



AUTEUR KURAMI VE BİR AUTEUR YÖNETMEN OLARAK ÖMER KAVUR AUTEUR THEORY AND ÖMER KAVUR AS AN AUTEUR DIRECTOR

Esmâ GÖKMEN*

Öz

Bu çalışmada, Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Ömer Kavur'un sineması, farklı eleştirmenlerin Auteur kuramı ile ilgili bakış açıları ekseninde incelenmiştir. Yaratıcılık kavramı, Sarris'in getirdiği teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam çerçevesinde yorumlanmış, Ömer kavur ve filmleri bu üç başlık temel alınarak analiz edilmiştir. Bu analizde Ömer Kavur'un filmlerinde teknik ve sinematografik yaratıcılığı, kişisel stiline varlığı bakımından film dilinin nitelikleri, sinemasında ürettiği içsel anlam, mekân, karakter ve temasal nitelikler, sinemasının toplumsal gerçekçiliği yansıtırma biçimi (Karatay, 2015, 112), Gece Yolculuğu (1987) ve Akrebin Yolculuğu (1997) filmleri örnekleminde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Auteur Kuram, Sinema, Teknik Ustalık, Kişisel Stil, İçsel Anlam.

Abstract

In this work, Ömer Kavur's cinema, one of the most important directors of Turkish cinema, has been examined on the axis of different critics' views on Auteur theory. The concept of creativity was interpreted in terms of technical mastery, personal style and inner meaning brought by Sarris, and Ömer kavur and his films were analyzed based on these three titles. In this analysis, the technical and cinematographic creativity in the films of Ömer Kavur, the qualities of film language in terms of the existence of personal style, the inner meaning, space, character and the thematic qualities produced in cinema, the way cinema reflects the social realism (Karatay, 2015, 112) and The Trip of the Acrebin (1997).

Keywords: Auteur Theory, Cinema, Technical Mastery, Personal Style, Inner Meaning.

Giriş

Sanat yüzyıllardır insanoğlunun hayatında var olan ve ona hep yeni ufuklar açan en önemli alanlardan biridir. Sanatın var olduğu günden beri de yaratıcılık denilen, benzerlerinden farklı ve özgün eserler üretme kavramı var olmuştur. Sanatın teknolojik ve endüstriyel gelişmelerle ortaya çıkan alanlarından biri sinemadır. Sinema ortaya çıktığı andan itibaren farklı görüşlerin farklı açılardan onu yorumladığı ve üzerinde düşündüğü bir alan olmuştur. Bu görüşlerin toplamı ise sinema eyleminin sanata dönüşmesinde önemli bir etkidir. Sinema sanatın diğer alanlarıyla hep ilişki içinde gelişmiş, kendinden önceki sanatsal eylemlerden hiçbir zaman kopuk olmamıştır. Yıllardır çok sayıda kişi tarafından hem çok tartışılmış hem de görsel ve işitsel teknikleri birleştirmesi nedeniyle çok tercih edilen bir alandır. Sanatın bir parçası işlevini hiç yitirmeyen bu alanda, hiç kuşkusuz üzerinde en çok konuşulan konulardan biri yaratıcılık üzerinedir. Film üretenlerin ne düzeyde özgün oldukları, yani yaratıcılıkları yüzyıllardır tartışılmaktadır.

Sinemanın ortak bir yaratıcılık yönünün var olduğundan söz edilse de filmin ideolojisi, yaratıcı dili, bu ortak ilişkilerin bir yaratıcılık eseri ortaya çıkarmayacağını düşünmeye teşvik etmektedir. Film çok sayıda kişiye ait olduğu durumda, eleştirel açıdan onu kontrol etmek mümkün olamayacaktır. Bu anlamda filmin eleştirilmesi, anlaşılabilmesi, değerlendirilebilmesi yönetmenin anlaşılması ve analizi ile sağlanacaktır. Bu durum 2. Dünya savaşının bitmesiyle "Auteur" kavramının doğuşunu sağlamıştır (Güngör, 2014, 80-81).

Auteur Kuramı, dönemin egemen ideoloji söylemi ekseninde gelişen sinema anlayışına karşı ve alternatif olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Bürokratik bazı baskıları aşarak kendi dillerini oluşturan ve sinemada yapımının egemenliğini yıkan auteur yönetmenlerin varlığı sinema alanına yeni girmiş genç yönetmenler cesaret kaynağı olmuştur (Karatay, 2015, 112).

Sinema sanatının yaratıcı ilişkilerini vurgulayan yönetmen odaklı bu düşünce akımı, yapıttan ziyade yapıttın üreticisine odaklanır. Sinemanın bir sanat olarak var olduğunu ve bu anlamda üreticisinin de sanatçı olarak değerlendirildiğini savunur. Film sanatının yaratıcı kişisi yönetmendir ve onun özgün kişiliği ile filmleri birer sanatçı eserine dönüşmektedir. Tüm yönetmenlerin auteur olamayacağını savunan bu eleştiri, auteur yönetmeni belli ölçütlerle değerlendirir. Auteur yönetmen ölçütleri; özgün öykü ve diyalogu kurabilmek, filmlerini temasal bütünlüklerle oluşturabilmek, karşıtlıkları dahice üretebilmek ve sinema tekniğinden yararlanarak, kendi film dilini üretebilmek olarak özetlenebilir (Ertaş, 2016, 2).

* Öğr. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi.



Kolektif bir çalışmaya odaklanmayan auteur eleştiri, çeşitli yazarların fikirleriyle ilerlemiştir. Andrew Sarris'e göre auteur yönetmen, 3 farklı kriter olan teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlamı eserlerinde taşımaktadır. Wollen (2004) ise auteur yönetmeni yapısal bir bakış açısı ile değerlendirmektedir. Andre Bazin'e göre eleştiri tarihsel, sosyal, ekonomik ve kültürel değişkenleri önemsizleştirmemelidir. Truffaut ise yazar yönetmen birlikteliğini vurgulamaktadır (Ertas, 2016, 2).

Ömer Kavur filmlerinde oluşturduğu kendisine ait dili ve tarzı ile farklı bir sinema yönetmenidir. Filmlerinin çoğunda bu farklı bakışını vurgulayan tema ve motiflere yer vermiştir. Filmleri, ayırt edici görsel ve anlamsal kodlar içermektedir. Sinemaya adım attığı ve film çekmeye başladığı andan itibaren hemen her filminde onun bu özgün tarzı dikkat çekmektedir. Auteur kuramının temelinde, Sarris'in getirdiği teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlamdan oluşan üç halka vurgusu Kavur'un filmlerinde tam anlamıyla karşılık bulmaktadır. Kavur, çektiği filmleriyle kendisine ait dili, dünyaya bakışı, algılaması, görüş açısı olan başarılı auteurlardan bir olarak kabul edilmektedir. Bu kapsamda bu çalışmada Ömer Kavur'u auteur yapan temel özelliklerinin ve sinema dilinin ele alınması temel amaçtır. Kavur'un filmlerinin ayırt edici, farklı filmlerinde tekrar eden tema ve anlam yapıları onun Gece Yolculuğu (1987), Akrebin Yolculuğu (1996), filmleri temelinde analiz edilecektir. Bu filmlerin örneklem olarak seçilmesinin nedeni, yönetmeni "auteur yönetmen" yapan temel niteliklerin bu filmlerde yer alması ve kendisine özgü sinematografik yaratıcılık ve ustalığı ile oluşturduğu kişisel stil ve anlam yapılarının bu filmlerde izlenebilmesidir. İki film, yönetmenin kendisine has üslup ve tarzını yansıttığı filmler olması nedeni ile seçilmiştir.

Filmlerin analizinde teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam başlıkları oluşturulmuş, bu kavramlar altında öncelikle Ömer Kavur ve filmleri genel olarak incelenmiştir. Ömer Kavur filmlerinde yönetmenin Auteur olarak değerlendirilmesini sağlayan yaratıcılık ile üslup ve anlam unsurları filmlere göndermeler yapılarak irdelenmiştir. Ardından Gece Yolculuğu (1987) ve Akrebin Yolculuğu (1996) filmleri auteur kuramı baz alınarak Ömer Kavur'a özgü temel nitelikleriyle analiz edilmiştir. Filmlerin analizinde kuramsal bilgiler temel alınmış, yönetmeni auteur yapan göstergelere odaklanılmıştır. Her iki filmin yapısal özellikleri tablolaştırılmış, bu tablolardaki veriler filmin içerisinde yorumlanmıştır.

Auteur Kuramına Genel Bir Bakış

Tarihsel süreç içerisinde çok sayıda gelişme bir çeşit etki-tepki ilişkisi ile ortaya çıkmıştır. Akımlar, savaşlar, icatlar gibi tüm dünyayı etkisi altına alan olay ve durumlar sanatı her dönem etkilemiştir. Sinema, sözü edilen gelişmelerden etkilenen, diğer sanat dalları ile karşılaştırıldığında en genç disiplinlerden biridir ve kitlesel olma özelliği ile daha farklı dönüşüm ve evrimlere sahne olmuştur. Bu ekseninde, hakim ideolojinin ve yayılımcı politikanın temelinde yer alan Amerikan Sinemasına tepki olarak ortaya çıkan çok sayıda akım ve ulusal sinema türleri söz konusu olmuştur. Bunlardan birinin diğer tüm akım ve görüşlerden ayrı duran, farklı bir sinema dili oluşturma üzerine vurgularını yapan, en yetkin özelliğe sahip auteur kuramı olduğu söylenebilir (Karatay, 2015, 114-115).

Politique des Auteurs -Andrew Sarris'in adlandırması ile auteur kuramı, Cahiers du Cinema'da yazdıkları yazılar sayesinde derginin dünyaca ünlü bir sinema dergisi olmasını sağlayan, Wollen'ın (2004) deyiimi ile "gevşek dokulu" bir eleştirmenler topluluğu tarafından geliştirildi. Wollen'a (2004, 68) göre;

"... Bu kuram, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu. O dönemin Paris'inde bu doğuşu kolaylaştıran bazı özel koşullar vardı. Bunların en önemlisi Fransa'da Vichy hükümeti ve Alman işgali sırasında Amerikan filmlerinin gösteriminin yasaklanmış olmasıydı. Yasak filmler özgürlükten sonra tekrar ortaya çıktıklarında Anglosakson ülkelerde özellikle eksik olan ateşli bir ilgi ve duygusallıkla karşılandı. İkinci önemli etmen ise Fransa'da sinemayla entelektüeller arasında her zaman varolan yakın ilişkiye (burada Jean Cocteau ve Andre Malraux'yu akla getirmek açıklayıcı olur) bağlı olarak gelişmiş başarılı bir cine-club akımının varlığıydı."

Cine-club akımı, Jean-Luc Godard'ın "büyük auteur" biçiminde tanımladığı Henri Langlois'nun kurmuş olduğu Paris Sinematek'i içinde geliştirdi. "Sinematek'in politikası en fazla sayıda film gösterimi yapmak, gelecekte sinemanın büyümesini sağlayacak bir kültür akımı oluşturmak için geçmişe ait eserleri tekrar gözler önüne sermektir. Bu bakış açısı, Fransız sinemaseverlerine Hollywood'un sinema geçmişi ve yönetmenlerin eserleri hakkında daha önce eşine rastlanılmamış bir anlayış derinliği kazandırdı (Wollen, 2004, 68).

Büker'e (2010, 277) göre, Auteur yaklaşımının temelinde romantik estetik bulunmaktadır, ancak yaklaşım yalnızca romantik estetik baz alınarak açıklanamaz. Savaş yıllarında Fransız sinemasını hakimiyeti altına alan psikolojik gerçekçilik Cahiers du cinema eleştirmenlerinin "la politique des auteurs"ü



oluşturmalarına neden olmuştur. İlk yıllarda kuramın varlığı söz konusu değilken, auteur politikalarına vurgu yapılmıştır. Söze dayalı, tanınmış senaryo yazarlarının filmleri ve psikolojik gerçekçilik eleştirilirken, Robert Bresson Max Ophuls , Jacques Tati, Jean Renoir vb. gibi diyalogları kendisi üreten ve hatta filmin öyküsünü de kendisi oluşturan yönetmenler auteur olarak değerlendirilir. "...yönetmenler politikası, sanatsal yaratım içinde başvuru kriteri olarak kişisel faktörünü okumaktan ibarettir. Ardından gelecek olan farklı bir eser olsa dahi bu kişisel sürekliliğin peşinden gider. (Bazin,den akt. Karatay, 2015).

Sinema tarihinde en önemli eleştirel yöntemlerden biri kabu edilen "auteurler politikası" nın Amerika'ya "Auteur Kuramı" şeklinde geçişini sağlayan ve üniversitelerde bu kavramın yerleşmesini sağlayan film tarihçisi ve akademisyen Andrew Sarris, " Notes on the Auteur Theory in 1962" isimli makalesinde (Sarris, 2000) bir yönetmeni üç ölçüt ile değerlendirmekte ve yönetmenin auteur olup olmadığını bu temelde ele almaktadır. Sarris'in "Üç halka" şeklinde oluşturduğu şemada en dışta yer alan birinci halka "teknik ustalık" (Technical Competence) yani film dilini yansıtabilme yetisi, ikinci halka yönetmenin ayırt edici bir karakterde olması ile ilgilidir. "Kişisel Tarz" (Personel Style) (kendi filmlerinin tümündeki ortak özellikler) diğer bir anlatımla yönetmenin kişisel stildir, ona ait imzasıdır. En derinde olan üçüncü halka ise "içsel anlam" olarak belirlenir. İçsel anlam, yönetmenin kişiliğinin onun materyali ile karşılıklı geriliminden doğar. Bir anlamda, yönetmenin fikirlerini yansıttığı, tutarlı, farklı, önemli kişisel anlatıdır. Sarris bu özelliklerde olan auteur yönetmenleri kendi dönemi açısından: Chaplin, Welles, Dreyer, Rossellini, Bunuel, Bresson ve Vigo olarak saymaktadır (Karatay, 2015, 116).

Bu üç halkadan Sarris'e göre en önemli olanı "iç anlam"(Interior Meaning)'dir. İç anlam "tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir düşünceler dizisidir." Sarris'in ifadesi ile bu, "iç anlam" ya da "görüş" şeklinde tanımlanır. Ancak bu kavrama bir dünya görüşü, bir felsefe, ya yönetmene ait olan ya da daha büyük anlatı türlerinin tutarlı bir birlikteliği ile oluşan bir tür kişisel anlatı demek de mümkündür" (Kolker 'den akt. Güngör, 2014, 84).

André Bazin, Sarris'in kişisel nitelik ölçütlerine ek olarak tarihsel, ekonomik, toplumsal, üretimsel çok sayıda değişkeni de kurama eklemiştir. Claude Levis Strauss ise yapısalcı yaklaşım temelinde auteur analizi yapmış, yönetmenlerin filmlerindeki ortaklıklar ve tekrarlarla beraber farklılıklara ve karşıtlıklara dikkat çekmiştir (Güngör, 2014, 79).

Auteur kuramı son derece düzensiz bir şekilde gelişti. Bu konuda hiçbir zaman sistemli manifestolar ya da ortak bildiriler çıkarmaya yönelik çalışmalar gerçekleşmedi. Bu nedenle auteur kuramı geniş bir çerçevede yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir duruma geldi; çeitli eleştirmenler kolektif yaklaşımlarla esnek bir düzlemde farklı yöntemler ortaya çıkardılar. Kuramın bu gevşek ve dağınık yapısı özellikle İngiltere ve Amerika'daki eleştirmenler içinde oldukça büyük yanlış anlaşılmanın ortaya çıkmasına neden oldu. Cahillik, yabancı fikirlere karşı bir düşmanlık, karikatürleştirme bunlardan bazılarıydı. Buna rağmen auteur kuramının etkileri en kısır toprakta dahi hissedilmeye başlandı, çeşitli gelişmelere yol açtı. Mesela National Film Theatre'da düzenlenen Don Siegel Toplu Gösterisi'nde İngiliz eleştirmenlerle yapılan gayri resmi bir oylama sonuçlarına göre, en çok beğenilen Amerikalı yönetmenler içinde Budd Boetticher, Samuel Fuller ve Howard Hawks'ın da aralarında olduğu bir grup yönetmen, önlere olan Ford, Hitchcock ve Welles'in hemen ardından geliyor, bu grup, Billy Wilder, Josef Yon Sternberg ve Preston Sturges'ten oluşan grubu geride bırakıyordu (Wollen, 2004, 69).

Metteur En Scene(Sahneye Koyan) ve Auteur (Yaratıcı Yönetmen)

Alexandre Asbuc 1948 yılında sinemanın git gide bir anlatıdönüştüğünü ifade ediyor. Aynen kendisinden önceki diğer sanatlar gibi. Bilhassa da resim ve roman gibi. Yönetmen artık özgür, duygu ve düşüncelerini kamerayı kalem yerine koyarak yazabilir. 1950'lerde Cahiers du cinema' da yazan eleştirmenler, auteur kavramını artık filmi yaratan yönetmen adına kullanıyorlar, senaryo yazarı için bu kavram kullanılmıyor. Kesin ayırım auteur ile metteur en scene arasında çiziliyor. Auteur kişisel duygu ve düşünceleri ile filmi "yazar", metteur en scene ise senaryo yazarının yazdıklarını sahneye koyar. Metteur en scene çok yetenekli olabilir, ama filme aktardığı sadece ustalığı ve bu konudaki yeteneği, kişiliği değil. Auteur ise kendine özgü görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri, vb gibi farklı yönleri ile filmde kişiliğini konuşturur. Birey olarak filmin içine girer ve yarattığı biçimi sayesinde auteur olur (Büker, 2010, 277).

Metteur en scene Türkçe'de, sahneleme ustası veya sahneye koyan biçiminde karşılık bulur. Sahneleme ustası; sinemasal gereçleri kullanarak bir metnin sahneye aktarımını sağlar. Auteur ise kişisel stili sayesinde sinema malzemesini farklılaştıran kişidir. Metteur en scene filmleri senarist ait filmlerdir. Buna rağmen auteur filmleri, özgün öykü ve diyaloglarını geliştirebilmiş yönetmen filmleridir. Mise en scene'de sahne düzenlemesi, ses, ışık, , kamera hareketleri, koreografi gibi tüm sahne öğeleri bulunur. Aslında mise en scene ile, auteur yönetmen kişisel bir stil oluşturabilecektir (Kablamacı, 2011, 66 - 82).



“Zamanla özgün kuramın dağınıklığı nedeniyle iki temel auteur eleştiniien okulu gelişti: biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem verirkenj öteki biçem ve mise en scene'i vurguluyordu. Auteur'ün yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir; öte yanda metteur en scene'in yapıtı ise bir sahne gösteriminden, daha önce varolan bir metni, senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni özel, sinemasal kod ve kanallar birleşimine sokmaktan öteye gitmez. Göreceğimiz gibi bir auteur'ün filminin anlamı a posteriori olarak inşa edilir; mette ur en scene'in filminin anlamıysa - dışavurumcu ya da biçemci açıdan değil, anlambilimsel açıdan- a priori olarak varolur. Bazı somut durumlarda bu ayırım her zaman açık değildir. Bazı yönetmenlerin auteur mü yoksa metteur en scene mi oldukları tartışılan bir konudur” (Wollen, 2004, 69).

Sinema sanatında filmin ortak bir ekip çalışması olarak oluşturulduğu doğrudur, ancak bu ekibi temel amaç etrafında motive eden ve onları yönlendiren kişi yine yönetmendir. Metteur en scene”(sahneye koyan), filmi yalnızca prodüksiyon tarafından istenen çerçevede sahneye koyarken, auteur yönetmen filmin senaryo yazımı, ekip ve oyuncu seçimi gibi konulara kadar her boyutunda yegane belirleyicidir (Güngör, 2014, 83).

Buckland'a (2013, 85) göre, filmlerinde bir stil ve tema tutarlılığı olan yönetmenler yaratıcı yönetmen olarak tanımlanır. Filmlerinde stil ve tema tutarlılığı oluşturamayan yönetmenler için ise “sahneye koyan” olarak çevrilen “metteurs-en-scene” kavramı kullanılır. Bu yönetmenler sanatçı olarak değil bir teknisyen olarak düşünülür. Yaratıcı eleştirmenler, auteur yönetmen ve metteurs-en-scene yönetmen ayırımı anlatırken yaratıcı yönetmenin kötü bir senaryoyu iyi bir filme dönüştürebildiğini, sahneye koyan yönetmenin ise kötü olan bu senaryoyu yine kötü bir film olarak oluşturabildiğini söylerler. Eleştirmenler yaratıcı yönetmenlerin Hollywood filmlerinin engellerini ve çizgilerini aşarak stil ve tema tutarlılığı elde edebildiklerini söylerler (Buckland, 2013, 85).

Yaratıcı yönetmen ile sahneye koyan yönetmen iki ayrı bakış açısı sınırlar. Bu ayırmda temel soru, yönetmene bir filmin bütünüyle yaratıcısı rolünü atfetmenin ne derece doğru olduğudur. Yaratıcı eleştirmenlerin sinemanın ortak bir etkinlik olduğu ile ilgili genel bir kabulleri vardır, yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalarda çok sayıda insan bu etkinlikte yer alır. Buna rağmen, çerçeveleme, kamera açıları, çekim detayları gibi hususlarda ekranda tüm unsurların nasıl görselleştirileceği ile ilgili mizansat unsurları yönetmen tarafından belirlenir. Yaratıcı eleştirmenlerin de vurgu yaptığı nokta mizansat ile ilgilidir, çünkü bir filmi diğerlerinden ayıran temel şey burada gizlidir (Buckland, 2013, 85) (Mizansat, ekranda görünenlerin tamamını ifade etmek için kullanılan tekniklerin adıdır. Filme çekilen olayların yani mizansenin film görüntüsü biçiminde nasıl dönüştürüldüğü ile ilgili bir kavramdır.)

Geoffrey Nowell-Smith auteur kuramına bugün bilinen biçimini verdi (akt., Wollen 2004):

“Kuram gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirmenin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıktan ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen ... bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekinden ayırt etmeye yarar.”

Auteur kuramına göre yönetmen sadece daha önce yazılmış bir metni yorumlamaz; metteur en scene değildir ve öyle olması da beklenmez. Özgün senaryo ya da romanın bölümleri ve yaşanan olaylar bir katalizör gibi işlerler; auteur'ün zihnine kazınıp orada auteur'ün kendine ait yapıtların motif ve temalarıyla karşılıklı bir etkileşim gerçekleştirirler. Yönetmenler kendini bir başka yazara mahkum etmezler. Yönetmenin kaynağı sadece aracıdır. Aracı görevinde olan metin, yepyeni bir esere dönüştürülmek için, yönetmenin kendi ele aldığı konularla iç içe geçen sahneleri, katalizörleri temin eder. Böylece yorum izleyicilere aktarıldığında, konunun ele alınışı gösterildiğinde, aslında yönetmenin bir auteur olarak, öteki metnin arkasında gizli kalan çok yeni bir metin ortaya çıkarmış olduğu gözlerden uzak kalır (Wollen, 2004, 102).

Yaratıcı film, senaryonun farklılıklar yaratmadan düz bir çizgide filme aktarılması değil, yönetmenin senaryoyu subjektif ve kişiselleştirilmiş bir bakış açısı ile tekrar oluşturması demektir. Film yapımı etkinliğinde senaryonun yalnızca bir araç olduğu söylenebilir. Yaratıcı film, senaryonun kendisi ile ilgili değil de senaryonun filme aktarılması ile ilgili süreçlerle ilgilidir (Buckland, 2013, 88).

Savaşın ardından bol bol Amerikan filmi seyreden Cahiers' ciler, Amerikan sinemasının da daha derine inilerek incelenmesinin önemini vurgularlar. Çok sayıda başyapıtın gizli kaldığını ifade ederler. Onlara göre geleceğin sinemasına geçmişten geçerek ulaşılabilir. Paris' te “Cinematheque” kurulur, eski filmler sahnelenir (Büker, 2010, 277-278).

Chiers du Cinema eleştirmenleri, Howard Hawks, Hitchcock, Orson Welles, John Ford, Orson Welles, Sam Fuller, Douglas Sirk, Nicholas Ray gibi Hollywood film yapımcılarının çalışmalarını yüceltirler.



Eleştirmenlere göre bu isimler, stüdyolarda kendilerinin mahkum edildikleri senaryolara karşı durmuşlardır (Buckland, 2013, 88).

John Caughie şöyle söyler (akt. Buckland, 2013, 89)

“Yaratıcı yönetmen, kendisine sunulan materyali mizansen aracılığıyla dönüştürür; yaratıcı yönetmen mizansen aracılığıyla-sahnenin yerleştirilmesinde, kamera hareketinde, kameranın yerleştirilmesinde, çekimden çekime geçiş hareketinde –kendi bireyselliğini filme yazar.”

Movie grubundan Victor Perkins’e göre (akt. Buckland, 2013, 89)

“Yönetmenin en önemli kontrol alanı, görüntünün içinde ne olduğu üzerinedir. Eylem üzerindeki kontrolü ile detay, organizasyon ve vurgu seçimleri, senaryonun koşuluna kişisel bir biçimde yaklaşmasını mümkün kılar. Bazen bu yaklaşım öylesine kişisel olabilir ki senaryoda yazan tutumların tam tersini oluşturabilir.”

Ömer Kavur Ve Filmleri

Ömer Kavur 1944 yılında Ankara’da doğmuştur. Öğrenimini Paris’te sinema alanında görmüş, ayrıca Yüksek Gazetecilik Okulu ile Sosyal Bilimler Okulu’ndan mezun olmuştur. Sorbonne Üniversitesi’nde yüksek lisansını Sinema Tarihi Bölümü’nde tamamladıktan sonra Türkiye’ye geri dönen Kavur’un, Refik Halid Karay’dan bir uyarılma olan "Yatık Emine" adlı filmi çektiği ilk uzun metrajlı filmidir (<http://www.kimkimdir.gen.tr>).

Sorbonne Üniversitesi’nde doktora öğrenimini yarıda bırakarak 1971 yılında Türkiye’ye dönen Kavur’un yönetmen yardımcısı göreviyle Bryan Forbes ile Alain Grillet’in filmlerinde çalışması, onun sinema anlayışına büyük katkılar sağlamıştır. Kavur Antonioni’nin sinemasından çok etkilenmiş, onun sineması Kavur’un sineması için bir ışık olmuştur. Kavur’un sinemasında gayesi farklı bir tarz ve üslub oluşturmak, izleyicilere farklı filmsel dünyalar sunmak, sanat filmleri yapmaktır (Asiltürk, 2014, 249-250) Antonioni’nin sinemasına bakıldığında onun karakterlerinin Ömer Kavur’un karakterleri ile ne kadar benzer olduğu görülebilir. Ömer Kavur sinema üslubunu ve dilini oluştururken Antonioni’nin tesiri dikkate değer düzeydedir.

Çiçekoğlu (2006)’ya göre Ömer Kavur sinemasında Antonioni’nin etkisi büyüktür ve Kavur’un sinemaya olan bakışı önemli ölçüde Antonioni etkisi ile oluşmuştur. Tıpkı Ömer Kavur’un Yeşilçam döneminde kendine özgü ve farklı bir sinema anlayışı benimsediği gibi, Antonioni’de İtalya’da **Yeni Gerçekçilik** rüzgarının estiği bir dönemde farklı oluşu ile ve bu hareketin etkisine kapılmadan, kendisini diğerlerinde ayırabilmiş bir yönetmendir. Antonioni ile Ömer Kavur’un sinemasının anlatım dilinin birbirine önemli ölçüde benzediği görülmektedir. İki yönetmenin de mekanları, kullandıkları nesnelere, filmlerinde benzer psikolojik etkiler oluşturmaktadır.

Ömer Kavur çok sayıda filmi yönetmiştir. Bu filmlerinin bir çoğunun senaryosunu da kendisi yazmıştır. Kavur’un yönettiği filmler:

“Karşılaşma (2003), Patroniçe (2003) - [TV filmi], Beş Kollu Avize (2003) - [TV filmi], Beybaba (2003) - [TV filmi], Melekler Evi (2000), Akrebin Yolculuğu (1996), Aşk Üzerine Söylenmemiş Herşey-Buluşma(1995), GizliYüz(1991), Gece Yolculuğu (1987, Anayurt Oteli (1986), Amansız Yol (1985), Körebe (1984), Göl (1982), Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981), Ah Güzel İstanbul (1981), Yusuf ile Kenan (1979), Yatık Emine (1974)”

Senoryasını yazdığı filmler:

“Karşılaşma (2003), Beş Kollu Avize (2003)-[TV filmi], Beybaba (2003)-[TV filmi] Patroniçe (2003)-[TV filmi], Melekler Evi (2000), Akrebin Yolculuğu (1996), Aşk Üzerine Söylenmemiş Herşey-Buluşma(1995), Gece Yolculuğu (1987), Anayurt Oteli (1986), Körebe (1984), Ah Güzel İstanbul (1981), Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981), Yusuf ile Kenan (1979), Yatık Emine (1974)” (<http://www.kimkimdir.gen.tr>)

Auteur Bir Yönetmen Olarak Ömer Kavur

1.Ömer Kavur Sinemasında Teknik Ustalık

“Kavur’un filmlerinde ilk dikkatimi çeken şey görüntü yönetmenleri olmuştur. Onun daha 1970’lerde, 80’lerde çektiği filmlerde bile görüntüyle konuyu tam verebilecek bir atmosfer yaratılmış. Atmosferi nasıl yarattığı dikkatimi çekmişti ve ön yargıyla kendisi de yurtdışında eğitim gördüğünden görüntü yönetmenlerinin yabancı olduklarını düşünmüştüm. Ama filmlerinin görüntü yönetmenlerine ayrı ayrı baktığımda, hepsinin Yeşilçam’ın kullandığı görüntü yönetmenleri olduklarını fark ettim. Yeşilçam’ın görüntü yönetmenleri Ömer Kavur’a geldiklerinde bir sihirli düğmeye basılmış gibi başka görüntüler vermeye, başka atmosferler yaratmaya başlıyorlar” (Esen, 2006)



Ömer Kavur filmlerinin en temel özelliklerinden biri filmlerindeki teknik ustalıktır. Kavur filmlerinin tamamında çok ustaca bir teknik sergilemiştir. Burada hiç kuşkusuz Esen'in dile getirdiği gibi görüntü yönetmenlerinin başarısı yadsınamaz, ama Yeşilçamda film çeken görüntü yönetmenlerinin Kavur filmlerinde bu kadar ustaca bir film çıkarması Ömer Kavur'un yönetmenliği ile ilgilidir. Kavur tüm filmlerinde ele aldığı hikayeleri çok başarılı biçimde görselleştirmiştir. Çözümlediğimiz filmlerde de diğer filmlerde de mekanlar çok ustaca görüntülenmiş, çerçevelenmiştir. Mekanların büyüğü ile iç içe geçen hikaye bunu ortaya çıkaran çekimlerle desteklenmiştir.

Kavur filmlerinde beklenmedik düzeyde farklı, izleyicinin dikkatini çekecek, gönlünü hoş tutacak nitelikte çarpık kamera hareketleri yoktur (Asiltürk, 2014, 252). Kavur popüler nitelikli bir sinema anlayışına sahip değildir. Onun filmlerinde izleyicinin dikkatini farklı çekim açılarıyla ve kamera hareketleriyle çekme kaygısı bulunmaz. Kavur'un amacı derinlikli bir anlam yaratmaktır. Bunu da çok yerinde kullandığı, mekanların ve karakterlerin özelliklerini ustaca yansıttığı çekimlerle sağlamaktadır.

Filmlerde genel olarak bir renksizlik vardır. Filmlerin konuları kasvetli, bunalımlı bir atmosferi anlattığı için, karakterlerin yalnızlığı ve hesaplaşmaları konu edildiği için filmler renkli ve canlı bir ortam sunmaz. Yalnızlaşmayı ve yabancılaşmayı ortaya çıkaracak şekilde renksizlik hakimdir. Kimi sahnelerde soluk ve sisli görüntüler, netsizlikler vardır.

Kavur filmlerinde kurgunun başarısını görüyoruz. Zamanı sorguladığı ve geçmişle şimdiki zaman arasında sürekli gidip geldiği filmlerinde bu gidip gelmeler ve zamanın iç içe geçmişliği çok ustaca kurgulanmıştır. Gözü rahatsız edecek ve görüntüleri popülerleştirecek hiç bir fazlalık kurguda bulunmaz. Filmlerde anlatılan hikayelerin gerçekliği gerek çekimlerin başarısı ile gerekse kurgu ile sağlanmıştır.

Filmlerde kahramanların kendileri ile hesaplaşmaları yakın çekimlerle verilmektedir. Çekimler bu içsel savaşı yakın çekimlerle derinleştirmektedir. Kavur'un hikayeleri ile bütünleşen kasabaları, mekanları genel çekimlerle görselleştirmektedir. Bu genel çekimlerle izleyici kasabadaki yaşamı, yaşamın gerçekliğini, mekanları izler.

Filmlerde mekanlar hikayenin etkisini en yüksek düzeyde oluşturmak üzere dekore edilmiştir. Bir taraftan çok gerçek, bir taraftan mistik bir dekor. Bireyin yalnızlığını tamamlayan dekorlar bulunur. Kavur filmlerinde ışığı çok etkili kullanmaktadır. Karakterlerin yalnızlığı, itilmişliği bir çok sahnede gece ve karanlıkla bütünleştirilmiştir. Işığın azlığı karakterlerin içindeki karanlığı dışa vurur. Gündüz aydınlanan ama yine de çok parlak görünmeyen mekanlar gece karanlığa gömülmede, özellikle karanlıkta iç hesaplaşmalar daha da öne çıkarılmaktadır. Filmlerde gece yağın yağmur sahneleri vardır. Yabancılaşma ve hesaplaşma karanlıkta yağın yağmurla derinleştirilmektedir.

Karakterlerin kıyafetleri atmosferle ve filmin hikayesi ile bütünleşmektedir. Yönetmen karakterin yaşamını ve yalnızlığını tamamlayan göze çarpmayan gerçek koşullara uygun kıyafetler kullanır. Her karakterin kendisine has kıyafetleri vardır. Özellikle Akrebin Yolculuğu'nda Esra'nın sürekli aynı kıyafeti giymesi önemli bir metafordur. Esra'nın Selim ile tutkulu aşkı giydiği bu kıyafeti ile bütünleştirilmiştir. Esra'nın yalnız hayatı ve mutsuzluğu, arayışları bu kıyafetle tamamlanmıştır. Esra'nın değişmeyen mutsuzluğunu dışavurulmaktadır.

Kavur filmlerinde müzik de çok etkili kullanılmıştır. Onun auteur yönetmen olmasında filmlerinde kullandığı müziklerin rolü de önemlidir. Kavur filmlerinde müzik, filmlerin temaları son derece uygun, derin bir anlatımla sunulmuştur. Müzik filmin genelinde kahramanların iç savaşını ve gerilimini destekleyecek nitelikte verilmektedir. Filmlerin kasvetini pekiştiren, müziktir. Gece Yolculuğu'nda yönetmen Ali senaryo yazarken kilisede ona eşlik eden müzik ortamı ve Ali'nin içsel arayışını derinleştirmektedir. Akrebin Yolculuğu'nda Esra ile Selim'in tutkulu aşkları müzikle tamamlanmaktadır. Müzik filmde genelde düşük, bazı sahnelerde gerilimi artırmak için belirginlik kazanmaktadır. Filmlerde uzun yollara müzik eşlik eder. Yolculuk, arayış, kendini bulma savaşının aracı müziktir. Gece Yolculuğu'nda yönetmen ile senarist'in yol boyu müzik dinlemeleri aslında birbirleri ile doldurulamayan yalnızlıklarında bir yol arkadaşı olmaktadır. Kullanılan müzik filmlerdeki hüznü, mutsuzluğu ve psikolojik savaşı çok etkili yansıtır.

"Genellikle ben müzisyenlere müzik götürüp, "sanki bu tarz müzik, bu filmin ruhuna uyar" diyorum. Bazen filmde bölümler götürüyorum ve filmin duygusunu anlatıyorum. Neticede işin tekniğini bilmiyorum. Genellikle bütün çalışmalara katılıyorum. O bakımdan müzisyenlerin başını biraz ağrıttığım. Sonuçta bir tema yakalanınca, sonra onun çeşitlemelerini istiyorum" (Kavur'dan akt. Akpınar, 2009, 32)

Kavur filmlerinde oyunculuklar çok iyi sunulmuştur. Filmlerde Kavur'un yer verdiği karakterlerin tamamı özellikle de kahramanlar çok etkili bir oyunculuk sergiler. Gece Yolculuğu'nda yönetmen (Aytaç Arman), senarist (Macit Koper) ve diğer oyuncular rolleri ile tamamen bütünleşmiştir. Yönetmenin

yalnızlığını filmde bu kadar derinleştiren oyunculuk başarısıdır. Akrebin Yoculuğu'nda gezgin saatçi Selim (Mehmet Aslantuğ) ve aşkı Esra'nın (Şahika Tekand) etkili oyunculukları ile filmdeki içsel savaş ve tutkulu aşk gerçeklik boyutu kazanır. Oyuncuların başarısı filmlerin hikayesini tamamlamış ve ortaya çıkarmıştır. Aslında Ömer Kavur Yeşilçam'ın popüler oyuncularını filmlerinde kullanmakta ama bu oyuncular Kavur filmlerinde bambaşka bir karaktere bürünmekte, sanatsal bir oyunculuk çıkarmaktadırlar.

2. Ömer Kavur Filmlerinde Kişisel Tarz ve İçsel Anlam Unsurları Ömer Kavur Sinemasında Mekan

Ömer Kavur'un bir auteur yönetmen olarak anılmasında filmlerinde yer verdiği mekanların büyük bir önemi vardır. Kavur'un filmlerinin genelinde kullanılan mekanlar onun filmleriyle özdeşleşen bir yapı kazanır. Ömer Kavur analiz ettiğimiz Gece Yolculuğu ve Akrebin Yolculuğu filminde de diğer filmlerinde de küçük kasabaları kullanmaktadır. Hikayelerin bir çoğu küçük kasabalarda geçer. Bu kasabalar hayatın gerçek yüzünü temsil eden mekanlardır. Bir taraftan da aslında mekanların sanki onların dışında olan mekanlardan ayrılmış olduğunu yani kendi içinde bir yapıları olduğunu görürüz. Yani hem gerçekliği bize hissettirdiği hem de oraya ait farklı bir hikayesi olan kendine has mekanlardır, kasabalardır buralar. Kavur filmlerinin bir çoğunda yer verdiği bu kasabalar onun auteur yönetmenliğinde önemli bir göstergedir.

Antonioni'nin filmlerinde kullandığı ağaçlı yolları Ömer Kavur'a mekanlar açısından esin kaynağı olmuştur.



The Passenger



La Notte



Blow Up



Akrebin Yolculuğu



Karşılaşma



Gizli Yüz

(<http://azapozge.tumblr.com/post/81674405978/%C3%B6mer-kavur-filmlerinde-antonioni-izleri>)

Gece Yolculuğu ve Akrebin Yolculuğu filmlerinde seçilen kasabalar aslında Kavur'un iki filmde de anlattığı hikayeyi destekleyen bir yapıda seçilmiştir. Yani iki filmde de yalnızlık, yabancılaşma, mutsuzluk, kendini ve gerçeği arayış bu kasabalarla bütünleşen birer temaya dönüşür. Yani bu kasabalar karakterlerin yalnızlığını ve yabancılaşmasını öyle güzel ortaya çıkarır ki, kasabalara bakmak aslında karakterlerin yalnızlığına bakmak gibidir.

Ömer Kavur filmleri için mekan seçerken çok gezen ve düşünen, mekanları hikayeye göre çok özenle seçen bir yönetmendir. Birkaç röportajında mekanları bulmak için ne kadar çok gezdiğini ve aradığını anlatır. Asiltürk'e (2014, 254-255) göre Kavur filmleri için mekan bulmaya çıktığında, o filmi için uygun olmasa da çok güzel etkiler taşıdığını düşündüğü mekanlarla ilgili notlar almış o mekanlarla ilgili ileride yapacağı filmleri için sahneler yazmıştır. Yani gittiği mekanlar çoğu zaman ona ileride çekeceği filmler için ilham kaynağı olmuştur. Aslında Asiltürk'ün sözünü ettiği bu durum bile Ömer Kavur filmlerinde mekanın önemini vurgular niteliktedir.

"1974-2001 yılları arasında çektiği on uzun metrajlı, bir kısa metrajlı, üç televizyon formatlı filmde Kavur'un kendine has anlatım biçimini görmek zor değildir. Mekan olarak çoğunlukla kasabaları tercih etmesi; onun bir anlatıcı olarak, büyüklü gerçeklik tarzını anımsatan film-yapıları kurmasını kolaylaştırır. Zira seçilen kasabalarda gerçek hikayeler, gerçekliğe çok yakındır, ama gerçeklikten şiirsel kopuşu da yedeğinde taşır. Mekanlar, yönetmenin asıl sorunsalı olan "ora insanın" düşsel psikolojik oluşumunu etkilemekle kalmamış; kasabanın faşizan dünyası, oranın insanı her nasılsa, onun öyle olmasını belirlemiştir. Özellikle Yatık Emine (1974) filminde; kasaba, dışardan geleni ve oradakilerde farklı olanları dışlamakla yetinmez, faşizan çarkının dişlileri arasında öğütür... Gece Yolculuğu (1987), Gizli Yüz (1990), Buluşma (1995) ve Akrebin Yoculuğu (1997) filmlerinin varılan, dışarıdan bakılan, içinde yolculuğa çıkılan kasaba mekanları düşsel, hatta şiirsel, ama oraya ait gerçekliğe sıkı sıkıya bağlıdır. Bu olay ancak oralarda yaşanabilir dedirtir." (Asiltürk, 2014, 254)



Asiltürk'ün de dediği gibi çalışmada çözümlendiğimiz iki film için kullanılan mekanlara baktığımızda aslında anlatılan hikayeler için o kadar oturmuş mekanlar olduğunu görüyoruz ki, sanki o mekanlar için yazılmış hikayeler. Gece yolculuğunda Karaköy kasabası ve Rum köyü bir taraftan gerçekliklerle dolu, hayatın içinden sahnelerle gerçekliklerine ait görüntüleri ile, bir taraftan da son derece mistik, şiirsel ve kendine has yapısı ile bu gerçeklikten soyutlanan bir yapıda sunulmaktadır. Yani Kavur seçtiği kasabaları aslında gerçekliği temsil edecek boyutları ile olduğu kadar mistik boyutları ile de sergiler. Kasabalar hikayeleri sanki sarıp sarmalar ve tamamlar, yani o kasaba olmasaydı bu film bu kadar başarılı olmazdı dedirtir.

“Mekânla hikâyeyi bütünleştirmeyi, mekânın içerisinde de oyuncuyu çok iyi kullanmasını bilen yönetmenlerden biriydi. Her filmin bir ikinci filmin mekân arayışı haline gelmeye başladığını sonradan anlamaya başlamıştık...Ömer Kavur, kafasındaki cümleyi ya da hikâyeyi dışa vurmadan önce mekânları görmek isterdi. İlk filminde Ayvalık'a gittik, aşağı yukarı bir hafta Selim İleri'yle beraber sokak sokak ve mekân mekân dolaştık. Üç buçuk saat bir taşın üzerinde oturup, ikisinin tartışmasını izlediğimi hiç unutmuyorum” (Deveci, 2006, 14)

Ömer Kavur'un büyük şehir olarak filmlerinde sadece İstanbul'u kullandığı görülmektedir. Fakat İstanbul'un da kenar mahalleleri filmin mekanlarıdır. Çünkü Ömer Kavur bu mekanlarla yabancılaşan, yalnızlaşan kıyıdaki bireyleri anlatmaktadır. Kenar mahallelerin diğer mekanlara göre daha belirgin özellikler taşıması, dünyaya ait evrensel ilişkileri daha iyi anlatabilmesi etkindir burada. Oralarda yaşanan sevgiler daha sıcak, kötülükler daha keskin, rekabet daha da acımasızlaşır (Esen, 2002, 439).

Ömer Kavur filmlerinde onun auteurluğunu kanıtlayan temel mekanlarından bir diğeri de yollardır hiç kuşkusuz. O filmlerinin çoğunda uzun uzun gidilen arayışın temsili olan mekanlar olarak yolları kullanır. Uçsuz bucaksız yollar. Kavur filmlerinde aslında yollar kaçışın ve yalnızlaşmanın simgesidir bir taraftan. Yaşananlardan kaçış ve kendini arayışın aracıdır yollar. Yalnızlaşan ve yabancılaşan karakterlerin kendini bulma ve içsel hesaplaşma yoludur bu yollar. Yollar filmlerde karakterleri başka mekanlara ve başka bir hikâyeye götürür aslında. Uzun uzun yollar gidilir ve karakterin kendisini bulmaya çalıştığı bir yere gelinir. Onu eski yaşadıklarından soyutlayan yollar. Varolma ve kendisi ile hesaplaşma savaşında ona eşlik eden ve buna hizmet eden yollar. Gece yolculuğu filminde tam da bu anlattıklarımız vardır. Yönetmen Ali bir arayış için çıkar uzun yollara. Bu yollar onun kendisi ile hesaplaşmasının yollarıdır ve onu bu hesaplaşmanın devam edeceği Karaköy kasabasına götürür. Filmde Rum köyü de çok anlamlıdır. Terkedilmiş, yalnızlaşmış bir köy, tıpkı Ali gibi. Ali'nin yalnızlığı Rum köyünün yalnızlığıyla eşleştirilir. Yıkık dökük, geride sadece hayallerin kaldığı, yaşanmışlıkların izlerini taşıyan, yabancılaşmış, yalnızlaşmış Rum Köyü. Film için çok anlamlı bir mekan. Ali bu içsel savaşının bir bölümünü senaryosunu yazdığı terkedilmiş kilisede yaşar. Kilisenin yıkık döküklüğü, ihtişamı, terkedilmişliği Ali'nin bu içsel savaşını daha da güçlendirir ve filme mistik bir anlam yükler.

Ömer Kavur filmlerinde bunların dışında otelleri de çok kullanır. Oteller de birer mekan olarak onun filmlerini temsil eder. Kavur'un auteur yönetmenliği filmlerinde kullandığı otelleri ile de pekişir. Çalışmada çözümlendiğimiz Gece Yolculuğu (1987) filminde de Akrebin Yolculuğu (1997) filminde de otelleri görürüz. Kavur'un en önemli filmlerinden bir diğeri Anayurt Oteli (1986)'dir. Onun birçok filminde oteller kullanılır. Kavur röportajlarının bir çoğunda bunu gençlik yıllarında yönetmen olmadan önce otellerde çalışmış olması ve oralarda insan ilişkilerine şahit olmasına bağlar. Kavur filmlerinde oteller aslında kasabalardan gelip geçen insan ve ilişki tiplerini açığa çıkarır. Filme gerçeklik boyutu kazandırır. Toplumun farklılıklarını, farklı ilişki biçimlerini vurgular. Orada aslında hayata şahit oluruz. Gerçek hayatta var olanlara, ilişkilere, gerçekliğe. Otele sürekli gelip giden farklı yüzlere. Kavur filmlerinde devam eden uzun yolların otellere çıktığını görürüz çoğunlukla. Gece Yolculuğu'nda oteller geçiş noktasıdır. Akrebin yolculuğunda uzun yolların varış noktası. Yani Kavur filmlerinin çoğunda oradan geçilir. Oteller Kavur filmlerinde karakterlerin yalnızlığının daha da güçlendirir. Otellerde kalmakta olanların ne kadar yalnız olduğunu görürüz. Filmin kahramanları bu otellerde daha da yabancılaşır ve yalnızlaşır. İçsel hesaplaşmalar burada yapılır. Çalışmada çözümlenmesek de Anayurt Oteli'nde (1986) Zebercet'in kendisini bulma mücadelesinin ve içsel savaşının temel noktasıdır Anayurt Oteli. Yine Akrebin Yolculuğu'nda Selim otel odasında daha da yalnızlaşır ve kendisi ile orada hesaplaşır. Bunun dışında otelleri işletenler de Kavur filmlerinde önemlidir. Filmin yalnızlaşan karakterlerinden biri de onlardır. Anayurt Oteli'nde Zebercet, Akrebin Yolculuğunda otelci filmin en yalnız karakterlerindedir. İletişimsiz, yabancılaşmış, mutsuz, bunalımlı karakterler. Otelden yüzlercesi gelip geçer ama onlar orada sıkışıp kalmış, bu sıkışmışlıkları ölümle sona eren karakterler.

Ömer Kavur filmlerinde önemli mekanlardan biri de saat kulesidir. Gece Yolculuğu (1987) filminde de yine Kavur'un önemli filmlerinden biri olan Gizli Yüz (1990) filminde de saat kulesi vardır. Saat kulesi,



Gece Yolculuğu'nda Selim ile Esra'nın tutkulu aşklarının başlamasını sağlayan ve Kavur'un filminde zaman kavramını sorgulamasını sağlayan mekandır. Filmde zaman olgusu bu mekanla bilinen anlamını kaybeder ve farklı bir anlam kazanır.

Ömer Kavur Sinemasında İnsan

Ömer Kavur'un auteur yönetmen olması büyük oranda onun filmlerinde yer verdiği karakterlerine dayanır. Onun filmlerinin hemen hepsinde "bu bir Ömer Kavur filmi" dedirtecek nitelikte kendisine özgü insanlar kullanır. Kavur filmlerinde genel olarak yalnızlaşan, yabancılaşan, mutsuz insanlar kullanır. Filmlerin ana karakterleri de diğer karakterlerinin çoğu da böyledir. Onun karakterleri ya yaşadıkları yerlere sıkışıp kalmış (otelci, otelde çalışan temizlikçi kadın, yaşlı hizmetkar gibi) ya da kendisini hiçbir yere bağlı hissetmeyen ve bir arayış içinde olan insanlardır (Gece Yolculuğu'nda Ali, Akrebin Yolculuğu'nda Selim).

"Kavur'un insanlarını içeridekiler ve dışarıdan gelenler diye gruplandırabiliriz genel olarak. Dışarıdan gelenler onları rahatsız eder. Farklılıktan hoşlanmazlar. Gelenleri ya dışlarlar, ya kendilerine benzetirler. Bu genellemenin dışında onun kahramanları otelciler, fahişeler, şoförler, saatçi ya da saat ustası, fotoğrafçı gibi belirli meslekten insanlardır." (Esen, 2002, 441)

Kavur filmlerinde yer alan insanlar çoğunlukla mutsuz ve yabancılaşmış karakterlerdir. Bulunduğu yerde mutsuz ve sıkışmış, iletişim kuramayan, bulunduğu yere kendisini ait hissetmeyen, etrafındakilerden kendisini soyutlamış (Akrebin Yolculuğu'nda otelci, Ağah'ın yardımcısı, Gece Yolculuğu'nda Eski sinemacı, Telefon kulübesindeki adam, Rum Köyü'nü anlatan yaşlı adam gibi) bireylerdir. Varolduğu dünyaya ait olamayan bireyler. Filmin esas karakterleri ise eski hayatlarında sıkışıp kalmanın bunalımından yollara çıkarak ve bir arayışa çıkarak kurtulmaya çalışan kişilerdir. Gece Yolculuğu'nda Ali, Akrebin Yolculuğu'nda Selim arayış içindedirler. Yalnızlıkları içinde kaybolan kendilerini ararlar. Kendileri ile hesaplaşmaları vardır. Filmlerde karakterlerin içsel yolculuğu anlatılmaktadır. Kavur filmlerinde buldukları yere ve koşullara ait olamayan ve bir arayışa çıkan karakterler başka bir dünyanın içine girerler, ama aslında orada da bu aittik oluşmaz. Yani ulaştıkları yerde de yalnızlıkları ve yabancılıkları devam eder. İç hesaplaşmaları filmin sonunda çözülür.

Antonioni'nin karakterleri ile Ömer Kavur'un karakterlerinin benzerliği dikkat çekicidir. Bernard Dort (1990) bu konuda şunları söyler:

"Antonioni'nin kahramanının yaptığı keşif, dünyanın değişmiş olduğu ve kendisinin de değişmesi gerektiğidir. Hiçbir şey eskisi gibi değildir, eskisi gibi olmayacaktır. Böylece kahraman, başıboş, dolaşmaya itilir. Antonioni'nin bütün kahramanları yürürler, gezinirler. Kapalı dünyaları çatlamıştır. Belki, çok daha geniş bir evrende dolaşırken, buna alışmayı başaracak, değişmeyi becerebileceklerdir."



(<http://azapozge.tumblr.com/post/81674405978/%C3%B6mer-kavur-filmlerinde-antonioni-izleri>)

Antonioni gibi Ömer Kavur'un da başıboş dolaşan, kendini bulmaya çalışan karakterleri vardır. Onun karakterleri de geçmişlerini, kaybettiklerini, arzularını, geleceğini, kısaca kendilerini içsel hesaplaşmayla sokaklarda başıboş dolaşarak bulmaya çalışır.

Kavur filmlerinde farklı insan tiplerine de yer verir. Gece Yolculuğu'ndaki cüce tansiyoncu, çoban Yusuf, öğretmen, çocuklar, eski sinemacı, yaşlı adam, yeni sinemacılar, Ali'nin hayal ettiği kadın, Nesrin. Akrebin yolculuğu'nda Esra'nın kocası, otelci, kör şarkıcı grup, sağır ve dilsiz hizmetkar, dökümcü. Kavur'un filmlerinin genelinde ise fahişeler, berberler, esnaf, genç ve yaşlılar, katiller, halı çırpın kadınlar, kasaplar, memurlar, hakimlere, apartman yöneticileri, eskiciler, sinemacılar, gazeteciler, farklı meslekten



insanlar gibi farklı tiplere yer verdiği görülür. Yani böylece Kavur filmlerinde hayatın gerçekliğini dışavurmaktadır.

Kavur filmlerinin vazgeçilmez karakterlerinden biri çocuklardır. Hemen her filmde çocuk vardır. Gece Yolculuğu'nda da Akrebin Yolculuğu'nda da çocuk vardır. Çocuklar masumiyeti simgeler filmlerde. Geleceğin temsilidirler. Gece Yolculuğu'nda Yusuf önemli bir karakterdir. Kitap okuyan, hayalleri olan, farklı bir çocuk. Çocuklar o yabancılaşmanın, yalnızlık, mutsuz ve kasvetli dünyanın dışında birer umuttur aslında.

Ömer Kavur filmlerinde kahramanlar isteyerek değil istekleri dışında yalnızlıklarına çekilirler. Hayatın koşulları onları buna zorlar Aslında filmlerde izlediğimiz bu arayış ve yabancılaşma, içsel hesaplaşma hayatın var olan koşullarına dayanır. Yani yazgıları değildir bu (Esen, 2002, 442).

Kavur filmlerinde karakterlerin psikolojik savaşına şahit oluruz. Ancak Kavur bu karakterlerin hesaplaşması üzerinden aslında toplumsal koşullarla hesaplaşır. O filmlerinde sisteme ve hayata isyanını anlatır. Sistem eleştirisi yapar bir taraftan. Filmlerde yabancılaşmış, yalnız karakterler yazgıları nedeniyle değil toplumsal şartlar nedeniyle bu bunalımdadır, itilmiştir. Kavur filmlerinde karakterlerini toplumdan soyutlamaz, bireyler toplum içindedir, toplumla birliktedir. Ama bazıları toplumdan ayrılmışsa, yabancılaşmışsa bunun sorumlusu yine toplumdur. Bireyi şartlarıyla ya çok dışlamış ya da aşırı baskılarla onu sıkıştırmıştır. Toplum onu yabancılaştırmıştır (Esen, 2002, 442).

Ömer Kavur Sineması'nda Zaman

Ömer Kavur'u auteur yönetmen yapan temel özelliklerinden biri de filmlerinde hiç kuşkusuz zaman olgusunu işlemesine dayanır. Hemen her filmde zaman sorgulaması yapılır. Çalışmada incelediğimiz iki filmde de aslında zaman olgusu işlenir ama Akrebin yolculuğu'nda bu tersine döndürülmüş bir zamandır. Yani Gece Yolculuğu'nda daha düz ilerleyen zaman çizgisi, Akrebin Yolculuğunda tamamen birbiri içine geçen bir zamana dönüşür. Akrebin yolculuğunda yönetmen sürekli olarak zamanı sorgular. Ömer Kavur filmde birbiri içine geçmiş arklı zaman boyutlarını anlatmaktadır. Gezginci saatçi olan Selim'in ölmeden önce yaşadığı zaman, öldükten sonraki zaman boyutu içinde anlatılır. Yani ölümden öncesi ve sonrası iç içedir. Bu iki zaman boyutu bugün içinde anlatılır. Kavur bu filmde bildiğimiz anlamda düz çizgisel olan zamanı durdurmuş ve tamamen farklılaştırmıştır. Filmde sürekli "zaman nedir" sorusunu sorarız. Bildiğimiz zaman filmde yok edilmiştir.

Kavur filmlerinde zamanın düz çizgide ilerlese de sürekli geriye dönüşler görürüz. Yani Gece yolculuğu'nda her ne kadar zaman düz ilerlese de geçmişe dönüşler vardır hep. Yönetmen Ali'nin geçmişe gidişi zamanı da değiştirir. Filmde geçmişe gidişlerle aslında kahramanın iç hesaplaşması içselleştirilir. Bunu yaparken Kavur zaman olgusuna vurgu yaparak geçmişle bugün arasında gidip gelen bir anlatım oluşturur. Bu durum Kavur'un tüm filmleri için geçerlidir. Hemen hemen tüm filmlerinde Kavur zamanla oynar. Zaman ya geçmişle iç içe geçirilir ya da döngüselleştirilir.

Ömer Kavur filmlerinde en çok kullanılan ve zamanı sorguladığını gösteren simgelerinden birisi saattir. Çoğu filmde saati gösterir. Saat zaman kavramını sorgulatar izleyiciye. Akrebin yolculuğu'nda saat kulesine bu nedenle derin bir anlam yüklenmiştir. Esra'nın Selim'den saatin çanının çalmasını istemesi zamanı yakalama gayesinin göstergesidir. Esra çanın durması ile birlikte duran zamanı geri getirmek için bunu ister. Kaybedilen zaman böylece geri gelecektir.

Ömer Kavur'un yönetmen Antonioni'den çok etkilendiğini daha önce dile getirmiştik. Antonioni'nin Blow Up, The Passenger, L'Eclisse filmlerinde kullandığı nesnelere birinin pervane olduğunu görüyoruz. Yönetmen bu pervaneleri bir kısır döngüyü anlatmak üzere kullanıyor. The Passenger filmde David Locke ile; Blow Up filmde ise fotoğrafçı; L'Eclisse Vittoria ile bir çıkmaz ve kısır döngü anlatıyor. Bu kısır döngülerin Ömer Kavur filmlerinde de tekrar ettiğini görüyoruz. Kavur, Gizli Yüz ve Akrebin Yolculuğu filmlerinde bu kısır döngüyü saatlerle ve zaman olgusu ile kuruyor. Gizli Yüz'de fotoğrafçı gencin takıntı yaptığı kadına erişememesi, sürekli aynı sokaklardan geçmesi bu kısır döngünün göstergelerinden biri. Akrebin Yolculuğu'nda da gezgin saatçi ustası Kerem'in arayış içindeki yaşamı, yönetmenin başa dönmeleri sürekli kullandığı saatler aracılığıyla metaforlaştırılmıştır. Karşılaşma filmde ise film boyunca elden ele geçen saat (filmde Mahmut'un uğursuz saat diye isimlendirdiği) aldatıcı olan zaman olgusunu ve kısır döngüyü anlatıyor (<http://azapozge.tumblr.com/post/81674405978/%C3%B6mer-kavur-filmlerinde-antonioni-izleri>).

Ömer Kavur Sineması'nda Tema

Ömer Kavur filmleri temasal boyutları ile Kavur'u auteur yönetmen yapan filmlerdir. Çünkü filmlerinin hepsinde Kavur benzer temalara yer verir. Filmlerinin ilk bakışta "bu bir Ömer Kavur filmi"



dememizi sağlayan benzerlikleri dikkat çekicidir. Kavur'un çözümlediğimiz filmlerinde de hakkında okumalar yaptığımız ve bazılarını izlediğimiz diğer filmlerinde de işlenen temalar şöyledir: Yalnızlık, yabancılaşma, itilmişlik, sıkışmışlık, mutsuzluk, bunalım, psikolojik savaş, içsel hesaplaşma, gerçeği arayış, kendini arayış, yolculuk, gidiş, farklılık, görmek-görememek, zaman nedir?, yaşam nedir?, ölüm Nedir?, geçek nedir?.

Ömer Kavur'un filmlerinde işlediği temaların özellikle yaşadığı koşullarla, 1980'e kadar yaşanan olaylar, karışıklıklar, ölüm kalımlar, ülkenin siyasi ve toplumsal koşulları, 1980 askeri darbesi, darbe sonrası yaşananlar, tutuklamalar, baskılar, zulümler Kavur filmlerindeki bu temaları ortaya çıkaran koşullar olarak değerlendirilebilir.

Ömer Kavur Filmlerinde Yaratıcı Dil ve Unsurlar

Buraya kadar anlattıklarımız Ömer Kavur filmlerinin kendisine has çok önemli boyutlarının olduğunu ispatlıyor. Ancak yönetmenin kişisel tarz ve içsel anlam bağlamında dile getirilmesi gereken başka özellikleri de var.

Kavur filmlerinde kullanılan dilin çok önemli bir yeri vardır. Kavur filmlerinin kendisine has bir dili vardır. Bu telaşlı olmayan, sakin, fakat etkili bir dildir. Kavur filmlerinde zaman zaman karakterlerini uzunca konuşur. Kahramanlarını uzun uzun konuşmaları ile tanımamızı sağlar. Fakat bu dil bizi sıkan, sabit bir dil değildir (Esen, 2002, 444).

Kavur filmlerinde kahramanlar kendilerini şiirsel bir dille anlatırlar. Kahramanların içsel savaşı bu dille etkili hale getirilir. Filmlerde iç hesaplaşmayı dışavurmak için tekrarları sıkça duyarız. Kahramanların kendilerini aradıkları yollarında, tekrar ettiği cümleleri şiirsel bir dille yansıtır Kavur. Anayurt Oteli'nde sürekli "merhaba nasılsınız" diye tekrarlar yapan ve bir çok şeyi tekrar eden Zebercet vardır. Gece Yolculuğu'nda yönetmenin tekrar ettiği cümleler. Bunlar filmin mistik havasına katkı yapan ifadelerdir. Ayrıca Kavur'un dili kahramanların psikolojik hesaplaşmasını dışavuran bir dildir. Filmlerde kullanılan şiirsel ifadeler, filmi gerçeklik boyutundan uzaklaştıran izleyiciyi düşsel bir dünyaya götüren niteliktedir. Kavur'un filmleri gerçeklik boyutu ile olduğu kadar bu gerçekliğin kırılarak düşselleşmesi ile de farklıdır. Yani filmin tamamında gerçekliği temsil eden simgeler ve sahneler yoktur. Kimi sahneler toplumsal gerçeklik ve koşullardan uzaklaşan, kahramanların içsel hesaplaşmasına ve düşsel dünyasına dönüşen sahnelerdir. Filmlerdeki mistisizm böyle görünürlük kazanır.

Ömer Kavur filmleri incelendiğinde farklı filmlerdeki bazı sahnelerin bir diğerine taşınmış olduğu görülür. Anayurt Oteli ve Gece Yolculuğu filmlerinde "insanca bir sıcaklık" sözünün tekrar edilmesi, Anayurt Oteli ve Akrebin Yolculuğu'nda "otelde yer yok" sözünün (Esen, 2002, 447) aslında iletişimsizliğin ve yabancılaşmanın en son noktasını vurgulamak üzere kullanıldığını ve tekrarlandığını görmekteyiz.

Kavur, filmlerinde karakterleri de birbiri içine geçirir. Gece Yolculuğu filminde otelde görülen cüce tansiyoncu, Akrebin Yolculuğu filminde papağanı yıllar önce otelde unutan iyi giyinmiş bir adama dönüşmüştür. Yine Kavur filmlerinden biri olan Gizli yüz filminde de bu cüce vardır. Filmlerde yine değişmeyen metaforlarından bir diğeri de hemen her filmde kullandığı, fotr şapkası olan, yırtık pırtık, ceketli korkuluğun kullanılmasıdır (Esen, 2002, 447) Bu unsurlar Kavur filmlerini birbirine bağlayan ve onları birer Kavur filmi yapan temel unsurlardır.

Kavur filmlerinin genelinde kullanılan benzer metaforlar saatler, yollar, otelciler, oteller, çocuklardır. Çoğu filmde saydıklarımız birer metafora dönüşmüştür. Kavur zamanı filmlerinde saat ve ile sorgular. Arayışı yollarla bütünleştirir. Kavur filmlerinde genellikle yollar filmin sonunda hesaplaşmanın çözülmesi ile umuda, aydınlığa ulaşır. Filmin sonu kimi zaman ölümü akla getirse bile aslında iç savaş sona ermiştir. Otelciler yalnızlaşmanın temsilidir. Oteller gidip gelen yollarda yüzlerce kişiyi taşıyan, farklı hayatlara şahit olan ve yine kendini arayışın mekanı olarak sunulur. Çocuklar daha önce de söylediğimiz gibi masumiyet ve güzel duyguları temsil eder. Onlar bu kasvetli ve karanlık dünyanın aydınlık yüzüdür. Onlar hayal edilen gelecektir, umuttur.

Kavur filmlerinde benzer temalar olduğu kadar karşıtlıklar da çatışmalar da vardır. Ölümle yaşam karşıtlığını çok kullanır. Zamanla zamansızlık karşıtlığını kullanır. Görme ve görmeme karşıtlığını kullanır. Bu karşıtlık özellikle Akrebin Yolculuğu filminde kör şarkıcı grubun Selim ile Esra'nın aşkını hissetmesi, kör kadın şarkıcının Selim'in eline bakarak geleceği görmesi ile somutlaşır. Yine Akrebin Yolculuğu filminde Agah'ın cinsel iktidarsızlığı ile zenginliği, otoritesi ve gücü arasında karşıtlık kurulmuştur. Gece Yolculuğu filminde yönetmen Ali ile senarist Yavuz'un karakterleri arasında karşıtlık vardır. Ali konuşmayan, içe dönük, bunalımlı bir karakter, Yavuz dışa dönük konuşkan bir karakter olarak sunulur. Filmlerde genel olarak görülen karşıtlıklardan biri de gerçeklik ve düşsellik karşıtlığıdır. Kavur hayatın gerçek yaşam koşullarına filmlerinde yer verdiği gibi bu bazı sahnelerde de bu gerçekliği sorgular. İzleyiciyi kahramanın

düşsel dünyasına taşır. Mesela tansiyoncu cücenin filmdeki konumu ile cücenin şiirsel sözleri bir karşıtlık olarak sunulmuştur.

Ömer Kavur'un filmlerinin en dikkat çekici yanlarından biri yönetmenin izleyici ile arasına derin bir mesafe koyuşudur. Kavur bazı röportajlarında da dile getirdiği üzere filmlerinde izleyiciyi sarıp sarmalamaktadır. İzleyicinin ilgisini çekme arzusu yoktur. Onun derdi istediklerini kendi üslubu ile anlatmaktır, izleyici kayısı yoktur. Filmleri çok kişinin izleyemeyeceği düzeyde kasvetli ve karanlık bir dünyada geçer. Kavur filmlerinde neşeli, iç açıcı sahneler hiç rastlamayız. Mutsuzluk, yalnızlık, iletişimsizlik, hesaplaşma, sorgulama son derece katı ve kasvetli bir atmosferle anlatılır. Yönetmenin izleyiciyi filme çekme gayesi yoktur, bu nedenle her izleyicinin izleyebileceği türden filmler değildir Kavur filmleri.

Gece Yolculuğu Filminin Çözümlemesi



Görsel 1: Gece Yolculuğu

Mekan	Kişiler	Zaman	Konu
Uzun uzun yollar, Oteller, Küçük kasabalar, Karaköy kasabası, İstanbul Rum Köyü, Kilise, Boş arazi, Sahil	Yönetmen, Senarist, Çoban, Öğretmen, Eski sinemacı, Telefon kulübesindeki adam, Yeni sinemacılar, Rum köyünü anlatan yaşlı adam, Ali'nin hayal ettiği kadın, Ali'nin eski karısı Nesrin	Yolculuğun başlaması, Hesaplaşmanın sonu, Filme ulaşma, Film için mekan bulma, yolculuğu, İçsel hesaplaşma, Geçmişe yolculuk ve geçmişle hesaplaşma	Yalnızlaşma, Korkular, Yabancılaşma, Soyutlanma, İletişimsizlik, Arayış, İçsel hesaplaşma ve Savaşım, Sorgulama, Karamsarlık, Sinema.

Tablo 1: Gece Yolculuğu Filminin Yapısal Özellikleri

Gece Yolculuğu filmi Ömer Kavur'un 1987 yılında, senaristliğini, yapımcılığını ve yönetmenliğini kendisinin yaptığı başarılı filmlerinden biridir. Film Ömer Kavur'un auteur kuram açısından temel anlatı tarzını yansıtmakta ve hemen hemen tüm filmlerinde kullandığı benzer temaları taşımaktadır.

Filmin en önemli karakteri filmde yönetmen olan Ali (Aytaç Arman)'dir. Film Ali'nin yalnızlık, içe yöneliş, kendini bulma çabası ve ruhsal gidiş gelişleri üzerine kurulmuştur. Ali mutlu bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Hiç unutamadığı bir erkek kardeşi vardır. Erkek kardeşi, üniversitede solcu olan muhalif biridir. Kardeşi, 1980'li yıllarda kimliği bulunamayan biri tarafından öldürülmüştür. 1980'ler ülkenin en karışık olduğu dönemlerdir. Askeri darbenin ardından yaşananlar, baskılar, kaos ortamı, belirsizlikler ve Ali için aslında ülkesi adına mücadele eden kardeşinin ölümü ile bu yıllar karanlık yıllardır. Ali bu yıllardan ve özellikle de kardeşinin ölümünden çok etkilenmiş, bu durum onun korkularına ve giderek daha da yalnızlaşmasına neden olmuştur.



Görsel 2: Ali kardeşi'nin de istediği gibi Nesrin'le evlenir, ancak evliliği devam etmez.

Ali kardeşi'nin de istediği gibi Nesrin'le evlenmiş, ancak evliliği devam etmemiştir. Nesrin memurdur ve Ali'yi gerek duygusal olarak gerekse entelektüel olarak doyuramamıştır. Evliliklerinin bitişi de bu sebeple Ali'nin Nesrin'den uzaklaşması olmuştur.

Senarist Yavuz (Macit Koper) Ali'nin okul arkadaşı, yıllardır arkadaşlardır. Beraber siyasal ve toplumsal nitelikli filmler çekmişler. Özellikle 1980'li yılların karmaşası ve askeri açıdan baskılı süreci onları ve sinemayı da etkilemiş son dönemlerde aşk filmleri çekmek durumunda kalmışlar. Ama bu durum özellikle Ali'yi mutsuz eden ve daha da yalnızlaştıran bir durum olmuş. Yavuz Ali kadar isyankar ve yalnız bir karakter olarak sunulmamış filmde. O ailesi olan evli ve çocuklu biridir. Filmdeki konuşmalardan anlaşıldığı üzere eşine ve çocuğuna düşkün, evdeki mobilyaları düşünecek kadar da ailesine ilgilidir. Yavuz Ali'ye göre daha dışa dönük, daha neşeli, konuşkandır. O o dönemlerde yaşadıkları baskılardan muzdarip olsa da kendini hayattan Ali gibi soyutlamamıştır.

Ali yaşananlardan, askeri baskılardan ve kardeşinin ölümünden sonra çok korkar, giderek yalnızlaşır, ama bir süre bunları içine atarak Yavuzla birlikte aşk filmleri çeker (Televizyondaki filmi). Bu durum onu huzursuz ettiği için korkularına yenilmemek ve içsel hesaplaşma için ve taktir etmediği şeylere karşı çıkma cesaretini gösterebilmek için yeni bir başlangıç yapmak ister ve yola çıkar. Bu yolculuk onun kendisiyle hesaplaşma ve korkularını yenme, yalnızlığını yenme yolculuğudur aslında. Bu yolculuk Ali'nin hayatın bu karmaşasında nefes almak istediği, soluklandığı, hayatına bir ara verdiği, kendini bulmaya çalıştığı bir süreci anlatır. Aslında Yavuz da Ali'nin yaşadığı bu mutsuzlukları yaşamıştır, o da bir kaçış ister, Ali'nin yaşadığı huzursuzluk onda da vardır, ama o Ali kadar karamsar değildir. O aşk filmleri için senaryo yazmaya kendisini alıstırmış, duruma ayak uydurabilmiş görünmektedir. Onun da memnun olmadığı bir süreç yaşamıştır ama Ali kadar içe dönmemiş, Ali'yi bu durumdan kurtarmaya ve onu bu yalnızlıktan çıkması, mevcut şartlara adapte olması için ikna etmeye çalışmaktadır, ancak başarılı olamaz.

Filmde önemli karakterlerden birisi de öğretmendir. Köyünde öğretmen olan, aslında öğrencilerine vermesi gerekenler dışında bir taraftan da yeni ufuklar açan, onlara kitaplar veren (Yusuf Çoban'a) bir köy öğretmenidir. Köyünün bir taraftan da akıl danışılan sözcüsü gibidir. Ali ve Yavuz'un onunla diyalogları bunu gösterir.

Bunların dışında filmde bir de geçmişte kameraman olan 1965'te kameramanlığı bırakarak sinema salonu açan ve işleten bir eski sinemacı vardır. 1980'li yılların kaos ortamı onun sinema salonunu kapatmasına ve yerine mobilya dükkanı açmasına neden olmuştur. O da tıpkı Ali gibi filmin yalnız karakterlerinden biridir. Sinema yıllarını hafızasından çıkaramayan, anılarıyla yaşayan, geçmişi unutamamış ve yeni haline adapte olamamış biridir.

Film aslında temelde yalnızlık temasını işlediği için karakterlerin çoğunda bu tema yansıtılmıştır. Filmde oluşturulan karamsar yaşam ve birçok kişinin diğerlerinden yalıtılmış halleri vardır. Filmde mutsuzluk hakimdir. Ömer Kavur filmde 1980'li yılların gerçek durumunu ve umutsuz, mutsuz, karanlık tarafını ortaya çıkarır.

Filmin karakterlerinden biri de Karaköy kasabasının geçmişini ve Rumları anlatan yaşlı adamdır. Bu adam da filmde yalnız karakterlerden biridir Geçmişi unutamayan, bugünden memnun olmayan, karamsar, mutsuz kişilerden bir diğeridir. Geçmişi ve Rumları, unutamadığı güzel Stella'yı anlatır. Esen'e (2002) göre bu yaşlı adamın filmdeki rolü yakışmamıştır. Adamın Rumlarla ilgili anlattıkları doğal değildir. Stella Stella diye bağırması ve bastonunu sallayarak Ali ile konuştukları boş alandan ayrılması filmin genel havası için uygun olmamıştır. Bu adamın filmdeki rolü Esen'e göre Yeşilçam etkisi ortaya çıkarmış, popüler bir bakış olmuştur.

Filmde bir de Yusuf (çoban) vardır. Yusuf Ali'nin çocukluğuna götürür izleyiciyi. Ali Yusuf ile diyaloglarında bunu dile getirir. Yusuf diğer çocuklardan farklıdır, çobanlık yapsa da kitap okumayı sevmekte, öğrenmeyi sevmektedir. Hayalleri vardır, öğretmen olmak ve gezmek ister. Öğretmek ister. Yusuf Ali'nin hayallerinin başladığı, mutlu olduğu, geleceğe dair güzel isteklerinin olduğu çocukluk yıllarının bir simgesidir filmde. Bu yüzden Ali Yusuf'a ilgili, filmde yalnızlığını kırdığı ve konuşabildiği karakterlerden biridir Yusuf.

Film yalnızlık üzerine kuruludur. Otelde gördüğümüz kişiler, tansiyon ölçen cüce adam, özellikle telefon kulübesinde Ali'nin izlediği yalnız adam, çoban Yusuf, Rumları ve geçmişi anlatan yaşlı adam, Nesrin ve bunların yalnızlığının da üzerinde Ali. Film bir yolculuk ile başlar, bu aslında geçmişin izlerinden kurtulup kendini bulma yolculuğudur. Ali'nin içsel hesaplaşmalarının, geçmişten kurtulmasının, yalnızlığının ruhunda oluşturduklarından kurtulmasının içsel yolculuğudur. Ali'nin korkularını yenmesinin ve kendisi ile savaşının yolculuğu anlatılır.



Görsel 3: Ali ile Yavuz yeni filmleri için mekan ararlar

Filmde yeni çekilecek aşk filmi için mekan aramak üzere yola çıkan Ali ve Yavuz'un yolculuğu konu edilmektedir. Bu yolculuk sırasında da gidilen yerlerden gerçek yaşama ait kareler verilir. Bu gerçek yaşam görüntülerini Ali çoğu zaman kendi kamerası ile çeker, biz bu yaşantılara kamera vizöründen bakarız. Yaşamın gerçekliğine dair izler vardır. Karaköy kasabasına ulaşmaya kadar görülen kasabalar, evler, lokantalar, oteller, bir handa yün eğiren biri, tezgahta kilim işleyen biri, halı çırpın kız, oyun oynayan çocuklar (Esen, 2002:269) çamaşır asılı evler, düğün, Rum köyünün yıkıntılı görüntüleri, sesler. Bunlar yaşamın gerçekliğinin işaretleri olarak sunulur filmde. Ömer Kavur izleyiciye kendisini yaşamın içinde hissettirmektedir.



Görsel 4: Ali kendisiyle hesaplaşmaktadır

Filmde Ali içsel hesaplaşmasını sürekli geçmişini hatırlayarak ve kendi kendine konuşarak yaşar. Geçmişten kopuk bir film değildir. Ali de Rum köyünü anlatan adam da, telefon kulübesindeki adam da, eski sinemacı adam da filmde geçmişinden kopamamıştır. Filmin dünyası karamsar bir dünyadır. Esen'e (2002, 268-269) göre aslında filmde bir aydının yalnızlaşan hayatı ve bunalımı anlatılıyor gibi görünse bile derinde toplumsal bir eleştiri söz konusudur. Bunu anlamak için izleyicinin dikkati gerekmektedir. Ali'nin filmde geçmişine ait belirli parçaları bir araya getirmek için izleyicinin çok dikkatli olması gerekir.. Filmde Esen'in sözünü ettiği bu ipuçlarını bir araya getirerek aslında bu toplumsal eleştirinin boyutlarını kavrayabiliriz.

Film basit olarak bir yönetmenin içsel hesaplaşmasını değil, aslında 1980'li yılların kasvetini, baskısını, üzüntülerini, bunalımlarını, kayıplarını, karmaşasını, yalnızlığını ve mutsuzlaşan insanını anlatmaktadır. Dolayısıyla film 80'lerin siyasal ve toplumsal düzenini eleştirmektedir. Sisteme gönderme yapan bu hesaplaşma aslında Ali'nin içsel hesaplaşması üzerinden kuruludur..



Görsel 5: Ali iç hesaplaşmasını yaşarken senaryo yazmaya devam ediyor

Esen'in (2002, 269) filmle ilgili diğer eleştirisi de yönetmen karakterinin zayıf sunuluşudur. Esen Ömer Kavur'un yönetmenin yalnızlığını çok göze batacak şekilde yani abartılı sunduğunu düşünmektedir. O'na göre bu kadar iletişimsiz, durgun, konuşmayan, hep düşüncelere dalan biri dışında da bir kişinin yalnızlaşabilmesi ve yabancılaşabilmesi mümkündür. Yönetmenin yalnızlığı böyle abartılı değil daha derinden anlatılabilir. Esen'in fikrine biraz katılsak da tam olarak değil. Bireyin yalnızlığını anlatmanın en doğal yolu iletişimsizliktir. Yani bu genel olarak insanlar açısından var olan bir durumdur, Ömer Kavur gerçek dışı bir şey anlatmamıştır. Gerçek yaşamda da yalnızlaşan birey konuşmaktan ve hayattan kendini soyutlamış ve kendi içine hapsolmuş bir bireydir genellikle. İletişim kursa ve Ali kadar durgun olmasa da bir birey yalnızlaşabilir, iç hesaplaşmalar yaşayabilir, ancak bu her bireyin yapabileceği bir şey değildir. Karamsarlığın, bunalımın ve yalnızlaşmanın öncelikle bireyin dış hayattan kendisini koparması ile başlaması doğal bir süreçtir. Bu konuda filmde Ali'nin yalnızlığının sunuluşunun gerçek üstü bir durum olmadığı düşüncesindeyiz. Ancak Ali'nin iletişimsizliğinin onun düşsel bir dünyaya çekildiği ve sürekli tekrarlarla kendisi ile konuştuğu sahnelerde izleyiciyi filmde koparabileceği söylenebilir. Ömer Kavur filmlerinde kahramanların gerçek hayattan düşsel hayata geçişi ve bunun fazlaca olması doğallığı bozmaktadır. Yani gerçeklik algısı o sahnelerde bozulmakta, daha yapay bir atmosfere geçilmektedir. Bu nedenle kahramanların yalnızlığı bu sahnelerle abartılı hale gelmiş olmaktadır.



Görsel 6: Rum Köyü'nde terk edilmiş kilise Ali için kendisini sorgulayacağı yer olur

Film Ali'nin Rum Köyü'nün yıkık dökük kilisesinde Ali'nin senaryosunu yazması ile devam eder. Ali bu kilisede her gece kendisi ve geçmişi ile yüzleşir. Yalnızlığıyla ve geçmişten kaçışı ile yorgunlukları ile yüzleşir. Filmin sonunda ise bir belirsizlik vardır. Ali senaryosunu tamamlamış, çantasını alarak kararlı bir biçimde kiliseden ayrılıp ve deniz kenarına gider. Bu gidişi ilk başta izleyici kararlı bir gidiş olarak yorumlarken ardından yazdığı senaryosunu orada attığını görürüz Bu ise Ali'nin bu içsel savaşı kaybettiğini yalnızlığına yenildiğini ve intihara karar verdiğini gösterir. Ali'nin kilisede bıraktığı kasette söylediği sözler de bir anlam da izleyiciyi intihar fikrine götürür. "...zaman durmuş gibi tüm varlığımı sarıyor ve buna alışıyorum artık." (Esen, 2002, 270).

Filmin sonunda senarist Yavuz ekibi ile film çekmeye Karaköy kasabasına gelir. Ali gitmiştir. Ali'yi Yusuf'a sorar. Yusuf sahile giderdi deyince oraya gider, Ali'nin attığı sayfaları toplar ve bir senaryo olduğunu görür, senaryonun adı Gece Yolculuğu'dur. Aslında filmin bu son sahnesinde ve daha önceki birkaç sahnesinde Ali'nin intiharı akla gelir. Ancak Ali'nin kiliseden kararlı çıkışı ve senaryosunu alarak oradan ayrılışı ve filmin adının da Gece Yolculuğu olması bu filmin başlangıcı olan bir hikayenin son sahnesini çağırır. Yani yeni bir başlangıç. Bu da filmin çekilmiş olduğunu bize düşündürür. Dolayısı ile Ömer Kavur'un filmin sonunda kesin bir final yapmadığı ve finali izleyicinin hayal dünyasına bıraktığı görülür. Filmin sonu izleyenlerin okumasına göre değişmektedir.

Akrebin Yolculuğu Filminin (1997) Çözümlemesi



Görsel 7: Akrebin Yolculuğu

Mekan	Kişiler	Zaman	Konu
Tren Kasaba Saat kulesi Dökümcü dükkanı Otel Mezar Ev (Esra'nın evi) Göl Orman	Gezgin saatçi Saatçinin aşkı Kadının kocası Otelci Kör şarkıcı grup Sağır ve dilsiz hizmetkar Dökümcü	Yolculuğa çıkış Ölüm Ölümden sonra bugün	Gerçek nedir? Yaşam nedir? Ölüm nedir? Zaman nedir? Zamanın yokluğu nedir? Yalnızlık-yabancılaşma Gerçeği arayış Yolculuk Farklılık Görme ve görmeme Korku İktidarsızlık Güç-otorite Acı-Acıya direnme Tutku-aşk

Tablo 2: Akrebin Yolculuğu Filminin Yapısal Özellikleri

Akrebin Yolculuğu filmi Ömer Kavur'un 1997 yılında senaristliğini Macit Koper ile paylaştığı yönetmenliğini kendisinin yaptığı önemli filmlerinden biridir. Bu film Ömer Kavur'un daha önceki alışılmış filmlerinden daha farklıdır. Kavur bu filmde geçmişte çektiği filmlerden çok daha farklı bir temayı işlemekte ve filmin anlatım özellikleri diğerlerinden ayrılmaktadır. Film zamanı sorgulaması ile dikkat çekmektedir. Geçmiş ile şimdiki zaman filmde iç içe geçmiş durumdadır. Filmde saat ustası Kerem ile Esra'nın tutkulu aşkı anlatılır, ancak bildiğimiz Yeşilçam üslubu ile değil. Filmde farklı sinemasal bir zaman boyutu oluşturulmuştur. Kerem'in ölümünden önceki ve sonraki hayatı birleştirilmekte ve farklı bir zaman boyutu işlenmektedir. Bu film her ne kadar Kavur'un önceki filmlerinden farklı nitelikler taşısa da yine Kavur sinemasının temel yapı taşlarını ve tekrar eden unsurlarını, karşıtlıklarını ve Kavur'un auteur yönetmen olarak kendine has üslub ve dil özelliklerini taşıması nedeni ile analiz edilmiştir.

Filmde ölmüş olan Kerem'in onu ölüme götüren yaşamı ve öldürülüşü şimdiki zaman boyutu ile filmsel bir zaman oluşturularak anlatılmaktadır. Filmdeki bağlantıları kurmak için izleyicinin dikkatli izlemesi ve düşünmesi gerekmektedir. Filmde yaşam ile ölüm arasında iç içe geçmiş bir öykü anlatılır. Filmin en önemli karakterlerinden birisi Gököy'deki saat kulesini onarmak için yola çıkan gezginci saat



ustası Kerem'dir. Filmde Kerem'in saat kulesinin sahibi olan Agah ve karısı Esra arasında geçenler anlatılır. Kırmızı atkı Kerem'in ölmeden önceki halini simgeler. Filmin ilk sahnelerinde Kerem'in otelde ölmeden önceki kendisini gördüğünü, kendisinin Esra tarafından öldürülüşüne şahit olduğunu görürüz. Film Kerem'in ölümden önce yaşadıklarını şimdiki zamanda Kerem ile birlikte anlatmaktadır. Filmin Yeşilçam benzeri bir anlatım tarzı yoktur. Kerem ölmeden önceki yaşamında yine saat kulesini onarmak için Gölköy kasabasına gider, aynı otelde kalır, Esra ile tutkulu bir aşk yaşar, Agah bu aşka engel olmak için onlara baskı yapar, onları tehdit eder. Kerem'i öldüren Esra'dır. Esra çocukluk aşkı olan Kerem'in onu bırakıp gitmesini istemediği için onu öldürür.

Kerem filmin arayış içinde olan bir karakterlerinden biridir. Yolculukları da bu arayışını, gerçeğe ulaşma çabasını anlatmaktadır. Etrafında birileri olmayan yalnızlaşmış, yabancılaşmış bir karakterdir. Ölmeden önceki hayatında da yine Gölköy'deki saat kulesini onarmak için gitmiş, saat kulesine şimdi olduğu gibi o zaman da çan yapması istenmiş, çanı çizip dökümünü yaptırmasına rağmen öldüğü için onu dökümcüden alamamıştır.



Görsel 8: Esra Agah'ın eşi, evliliğinde mutsuz ve yalnız

Esra filmin yalnızlaşan ve yabancılaşan karakterlerinden biridir Kerem'in de söylediği gibi o kasabadakilerden farklı durmaktadır. Esra çocukluğunda babası ile sürekli gezen, seyahat eden biridir. Çocukluğundan beri çok sevdiği saat kulesini Gölköy'de görmüş, onun sahibi olan zengin, yaşlı, okumayı seven, avı seven Agah ile sırf bu nedenle evlenmiştir. Agah onu çok sever, sahiplenir ama cinsel aşçıdan iktidarsızdır. Ona baskı ve zulüm ile sahip olsa da cinsel anlamda sahip olamaz. Çok çalışsa da Esra'nın Kerem ile tutkulu aşkını engelleyemez. Esra filmde yalnızlaşan, bu yalnızlığını Kerem ile yenmeye çalışan, mutsuz, karamsar bir hayat yaşamaktadır. Kerem ile yaşadıkları aşklarından Deniz adında bir kız çocukları olmuştur, Agah bunu anlamış ve çocuğu öldürmüştür. Deniz'in mezarı filmin mekanlarından biridir.

Filmde Ömer Kavur'un Kerem'in ölümden önce ve sonraki zamanı iç içe geçirerek sunuşu ile zaman ve ölümler hesaplaşması anlatılmaktadır. Yani zaman, hangi zaman, ölüm hangi ölüm diye sorgular yönetmen.



Görsel 9: Kerem otelde kalıyor

Filmde yalnız karakterlerden biri otelcidir. Esen' (2002, 370-371) göre, o Ömer Kavur'un filmlerinde yer verdiği klasik bir otelcidir. Yaptığı işi severek yapan, müşterilerine ilgili olan, ama yalnız, yabancılaşmış, içine çekilmiş bir otelci. Zamanını sadece otelde geçiren, başka hiçbir yere gitmeyen, yalnızlığını yalnızca yıllar önce bir cüce tarafından unutulmuş bir papağan ile paylaşan bir otelci. Geçmişe dönen anılarını,

yaşadıklarını, rüyalarını yalnızca papağana anlatan onunla iletişim kuran biri. Papağanla paylaştığı bu hayatı cücenin bir gün gelip papağanı alması ile zaten sona erer. Yani papağanın gidişi otelcinin sonu olur. Yalnızlık tam bir yalnızlığa dönüştüğünde hayat da biter (Aynen Anayurt Otelinde Zebercet isimli karakterin yalnızlığı, bu yalnızlığını ve iç hesaplaşmasını yenemeyip hayatına son vermesi gibi).

Filmde yalnızlaşmış karakterlerden biri de Agah'ın yardımcısı sağır, dilsiz adamdır. Sadece Agah'ın isteklerini yerine getiren, kimseyle hiçbir şey paylaşmayan robotlaşmış biri. Yalnız ve yabancısıdır. Filmde Ömer Kavur'un farklı karakterlerle kurduğu bir dünya vardır. Bunlardan biri de kör şarkıcı gruptur. Onlar körlerdir ama aslında hisleri ile görebilirler. Yani Kavur filmde görmeyi de sorgular. Her görme gerçek görme mi? Görme ya da görmeme ne? Esen (2002, 371), körler korosunu trajedyanın körler korosuna benzetmektedir.. Bilge olan, gerçekleri gören körler der. Kerem ile Esra'nın aşkını hisseden, yaşadıklarını doğal karşılayabilen ve hayatla dalga geçebilen kişiler. Onlar da gerçeği arayan birer gezginci. Geleceği hissedebilen körler. Filmde kör kadın şarkıcının Kerem'in elini incelemesi ve ona öleceğini, başka bir hayata savrulacağını söylediği sahne bunu göstermektedir.

Esen'e (2002, 371) göre, filmde gölün de büyük bir anlamı vardır. Suyun dibi ile yüzeyinin ölüm ile yaşamı anlattığını söylemektedir. Suyun dışı yaşamı, içi ise ölümü anlatır. Suyun içi surlarla dolu. Kerem'in suya atladığı sahnede Esra'nın Kerem'in ardından korkarak bakışı, su içinden bulanık, sallanan yansıması ile verilmektedir. Yine bir sahnede başına aldığı darbe ile bayılan Kerem'in aynı görüntüyü ayılırken görmesi de ölümle yaşam arasındaki ince ayrıma işaret eder. Kerem'in öldüğü sahnede sağır, dilsiz yardımcının gölün ortasına cesedi atması, suya bakan Esra'nın yine suyun altındaki bulanık görüntüsü verilir. Esen'e göre, filmin simgesel kodlamalarından biri de Kerem ile Esra'nın saat kulesinde elmayı ısırarak paylaşmalarıdır. Bu sahne de cennetten atılma ve yaradılış hikayesine gönderme yapılmaktadır.



Görsel 10: Esra ile Kerem tutkulu bir aşk yaşıyor

Filmde Agah her ne kadar Kerem ile Esra'nın tutkulu aşklarına sahip olduğu zenginliği ve gücü ile çalışsa da Kerem'in öldüğü ana kadar başaramaz. Onlar, birbirini görmeye devam eden birbirine duygusal olarak da cinsel olarak da sahip olan tutkulu aşıklardır. Zaten Kerem'in Esra tarafından öldürülüşü de onu kaybetmek istemeyişi ile somutlaşır. Film aslında aşklarının acısını yaşayan ama buna direnen iki kişinin aşkını anlatmaktadır. Filmin başarısı ise bunu anlatırken Ömer Kavur'un sorguladığı kavramlarla ve iç içe geçirdiği hayatlarla sağlanmaktadır. Filmde gerçeklik, ölüm, zaman, yalnızlık, yabancılaşma, korku, görme ve görmeme ve aşk sorgulanır. Karakterlerin iç hesaplaşmaları vardır. Kerem de Esra da, otelci de, Agah da, Agah'ın hizmetkarı adam da, körler korosu da yönetmenin hayatı sorgulayışının birer öznesidir Yalnızlaşan, arayış içinde kendini bulmaya çalışan ve bu süreçte oradan oradan savrulan özneler.

Yönetmenin en büyük başarısı filmin dili ile ilgilidir. Böyle bir aşk hikayesi ancak bu kadar düşündürülen, sorgulatan, merak ettiren bir biçimde işlenebilirdi. Filmin bu ölümle yaşamı iç içe geçiren hali Ömer Kavur'un auteur bir yönetmen oluşunun en büyük kanıtlarındandır. Yönetmenin filmlerinde işlediği temaları kendisine özgün bir tarzla ele alışı söz konusudur. Bu filmde de aşkın popüler bir bakışla sunulduğu değil, entelektüel bir bakışı ile karşılaşırız. Ömer Kavur'un filmde zamanı sorgulayışı çok özgündür. Filmin son sahnesinde Kerem'in trende "Lanetlenmiş biriyim ben. Bir boşlukta savruluyorum durmadan. İçinde olmadığım zaman gibi." dediği sahne Kerem'in zamanı sorgulayışını çok güzel yansıtmaktadır. Son sahnede trenin koridorunda sigarasını yakan adamın (filmin başında görünen şapkalı ve pardösülü adam) "Ölüm bu mu? Ölüm bir yaşamdan diğerine savrulmak mı? Zamanı yaşamamak mı? Bunu hala bilmiyorum. Ama bildiğim tek şey, duyguların ölmediğidir. Duygularımın hiç ölmediği." (Esen, 2002, 368) dediği sahne de filmde ölümle yaşamın ve zamanın sorgulanışına şahit olduğumuz en önemli sahnelerden biridir.



Sonuç

Sonuç olarak bu çalışmada, Ömer Kavur Sineması ve yönetmenliği ile ilgili önemli veriler sunulmuş, Ömer Kavur'un neden bir auteur yönetmen olduğu sorusunun temelleri belirlenmeye çalışılmıştır. Ömer Kavur Sineması, Sarris'in üç halka biçiminde oluşturduğu, "teknik ustalık", "kişisel tarz" ve "içsel anlam" boyutları ile ele alınmış ve Kavur'u auteur yönetmen yapan nitelikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Ömer Kavur kendine has tarzı, üslubu ve sinema dili ile yönetmenliği boyunca çok sayıda film çekmiştir. Kavur'un filmleri incelendiğinde, filmlerin hemen hepsinde bir "stil ve tema tutarlılığı" (Buckland'a 2013, 85) olduğu görülebilir. Filmlerinin bir çoğu sinematografik unsurlar, tema, kişiler, mekan, zaman boyutları ile birbirini tekrar eden özellikler taşımakta, Kavur'un toplumsal hayatı ve koşulları kendisine has üslubu ile işlediği görülmektedir.

Çalışmada analiz edilen Gece Yolculuğu ve Akrebin Yolculuğu filmlerinde de diğer filmlerde de Kavur'un derinlikli ve insani bir dili olduğunu görüyoruz. Filmlerinde hem gerçek hem düşsel kahramanlara yer veriyor. İncelediğimiz iki filmde de Kavur yalnızlık, iletişimsizlik, korku, yabancılaşma, soyutlanma, arayış, içsel hesaplaşma ve savaşım, sorgulama, karamsarlık, farklılık, acı-acıya direniş, cesaret, karşı koyma, toplumsal çelişkiler ve paradokslar, aşk ve tutku temalarını işliyor. Filmlerinde kahramanların sürekli içsel hesaplaşmasına şahit oluyoruz. Kavur her şeyi sorguluyor. Gerçek nedir?, Yaşam nedir?, Ölüm nedir?, Zaman nedir?, Zamanın yokluğu nedir? diye soruyor sürekli. Kavur filmlerinde kahramanlarının psikolojik savaşını anlatıyor. Kahramanlar kendisi ile savaşıyor, kendini sorguluyor ve bulmaya çalışıyor. Aslında Kavur'un kahramanların iç savaşı ile toplumsal koşullarla hesaplaştığını, düzene ve hayata isyan ettiğini görüyoruz. O kahramanları üzerinden sistemi sorguluyor filmlerinde. Filmlerinde toplumsal çelişkiler ve paradokslara sürekli göndermeler yapıyor. Örneğin Gece Yolculuğu'nda Ali'nin iç hesaplaşması ve yalnızlığı, sisteme adapte olmuş senarist Yavuz'la çelişiyor. Ali'nin sistemi sorgulayan tavrı, hep aynı filmleri çekmekten yorulmuşluğu, farklı bir dünya arayışı ve hesaplaşması, hem kendini hem sinemasını arayışı, bu sorgulamanın tamamen dışında olan yeni sinemacılarla çelişiyor. Bir tarafta koşullarla ve kendisi ile hesaplaşan Ali, diğer tarafta hayatın koşullarına uyum sağlamış, sorgulamayan kasabalılar, sinemacılar var. Akrebin yolculuğu'nda da düzenin ve gücün temsili Agah, güçsüzlüğün temsili sağır ve dilsiz hizmetkar, aşk ve tutkunun temsili Esra, kendini ve aşkını arayan Kerem, yalnızlığın temsili otelci var. Filmlerde bir taraftan hayatın akıp giden, düzene gönderme yapan yanı, bir tarafta ise düzeni ve toplumsal hayatı sorgulayan, kendini sorgulayan bir hesaplaşma var.

Kavur'un filmlerinde kullandığı mekanların da birbirini tekrar ettiğini görüyoruz. Hem analiz ettiğimiz filmlerinde hem de diğer filmlerinde küçük kasabalar, uzun uzun yollar, oteller, evler, araba ya da tren, doğayı temsil eden mekanlar birbirini tekrar ediyor. Yönetmen filmlerinin birçoğunda şehirleri kullanmamış. Hikayelerin bir çoğu küçük kasabalarda geçiyor. Bu kasabalarla Kavur hayatın gerçekliğini görselleştiriyor. Mekanlar bize hem gerçekliği hissettiriyor hem de kendisine ait farklı, yani diğerlerinden ayrılan yanları var. Kavur filmlerinin en önemli noktası hikayelerin mekanlarla tam olarak bütünleşmesi.

Kavur'un filmlerinde zaman olgusu da onun auteur yönetmenliği açısından önemli. O hemen her filmde zamanı sorguluyor. Bu nedenle filmlerinde genellikle saat metforu dikkat çekiyor. Kahramanların kendini bulma yolculuğu ve iç hesaplaşması zaman sorgulaması ile bütünleştiriliyor. Kavur filmlerinde sürekli geçmişe dönüyor, filmlerde genellikle düz çizgisel bir zaman olgusu yok. Zaman kavramını sorgularken zamanın farklı boyutlarını birbiri içine geçiriyor.

Ömer Kavur filmleri temaları, mekanları, zaman olgusu ve kişileri, toplumsal çelişkileri, paradoksları, teknik nitelikleri, dili, üslubu ile kendine has ve birbirini tekrar eden nitelikleri olan filmler. Kavur, Yeşilçam Sinemasının zirvede olduğu yıllarda, kendisini bu popüler sinema anlayışından soyutlamayı, Yeşilçam'ın oyuncularını ve ekibini kullansa da onları da kendi sinema diline dahil etmeyi başarmış yönetmenlerden biri.

Kavur, filmlerinde her ne kadar yalnızlık üzerine kurduğu mutsuz hayatları anlatsa da "umut"un hep var olduğunu görüyoruz. Gece Yolculuğu ve Akrebin Yolculuğu'nda kahramanların kendilerini bulma umudu ile iç hesaplaşmalarını izliyoruz. Yönetmen sisteme ve toplumsal koşullara filmlerinde isyanı dile getirirken bir taraftan da bize karşı durma ve direnişi anlatıyor. Koşullara ve kendine yenilmeme, direnme, gerçeği arama, aşkı arama.

KAYNAKÇA

- Akpınar Ertekin, (2009). *10 Yönetmen Ve Türk Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitaplığı.
Anadolu, Batu, (2015). Yeni Arjantin Sineması'nda Bir Auteur: Lucrecia Martel <http://Www.Filmloverss.Com/Lucrecia-Martel-Yeni-Arjantin-Sineması-Nda-Bir-Auteur> 01.03.2016.
Asiltürk, Cengiz T, (2014). *Sinemada Yaratıcı Yönetmen*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.



- Buckland, Warren, (2013). *Sinemayı Anlamak*. (çev. T. Göbekçin). İstanbul: Optimist Yay.
- Büker, Seçil ve Topcu, Gürhan, (2010). *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Çiçekoğlu, Feride, Deveci S., Esen Ş., Özgüven F., (2006). Ömer Kavur Paneli, Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi. *Panel Ve Film Yıllığı*.
- Dort, Bernard (1990). *Antonioni'vari Kararsızlıklar, Michelangelo Antonioni*. İstanbul: YKY.
- Ertaş, Rifat Murat, (2016). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak*. Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Esen, Şükran Kuyucak, (2002). *Ömer Kavur, Sinemamızda Bir Auteur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Elçin, Akçora, (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Deroiş Zaim Sineması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Güngör, Arif Can, (2014). *Auteur Kuramı Ve Metin Erksan Sineması*. *The Journal of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science* Doi number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2595> Number: 30 , 79-100, Winter I
- Hıdıroğlu, İrfan, (2011). Yeşilçam Sinemasında Bir Yönetmen. *Atatürk İletişim Dergisi*, Sayı 1.
- Kablamacı M. D. A., (2011). *Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri*. Murat İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar İçinde*. İstanbul: Derin Yayınları, s. 63-102.
- Karatay, Ali, (2015). Miyazaki Sineması Ve Auteur Kuramı. *İdil*, Cilt (18) , DOI: 10.7816/İdil-04-18-06, s. 111-122.
- Kolker R., (2011). *Film, Biçim Ve Kültür*. Ertan Yılmaz (Ed.). İstanbul: Deki Yayınları.
- Wollen, Peter, (2004). *Sinemada Göstergeler Ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İnternet Kaynakları:**
Ömer Kavur . (?) Retrieved March 25, 2016, from <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=3302>
Ömer Kavur. Filmlerinde Antonioni İzleri (?) Retrieved March 29, 2016, from <http://azapozge.tumblr.com/post/81674405978/%C3%B6mer-kavur-filmlerinde-antonioni-izleri>.