu kategoride değerlendirilen filmlerinde zaman, mekân ve varoluşa dair temel izleklerin felsefi anlamda sorunsallaştırıldığı görülmektedir. Genel bir çerçevede değerlendirildiğinde, ilkin Kavur’un filmlere yansıttığı insana ve topluma dair “asıl derdinin” ne olduğu ve onu nasıl sunduğu soruları yanıtlanmalıdır. Bu çalışmada varoluşçu felsefe dolayımıyla irdelenecek olan husus, Kavur’un ilk dönem filmlerindeki başkarakterlerin kendi özlerini keşfetmeye dair arayışları ve sözü edilen öze koşut olarak konumlandırılan topluma karşı bu karakterlerin yürüttükleri var olma mücadeleleridir.

Varoluşçu Felsefe ve “Öz”ünü Arayan Varlık Olarak İnsan

Varoluşçu felsefe, özcü felsefi anlayışların tersine, insan söz konusu olduğunda varoluşun özden önce geldiğini (Sartre, 2013, s. 36) ileri sürer. Zira insan, kendi varlığını belirleyen, tanımlayan ve anlam veren tek var olandır. “Heidegger'e göre sadece insan aracılığıyla varlık incelenebilir, çünkü varlığını sorgulayan ve varlığa adım atabilen tek varolan insandır” (Akarsu, 1979, s. 120). Elbette, bu sav insanların tümü için genellenemez, çünkü imkânı olduğu halde her insan kendi varlığını belirle(ye)mez. Kendisini tanımlayabilen, kendi varlığını yaratabilen insanlar Heidegger (2008) terminolojisinde “dasein”, Sartre’da (2014) ise “être-en-soi” dur. Topkaya (2019); Heidegger’in Dasein’in ölüm ve hiçlikle yüzleşip endişe yaşayarak özgün olma ve anlam bulma imkânına kavuşabileceği görüşü ile, Sartre’ın kendi için varlığın ancak sonlu olduğu için olumsuzluğu sebebiyle her seçiminin sonluluğu karşısında iç daralması ile yaşama anlam bulabileceği görüşü arasındaki paralelliklere işaret etmektedir. Burada varoluşçu felsefenin bireye ve bireysel deneyime ya da topyekûn maddi süreçlere yaptığı vurgunun altı çizilmelidir. Felsefenin konusu da varoluşçu düşünürlere göre genel geçer, değişmez yasalar ve olgular aramak değil; insan deneyiminin ortaya çıkardığı somut hakikate ulaşmak olmalıdır. “Varoluşun özden önce gelmesi”nden kasıt budur ve varoluşçuluğun rasyonalizm eleştirileri de buradan temellenir.

Varoluşçu filozoflar idealar gibi sabit durağan şeylerle değil, hareket halindeki şeylerle, eylemlerle ilgilenirler. Kendisini var eden varlık olarak insan, bunu -yani kendi varoluşunu- içinde bulunduğu şartlara karşı geliştirdiği tutum, tavır ve davranışlarının

bütününü teşkil eden eylemleri vasıtasıyla ortaya koyar. Bu da insana varoluşu karşısında büyük bir sorumluluk yükler. Bu sorumluluğu yüklenebilen “kendi için varlık”lar, onları önceden belirlenmiş alanlara hapseden toplum karşısında ve istemeden dünyaya gelmiş/atılmış olmak karşısında sürekli rahatsızlık/iç sıkıntısı/bulantı yaşarlar. İnsan olma sorumluluğunu yüklenmeyen “kendinde varlık”lar ise toplumun, dinin, ideolojinin ve bunlar gibi kendi varoluşlarını tanımlayan tüm dışsal etmenlerin “a priori” tanımlamaları içinde yaşamlarını sürdürürler. Bir eşya gibi yaşamak, elbette bu manada varoluşçu iç sıkıntısıyla karşılaştırıldığında oldukça konforlu ve güvenli bir alandır. Burada Sartre’ın (2013, s. 37) kâğıt keseceği analojisine değinmek gerekmektedir:

“Yapılmış bir nesneyi, sözgelışı bir kitabı ya da bir kâğıt keseceğini ele alalım. Bu nesneyi bir kavramdan esinlenen (ilham alan) bir zanaatçı yapmıştır. Zanaatçı onu yaparken bir yandan kâğıt keseceği kavramına, öbür yandan da bu kavramla birleşen bir üretim tekniğine, bir yapış reçetesine başvurur. Böylece kâğıt keseceği hem belli bir biçimde yapılmış bir nesne hem de belli bir işe yarayan bir eşya olur. Neye yarayacağını bilmeden kâğıt keseceği yapmaya kalkan bir kimse tasarlanamaz. Bu demektir ki kâğıt keseceğinin özü (yani onu yapmayı ve tanımlamayı sağlayan reçetelerin, tekniklerin, niteliklerin hepsi) onun varlaşmasından önce gelir”.

Bir insanın, toplumun ona biçtiği rolleri yerine getirerek yaşamasıdır yukarıda sözü edilen. Heidegger’in “das man” alanı olarak işaret ettiği ya da Sartre felsefesinde “Cehennem başkalarıdır” (Sartre, 1944) ifadesinde karşılığını bulan başkaları, aslında bireyi tümünden kısıtlamaz, fakat onu belirli şeyleri yapabileceği, belirli şeylerin ise ondan yasaklandığı bir alan içinde, âdeta bir çember¹ içinde hapseder.

İnsan, istemediği halde dünyaya gelmiş, var olmuş, varoluşçu terminoloji içinde ifade etmek gerekirse, dünyaya atılmış bir varlıktır. Camus’nün Sisifos alegorisinde aktardığı saçmalık da, Sartre’ın varoluşsal bulantısı ya da Kierkegaard’ın kaygısı da bundan kaynaklanır. Camus (2010, s. 15); yaşamın yaşanmaya değer olup olmadığının felsefenin temel sorusu olduğunu söyler. Çünkü insanlar yaşama her ne anlam yüklerlerse yüklesinler hayata içkin olan absürtlüğü aşamamakta, hatta her anlam atfı, yaşamı daha da uyumsuz bir hale getirmektedir. İnsanın hayata içkin saçmalığı kavraması, varoluşsal bilinci kazanması anlamına gelir. İnsan var olduğu andan itibaren varlığına ilişkin bir dayanak arar. Bu arayışın önündeki en büyük engel ise başkalarıdır. Kendi-için varlık, içine doğduğu çevresel, sosyo-kültürel ya da ekonomi politik koşullarla sınırlanır. “Bize göre insan her şeyden önce ‘durumu’ ile belirlenen bir varlıktır; biyolojik, ekonomik, politik, kültürel... v.b... durumlarıyla bireşimsel bir bütün oluşturur. İnsan üstüne yargı verirken durumunu göz önünde bulundurmamak şarttır, çünkü olanaklarını belirleyen, onu biçimleyen bu durumdur” (Sartre, 1998, s. 45-46). Sartre’ı -bireysel deneyime yaptığı vurgu nedeniyle- en ağır şekilde eleştirenler Marksist kuramcılar olmasına rağmen, aslında burada sözü edilen iddia oldukça Marksist bir

¹ Murathan Mungan’ın yazdığı ve Yeni Türkü grubunun bestelediği bu dizeler, söz konusu çemberi ifade etmekte ve “das man” alanını başarılı bir biçimde betimlemektedir: “Ya dışındasındır çemberin/Ya da içinde yer alacaksın/Kendin içindeyken/Kafan dışındaysa/Çaresi yok kardeşim/Her akşam böyle içip kederlenip/Mutsuz olacaksın/Meyhane masalarında kahrolacaksınız” (Yeni Türkü - Konu, 2022).

iddiadır. Zira Marx (2018, s. 13) da “Louis Bonaparte’ın 18 Brumaire’i” adlı eserinde insanların kendi tarihlerini kendilerinin yaptıklarını, fakat kendi seçtikleri koşullar içinde değil, doğrudan karşı karşıya kaldıkları, belirlenmiş olan ve geçmişten gelen koşullar içinde yaptıklarını ifade etmektedir.

Tüm dışsal koşullamalara rağmen insan, insanca var olabilmek için özgür olmaya muhtaçtır. Edimlerini özgürce yapamayan bireyden kendi-için varlık olması da beklenemez. Var olmaya dair -yukarıda söz edilen- sorumluluğun ortaya çıkması için bireyin öncelikle tam ve koşulsuz özgürlüğünü elde etmesi gerekmektedir. Tam ve koşulsuz özgürlük de sonsuz sorumluluğu gerektirir. Çünkü eylemlerini yalnızca kendi sonsuz özgürlüğüne dayandıran birey, bu eylemlerinin sorumluluğunu da kendi başına yüklenmek durumundadır. Özgürlüğün önündeki en büyük engel insanın toplumsal bir varlık olmasıdır. İnsanın kendisini var edebilmesi, hem toplumun ona biçtiği roller tarafından hem de kendi kendisini toplumsal parantez içinde tanımlaması tarafından engellenmektedir. İnsanların bir araya gelerek oluşturdukları toplumsal düzen ve bu düzenin kuralları, bu kuralları yaratan bireylerden zamanla uzaklaşarak amaçsız kaideler haline alır. Kafka’nın bürokrasiye dair eleştirilerini andırır biçimde amacından kopan kurallar, bireyleri toplumsal işleyiş içine kabul eden ya da onları toplumdan tecrit edebilen anlamsız birer mekanizmaya dönüşür. Bu nedenle “dasein” olabilmek, çoğu zaman toplumsal kabulleri yıkmakla eşdeğer hale gelir. Bu çalışmada ele alınan filmlerde karakterlerin varoluşsal bir arayış içinde oldukları ve önlerindeki başat engelin de söz konusu toplumsal kabullerden ileri geldiği görülmektedir.

Ömer Kavur’un Erken Dönem Filmleri: İnsanca Bir Yaşam Arayışı

Kavur’un yönetmenliğini üstlendiği ilk filmi *Yatık Emine*’de, küçük bir kasabaya sürgün edilen bir fahişenin bu kasabadaki hayatta kalma mücadelesi anlatılmaktadır. Osmanlı’nın son döneminde geçen hikâyede başkarakter konumundaki Emine (Necla Nazır), vilayetten sürülmüş ve jandarma tarafından küçük bir kasabaya getirilerek buradaki zabıt kumandanına (Mahmut Hekimoğlu) teslim edilir. Burada kumandan ve hastabakıcı Server (Serdar Gökhan) haricinde, tüm kasaba erkekleri tarafından cinsel bir arzu nesnesi olarak görülür ve kasabalılarca çeşitli şekillerde eziyete maruz bırakılır. Sonunda aklıktan ölmeye mahkûm edilen Emine’nin hikâyesi etrafında işlenen mesele, taşra ahlakının ikiyüzlü yapısı ve bu yapı içinde bir öteki olarak var olmanın imkânsızlığıdır.

Emine, filmde masum fakat “kötü yola düşmüş” bir kader kurbanı olarak resmedilmiştir. Bu nahoş kavramların buradaki bilinçli tercihinin nedeni, Türk sinemasının söz konusu karakter şemasını sık sık ele almasıdır. Bir başka neden de filmde Emine’nin yaşadığı menfi tecrübelerde onun tutum ve davranış bakımından hiçbir dahlinin olmadığını film anlatısı içinde özellikle altının çizilmesidir. İki boyutlu resmedilen Emine, kumandan ve zabıt karakterleri; ikiyüzlü kasaba ahalisinin karşısında konumlandırılmıştır. Bu surette toplumsal baskının boyutu da daha iyi anlaşılmaktadır.

Ötekiye karşı başkalarını cehennem olarak niteleyen varoluşçu felsefeden hareketle söz konusu filmde de toplumsal ahlak ve yerleşik kabullerin eleştirildiği söylenebilir. Bunun için küçük bir Anadolu kasabası uygun görülmüş; bu sayede topluma dair eleştiriler, yaratılan

mikrokozmos içinde belirgin hale getirilmiştir. Filmin henüz başında zabıt kumandanı, annesine yazdığı mektupta; unutulmuş, bakımsız Anadolu kasabasında kendisini bir çocuk gibi hissettiğini belirtir devam eder: “(...) taş gibi kaskatı olmak zorundayım, çünkü burada şefkat bile güçsüzlük sayılıyor”. Nitekim Emine’nin getirildiği ilk anda da sert bir şekilde onu getiren askerden karakoldaki kadınlar koğuşuna bırakılmasını emreder. Kasaba yaşamının durağanlığı ve yeknesaklığı birçok kez vurgulanır. İstanbul’dan gelen siyasi gelişmelere dair haberler için padişahın değişmesinin bile herhangi bir yenilik getirmeyeceği söylenir. Bunun üzerine Kaymakam (Renan Fosforoğlu); “Getirse bile biz bu izbe yerde fark eder miyiz sanıyorsun?” diye sorar. Filmde asıl meselenin bir insan varoluşu karşısındaki en büyük engellerden biri olan toplumsal ahlak anlayışının çarpıklığını gözler önüne sermek olduğu yukarıda aktarılmıştı. Kişilerin herhangi bir vicdan muhasebesi yapmadan veya varoluş kaygısı yaşamadan, yalnızca toplumsal ahlak normlarına göre davranarak yaşamını belirli bir konfor alanında sürdürmesi mümkündür. Ve bunun için aslında ahlaklı ya da iffetli olmaya bile gerek yoktur ve film boyunca vurgulanan da bu husustur. Filmde kasabalı her bireyin ahlak ve iffet bekliliğine soyunup, her fırsatta her tür ahlaksızlığı ve iffetsizliği yapmaktan da imtina etmemesi çeşitli diyaloglar ve sekanslar aracılığıyla gösterilmektedir. Filmdeki hemen hemen tüm erkek yan karakterler Emine başta olmak üzere kadınlara karşı cinsel zaaf emareleri gösterirler. Doktor, bir sahnede “Esasen biz bu vakalara o kadar uzak kaldık ki” der ve bıyıklarını burup, kaymakama da göz ucuyla muzip bir bakış attıktan sonra “Birkaç aydır vilayete bile gitmedim” der ve gülümser. Kaymakam ise o anda mahcup olur ve gözünü kaçıır. Bu sahneden doktor ve kaymakamın evli olmalarına rağmen vilayete giderek “çapkınlık” yaptıkları anlaşılmaktadır. Fırıncı Mustafa (Osman Alyanak), eşraflar içinde Emine’nin varlığından en fazla rahatsız olan ve sarıklı bir güruhu örgütleyip kaymakam makamına kadar giderek kadının geri gönderilmesi için başvuruda bulunan kişi olmasına rağmen, oğlu İsmail’in (Osman Çağlar) evliliği ve cinsel yaşamıyla ilgili endişe duyduğu anda Emine ile fuhuş yapmasına razı olur. Rıza (Atilla Ergün) karakteri her fırsatta Emine’yi taciz eder. Filmin sonunda Emine’nin ölü bedenine bile tecavüz etmek ister. Hatta fırıncının oğlu İsmail’in eşine bile yılışık bakışlar atmaktan geri durmaz. Kaymakam, Emine’nin gönderilmesi için ricacı güruha: “Ümit ederim ki kadın aramızda faziletli olmanın değerini anlar, ıslah olur. Biz de iftihar ederiz.” der, fakat Emine her tür kötü muameleye, eziyete, linçe bile bu “faziletli” insanlar arasında maruz kalır ve sonunda da açlıktan ölür.

“Başkaları” karşısında hayatta kalma mücadelesi *Yusuf ile Kenan*’da da derinlikli bir biçimde işlenmiştir. Toplumcu gerçekçi bir üslup eşliğinde iki çocuğun İstanbul’daki yaşam gailisinin anlatıldığı bu filmde, söz konusu ana konu etrafında İstanbul’daki sokak çocukları, asayiş, paramiliter faşist örgütlenmeler ve iç göçe dair bütünlüklü bir toplumsal eleştiri aktarılmaktadır. Yusuf (Cem Davran) ve Kenan (Tamer Çeliker), Adana’daki köylerinden kan davası nedeniyle apar topar ayrılmak ve İstanbul’a kaçmak zorunda kalan iki kardeştir. Bir apartmanda kapıcılık yapan amcalarını arayan bu iki kardeş, kısıtlı maddi imkânlarını tüketerek çok kısa bir süre içinde -tıpkı Yatık Emine gibi- açlık ve barınma sorunu ile karşı karşıya kalırlar. Sokakta tanıştıkları Böcek (Yalçın Avşar); onları diğer sokak çocukları olan Çarpık (Hakan Tanfer), tamirci çırağı Mustafa (İsmi yer almıyor.) ve Falkonetti (Adnan Karabacak) ile tanıştırır. Çarpık, yetimhanede büyümüş ve suça itilmiş bir çocuktur. Yusuf, bir

kavgada Çarpık'ı Falkonetti'den kurtarır ve daha sonra beraber araba teybi çalmaya başlarlar. Kenan ise Mustafa'nın yanında çalışmaya başlar. Filmin sonunda Yusuf ve Çarpık polis tarafından yakalanır, fakat Çarpık onu daha sonra kullanmak üzere kollayan "reisleri" tarafından kurtarılır. Yusuf da hapse girer. Kenan ise Mustafa'nın ona bulduğu işte çalışmaya başlar ve Mustafa'nın evine misafir olarak sıcak bir yuva sahibi olur. İstanbul'da Böcek ve Falkonetti gibi yersiz yurtsuz sokak çocuklarına düşen ise yok olup gitmektir. Burada Böcek'e takılan lakap da önemlidir. Asıl adı Cenk olmasına karşılık o, annesi dâhil kimsenin önemsemediği biridir, âdeta bir böcektir.

Filmde iki kardeş vasıtasıyla kurulan bu ikilik sonucunda toplumun en alt tabakasında yer alan insanların iki farklı seçeneği olduğunun da altı çizilmiş olur. Kenan, ağabeyi Yusuf'la kıyaslandığında belirli öz değerleri olan ve onları dışsal olumsuzluklara rağmen terk etmeyen bir karakterdir. Kenan, hırsızlıktan elde ettiği parayla alacağı kıyafetleri kardeşine anlattığı sırada Yusuf; "El âlemin malını mı çalıyorsun?" diye sorar. Ağabeyi onu susturmak ister fakat o susmaz: "Diyeceğim işte, el âlemin malını çalıyorsunuz". Yusuf'un başka çaresi olmadığını söylemesi üzerine Kenan: "Hırsızlık ayıptır, hem de günahdır. Ben çırak olacağım, hırsızlık yapmayacağım." der. Yusuf, kardeşini susturur ve ona da kıyafet alacağını söyler, fakat o kabul etmez. Bunun üzerine Yusuf, kardeşine bir tokat atar. Kenan da bir süre sonra kendi kendine; "Babama beni dövdü diyeceğim. Muhammet Dayımın tavuğunu da çaldın. Onu söylemedim ama bu defa söyleyeceğim." der.

Yaşamın monotonluğu *Yusuf ile Kenan*'da da vurgulanmaktadır. Kenan ile Böcek'in trende tanıştığı bir sokak çocuğuna nereden geldiği sorulduğunda, "Bir yerden gelmiyorum. Bu trende gidip geliyorum" der. Kalacak bir yeri olmadığı için bir banliyö bileti alarak gün boyunca trende gidip gelmektedir: "Ne yapacaksın kardeş, biz garibanız. Ev yok, kimsemiz yok. Trenin içi sıcak, hem de pencereden manzarana bakarsın". Gün boyunca seyahat eden çocuk aslında hiçbir yere gitmemektedir, yaşamın sürmesine karşılık müspet hiçbir değişimin olmadığına dair güçlü bir alegoridir bu. Ne ki, trenden indiklerinde bir polis memuru tarafından yakalanarak polis merkezine götürülürler².

Kavur'un dördüncü uzun metraj filmi olan *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*'nde; başkarakter Aysel (Hümeysra), bir taşra kasabasına atanmış edebiyat öğretmenidir. Diğer başkarakter Fuat (Kadir İnanır) ise burada orta halli bir zeytinyağı üreticisidir. Fuat'ın nişan töreninde tanışan ikili, daha sonra birkaç kez karşılaşır, fakat görüşmeleri mümkün olmaz. Bedri (Kamran Usluer) ise Aysel ile aynı lisede resim öğretmenliği yapan ve varoluşsal iç sıkıntısı içinde yaşayan bir diğer karakterdir. Bedri ve Fuat arkadaşlıklar ve bir akşam yaşamın beyhudeliğine dair karşılıklı dertleşirler. Sabahında ise Bedri denize açılarak intihar edecektir. Bedri'nin cenazesinden sonra bir araya gelen Fuat ve Aysel, Aysel'in evine giderler ve daha sonra tekrar

² Kolluk kuvvetlerinin suçlular yerine masumların peşinden koştukları vurgusu, Kavur'un filmlerinde sık sık tekrarlanmaktadır. Polisiye bir film olan *Körebe*'de söz konusu vurgu benzer bir sahne dolayımı ile aktarılmaktadır. Kaybolan çocuğunu arayan Meral (Türkan Şoray), trende çocuğunu kaçırdığından şüphelendiği bir kadını kovalarken, kondüktör tarafından bileti olmadığı gerekçesiyle durdurulur ve azarlanır. Yine *Melekler Evi* ve *Karşılaşma* gibi polisiye filmlerde de benzer sahneler bulunmaktadır. *Yusuf ile Kenan*'ın finalinde Çarpık'ın polis merkezinden salıverilmesi de bu bağlamda değerlendirilebilir.

görüşmek üzere ayrılırlar. Bir otel odasında buluşurlar, fakat Aysel odayı terk eder ve koşarak uzaklaşır. Fuat peşinden koşar ve ondan özür diler. Bu sırada düğün hazırlıkları da devam etmektedir. Fuat, Aysel'i ailesinden kalma eski köy evine götürür ve burada ona ilan-ı aşk eder. Fuat, bir akşam Aysel'in evine yemeğe davetlidir. Fakat aynı gün kayınbiraderi Yavuz'un (Halil Ergün) ısrarlı davetine icabet etmesi gerekir ve Aysel'in evine gidemez. Ertesi gün Fuat ve Aysel tartışırlar ve Fuat Aysel'e tokat atar. Aysel de; "Yazık ettin." der ve gider. Fuat'ın ruhsal çöküntüsü çevresindeki insanların dikkatini çeker. Annesi, Fuat'a; "Neyi doğru buluyorsan onu yap." der. Bunun üzerine Fuat, Aysel'in yanına gider ve ona evlenme teklifi eder. Fuat, kızıyla evlenmek istemediğini babasına bildirir. Haber duyulduktan sonra akrabası ve arkadaşları, Fuat ve Aysel'i rezillik ve ahlaksızlıkla suçlarlar. Aysel ayrılmak ister. Fuat kabul etmez ve onu da alarak bir faytonla tüm kasabada gezerler ve böylece ahaliye ilişkilerini duyurmuş olurlar. Bir yemek sırasında Yavuz gelir ve Fuat'ı dışarı davet ederek onunla kavga eder. Ertesi gün Aysel Fuat'tan ayrılır ve ona veda eder. Fuat evlenir. Yıllar sonra bir dinlenme tesisinde bir araya gelen Fuat ve Aysel eski günleri yâd ederler: "Mutluluk yanımızdan gelip geçti". Ve film sona erer.

Filmin temel çatışması; toplumsal ilişkilerin yoğun bir biçimde yaşandığı taşra kasabalarından birinde, hayatının gidişatından memnun olmayan bir bireyin, kendisi ve toplumla savaşıdır. Fuat, bu savaşı başlatmak ve sürdürmek için başlangıçta nispeten çekingen davranırsa da daha sonra kendisi ve sevdiği kadın olan Aysel için radikal bazı eylemlerde bulunsa da söz konusu toplumsal işleyişe mağlup olacaktır. Hayat bu kasabada, Fuat'ın nişan töreninde kısa bir konuşma yapan belediye başkanının da özetlediği gibi insanların doğduğu, büyüdüğü, yuva kurduğu, çocuklarının olduğu ve sonunda çocuklarının mürüvvetini gördükleri³ bir kısır döngüden ibarettir. Fuat'ın itirazı da bunadır. O, kendi yaşamına dair önceden belirlenmiş akışa itiraz eder. Düğünü sırasında bir an uzaklara dalar. O anda düğün atmosferinin ekrana yansıyan sıcak rengi, yerini soğuk maviye bırakır. Bedri, Aysel'le ilk karşılaşmasında kasabayı şu sözlerle tarif eder: "Her şey yeknesak burada. Hayat mazbutluk üzerine kurulu. Evlenip çocuklu çocuğa karışırlar. İştî, gücü... Sanata yer yok". Aysel ise "Belki. Ama iz bırakmış güzel şeyler kolay silinemez." diye karşılık verir. O sırada odanın diğer tarafında örgü ören tarih öğretmeni, gözlerini Aysel'e çevirir ve küçümser bir edayla ona bakar. Gerçekten de Aysel'in kasabada, Bedri'de ve Fuat'ta bıraktığı bazı izler hiç silinmeyecektir.

Bir başka sekansta ise yine Bedri ve Aysel arasında şu diyalog gerçekleşir:

- Neden eski mahalleyi seçtiniz oturmak için?
- Belli bir amacım yoktu. Şartlar... Sonradan hoşuma gitti. Daha özlü bir şeyler var buralarda.
- Doğru, insanları azdır.

³ Belediye başkanı söz konusu sahnedeki sözlerinin ortasında bir süre hayata dair söyleyecek başka bir şey arar, bulamayınca da "Hayat böylece devam eder." der.

– Yeniliğe açık olamıyoruz bir türlü.

– Eskiye toptan inkâr ettiğimizden herhalde. Yeniye 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. Briç, konken, piliç gecesi... Hayat, her gün sadece tekrar ediliyor. Korkunç değil mi?

– Biraz böyle 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.

Birçok eleştirel anlam evreninin saklı olduğu bu diyalogda çalışmanın bu bölümünü ilgilendiren husus; hayatın bir tekerrürden ibaret olması, söz konusu yeknesaklığın insanların varoluşları önünde engel olması ve bu iki karakterin de söz konusu durumun farkında birer entelektüeller olmasıdır. Fakat Aysel, Bedri gibi sadece durumun ayırında değil, aynı zamanda bu döngüyü kırma cüretine de sahiptir. Tüm ihtimalleri tüketene kadar savaştıktan sonra yine de yenildiğinde bile, bu kez de bulunduğu yeri terk edip başka bir umudun peşinden gitme cesareti göstermektedir. Hem de bunu hem filmin başında hem de sonunda yapmıştır. Bu kasabaya gelme amacı da, daha sonra bu kasabadan gitmek zorunda kalması da bu nedenledir. Fakat Bedri, kasabada eleştirdiği yeknesaklık karşısında umutsuzca alkole başvurmuş ve sonunda da intihar etmiştir.

Kasaba yaşamında gerçek mutluluğa yer yoktur. Zira bunun için bireyin kendisine ve çevresine karşı dürüst olma sorumluluğunu taşıması gerekir. Belgin'in (Özlem Onursal) evlenmek istemediğini, Fuat ile birbirlerini sevmediklerini söylemesi üzerine annesinin (Neriman Köksal) hayat, evlilik ve mutluluğa dair attığı tiradın ardından odaya giren babası selam bile vermeden yemeği sorar. Aslında kimse gerçek anlamda var olmamaktadır. Herkes, onlar var olmadan önce özlerini belirleyen toplumsal belirlenimlerini uygulamaya çalışmaktadırlar, tıpkı Sartre'ın kâğıt keseceği örneğindeki gibi. Kalıplara kendi benliğini uyduramayan karakterler ise yitip gitmektedirler. Ele alınan filmde söz konusu karakterler Aysel, Fuat, Bedri ve Deli'dir (Mehmet Esen). Fuat ve Bedri'nin yaşamaya ve uyum göstermeye dair diyalogu şu şekildedir:

– 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.

– Neden bu kadar umutsuzsun?

– Kimseyi sevemiyorum. Eskiden arkadaşlarımı severdim. Ne bileyim, Ali'yi, Yavuz'u... Şimdi... Belgin'le neden nişanlandığımı, neden evleneceğimi bilmiyorum.

– Sinirlerin bozuk senin.

– Böyle yaşamaktan usandım.

– Hayatını değiştirmeye çalış.

- Kolay mı? Bir çembere sıkıştırılmış gibiyim.
- Bir tek sen değilsin ki o çemberde.
- Bunları beni avutmak için söylüyorsun. Sen de inanmıyorsun. Aslında sen de yalnızsın.
- Belki de haklısın. Güzel şeyler yaşamıyoruz hiçbirimiz. Ama insan kendi hayatını değiştiremeye bile başka bir hayatın olabileceğini düşünür.
- Nasıl? Recep Bey’in yanında çalışarak, evlenip çoluk çocuğa karışarak mı? Sen neden böyle yaşamıyorsun? Burada sen olmasan çıldırırdım.
- Değil tabi. Ayakta kalmak zorundayız. Bir zamanlar bambaşka umutlarım vardı. Her şeyi tek başıma yapabileceğimi sanıyordum. Sonunda yalnız kaldım. Bu kasabada hayatı tekrarlayarak direncimi kaybettim. Ama sen gençsin. Mücadele etmek zorundasın.
- Mücadele... Neye karşı?
- Hayatı inkâr ederek hiçbir şeyi düzeltemeyiz.

Bu sekansta ilkin varoluşçu kavram ve argümanlarının bilinçli kullanımı dikkati çekmektedir. Bedri, kendisine ve yaşantısına dair her şeyin farkındadır, fakat bunun için savaşacak gücü ve cesareti kendisinde bulamaz. Ve ertesi gün söz konusu yaşantısının beyhudeliğini intihar ederek noktalar. Fuat ise cesaret gösterir. Ailesini, nişanlısını, nişanlısının ailesini ve tüm kasabayı karşısına alır. Fakat yine de mutlu sona ulaşamaz. Sonun da o da, Aysel de pes ederler.

Sonuç

Ömer Kavur; Türk sineması tarihi içinde auteur olarak anılan ilk ve en önemli yönetmenlerden biridir. Fransa’da aldığı sinema eğitiminin ardından ilk filmi “*Yatık Emine*”den sonra Yeşilçam’a özgü sektörel teamüller nedeniyle projelerini gerçekleştirmekte bir süre zorlanan (Kuyucak Esen, 2015, s. 24) Kavur; daha sonra kısa aralıklarla çektiği 10’ dan fazla filmle kendi üslubunu ortaya koymayı ve hem ulusal hem de uluslararası anlamda ödüllendirilmeyi başarmış bir sinemacıdır. Bu çalışmada ele alınan üç filmi, onun hem sosyolojik ve ekonomi politik eleştirilerini, hem de varoluşsal tezleri işleme becerisini açığa çıkarmaktadır.

Çalışmada öncelikle Kavur’un bir auteur olarak portresi ortaya konmuştur. Çektiği filmlerde belirli felsefi izlekleri takip eden Kavur, bu izlekleri filmsel anlatı içinde karakterlerin uyumsuzluğu ve varoluşsal iç sıkıntıları eşliğinde seyirciye aktarmaktadır. Karakterler genellikle bir arayış içindedirler. İlk filmlerinde bu arayış, insanca yaşama arayışı şeklinde tezahür eder. 1980’li yıllarda çektiği ticari başarı kazanmış filmlerinde ve geç dönem filmlerinde ise karakterlerin arayışları, onları hayata dair başka -daha aşkın- arayışlara sevk ederler.

Kavur’un ilk iki filmi *Yatık Emine* ve *Yusuf ile Kenan*’da yaşam mücadelesi veren karakterler, kamusal alan içinde kendilerine insanca bir yaşamı mümkün kılamamışlardır.

Emine karakteri, toplumsal ahlakın iki yüzlü yapısı içinde lanetlenmiş bir birey olarak aklıktan ölmeye mahkûm edilir. Yusuf ise onu suça iten koşulların sonucunda küçük yaşta hapse girer. Bu iki film içinde geleceği nispeten müspet tek karakter Kenan'dır. Kendisini zorlayan dışsal etmenlere rağmen benliğini/varoluşunu korumayı/belirlemeyi başaran Kenan, filmin sonunda insanca bir yaşama kavuşmuştur.

Kavur'un dördüncü filmi *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*'nde ise önceden belirlenmiş yeknesak yaşamından mutsuz olan Fuat'ın yaşamından bir kesit aktarılmaktadır. Yaşamı; ailesinin maddi sıkıntısı, evlenmek üzere olması ve bireysel ilişkilerin oldukça kesif cereyan ettiği küçük bir Anadolu kasabasında ikamet ediyor olması tarafından âdeta zapturapt altına alınmıştır. Bu çemberden çıkış umudu ise bir aşk sayesinde filizlenmiştir. Kasabaya öğretmen olarak tayin olan Aysel'e karşı hissettiği yoğun duygular, Fuat'ı tüm dışsal menfi etmenlere karşı cesaret göstermeye itmıştır. Fakat filmin sonunda kendisi için her şeyi göze alabilen Fuat, bu kez de ailesinin maddi sorunları nedeniyle varlığını paranteze alan etmenlere rıza göstermek zorunda kalır. Ele alınan üç filmde de görülmektedir ki bireyi çevreleyen ve onun varoluşunu belirleyen dışsal faktörler, insanca yaşam olasılıklarını çeşitli biçimlerde engellemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe Akımları*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (çev. Nagihan Özer). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (21-26). Ankara: De Ki Yayınları.
- Baloğlu, U. (2018). Ömer Kavur'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu. *Selçuk İletişim Dergisi*, 11 (1), 349-365.
- Bordwell, D. (2010a). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması (çev. Yeşim Özben). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (71-82). Ankara: De Ki Yayınları.
- Bordwell, D. (2010b). Sanat Sineması Anlatımı (çev. Emrah Suat Onat). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (71-82). Ankara: De Ki Yayınları.
- Camus, A. (2010). *Sisifos Söyleni* (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Dede, K. (2014). İktidar Karşısında Bir Özne Olarak Yönetmen Ali: Gece Yolculuğu Üzerine Foucaultgil Bir Okuma. *sinecine*, 5(2), s. 83-101.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora Yayınları.

- İşler, B. (2019). Andrew Sarris'in Auteur Kuramı Çerçevesinde Ömer Kavur Sineması. *Kampfpplatz Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. 13, 135-150.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 11(58), 649-668.
- Kael, P. (2010). Çemberler ve Kareler (çev. Betül Karamış). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (47-70). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kanbur, A. (2007). Seyir İçinde Belleğin Seyri Unutuşun ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanması. D. Bayraktar (Yayına Hazırlayan), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 6 Sinema ve Seyir* içinde (s. 113-120). Bağlam Yayıncılık.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (1-20). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kuyucak Esen, Ş. (2015). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Marx, K. (2018). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i* (çev. S. Belli). İstanbul: Sol Yayınları.
- Pösteki, P. (2019). Sinema Yolu ile Oluşturulan Dünyalar: Yok-Yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması. *SineFilozofi Dergisi*, 2019 Özel Sayı, 75-90.
- Sarris, A. (2010). Auteur Kuram Üzerine Notlar (çev. B. Kılıçbay). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (41-46). Ankara: De Ki Yayınları.
- Sartre, J. P. (1948). *Gizli Oturum* (çev. O. Akbal). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Sartre, J. P. (1998). *Özgür Olmak -Antisemitin Portresi-* (çev. E. T. Eliçin). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Sartre, J. P. (2013). *Varoluşçuluk* (çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2014). *Varlık ve Hiçlik* (çev. T. Ilgaz ve G. Ç. Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Topkaya, R. (2019). Heidegger ve Sartre Bağlamında Ölüm Karşısında Anlam Arayışı. *Felsefi Düşün*, 12, 213-235.
- Yeni Türkü - Konu (2022, 8 Mart). *Çember* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=IKC85G2woqM>