



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 28 Sayı: 55 (Year: 28 Issue: 55)

Mart 2025 - Eylül 2025 (March 2025 - September 2025)

E-ISSN: 2149-9098



2025, 28(1): 145-169

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1591485

****Araştırma Makalesi****

Ömer Kavur'un İlk Dönem Filmlerinde Toplumsal Yapı ve Karakterlerin Toplumsal Yapı ile Mücadelesi*

Ali GENÇOĞLU**

Öz

Bu çalışma Ömer Kavur'un, ilk dönemi olarak adlandırabileceğimiz, 1985 yılına kadar yaptığı filmlere odaklanmaktadır. Bunlar; *Yatık Emine* (1974), *Yusuf ile Kenan* (1979), *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Göl* (1982), *Amansız Yol* (1985) ve *Körebe* (1985)'dir. Kavur'un kariyerinin 1970'lerin ortasından 1980'lerin ortasına kadar olan ilk on yılını, bu dönemde yaptığı filmlerdeki temalar, senaryo yapısı ve karakterler açısından bir bütünlük içerisinde ele alabileceğimizi ve bir sonraki dönemde yaptığı filmlerden ayırabileceğimizi iddia ediyorum. Kavur, bu dönemde yaptığı filmlerde zamandan bağımsız bir mekan ve toplumsal yapı kurgulamaya çalışır. Bu mekanların işaret ettiği toplumsal yapı ve ideoloji Althusser'in ideoloji kavramsallaştırmasına benzer şekilde ebedi bir görüntü arz eder. Kavur bu dönemde yaptığı filmlerde toplumsal yapıyı oluştururken onu olabildiğince güçlü bir yapı olarak ortaya koymaya çalışır. Sonrasında ise mekanlara dışarıdan gönderdiği karakterler aracılığıyla toplumsal yapıyla mücadeleye girer. Böylelikle, onun filmlerinde mekan olarak küçük kasabalardaki veya küçük mahallelerdeki hiyerarşik yapıya karşı verilen bir mücadele temsil edilir. Ancak toplumsal yapıya karşı verilen bu mücadele sıklıkla başarısızlıkla sonuçlanır. Bu çalışmada psikanalizin bazı temel kavramlarının film incelemelerinde sunduğu olanaklardan yararlanarak, incelediğim filmlerde kurulan toplumsal yapıya, toplumsal yapının karşılaştığı meydan okumalara ve çatışmanın tekrar dengeye oturduğu anlara; bu öğelerin filmler arasındaki devamlılıklarına ve kopuşlarına dair bir analiz geliştireceğim. Böylelikle bu inceleme, Ömer Kavur'un bu ilk dönemindeki filmlerden yola çıkarak filmlerin hem bir bütün olarak toplumsal yapıya yönelik duruşlarını, hem de birbirlerine karşı duruşlarını ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: Ömer Kavur, toplumsal yapı, ideoloji, Türk sineması, psikanaliz

* Geliş tarihi: 26.11..2024. Kabul tarihi: 01.02.2025

** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Orcid No: 0000-0003-4327-0177, aaligencoglu@hotmail.com

****Research Article****

The Social Structure and the Struggles of the Characters with the Social Structure in the Films in the First Period of Ömer Kavur*

Ali GENÇOĞLU**

Abstract

This study focuses on the films Ömer Kavur made until 1985, which we could call his first period. These movies are as follows; *Yatık Emine* (1974), *Yusuf ile Kenan* (1979), *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Göl* (1982), *Amansız Yol* (1985) ve *Körebe* (1985). I argue that the first decade of Kavur's career, from the mid-1970s to the mid-1980s, can be analyzed as a whole in terms of the themes, scripts and characters in the films he made during this period, and separated from the films he made in the next period. In the films he made during this period, Kavur tries to construct a timeless space and social structure. Similar to Althusser's conceptualization of ideology, the social structure and ideology that these spaces point to present an eternal image. While Kavur creates the social structure in the films he made during this period, he tries to present it as a structure that is as strong as possible. Then he tries to fight against the social structure through the characters he sends from outside. So, his films represent a struggle against the hierarchical structure in small towns or small neighborhoods. However, this struggle against the social structure often ends in failure. I elaborate an analysis of the social structure that is formed in the films, the challenges to this social structure and the moments in which the conflicts are later reconciled; the continuities and discontinuities of these aspects between the films, using the possibilities offered by some basic concepts of psychoanalysis.

Keywords : Ömer Kavur, social structure, ideology, Turkish cinema, psychoanalysis

* Received: 26.11..2024. Accepted: 01.02.2025

** Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication
Orcid No: 0000-0003-4327-0177, aaligencoglu@hotmail.com

Ömer Kavur'un İlk Dönem Filmlerinde Toplumsal Yapı ve Karakterlerin Toplumsal Yapı ile Mücadelesi

Giriş

Ömer Kavur sinemasının, Türkiye ve dünya sineması açısından neye tekabül ettiğine dair yapılan incelemelerde yazar ve akademisyenler, onu ve sinemasını tanımlamada ve anlamlandırmada, bazı ortak noktaları işaret ederler. Bir diğer deyişle, auteur bir yönetmen olarak onun sinemasının ayırt edici özellikleri ile ilgili belli noktalarda uzlaşırlar. Dorsay'a göre Kavur "1970'ler boyunca 'yönetmenler sineması' denebilecek bir dönemin oluşturucularındandır" (Çavuşoğlu, 2006: 56). Kavur'un, 1990'ların başına kadar Türkiye'deki bağımsız sinemanın birkaç temsilcisinden biri olduğu savunulur (Çavuşoğlu, 2006: 67). 1980'lerde popüler sinemadan farklı filmler yapan genç sinemacılar kuşağının bir üyesidir (Başgüney, 2007: 82). 1980 sonrası indie filmler yapan, yeni elit bağımsız sinemacılarından biridir. Kavur, siyasal atmosfer sebebiyle politik olanı kişisel olana aktaran, uzun çekimler kullanan, kentteki yabancılaşmayı ve karakterlerin psikolojik karmaşasını resmeden yönetmenler arasında en öne çıkan figürdür (Akser, 2015: 141). Avrupa merkezli sinema akımlarından etkilenen az sayıda yönetmen arasında özgün ve yüksek düzeyde sanatsal özellikler içeren filmler yapanlardan biridir (Dönmez-Colin, 2003: 138). Suner (2006: 42-43), Kavur'u, 1980lerde yaptığı filmlerle 1990 sonrası yeni Türk sineması olarak adlandırdığı dönemin nüvelerini içinde barındıran önceki dönem yönetmenlerinden biri olarak görür. Hatta bir adım daha atarak, 1990 sonrası çektiği filmlerle onun Türk sinemasının yeni dalgasının tematik ve biçimsel öğeleriyle uyumlu bir sinema yaptığını da ekler.

Sinemasının ayırt edici özellikleriyle ilgili iddialardan biri de Onat Kutlar'dan gelir. Kutlar bir söyleşisinde Kavur'un Türk sinemasında psikolojiyi sinemayla ilintilendirebilmiş tek yönetmen olduğunu iddia eder. Ona göre "İletişimsizlik, korku, yaşam-ölüm ikilemi, cinsellik ve onunla ilgili korkuların çok yetkin ve tutarlı bir biçimde perdeye yansıdığı tek yönetmen" odur (Taylan, 1992: 10).

"Kavur'un filmleri filmin zaman ve mekanı içinde toplumun, tarihin ve bireyin tüm izleklerini birleştirir. [...] Bizim için içimizdeki filmde de onun karakterlerinin yabancılaşmasını ve ıstırabını karşılaştırdığımız bir alan açar" (Süalp, 2009: 230).

Kavur ile ilgili en kapsamlı çalışmayı yapmış olan Esen'e göre o, "kendi dilini sinemasına aktaran ve kendi kişiliğini ortaya koyan, filmlerini kendisi gibi düşünen insanlarla paylaşmayı isteyen ve toplumundan uzak kalmayan, toplumu için de bir şeyler yapmak isteyen bir *auteur* yönetmendir. [...] Filmleri ortak şeylere sahiptir" (Esen, Çiçekoğlu, Deveci & Özgüven, 2006: 3-4).

Kavur'un filmleri derinlikli, çok katmanlı, her sözcüğün üzerinde durulmuş, her sözcük üzerine çalışılmış filmlerdir. Film dili yavaş ve ağırdır (Esen vd., 2006: 6-7).¹ Esen (2002: 409-415), belli başlıklar altında sınıflandırdığı Kavur sinemasını şöyle özetler:

(Mekan olarak kullandığı) Kasabalarında hem gerçeklik hem de konuya göre stilize bir hava vardır. [...] Kentin de kenar mahallelerini kullanır. [...] Sevgiler daha sıcak, düşmanlıklar daha acımasız, rekabet öldürücüdür buralarda. [...] Yollar kahramanları hem bir yerden bir yere taşırlar; hem de hesaplama yaparak kendilerini başka konuma taşımalarına yardımcı olurlar. Ömer Kavur'un yolları hem de arayışın simgesi gibidir. [...] Yalnız insanı; mutsuz, yabancılaşmış insanı anlatır. [...] Kasabada, otelde sıkışık kalmış, ya da yeri yurdu belirsiz, kendini hiç bir yere ait hissedemeyen huzursuz kişiler. [...] İçeridekiler kendi kalıpları içinde sıkışık kalmışlardır. Dışarıdan gelenler onları rahatsız eder. Farklılıktan hoşlanmazlar. Gelenleri ya dışlarlar, ya kendilerine benzetirler. [...] Ömer Kavur'un fahişeleri, Yeşilçam'ın fahişelerinden çok farklı. [...] Somut olarak yaşamaya, karnını doyurmaya çalışan; sevmeye ihtiyacı olan insanlar olarak çiziliyor fahişe karakterleri. [...] (Kimi filmleri) Çizgisel zaman, (bazıları) döngüsel zaman. [...] (Filmlerinin temaları) İkiyüzlülük, dışlanmışlık, yabancılık, arayış, iktidar sorunu, yalnızlık, sevgiyi arama, değişme-değişmeme, yolculuk, kadın, zaman nedir? Ölüm nedir? Rekabet...^{2 3}

Araştırmacıların ortaya koydukları yukarıdaki özelliklerin iki ana başlık altında toplanabileceğini iddia edebiliriz. Birincisi, onun Türk sinemasındaki konumu ile ilgilidir. Kavur, Türk sinemasında köprü niteliği taşıyan yönetmenlerden biridir. Yeşilçam dönemi ile yeni Türk sineması dönemi arasında hem üretken olduğu yıllar açısından, hem de sinema anlayışı açısından bir geçişi temsil eder. İkinci başlık ise, sinemasının ayırt edici yönü olan psikoloji vurgusudur. Bu makale tam da bu iki başlığın birbirlerine bağlandıkları noktayı incelemeyi hedefler. Çalışmanın inceleme

¹Zahit Atam (2011: 136), *Amansız Yol* (Ömer Kavur, 1985) ve *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987) filmlerinde Kavur'un büyük oranda Wim Wenders'in yol filmlerinden esinlendiğini ve bu filmleri belirli bir melankoli duygusu taşıyarak yazıp yönettiğini iddia eder.

²"Ömer Kavur sinemasının önemli mekânlarından biri de terk edilmiş yapılar ve mekânlardır. [...] Bireyin arayışını, iletişimsizliğini ve yalnızlığını pekiştirmektedir" (Yüksel, 2013: 68).

³Agah Özgüç (1988: 50), *Yatık Emine'nin* (Ömer Kavur, 1974) Yeşilçam'daki fahişe karakterlerinin gerçekliğe bürünen temel örneklerinden biri olduğunu ifade eder.

alanı birinci başlığı, Kavur'un 1987 yılında yaptığı Anayurt Oteli filminden önceki döneme tarihlenen, Yeşilçam'ın sinema dilinin henüz daha filmlerinde etkili olduğu, ancak gelecekteki sinema dilinin de nüvelerini barındıran, haliyle eski ile yeni arasında durduğu dönemi kapsıyor. Kavur'un ilk dönemi olarak da adlandırabileceğimiz bu zaman dilimi, siyasal ve sosyal çalkantıların belirgin olduğu 1970'lerin ortasında çektiği ilk film olan *Yatık Emine* (Ömer Kavur, 1974) ile başlar. 1970'lerin sonunda sosyalist hareketler içerisinde devrimci özne arayışının tepe noktasına ulaştığı ve ancak bu arayışların sokak eylemleriyle iç içe geçtiği bir ortamda, filmografisinde belki de en güncel politik göndermelerin olduğu *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979) ile devam eder ve siyasi vurgunun görece sönümlendiği, kendi sinema dilinin de olgunluğa ulaşmaya başladığı, 1980'lerin ortasında çektiği *Körebe* (Ömer Kavur, 1985) filmi ile son bulur. Bu çalışma Kavur'un bu dönemde yaptığı yedi filmi merkeze alır. Bunlar; *Yatık Emine* (1974), *Yusuf ile Kenan* (1979), *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Göl* (1982), *Amansız Yol* (1985) ve *Körebe* (1985)'dir.

Çalışmanın yöntemi ise ikinci başlığı işaret eder: Kavur'un bu dönemde çektiği filmleri, psikanalizin film incelemeleri alanında sunduğu olanaklar çerçevesinde ele almaya çalışacağım. Çalışmanın amacı Kavur'un bu dönemde yaptığı filmlerde işaret ettiği toplumsal yapıyı ve bu toplumsal yapının karşısında ona meydan okuyan karakterleri kurgulayışını psikanaliz kuramından hareketle ve Althusser'in yapısalılık anlayışı çerçevesinde incelemek, burada beliren çatışmaların ele aldığım filmlerdeki devamlılıklarına ve kopuşlarına odaklanmak, böylece onu 1985 sonrası döneme hazırlayan dönemi inceleyerek filmlerden hareketle yönetmenin bu dönem itibarıyla toplumsal yapı karşısındaki durduğu noktadaki ve politik pozisyonundaki devamlılık ve kopuşlarına dair filmlerden yola çıkarak bir tespit yapmaktır.

Kavur'un gerek onun izler kitlesi tarafından daha fazla ilgi gören gerekse akademide onu inceleyenler tarafından daha fazla odaklanılan filmlerinin 1985 sonrasında yaptığı filmler olduğunu söylemek yanlış olmaz. Filmleriyle ilgili psikanalitik değerlendirmeler de bu dönemde yaptığı filmlere odaklanır. Ancak benim ele aldığım dönemde yaptığı filmlere yönelik psikanaliz kuramından hareketle yapılacak bir incelemenin de onun sonraki dönemindeki yolculuğunu ve dönüşümünü daha iyi anlamlandırmak için gerekli olduğunu düşünüyorum. Öte yandan yine ele

aldığım dönem itibariyle psikanaliz kuramıyla birlikte Althusser'in önermelerini içeren toplumsal ve siyasal bir analizin de onun toplumsal yapı ve doğal olarak politik yapı ile olan hesaplaşmasının daha doğru bir şekilde anlamlandırılmasına yardımcı olacağı kanaatindeyim.

Psikanaliz ve Toplumsal/Siyasal Alan

Psikanalizin film incelemelerinde kullanılmasının, hatta günümüzde geçmişe oranla daha az rağbet görmesinin, uzun ve kapsamlı bir tarihi var. Bu bölümde özne kavramı merkezde olmak kaydıyla psikanalizde kullanılan bazı terimlerin ele aldığım filmlerin analizinde kullanacağım toplumsal ve politik alana uç veren özelliklerine yer vereceğim. Bu açıdan Freud ile başlayarak Lacan ve Althusser'in önermelerini bir devamlılık içerisinde ele alarak çalışmamın teorik çerçevesini oluşturacağım. Filmlerde odaklanacağım toplumsal yapı, toplumsal yapı olarak kültür-ahlak, baskılama, özne, bilinçdışı, ve ideoloji kavramlarını ele alacağım.

"Psikanaliz, insanın neyi kaybettiğine ilişkin geniş bir yorumlamadır" (Takış, 2011: 7). Bu ifade aslında Kavur'un sinemasının da ana kavramlarından olan arayış temasının nerede temellendiğine dair bir işarettir.

Freud'a göre cinsellik bir bütün olarak insanın iki ayağının üstüne kalkışıyla beraber bastırmanın kurbanı olur ve insanı "cinsel hedeften yüceltmeye ve libido kaydırmalarına doğru" iter (2011: 63-64). Cinsel dürtülerin, arzuların bilinçdışına bastırılması psikanalizin kurucu unsurudur ve birey bebeklikten itibaren yukarıda belirtildiği gibi onun yerine, kabul gören nesnelere kaydırma, yüceltme, nesnelere veya eylemlere ikame etme davranışları sergiler (Freud, 2011: 85). Tüm bu taktikler ve bilinçdışına bastırma yüzde yüz başarıyla gerçekleşmez. İçgüdü bilinçdışında pusuda yatar. Nevrozlarda, saplantılı eylemlerde bu düşünceler ve güdüler dile gelir (Freud, 2011: 36-38). Freud, analizinde geniş yer tutan ve detaylıca üzerinde durduğu rüyaların da bu bastırma işleminin yüzde yüz başarıya ulaşmadığı anlar olduklarını işaret eder. Rüyalarda, bilinçdışında bastırılan ya da revizyona uğratılan, bilinç öncesinde temellenen bir düşünce bilince doğru yüzeye çıkar (1996: 233-325). Freud (1998: 197) rüyalar gibi esprilerin de benzer bir fonksiyona sahip olduğunu ve bilinç dışından yüzeye doğru ilerleyen düşünceleri gün yüzüne çıkardığını savunur.

Freud, kendi teorisinin kurucu unsuru olan cinsel dürtülerin bastırılması önermesini, *oedipus kompleksinde ve kastrasyon* kavramında ortaya koyar. Bu kavramları, bilinç dışındaki ruhsal yaşamda temel rol oynayan libidonun ensest takıntısı üzerine temellendirir.

Erkek çocuğun sevgisi için seçtiği ilk nesne yasak ensest nesnelere olan annesi ve kız kardeşidir (Freud, 1999: 70). Bu ensest takıntı babayı rakip haline getirir. Bir erk temsili olarak babaya yönelik aşırı güç yükleme, saygı, korku, güvensizlik, nefret ve saldırganlık iç içe geçer (Freud, 1999: 107-108, 192-194). Bu durum Oedipus Kompleksi'ne işaret eder. Baba böylelikle öncelikle çocukluğun cinsel ilgilerine karşı düşman rolü oynar. Baba aynı zamanda çocuğun bu yasak ilgilerinin cezası olarak onun penisini kesecek figürdür. Çocuk, sonunda penisini kesecek, kastrasyonu gerçekleştirecek olan babasından korkar. Çözüm olarak ensest yasağını tanır ve onu bilinçdışına iter. Kaygısı azalmaya başladığı anda ise korktuğu bu yaratıkla özdeşleşir (Freud, 1999: 194-195; Freud, 2013: 112-113).

Freud'un ortaya attığı bu kavramlar, bu incelemenin odak noktasındaki toplumsal ve politik alanla sıkı ilişki içindedir, bu alanlara referanslar verir. Zira kültür, aynı zamanda bir uygarlık momenti anlamıyla, sınırsız hazzın dışlanması üzerinde temellenir (Kütahneli, 2006: 145). Bu önermenin başlangıç noktası Freud'un, ortak kültüre haiz bir topluluğun yasaklar ve tabular, özellikle ensest tabusu ve oedipus karmaşası temelinde oluştuğu varsayımıdır. Totem, klanın ortak atası olarak korunur ve aynı klanın kendi aralarında cinsel ilişki kurmaları yasaktır. Ancak yasaklara rağmen ensest korkusu dinmez ve gelenekler benzeri kaçınımlar ortaya çıkar. İnkellerin tabi olduğu bir dizi yasak böylece ortaya çıkar ve Freud'a göre bu yasaklar modern insana çok da yabancı gözükmemelidir (Freud, 1999: 54). Burada çalışmam için önemli olan psikanalizden yola çıkarak Freud'un yasaklar temelinde ortaklaşan bir kültüre haiz toplumsal bir varlığın ortaya çıkışını iddia etmesi ve modern insanın içinde yer aldığı toplumla arasında benzerlik kurmasıdır.

Fromm (2011: 109-113) Freud'un önermelerinin politik ve toplumsal doğasını, sosyal yapı ile bağını vurgular. Oedipus karmaşasının aslında çocuğun cinsel rekabetinden değil ebeveyn otoritesine yönelik enerjisinden kaynaklandığını, sonuçtaki vazgeçişin ise toplumdaki insanların iradelerinin bir kısmından, doğallıklarından toplumsal rollere uyma adına vazgeçmesi olduğunu söyler. Ebeveyn,

otoritenin temsilidir. Çocuk, kendisi olabilmek için çatışır ancak çocuğun fiziksel ve cinsel arzuları ahlaki kurallarla baskılanır ve çocuk bundan dolayı suçlu hissettirilir. Bu dürtüler, mesela cinsel dürtü verilidir. Böylelikle suçluluk hissi daimi bir hal alır. Bunun toplumsal işlevi; çocuğun iradeye boyun eğdirilmesidir. Aksi halde çocuk ahlaksızlık suçlamasıyla karşılaşacaktır. Fromm'a göre asıl sorgulanması gereken soru özgürlük savaşındaki başarısızlıkların birçok insanı niye nevrotik yapmadığıdır. Bu ifade ideoloji kavramına da uç veren bir noktayı işaret eder. Sorun; normalliğin patolojisi sorunudur.

Lacan (Bowie, 2007: 13-31) ise öncelikle dili merkeze alır ve kültürel olana yaptığı vurguyla psikanaliz geleneğine katkı sağlar. Onun analizlerinde göze çarpan unsurlar; bilinçdışının sabitlenemez yapısı, dil ile olan ilişkisi ve ayna evresine yaptığı göndermelerdir. Ayna evresi ile ilgili önermeleri Alhusser'in ideoloji görüşünü oluştururken temel aldığı özelliklere sahiptir. Ayna evresi, dilin/toplumsalın girmeden önce bebeğin aynada kendi imgesine baktığı veya davranışlarının bir yetişkinde veya başkasında yansıdığını gördüğü evredir. Burada önemli olan çocuğun kendi imgesince cezbedilmiş/kavranmış olmasıdır. Lacan'a göre (2001: 1-5) Ayna evresi, henüz yürüyemeyen, hatta ayakta dahi duramayan, başkasının yardımıyla hareket eden bebeğin, keni görüntüsünü karşısındaki aynada bir bütünlük olarak algıladığı aşamadır. Sonrasında ideoloji kuramına da referans verecek olan bu evreyi toplumsal açıdan önemli kılan şey burada kimliklenmenin gerçekleşiyor oluşudur. Buradan "Ben" oluşur. Bu evre "ben"i sosyal belirlenimden önce hayali bir yöne yerleştirir. Bölünmüş benlikten hayali bir bütünlüğe doğru geçiştir. Bir özerklik illüzyonudur. Ancak bu illüzyon bireyin ben kimliğini oluşturan ve özneyi de var eden şeydir.

Yukarıdaki anlatımda ayna olarak vücut bulan ve "ben"in oluşması için elzem olan hayali bütünlüğü/özerklik illüzyonunu belirleyen büyük Öteki, sonrasında simgesel/toplumsal alanda kişiyi imleyen Öteki olarak ortaya çıkar. Lacan, özneyi var eden olarak Öteki'nin varlığını ortaya koyar. Babanın yasası büyük Öteki olarak belirir ve özneyi imler. Özne ona ancak Öteki'nin alanında ulaşabilir. Geleceğinin bağımlı olduğu şey ise babanın devreye soktuğu yasadır. İmleyenler imlenene aynı ayna evresinde kendini seyreden bebek gibi bir gerçeklik imkanı tanımaktadırlar (Lacan, 1994: 58-61). Simgeselin/dilin alanına girmek özneyi var eden aşamalardan biridir.

Lacan'ın öznenin oluşumuyla ilgili başvurduğu bir diğer kavramsallaştırması küçük a nesnesidir. Bu; öznenin düşen bir nesne olarak arzusunun nedenidir, memeden kopuşla vazgeçilendir. Nitekim memeden kopuş insanı ömür boyu sürecekle küçük a nesnesini aramaya iter. Lacan'da bu nesne aslında görünüşte anneye ait olan ama aslında bireyin kendine ait olan yitik nesnedir. İmkansız olandır. Arzu kategorisini işaret eden bilinçdışı, toplumsalın imleyenleriyle bastırılır. Ancak imleyenle, yani dilin gösterenleriyle bilinç dışındakiler asla birebir örtüşemeyeceği için her zaman bir boşluk kalır. Özne asla bütünlüğü sağlayamaz. Bunu dilbilimden ödünç alınan bakışla gösterenin asla gösterilenle birebir çakışmaması, kavramla nesnesi arasında daima bir gerilimin kalması olarak tanımlayabiliriz. Sözü edilen çatlak/yarılma bir kaybı işaret etmiş olsa da ve özne bu dolayısıyla kendini ancak simgeselin alanında tanımlayabiliyor/anlamlandırabiliyor olsa da öznenin oluşabilmesi bu aşamayı zorunlu kılar (Lacan, 2012: 63-74). Lacan (2013: 26), sayı saymanın, düşünen, kendini konumlandıran öznenin oluşumundan önce olduğunu ve insanın kendini ifade etmesinin ancak bu sayma işlemiyle gerçekleştiğini bu noktada somut bir örnek olarak ortaya koyar.

Bastırma işlemi Lacan'a göre de tam anlamıyla gerçekleşmez. Rüyalar, fanteziler, nevroz gibi sızacak kanallar arar. Lacan bilinçdışının daima aksama, kesinti, bocalama anlarında ortaya çıktığını söyler. Önemli olan hayatın akışında bir engel, kusur, yarık olarak ortaya çıkmalarıdır (Lacan, 2013: 28-34).

Althusser, ideoloji kavramsallaştırmasına özgün katkısını sunarken psikanaliz geleneğinden önemli ölçüde faydalanır. İlk olarak, Freud'un bilinçdışının öncesiz ve sonrasız olduğu önermesini devralır ve ideolojinin tarihsiz olduğunu, her yerde hazır ve nazır, tarihin tüm yayılımına karşı biçiminin değişmez olduğunu savunur. Üstelik ideoloji sadece sınıflı toplumlara özgü de değildir. Althusser'in analizinin çarpıcı kısımlarından biri, bireylerin öznel düzleminde günlük yaşamlarındaki tüm edimlerde ideolojinin somut olarak işlediğini iddia etmesidir. İdeoloji, aygıtta ve aygıtın pratiklerinde var olur. Bu; maddi bir varoluştur (2010: 79-99).

Althusser, Lacan'ın imgesel dönemine (ayna evresine) gönderme yaparak ideolojinin de benzer biçimde "bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla kurdukları imgesel bir ilişkiyi gösterdiğini" söyler (2010: 89). Bu haliyle de ideoloji bir rüya veya yanılısama değil tasarımlamanın altında dünyanın gerçekliğinin bulunup

yorumlanabileceği bir somutluğu işaret eder. "İnsanlar bir başka deyişle kendi gerçek var oluş koşullarını imgesel bir biçimde ideolojide tasarımlarlar" (2010: 90). Althusser "ideolojinin özneler aracılığıyla özneler için var olduğunu" ifade eder ve hâlihazırda her pratiğin zaten "ideoloji yoluyla ve ideoloji çerçevesinde var olabileceğini" söyler (2010: 99). İşte bu zaruret onu, Lacan'ın dil üzerine geliştirdiği kuramı politik alana tahvil ederek, ideolojinin bireyleri özneler olarak çağırıldığı önermesine götürür. Somut özneler, ideoloji somut özneler kurma işlevine sahip oldukça her tür ideolojinin kurucusu pozisyonuna gelir. Bu durum, aslında simgeselin alanıyla -örneğin aileyle ve aileyi oluşturan kültürle- çevrelenen öznenin Althusser'de ideolojiyle çevrelenene dönüşmesidir.

Althusser'e göre ideolojinin varlığı için işlemesi gereken, öncelikle özne kategorisidir. İdeolojinin bireyleri özne olarak çağırıyor olduğunu iddia eder. Ona göre örneğin dinsel ideoloji küçük bir çocuğa özne olarak seslenmeye başladığında zaten hep öznedir, dinsel değil belki ama aile öznesidir. Genç bir birey olunca hukuki ideoloji artık dinden öte ona adalet öznesi olarak seslendiği zaman o hem aile, hem eğitim, vb. tarafından zaten özne olmuştur (2010: 99-118). "İdeolojiler zaten hep özne olanlara özne olarak seslenirler ve onları istihdam ederler" (Althusser, 2010: 107). Burada seslenen "Tek, Mutlak bir öteki Özne'nin -büyük harfle- var olması ön şarttır. [...] Öznelerin *Özne'ye* ihtiyacı vardır" (2010: 111). Özne ile özneler arasındaki ilişki ayna niteliklidir. Althusser'de ideoloji, psikanaliz geleneğindeki baba/kültür/dil/simgesel alan çerçevesine benzer biçimde "tanıma/kabul etme, özneleştirme/tabii kılma ve güvence" mekanizmalarıyla işler (2010: 115).

Film Analizinde Psikanaliz ve İdeoloji

McGowan ve Kunkle (2014: 11-14), film teorisi geleneğinin uzunca bir süre ayna evresine aşırı bir yük bindirerek aynı sonuca ulaşan ürünler veren bir alanı oluşturduğunu iddia eder. Ayna evresindeki gibi imgesel bir deneyim olan sinema izlemek, ayna evresine benzer biçimde öznenin asla sahip olamayacağı kendisi ile yanılısamalı bir egemenlik kuracağı aynadaki imgesi ile ilişkisine benzer. Filmler ideolojik bir silahtır ve kültür endüstrisi böylelikle öznelere seslenir. Özneler filmleri izlerken daha önce hiç bu denli özne olmadıklarını hissettikleri bir yanıltıcı öznellik yaşarlar. Bu imgesel dayatma ideolojinin işleyişinde rol oynar. Simgesel alanın

işleyişine benzer biçimde, film ideolojinin imgesel tamamlayıcısı olarak kusursuzca işleyen bir ideolojik makinedir.

Bu inceleme, McGowan ve Kunkle'nın, Lacan'ın tezlerinde önemli bir yer tutan Gerçeğin rolünü atlamayan ve dolayısıyla filmin ideolojisini açığa çıkaracak, ona meydan okuyacak mekanizmaların ön planda olduğu başka bir okumanın yapılması gerektiğine dair önerilerini dikkate alır. Burada ön plana çıkan unsur; imleyen işleyişinde eksikliğin -boşluğun- oynadığı roldür. Daha en başından, simgesel düzenin özneler için kurduğu yol engellerle doludur. Kusursuzca işlemez. Bu engellerde boşluklarda Gerçek gerçekleşmeye çalışır. Gerçek, simgesel düzenden ayrı var olmaz, aksine onun tökezlediği anlarda ortaya çıkar. Bu; simgesel mekanizmasının çalışması için de temel ihtiyaçtır (2014: 14-16).

McGowan ve Kunkle, Lacan'ın kendi analizinin temelindeki Gerçeğe odaklandığında onun "küçük parçalarının arzu nesnesinin dürtülerce çevrelenmiş tikel nesnelere" olduğunu ifade ettiğini ve Gerçeğin, simgesele topyekûn direnen değil öznelleşme sürecinde gerçekleşen ve onun önemli bölümünü oluşturan bir olgu olduğunu söylediğini ortaya koyarlar (2014: 15). Bir anlamda film analizlerinin Öteki'nin içindeki boşlukta tanımlanan özneyi temel almaları gerektiğini söylerler. Simgeselin eksikliği ve parçalanmışlığı burada ön koşuldur. Kusursuz işlemesi zaten özne diye bir problemi ortaya çıkarmazdı. Bir diğer ifadeyle ideoloji de kusursuz işlemez, çünkü işleseydi imgesel bütünleyici olarak film çekmeye gerek kalmazdı. Bu zaruret onlara göre "ideolojinin içinde Gerçek bir boşluk olduğunu" gösterir (2014: 15). Dolayısıyla, gelenekteki ideolojik aygıt olma durumunu hala bir başat önerme olarak kabul etmelerine rağmen, destekledikleri pozisyon filmin var olmasının ne dediğinden önemli olduğudur (2014: 16).

Bu çalışma da benzer bir hat üzerinde ilerlemeyi deneyecektir. Öncelikle, Kavur'un filmlerinde inşa edilen toplumsal yapının niteliklerini ortaya koyacak, sonrasında bu toplumsal yapının, ideolojik olanın içindeki yarıklarda gerçekleşmeye çalışan Gerçeği; ideolojinin karşılaştığı meydan okuma anlarını saptamaya çalışacak ve nihayetinde kurulan yeni dengenin politik pozisyonu hakkında tespitler ortaya koymaya çalışacaktır.

Kavur'un İlk Dönem Filmleri

Analizime geçmeden önce Kavur'un neden ilk dönem filmlerini ele aldığım ile ilgili bir parantez açmak istiyorum. Bu dönem Kavur'un, Türk sinemasının hakim anlatısı, dağıtım şebekesi, üretim yapısı, sansür mekanizması gibi Türk sinemasına egemen yapılara, onun unsurlarına karşı en yüksek mücadeleyi ve aynı zamanda da ödünü verdiği dönemdir. Bir anlamda Kavur'un da içinde iş yapmaya çalıştığı yapılar müesses nizamı işaret ederken Kavur ve sineması belli ölçüde tabi olanı, kıyıda kalanı; kendi gerçeğini tam anlamıyla ortaya koyamayanı işaret etmektedir. Nitekim Kavur'un kendisi de verdiği röportajlarda bu dönemde yaptığı filmler arasından 1980 öncesi çektiklerini sansür yüzünden, 1987 senesine kadar olanları da ticari çarkların onu zorlaması sebebiyle yüzde yüz sahiplenememektedir (Sezerel, 1980: 43-45; Kavur ve Rosen, 1989: 21). Dolayısıyla sonraki döneme kıyasla bu dönem psikanalitik bir kavramla, bastırmanın onun sinemasında daha yoğun olduğu bir dönemdir. Bu dönemki filmlerine baktığımızda aslında filmleri yaparken ortaya çıkarmayı hedeflediği Gerçek olanın -ki aynı zamanda bu devrimci olandır- devrimci bir sinemayla nihayetlenememe halinin, kendi ifadesiyle, sinemasının "ancak ilerici" olabilme halinin (Sezerel, 1980: 46-47) bu dönemine hakim olduğunu görebiliriz. Bu durum, bir sonraki dönemde kıyasla Gerçek olanın Öteki'nin tökezlediği anlarda, yapının boşluklarında gerçekleşmeye çalışma çabasını işaret ederek psikanalizin olanaklarını kullanma açısından daha dinamik bir analize olanak verir düşüncesindeyim.

Bir yönetmen olarak verdiği mücadelelerin ve ödünlerin yer aldığı bu dönem aynı zamanda onun auteur yönetmen kimliği ile ilgili de bir başlangıç noktasını işaret eder. Auteur kuramının en başta ortaya koyduğu haliyle Hollywood'taki kimlik sahibi yönetmenlerin piyasa işlerinde dahi kendine has imzalarının bulunduğu şeklindeki önermesini baz alırsak, bu ilk dönemi onun auteur kimliğinin sınırdığı bir zaman dilimi olarak görebiliriz.

Kavur'da Toplumsal Yapının Kuruluşu

Kavur'un sinemasında, özellikle başlangıç sahnelerinde dikkat çeken şey; tekrarlayan temaların hakimiyetidir. Kavur, bu tekrarlar aracılığıyla ezeli ve ebedi olarak orada varolanı, orada yapılanı; bir diğer deyişle filmlerin geçtiği mahalleye veya kasabaya

hakim olan toplumsal yapıyı ve ideolojiyi ortaya koyar ve bunu Althusser'in Freud'tan itibaren psikanaliz geleneğinden devralarak geliştirdiği ideoloji kavramsallaştırmasına paralel şekilde öncesiz ve sonrasız, bir tarihsiz yapı olarak inşa eder. Burada iddia edileni anlamlandırabilmek için bir an gözlerimizin önüne filmlerin mekanlarını getirelim: *Yatık Emine'den* başlayarak Kavur taşlı, Arnavut kaldırım sokakları, eskimiş mimarisiyle geleneksel mahalleleri veya metruk yerleri kadraja alır. Yol filmlerinde ise bu ebedilik duygusunu şehirlerarası yollar, otobanlar verir. *Yatık Emine'nin* geçtiği, Karay'ın ifadesiyle (2000: 12) "sanki insanların gökten serpilerek geldikleri. [...] Dünyadan alakasız bir kümenin" yaşadığı kasabayı hatırlayalım. *Yusuf ile Kenan'ın* kentin merkezinde donmuşçasına duran, terk edilmiş çöküntü alanlarını... *Ah Güzel İstanbul'da* (Ömer Kavur, 1981) ahşap mimarinin egemen olduğu eski kenar mahalleyi, *Kırık Bir Aşk Hikayesi'nin* (Ömer Kavur, 1981) kentin yeni muhitlerinin yanı başında, zamanda asılı kalmış gibi duran, kasabanın tarihi merkezini, *Göl'ün* (Ömer Kavur, 1982) kapanan tren garıyla *Yatık Emine'nin* geçtiği yere benzer biçimde bir kenara atılmış, unutulmuş kasabasını, *Amansız Yol'un* (Ömer Kavur, 1985) sanki aynı yerde dönüp duruyormuş hissi veren sonsuz otobanlarını ve Kavur'un erken dönemine veda ettiği *Körebe'de* kadının yaşadığı güvenli siteyi; özellikle eviyle işyeri arasında gidip gelen başlangıç sahnelerini...

Kavur'un kadraji bu mekanları, bu mekanlarda yaşayan ve bu sokakları arşınlayan karakterlerin görüntülerini, özellikle filmin geçtiği yerin atmosferini oluşturduğu başlangıç sahnelerinde defalarca kullanır. Meskenleri birbirlerine bağlayan taşlı, eski yollar üzerinde karakterler kimi zaman gündelik yürüyüşler yaparlar, kimi zaman pencereden sokağa taşacak şekilde gündelik konuşmalarını gerçekleştirirler. Bu sahneler mümkün olduğunca kesintisiz bir şekilde, uzun planlarla, farklı açılardan veya farklı noktalardan ancak aynı mekanları ve aynı eylemleri yapanları görüntüye alarak, kaskatı duran, zamansızlık hissini veren mekanların içinde hareket eden figürleri takip ederek tekrar tekrar verilir. Yol filmlerinde benzer bir sonsuzluk otoyolların tekrar tekrar kadraja girmesiyle sağlanır. Bu filmlerde hareket edenler bu kez taşıtlardır ve korunaklı mekân olan kamyonun içi kahramanların sığınağına döner. *Yusuf ile Kenan'da* çocukların içinde hayat kurdukları, kentin çöküntü alanındaki terk edilmişliği gösteren mahallede bir donmuşluk hissi vardır. Kavur, mekânları uzun planlarla birçok kez tekrarlar. Bu mekân takıntısı onun sinemasında kurulan toplumsal yapıyı anlamamız için başlangıç

noktasıdır. Feride Çiçekoğlu, bu takıntıyı onun mimar olmak istemesine bağlar ve onun eğiliminin mekânın istediği hikâyelere yönelmek olduğunu belirtir (Esen vd., 2006: 11). Onun mekanlarının istediği hikayeler aşağıda ortaya konacağı gibi ataerkillikle örülü, kasabanın veya küçük kenar mahallenin dedikodu kazanının bir kontrol mekanizması olarak işlediği, toplumsal hiyerarşinin hüküm sürdüğü, çoğu zaman kasaba faşizmini işaret eden hikayeler olacaktır.

Yukarıda üzerinde durulan mekân takıntısının nedeni onun mekanı bir araç olarak kullanarak esas ulaşmak istediği atmosfer yaratmaya dair arzudur. *Yatık Emine'yi* ocak ayında, sisli havalarda, durağan bir tablo gibi pitoresk bir hava yakalamak için yoğun bir çaba harcayarak uzun planlarla çekmeyi tercih ederken de (Sayman, 1974: 50, 55), *Yusuf ile Kenan* için neredeyse İstanbul'un tüm kent merkezindeki çöküntü alanlarını dolaşırken de (Sezerel, 1980: 43), görüntü yönetmenlerine sadece atmosferi tarif edip aradan çekilirken de peşinde olduğu şey bu arzusuna yaklaşabilmektir. Esen, “onun sinemasına hakim olan pastel renklerin hep bir güz filmi havası verdiğini” iddia ederken haksız değildir (Esen vd., 2006: 26). Kadrajının eski mahallelere, terkedilmiş alanlara veya şehirlerarası yollara takıntılı olmasının arkasında yatan sebep filme sirayet etmesini beklediği öncesiz ve sonrasız bir müesses nizam (establishment) hissidir. Bu mekânlar zamansal anlamda başı veya sonu olmayan mekânlardır. Kadrajda kavradığı günlük hareketler aynı mekânlarda yüzlerce yıl önce de olmuş, yüzlerce yıl sonra da aynı şekilde olacaktır. Kavur taşranın zamansızlık hissini sağlayan bir dekor olabileceğini *Yatık Emine'den* itibaren sezmiştir (Sayman, 1974: 57). Hatta kendi ifadesiyle İstanbul bile büyük bir taşradır (Sönmez ve Aksoy 1989: 47). Kasabayla yakalamak istediği ise bir mikro kozmostur (Çetinkaya 2004). Bu zamansızlık hissini veren mekanlarla bütünleşecek olan toplumsal yapı işte tam da öncesizliği ve sonrasızlığı ile ideolojinin veya büyük Öteki'nin alanına denk düşer. Filmlerin özellikle ilk sahnelerinde başvurduğu bu görsel politika ile birlikte böylelikle hikayeye konu olacak karakterleri teker teker imleyen bir ideolojik yapının inşasına soyunmuş olur.

Onun kurduğu bu atmosferin ve mekânların içinde iş gören özneler ise bu yapının öngördüğü geleneği, ahlak ideolojisini ve büyük oranla da ataerkilliği somut olarak pratik eden, bu toplumsal yapı ve onun ideolojisi tarafından çağrılan bireylerdir, öznelerdir. Hatta anlatı sinemasını, dolayısıyla izleyenin özdeşleşmesini

reddetmediğini beyan eden (Çetinkaya, 2004) Kavur'un kamerasını dahi bu anlarda ideolojinin çağırdığı bu öznelerden biri olarak bu kümeye dahil edebiliriz. Bu dil, mekânların; yani kasabanın, kenar mahallenin, veya korunaklı sitenin faşist dilidir. Hatta *Kırık bir Aşk Hikayesi'nde* kasabanın ana caddelerinden biri bir adım daha ileri giderek bir milli bayramda kasaba ahlakına ek olarak bir de ulus ideolojisiyle istihdam edilir.

Yatık Emine'de kasabanın ileri gelenlerinin; eşrafın, askerin, kaymakamın, eczacının toplanıp kararlar aldığı Rum eczacının o ufak masasının çevresini gözümüzün önüne getirelim. Bu masa etrafında dönen dedikodunun kamusal politika açısından bir maliyeti vardır. Kasabanın politik ve toplumsal hayatı bu masanın etrafındaki geleneksel aydınların söyledikleri sözlerle, aldıkları kararlarla şekillenir. Ancak zamanın durduğu kasabanın masa etrafındaki bu aydın bloku aslında kendi başlarına, kendi iradeleriyle var olamazlar, kararlar onlar tarafından alınır gözüke de aslında onlar büyük Öteki'nin kurduğu, onları bir ideoloji olarak çağıranın kurduğu patikada ilerleyen, bu kurulan alanda olmaya zorunlu öznelerdir. Bu halleriyle, yani kasabadaki tahakküm ilişkisinin ve ideolojinin kurucu özneleri olarak belirip ataerkil kararların altına imzalarını atsalar da, esasında kuruculuklarının varlığının zorunlu olarak büyük Öteki'ye bağlı olduğunu biliriz. Bu özneler ataerkil kararları almaya yazgılıdır.

Yatık Emine'deki masanın etrafıyla başlayan şey, Kavur'un sinemasında tekrarlayan temalardan bir başkasıdır: zaman zaman kadınların oynatıldığı, içkinin içildiği, çoğu zaman meyhane formatında karşımıza çıkan erkek kamusal alanlar... Burada göze çarpan bir başka unsur ise hikâyenin geri kalanında birbirleriyle rekabet edecek, ters düşecek, hatta düşman olup çatışacak tüm erkeklerin bu ilk sahnelerde hep birlikte orada bulunmaları ve bu suç ortaklığına(!) bilfiil iştirak etmeleridir. Kavur'un kamerası çoğunlukla bu mekanlarla ve karakterlerle arasına mesafe koymaz. *Yatık Emine'de* Rum eczacının masası etrafında geçen sahnelerdeki birkaç planı hariç tutarsak diğer filmlerinde kamera masalar arasında gider gelir, masaya oturarak sohbeti dinler. En naif ifadeyle suçun tanığıdır. Öte yandan onun kamerasının *Yatık Emine'de* derede çamaşır yıkayan kadınlar söz konusu olduğunda onların arasına katılmak yerine derenin karşısından izlemekle yetindiğini göz önüne

alırsak Kavur'un kamerasını bu sahnelerde düzenin tamamen içinde ama etkin olmayan, nispeten utangaç bir erkeğin bakışı olarak tasavvur edebiliriz.

Kavur'un karakterleri ise yukarıda ifade edildiği gibi onun zamansızlık hissini veren mekanlarla örmeye çalıştığı küçük mahalle veya küçük kasabanın işaret ettiği simgeselin/yapının/ideolojinin içinde öznelerin nasıl iş gördüğünü göstermeye yarar. Bu iş görme, *Kırık Bir Aşk Hikayesi'nde* eski zenginlerle yeni zenginlerin birlikteliğinde görünür. Burada parayla gelenek evlenme yoluyla birleştirilir. Altyapıda beliren yakınlaşma, yani kentin aristokratik bir hava ile çizilen geleneksel/eski zenginleri ile yeni zenginlerinin sınıfsal yakınlaşması üstyapıda işleyen bir kurum olan aile ideolojisine bireylerin uyumlulaştırılmasıyla tamamlanmak istenir. Annenin evlenmek istemeyen kızına söylediği söz "ben de senin gibiydim hele bir evlen her şey yoluna girer" şeklindedir. Bu ifade ideolojinin işleyişi açısından Althusser'in dikkat çekici bir ifadesi ile üst üste biner: "Diz çökün, dua eder gibi kıpırdatın dudaklarınızı, inanç sarar sizi" (2010: 96).

Filmin hikâyesinde evliliğin kurgulanışı da böylece toplumsal yapıya dair bir özellik barındırır. Bir an için yapısalcılıktan sıyrılıp Gramsci'nin (2012) insan iradesinin ve eylemliliğinin gücüne dair vurgusunu temel alsak bile yaşanan şey üretim araçlarının kasabadaki eski ve yeni sahiplerinin bir kentsel tarihsel blok olarak belirme çabasından başkası değildir. Bu haliyle de evlenecek çift, her ne kadar silik bir direnişle de olsa, bu nikâha yazgılı görünürler. Hegemonya kavramını Portelli'nin (1982) ortaya koyduğu gibi hem altyapıyla üstyapının bütünleşmesi hem de diğer sınıfları da kapsayacak bir ahlaki, moral ve entelektüel üstünlük anlamında ele alırsak filmdeki çaba bir hegemonik blok kurma çabasıdır. Tüm kasabanın, kasabadaki tüm sınıfların bu evliliği bizzat arzular gözükmesini de bu açıdan değerlendirmek gerekir. Zira kasabanın buna ihtiyacı vardır, çünkü ancak bu birleşmeyle kasabanın kendisi bir mekân olarak kendi kendini devam ettirebilecek, işaret ettiği küçük kasaba faşizmine uygun bir varoluşla yapısını sürdürebilecektir. Filmdeki dedikodu kazanları, kasabanın işe müdahil olması bu tedirginliği gösterir. Burada evlenmek ideolojik bir edimdir ve olmaması ihtimalinde kendini öznelere yönelik yaptırımlarla dayatacaktır.

Kavur, yukarıda görüldüğü gibi filmlerdeki sosyal yapıyı ve onun işaret ettiği ideolojiyi hem uyguladığı kamera politikasıyla, mekanın sürekliliğiyle, karakterlerin özneler olarak toplumsal yapı içerisindeki almaya yazgılı oldukları kararlarıyla, içinde

ona karşı meydan okumanın gerçekleşeceği bir boşluğun dahi yer almadığı bir şekilde örmeyi dener. Ancak o bu toplumsal yapıyı her defasında bir meydan okumayla sınar. Bir diğer ifadeyle büyük Öteki'nin tökezlediği anlara dair kurgular yaratır.

Kavur'da Toplumsal Yapıyla Mücadele

Kavur bir söyleşisinde *Körebe* filmini anlatırken, kızı kaybolan kadının kızını aramak için “İstanbul'un çeşitli yerlerine fırlatıldığını” ifade eder (Kıraç, 2003). Fırlatılmak ifadesinin toplumsal yapıyı karşısına alan figürlerin onun sinemasındaki nitelikleri açısından bir başlangıç noktasını işaret ettiğini düşünüyorum. Onun, filmlerinde kurduğu toplumsal yapıyı tökezletenler bu yapılara dışarıdan fırlatılanlardır. Filmlerde çizilen toplumsal yapı yukarıda da ifade edildiği gibi sıklıkla ataerkillikle örülü bir faşizm evreni olduğu ölçüde bu yapıya fırlatılanlar, yani toplumsal yapının ne kadar sıkı örüldüğüne dair sınımayı yapacak turnusol kağıtları da çoğunlukla kadınlardır. *Yatık Emine* böyle bir figürdür, *Ah Güzel İstanbul'un Cevahir'i*, *Kırık Bir Aşk Hikayesi'ndeki Aysel*, *Göl'deki Emine*, *Amansız Yol'daki Sabahat...* Mekana dışarıdan fırlatılan kadın, aslında ancak Öteki'nin imlemesiyle bir yanılısamalı bütün, bir özne olarak duran erkeği, erkek cemaatini; "ben"i çatlatır. Bu noktada filmlerin başlarındaki meyhane sahnelerinde, “ben”in sonradan çatlamasıyla birbirleriyle mücadeleye girecek tüm erkeklerin aynı çatı altında yeknesak durduğunu hatırlamalıyız. Hikâyenin genelinde –ki kanımca *Yatık Emine*, *Kırık Bir Aşk Hikayesi* ve *Göl'de* çok daha barizdir- çatlayan bir bütün olarak filmin geçtiği mekanlardaki erkek benliği iken, mikro hikayede bu kişilik bölünmesini, yani psikozu, Kavur şaşmaz bir biçimde kurguladığı iki erkek bir kadınla, kendi deyimiyle “sonsuz üçgen” (Kıraç, 2003) hikayesiyle verir. Kavur'un hikâyesinde başrolü paylaşan iki erkeğin başta, tıpkı toplumsal yapının verildiğine benzer şekilde bütünlüklü, çatışmasız bir resim sunarken toplumsal yapının sınıandığı anlarda birbirlerine düşüyor oluşu kişilik bölünmesinin resmedilişidir. Bu bölünme aksiyonunun başlangıç noktası toplumsal yapının bölünüşüyle eş zamanlı olarak dışarıdan fırlatılanın hikayeye gelişidir. Hikâyeye fırlatılanların geldiği andan itibaren büyük Öteki'nin içindeki boşlukta gerçekleşmeye çalışan Gerçek işlemeye başlar. Erkek birliği ve onun bağlı olduğu faşist, sınıflı yapı sendeler. Hikâyeye fırlatılanlar toplumsal yapıyı sınavanlar olarak bir enjektör/kaldıraç işlevi görürler.

Yatık Emine karşımıza bir totem ve tabu hikayesi olarak çıkar. Emine bir korku ve arzu nesnesi olarak belirir. Kavur'un "çifte ahlak meselesi" (Esen, 2002: 39) olarak ifade ettiği şey aslında korkulan ve arzu duyulan şeye yönelik yasakların klan üzerindeki yaptırımıdır. Yasaklarla/Tabularla örülü faşist klanın/kasabanın içine "düşmüş kadın" beden için hastalığı işaret eder. Dokunulmaması gerekir. Ya faşist kasaba bu hastalığı öğütüp buradan kolektif bir enerji sağlayacak, ya da zaaflarının kurbanı olacaktır. Hikâyede mikro çatışma Emine'nin bir müddet sevgilisi olacak Server ile onu, "ona el sürmeyecek kadar adi bulan" (Esen, 2002: 33) Teğmen arasındadır. Emine arzu ve nefret nesnesidir. Kavur'un, ağızda sosyalist bir tat da bırakan meşrutiyetçi kahramanı, çatlayan "ben" in teskin eden, Emine'ye kader söylemine karşıt siyasi mesajlar veren tarafında konumlanırken Kavur'un "düzen bekçisi, zayıf karakterli" (Sayman, 1974: 58-60) olarak tanımladığı Teğmen Emine'yi nefret nesnesine çevirendir.

Yatık Emine Kavur sinemasının sonrasında hem daha rafine hale getireceği hem de vazgeçeceği bazı özelliklere ev sahipliği yapar. Bunlardan birincisi *Server* karakterinde kristalize olan aydın kategorisidir. Kavur, filmlerinde toplumsal yapının karşısına getirdiği karakterlerin hikayeye dahil oluşuyla birlikte erkek cemaatinin içinden çıkan ancak egemen yapıya yönelik kamusal bir başkaldırıya yeltenen erkek tipini her zaman için kullanır. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi bu isyancılar filmlerin başında erkek benliğinin bir bileşeni olarak ataerkil faşist mekanların içinde, diğer erkeklerle birlikte yer alırlar. Öte yandan *Server* Kavur'un bu tip mekanlarının ilk örneği olan Rum eczacının masasının etrafında hiç gözükmeyen. En baştan itibaren suç ortağı değildir. Hatta Kavur'un kamerası da sonrasında uyguladığı kamera politikasının aksine zaman zaman bu masayı binanın dışından çekimlerle uzaktan izlemeyi tercih eder. Aralarına karışmaktan imtina eder. Dahası, Refik Halid Karay'ın orijinal hikayesine kıyasla *Server'in* sosyalizan görüşleri daha keskin, *Emine'ye* yönelik ahlaki telkinleri daha güçlüdür. Kavur darbe öncesinde, biraz da 1970'lerin tavizsiz politik atmosferi içinde çizdiği böylesi bir aydın kategorisinin erdemli ruhunu suç ortaklığıyla zedelemek istemez gözükmür. 1980 öncesi çektiği iki filminden biri olan *Yusuf ile Kenan'da* da benzer bir kaygı söz konusudur. İki politik kutbun temsilcileri arasındaki ahlaki sınır kalın çizgilerle hikayenin en başından itibaren çizilir.

Gerek *Yatık Emine*'de gerekse *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde kamusal başkaldırı, toplumsal yapının çatlaklarının içinde birbirlerine oldukça benzer parlayıp sönme anlarında gerçekleşmeye çalışır. *Arzuhalci Deli İsmail*, *Emine*'nin elinden tutar, yani yasak nesneye dokunur ve filmin en başından beri toplumsal yapının imleyeni olan, zamansızlık hissini yaratmak için uygulanan görsel rejimin başat unsuru, toplumsal yapının sindiği taşlı sokaklardan hızlı, heyecanlı adımlarla geçerek fırıncıya, yaka paça sürüklediği *Emine*'nin hakkı olan tayını niye vermediğini sorar. *Emine* de bu hesap sorma sırasında ekmeği çalar ve dışarıda kasabanın gözleri önünde yer. Benzer bir an *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'ndeki fayton sahnesidir. *Fuat Ayse*'le birlikteliğini, fayton üzerinde, kasabanın bayram töreninin yapıldığı ana caddesinden geçerek bir bakıma ilan eder. Bu caddenin daha önce ilk kadraja girişini unutmamak gerekir; *Fuat* ile *Ayse*'in birbirlerine bile bakamadığı bayram töreni geçişi sahnesi... Kasabanın bu merkezi caddesi, öncesinde, her biri *Fuat* ile *Ayse*'in birlikteliği karşısında yer alan – ataerkillik, sınıfsallık, faşizm, ulus-devlet gibi- farklı ideolojilerce eklektik biçimde istihdam edilmiştir. Fayton, afacan bir çocuk edasıyla bu caddenin üzerine yazılan tüm ideolojilerin içinde bir bakıma delikler açarak geçer gider. Bu iki sahnede heyecanı yaratan sadece senaryodaki kırılma da değildir; gerek müzik kullanımı gerekse mizansen olarak bu sokaklar, daha önce kadraja girdiği toplumsal yapının ve onun işaret ettiği ideolojinin kaskatılığının zıttı bir şekilde, aksiyon içinde sunulur. Müesses nizamın durağanlığının karşısında kırılma anının dinamizmi yer alır. *Fuat*'ın faytoncuya “daha hızlı!” diye bağırışlarını unutmayalım. Kavur böylece kamusal başkaldırıcıyı, toplumsal yapıya meydan okumayı, tam da bu yapıyı ilmek ilmek kurduğu mekanların merkezinde ortaya koymuş olur. *Yatık Emine* ve *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'ndeki bu iki an, Öteki'nin içinde oluşan boşlukta gerçekleşmeye çalışan Gerçek'in toplumsal yapıyı tökezletme anlarıdır. Ancak bu tökezleme anları toplumsal yapının boşluklarından ilerleyerek onu yıkacak bir güce ulaşmaz. Haliyle bu iki parlama anı toplumsal yapıya karşı sistemli bir mücadeleden ziyade toplumsal yapının ve onun işaret ettiği ideolojinin devamlılığı ile sonuçlanacak, onun devamlılığına yarayacak, onun kusursuz işlememe gerekliliğinin göstergeleri olarak kalır. Hatta *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde hemen bir parladıktan sonra sönen bu ortaya çıkış seneler sonra yol üstü dinlenme tesisinde yapının kısa bir çatlakta/duraklama anında *Fuat* ile *Ayse*'in kısa buluşmasında tekrar kendini gösterir.

Kavur; ataerkil, faşist kasabalara fırlattığı karakterlerden, bilhassa kadınlardan toplumsal yapıyı yıkacak devrimci bir enerji yaratmayı, faşist ve sınıflı yapıyı bertaraf etmeyi *Göl* filminin şizofren ağası karşısında bir kez daha deneyecektir. Bu kez daha başarılıdır. Kasabanın yapısını tersyüz etmeyi başarır. Ancak, ele aldığım bu dönem içerisinde mücadelenin başarıya ulaştığı tek örnek olan *Göl*, kendi filmografisi içerisinde, kendi ifadesiyle “olmadığını düşündüğü” filmidir (Kıraç, 2003). Kavur, derinlikli bir şekilde örmeye çalıştığı sonrasında da kusurlarını izlediği toplumsal yapının ortadan kalkması karşısında olumlu bir pozisyon alamamış olur.

Kavur'un 1980 öncesi çektiği iki filminden biri olan *Yatık Emine'nin* onun sinemasının kodları açısından kurucu unsurlar barındırsa da özellikle *Server* karakterinin özelliklerinin filmin politik pozisyonunu diğerlerine kıyasla daha farklı bir yöne çektiği yukarıda belirtilmişti. Ancak diğer filmi olan *Yusuf ile Kenan* gerek psikanalitik kavramlarla ilişkisi, gerek mekanların ve karakterlerin özellikleri ve nihayetinde de görece daha somut politik mesajlarla bir sona yönelmesi açısından onun filmografisinde birçok yönden atipik olan filmidir. *Yusuf ile Kenan* bilinçdışında geçer. Çocukların fırlatıldığı mekânın kendisi bilinçdışıdır. Kentin içindeki çöküntü alanları büyük Öteki'nin içindeki boşluklardır. Filmde orada gerçekleşmeye çalışan çocuklar vardır. Ancak Freud'a nazaran Lacan'ın bilinçdışı tanımlamasına denk düşerler. Zira dilden/simgeselden azade bir bilinçdışı değildir burası. Mekan, kentin bir zamanlar merkezlerinden birinde simgesel alanı oluşturan binalardan kalanlardır, onların yıkıntılarıdır. Çocukların dili ise bir fetiş nesne olarak televizyondan parçalar, serpintiler taşır. Kimi zamansa simgesel alanda mücadele veren gerek sağ gerek sol ideolojilerinin siyasal jargonlarının çökeltilerinin yer aldığı bir dildir. Çocuklar bilinçdışının alanının dışına çıkar çıkmaz ideolojiyi somut bir şekilde pratik eden çocuk büro onları çocuk olarak imlemiş olur. Bu imlemeyi nüfus cüzdanı ve ana-babaya sahip olma nitelikleriyle tanımlar. Oysaki bu nitelikler simgesel düzlemdeki çocuğun, yani ideolojinin öngördüğü çocuğun özellikleridir. Bu çocuklarsa imlenenler olarak simgeselin bu imleyişiyle birebir örtüşmemektedirler. *Yusuf ile Kenan* bu tarz farklar içermesine rağmen, yapının içindeki yarıkların veya çatlakların sistemin devamlılığı adına kusursuz işlememeyi sağlama işlevi görmeleri açısından bir benzerliği işaret eder. Nitekim başrolleri paylaşan üç karakter; *Çarpık* faşist ideoloji tarafından, *Yusuf* ulus-devletin islahevi tarafından ve *Kenan* da sol ideoloji tarafından istihdam edilir. Böylece bilinçdışından simgesel alana geçerler. Ancak filmi farklı kılan

unsur, 1980 darbesinin hemen öncesindeki siyasal kriz atmosferinde, simgesel alanın derin bir politik yarılmayla, sonraki filmlerine nazaran bölünmüş, uzlaşmaz ideolojilerin mücadele alanı haline gelmiş bir görüntü arz etmesidir.

Sonuç: Toplumsal Yapının Nihai Zaferi ve Kavur'un Sonraki Yolculuğu

Kavur, yukarıda onun ilk dönemi olarak tanımlayabileceğimizi iddia ettiğim bu zaman diliminde yaptığı filmlerde özellikle filmlerin başlangıç sahnelerinde mekansal detaylarla ördüğü ve bilhassa küçük kasabaların veya mahallelerin işaret ettiği karakterlerle de altını daha kalınca çizmeyi denediği, faşizme kadar uzanacak hiyerarşik bir toplumsal yapı oluşturur. Bu toplumsal yapıyı hikayeye sıklıkla dışarıdan gelen, zamansızlık hissi veren mekanlara fırlatılan karakterlerle sarsar. Bu; onun bir auteur yönetmen olarak bu dönemdeki imzası gibidir. Bu sarsma eylemi basitçe toplumsal yapının sınırdığı bir anı işaret etmez, üstüne onunla mücadeleye girişir ve toplumsal yapıda kimi zaman delikler de açar. Toplumsal yapıyı ve onun işaret ettiği ideolojiyi kurarken zamansızlık hissiyle birlikte yaratmaya çalıştığı güçlü ve deliksiz yapı ve sonrasında bu yapıyı kırmak için verilen çaba, onun bu dönemde yaptığı tüm filmlerde göze çarpan unsurlardır. Ancak toplumsal yapı *Göl* (Ömer Kavur, 1982) filmi hariç diğer tüm hikayelerde galebe çalar ve ona meydan okuyanı öğütür. Haliyle filmlerdeki meydan okuma anları ideolojinin içerisinde, nihayetinde onun devamlılığını sağlayan bir çatlak, bir duraksama veya parlama anı olarak belirmiş ve yok olmuş olur.

Bir diğer taraftan, filmlerde toplumsal yapıyı sınamaya yarayan ve mekanlara fırlatılan karakterlerle Kavur'un kendi yolculuğu arasında bir paralellik bulunduğunu da söyleyebiliriz. Kendisi, tıpkı filmlerinin hikayelerinde ideolojik yapıya fırlatılan karakterler gibi, Yeşilçam çarkına fırlatılan bir yönetmendir. Bir diğer ifadeyle filmlerinin hikâyelerindeki ve görsel rejimlerindeki çabasıyla onun bir yapı olarak Türk sineması karşısındaki öznel çabası üst üste biner. Filmlerindeki karakterlerin toplumsal yapı karşısında sürdürdükleri gayret 1980'lerin ortalarında silikleşmeye başlar. 1985'te yaptığı *Körebe* filmiyle birlikte bu karakterlerden devrimci bir enerji beklemek çabasından vazgeçer. Bu filmde hikayenin merkezindeki kadın bu kez güvenli sitede oturan ve üst sınıfa ait bir kadındır. Kavur, onun gözünden kentin alt sınıflarına son kez bakar. *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979) filminde akıbeti

hakkında muğlaklık olan ve dolayısıyla herhangi bir ideoloji tarafından istihdam edilmemiş çocuk katil Falconetti'yi bu kez büyümüş ve bir çocuk çetesinin lideri konumuna yükselmiş görürüz. Kavur'un kadraji, çocuk çetesinin mekanında bu kez çok kalmaz, oradan geçer gider. Defalarca kadraja aldığı faşist kasabalardan birine de uğrar. Burada ise devrimci bir beklentinin tam tersi gerçekleşmiş ve kasaba çoktan faşizmin siyasal temsilcilerine teslim olmuştur. Oraya da son kez bir bakış atar. Bir anlamda Kavur, benlik mücadelesi verdiği alanı artık terk etmeye niyetlidir ve bunu yapmadan önce suç mahallerini ziyaret eder.

Kavur'un benlik mücadelesini resmeden filmlerinin ana örgüsü 1990'lara yaklaşırken artık daha alta, simgeselin alanından sıyrılarak daha derine doğru ilerler. *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987) ile "benlik yöneliminden daha bilinçaltına doğru" (Erten, 1988: 149) bir yolculuğa çıkacaktır. *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1990) ile daha da derine iner ve psikozun filmini çeker. Nitekim bir noktadan sonra filmin kontrolünü kaybettiğini de itiraf eder (Kıraç, 2003). Yani filmin çekimi de belli ölçüde Kavur'un kendi "ben"lik alanını terk ederek gerçekleştirilir. En başından beri filmlerindeki "ben" mücadelesiyle sinema içindeki "ben" mücadelesi paralellik gösteren Kavur'un bu filmde yaşadıkları haliyle şaşırtıcı değildir.

Kanbur'un ifadesiyle ise *Gece Yolculuğu'nda* meşru çerçeveyi bu kez yıkacaktır (2007: 116). İlk döneminde yaptığı filmlerde yapıya karşı verdiği mücadeleyi bu sefer başarmış gözükür. Ancak mücadelenin şekli de kahramanın sınıfsal niteliği de değişmiştir. Zira mücadele, asıl mücadele verilen alandan kaçılarak, kahramanın sonunda kaybolduğu, belirsiz bir akıbete yuvarlandığı, belli belirsiz bir şekilde başarıya ulaşmış gözükür. Ve toplumsal değil bireysel dönüşüm hikayesi yoluyla gerçekleşen bu başarıyı sağlayan, Kanbur'un iddiasıyla meşru çerçeveyi yıkan; üretim sancısı içindeki entelektüel bir film yönetmeni olacaktır. Bir anlamda, Kavur'un ilk dönemde toplumsal yapıyla mücadeleye girişen karakterleri, onun meşru çerçeveyi yıkmak için ödediği bedellere dönüşmüşler ve yazgılı oldukları şekilde gözden kaybolmuşlardır.

Kaynakça

- Akser, Murat (2015). "Turkish Independent Cinema: Between Bourgeois Auterism and Political Radicalism." *Independent Filmmaking Around the Globe*. Doris Baltruschat ve Mary P. Erickson (der.) içinde. Toronto: University of Toronto Press. 131-148.
- Althusser, Louis. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev., Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki.
- Atam, Zahit. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde.
- Başgüney, Hakkı. (2007). *Sinematek (Turkish Cinematheque Association) Cinema and Political Debate Between 1965-1980*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlke ve İnkılapları Enstitüsü, İstanbul.
- Bowie, Malcolm. (2007). *Lacan*. Çev., Vahide Şener. Ankara: Dost.
- Çavuşoğlu, Neslihan. (2006). *1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetinkaya, Aylin. (Yazar & Yönetmen). (14.09.2004). Bölüm 1 (Sezon 1). A. Çetinkaya (Yapımcı), *Sinemamıza Hayat Verenler* [TV Programı]. TRT.
- Dönmez-Colin, Gönül. (2003). "New Turkish Cinema – Individual Tales of Common Concerns." *Asian Cinema*, 14(1): 138-145.
- Erten, Yavuz. (1988, Şubat-Mart). "Jung'tan Kavur'a "Gece Yolculuğu". *Defter*, 3, 149-151.
- Esen, Şükran Kuyucak. (2002). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*. İstanbul: ALFA.
- Esen, Şükran., Çiçekoğlu, Feride., Deveci, Sadık. ve Özgüven, Fatih (2006). Ömer Kavur Paneli. *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2006*. 3-31.
- Freud, Sigmund. (1996). *Düşlerin Yorumu II*. Çev., Emre Kapkın. İstanbul: Payel.
- Freud, Sigmund. (1998). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. Çev., Emre Kapkın. İstanbul: Payel.

- Freud, Sigmund. (1999). *Dinin Kökenleri*. Çev., Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Freud, Sigmund. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev., Haluk Barışçan. İstanbul: Metis.
- Freud, Sigmund. (2012). *Musa ve Tek Tanrılı Din*. Çev., Oya Kasap. İstanbul: Say.
- Freud, Sigmund. (2013). *Bir Çocukluk Nevrozu Hikayesi*. Çev., Dilman. Muradoğlu. İstanbul: Say.
- Fromm, Erich. (2011, Şubat-Mart-Nisan). "Nevrozun Bireysel ve Toplumsal Kökeni." Çev., Önder Kulak. *Doğubatı*, 56, 107-114.
- Gramsci, Antonio. (2012). *Gramsci Kitabı – Seçme Yazılar 1916-1935*. Çev., İbrahim Yıldız. Ankara: Dipnot.
- Kanbur, Ayla. (2007). "Seyir İçinde Belleğin Seyri Unutuşun ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanması." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler- 6*. Elif Akçalı ve Esra Özcan (der.) içinde. 113-120.
- Karay, Refik Halid. (2000). *Memleket Hikayeleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kavur, Ömer. (Yönetmen). (1974). *Yatık Emine* [Film]. İstanbul: Günaydın Filmcilik.
- Kavur, Ömer. (Yönetmen). (1979). *Yusuf ile Kenan* [Film]. İstanbul: Alfa Film.
- Kavur, Ömer. (Yönetmen). (1981). *Ah Güzel İstanbul* [Film]. İstanbul: Alfa Film.
- Kavur, Ömer. (Yönetmen). (1981). *Kırık Bir Aşk Hikayesi* [Film]. İstanbul: Alfa Film.
- Kavur, Ömer. (Yönetmen). (1982). *Göl* [Film]. İstanbul: Alfa Film.
- Kavur, Ömer. (Yönetmen). (1985). *Amansız Yol* [Film]. İstanbul: Delta Film.
- Kavur, Ömer. (Yönetmen). (1985). *Körebe* [Film]. İstanbul: Delta Film.
- Kavur, Ömer ve Rosen, Miriam. (1989). "An Interview with Omer Kavur: Constructing a Cinema of the City." *Middle East Report*, 160, 19-21.
- Kıraç, Rıza. (Yönetmen). (2003). *Ömer Kavur'la Yola Çıkmak* [Belgesel]. Türkiye.
- Kütahneçi, Mehmet. (2006). "Kültürde Bakış". *Cogito*, 49, 145-156.
- Lacan, Jacques. (1994). *Fallus'un Anlamı*. Çev., Saffet Murat Tura. İstanbul: AFA.

- Lacan, Jacques. (2001). *Ecrits*. London: Routledge.
- Lacan, Jacques. (2012). *Baba-nın-Adları*. Çev., Murat Erşen. İstanbul: Monokl.
- Lacan, Jacques. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. Çev., Nilüfer Erdem. İstanbul: metis.
- McGowan, Todd ve Kunkle, Sheila. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. Çev., Yasemin Ertuğrul ve Caner Turan. İstanbul: Say.
- Özgüç, Agah. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy.
- Portelli, Hugues. (1982). *Gramsci ve Tarihsel Blok*. Çev., Kenan Somer. Ankara: Savaş Yayınları
- Sayman, Aydın. (1974). "Ömer Kavur ile Konuşma." *Yılmaz güney, Yücel Çakmaklı, Ömer Kavur, Süreyya Duru ile Konuşmalar*. Sinematek-AKSE (der.) içinde. İstanbul: sinematek/Eskişehir itia yayını. 49-62.
- Sezerel, Ahmet. (1980, Haziran-Temmuz-Ağustos). "Ömer Kavur ile Söyleşi." *Yeni Sinema*, 32, 43-47.
- Sönmez, H. ve Aksoy, F. (1989, Temmuz). "Ömer Kavur: Eleştiri Kurumu Türk Sineması'nın Gerisinde Kalmıştır. Ömer Kavur'la Söyleşi" ...ve sinema, 8, 44-57.
- Suner, Asumen. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: metis.
- Süalp, Zeynep Tül Akbal (2009). "The Glorified Lumpen 'Nothingness' versus Night Navigations." *Cinema and Politics: Turkish Cinema and the New Europe*. D. Bayraktar (der.) içinde UK: Cambridge Scholars Publishing. 221-231.
- Takış, Taşkın. (2011, Şubat-Mart-Nisan). "İtiraf Hepimize İyi Gelir." *Doğubati*, 56, 7-8.
- Taylan, Yağmur. (1992, Nisan). "Onat Kutlar'la Psikiyatri ve Sinema Üzerine. Onat Kutlar'la Söyleşi." *Şizofrenji*, 2, 8-10.
- Tura, Saffet Murat. (2010). *Freud'tan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat.
- Yüksel, Gülay. (2013). Eleştirel Bir Ömer Kavur Filmografyası Denemesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa.