

T.C.
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

**ÖMER KAVUR FİMLERİ ÜZERİNDEN MEKÂN, BELLEK,
TOPLUM İLİŞKİLERİNE BAKMAK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Hatice BİNGÖL

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Barış Bora KILIÇBAY

BOLU 2019

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Hatice Bingöl'e ait "Ömer Kavur Filmleri Üzerinden Mekan, Bellek, Toplum İlişkilerine Bakmak" adlı çalışma, jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliğiyle/oy çokluğuyla kabul edilmiştir.

17.07.2019

Unvan, Adı, Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Barış Bora Kılıçbay



Üye : Dr. Öğretim Üyesi Selda Tuncer



Üye : Dr. Öğretim Üyesi Ali Babahan



Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Doç. Dr. Yaşar AYYILDIZ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK UYGUNLUK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum, “**Ömer Kavur Filmleri Üzerinden Mekân, Bellek, Toplum İlişkilerine Bakmak**” adlı çalışmanın yazılmasında, bilimsel ve etik kurallara uyulduğunu, başvurulan kaynaklardan yapılan alıntılarının adlarının bilimsel kurallara uygun olarak metin içinde, dipnotlarda ve kaynaklarda gösterildiğini, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin tamamının ya da bir kısmının bu üniversite veya başka bir Üniversite’de bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.



Hatice BİNGÖL
17.07.2019

ÖN SÖZ

Yüksek lisans çalışması olarak hazırlanan bu çalışmada Ömer Kavur'un filmlerinde mekân, toplum, bellek ilişkisi ve bu ilişkilerin filmlerin konularına göre ortaklaştığı temel kavramlar sosyolojik bir bakış açısıyla açıklanacaktır.

Özellikle mekânlar ve toplumsal ilişkiler arasındaki bağlantılar filmler aracılığıyla tartışılacaktır.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca ve tez çalışmam sırasında yardım ve tecrübeleri, kıymetli bilgi, birikimi ile bana yol gösterici ve destek olan değerli danışman hocam sayın Prof. Dr. Barış Bora KILIÇBAY'a teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Çalışmalarım boyunca yardım ve manevi desteğini hiç esirgemeyen değerli arkadaşım Demet YEL'e teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmalarım boyunca maddi manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme, özellikle annem Fatma BİNGÖL'e sonsuz teşekkür ederim.

Çalışmamı bir süre önce kaybettiğim babam İsmail Hakkı BİNGÖL'e ithaf ediyorum.

Hatice BİNGÖL

17.07.2019

ÖZET

ÖMER KAVUR FİMLERİ ÜZERİNDEN MEKÂN, BELLEK, TOPLUM İLİŞKİLERİNE BAKMAK

Hatice BİNGÖL

Yüksek Lisans Tezi

Sosyoloji Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Barış Bora KILIÇBAY

Temmuz 2019, 120 + x Sayfa

Bu çalışmada Ömer Kavur'un filmlerinde mekân ve karakter arasındaki ilişkiler ve bu ilişkilerin filmlerinin konularına göre ortaklaştığı temel kavramlar yorumlanacaktır. Filmlerde ortaklaştığını düşündüğümüz bu kavramlar, yabancılık, arayış, yalnızlık, kaçış ve kaybolma kavramlarıdır ve çalışma boyunca, mekânlarla kurulan ilişkiler açısından ele alınacaktır. Kavur'un mekân anlatımını karakterlerle ve filmlerin temalarıyla bir bütün olarak ele aldığı, bu tutumuyla birçok alanda geçerli olan mekân algısını yıktığı, dönüştürdüğü, bellek ve toplum kavramları üzerinden yeni bakış açıları sunduğu savunulacaktır. Kavur'un hem toplumsal gerçekçi bir tavırla hem de daha kişisel veya soyut konuları ele alan diğer filmlerindeki mekân anlatımları belirli bir bütünlük içinde sunulmuştur. Kavur'un bahsettiğimiz özgün anlatım biçimlerini odağa alarak, filmlerdeki farklı temalar, atıflar, mekânın sunumu ve karakterler bu sinematografik bütünlük korunarak yorumlanacaktır. Bu açıdan çalışma, konuyla ilgili nitel bir araştırma üzerine inşa edilecektir. İlgili literatürden de derinlemesine faydalanılarak, Kavur sinemasının temel problemleri, temaları ve mefhumları bu araştırmaya dayanılarak analiz edilecektir. Kavur'un konuyla ilişkilendirilen filmlerinin gerekli ayrıntıları çerçevesinde, karakterler ve filmlerdeki izleğin çalışmaya uygun kısımları analiz edilerek, mekân anlatımı ile aralarındaki ilişkinin özgünlüğü üzerine

Çıkarımlar yapılacaktır. Bu ıkarımları Kavur'un mekân anlatımlarının kendine has özellikleri olduğu noktasındaki savımızla birleştirip bu iddiayı detaylandıracağız.

Anahtar kelimeler: Ömer Kavur, Mekân, Bellek, Toplum



ABSTRACT
LOOKING AT THE RELATIONS OF SPACE, MEMORY AND
SOCIETY IN TERMS OF ÖMER KAVUR

Hatice BİNGÖL

Master Thesis

Department of Sociology

Advisor: Prof. Dr. Barış Bora KILIÇBAY

July 2019, 120 + x Pages

In this study, the relations between space and character in the movies of Ömer Kavur and the basic concepts that these relations share according to movies' subjects will be interpreted. This kind of concepts that we thought they have something in common in movies, are outsidership, odyssey, loneliness, breaking, and loss, and during the study, they will be considered in terms of the establishing relations with space. We claim that Kavur considers the themes and characters of movies with the expression of spaces as a whole, thus that he undermines the perception of space which is valid in a variety of domains, and that he introduces new perspectives on the notions of memory and society. Kavur's narratives of space are presented in certain integrity both in the social realist movies and in other films which dealing with more personal or abstract subjects. By focusing on Kavur's original narrative forms, different themes, citations, presentation of space and characters will be interpreted while preserving this cinematographic integrity. In this respect, the study will build on a qualitative research on the subject. By making in-depth use of relevant literature, the main problems, themes and concepts of the cinematography of Kavur will be analyzed based on this research. Within the framework of the necessary details of the movies of Kavur related to the subject, the characters and parts of the paths in the movies will be analyzed, and inferences will be made on the narrative of space and the originality of the relationship

between them. We will combine these inferences with our argument that Kavur's narratives of space have unique characteristics, and elaborate this argument.

Key words: Ömer Kavur, Space, Memory, Society



İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	ii
ETİK UYGUNLUK SEYANI	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
I. BÖLÜM	
1. GİRİŞ	1
II. BÖLÜM	
2. MEKÂN VE MEKÂNSAL İMGE	8
2.1. Mekân-Toplum İlişkisi	10
2.2. Mekânsal İmgeler, Mekân Sembolleri; Bellekte Yerleri İnşa Etmek	13
2.3. Mekânı Yaratmak; Mekân-İktidar İlişkisi	20
2.4. Mekân Olarak Ev.....	21
2.5. Bedenin Yeri, ‘Cinsiyetin Mekân Sorunsalı’	26
2.6. Yabancılık, Kaçış, Mültecilik ve Mekân İlişkisi	33
2.7. Taşra, Kent Ayrımına Mekân Odağında Bakmak	36
III. BÖLÜM	
3. KAVUR’UN MEKÂNLARI; BELLEĞİN İMLEDİKLERİ VE TOPLUMSAL KARŞILIKLARI	39
3.1. Türk Sinemasına Politikanın Etkisi ve Ömer Kavur	43
3.2. Kavur’un Taşra ve Şehirleri; İnsan Mekânlar	47
3.2.1. Kayıp Çocuklar; Körebe, Yusuf ile Kenan.....	49
3.3. Arzulanan Mekân Arayışı; Gece Yolculuğu	58

3.4. Kavur Filmlerinde “Ev” ve “Yabancı”nın Kesişmeleri Olarak İçeri Bakmak- Dışarı Bakmak; Anayurt Oteli	62
3.5. Gitme; Bilinmeyi Aramak; Akrebin Yolculuğu	68
3.5.1. Yüz ve Kimlik Aramak; Gizli Yüz	76
3.6. Aidiyetin Mekânsızlık Hali; Yalnızlık	82
3.7. Yolculukta Kaybolmak ve Kaçış	84
3.8. Kavur Filmlerinde Mekân ve Cinsiyet İlişkisi	92

IV. BÖLÜM

4. SONUÇ	105
-----------------------	------------

KAYNAKLAR	114
------------------------	------------

I. BÖLÜM

1. GİRİŞ

Mekânsal pratiklerin ve bunların toplumsal süreçlerle ilişkileri üzerinden sosyal bilimlerde ve sanatta kapladığı alanların tanımlanmasına dair yaklaşımlar sosyal bilim disiplinlerinde hareketli bir tartışma dinamiğine sahiptir. Mekân pratikleri üzerine bu tartışmalar salt coğrafi, fiziksel bir alanın ötesinde toplumların, grupların, bireylerin onu anlama biçimi kadar mekânla insan arasındaki ilişki ağlarına da dikkat çeker.

Mekânlar, tarihi, sosyolojik, ekonomik, psikolojik, coğrafi birçok bilginin içinde hayat bulduğu, disiplinler arası bilgilerle ve bu bilgilerin birbirleri ile ilişkileri göz önüne alınarak ele alınmalıdır. Postmodern tartışmalarına mimari, mekân, alanlar ve semboller üzerindeki etkileri ve gerçekleştirdiği dönüşümler dikkat çekicidir. Mekânla ilgili materyal ve uzam birleşimi üzerinden geliştirilen klasik, rasyonel ve analitik bakış açısının yerinden edildiği, köksüzlük ve 'her şeyin imkânı' üzerinden ilerleyen tartışmalarda mekânın birçok farklı anlamla yan yana gelebildiği fikri önem kazanmıştır. Mekânlar, hem yerel hem de küresel tarihin kesişimlerinin her alandan izleri ve etkileri olmaksızın tek başına alan kaplayan birer fiziksel yapı değildirler. Her mekân üzerinde taşıdığı birikimden oluşturduğu hikâyeler anlattığı kadar gelecekteki hikâyelerin oluşmasında da etkin rol oynarlar. Bu toplumsal birikimlerle ortaya çıkmış yerler, içinde yaşanılan mekânlar, içinde tanıdıklarımız ve tanışacaklarımızın olduğu mekânlar, bir kısmını bilmekten bile uzak olduğumuz bilişsel, ruhsal bağıntılarla geçmişe giden köprülerin de köşe taşlarıdır. Onlar kavrandıkça anlamsal bir bütünlüğün bir kısmını yakalayıp bireysel veya toplumsal bazı dinamiklerin ipuçları da görünür olmaktadır. Şiirsel imgeler, sanat eserlerinde içsel bağıntılarla kurulan bağdaştırmalarla hep bir yankılanma anları olarak ortaya çıktığını söylediğini

hatırlatırsak Bachelard'a göre de ruhumuz evleri ve odaları olan bir oturma yerimiz, bu sembolik mekânların uzamlarını ise sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniyoruz (Bachelard 2013: 32).

Sinemada ise mekânın bu yeniden anlamlandırılma eğilimlerinin etkileri gözlemlenmektedir. Türk sinemasında bu türden farklı tanımlamaları filmlerindeki anlatıma dâhil eden Ömer Kavur, birçok yönden özgün bir yönetmen olarak kendini göstermiştir. Fakat tez konusunu belirleyecek ölçüde yarattığı fark, mekânsal anlatım ve seçimlerinde teknik, hikâye ve karakterlerin bir bütün oluşturarak filmin genel havasını inşa etmesidir. Bu bütünlüğü anlatırken, aktarırken toplumsal bazı dinamikleri kendine özgü bakış açılarıyla sunmuş, mekân ve toplum etkileşimi hakkında gerçekleşen tartışmaları da araştırma ihtiyacı yaratmıştır. Toplumsal bellekte (toplumların ortak tarihi/siyasi/sosyolojik deneyimleri) ve kişiye özel temel fikrîsel düzlemde cereyan eden gerilimler ve olgular hakkındaki farklı görüşlere rastlanabilen filmlerinde mekânların bu aktarım biçiminde önemli bir yeri vardır. Bu çeşitli bakış açıları mekânlar ile toplumsalın ilişkileri hakkında belirli bir yorumlama alanları açmıştır. Türkiye toplumunda birçok grup ve bireyin, tarihsel, siyasi, ekonomik olarak birçok ortak ve farklı olaydan, durumdan etkilenmiş olması ile kültür ve kimlik açısından çok farklı dinamiklere sahip olması birbiriyle ilişkilendirilebilir. Her kültürün, kimliğin, yaşam biçiminin ve de sınıfın kendine has mekânlarla düşünülebilmesi, mekânların Türkiye toplumundaki anlamlarının da bu çeşitliliğin kendisinden kaynaklandığını göstermektedir. Bunların yanında mekânsal paylaşımın gerektirdiği ortaklıkları, kısa sürelerde büyük değişimlerle günümüze bağlanan toplumsal hareketliliklerle, mekân ve karakterlerin ilişkisinin ele alınma biçimlerini de etkilemiştir. Bu açıdan toplumsal hareketler ve etkileşimler siyasi hareketlilikten doğrudan etkilenirler ve onları etkilerler. Bu etkileşimlerin mekânlar, mekânların taşıdığı siyasi, tarihi anlamlar veya yapısal olarak yaşam biçimine dönüşmüş mekânsal bağlamlar, bu politik alanı görmenin de bir yoludur. Zira Kavur 'sanatçının bir sorusu, derdi' olması gerektiğini düşünür. Sinema filmlerinde ortak bir 'yüz, kimlik' görebilmenin önemine değinir. Bunu söylerken mekân konusunda Türkiye toplumu kadar hareketli, göçün bazı yörelerde kültüre dönüştüğü, birçok sebeple iç ve dış hareketliliği yoğun olan bir nüfusa sahip bir toplumun kendine has bazı özelliklerini filmlerinde işlemesi olağandır. Tehcir,

mübadele, köyden kente kalıcı göç, uluslararası, bölgesel ve mevsimsel işçi göçleri gibi oldukça karmaşık bir hareketlilikler toplamını düşündüğümüzde bunların sinemadaki yansımaları da sosyolojiyle karşılıklı bir ilişki içindedir diyebiliriz. Fakat konumuz özelinde hikâyelerin sadece bir kısmı bu toplumsal hareketlere göndermelerde bulunan mekân anlatım biçimine sahiptir. Özellikle sürgün, kaçma, arayış gibi hem bireylerin kişisel deneyimleriyle hem de toplumsal tarafları olan kavramları anlamaya çalıştığını temalara bakarak söyleyebiliriz. Bu hareketlilikler, mekân anlatımı açısından da toplumsal olaylarla bunların Kavur sinemasında ele alınış biçimleri, çeşitli kültürlerin, söylemlerin çeşitli noktalarda farklılaşıp aynışmasıyla filmlerde genel anlatım kollarını oluşturmaktadır. Türkiye’de son yetmiş yıl içinde evinden uzun süreliğine veya dönemsel olarak ayrılmamış nüfus oldukça azdır. Bu nüfus hareketliliklerinin mekânsal algılardaki etkileri ise toplumsal düzlemde birçok alanda kendini gösterir. Fakat çalışmanın içeriğine uygun olarak bu dönüşümlerin sinema ile olan ilgisine odaklanılacaktır. Kavur’da bu toplumsal hareketliliklerin de izlerine rastlanır. Özellikle yolculuk, arayış, kaçış gibi temaların gerektirdiği mekân değişikliği alt okuması ve karakterlerdeki belirleyici kişilik özelliklerine yansıdığını iddia ettiğimiz mekânsal derinlikler yoğun olarak işlenmiştir. Sosyolojik açıdan değerli bulunabilecek bu türden ele alış biçimlerini Kavur’un benimsediği özgün anlatımlara uygun olarak yorumlamak bazı açılardan birkaç farklı disiplini birleştirmeyi gerektirir. Zaman, mekân, insan ve olay kurgusunu birbirleriyle olan bağları ile klasik temellendirmelerden uzaklaşmaktan korkmadan farklı şekillerde inşa etmesi bu özgünlükte önemli bir yer tutar. Filmlerinin barındırdığı içerikler itibariyle sinemasını konu ve mesaj bileşenleri açısından birbirinden farklı yapıda filmler barındırması itibariyle iki temel döneme ayrılabiliriz. Bunları *ilk dönem* sinemasındaki (1974-1985) toplumsal gerçekçi bakış açısının yoğunlaştığı filmleri ve *ikinci dönem* (1985-2003) diyeceğimiz daha evrensel ve soyut temalara değindiği filmleri üzerinden inceleyeceğiz.¹ Hem teknik, hem hikâye seçimleri açısından bu iki dönem birçok değişkenin belirlediği çok boyutlu bir dönüşümün iki ayağı olması açısından önemlidir. Bu temel iki ayrımın belirli açılardan bulanıklaştığı veya keskinleştiği alanlar mevcuttur fakat dikkat çeken ortaklaşmalar mekânların karakterlerle birlikte işaret ettiği anlamsal ahengin sosyolojik olarak karşılık bulduğu önemli anlatılardır. Bu anlatılarda mekân ve toplum, mekân ve bireyler, mekân ve

¹ İlk dönemi olarak *Yatık Emine* ve *Anayurt Oteli* arasındaki filmlerini, ikinci dönemi olarak ta *Gece Yolculuğu* ve sonrasını ele almaktadır (Kıraç, 2003, 64 - Belgesel).

imgeler arasında güçlü birçok gönderme yer almaktadır. Çalışmada ele alınacak filmlerin seçimi, bu göndermelerin, çalışmanın içeriğine uygun olması üzerinden gerçekleşmiştir. Alt başlıklarda bu filmlerin kısa hikâyeleri aktarılacak, ardından da çalışmanın temasıyla kurulan bağlar, savlar tartışılarak ilerlenecektir.

Kavur'un özellikle zaman, mekân, karakterler, hikâye arasındaki keskin ayrımları filmlerindeki güçlü söylem ve yöntemlerle ortadan kaldıracabilmesi, mekân tartışmalarının literatürdeki yoğunluğunun kültürel ve sosyolojik okumalara yaptığı artan ilgisiyle yeni bir boyuta taşınarak okunabilir. Zaman, mekân, karakter ve hikâye ayrımlarının bazen iç içe geçtiğini, bazen de tekleştirdiğini, filmlerin içerik olarak yarattığı dönüştürme, yerinden etme eğilimleriyle birlikte başardığını iddia edebiliriz. Çalışmada bunu nasıl ve neden yapmış olabileceği filmleri aracılığı ile ele alınacaktır. Toplumsal gerçekçi düzlemdeki filmlerinde söylemlerini olabildiğince doğrudan ve yalın anlatmayı tercih ederken, soyut düzlemdeki filmlerinde varoluşsal, içsel sorulara cevap vermekten çok onları genişletmeye, düşünmeye iten tavrıyla da dikkat çekicidir. Aynı yapıcı ve dönüştürücü eğilimi ikinci dönem filmlerindeki felsefi sorular için de korumuştur. Diğer taraftan çektiği bütün filmlerde mekân tasvirlerinin ortaklığı filmi izlerken onun bir Kavur filmi olduğunu anlamaya alan açacak kadar Kavur'a aittir. Bütün bunların odağında, mekân kavramının hem sinematografisinde edindiği yer hem de bu yerin toplumsal olarak işaret ettiği mekân kavramsallaştırmaları, filmlerdeki temel anlatıları mekânlarla aynı simgesel araç üzerinden kurduğu iddiamızı daha da belirginleştirmektedir.

Kavur, toplumun kesimlerinin, onların yaşam tarzlarının, bazı filmlerinde daha kişisele yaptığı vurguyla, bazılarında ise metafiziğe varan soyut konular ve anlatımları aktarmasıyla, içeriklerini evrensel örgülerden ayrı ele almamış, yerinde bağlarla evrensel tartışmaları da temalarında hatırlatmayı tercih eden bir yönetmendir. Filmlerinde gecekondular, yollar, apartman daireleri, kasabalar, saat kuleleri, oteller gibi mekânları hem evrensel anlamları hem de yerele özgü detaylarıyla aktarmıştır. Mekânları gerçekçilik veya aşkınlaştırma tutumuyla hikâyedeki karakterle yakın bir çizgide sunmuştur. Aşkınlaştırma kavramıyla anlatmak istediğim, var oluşa, zamana, mekâna, insana, topluma yönelik daha kişisel kaygılara odaklanabilmiş özenli ve

Kavur'a özgü bir paradigma iddiasını daha cesur bir noktaya çekmesidir. Bu küçük göstergeler, onun kişisele ve topluluğa dair bakış açılarına ışık tutabilir. Toplumsal ve kişisel arasında var olduğunu düşünülen temel farkları sorguya açtığı filmleri ile bunlar arasındaki dengeye vurgu yaptığı filmleri mekânların kültürel boyutlarını yansıtmaları açısından önemlidir. Bu noktada yönetmenin mekân aktarımı ile eserinin içeriğinin yakaladığı bütünlük, bu konuda farklı düşünme biçimleri üzerinde kapsamlı yeniden 'gözden geçirme'lere sevk etmektedir. Kavur'un mekân sunumu ve temellendirmesi, böyle bir yeniden inşa sürecine kendiliğinden ve dolaysız olarak taşımaktadır.

Kavur'un mekân anlatımını karakterlerle kurduğu ilişki üzerinden yapılandırdığına, bu yüzden filmlerindeki mekânların en az karakterler kadar kişiselleşebildiğine değinmiştik. Karakter neden oradadır? Karakter neden oradan gitmek istemektedir? Neden kaybolmuştur? Neden sürülmüştür? Neden kaçmaktadır? Bu gibi soruların temelinde karakterin mekânla ve mekânın içerdiği toplumsal yapıyla kurduğu ilişkinin içeriği en önemli sebeplerdendir. Yani her karakter ve hikâyeye kendi uzamında farklı bir mekân algısı ile sunulur ki bu açıklık, mekâna ve olaya tanıdıklık veya tamamen yabancılık fikrinin aktarımında, yönetmene anlatımı zenginleştirme inisiyatifi tanır. Bu açıklıkta ise karakterin bir tehlikeden kaçması, bir dışlanma sebebiyle sürülmesi, arzuyla aradığı bir sorunun cevabını ararken kaybolması gibi farklı temalarla hem toplumsal hareketliliklerin anlaşılma ve anlatılma biçimine hem de karakterlere ait temel kişilik özelliklerine ulaşılabilir. Hikâyeye ve Kavur'un anlatım tarzına göre değişkenlik gösteren bu şablonlar, filmlerinde mekânların da insanlar gibi yüzü olduğunu, onları tamamladığını, yarattığını veya yok ettiğini anlatabilmesine olanak sağlamıştır. Bu bütünlük ise ortaklaşan bir çağrışım, semiyotik birleşme, zihindeki ile gösterilen arasındaki bağlarla gerçekleştirilir. Bu açıdan kendisinin de önemli bulduğu insanlar arasındaki ortaklıkları, kanıksanmış/dışlanmış kimlikleri ve kendine has yüzleri anlatabilme kaygısı, mekânlarla kurduğu bağlar aracılığıyla oluşturduğu anlatımlara yansımıştır. Kavur, sanatının toplumların hareketliliğiyle, kültürüyle, özellikleriyle önemli bir bağı olduğunu düşünür: "...Sinemamızın yok olması gerçekten yüzümüzün kaybolması anlamında. Çünkü o yüzleri değil, alıp başka insanların yüzlerini seyretmeye başlıyorsunuz. Yüzden kastım kimlik, kültür" (Özcan 2002: 37). Bu yorumla, kendi sinemasında da izleyicilerle kurduğu ortak bir dünyadaki

tanıdıklıklar, yakınlıklar hissettirme durumunun önemine dikkat çekmektedir. Buradaki kaygısı, anlatılarının sosyolojik bir anlama biçimi içermesi, insanlar arasındaki ilişki ve bağların filmlerinde taşıdığı önemi de anlatmaktadır. Bu önem, kültür ve kimlik üzerinden işleyen, etkileşen görsel ve işitsel bir tür iletişim meydana getirme konusundaki arzusuna da bağlanabilir. Mekân ise kültürün yapı taşlarından biri olarak Kavur'un anlayışı ile kimliğin de ortaya çıktığı alanlardan birisidir. Mekân tartışmalarına dair sosyal bilimcilerin son dönemlerde vurguladığı konulardan birisi de benzer olarak, kültürel ve toplumsal birikimin etkilerinden bağımsız bir mekân tasarısının birçok açıdan eksik, yetersiz kalacağıdır.

Psikolojik tahlil ve bunu karakterlerine yansıtması noktasındaki yetkinliğini göz önünde bulundurarak, bu alandaki özgünlüğü ile de Kavur, kültürel farklılıkları, farklı kimlikleri ele alma konusunda da cesurdur. İmgelerle yaptığı göndermeler karakterler ile seyirci arasındaki özdeşleşmeyi güçlendirirken, mekân kurgusunda da aynı yaklaşmayı amaçladığı söylenebilir. Bu tasarıda bir otelci ile oteli arasındaki ilişkiden, bir seks işçisi ile 'toplumsal normların binası' olarak ev arasındaki ilişkiye kadar çeşitlilik gösterebilen biçimlere hâkimdir. Karakter, mekân ilişkisinin kurulması, karakterlerin daha derinlikli ele alınmasına yardımcı olmuş, mekânsal ayrıntılar, karakterlerle uygun bir biçimde tasarlanmış, seçilmiştir. Tüm bu çerçevede Kavur'un filmlerinde birbirine benzeyen ve farklılaşan mekânların karakterlerle ilişkileri arasında bağlar kurmak, onun filmleriyle anlatmak istediği şeylere daha yakından bakma, dolaysız fakat yoruma açık mesajlarını anlamaya çalışma isteği uyandırmaktadır. Bu yorumlamaların sosyolojik, psikolojik ve felsefi açılardan birçok tartışmayla birlikte ele alınması gerekliliği tam da bu karmaşık anlatımın karşılıklarından kaynaklanmaktadır. Karakterler ve mekânları eriterek yeni bir anlam ortaya çıkarırcasına hikâye akışını şekillendirmesi mekânın toplumsal ve 'ortak bellek' içindeki imgesel boyutlarına dair fikirler sunmaktadır. Mekânların hafızada yarattığı imgesel çağrışımlar üzerine çok boyutlu bakış açısı ve bu farklı yorumlama eylemini de en eski anlatılardan güncel olanlara değin toplumsal, kişisel hafıza üzerindeki semboller ile gerçekleştirir. Farklı hikâye ve karakterler seçen ve bunlar üzerine güçlü çıkarımlar içeren göndermeler yapan Kavur için hem çoğunluğun hem de azınlıkların kendini onun sinemasında tekrar sorgulama ve yorumlaması konusundaki eğilimi beklenmedik bir durum değildir.

Benzer şekilde kültürlerarası iletişimin de sağlıklı ve yetkin olmasının koşulu olarak yine sanatın araç olması gerektiğine dair görüşler vardır. Bunlardan biri, kültürlerarası ilişkilerde sanat yoluyla iletişim kurmanın, düşünce zenginliği sağlayıcı, verimliliği artıran, farklı eser ve fikirlerin, yeni düşünce biçimlerini uyarıcı ve yaratıcı olacağına açıklığı üzerinedir (Gerighausen & Seel 1987: 134). Kavur özelinde filmlerinde görebileceğimiz toplumsala özgü ortak ve farklı ‘ tarafların’ olması ve Kavur’un da bahsettiği anlamda *yüzlerin kaybolmaması* arzusunu da anlamlı kılıyor. Zira sinemasıyla yapmak istediği şeyin bu yüzlere bakmak, onları anlamak olduğuna vurgu yapıyor. İkinci dönem sinemasında eğildiği soyut tartışmalar odaklı temalarda bile benzer bir duygu ortaklığını yakalamaya çalıştığını söyleyebiliriz. Evrensel felsefi, psikolojik sorularla örülü olan bu filmlerinde aynı duygu ve düşünceleri yakalayan, aynı sorular üzerine düşünmüş, düşünmekte olan seyircisi ile iletişimini koparmıyor. Hatta bu kavramsal tartışmaların yoğun işlendiği 1980-85 sonrası filmlerinin Kavur sineması içinde oldukça önemli olduklarını da eklemeliyiz. Kısaca toplumsala veya kişisele atıfta bulunduğu filmlerinde ‘yüz’lerin az veya çok ‘aynı dili kullanan’ belirli bir kitle tarafından tanındığını, anlamlı bulunduğunu söyleyebiliriz. Kavur, bu açıdan içinde kaybolacağımız birçok güçlü soru ile kendimizi ve toplumu belirli bir bütünlükle, bitmeyen, devinimsel sorgulamalar hareketliliğiyle ele almayı önemsemiş bir yönetmendir. Dolayısıyla bütün bu hassasiyetlerin de etkilediği özenle mekân ve toplum, mekân ve birey ilişkilerini filmlerinde nasıl işlediği konusu da önem kazanır.

II. BÖLÜM

2. MEKÂN VE MEKÂNSAL İMGE

Mekân kavramı, uzun süre kullanım alanlarını coğrafi ve mimari bilgi birikiminin belirlediği ve bunların ihtiyaç duyduğu türden teknik kavramsallaştırmalardan öteye geçmeyen kategorik tarafıyla ele alınmıştır. Bu dönemde mekânlar, başka özelliklerine değinilmeyen sınırlar, çitler, duvarlar, tarlalar, evler olarak matematiksel veriler olarak yapılandırılmıştır. Fakat sosyal bilimciler, özellikle yirminci yüzyılın ortalarında, mekânı farklı açılardan değerlendirmiş, onun sosyolojik, tarihi, ekonomik, kültürel, psikolojik dinamiklerle olan yakın ilişkisine dikkat çekmişlerdir. Bu yeni çerçevede kuramcıların birleştiğini söyleyebileceğimiz ana fikrin, ‘mekânın toplumsal inşasını anlamanın kendimizi kurma biçimlerimizi anlamak demek’ olmasıdır (Schcik 2001: 114). Bachelard, Lefebvre, Certau gibi teorisyenler, mekânın çok boyutlu ve disiplinler arası düşünme tarzları olmadan ele alınamayacağına dair kapsamlı söylemleri ile bu konudaki sınırlandırmaları eleştirirler. Akademik disiplinlerde mekânsal dönemeç (*spatial turn*) şeklinde adlandırılan bu yeni dönemde mekân tartışmaları ihtiyaç duyulan yorumlama açıklığına kavuşmuştur. Lefebvre bu alanda daha önceki anlayışların eksiklerini şu şekilde anlatır; “mekândan bahsedildiği zaman içi boş, soyut, evrensel, sabit ve ölü bir şeyi anlamaya o kadar alışmışız ki içinde bir şeyler olan, fiziksel bir şeylerle dolu mekânı bile boş mekân tasarımına dayandırmadan yapamıyoruz” (Lefebvre 1991: 15). Merrifield, Lefebvre tarafından eleştirilen bu yetersiz bakış açısını, mekânın ölü, sabit ve tevarüs etmiş bir şey ya da nesne değil, organik, akışkan ve canlı olarak tekrar tanımlanması üzerinden genişlettiğine değinmektedir. Lefebvre açısından mekân; atan bir nabza sahiptir, kalp atışları vardır, akışkandır ve diğer mekânlarla çarpışır, bu karşılaşmalar, iç içe geçişler birbirine eklemlenerek şimdinin mekânını yaratır (Merrifield 2000: 171). Bu

temellendirme Heidegger'ın "dünya içinde olmak" kavramını hatırlatırken, mekân hakkında sosyal bilimlerin bakış açısını detaylandırma ihtiyacını da etkilemiş bir tavidir. Çünkü Heidegger'ın dikkat çektiği anlamıyla dünya içinde olmak, onu bir yer olarak ele almak, insanların yerlerle olan ilişkilerinin anlaşılmasının da önemini vurgulamak demektir (Bolak Hisarlıgil 2007: 25). Heidegger'a göre insanlar çevrelerini önce o yere ikamet ederek ve o yerle ilgili duygusal, bilişsel haritalar sistemiyle anlamlandırır, sonra da davranış ve eylemlerini bilim ve teknoloji aracılığıyla ölçmek isterler (Sharr 2013: 2). Bu ölçümler coğrafi bilgilerin ve tecrübelerin mekânlar üzerindeki etkilerini, iklim ve beşeri bilgilerin toplumsala, toplumsalın da mekânlara yönelik çok katmanlı ve karşılıklı etkileşimini de kapsayan, bütün bilimleri belirli noktalarda yakalayan geniş bir alanı işaret eder. Heidegger, bir binanın, yerin, orada oturanlar, yaşayanların özelliklerine göre inşa edildiğini, bu insanlardan etkilendiğini, içinde bulunduğu fiziksel ve beşeri topografya ile şekillendiğini, fiziksel yapıların nesnelere çok onun içinde oturan insanlarla ilgili olduğunu söylemektedir (Sharr, 2013: 10).

Soja da benzer şekilde sosyal mekânın "disiplinler arası" çalışmalarla ele alınması gerektiğini düşünmektedir. Sosyal mekân kavramsallaştırmalarına örnek olarak Lefebvre ve Foucault'nun çalışmalarını gösterir (Soja 1996: 11). Bu referanslara uygun olarak kendi sosyal mekân tanımının da ideolojik yapılanmalar, toplumsal etkileşimler ve bunların arasındaki ilişkilerin ürünü olarak sunar (Soja 1989: 80). 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerde mekân kavramına dönük bakış açıları birçok yeni fikirle birlikte çeşitlilik göstermeye de başlamıştır. Özellikle zaman ve mekân ilişkileri arasındaki eski tanımlamalar, yerini geçicilik, uçuculuk, değişkenlik, anıdalık, yersiz yurtsuzluk, aidiyet veya bağlanma kaybı gibi karmaşık sosyal hareketliliklerden beslenen yeni farkındalıklara, anlayışlara bırakmıştır (Harvey 2003: 338). Castree'ye göre de Harvey'nin sosyal pratikler ve süreçlerin mekânları yarattığı ve bu mekânların da zorunlu olarak bu pratikleri ve süreçleri değiştirdiği fikri önemli dönüm noktalarındandır. Çünkü Harvey, bu görüşüyle Foucault ve Lefebvre gibi bir temellendirme yapmış, mekânın sosyal psikolojik etkilerden kopuk olduğu yönündeki yirminci yüzyıl boyunca etkisini korumuş köklü inançları değiştirmiş ve sorguya açmıştır (Castree 2004: 183). Bu yeni açılımlarla mekâna dair açıklamaların tek bir biçimde yapılamayacağı, birçok etkenin yer aldığı anlamlandırma çabalarının daha

açıklayıcı varsayıldığı bir döneme girilmiştir. Mekânın farklı açılardan tanımlandığı bu temel tartışmalar, mekânın sadece kapladığı alan veya biçimi ile değil, toplumsal bir parçası olarak yorumlanması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Mekân algısı ise kişilerin mekânlarla ilgili deneyimlerine ve mekânlarla ilgili kültürel sembollerle inşa edilmiş sosyal anlamlarına dayalı bir kavramsallaştırma alanıdır diyebiliriz. Bu iki süreç birbirinin içinde, birbirini tamamlayan özellikleri ile bütünlüklü bir mekân algısının oluşum ve aktarımının da gerçekleştiği düzlemdir. Mekânın anlamı da aslında bu süreçle çok yakından ilgili olan mekân/yer kimliği (*place identity*), yere bağlılık (*place attachment*) ve yer duygusu (*sense of place*) gibi çevre psikolojisinin alanına dâhil olmuş, ampirik çalışmalarla da desteklenebilen yorumlamaların görülebildiği önemli bir hareketliliğe sahiptir (Gustafson 2001: 7). Mekânla özdeşleşmiş olaylar, durumlar, her türlü bilişsel sembol ona bir yer kimliği atfederken insanların bu veya diğer sebeplerle yerlere bağlanması, mekânlarla ilgili her türlü yorumlama bu kavramlarla ilgilidir. Eklenmesi gereken başka bir ayrıntı da aidiyet ve yere bağlılığın, benliğin oluşması, bireysel ve toplumsal kimliğin tanımlanmasında önemli bir rol oynadığıdır (Spencer 2005: 305–309). Kısacası insanlar mekânları sadece ilişkilendirilmiş görsel ya da semboller vasıtasıyla yaşamaz, onları aynı zamanda yorumlar ve kendi bilişsel süreçlerine dâhil ederek yoğurur ki mekânın anlamını bu süreçlerle aktif bir şekilde yapılandırır (Pløger 2001: 64). Bu yapılandırmanın kendisi, mekânın hem fizikselliği hem de bu fizikselliğe atfedilmiş bütün yorumlamalar, hisler, çağrışımlar, ilişkilendirme ve hikâyeleştirmelerle, kısaca devingen bir şekilde sürekli inşa edildikleri bir hareketlilik alanıdır. Bu durumda bir yerin, mekânın insanlar tarafından adlandırılması, kimliklendirilmesi, tanımlanması onu bir mekân yapan en önemli ayrıntılardır (Gierny 2000: 465). Bu tanımlanmalar sadece insanların mekânlara yönelik tek taraflı yorumlamalarından ötede, başka mekânlar ve insanların, tarihi, kültürel, sosyolojik etkilerinin de yer aldığı çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Özellikle mekâna bağlılık, duygularla ilgili bağlarla ortaya çıkarken bu duyguların bireyler, gruplar ve birtakım başka yerler arasındaki bağlarını da içermektedir (Gustafson 2001: 668).

2.1. Mekân-Toplum İlişkisi

Çalışmanın odağındaki mekân kavramı ile ilgili olarak son dönemlerde yoğunlaşmış ve pek de eskilere dayanmayan felsefi ve sosyolojik tartışmalar ilgi

çekicidir. Bu kısımda söz konusu tartışmaları hatırlamak gerekecek. Tartışmaların önemi, mekânın farklı bakış açıları ile yorumlanması, onun toplumsal ve bireysel bağlantılarıyla olan ilişkisi ile yakından ilgilidir. Güncel tartışmalarda ‘şu anda toplumsal ilişkilerin mekânsal formunda neler olduğu’ sorusu da önemlidir çünkü Massey’in dikkat çektiği gibi ‘toplumsal olanın acımasız bir biçimde mekânsal olduğu gerçeği’nden beslenir (Massey 1994: 265). Toplumsalla olan ilişkilerinin daha detaylı şekillerde açıklanmaya, yorumlanmaya başlanması açısından mekân, sosyolojik verilerin yorumlanmasında da önem kazanmıştır. Rapoport da benzer bir noktadan yaklaşarak kültür kavramını, mekân davranış literatürü içine dâhil ederek farklı konut, mekân biçimleri ile ilgili yorum çeşitliliği arasındaki keskin ayrımları ortaya koyar fakat bu ayrımların sebeplerini tek nedenli açıklamalara dayandırmayı da eleştirir. Ona göre yapılar, mekânlar, iklim, malzeme, yapım tekniği teknolojisi ve bunların toplumsal birikim temelli birleşimlerine bağlı, geniş çaplı sosyo kültürel faktör ve faaliyetlerin sonucu olarak oluşmuştur (Rapoport 1969: 144).

Mekânın hem toplumsalla olan zamanlar üstü birikimsel ilişkisi hem de bireylerin hayatlarındaki kişisel anılar açısından iki alandan da ayrı düşünülemeyen bir kavramsal yapı olduğuna değinilmelidir. Zira mekân, kendiliğinden bir inşa biçimi değil, aksine toplumsal yapıların ve ilişkilerin belirlediği birer kültürel ürün olarak karşımıza çıkar. Mekânın geometrisi, toplumun ve toplumsallığın nasıl oluştuğu sorununu anlamamızı sağlayacak niteliktedir (Hiller & Hanson 1984: 49). Mekânların nasıl oluştuğu sorusu önemli bir sorudur çünkü diğer birçok insan yapımı şey gibi mekânların bileşenleri de sosyolojiktir. Lefebvre bu konuyla ilgili olarak mekânsal pratiklerin hiçbir zaman “tarafsız” olmadığını, toplumdaki eşitsiz güç ilişkilerinin bir aracı, örtülü bir ifadesi ve bu yönüyle de politik olduğuna değinir. Bununla birlikte, mekânsal pratiklerin ne kadar örtülü olursa olsun, öznelğin oluşumunu derinden etkilediğini iddia eder (Lefebvre 1991: 144).

Mekânlar tarihi belirlenim içerisinde sosyolojik temelli bakış açıları birer aynası ve sonucu olarak bunlarla bitmeyen bir ilişkisellik içerisinde bulunan anlamlandırma biçimlerinin materyale aktarılmış yorumlama ve anlatımlarıdır. Diğer bir deyişle mekân aynı zamanda tarihsel bir üründür (Lefebvre 1991: 116). Dolayısıyla bir

yerin fizikselliği, hissedilerek, algılanarak, başka kavramlarla ilişkilendirilerek, kısaca yaşanarak inşa edilmektedir. Buradan mekânların, insanlar tarafından isimlendirilmeden, onlara bir kimlik katılmadan, tanımlanmadan bir mekân olmayacağı çıkarımını yapabiliriz. Dolayısıyla mekânlar fiziksel olarak inşa edilirken, tarihsel ve sosyolojik konjonktürün bütün değişken birikimlerinin de bir toplamı olan, mimari ve sosyal bilimlerden etkilenen bilgilerin aktarıldığı izlerdir. İnşa edildikten sonra da bu alanlarda toplumları etkilemeye devam ederler, inşa süreci karşılıklıdır, yani onlar da insanları inşa ederler. İnsanla ilgili olabilecek her şey mekânla da ilgilidir. Örneğin ünlü bir mimar olan Libeskind², “mimarlık edebiyatsız, dilsiz, müziksiz var olamaz” (Libeskind 2001: 79) diyerek kendine has bir anlatımla bu konuyu yorumlamıştır.

Bu açıdan Abisel’in bakışına yakın bir tanımlama üzerinden gitmeyi yerinde buluyoruz. Ona göre mekânlar, çevre düzeni, bakış noktaları, aksesuarlar vb. gibi günlük yaşamın taklidine ağırlık verecek biçimde düzenlenmektedir. Bu durum ise mekânların, günlük giysiler içindeki karakterlerin (dönemsel ayrımlar) ‘fotoğraflarının’ oluşmasına, bir ölçüde günlük konuşma diline ve şimdiki zamana dayanarak elde edilmektedir (Abisel 1997: 138). Bu yorumlardan mekânların, birçok bilimsel verinin içerdiği ekonomi politik, sanat, kültür, moda, teknoloji gibi çoklu ve karmaşık alanların yoğun bir biçimde etkileştiği birer fiziksellik olduğu kadar, yaşayan, sosyal psikolojik etkileşim düzlemleri oldukları sonucu çıkarılabilir.

Mekânların toplumsal gösterenleri yansıtması ve etkilemesi üzerinden ilerleyen bu tartışmaların, onların imgesel yorumlamalarını sanat eserlerinde de hak ettiği özenle ele alınmasını da gerektirmektedir. Mekânların toplumsal taraflarını çalışmamız özelinde filmler için (görüntü ve ses bileşenleriyle oluşturulan sanat eserleri olmaları itibarıyla) hikâyelerin içinde sunulan mekânların diğer sanat dallarına oranla daha büyük bir önem arz ettiğini söylemek büyük bir iddia olmayacaktır. Mekânların, filmler açısından önemi sadece belirli bir ‘arka resim’ olmasından öte barındırdığı imge

² Libeskind Polonya kökenli bir Yahudi olarak mimarlarca çok tartışılmış bir yapı olan Berlin’deki Yahudi müzesinin mimarıdır (Detaylı bilgilere <https://libeskind.com/news/> adresinden ulaşıldı). Postmodern mimarların eleştirileri bu müzenin sembollerinin geçmişe yaptığı vurgular ile bir köprü niteliğini koruması üzerinden olmuşken, Yahudi olmayan Berlin’lilerin Yahudilerle kesişen tarihini birbirinden ayırmanın mümkün olmadığını, tarihin o kentte, yerde yaşamış olanlar ve yaşayanlar tarafından şekillendiğini savunuyordu. Bu nedenle Libeskind, ‘bu müzenin sadece sonu değil, geleceği de, başlangıcı da temsil etmesi gerektiğini’ belirtir (Libeskind, 2000, 25).

değerlerinin toplumsalla kurduğu ilişki ile de belirlenmektedir.³ Çünkü mekân, hikâyenin ve karakterlerin kendilerini içinde hissettikleri, onunla uyumlu olmaları gereken bir unsurdur. Kendisinin Topo-analiz, ya da mekân-çözümlemesi diye adlandırdığı yöntemi ile mekâna daha yakından bakmaya, onu tanımlamaya duyduğu arzusu açık olan Bachelard, ‘*Mekânın Poetikası*’ adlı çalışmasında şöyle der, “mekân peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar... Mekân her şeydir, çünkü zaman, belleği artık canlandırmaz. Bellek somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla sürekli kaydetmez [...] Anılar devinimsizdir; her biri yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine.” (Bachelard 1996: 37). Burada özellikle üzerinde durulması gereken şey, belleğin, anıların geri çağırılması durumunda çoğunlukla kesin zamandan oldukça kopuk olabildiği fakat mekânsal imgeleri gerçeğine daha yakın resimlerle çizebilmesidir. Bu durum belki zihnin, kesin tarihleri bilinçli olarak sildiği anlamına gelmez ama göz ardı ettiği anlamına gelebilir. Sonuç olarak insanları ve olayları mekânlara yerleştirerek, onları birbirine bulanmış, bütünleşmiş birer anı malzemesi olarak geri çağırılan halleri mekânlarla kurulan ilişkiyel bağların temeli olmaktadır. Dolayısıyla da imgeler olarak mekânlar, toplumun ve bireylerin ortak bilincinde (böyle bir varsayım alanı mümkünse) hareketli ve karmaşık sosyolojik bağlantılarla yorumlanmalıdır.

2.2. Mekânsal İmgeler, Mekân Sembolleri; Bellekte Yerleri İnşa Etmek

Bu başlıkta üzerinde durulacak konu, imge mekân ilişkisi ve bu ilişkinin kaçınılmaz olarak bellekte nasıl yorumlandığına dair tartışmalar olacaktır. Literatürdeki karşılığı Kavur’un anlatım biçimi ile benzer olmasına özen gösterilen bir çerçevede ele almaya dikkat ederek, mekân ve kayboluş, çeşitli sebeplerle terk edilen mekânlar, içinde yaşanmaya başlanan yeni mekânlar üzerine tartışmalara değinilecektir. İlk olarak imgenin bellekte yorumlanma şekilleri, zaman ve mekânın hafıza ile ilişkisine odaklanılacaktır.

Öncelikle bellek kavramının ne olduğuna dair temel bazı fikirleri, bu fikirlerin kendi aralarındaki ilişkilerle birlikte yorumlayacağız. Bu açıdan Bergson’un fikirleri literatürde önemli yer kaplar fakat biz konumuza ışık tutabilecek bazı tanımlamalarını

³ Bu sebeple Kavur gibi çoğu yönetmen, mekânları bulmak, seçmek için filmin diğer adımlarında harcadıkları enerjiden fazlasını mekân keşfi için harcamaktadırlar.

ele alacağız. Öncelikle belleğin (kendiliğinin farkında olan her bellek için aynı zamanda bilincin de) dünyanın geri kalanıyla olan ilişkisini öznenin kendi varlığı açısından nasıl yorumlandığına dair birkaç fikre bakmak gerekmektedir. Bellek, Bergson’cu bir çerçeveye anlamaya çalışılırsa; “maddeyi birikme görüntüler olarak adlandırdığını ve maddenin algılanmasının, benzer görüntülerin eninde sonunda gönderme yaptığı belirli bir görüntü olarak sonuçlandığını, bunun da bedeni” olduğu (Bergson 2002: 36) vurgusu önem kazanmaktadır. Bu çıkarıma göre bellek her zaman öncelikli olarak bir bedeni, onda biriken görsel ve duyuşsal verileri, bunların kendi içindeki duygusal bütünlükler içinde sürekli devinen görsel bir varlıklar dünyasıyla ilişkisini imlemektedir. Bu yoruma göre şeylerle ilişkiler, bellekteki halleri ile yakından ilgilidir, varlıkları duygulanım bütünlükleriyle işlenip, belleğe aktarılır. Bu kısımdan sonra ise belleğin verileri ne yaptığıyla ilgili belirli bir alana kadar açıklama yapılabilir. Bellek, çalışma şeklini anlayabildiğimiz özelliklerinin ötesinde kontrol edemediğimiz yöntemleri, özellikleri ile kendi kendine seçimler yapabilen bir mekânizma mıdır yoksa yaptığımız seçimleri belirli bir bilinç katmanının altında tutup bunları kontrolümüz dışında gibi algılamamıza mı sebep olmaktadır? Bu gibi sorulara henüz yetkin cevaplar verilememektedir. Dikkat çekici olan ise belleğin sildiklerinin, önemsemediklerinin de en az önemsedikleri kadar kişilikle ilgili ve onu etkileyen ayrıntılar olduğu çıkarımı olacak. Bir mekânın hangi yönleriyle hatırlandığı, hangi özellikleri sayesinde sevilip, hangilerinin ondan hoşlanmamaya sebep olduğu gibi sorular direkt olarak belleğin mekânı ilişkilendirdiği anılarla ilgilidir. Örneğin karanlıkta tehlikeyi görememe, tedbir alamama korkusunun belki yüzyıllar boyunca genetikle aktarılması ihtimali, belki öznenin kendi hayatındaki psikolojik tecrübeleri ışık almayan mekânlardan kaçınma isteği doğurabilir. Belleğin sildiklerini fark etme, geri çağırılan anların belirli kısımlarının kaybolduğunu fark etme gibi özellikleri anlama edimi de bu gibi artık anıların etkilerine vurgu yapmayı gerektiriyor. Dolayısıyla yüzyıllardır mekânlarla ilişkili biriktirilmiş anıların, deneyimlerin belirli bilinç düzeylerinde seyrettiği, bunların bazıları yorumlamaya açık olamayacak kadar ulaşılmaz düzlemlerde depolanmış olabileceği bir ihtimaldir.⁴ Sartre’ın bu konuda hiçlik ve bilinç ilişkisi üzerine

⁴ Bu ihtimale Jack London da ‘Âdemden Önce’ romanında bir pasajda değinir. Bu pasajda öğretmeni ona ilkel dönemlerde insanların mekânlarla ilişkisini ve bu ilişkinin bugüne nasıl aktarıldığını anlatır. Uyumken ya da uyuklarken boşluğa düşüyor ve yere çarpmaya çok az kala uyanılıyorsa eğer, sebebinin, yaşamlarını ağaçlarda sürdüren atalarımız için bir tehlike olan ‘uyurken düşme tecrübeleri’ olduğunu söyler. Korkusunun genetik bir kalıntısını taşıdığımız ağaçtan düşme sebebiyle birçok insan

değindikleri dikkat çekicidir. Hiçlik kavramının dünyaya insanla, onun bilinciyle girdiğini söyleyen Sartre için insan, bedeni imkân sağladığı için bir kendinde varlık iken bilinci sayesinde kendisi için varlık olmaktadır (Koç 1999: 335). Burada ‘kendisi için varlık’ tamlaması oldukça önemlidir çünkü insanın kendi ile kurduğu ilişki, bir benliğe sahip olma farkındalığı, irade ve bunun dışavurumu gibi temel itkiler, edebiyat, sanat, kültür gibi birikimsel duygu ve düşünce kanallarının varlığını borçlu olduğu bir belleği işaret eder. Dolayısıyla mekân ve bilişsel kodları bu temel zihinsel işlevin de bir sonucudur.

Belleğin depoladığı bilgi ve tecrübeler, pratik anlamda kolaylaştırıcı olanlar (bir adresi, yolu ezberlemek gibi) dışında, mekân imgelerini içsel yorumlama ve duygu durumları ile olan ilişkileri de belirler. Belirli imgelere ait farklı duygusal ve düşünsel kodlara sahip olmanın kişilere özel, karakter özelliklerini de etkilediğini söyleyebiliriz. Bu durumda hisler, düşünceler, tutumlar belleğimizdeki bütünlüğün birer cevabı, eseri sayılır. Tam bu noktada belleğin biriktirdiklerinin gerçekte var olanların tam bir görüntüsü olmadığını hatırlamak gerekecek. Mekân imgeleri açısından da hatırlananlar mekânın birebir kopyasından çok, onun yarattığı etki, onla ilgili duygu ve düşünceler toplamının resmidir. Bu kavramsal işlevi sağlayan şeyler ise belleğin işleme özelliğinin sonuçları olarak ortaya çıkan imgelerdir. Kavramın tanımını hatırlamak gerekirse, imge (image/ımaj), Latince *imago* sözcüğünden gelir ve taklit, kopya, öykünme anlamlarına gelir. Bu kavram, “zaman içinde anlam genişlemesiyle, bireyin zihinde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir, bir izlenim gibi anlamlar kazanmış, daha sonra da, yazın bağlamında, söz sanatı, özellikle de eğretilme ya da benzetme için kullanılır olmuştur” (Salman 2004: 65). Dolayısıyla değinilen konuya dair, mekânların imaj olarak zihinde tuttuğu yerin ise sadece fiziksellikleri ile değil aynı zamanda içinde yaşanmış olaylar, hissedilen duygular, anıların taşıdığı çağrışımları da içerdiği fikri kabul görmüştür. Mekânların toplumsal ve kişisel tecrübelerle bu kadar ilişkili bir algı düzleminde ele alınması, sanatsal faaliyetler ve filmlerde de bu ilişkilerin yönetmenin

yaşamını yitirmiş; hepsi de göz alabildiğine yükselen ağaçlardan düşerek birçok kez bu tehlikeyi yaşamıştır. Ancak bir yere varmadan dallara tutunabilmiş, kurtulabilmiş olanların çocukları olarak bizde bu korkunun izi kalmıştır. Öğretmeni bu düşme şokunun beyin hücrelerinde moleküler değişimlere neden olduğunu, bu değişimlerin sonraki kuşakların beyin hücrelerine ulaştırıldığını anlatır (London 1982: 14)

amacına uygun şekilde düzenlenmesinin önemine vurgu yapar. Konuya bakış açımıza yakın bir yerden yaklaşan Heidegger'in, mekân kavramını hiçbir zaman üç boyutlu fiziksel bir kavram olarak görmediğine de değinmeliyiz (Heidegger 2001: 104). Onun için mekân, varoluşsal bir boyuta sahip, genel anlamda insani tecrübenin (bellekte birikmiş bilgilerin) temel kaynağı olarak ortaya çıkan bir işleyiş olarak, 'mesafe' kavramıyla birlikte düşünülmelidir (Soja 1989: 132). Bu mesafe, 'ben'in imlendiği bellek ile birlikte hem çoğu zaman gerçeklikten tamamen farklılaşabilen sınıflandırma güdüsü, hem kendini diğer her şeyden ayrı düşünme eğilimine yol açar hem de onun aşılarak diğer varlıklarla bütünleşme imkânı tanır. Bu açıdan bellek ve mekân, ötekilerle ilişki halinin temel belirleyenlerinden olarak imgelerin ve sembollerin yoğun olarak içlerinde yer bulduğu kavramlardır. Sadece ben ile diğer varlıkların tek bir varlık olmasına engel olmakla kalmamakta; aynı zamanda bireye bu mesafeyi aşma ve dünya ile irtibat kurma imkânı da vermektedir. Bu çerçevelendirmeyle Soja'nın mekân kavramsallaştırmasındaki kategoriler de önem kazanmaktadır. Soja, üzerinde yaşanılan doğa, dünya, uzamsal alanı 'gerçek (birincil) mekân' olarak tanımlar. Mantıksal ve formel soyutlamaları içeren, analitik olarak şekillendirdiğimiz imgelenen mekân da 'zihinsel (ikincil) mekân'dır. Algılanan, deneyimlerin imlediği mekân ise 'sosyal (üretilen) mekân'dır. Soja, birincil mekânın görünen, gerçek, ikincil mekânın hayali, çerçevelendirilmiş olduğunu söyler. Geçmiş dönemlerde mekânsal tanımlamaların ilk iki mekân kavramının etrafında şekillendiğine değinir (Çetin 2010: 84). Çalışmada sıkça ele alacağımız sosyal mekân, yani algılara, sosyal ilişki ve etkileşimlere dayalı kavramsallaştırmalar, bunların toplumsal temelleri hakkındaki tartışmalar ise yakın dönemde ele alınmıştır. Bu mekânsal kavrayışta mekân, onunla ilişki kurmuş herkesin izlerini ve hikâyelerini de anlatırken, bu ilişkilerin birçok farklı bilimsel verisini de barındırır. Bu açıdan mekâna bakmak, mekânı yorumlamak, bu verilerin anlamlarına da değinmeyi zorunlu kılacaktır.

Özel bir zihinsel çaba gösterilmediğinde, yani çizgisel zamanın içerisindeyken zihin, özneleri içinde buldukları mekânla konumlandırır. Ev, sokak, orman, deniz kenarı, gökyüzü gibi birçok mekân temsili kelimeyle ve işaret ettikleriyle sürekli bir ilişki içerisinde. Bachelard, "*Mekânın Poetikası*" kitabında zaman mekân birlikteliğinden bahseder ve bu fikri yorumlarken Suner, zamana yaşanmışlık niteliğini

kazandıran şeyin *mekâna ait özelliklerin bellekte bıraktığı izler* olduğuna dikkat çekmiştir ki bu toplumsal bir bellekte olayların mekânlardan ayrıksı düşünülemediği anlamına gelir. Hatırlama eylemini gerçekleştiren bellekle ilgili ilk olarak, anıları yaşadıkları anda olduğu gibi eksiksiz kaydetmenin imkânsızlığı bu aşamada hatırlanmalıdır. Bellek, çeşitli aşamalarda çeşitli anıları, verileri çarpıtabilir hatta silebilir. Hatırlanan şeyin kesinlikle çeşitli hislerle ve duyu aşamalarıyla işlenmiş bir sürekli yeniden oluşturulan “anı” olduğunu düşünülebilir. Belleğin süreçlerine ilişkin çocukluk anılarıyla ilgili çalışmalarında Freud’un belirttiği “perde anı” bu kıvrımları açıklamaya yöneliktir ve belleğin dönüştürücü tarafına vurgu yapar (Freud 1986: 45). Dolayısıyla mekânlar, fizikselliklerinin ötesinde insan algısının yarattıklarının da bir toplamıdır.

Sinemanın görsel tarafı ise bir perde veya ekran üzerinden gösterilen imgeler aracılığıyla bahsi geçen imge/bellek tartışmasının başka bir başlığıdır. Görünen, aktarılan, algılanan bir çeşit paket olarak mekânsal imgeler, bellekte mekânsal anlamların farklılaşması, aynılaşması üzerinden bir araca dönüştürülmektedir. Yine Bergson’a göre geçmiş şimdide yaşamayı sürdürür, sürdürmeseydi, süre olmaz, anlık oluşlar olurdu (Bergson 2002: 42). Belleğimiz bütün anı, düşünce, duygu, algılarımızın zamansız bir şekilde birbirleriyle sürekli ilişki içinde oldukları, bazılarının belki farkında olmadığımız kesintisiz iletişim kanallarıyla doludur. Huyssen’in de değindiği gibi anımsama ediminin zamansal statüsü şu andır (Huyssen 1995: 13). Şu anda anımsadıklarımız ise belleğin dışavurum tarafını, iletişimsel kanallarını oluşturmaktadır. Bu açıdan bir bedenın yaşam dediği şeyi işleme biçimi açısından bellek, hem etken hem edilgen birçok oluşun merkezi gibi görünüyor. Bununla birlikte Bergson, süreyle (*durée*) belleği özdeşleştirmektedir. Çünkü süre bellekten ayrıksı düşünülmediğinde geçmiş, şimdi ve geleceğin anlarından meydana gelen oluşumları içermektedir. Belleğe sahiplik, özgür ve bilinçli olmanın sahipliği demektir (Bergson 1998: 30). Yine belleğe bağlı düşünülen süreyi Bergson iki tür hafıza biçimiyle açıklar. Birincisi hiçbir hiyerarşi, önem ve fayda gözetmeyen, pratiğe yönelik olmadan her şeyi bir kara kutu gibi kaydeden organize bir ‘birikimci’ hafıza (*La mémoire püre*) ; ikincisi ise, şimdiki zamanda algılanan oluşlara tepkisel cevaplar veren, bedenın ihtiyaçlarına binaen bir şeyi hatırlamak istediğimizde, geçmişini düzenli ve sistematik olarak şimdije aktaran anı-

hafızadır (*l'image souvenir*) (Bergson 2007: 61). Konuya yakın bir yerden bakan Deleuze de 'dolaysız algının oluşturduğu zemini anların örtüsüyle kaplayan olarak ve de ayrıca, bir anlar çokluğunu sıkıştıran olarak, belleğin iki biçiminden' söz etmektedir (Deleuze 2005: 91). Mekânı algılayan öznelere, belleklerdeki birikmiş ve birçok tarafla sürekli dönüşmekte olan kodları toplumsala ait aktaranlarla bireysel deneyimlerini birleştirerek onu sürekli şekillendirmektedir. Her iki haliyle de öznenin durağan olmasa bile anlık duygulanımları ve düşünce yapılarını oluşturan fikrî cereyan alanının merkezi bellektir. Bergson'a göre o kişinin kendiliğine yaptığı vurguyla bütün bir kişiliği yansıtan da bu ruhsal durumlardır. Her duygu yalın haliyle bile olsa da onu deneyimleyen öznenin geçmişini de şimdisini de gerçekten taşır (Bergson 1998: 18). Bu taşıma durumunda ise bellek hapsettiği bütün anlamları olduğu gibi geri çağırabilir. Hatta belki yalnızca birkaç bilgiyi, bize eski imgeleri hatırlatmaya yönelik basit bir, iki 'im'i' kendinde tutar. Ona göre bu durum algının kullanışlılığının ve süratinin bedelidir ve her türden yanılsama da buradan doğar (Bergson 2007: 27). Bu açıdan kavrayıştan bir 'yalıtma eylemi' (*act of isolating*) olarak bahsetmesi anlamlıdır. "Ona göre bir şeyi kavrarken bizi çevreleyen nesnelere dünyasından bir şeyleri kesip kopartırız" (Turvey 2008: 24). Bu haliyle belleğin sinematik anlatıma oldukça benzer bir şekilde çalıştığını söylemek teorik olarak mümkün bir hal alabilmektedir. Şeyler bellekte bütün yönleriyle 'kendileri' değilken, hatırlandıklarında da yeniden ve belki başka formlara da dönüştürülerek süzölmüş bir imgelem dünyası oluşturmaktadır. Bu dünya benliğimizle olduğumuz yerler arasında birçok başka duygu, düşünce bağları kurarken kimlik ve özneliğin de biçimlerini etkilemektedir. "Mekân varoluşun, dolayısıyla da kimliğin temel bir ögesidir. Benlik mekânda serpilir ve o nedenle burası dediği yerin silinmez izlerini taşır" (Schick 2000: 21). Bu açıdan Kavur'un kültür ve kimliğe yaptığı vurgu, mekânla olan ilişkimizle de oldukça yakından ilgilidir. Kişiler ve mekânlar hafızamızda birer izdir ve çoğu sanat eserinde olduğu gibi Kavur sinemasında da bu izler anlatımın temel öğeleridir. Bu izler 'yaşanılanlar' denilen anların bellekteki yerlerini oluşturan iskeletlerdir. Karakterler ise mekânlardan ayrı düşünülemez, öyle ki bazen anlatının içindeki mekândan ve sosyolojisinden tamamen ayrıksı karakterler, buldukları yerin yazılı veya yazılı olmayan kurallarına uymak zorunda kalmakta veya bırakılmaktadır.

Kavur'un gerçekleştirdiğini iddia ettiğimiz, zaman, mekân, karakter kavramları arasındaki alışlagelmiş kesin sınırları ortadan kaldırıp bunları bir bütün olarak sunma eğiliminde de belleğin ve imgesel algının odağa alınması yer alır. Bu açıdan Kavur filmlerinde rastladığımız türden göndermelerin kapsayıcı ve kavramları yerinden edici bir özelliği vardır. Çünkü Kavur, anı, tutku, rüya, hayal, zaman ve karakterler gibi sembolize ederek işlediği tematik şablonda bunları birçok açıdan sorguya açmıştır. Bu gibi kavramlar üzerinden belleğin imledikleri ile toplumsallığın izlerini harmanlamış, mekânsal düzlemde bu karmaşanın hareketliliğine dair ipuçları vermiştir. Bu tavrı, Deleuze'ün bahsettiği türden bir bilinçdışı tanımıyla benzeştirilebilir. Deleuze, Freud'dan farklı olarak bilinçdışını belirli kişisel köklere dair ilişkiselliği olarak değil, toplumun bütün alanlarını yorumlayan bir mekânizma olarak yorumlar. Ona göre bilinçdışı fabrikadır, üreten bir makinedir. Bilinçdışı sadece aile üstüne sayıklamaz, ırklar, kabileler, tarih ve coğrafya üstüne yani her zaman toplumsal alanlar üstüne saçmalar (Gavi 2004: 186). Bu çıkarımlar da Kavur'un vurguladığı anlamda sinemanın '*kimlik, yüz*' tarafının yoğun olarak bu alana referans edildiğine dair iddialarımızın da kaynağıdır. Kavur sinemasının kendine has derinliği işte bu konuya olan yakınlık ve tanıdıklığı ile de ilgilidir. Kavur, belleğin içe dönük, biriktiren ve dışavurumcu, aktarıma dayalı yanlarını, hem edebiyat hem de felsefeyle yakınlık kurarak yaptığı imlemeler sayesinde soyut kavramları resimleştirebilmiş, içeriklerin düşünsel yoğunluğunu duysal çerçevelere yerleştirerek aktarmıştır. Dolayısıyla çalışmanın temel dayanaklarından biri olan 'bellek, mekân, toplum ile özneler ve toplum arasındaki keskin ayrımları yumuşatması, birbirine yaklaştırması' ortaya çıkmıştır. Bu açıdan onun anlatımına uygun bir bellek anlayışı, kavrayışı açısından mekânların bazen birer karakter, zamanların (veya zaman kavramının felsefi karşılığı olan tanımların) bazen içinde yaşanan birer habitat, karakterlerin ise bunlarla iç içe, mesafesiz 'yüz'ler, lekeler, renkler olarak yorumlanabileceğini söyleyebiliriz. Filmlerinde hikâye, karakterler, mekânlar, zamanın kendisi hatta karakterlerin duyguları, birbirinin yerine geçebilen, bazen ayrılamaz bir bütün olarak adeta kendi hareketine sahip tek bir eyleyici olarak eklemlenmiştir. Bu açıdan belleğin işleyişinde şeyleri sınıflandırma, geri çağırma veya yeni bir forma dönüştürme süreçleri, yönetmen tarafından olabildiğince sorguya açılmış, sorguya gerek duyulan bir alana taşınmış olmaktadır.

2.3. Mekânı Yaratmak; Mekân-İktidar İlişkisi

Mekânın hem fiziksel hem de kavramsal olarak anlamlandırılmasında onun kontrol edici kanallarına dikkat çeken görüşler de sosyoloji, coğrafya, mimarlık gibi ilgili literatürde oldukça önemli yer tutar. Bu görüşlerden birine sahip olan Foucault'nun bakış açısı, iktidar ile mekânlar arasındaki kaçınılmaz ilişkilere dikkat çeken çalışmalarının sonuçları olarak ortaya çıkmıştır. Politik alana dair pek çok sorunsalın mekânsal bilgiyi gerektirdiğine değinen Foucault, “büyük kapatılma” olarak adlandırdığı, iktidarın mekânsal düzenlemelerini bilgi ve iktidar problemleri bağlamında ele alır. Bu bakış açısından mekânın taşıdığı iktidar izleri ve iktidarın mekân bilgisini kontrol ederek özneler üzerinde kurduğu tahakkümün işaretlerini de göstermiş olur (Crampton & Elden 2006: 94). Coğrafyacı Massey'in de benzer şekilde anlattığı gibi mekân doğası gereği iktidar ve sembolizmle doludur, egemenlik ve tabi kılmayla, ilişkiler ağının karmaşıklığı ile dayanışma ve ortaklıkla doludur. Mekânın bu özelliği bir çeşit “iktidar geometrisi” olarak adlandırılmaktadır. Toplumsal ilişkilerin belirlediği mekân, politikanın rol aldığı bir alandır ve politikanın bir aracıdır da. Yani “mekân, kelimenin geniş anlamıyla politiktir” (Massey 1994: 4-6). İktidar, mekâna çeki düzen veren temel yaptırımları oluştururken kontrol edici bütün kanalları elinde tutarak ve mekân üzerindeki kararları belirleyerek insan ilişkilerini de düzenlemiş, tahakküm altına almış olur. Sharp'ın da değindiği bu kanallarla iktidar söylemleri mekânlarda insanları, eylemleri, teknolojileri, kurumları, fikirleri ve rüyaların tümünü bir araya getirirler, dönüşüme sokar, toplar ve tekrar bir araya getirirler (Sharp 2000: 24). Bu kurumsallık ve bürokratik işlevsizlik aklı Foucault'nun mekân iktidar ilişkisinin dayandığı kavramsallaştırmaları hatırlatır. Ona göre modern iktidar, çocuğu okulla, hastayı hastaneyle, deliyi tımarhaneyle, askeri orduyla kuşatarak bireyselleştirir, kaydeder, sayısal hale getirir ve egemen olur. Her kentli beden bir kent mekânında kayıtlı hale gelince modern iktidar, kent aracılığıyla büyük bir gözaltına dönüşür. Bu çerçevede Foucault'nun dışa açılan bir hapisane kavramı geliştirdiğini ve bedeninin hapsedilebildiğini, dış mekânı değişime uğrattığını öne süren Akay, bu kapatılmanın zamanla ruhlarımızı tahakküm altına almaya dönüştüğü yorumunu yapar. Yirminci yüzyılın sonunda insanları kontrol etmenin hapisaneyi, tımarhaneyi, okulu gerektirmediğini, o halde modern ruhlarımızın bu özgürlük hapisanesinde toplum

olarak kontrol altında tutulduğunu, Foucault'nun kapatılma teorisinin aslında modem ruhlarımıza dair olduğuna değinir (Akay 1995: 59).

Diğer taraftan eş anlılığın dışında hatırlanmaya devam eden olayların da kendi oluşlarından sıyrılarak bir yorumlamaya dönüştüğü fikri de ortaya atılmıştır. Örneğin Tescili Pierre Nora'nın "hafıza mekânı" kavramını, hafızanın dışsallaştığı ve hatırlatma işlevini yüklediğimiz mecralar (tarihi olaylara atıfta bulunan şeyler, tarih ders kitabı, ulusal marş vs.) olarak tanımlar. Yani hafıza mekânları, artık gerçek bir hafızanın eseri olmadığı, arşivlere kaldırılarak tasfiye edildiğini ve "hafıza diye adlandırdığımız her şeyin hafızanın dışına" çıkıp ve bir anının dışına çıkıp artık barındırmadığı anlamlarla tarihe 'kazandırıldığı' alanlardır. Bir hafıza mekânı gerçek bir hafızanın orada olmadığına ortaya çıkmaktadır, hafıza mekânlarının korudukları şeyler tehlikede olmasaydı onları yeniden ve içeriğinin belirli kısımlarını değiştirerek inşa etmeye artık ihtiyacımız olmazdı. Fakat eğer, buna karşılık, tarih onları bozmak, değiştirmek, hamur gibi yoğurup taşlaştırmak, içini başka şeylerle de doldurmak amacıyla almasaydı, hafıza için mekânlar olmazdı (Nora 2006: 23).

2.4. Mekân Olarak Ev

Mekâna dair fikirleri farklı açılardan ele alırken literatürdeki tartışmalarda ev kavramının mekânsal karşılığına da değinmek gerekmektedir. Bunu yaparken evin fiziksel ve psikolojik taraflarını, bunların toplumsal etkilerle kesiştiği veya tamamen ayrıldığı noktalara dikkat çekilmelidir. Fakat temelde evi içindekilerin 'tandık', dışındakilerin 'yabancı' olduğu metaforu ile aynı zamanda daha büyük ölçekte toprak, yurt, yuva kavramları ile olan bağlarını da tartışmak gerekmektedir. Güvenlik ve konfor gibi içe dönük anlamlarla örülmüş ev kavramının yabancılıklara duyduğu ihtiyaç, dışarıyla olan kesin ayrılığın da düşünüşleri yorumlamak bu tartışmanın ilk alanı olacaktır. Ele alacağımız filmlerde işlenen ev temalarına uygun olarak, bu literatür tartışmaları da evin içi/dışı, evin içine bakmak, evden dışarı bakmak temalarını yorumlamayı da gerekli kılmaktadır. Son olarak yabancı veya öteki herhangi biri ile ilişkiyi kapatıp açma yetisinin sembollerini barındıran, fiziksel olarak toplumsallığa

uzak mekânlardan biri olan evin içi ve evin dışının toplumsal tarafları aktarılacaktır. Bu noktada evin güvenlik hissi yanında verdiği, öznenin kendini yansıttığı, yaşadığı mekân olarak yalıtım/açılma işlevi de dikkate alınmalıdır. Önceki başlıklarda değinildiği gibi mekânın kimlikler ve öznellikler üzerindeki etkilerini dikkate alarak, içine doğulan mekân olan ev ve odalar, öznelere ait en fazla kişisel verinin de bulunduğu alandır. Dolayısıyla kişilerin dünyayla arasındaki mekânsal bağın duygusal ve psikolojik olarak da çeşitli anlamlarla dolu köprüsüdür. Evin odalarını anılarla, hayallerle, rüyalarla da yaşatmak, evin duygu ve düşüncelerle iç içe geçebilen en etkili alanlardan biri olması fikrini güçlendirir. Evle ilgili geri çağırma anlarının bellekte tuttuğu yer ve bu türden sık aralıklarla tekrar eden hatırlama durumu, mekânı yaşayan geçmişteki öznelliklere denk gelme, onu deneyimlemeyi hatırlama gibi kimlikler üzerinde etkili olduğu varsayımı yapılabilecek önemli psişik hareketliliklerin de alanıdır. Fakat evle kurulan her türden ilişki, hangi bakış açısından olursa olsun içindeki her birey için, bir toplumsallığın, ideolojik yaklaşımların da sonucudur. Bu durum da evi özel bir alan olmanın ötesine taşırken, kamusal kavramının da genişliğini evin içine kadar çeker. Dolayısıyla özel alan, kamusal alan arasındaki ayrımlar bazı pratik farklılıklar (evde duş almak, uyumak gibi) dışında neredeyse zaten hiç var olmamıştır. Bu ayrım üzerine feminist kuramcılar da benzer bir kavramsallaştırma yaparak özel addedilen şeylerin de aslında politik ve toplumsal olduğuna değinirler.⁵ Onlardan biri olan, coğrafyacı Massey de, evin hem özel hem de kamusal bir alan, dışarıdaki kamusal dünyadan ayrı kalarak değil, onunla kurulan ilişkiler yoluyla biçimlenen bir alan olduğuna dikkat çeker (Blunt 2005: 510). Aynı hayali kalıplara göre evin kadın cinsiyetine ait/yanında, onunla çağrılan bir mekân olmasının bir başka sebebi de evin ‘mahrem’ tarafıdır. Kadın evde daha güvendedir, cinselliğini erkekler kadar göz önünde yaşamasının onaylanmadığı, bu sebeple de tehlikeye açık bir cins olarak kendi mahrem alanından gerekmedikçe çıkmamalıdır. Diğer taraftan Rachels’e göre, diğer insanlarla kurulan sosyal ilişkilerde çeşitliliği sağlayabilmek için mahremiyet zorunludur. Çünkü kurulan sosyal ilişkilerin niteliği, onlara verilen özel bilginin içeriği ve derinliği tarafından belirlenir. Her ilişkide iletişim kurulan kişiye (arkadaş, iş arkadaşı, doktor vs) aktarılan kişisel bilginin niteliği ve niceliği değişir (Rachels 1997: 69-76). Bu bakış açısına göre mahremiyet belirli bir alana imlenmek değil, her türden mekânsal ve sosyal alana kimi ne kadar dâhil

⁵ Özel alan politiktir.

edeceğine karar verebilme iradesinin kendisi oluvmektedir. Bu durumda kadın veya erkeklere ‘farklı’ davranan/muamele eden her mekânın arkasında, mahremiyetine sorgusuz sualsiz dalınmış, yerine karar verilmiş bireyler vardır demek yanlış olmaz. Yine benzer olarak Altman, mahremiyetin, fiziksel mekân üzerindeki etkilerinden ziyade fiili ve fiili olmayan davranışlarla ifade edildiğini belirtmiştir (Altman 1975: 48). Bu bakış açısına göre ise davranışlar mahremdir veya değildirler, mekânların bu davranışları düzenleyen etkileri göz ardı edilmediğinde tekrar mekân-mahremiyet ilişkisi kurulabilir.

Kişisel mekânlar söz konusu olduğunda ise evler, odalar en çok zaman geçirilen yerlerin başında gelmektedir. Bu açıdan da evlerle kurulan bağlar hem toplumsal hem de felsefi anlamda önemlidir. Miller, insanların buldukları koşullara bağlı olarak 'evlerini kendilerine uydurduklarını' (*accommodating the home*) ve yine koşulların kısıtlamalarına bağlı olarak 'kendilerini evlerine uydurduklarını' (*accommodating to the home*) söyler. Bu durumda da Lefebvre'in bahsettiği türden bir örtülü politik alana dikkat çekilmiş olur. Zira evler, yapılan, sahip olunan, kiralanan her şeyde olduğu gibi sınıfsal, statü odaklı, en önemlisi ekonomik olarak birer gösterebilir. Bu göstergeler evin fizikselliği üzerinden edindiğimiz birer yargı olarak yorumlanabilirken, evin içinde yaşayanlar için taşıdığı anlamlar sınırlandırılmaz derecede çeşitlenebilir. İnsanlar ve evleri arasındaki ilişki, çift taraflı bir uyum, uyma durumunu içerdiği gibi 'ev', bir nesne olarak algılanmanın yerine sürekli içinde bulunulan bir süreç olarak düşünülebilir (Miller 2002: 115). Bir süreci kapsamı itibarıyla ev, mekân olmanın ötesinde psikolojik ve sosyolojik bir devinimsel süreci de işaret eder. Coğrafyacı Peter Sommerville de, evin ‘gerçek’ ve ‘düşüncel’ (*ideal*) boyutlarda kurulduğunu ve bu boyutların her zaman birbirleriyle ilişki içerisinde ve tek bir sürecin parçası olarak oluştuklarını söylerken bunu ifade ediyor (Sommerville 1997: 226).

Evin aileyle bağlantılabileceği, ya da yalnızlığı hatırlatabileceği; salt bedeninin kendisinin ‘ev’ olarak düşünülebileceği; ‘ait olunan yer’ olabileceği gibi yabancılaşmanın ve dışlanmanın da derinden hissedildiği bir yer olabileceğinden bahsettik. Ev, ideolojik bir yapıntı olarak görülebildiği gibi var olmanın temellerinin dayandırılabilir bir yer olarak da düşünülmelidir (Mallett 2004: 66). Bu yorum

farklılıkları şüphesiz içinde doğulan ve uzun süre yaşamın önemli anlarının içinde gerçekleştiği bir mekân olarak evin bu çeşitlilikten ayrıksı düşünülememesidir. Tıpkı yazarların evi ‘mekânsal bir imgelem’ (*a spatial imaginary*) olarak kavramlaştırırken anlatmak istedikleri gibi. Ev hem maddî hem de tahayyül edilen bir mekândır ve onu anlayabilmek için fizikselliği ile ona atfedilen duygu ve anlam dünyasını karşılıklı bir bağımlılık, tamamlanma ilişkisi üzerinden düşünmek gerekmektedir.⁶ Mekân, bir fizikselliğin yanında, geçmişle ve güncelle olan bağlarıyla da sosyolojiktir. O yer, artık kimliklerin ve kimliklerin dışında kalanların ilişkilerinin de evidir. Dovey’in bu açıdan zamansal kimlik olarak yorumladığı ev, sadece geçmişle olan bağlantılarıyla sınırlı değildir; geleceğe de uzanır. Bu durumda ev, kimliğin temsiline olduğu kadar gelişmesine de olanak tanır (Dovey 1985: 43). Mekân algısının çalışmamızdaki önemi, oluşturduğumuz bu çerçeveye ile tartışmanın neden odaklarından biri olduğunu da açıklamamıza yardımcı olmuştur.

Çoğu zaman sosyal koşulların, dışlanmanın, ötekileştirmenin de etkili olduğu yerini yadırgama hissi yaşanan yeri değiştirme hakkındaki düşünceleri de etkilerler. Bu durum bazen yaşanan yeri bırakıp yeni yerler arama veya tamamen yok olma isteğini uyandırabilir. Geleceğin içinde bir ‘plan’ olarak mekânlar, kişiliğimizin bir parçası, onu dışa vurma arzumuzun da bir aracıdır. Mekânlar bize ait olanların bizde tutulması, bizde sergilenmesi için kişisel bir izleğin önemli parçalarına rastlayabileceğimiz hem semboller bütünü hem de somut bir kimliktir. Kişiliğimizi mekânlara yansıtır, onlardan belirli noktalarda etkileniriz. Bu açıdan geçmişten kurtulmak istediğimizde de yeni bir yerle kimliğimizi dönüştürmek de eski mekânı yeni arzularla değişmenin bir yoludur. Çünkü Bachelard’ın yorumladığı gibi geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık daha geniş olabilir. Doğduğumuz evde bulamadıklarımızın karşılığı olarak kafamızın içinde düşlenen ev imgesi doğar. Yaşamımızın geç döneminde, alt edilmez bir yüreklilikle, o zamana kadar yapmadığımız şeyleri daha sonra yapacağımızı söyleriz. Öyle ki hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceğimiz bir ev için saklamamızın belki de iyi bir yanı vardır. Ev inşa edilecektir (Bachelard 1996: 84). İçinde acı çekilen bir evde olmaktansa uzaklarda evsiz

⁶ B.Huppauf; Heimat – die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung“. In: *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Hrsg. Von Gunther Gebhard Oliver Geisler und Steffen Schroter. Bielefeld 2007, ss.109–144, s.124.

ve özgür olmak yeğlenebilir. Çünkü evde olma hali salt bir fiziksellikten çok daha öte duygusal ve düşünsel farklılıkların, olduğu gibi kabul hatta takdir edildiği, güven duygusunun belirli bir seviyeye kadar karşılanması gereken bir yerdir. Martin Heidegger, “eğer kendimizi evsiz ya da terk edilmiş hissetmiyorsak, dünyanın diğer şeylerinin arasındaki evimizde olduğumuzu” belirtirken belki de bu duygu bütünlüğünü sağlamanın önemine değinmek istemiştir (Heidegger 2008: 271). Dolayısıyla insanları eve bağlayan ve evden uzaklaştıran, yolculuğa çıkaran itkiler her insanın geçmişi ve geleceği arasındaki kaygıların, planların, hayallerin, tutkuların birer sonucudur. Bu planlar, kaygılar ve hayaller ise çoğunlukla birçok yönüyle toplumsal etkilerinden kaçamamış, belirli sosyolojik etkileşimlerin de birer sonucu niteliğindedir.

Evle ilişki, önce öznenin kendisiyle ilgili düşüncelerini düzenleme gücü olan bir ilişkidir. Bedenle diğer bedenler arasındaki mesafe, evle diğer mekânlar arasındaki mesafeyle birçok açıdan örtüşür. Bu maddeler beden de, içine doğulan evin de seçilememesi, ‘dışarı’daki dünyayla belirli güven sınımları yapıldıktan sonra iletişim kurulması, tehlike anında güvenli bir alan olarak içe/içeri dönme gibi en eski güdülerle çevrilidir. Bu sürekli üretimin özellikle tehlikeden kaçış ve tutku aramak için dışarıyı keşfetme halleri, her zaman bir dışarı ve içeri yaratır. Bu yüzden evi içeriyle, diğer mekânları dışarıyla özdeşleştirerek genel bir benzetme bütünü ile ele alındığında pencereler hem gözetleme hem seyirlik bir işlev sunarken, kapılar ise dışarı açılmanın, dışarıyla içeri arasındaki ilişkileri kontrol etmenin benzetmeleri olmaktadır. Özneliğin dışarıya açılan ilk kapısı olan bedenler, bu değerlerin anlamlarını üzerinde taşıyan ve onları yaşayan ilk ‘içeri’yken, dışarı ile olan ilişkilerin etkilerinin büyüklüğü düşünüldüğünde ontolojik açıdan ‘içeri’ kavramını bulanıklaştırır. Dışarı ile iletişimde bulunulan her an ise onun eyleyeceği ve söyleyeceği her metnin kendisine dönüştürdüğü için ‘dışarı’ kavramı da bulanıklaşır. Sadece durumların gerektirdiği bu konumlanma, belki de gerçekte dışarı ve içeri kavramlarının zannedilen haliyle dışarı veya içeri olmadığı fikrini perdeler. Artık sadece iki metafor olan bu kavramlar hayatımızın en önemli kararlarını belirleyecek kuvveti kaybetmiş değerlerdir. Mekân uzamında sosyal bir ‘kendinelik’ olarak önceden çoğu davranışları revize eden söylemler bütününe bir parçası halinde, bu durumu belirli aşamalarına kadar untabilenler kısmi özgür birer öznelikle sonuçlanmaktayken, çoğunlukla arasında kesin ayrımlar yapılan bu kavramlar

belirli sınırlandırılmalar bütünü olarak sonuçlanırlar. Dışarıdakiler tehlikeli, içeridekiler güvenilir, kapıyı açıp kapatan olarak özneler de kontrol edicilerdir. Gerçekte ise bu kadar basit bir işleyişin olmaması, içeridekilerin ve dışarıdakilerin pozisyonlarına uygun davranmaması, ötekileştirilen diğerlerini refleks olarak tehlikeli bulma eğilimini yersizleştirmektedir. Bu durumda ise ne kadar işlevsiz olduğundan bağımsız olarak ‘bizler ve diğerleri’ refleksleri, farkında olunmasa bile insanların karar verme durumlarında belirleyici olmaya başlayan felsefi bakış açılarının yarattığı sosyolojik bir karmaşa ile sonuçlanmaktadır. Bu bakış açısıyla evler, öznelerin geçmişini, başkalarıyla ilişkilerini, kültürlerini, coğrafyalarını, seçilebilen ve seçilemeyen imkân ve koşullarını da gösteren birer tamamlayıcı oluvermektedirler. Simmel’in bu konuyla ilgili belirli mecazlar içeren anlatım tarzı dikkat çekicidir. Simmel duvarın suskun, kapının ise konuştuğu yorumuyla yukarıda değinilen köprü olarak, evin kendisi hakkında da bir fikir ileri sürmüş olur. Ona göre kapının kapanması aynı zamanda açılabilirliği açısından, dışında kalan her şeye karşı duvardan daha güçlü bir yalıtım duygusu sağlamasını açıklar. Kapı, ayırma ve birleştirme işlevleri ve farklı iki yöne ait tek bir aracı olarak, bireylerin mekân ve onun dışında kalan her şey arasında bir bağ oluşturması özelliği ile içerisi/dışarı arasındaki ayrımı aşkınlaştırmasını da sağlar (Simmel 2013: 19-25). Dolayısıyla kapılar ve pencereler, insanların onlardan yapmasını beklediği işlevlerdir. Özneler kendini yalıtım istediğinde kapı ve pencereler onun adına konuşur, özneler dışarı çıkmak veya içeri başkasını almak ve kendilerini göstermek istediğinde ise kapı ve pencereler bu isteğin gereği olarak açılırlar. İlişkilerden direkt olarak etkilenen bu yalıtım veya açılma halleri kültürlere, sosyolojiye, kişisel seçimlere, siyasi yaptırımlara kadar birçok farklı etkenin sonuçlarıdır.

2.5. Bedenin Yeri, ‘Cinsiyetin Mekân Sorunsalı’

Bedenlerin seçilemeyen ilk yerleşkeler olarak düşünülebileceğine dair varsayımı hatırlarsak mekânları ‘düzenleyen’, revize eden her tür güç ve yaptırım alanının bedenler üzerinde de söz sahibi olmakta gecikmeyeceği varsayımını da eklemeliyiz. Yani beden, kişilerin, kişiliklerin dışarı açılan ilk alanı olarak belirli sosyolojik

imlemelerin de merkezidir. Doğulan andan itibaren bedenlere daha önceden üzerinde uzlaşmış cinsiyet tanımlamaları yapıştırılır ve ölene kadar bu bedenden cinsiyetine uygun belirli davranış ve yükümlülükler bütününe sağlaması beklenir. Bu kalıpların dayanaklı, dayanaksız her türden sebebi bir yana sonuçları öznelerin kendi isteklerinden bağımsız olduğu için çoğu zaman karşılanamayan bu tek tip cinsiyet normu çeşitli baskılara dönüşür. Yeterli, uygun, kararında erkeklik ve kadınlık beklentileri, bireyleri çoğu zaman yetersiz hissetme duygusuyla baş başa bırakır. Bu yetersizlik ise açığa çıkmayı bekleyen stresler, depresyonlar veya şiddete dönüşür. Örneğin bu konuda Connell'in hegemonik erkeklikle ilgili değindiği ayrıntıyı hatırlarsak, hegemonik erkeklik, kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleri (çalışmanın özelinde örneğin seks işçisiyle evlenmiş bir adam) ile ilgili olarak da inşa edilmektedir. Dolayısıyla farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşimin, ataerkil toplumsal düzenlerin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçası olduğunu da iddia eder (Connell 1998: 245). Bu aşamada bedenler ve taşıdıkları anlamlar, kişinin kendinden bağımsız, doğmadan önce dahi, nesiller aracılığı ile tüm gücüyle aktarılan cinsiyet kalıplarıyla doğrudan ilgili gibi görünmektedir. Eğer beden bir durumsa, o durumu bedeninin kendisinden önce toplumsalın onun hakkında düşündükleri, kararlaştırdıkları oluşturmaktadır. Bedenin durumuna uygun görülen bir cinsiyet ve bu cinsiyete uygun görülen cinsellik anlayışının dışındaki davranış ve tutumlar toplumsal olan beden söylemlerini krize sokmakta, dolayısıyla tehdit olarak algılanmaktadır. Buradan da kişinin bedeni ile toplumsal arasındaki ilişkiyi belirleyen yargıların, onun özne ve iktidar odaklı var oluş biçiminin de temel düzenleyicisi haline geldiği çıkarımı yapılabilir. Bu düzenleyici işlevin kendisini Butler'ın değindiği aralıkta yani toplumsal cinsiyetin kendisi olarak ele almak, değinmek istediğimiz konulara daha yetkin alanlar açması sebebiyle tercih edildi. Butler, toplumsal cinsiyetin aynı zamanda, cinsiyetleri tesis eden üretim mekânizmasının ta kendisini belirtmesi gerektiğine vurgu yapmıştı (Butler 2012: 52). Cinsiyet ve mekânların söylemsel olarak ve pratikte bu söylemlerin etkilerinin görüldüğü durumları benzer şekillerde ve benzer itkilerle şekillendiren en önemli etken iktidardır. Bu şekillendirme her alanda karşılaşılan en küçük ayrıntıdan, hayatları değiştiren yaptırımlara kadar geniş bir söylemsel alanda gerçekleşmektedir. Örneğin, Amerika'da kadınların oy kullanmadığı dönem ile Siyahilerin otobüslerde

ayrı bölümlerde oturtulmaya zorlandığı dönem aynıdır.⁷ Birbirinden bağımsız gibi görünen bu iki durum, söz konusu dönem için, öznelerin mekânlarını kendi belirlediği önceliklere uygun olarak ‘düzenleyen’ tek, kesin iktidara, yani beyaz, çoğunlukla cinsiyetçi, özcü erkeklere işaret etmektedir. Dolayısıyla cinsiyetin sınırlarını tesis eden iktidar, bedenlerin mekânlarını da tesis ve ıslah etmektedir. Böyle bir karar mekânizması kadınları dinlemeyen, dinlemeyi aklına getirmemiş bir birincillikle bedenler ve mekânlar arasındaki ilişkinin tekli ve sorgulanamaz tarafıdır. Irigaray, bu konuyla ilgili olarak kadınların bir ‘olmayan cinsiyet’ olduğunu, maşistlikle yoğurulmuş fallagosantrik bir dilde kadınların karşılığının ‘temsil edilemezlik’ olduğunu iddia eder (Butler 2012: 56). Kadınlar, insan dendiğinde akla gelen cinsiyet değildir, dilsel bir karşılıksızlığı, bulanıklığı temsil ederler. Benzer şekilde cinsiyete dayalı eşitsizliğin sömürgeci, ırkçı, işgalci ideolojilerde temel alınan ‘yok sayma’, ‘ikincil olarak atama’ fikri ile ortaklaştığı keşisimsel nefret söylemleri alanları da birbirlerini besledikleri için oldukça sık rastlanan kombinasyonlardır. Haraway, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları arasındaki politik ayrımların ortaya çıkması, tartışılmasının da bu keşişimlerle yakından ilgili olduğunu hatırlatır. Toplumsal cinsiyetin, kabul görmüş kategorik ırksal ve cinsel anlamları, modern çağda bedensel üretim ve bedeni yazma süreçleri ile bu süreçlerin sonucunda ortaya çıkan özgürleştirici ve muhalif söylemlerin üretilmesinde sömürgecilik kadar ırkçı ve cinsiyetçi baskının birbirine geçmiş tarihsel birliktelikleri olduğuna da değinir (Haraway 2017: 163). Bu sömürgeci ve fetihçi güç alanları aynı zamanda mekânın içinde yaşayan toplumla bağlantısını da kesen, mekân ve toplum ilişkisinin de tıpkı kadınlık ve insan olma ilişkisinde olduğu gibi, kendi üstünlüğünün alanı olarak eril gücün ikincilleridir. Sömürülen veya fethedilen yerler, o coğrafyanın biriktirdiği kültüre fiziksel güç ile baskın geldiğini düşünen ‘birincil’lerin tekelindedir. Bu açıdan da beden ve cinsiyeti hizaya sokan güçle, mekân ve toplumları hizaya sokan güç aynıdır.

Beden, tek başına ve zorunlu bir alan olarak ilk konumlandığımız temsil mekânı şeklinde yorumlanırsa, onun diğer mekânsal uzamlar gibi dışarıdan gelen etkilere

⁷ Jim Crow Yasası adıyla bilinen bir yasa paketi içerisindeki hükümler gereğince, eyaletlerde ulaşım araçlarını siyahilerin kullanması sınırlandırılmıştır. Söz konusu yasaya göre örneğin Montgomery’de otobüslerin %75’i beyaz ırktan kişilere ayrılmıştı. Otobüste siyahilerin oturabileceği alanlar farklı renklerle belirlenmişti ve beyazlar için ayrılan yerler dolmuşsa siyahiler beyazlara yer vermek ve hatta otobüsten inmek zorundaydı. Söz konusu yasalar bütünü 1875-1965 yılları arasında geçerliydi.

zorunlu olarak açık olması, çeşitli koşullarda sistemli bir şekilde terbiye ve müdahaleye maruz bırakılması gibi güç ilişkilerinde ne denli araçsallaştırıldığı da anlaşılmaktadır. Çoğu durumda beden bir takım özgürlükler alanı olarak sunulsa da doğumdan ölüme kadar sürekli güç ilişkileri tarafından (aile, devlet, kültür vs. yoluyla) izlenen, denetlenen, gerektiğinde çağırılan/talep edilen bir taşıyıcıdır. Onu özneleştirilen iktidar ilişkileri, aynı yöntem ve rasyonalizasyonla eşyalaştırabilmektedir. Örneğin belirli bir yaşa geldiğinde askere gitme zorunluluğu, çevreden gelen evlenme baskısı, sistemin talep ettiği normlara uyma zorunluluğu gibi durumlarda öznenin kendisinden çok öznellik performansının önemsenmesi söz konusudur. Bu durumlarda eğer özneler talep edilenleri karşıla(ya)mıyorsa, öznellikleri talebin ciddiyetine göre sorgulanmaya hatta askıya alınmaya hazırdır. Foucault'nun 'biyoiktidar' kavramı bahsettiğim türden iktidar ilişkilerinin daha detaylı bir şekilde açıklanması üzerinedir. Ona göre bedenin üzerindeki kesin tahakküm modern çağda yerini bu türden kapsayıcı ve daha az hissedilen (fakat asla daha az baskı gösteren değil) bir tahakküm biçimine evrilmiştir. “Egemen iktidarın simgelediği öldürme gücü, yerini artık titizlikle bedenlerin yönetimine ve yaşamın hesapçı bir biçimde işletilmesine bırakır” (Foucault 2016: 99-100). Biyoiktidar çağı, nüfus düzenlemeleri yönünden bir denetim zincirlerine vurgu yapar; okullar, atölyeler, kışlalar bu denetlemenin kendisi olarak gelişir ve doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut ve göç sorunları bu başlıklarda konu edilirler. Bu yeni biçimde savaşlar eskiden olduğu gibi hükümdar adına değil 'herkesin var olması' adına yapılmaktadır. Değerden yoksun hayatın 'biyolojik' olarak belirlenmesi, yaşayabilmek için öldürme fikrinin uzantısıdır ve hayatın 'kutsanması' ile birbirini tamamlayan bir ilişki içindedir.

Cinsiyetlerin mekânlarla ilişkisi de cinsiyetler üzerine üretilmiş söylemlerin kalıplaştırıcı etkilerinden kaçamaz. Bu kalıplardan bazıları kadınları evle, evin içindeki etkinliklerle, evle ilgili her şeyle özdeşleştirilen cinsiyet olması ile ilgili iken, aynı kalıplara göre erkeklerin evle ilişkisi oldukça yüzeysel ve işlev odaklıdır. Erkekler evi dinlenmek ve ihtiyaçlarını karşılamak odaklı kullanırken, kadınlar evdeki herkesin ihtiyaçlarını yerine getirmekle sorumlu kişilerdir. Elbette bu türden kalıpların etkilerinin azaldığı, hatta hiç olmadığı evler de yok değildir. Fakat kadınların mekân olarak evle ilişkili sorumluluk alanları ve evin mahremiyetinin kadının mahremiyetiyle

özdeşleştirilerek üretilen söylemler üzerinden gerçekleşmesi kadının ve evin 'sahibi' bir erkeği işaret etmektedir. Bu açıdan iktidarın, ev ve evin dışı ile ilgili yaptırımları ataerkinin önemli bir alanıdır denilebilir. Kişisele, mahreme dayandırılan bu yaptırım alanı ise feminizmin eleştirilerinin temel dayanaklarından. Kadının evle ilgili sorumluluk ve görevleri kişiselleştirilmiş, özcü bir cinsiyet formuyla dayatılmıştır. Aksu Bora'nın 'Özel olan politiktir' sloganına yaptığı yorum, bu dayatmaların toplumsal alanlarda edindiği yer hakkında aydınlatıcıdır. Ona göre 'kadın kurtuluş hareketi, kadınların tek tek, kendi hayatlarında yaşadıkları, acısını çekmekle birlikte 'kişisel sorunlar' olarak gördükleri ezilmişliği' ortaya çıkarmıştır ve hareketin en büyük başarısı bu 'kişisel' sorunların gerçekte bir siyasal mücadele konusu olduğunu gösterebilmesidir (Bora 1995: 83).

Beden ve toplumsalın ilişkisi öncelikle bedenlenmiş bireyin cinsiyeti üzerinden geliştirilmiş normlar yapısıyla çevrelenmiştir. Kavur filmlerinde de bu konuda bazı göndermeler ve eleştiriler yer alır. Klasik sosyolojik yaklaşımlar, toplumu anlamak veya açıklamakla ilgili kuramlarda uzun süre bu konuya daha uzak fikir sistemleri geliştirdiler. Bir kadının yaşam biçimi ile erkeğinkinin aynı dinamiklerden eşit derecede etkilenen sosyolojik olgular olduğuna dair bir önkoşulla hareket ettiler. Hatta çoğu makro ideoloji bu değişkeni (cinsiyet) kuramlarına eklemek için yirminci yüzyılı bekledi. Bu hareket tarzı beden ve kimlik politikalarına dikkat çekilmeye başlanan yirminci yüzyıla kadar diğer bilimlerin olduğu kadar sosyolojinin de önemli bazı başlıklarını etkilemiştir.

Beden politikalarının özellikle kimlikler ile ilgili kısımları dikkat çekmeye başlarken, beden hakkındaki kapsamlı sorular tekrar gözden geçirilmiştir. Özellikle aşkın özcü yaklaşımların yerini eşitlikçi yaklaşımlara bırakması, her insanın eşit derecede önemli ve değerli olduğu düşüncesi ile birlikte, bedenlerin farklılıkları ile ilgili yaşadıkları aşağılanma, ayrımcılık da görünür olmuştur. Bazı bedenleri kabul etmeyen mekânlar, kapalı üretici alanlar (politika, yasa çıkarma, kültür-sanat etkinlikleri vs.) bu görünürlüğün ortaya çıktığı düşünsel yapının somut olarak gerçekleştiği yerler olmuşlardır. Beden olmak, belli bir dünyaya bağlı olmaktır ve bedenimiz öncelikle mekânın içinde değildir; bedenimiz mekâna aittir (Merleau-Ponty 2016: 213). Bireyler

sosyolojik, hukuki, siyasi olarak insani addedilen bir anlamlar ağacındaki kavramlar içerisinde hem sınırlanır hem olmadığı yerlere kadar genişletilir. Özneye ait bedenle ilgili içeriklerin bazı kısımları karşılanır, bazı kısımlarından taşılır fakat insan bedenleri, diğerleri tarafından gördükleri muameleyi bu bedene bağlanmış farklı anlamlandırmalar yoluyla deneyimleyeceklerdir. Mekânsal bir zorunluluk olarak bedene konumlanmak, belirli 'değerler ve değersizlikler' yapılarıyla birlikte anılacaktır. Çünkü mekân, var oluşu ikame çabaları, hayatı sürdürme konusundaki duyarlılıklar ve kimlik siyasetleri (cinsiyet kimliği, bedensel imlemelerin mekânsal kısıtlamaları) açısından da işlevseldir (Aytaç 2006: 876). Bu işlevler aynı zamanda çoğu kimlik politikasının sınırlarını de belirleyen kısıtlamaların kaynağıdır.

Bireyin cinsiyet halleri, onu belirli durumlarda kesin mekânlara sabitlerken, sokağa veya başka bir mekâna olan uzaklığını arttırıyor. Örneğin bir kadının bulunduğu bazı kamusal alanlar yadırganırken erkek, (sadece kadınlara özel durumlar için tasarlanmış ve küçük bir yüzdeliğe sahip alanlar dışında) kamusalın her ortam ve mekânında birincil olarak var olabiliyor. Bedenin bu mekânlara bağlı toplumsal varlığı/imkânı her toplumda o toplumsalın cinsiyetine bağlı olarak değişiklik gösterirken bizim toplumumuzda örneğin çoğunlukla belirli saatlerde sokakta kadın olmasının yadırganması durumu yaygındır. Bu açıdan içinde yaşanan bir mekân olarak baktığımızda Beauvoir'ın "beden bir durumdur" (Beauvoir 1993: 38) fikriyle konuyu açmak faydalı olabilir. Bu fikri temellendirirken öncelikle bedenin ilk özelliğinin bir varlığı işaret etmesi, ikincil olarak da bu varlığın özne tarafından belirlenmiş bir vaziyette ortaya çıkmaması hallerini hatırlamalıyız. Bu hallerin kendileri toplumsalın içinde birer öncelikten (veya öncelikli bir varoluşsal tartışmadan) çok o beden için yaptırım alanını belirleyen bir dizi çerçevenin 'gerekliliklerini' temsil eden adımlar olarak görülüyor.

Bu sonuç beden-mekân çerçevesinde Butler'ın da değindiği gibi yine bir toplumsal cinsiyet tanımı içerisine oturur çünkü "toplumsal cinsiyet"i içinde üretilip süregeldiği siyasi ve kültürel kesişme noktalarından ayırarak değerlendirmek imkânsızdır (Butler 2012: 46). Mekânların cinsiyetlere olan etkileri, onların iktidar kanalları ve söylemleri ile olan ilişkilerinden kaynaklanan birer paradoksal ağ ile

oluşturulur. Kadınlar ve erkeklerin evde ve kamusal alanlarda kullandığı alanlar ve o alanlarla ilişkilerini düzenleyen söylemler tamamen toplumsal cinsiyete dayanan bazı hayali yaptırımlarla düzenlenmektedir. Örneğin kadın evde mutfakla ve temizlikle bağdaştırılan alanlarla ilgili olması gereken cins olarak görülürken, erkek daha çok dinlenme alanlarında ve evde olduğu zamanlarda evin içindeki olayları belirleyen cins olarak kodlanmıştır. Kamusal alanda ise kadınların mekân kısıtlaması daha fazladır diyebiliriz. Özellikle saatlerle belirlenen kısıtlamalar, erkeklerin yoğun olduğu yerlere girilmesinin hoş karşılanmadığı, böyle mekânlarda olan kadınların ise tehlikeye açık ve bu tehlikeyi çağırdığı algısı oldukça yaygındır. Bu durumun bizce temel sebebi birçok şeye olduğu gibi mekânlara da erkeklerin tahakkümü altındaki yazılı olmayan düzenleyici içtimai koşullardır. Mekânlardan da kadınlardan olduğu gibi erkeklere tabi olması beklenir. Kamusal alanların kamudan ayrı düşünülemeyen toplumsal hareketlilik alanı bu tür ataerkil kurallarla ataerkil iktidar kanallarına bağlı bir şekilde düzenlenmesi söz konusudur. Bu tabi olma durumu erkek tahakkümünün, öznelere düzenleme eğiliminin bir sonucudur. Belirlenen kalıpların dışında hareket eden kadınlar ise aynı ataerkil düzen tarafından kötülenir, dışlanır. Örneğin Anadolu taşralarında kadınların alışveriş yapması uygun görülmeyen bir davranış biçimidir, bölgelere göre çarşıya çıkma kısıtlamaları değişkenlik gösterir. Bu durumda mekânlar, onunla iletişim halindeki insanların sosyolojisi ile birebir ilişki ve etkileşim halindedir. Cinsiyetler üzerine üretilmiş ve aktarılan toplumsal cinsiyet kalıpları da insanların mekânlarla olan ilişkileri üzerinden değişerek veya aynen aktarılır.

Cinsiyetlerin kesin ve kategorik ‘farklılıklarına’ dair kurulmuş fikirler veya yargılar, onları iki ayrı blok şeklinde ayırarak çoğu zaman birbirine zıt olduğu varsayılan davranış, düşünüş kalıplarıyla sınırlandırılmıştır. Kadın ve erkek denen veya kendini bunlardan biriyle tanımlayan her insan, o andan itibaren kendinde olmayan bazı özellikleri vaat etmiş, kendinde olmayan bazı özellikleri ise yok saymaya rıza göstermiş olmaktadır. Dahası toplum, öznenin kendi cinsiyetiyle ilgili düşüncesini onun söylemlerine bakmadan kesin yargılarla donatmakta, bedeni, içerdiği etkileşim kanallarında sürekli yorumlamaya, farklı söylemler içeren dayatmalara da maruz bırakmaya devam etmektedir. Her tür kimliklenmede rastlanan bu durum, özellikle bedene yaptığı özcü vurgu sebebiyle yaratılışçı, ikili cinsiyet anlayışı olarak kendini

gösterir. Bu türden cinsiyet anlayışı, başka ihtimallere, açıklamalara olanak tanımayan, farklı varoluş taleplerine yıkıcı bir dışlama güdüsüyle sonuçlanmaktadır.

2.6. Yabancılık, Kaçış, Mültecilik ve Mekân İlişkisi

‘Ötekiler’ artık dışarı bakıldığında görülenler, ‘bizimkiler’ ise içeri bakıldığında görülenlerdir ve bu konumlanma geometrik bir anlatımın çok ötesinde sosyolojik etkileşimlerin, dolayısıyla sosyal ilişkilerde dışlama davranışının ilk kaynağının da başlangıç noktasıdır. Dışarı ve içeriğin taşıdığı anlam bütünlüklerinin (güvenlik, yalıtılma isteği, konfor, mahremiyet) sosyolojik sonuçlarından ikisi olan ‘bizler ve ötekiler’ kavramları önemli siyasi, tarihi, kültürel hareketliliklerin de karşılığı olarak kendini gösterir. Öteki’nin neden olumsuz birçok anlam kanalını kendinde topladığına dair literatürde önemli fikirlere rastlanır. Keza *hospitality* (misafirperverlik) ile *hostility* (düşmanlık/husumet) arasındaki etimolojik ortaklık yüzyıllar öncesine dayanır. ‘*Hostis*’ Sanskrit kökeniyle yemek, tüketmek, yok etmek anlamlarında kullanılırken ‘*hospitality*’deki *-pa- pascol/pasture* yani beslemek, yemek vermek, yemlemek anlamı katmaktadır. Etimolojik olarak bu kadar benzemesi, husumet ve misafirperverlik arasındaki benzerliklerin aynı sosyolojik etkileşim alandan edinilmesi dolayısıyla da anlaşılırdır. Zira maddi manevi ‘mülkler’ üzerine ilişkilerin temel alındığı toplumlarda, başka bir mekândan yeni bir mekâna, toprağa, yurda gelen birisi ile ilişki artık ya paylaşmak ya da kovmak üzerine olmalıdır. Bu tanımlama çerçevesi kişiler üzerinde de benzer kanallarla çalışan bir mekânizmaya sahiptir. Eve alınan insanların da ülkeye alınanlarla benzer, temel belirleyicileri vardır.

Değinmek istenilen nokta evin bir ‘biz’ ve evin dışının bir ‘öteki’ yarattığı fikrinin temelindeki mekânsal bağdaştırmalara dikkat çekmekti. Yine terminolojiye 20. yüzyılın başında giren *xenophobia* (*yunanca; xenos*) yabancı düşmanlığı kavramıyla ilgilidir. Çünkü daha önceleri misafirperverlik veya husumet çoğunlukla yabancıya içine girdiği toplulukla ilişkisine bağlıyken 20. yüzyılın başlarında artık yabancıya sadece ‘kavramsal varlığı’, kendisine tutum belirlenirken önemli hale gelmiştir. Bunu ulus devletlerin güçlenmesi, ulus fikrinin kutsanması gibi toplum içi dinamiklerle

olduğu kadar, başka toplumlarla ilişkilerin, karşılaşmaların yoğunlaşması gibi ulus aşırı etkileşimlere de bağlanabilir. Evin içine yabancılarla ilgili taşınan bilgilerin sıklığı ve yoğunluğu, her hangi bir ilişkiselliğe gerek duyulmadan ‘öteki, yabancı’ yaratma noktasında etkili olmuştur. Kesin olansa zenofobi’nin, yani sadece yabancılıkla ilgili nefret ve rahatsızlığın kurgusal tarafının, kesin yargı içeren bu formunun, her türlü bilgiye ulaşmanın yaygınlaşması itibariyle yakın tarihte dönüşüme uğradığıdır. Örneğin Afrika’ya hiç gidilmemiş olsa da, Afrika’lı birinden kendi deneyimleri dinlenmesine de artık Afrika hakkında birçok farklı yolla edinilen bilgiler sayesinde ona dair bir fikir edinilebilir. Bu durum da özellikle mekânlar ve insanlara karşı onları bilmeden de ‘bilmek’, onlara karşı yargılarımızı hiçbir tecrübeye dayandırmadan oluşturulabilen bir hayali öteki’ler dünyası yaratmaya sebep olmuştur. Belki de hem toplumların içindeki etkileşimlerde hem de toplumlar arası ilişkilerde öteki kavramının siyasi söylemlerde bu denli önemli bir hal alması, bu hayali dünyanın bir eseridir. Başka bir deyişle biyopolitik söylemin mültecilik, yabancılık gibi kavramların pratikte karşılıklarıyla verdiği ‘mücadele’, ortak miras, mülk, soy, yani ulusal devletin tahayyül olarak bile olsa kendine haslığını tartışmaya açan yabancılar, ulus için esas sorun olarak görülmeye başlanmasının bir sonucudur. Diğer taraftan farklı mekânsal ortamlara, yani başka toplumların yaşam alanlarına dâhil olan yabancılara düşmanca davranmamak ise yabancıların haklarının da kendi hakları kadar değerli görüldüğü, Kant’ın deyişiyle misafirperverlik (hospitality) kavramını kuvvetli kılar (Kant 1923: 357–358). Derrida ise bu misafirperverliğin tiyatral bir portresini çizerken, ‘bize ait’ sanılan her şeyin kesinliğini tehlikeye atacak bir ötekiyi koşulsuz bir şekilde buyur etmeksizin konukseverliğin mümkün olmadığına değinir (Naas 2006: 13). Bütün bu tartışmalar, ‘yurt’ olarak ülkede, ‘yuva’ olarak da evde, içeridekiler ve dışarıdakileri yaratan açıklığın mekân tarafına, bu mekân algısının da sosyolojik birçok kanalına dikkat çeker.

Yabancılık kavramı her anlamda farklı tanımlara açık, hatta yorumlanacağı içeriğe göre çoğunlukla bu göreceli tanımlara ihtiyaç duyan bir kavram olarak kendini gösterir. Yabancılık; en az iki ayrı özne, durum, kültür, grup gerektiren bir anlamsal yapı üzerinde durmaktadır. Bir yakınlık, uzaklık talep ederken, bu mesafe ise yabancılık kavramını başlatan, bitiren bir önem arz eder. Çünkü kişiler diğer imleyene eğer çok yakın olursa yabancı olmaz, artık grup üyesidir ve eğer çok uzak olursa grupta bir

ilişkisi kalmaz. O halde yabancı olmak, uzaklık ve yakınlığın bir karışımıdır (Ritzer & Stepnisky 2013: 44). Yine aynı mesafe durumuna dikkat çeken Simmel; “Mekândaki verili her noktadan belli bir uzaklıkta olma durumu ile belli bir noktaya bağlılık arasında” yer alan yabancı, bu iki özelliğin sentezi olarak görülmektedir” der (Simmel 2009: 149). Bu görüşlerin bir sonucu olarak yabancılık, iki ayrı imleyenin arasındaki ilişkinin kendisi olduğu kadar ondan en çok etkilenenidir.

Yabancılığın bu iletişimsel boyutuna dikkat çeken önemli bir çıkarım da Bauman’a aittir. Ona göre yabancıların yabancılığı aslında bizim bilgisizliğimizdir ve yabancı ne kadar yabancıysa, onun hakkında ne kadar az bilgi varsa, onu bir tipolojiye indirgemede o kadar az kendimizden emin oluruz (Bauman 2016: 205).

Bauman, ötekinin tehlike içeriği hakkında ‘karar verilemez’ ve ‘sınıflandırılmaz’ olması varsayımının, egemenin bir blöfü olduğunu kanıtladığına dikkat çeker. Ona göre karar verilemezlerin hepsi ne o/ ne de şu olarak ifade edilebilir. Öteki, hiçbir şeydir ve her şey olabilir. “Yabancı, yaşam dünyaya ‘baştan’, ‘kökeninden’, ‘en başından beri’, ‘ezelden beri’ ait değildir, dolayısıyla da yaşam dünyanın kendiliğindenliğini sorgular ve varoluşun ‘çıplak tarihselliği’ni somutlaştırır” (Bauman 2003: 82). Bu bakış açısından çıkarabileceğimiz şey ise ‘ötekiler’in daha çok ‘biz’in ne olup olmadığıyla ilgili olması, eğer ‘biz’le ilgili bir konuda anılmıyorlarsa ötekilerin yokluğu ve eğer biz’le ilgili bir konuda biz’in alanlarına giriyorlarsa ötekiler’in her şeyliği meselesidir. Bu ‘her şeylik ise açtığı yeni kaos ortamında tehlike altında hisseden egemeni, yabancıyı var gücüyle püskürtmeye iter. Bauman’ın bu yabancı tasvirinde ek olarak iki aşama vardır. Birincisi, evsizlik/yersiz yurtsuzluk ile yakından alakalıdır ve ontolojik bir tartışmanın odağındadır. Bu tür post modern yabancılık halinin ikinci tezahürü sosyal ve kültürel bir boyutta yaşanma biçimidir ki Bauman için varoluşçu “evsizlik”, artık çağdaş bireylerin özelliği haline gelmiştir (Marotta 2002: 42).

Ötekiliğin belki de en çok bulanıklaştığı hali olarak mültecilik tarihin her döneminde toplumların sorun edindiği kavramlardan biridir. Mülteciler, öncelikle müphemlikleri ile ulusal biyopolitik kurguyu en çok sekteye uğratan gruptur. Devlet-

vatandaş ilişkisinin egemenlik ilkesini ulusa devreden siyasal ve ontolojik bağı krize sokup sorguya açmaktadır. Mültecilerin, insan/vatandaş, doğum/milliyet ('nation' (ulus) kelimesi nationem/genus (doğum) kökündendir) arasındaki ittifakları tartışmaya açarak, 'modernleşmenin temellendiği biyopolitik kurguyu tahriş etmektedir' (Agamben 2001: 169-172).

Buraya kadar 'öteki'ni ulus devletin biyopolitik inşasının dışarıdan 'eve' gelen yabancılara tutumları üzerinden tartıştık. Öteki kavramının ulus ve devletin içindeki 'vatandaş'lara imlendiği toplumsal çerçevede ise egemenin yerelde ürettiği söylemlere uymayan politik var olma ve karşıt fikir sahipliği üzerinden ortaya çıktığına da değinmeliyiz. Toplum ve politika üretenler arasındaki ilişkilerinin karşılıklılığının sadece resmi bir onaylanma üzerinden ilerlediği toplumlarda 'öteki', müphemliğini korumaktadır. Çoğulcu egemeni tehdit altında hissettiren herkes, ulus devletin güncel iktidarı ile aynı düşünmeyen, niyetinden şüphelenilen birer ötekine dönüşür. Tek veya en 'yerel'in kendisi olduğu iddiasındaki bir egemen söylem için bu açıdan aslında 'biz' kavramı, politik söylemin içeriğine göre oldukça küçülebilen niceliğe sahip gruplara karşılık gelebilir. Yani iktidar söylemlerinin kuşattığı, yarattığı 'biz'in özellikleri, biz'i o kadar küçültür ki sayısal olarak çoğunluk, dışarılanmış azınlıklardan oluşmaktadır. Yine de 'biz'li söylemlerin gücü pratikteki karşılığında çok, yeni veya yabancı durumların ihtimalinin yarattığı korkuyu hatırlatması açısından farklı ötekileri de egemen 'biz'e yakınlaştırmada işlevseldir.

2.7. Taşra, Kent Ayrımına Mekân Odağında Bakmak

Türkiye'de taşra ve kent kavramları kendine özgü tarihsel dönüşümünün de etkisiyle dönemselsel olarak farklı anlamlarla yorumlanmışlardır. Elbette bu durumun en önemli sebebi iç ve dış nüfus hareketliliğinin yoğun olması, taşra nüfusunun büyük bir hızla azalıp kent nüfusunun aynı hızla artmasıdır. Sadece doksan yıl içerisinde kalıcı iç göç yaklaşık olarak nüfusun %76 sının yer değiştirmesi (köyden kente göç) ile sonuçlanmıştır. Bunun yanında geçmişte mübadeleler, sürgün ve köy boşaltmalar gibi yığınların mekân değişiklikleri ile sonuçlanan demografik hareketler mevcuttur. Bu

veriler iki jenerasyon üst üste, toplumda yer değiştirmemiş, doğduğu yerde yaşamaya devam etmiş nüfusun azlığına işaret ederken, mekân algımızı da önemli ölçüde etkilemiş olmalıdır. Bu hareketin sayısal veri olarak anlattığı şeyin toplumsal karşılığı sanılandan daha karmaşık bazı dinamikleri işaret ediyor olabilir.⁸ Kavur filmlerinde de benzer açıklık ve çeşitlilikle yaklaşılan taşra, kent ayrımının farklı boyutları veya aynılaştığı kısımlar da çalışma açısından önemlidir.

Taşranın resmi tanımından çok insanların kafasında oluşturduğu uzaklık, sapa, kapanmışlık ve yetersizlikle ilişkilendirilmesi konumuzla daha yakından ilgili bir durum olacaktır. Öncelikle Nurdan Gürbilek'in '*Taşra Sıkıntısı*' adlı yazısında belirttiği türden bir taşra tanımlamasına göz atılmalıdır. Buna göre ancak taşrada yaşayan ve yaşamışların, taşranın darlığını hissetmişlerin, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kalır, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği türden bir sıkıntı hissi üzerinde durmamız gerekecek. Belirli açılardan hareketsizlik, yavaşlık, ulaşım zorluğu gibi sebeplerle bu durağanlığa evrensel bir şablon olarak katılabileceğimiz gibi sadece bu türden bir tanımlama ile taşra kavramını olduğundan daha dar bir alana sığdırmayacağız. Çünkü özellikle mekânlar insanların hayatlarına zannedilenden farklı şekillerde nüfuz ediyor olabilirler. Bir başkası için şehir hayatı sapa, güdük kalmışlıkla tanımlanabileceği gibi şehirde yaşamamanın her zaman birçok yoksunluktan uzaklaşmak anlamına gelmediğini de akılda tutmak gerekmektedir. Diğer bir deyişle şehirden uzaklaştıkça azaldığını düşünülen şeylerin yerini taşraya yaklaştıkça çoğalan yeni şeyler alacak, 'sıkıntı veya daralma' ise görece tanımlamalarla kesinliğinden şüphe duyulacak bir çerçevenin içinde kalacaktır. Diğer taraftan mesafe olarak yakındaki 'hareketliliğe' ekonomik, sınıfsal, bireysel sebeplerle ulaşamamak da kent tanımını yaparken dikkate alınmalıdır. Dahası bu hareketliliğin, güdük kalmışlığın kendisi olduğunu düşünenler de olabilir. Durduğumuz bu yerde Sennett'in kent yabancılığı kavramına değinmek bakış açımızı genişletmemize yardımcı olacaktır. Ona göre kentler herhangi bir tehdit durumuna karşı göz temasından kaçınmaya çalıştığımız yabancıların varlığıyla, anlık, geçici, uçucu, kısa süreli etkileşimlerin meydana geldiği ortamlardır (Sennett 2008: 321).

⁸ 1927 yılı 13.6 milyon nüfusun yüzde 24.22 kentte, yüzde 75 .78 kırdaki yaşamaktaydı. 2010 yılı verilerine göre 73.7 milyon nüfusun yüzde 76.26 kentte, yüzde 23.74ü kırdaki yaşamaktaydı (TÜİK, 2011a.).

Bir takım kültürel faaliyetlere veya kalabalığa bu kadar yakın olma arzusu, kişilerin güdük kalmış bir yoksunluktan kaçmaya çalışma, onu yok sayma dürtülerinden de kaynaklanabilir. Dolayısıyla az sayıda insanla kente göre daha dar bir alanda etkileşim ve kamu alanına sahip olmanın getirdiği davranışsal sınırlılık durumunu düşünsel bir sınırlılık alanına taşımayacak, taşra insanlarını tek bir tema üzerinden aynılaştırmayacağız. Kavur'un kavramsallaştırdığı haliyle taşra, kentten ayrıksı bir alandan çok onunla karşılıklı bir tamamlama, nihayete erdirme ilişkisi içerisinde.



III. BÖLÜM

3. KAVUR'UN MEKÂNLARI; BELLEĞİN İMLEDİKLERİ VE TOPLUMSAL KARŞILIKLARI

Bu kısımda Kavur sinemasının birkaç temel özelliğini ele alacağız ve bu konularda bazı detaylara yer vereceğiz. Daha sonra yukarıda literatür tartışmasını yaptığımız kavramların hangi filmlerinde nasıl ele alındığına dair temel örnekler vereceğiz. Alt başlıklarda ise bu filmlerin kısa hikâyeleri, çalışmaya dâhil edilmelerini gerektiren bağlantıları ile birlikte detaylandıracağız.

Kavur sinemasıyla ilgili ilk olarak sinemasının temalar ve göndermeler açısından farklılaşmış, iki ayrı döneme ayrılmış olduğudur. Kavur'un ilk dönem filmleri toplumcu gerçekçi temalar, sosyolojik kavramlarla çok yakın bağlarla örülmüş mesajlar ve alt metinlerle doludur. Bu çok yönlülük Kavur'un sinemasında izleyiciye geniş bir görüş aralığı sağlamış, birçok konuda hem metafizik hem materyalist bakış açılarından düşünebilmeye olanak sağlamıştır. Ömer Kavur, ilk filmlerinde toplumsal sorunları daha geniş çerçevede ele alırken, ilk iki filminde (*Yatık Emine*, *Yusuf ile Kenan*) karşılaştığı sansür nedeni ile 1980 sonrasında toplumsal sorunları, birey ve onun içinde bulunduğu dar çevre üzerinden ele almaya başlamıştır.⁹ Sonraki zamanlarda sansürle ilgili yaşadıklarının da etkili olabileceği, sinema anlayışında kendi tarzını yakalama ve oturtma yoluna girme çabasının daha etkili olduğunu düşündürecek bir dönüşüm gösterecektir. Scognamillo, 1980 sonrası dönemde Ömer Kavur'un daha geniş bir tematik arayış içine girerek, kuru gerçekçiliği aşip toplumcu/siyasal kalıpları kırarak, bir

⁹ *Sansür Kurulu senaryoyu geri çevirme gerekçesi olarak, bir devlet görevlisinin bir fahişeye ilişki kuramayacağını gösterir. Bunun üzerine senaryo Turgut Özakman'la birlikte Ömer Kavur tarafından tekrar yazılır, ilişkilerin ve diyalogların yumuşatılmasına rağmen filmin senaryosu sansür kurulundan ancak rüşvetle onay alabilmiştir. Rüşvet alan üye, Ömer Kavur'a Yatık Emine gibi kadınların gerçek hayatta var olduğunu, ancak bunları göstermemek gerektiği, göstermenin sakıncalı olduğunu söyler (Kuyucak Esen, 2014; 39).*

kişilik sineması oluşturmayı ya da bir sentez yaratmayı yeğlediğini belirtmektedir (Scognamillo 2003: 341). Belirli kısımlarına katıldığımız bu yorumlamanın Kavur için ne kadar açıklayıcı olacağı tartışılabilir fakat Kavur ilk dönem gerçekçi sinemasında konunun ötesinde, sunum ve anlatım olarak güçlü ve zengin eserler ortaya koymuştur. Gerçekçi temalar işleme bir yönetmen olarak anlatım gücünü ve yeteneğini cılızlaştırmamıştır. Yatak Emine, Yusuf ile Kenan gibi bu toplumsal gerçekçi örnekler aynı zamanda teknik ve işleyiş açısından zengin bir içeriğe sahiptir.

Kavur sinemasında belleğin hem algıları istifleyen tarafı hem de algıları geri çağıran tarafının filmlerde oldukça iç içe geçmiş soyut ve somut anlatımları kavramak açısından oldukça önemli olduğunu söyleyerek devam etmeliyiz. Bu tutuma hem toplumsal mesajlar içeren temalarının olduğu hem de kişisele, kişiye özel sorulara önem verdiği temalara sahip filmlerinde rastlanmaktadır. Geleneksel Türk sinemasının anlatı kalıplarına tam olarak uymayan anlatım dili ve teknikleri ile hem felsefi açıdan hem teknik açıdan kendine has bir ekol yaratmış olması yerellik ve evrenselliğin aynı andalığı ile mümkün hale gelmiş gibi görünmektedir. Kavur sinemasının etkilendiği (filmlerine bakarak bağ kurulabilecek) teknik ve temaları düşündüğümüzde onun Fransa'da sosyoloji, gazetecilik ve sinema okumuş olması, uzun yıllar Avrupa'da yaşamış olması gibi etkenler Yeşilçam geleneği dışında (veya birleştirdiği) özgün bir yol çizmesini kolaylaştırmış olabilir. Çünkü farklı yaşam tarzlarına olduğu kadar farklı teorik çerçevelere kolay ulaşabilmesini sağlayan eğitim hayatı, kendisinin de değindiği gibi birçok konuda farklı bakış açıları kazanmasında etkili olmuş olabilir. Gürmen'e göre filmleri yalnızlığın, zamanın, gerçekliğin ve yaşamın sorgulandığı ilginç ve anlaşılması kolay olmayan filmlerdir (Gürmen 2005: 83). Bu fikre temaların ve işleyiş şeklinin birçok farklı şekilde yorumlanabilmesi açısından katılmak mümkündür. Diğer taraftan filmleri, birçok izleyicinin bağ kurabileceği duygu ortaklıklarına yaptığı vurguyla, çoğu zaman güçlü bir sosyolojik okuma etkisi de taşımaktadır. Bunun sebeplerinden biri Kavur'un sinemasının edebiyat-sinema etkileşimini en yoğun biçimde gerçekleştirmesi olabilir. Zira sineması, edebiyattan güç alan bir sinemadır ve ağırlıklı olarak edebiyat uyarlamaları ile edebiyatçılarla işbirliği içinde yazılmış senaryolara dayanan filmlerden oluşmaktadır. Kavur, on filminde edebiyatçılarla birlikte senaryo oluşum aşamasında yer almış, üç filmde ise edebi metinleri doğrudan

sinemaya uyarlamıştır. Kavur'un çekmiş olduğu on dört filmde sadece *Gece Yolculuğu*'nun senaryosu, yönetmenin kendi özgün senaryosudur fakat senaryolara eklemeler yaparak filmi kendine yaklaştırması aynı zamanda karakterlerin kişiliklerine odaklanmaktaki isteği ile de ilgili gibi görünmektedir. Ayrıca filmde Kavur yaşadığı senaryo yazımı aşamalarında kendine uzak gördüğü farklı biçimleri olabildiğince dönüştürerek, duygusal dalgalanmaları, mekânla olan güçlü ilişkisini, yolculuk ve kayboluş gibi temel konularını kendine oldukça yaklaştırarak sunmak istemiş gibi görünmektedir. Bu da onun 'belleğine' oldukça yaklaşmayı, anlayış ve anlatışıyla olabildiğince özdeşleşmeyi olanaklı kılmaktadır. Kavur filmlerinin belleğe, yaşayış ve düşünüşün arasındaki muhtemel sorunsallara, görünenin uzağında var olmaya, yorumlamaya verdiği önemle birlikte düşünüldüğünde, edebiyat ve felsefeyle olan bu sıkı bağı, konumuzun odağına yerleştirilirken heyecan uyandırmış en önemli tarafıdır. Onun insanları mekânlar, mekânları insanlar olarak yorumlayabilmeye imkân veren geniş ve çok yönlü metafor yoğun anlam dünyası, aynı zamanda bir yerden gitmenin insanları sadece etkilemediği fakat 'tamamen değiştirebileceği'ne dair izleyiciye sunduğu kapı aralığı, yarattığı bu heyecanın sebebidir. Bu bağı kurarken mekânları kullanması, filmlerinde anlatmak istediklerini amaçladığı düzleme çıkarma açısından oldukça önemlidir. Kavur, "görsel bir ifadenin karşılığının onu gerçekten bulacağımız mekânlarda olduğuna" değinir. Onun için filmde mekânın seçimi yanlış yapıldıysa, inandırıcı gelmiyorsa, görselliği zayıfsa filme ciddi bir handikapla başlanıyor demektir (Kuyucak Esen 2014: 231-232) .

Filmlerinde karakterlerin mekânlarla ve evleriyle ilişkisi hikâyenin temasında da uygun olarak değişmektedir. Örneğin *Gizli Yüz*'de sadece fotoğraflarına merak beslenen bir adamın peşine düşülmüştür. Bu kadın başrol, fotoğraftaki adamda bir şey bulma arzusuyla birlikte onun belirsizliğinde kaybolarak aidiyetini hissedeceği bir amaçtan beslenmektedir. Kadının peşinden de belki artık çoktan ona ait olan başka bir adam yollara düşmüştür. Bu filmde karakterler diğer karakterleri, yüzleri mekânsal bir gidiş, bulma, yerleşme alanları olarak algılar gibidir. Yüzler gerçeklerin ve rüyaların mekânları, onlardan gitmek, onlara gitmekse dünyanın yeni bir 'yer'ini keşfetmek gibi heyecan vericidir.

Özellikle edebiyata olan yakın ilgisi ve soyut anlatımla birleştirdiği teknik derinliklerin filmin arzusuna uygunluğu bunu kanıtlar niteliktedir. İddiamıza göre Kavur, bu uygunluğu filmlerde zaman, mekân, karakter bileşenlerinin uyumunda yarattığı ‘hikâyeyi filmin gözüyle anlatma’ farkıyla yakalamıştır. Buradaki filmin gözünden kastedilen şey, filmlerindeki özgün anlatımların, tekniklerin, ayrıntıların filmler adına kendini sunan birer bileşen olarak görülmesi gerektiğidir. Kavur sinemasında mekân, karakterler, zamansal tutarlılıklar veya bulanıklıklar kendi başına hareket eden ve hikâyelerde kendi rolleri olan, yaşayan kavramlardır. Anlatımdaki bu çeşitlilik, Kavur’un filmlerdeki kaygılarına, hassasiyetlerine yaratabileceği muhtemel tehlikeleri ters çevirmiş, onları anlatım açısından yeni alan ve fırsatlara dönüştürmüştür. Bu yüzden cılız sayılabilecek filmlerinde dahi Kavur’un hassas davrandığı en az bir anlatım ögesine rastlanır. Kavur, tarz olarak imzası sayılabilecek bu öncelikleri ile kolayca diğer yönetmenler arasında onun çektiği anlaşılabilen filmler yapmıştır. Anlatım üzerindeki bu kendine haslığı ve ‘çerçeve’ çizmekteki genel başarısını hem edebiyata olan yakın ilgisi hem de geçmişinde sosyoloji konusunda aldığı eğitimle ilişkilendirebiliriz. Bu açıdan görsel ve sözlü anlatımların filmleri için uygun kombinasyonlarını bulmakta, özellikle mekânları, ışığı, dekorları hikâyenin birer anlatıcısı kadar işlevli kullanan bir yönetmendir. Bahsettiğimiz iki ayrı anlatım şeklini tartışıp Kavur’un tarzı ile olan ilişkisini yorumlamak tartışmayı genişletmeden önce değinmemiz gereken bir konu olacak. Kavur’un özellikle mekânları büyük bir özenle seçmesi, filmlerinde onları karakterler kadar önemli bir anlatıcıya bazen de karakterler kadar özneleşmiş iradeli birer eyleyiciye dönüştürmesi yerli sinemada türüne az rastlanan bakış açılarıdır. Birlikte senaryo yazdığı arkadaşlarından ve filmlerinin birkaçında rastladığımız bir oyuncu olan Macit Koper bir söyleşisinde Kavur’un mekân konusundaki hassasiyetini anlatırken şunları aktarır;¹⁰

“Filmin başat mekânları daha senaryo aşamasında kararlaştırılırdı. Benim katıldıklarımın dışında, Ömer’in mekân için günlerce seyahat ettiğini biliyorum... Ömer’in bütün filmlerinde mekân neredeyse zaman kadar önemli bir öğedir. Kaldı ki mekân hikâyeye geniş ölçüde etkir, yaratıcı değişiklikler önerir...”

¹⁰ <http://kulturgundemi.com/sinema/omer-kavurun-gizli-uclemesi-akrebin-yolculugu-haber-2829>

Anlaşılan o ki Kavur, istediği, kafasında hayal ettiği filmi çekebilmeye oldukça önem veren bir yönetmen olarak imgeleri senaryoyla ve filmin temel duygularıyla bağlama konusunda da çok hassastır. Bu hassasiyeti, mekânın filmin henüz çekilmemiş haline etki etme, onu dönüştürme riskini ortaya çıkarsa dahi onu filmin önemli bir ögesi haline getirmekteki ısrarı da sinemasının özgünlüğünde önemli bir rol oynamıştır.

3.1. Türk Sinemasına Politikanın Etkisi ve Ömer Kavur

Sinemanın Türkiye’de bir kültürel aktivite olarak yaygınlaştığı ve toplumun çoğunluğu tarafından da tanınmaya başladığı dönemde yani 1960’lı yıllarda özellikle devlet ideolojisinin ve ulusal dilin halka aktarımı öncelikli amaçlardan biri olmuştur. “1960’lı yıllar Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliğin ve yeni ulusal bir dilin oluşmaya başladığı bir dönemdir. 1961 Anayasası ile özgürlük kazanan düşüncelerin toplumsal gerçekçiliğin gelişmesine önemli ölçüde katkıları olmuştur. Dönemin siyasal ve ideolojik yapısı Türk sinemasında kendini çeşitli açılardan göstermiştir. Fakat özellikle siyasi alanın içinde olduğu toplumsal dönüşümler, sinemaya da baskı ve sansür olarak yansımış, dolayısıyla filmler sansür kurullarından geçecek ve popüler kültürün alanında sıkışmış hikâyelerle sınırlandırıldılar. Zira sansür yoğunlaştığında konular siyasi içerikten uzaklaşmaya mecbur kalmış, bu uzaklık ekonomik kaygıların da etkisiyle erotik film piyasasının doğmasına ve büyümesine sebep olmuş diyebiliriz. 1970-85 arası ise 60’lardan daha karmaşık siyasi hareketlerin, ekonomik krizlerin yaşandığı yıllar olarak hatırlansa da dönemin sinemasında sansürün yoğunluğu sebebiyle bu konuların işlenmesi daha da zorlaşmıştır. İktidar kaynaklı sansür, eleştirilme kaygısı, cezalandırılma korkusu sadece sanat alanında değil, bilim insanlarının meslekten men edilmesi ve öğrencilerin üniversitelerinden uzaklaştırılması gibi baskı alanlarına kadar ilerlemişti. Diğer taraftan köyden kente göç eden büyük bir topluluk işçi sınıfını oluşturmaya başlamıştı. Daha sonraları büyük işçi hareketlerinin ilk oluşumları bu dönemde gerçekleşti. Taşralı-şehirli, zengin-fakir karakterlerle dolu olan filmler, daha çok aşk, dram gibi konular üzerinden ilerlemiş, sansür kaygısıyla politik temalardan kaçınmıştır. Abisel’in de söylediği gibi; “1970’lerde izlenmesi ve anlaşılması kolay olan popüler yerli filmlerde, yinelenen temalar, öyküye, karakterlere,

çevre düzenlemesine ilişkin formüller, artık seyirci için tanıdık bir hal almış, beklentilerini belirlemeye başlamış, seyirci beklentileri de filmleri biçimlendirmeye başlamıştır (Abisel 1997: 124).

Bunun yanında bazı yönetmenler baskılara rağmen, yayma ve gösterim konusunda sıkıntı çekseler de toplumun sorunlarını da içeren filmler çekmişlerdir. Kavur, Yatık Emine ve Yusuf ile Kenan gibi filmlerinde bu gibi sorunlarla karşılaşmıştır. Sinema ve iktidar arasındaki bu ilişki, sinemanın gücü ve etkinliğinin insanlar üzerindeki etkilerini de belirleyen bir hareket alanıdır. Örneğin 12 Eylül darbesi ve sonrasındaki yıllarda bu baskı hissinin oldukça kapsamlı olduğunu filmlerden de anlaşılabilir. Hatta günümüzde dahi 80'lerle ilgili filmlerde bu kısıtılmışlığı görmek mümkündür. Bu siyasi kısıtılmışlık, sanatta ve her alanda yetersiz bir geçmiş deneyiminin ortaya çıkmasına sebep olmakla birlikte, dönemi farklı açılardan ele almayı da zorlaştırabilir. Diğer taraftan bu sansür ve oto sansürün etkileri, incelemenin odağı olan mekân ve karakter ilişkilerindeki kayıplık durumlarına yansımakta, ironik bir biçimde filmlerin oluşum aşamalarındaki kayıpları düşünmeye de itmektedir. Örneğin Gece Yolculuğu'nda bir sahnede 'darbe' detayı olarak başrolün kardeşinin ölümü, boş ve yıkık dökük evlerin sokakları, bu sokakların bir polis arabasında bitişi gibi bulanık bir şekilde işlenmiştir. Bu bulanıklık, hem yönetmenin hem de o dönemde yaşananlara tanık olanların anlayabileceği bir durum olarak, bazı anıların unutulmak istenmesi, bazılarının kaçılammaması, bazılarının içine hapsedilmek, bazılarının da hatırlamanın bile yasaklandığı bir psikolojik düzlemden kaynaklanıyor olabilir. Bu kayıplar, üzerine konuşulmayan, konuşulduğunda ise hangi tarafıyla hatırlanacağına karar vermekte zorlanılan kayıplardır. Bu açıdan bulunamayan bir oda gibi olan bu siyasi baskı ve sansürler, aynı zamanda 80'lerde birçok filmin kaybolduğu bir odadır. İzleri olan, hatırlanan, geçmişte kalmış ama şimdiye ait oda. Bu kayıpların etrafında işlenen filmler için u sahneler önemlidir fakat en az sansürlenmemiş kısımları kadar önemli olanlar ise gösterilememiş, sansürlenmiş sahnelerdir.

Kavur'un sinemasını anlamlandırırken ulusal sinemada edindiği yer ve filmografisinin çerçevesinde sinema tarihimizdeki hareketliliklerin de önemli etkisi vardır. Toplumsal hareketleri gözlemlene ve sunum biçimi de filmlerinde aidiyet,

duygudaşlık gibi kavramsal mesajlarını da etkilemiştir. Kavrur, izleyicilerin ortaklıklarını tanıyor olduğunu filmlerindeki detaylarla gösterirken, bu ortaklıkların sinemasındaki önemini, toplumsal gerçekçi filmlerinde tartışabilmiş bir yönetmendir. Filmlerinin çoğuna rafine bir özenle yaklaşmasıyla dikkat çeken Kavrur, toplumsal veya bireysel her hangi bir anlatıyı işaret etme biçiminde yerel veya evrensel konuları ile kendine özgü bir sinema alanı yaratmıştır. Bu özgünlük, onun kavramları farklı şekillerde yorumlaması kadar bu farklılıkların seyirciyle kurduğu iletişimi koruyacak biçim ve içeriklere önem vermesiyle gerçekleşir. Daha önce belirttiğimiz gibi Kavrur'a göre ortak hikâyeye, kimlikler ve yüzler sinemasının önemli taraflarıdır. Bu noktadan bakıldığında Kavrur'un ele aldığı haliyle ortaklık, seyircilerinin de ortak bir hikâyenin farklı karakterleri olduğu, benzer duygularla yaşatılan ortak bir hafıza alanında cereyan eden bir tanıdıklığa vurgu yapar. Fakat buradaki ortaklık, gücünü belirli ideolojilerden alan ulusal belirlenimciliklere sırtını dayamış bir romantizm değil, birlikte bir tehlike atlatmış olma durumu gibi ortak deneyimler etrafında tanımlanmalıdır. Benzer bir ayrım ulusal sinema tanımı için de gereklidir çünkü Kavrur'un önemsendiği anlamıyla 'kimlik, yüz' gibi kavramların sinemasındaki yerini anlamamıza olanak sağlayacaktır. Ulusal sinema tanımıyla ilgili kaygılarından bahsederken Asuman Suner'in değındiğı anlamda bir sorunlu alandan oldukça uzak 'ortak hikâyeler'e vurgu yapan bir kavramsallaştırmayı benimsediğimize değınmeliyiz. Ona göre "Ulusal sinema" yalnızca olguları açıklamadaki yetersizliğı nedeniyle değil, yarattığı ideolojik çağrışımlar anlamında da sorunlu bir kavram"dır (Suner 2006: 41). Suner'in değındiğı çağrışımların toplumsal alanda yaşanmış tarihi kökleri bizim kullanacağımız anlamıyla ulusal sinema alanının dışındadır. Benzer toplumsal deneyimlerden etkilenen ortak hikâyelerin yaşanışı ve hatırlanışının her bir hatırlayıcı için başka şekillerde deneyimlendiğı ön kabulü ile çalışmamız açısından da ulusal sinema tanımı artık ortaklaşmış durumların anlatısı olmanın ötesinde veya gerisinde bir anlama sahip değildir. Çalışmamızın benimsediğı ele alış biçimine dair bu kısa bilgilendirmeden sonra Kavrur'un uluslararası birçok ödüle sahip olması, ulusal sinemanın içinden övgü alan filmleriyle sıyrılmasının da bahsettiğimiz bu ayrımı kendisinin de filmleriyle anlatmış olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Kavrur'un sosyolojiye yakın ilgisi de düşünöldüğünde özellikle ilk dönemdeki toplumsal gerçekçi tavrının, ortaklık üzerinden kurduğu dil, seyircinin kendi

hayatından tanıdığı karakterlere, cümlelere, sokaklara rastlaması bahsettiğimiz anlatımın özellikleridir.

Kavur'un mekân seçimine gösterdiği özen, mekânların karakterlerle olan bağları, bunların ilişkisinin çoğunlukla belirli kavramları yeniden düşünmeye iten özgün anlatımları gibi sebeplerle bellek kavramını önemsediğimizi söylemiştik. Bunu belirli filmlerde toplumsal konuların kendi iç dinamikleriyle birlikte tartışma, diğerlerinde ise daha soyut algı ve temel düşünüş tarzlarına farklı açılardan bakarak izleyicide içsel bir farklı konumlanma, onu başka bir fikir düzleminde gezintiye çıkarma yöntemleriyle yapmıştır. Dolayısıyla bu özelliği Kavur'u, belleğin, sosyal-kişisel hafızanın işleyiş şekline olan tanıdıklığı, ona sezgisel veya üzerine çalışılmış bir ulaşım gücüne sahip olduğunu da gösterir. Karakterlerin korkuları, korkularından kaçış yöntemleri, masumiyetleri veya suçlulukları, arzuları hep belleklerinde kaybolmuş alanların niteliğine vurgu yapar niteliktedir. Mekânlarla bir bütünmüş gibi sunulan hikâyeye ve karakterler, filmlerin ana teması veya temel duygu bütünlüğü ile ayırt edilemeyen başka ve yeni bir formda, izleyicinin de belleğindeki ilgili kısımlara yaptığı küçük darbelerle yeni bir kavramsal biçim oluşturur. Bu dönüştürücü, yoğun ve kendine has anlatım tarzını özellikle her filmi kendi içinde yorumladığımız kısımlarda ele alacağız. Kısaca mekân kavramının, insana dair diğer birçok ilişkisel bağlamla aynı anda düşünülmesi gereken, tüm bunların başladığı ve bittiği yer olan bellek (veya ona karşılık gelen algı biçimlerimiz), hem Kavur sineması hem de çalışmamız açısından odağa yerleştirilmiştir. Tüm bu süreçlerde Kavur, karakterlerin, belleğin var olan ve yok olan bilgi, görüntü ve anıları nasıl işlediği ve gördüğü meselesine çeşitli açılardan açıklamalar getirmeye çalışmıştır.

Kavur'un mekân anlatımında sıkça rastladığımız rüyalar, sanrılar, silinen anların neden silindiği, hatırlanan anların neden hatırlandığı ile ilgili sadece tahminde bulunabiliyoruz.

3.2. Kavur'un Taşra ve Şehirleri; İnsan Mekânlar

Çalışmamızda da bu bakış açısından kaçınarak Kavur'un da benzer bir tavır sergilediği gibi daha geniş bir spektrum üzerinden taşra ve taşrada yaşayanlar çizgisinde seyredeceğiz. Dahası özellikle Kavur'un ikinci dönem sinemasındaki arayışlar taşrada son bulur, karakterlerin aşkları buradadır, acıları ve keşifleri buradadır. Taşranın yalıtılmışlığı onu yetersiz kılmamış, karakterlerin en güçlü taraflarının da karşılığı olarak bu yalınlık ve gözden uzaklığın içerisinde kişisel hazinelerin yer aldığı önemli mekânlar olarak işlenmişlerdir. Kavur bu açıdan şehri daha çok sapalık, güdüklük, anlaşılama, köksüzlük gibi alt okumaları olan hikâyelerde yorumlamıştır. Örneğin Körebe filminde karakterin içinde yaşamasına rağmen hakkında hiçbir fikri olmadığı yaşamlar, mekânlarla karşılaşması, onun metafor olarak gözleri kapalı, sapa ve toplumdan uzak taraflarına vurgu yapar. Yine Yusuf ile Kenan'da şehrin çocukları nasıl yurtsuzlaştırdığına, devasa bir akışta nasıl görünmez kıldığına, yuttuğuna dair farklı bakış açıları izleriz. Bu filmlerde şehrin imkanlarının taşradakilere oranla çeşitli olmasının onu bu imkanları herkes için sunan, herkes için aynı alanı yaratabilen bir sosyolojik kurgulanma biçimine sahip olması anlamına gelmediğini de vurgular. Kısaca Gürbilek'in bahsettiği güdüklük, sapalık gibi tanımlamaların taşranın ötesinde bir mekânsal derinliği olduğuna dair iddiamız çalışmamız açısından önemlidir. Kavur'un da filmlerinde işlediği şekliyle bu mekânsal yorumlamaları belirli açılardan postmodern bir tavırla ilişkilendirebiliriz. Çünkü taşra ve şehrin mekân olarak içerdiği varsayılan köklü farklılıklar, filmlerde duygu ve düşünce açısından yıkıma uğratılabilir bir açıklıkta işlenmiştir.

Örneğin Amansız Yol filminde başkarakter bir dönem Almanya'ya gitmiş, geri dönmüştür. Yatık Emine'de taşraya sürgün edilme, Yusuf ile Kenan'da kan davasından kaçan iki küçük çocuğun köylerinden İstanbul'a gelmesi gibi toplumsal gerçekçi taşra çerçeveleri çizilir. Gizli Yüz filminde başrol, üniversite için İstanbul'a gelmiş fakat aradığı cevapları bir kadının izini sürerek, taşra kasabasında bulur. İkinci dönem filmlerindeki içsel olana odaklanma, soyut kavramların etkisi görülen filmlerindeki taşra çerçeveleri ise farklı temalara özgü çeşitlilikler gösterir. Arayış, yolculuk, tutku gibi ana özelliklere sahip olan bu hikâyelerin taşra profili daha çok ıssızlık, mistik bir köksüzlük, nadir olanı içermesi gibi yoruma daha açık taraflarıyla dikkat çekerler.

Gece Yolculuğu filminde başrol, aradığı saf ilhamı terk edilmiş bir Rum kasabasında bulur. Gizli Yüz’de genç bir fotoğrafçı arzularının peşinden geldiği bir kasabada kendine ve diğer insanlara dair bazı var oluş sorularının cevaplarını bulur. Akrebin Yolculuğu’nda ise bir saatçinin saat kulesi tamiri için geldiği kasabada iç içe geçmiş zamansal dilimler içerisinde kendini bulması ve aşık olduğu kadın tarafından öldürülmesi gibi bir hikâyeye vardır. Bu filmlerde Kavur’un izlek anlayışı karakterlerin kendilerinin de ne bulacaklarını bilmedikleri yerlerde, tanıdık olmadıkları arayışlar şeklinde ilerler ve belirli bir sonla nihayete ermezler. Mekân olarak bu kasabalar da aynı belirsizliğe vurgu yapan özellikleri ile karakter ve hikâyeye örgüsüyle bütünleşirler. Ortak özellikleri arayış, keşif olan bu hikâyelerde aramanın kendisinin zaman, mekân aşırı halleri, karakterlerin bu mekânlarda en eski yerleşimlerle ortak özellikler gösteren bir yalıtılma hissiyle kendi ‘öz’lerine dair sezgisel yolculuklara çıkması gibi alt metinler barındırıyor olabilir. Çünkü bu filmlerdeki sorular, sorunlar, insanlığın ve felsefenin en eski sorularıdır. Bu filmlerde mekân uzamında zamanın işleyişi, mekânlar hakkındaki yargıların duygular aracılığıyla görelî bir düzleme çekilmesi gibi alt temalarla taşra mekânının anlam ve anlatım alanları genişlemiştir.

Bu tartışmalardan sonra mekân hakkında düşünürken Kavur’un ele alış biçimine de uygun bulduğumuz gibi taşra ve şehrin kesin olarak zıt iki ayrı mekân olduğu fikri üzerinden değil her mekânın sembolik ve kültürel anlamlarının farklı olabileceğine dair kavramsallaştırmaları benimsediğimiz de tekrar ortaya çıkar. Bu durum taşrayı kendi özellikleriyle birlikte ele almamıza bir engel teşkil etmediği gibi Kavur’un filmlerinde taşrada geçen hikâyelerin kendine has yanları olması sebebiyle de ayrı bir tartışma alanı olarak yorumlama gerekliliğini de gösteriyor. Kavur’un taşra anlatımları, dönem yönetmenleri arasında en farklı şekil ve tekniklerle sunulan kareler ve temalarla akılda kalır. Toplumsal gerçekçi tavrın yoğun olduğu ilk dönem filmlerinde taşra, sosyal ilişkilerin dışlayıcılığı özelliği, organik ilişkilerin toplumsal azınlıklara karşı tahammülsüzlüğü gibi temalar yoğunken ikinci dönemde kişisel deneyimlere bağlı birer taşra resmi çizmiştir. Bunu yaparken filmin temasına, ruhuna, mesaja ve metaforlara uygun kareler yakalamayı amaç ettiğini filmlerinden anlıyoruz. Bu tutarlılık filmin geçişliliğini, gücünü desteklerken her filmin özgünlüğünü öne çıkarmada oldukça büyük rol oynamıştır. Bu türden bir seçimler bütünü yönetmenin çok yönlülük

konusundaki başarısı yanında farklı mekânlar ve kişilikler arasındaki değişkenlik, ilişkileri de izleyicinin yaşamına yaklaştırmış, filmdeki mekân-karakter ilişkileri açısından tanıdıklık hissini farklı insanlar ve kimlikler için olanaklı kılmıştır. “Kişilerle mekânlar arasındaki uyum, öykünün gerçeğe benzerliğini en çok belirleyen olgudur. Kişilerle mekân arasında ise fizyolojik ve psikolojik denge kurma zorunluluğu vardır” (Adanır 2006: 38). Bahsettiğimiz uyum Adanır’ın sözünü ettiği felsefi bütünlükle Kavur filmlerindeki mekân-karakter kimlikleri arasındaki uyum için de geçerli gibi görünmektedir. Yusuf ile Kenan ve Körebe filmlerindeki karakterlerin çaresizlik ve kaybolma arasında gidip gelen hikâyeleri onlara bir mekân olarak bakma konusundaki açıklığı da sağlıyor. Zira bu açıklık aradığı ve kaybettiği birçok şey için hareket halindeki karakterlerin kendilerinden kaçamadıkları, içlerinde yaşattıklarıyla birlikte dolaştıklarını düşündürüyor.

Kent ve kent mekânları ise ele alacağımız filmlerde hem üzerinde teorik olarak birleşmiş, uzlaşmış taraflarıyla kent tanımlarının ortak özelliklerine hem de farklı kent kavramlarının etrafında dolaşan çeşitlerine dikkat çekilmiştir. Kısaca değinirsek kent ve taşra ayrımında karşılaşılan tanımlama, ayrım sorunlarını unutmadan (Tekeli, 1982: 302) kente dair öncelikle kalabalık bir nüfusun akla gelmesi, daha sonra da bu nüfus yoğunluğunun çeşitli özellikleri ile kent mekânlarına, tarihine ve kültürüne yansması gibi temel özelliklerden başlamalıyız.

Kent mekânları ise Kavur’un anlatımında çeşitli şekillerde yer alır ve bu biçimler filmdeki karakterlerin sınıfı, statüsü, kişilik özelliklerine göre çerçevelenmiştir. Genellikle İstanbul’un kenar mahalleleri, yıkık dökük gecekondu evleri gördüğümüz filmlerinde, sıradan bir apartman dairesi, genelevler, dar sokaklar, kalabalık caddeler, devlet kurumları gibi farklı türden mekânları hikâyeye birlikte kendine has dokularla izleriz.

3.2.1. Kentlerin Çocukları, Kimsesiz Çocuklar, Kaybolan Çocuklar

Bu kısımda sokak ve ev arasındaki ilişki ve farklılıkların toplumsal olaylarla ilişkisine odaklanılacaktır. Filmlerin özetlerinin ardından bu özelliklere dair gönderme ve mesajların içeriğine bakılacaktır. Kısaca bazı ayrıntılarına değinilen Yusuf ile Kenan

ve Körebe özelinde başlıkla ilişkili olarak yorumlamalar daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Öncelikle Yusuf ile Kenan'ın kısa öyküsü ve yorumlanması, daha sonra da Körebe'nin kısa öyküsü ve yorumlanması ile bu kısım tamamlanacaktır.

Yönetmenin önemli bulduğumuz bir filmi olan Yusuf ile Kenan'ın senaryosu Kavur ve Onat Kutlar tarafından yazılmıştır. Başroldeki çocuk oyuncular Cem Davran (Yusuf), Tamer Çeliker (Kenan), Hakan Tanfer (Çarpık), Yalçın Avşar (Böcek) dir. 1979 yapımı bu filmde mekânlar bir köy (yeşil bir arazide çekilmiş sahnelerde görünür), daha sonra bu köyden kaçılıp gelinen İstanbul'un arka sokaklarıdır. Fakat filmde bazı kurumsal mekânlara da yer verilmiştir. Bunlar ıslahevleri, hapishaneler, nezarethanelerdir. Filmde taşradaki tek mekân, iki kardeşin babalarının öldürüldüğü arazidir. Annelerini de daha önce kaybetmiş olan iki kardeş, İstanbul'a amcalarını bulmaya giderler. Taşradan kente zorunlu bir yolculuk, kaçış olan bu hareket, çocuklar için hiç tanıdık olmadıkları bazı olayları ve yerleri görmenin, bu ilişkilerin hayatlarını dönüştürmesinin de başlangıcı olmuştur. Babalarının ölümüne üzülmeye bile fırsat bulamayan iki kardeş olan Yusuf ve Kenan (14-9 yaşlarında) daha önce şehre hiç gitmemiştir.

Amcalarını bulmak isteyen iki kardeş ne kadar uğraşsalar da bunu yapamazlar. Kısa sürede paraları biten kardeşler yemek için sokakta bir şeyler ararlarken Böcek (Cenk) adında bir çocukla karşılaşırlar. Böcek küçüktür ama içinde büyüdüğü sokakları tanımaktadır, üstelik Yusuf ve Kenan'a yardım etmek için onları bu sokaklar hakkında bilgilendirir, onlara yemeğini verir. Böcek, annesiyle birlikte yaşamaktadır fakat kocası olmadığı sezdirilen bir adamın da evine geldiği zamanlarda annesi onu eve almaz. Böyle günlerde Böcek, geceyi sokakta terkedilmiş bir arabada geçirmektedir. Yusuf ile Kenan'la birlikte arabada geçirdikleri bir gecenin sabahında başka çocuklarla tanışırlar. Bunlar oto teyp hırsızlığı yapan Çarpık, Falkonetti ve tornacıda çalışan Mustafa'dır. Mustafa, Çarpık'tan uzak durması için Yusuf'u uyarmıştır fakat Yusuf buna mecbur olduğunu, elinden başka işlerin gelmeyeceğini düşünmektedir. Çarpık, ıslahevi geçmişli olan, hırsızlık ve 'milliyetçi ağabeylerinin' ondan istediklerini yapan bir çocuktur. Yusuf da oto teyp hırsızlığı yapmaya başlar, rekabet içinde olduğu Falkonetti'yi bir gece teyp çalmak için girdiği arabanın içinde yakalar ve tartaklar. Falkonetti ertesi gün

elinde bıçakla Yusuf'u aramaya geldiğinde Böcek onun yaralarıyla dalga geçer ve Yusuf'un onu 'benzettğine' dair imalarda bulunur. Falkonetti kendisiyle dalga geçen Böcek'i bıçaklayıp kaçmıştır. Bir gece meyhanede oturan Yusuf ve Çarpık'ı polisler tutuklayıp karakola götürürler. Çarpığın bağlantı içinde olduğu milliyetçi adamlar onu karakoldan alırlar fakat Yusuf hapisaneye girer. Kimsesiz çocukların tutulduğu ıslahevinden yer olmadığı için çıkan Kenan, abisinin tutuklandığını, Böceğin öldürüldüğünü öğrenir ve Mustafa'nın yanına gider. Mustafa'nın ailesi ona tornacıda bir iş bulmuştur ve evlerinde yer açmıştır. Film, Kenan'ın gözleri yaşlı bir şekilde bir torna parçasını zımparalama sahnesiyle son bulur.

Bu kısa hikâyeden sonra filmin önemli detaylarına değinmeye başlayabiliriz. Özellikle taşra ve kent yaşamları arasındaki ilişkiler, evsiz veya kimsesiz çocukların İstanbul'daki mücadelesi üzerine odaklanılmıştır. Adana'nın bir köyünden trenle geldikleri bu yeni ve büyük şehirde kardeşler, paraları bitene kadar koğuş usulü konaklanan pansiyonlarda bir süre kaldıktan sonra paralarının da bitmesiyle sokakta kalmaya başlarlar. Amcalarının bildikleri tek adresi olan bir çalışma yerine, bir hana gidip nerede olduğunu sorarlar. Hanın çaycısından amcalarının oradan ayrıldığını yeni adresini bilmediklerini öğrenirler. Fakat çaycı ertesi gün iki kardeşi alıp amcalarının yeni adresini öğrenme umuduyla hanın sahibine götüreceğini söyler. Hanın sahibi olan iş adamı ve yeğeni olan bir kadın evde otururlarken hanın çaycısı Yusuf ve Kenan içeri girer. Sonra çocuklarla konuşmaya başlarlar. Durumu öğrenen hanın sahibi, olayın toplumsal boyutuna dikkat çekmek istemektedir; 'İşte içtimai bir mesele, taşradan kalkıp buralara kadar geliyorlar'. Sonrasında yeğeni olan kadın lafa girip 'Anadolu'dan böyle geliyorlar sonra acıyıp yanınıza alıyorsunuz sonra neler yapıyorlar... Grev, direniş, toplu sözleşmeler... Vallahi İstanbul'u mahvettiler'. Daha sonra da öğrenim durumlarını soran hanın sahibi, Yusuf'un ilkokulu bitirdiğini öğrenince onu takdir eder. Ardından kadın, başkasından duyduğu bir yorumu araya sıkıştırır; 'Doğan diyor ki bunları eğitmek değil, öğütmek lazım. Ne şirin değil mi? (gülür). Vallahi sadece anarşist yetiştiriyoruz bence'. Bunları söyledikten sonra gözleri Kenan'ın örme yün çoraplarına takılır. Dayısına dönüp 'Bakın dayıcığım ne kadar güzel, daha güzelleri de var. Nilgün'e de getirmiş hizmetçisi kendi köyünden. Çok dekoratif' der. Bu sahnede özellikle dayı ve yeğenin, çocukların amcasını bulmaktan çok çocukların hikâyelerini kendi

konuşmalarında birer malzemeye dönüştürmeleri, yaklaşımları, film özelinde bir 'burjuva' eleştirisine bağlanabilir. Zira bu eleştiri, yapılan sohbetlerin odağında paraları ve eğitim düzeylerini öne çıkardıkları, çocuklara amcaları hakkında bilgi verme düzeyinde yardım etmekten çok, onlar açısından kendi gösteriş alanları için bir sahneden öte bir anlam taşımamaları üzerinden yapılmıştır. Kavur, bu sahnede diğer karakterlere görece daha çok parası ve gücü olan bu kesimin köyden kente göç, fabrikalar, işçiler, eğitim politikaları hakkındaki üstenci bakışa dikkat çekerek eleştirmiştir. Evlerinde kahvelerini yudumlarken küçük bir konuda bilgi istemeye gelen bu çocuklar üzerinden görüşlerini alaycı ve dışlayıcı bir tavırla ortaya dökerler ve kendi hayatları dışındaki hayatlara daha az değer verdiklerini belli ettikleri bu cümlelerle bir çeşit ego tatmini gerçekleştirirler.

Bütün bu konuşmaları sessizlikle dinleyen hanın çaycısı ve kardeşler, duruma pek bir anlam verememişlerdir. Daha sonra gelen sahneye dâhil olan misafir de çocukları ve çaycıyı es geçerek hanın sahibine ve yeğenine bir sergiden bahsetmeye başlayınca hanın çaycısı çocuklarla birlikte odadan çıkar. Buradan da amcalarının yeni adresini öğrenememişlerdir.

Daha sonra sokakta kalan iki kardeşi Böcek terk edilmiş bir eve götürür ve orada kalabileceklerini söyler. Amcalarını bulamayan bu iki kardeş için sokaklar, artık tecrübe dünyalarının ötesinde kötülükler ve az da olsa iyiliklerle dolu yeni evleridir. Büyük olan Yusuf, kardeşinden farklı olarak araba teypleri çalıp satma işinden para kazanmaya başlayan, henüz suç veya suçun sorumluluğu hakkında pek fikri olmadığından bu konuda korkusuz da olan bir çocuktur. Kenan ise daha küçük ve daha kırılgan olmasından kaynaklanabilecek veya karakter özelliği olarak daha duygusal ve duyarlı bir yapıya sahiptir. Şiirsel, kendine has ahlaki bir dünyanın içinde yaşar ve bu saflığı, abisinin onu korumaya olan takıntısının sebeplerinden biridir. Suça eğilimli ve tehlikede olduğu, köydeki anılarını hatırlatan Kenan tarafından birkaç kez Yusuf'un yüzüne vurulmuştur. Bunlar dayısının tavuğunu çalmak, sigara içmek gibi daha çok merak yüzünden yapılmış deneyimler halindedir. Fakat yerleşke büyüyünce ve mekânlar fiziksel olmayan sınırlar tarafından kimsesiz çocuklar için daraldıkça, suçlar da çeşitlilik göstermeye başlar.

Tornacıda çalışan mahalledeki başka bir çocuk olan Mustafa ise Çarpığın abisiyle karıştığı suçu Kenan'a anlatır. Çarpığın abisi başka bir çocuğa tecavüz etmiş sonra da kimseye anlatmaması için Çarpık'la birlikte asmıştır. Sonra ikisi de tutuklanmış, Çarpık bir süre sonra salınmıştır fakat çocuk koğuşunda 'her yolu' öğrenmiştir. Mustafa, bütün bu olanların sebeplerini abisinin söylediği şekilde aktarır; 'Yoksulluk ve korku adama her şeyi yaptırır.' Filmde özellikle gecekondu mahallelerinde yaşanan olaylar, dönemin siyasi söylemlerini de hatırlatan repliklerle birçok farklı sebebe bağlanarak aktarılmıştır. Kavur, bu filmde hırsızlığın karşısına emeği, alın terini koymuştur. Mustafa ve ailesi üzerinden çizdiği işçi sınıfı söylemi ile Çarpık ve 'milliyetçi yetişkin dostları' üzerinden kurduğu sağcı profili, bu iki farklı grubun özelliklerini taşımaktadır. Özellikle sağ ve sol hareketlerin yoğun bir çatışma içinde olduğu dönemde çekilen filmde bu detaylar, Türkiye siyasi tarihine dair göndermeler de barındırır. Karakolda ifade verdikleri gün Çarpık, milliyetçi büyüklerinin karakoldakilerle konuşması sonucunda serbest bırakılmış, Yusuf ise içinde solcuların marş söylediği nezarete kapatılmış sonra da tutuklanmıştır. Filmin gösterime girme tarihi 80 darbesinden hemen öncesine denk gelmiş, sonrasındaki siyasi konjonktür sebebiyle de sınırlı bir süre gösterimde kalmasına rağmen oldukça beğeni toplamıştır.

Kendilerini taşrada adını bile duymadıkları, yeni mekânın sosyolojisinin unsurları olarak çocuk katiller ve çocuk cinayetleri, hırsızlık, uyuşturucu, kimsesiz çocuklar gibi onlar için yabancı olan kavramların, olayların içinde bulan Yusuf ve Kenan bu olayları ve üzerlerindeki etkisini anlamamışlardır. Bu unsurları ise belki başka bir örneğini görmedikleri şehir hayatının gereklilikleri zannederek veya ne kadar kötü olursa olsun içinde olmaya mecbur olduklarının bilinciyle kabul ederek bu yeni mekâna ve gerektirdiği adil olmayan bu yeni yaşam alanına tutunmaya çalışırlar.

Filmde yaşanan yer, çocuklar için sokak olduğunda ve etrafta onlara göz kulak olan yetişkinler yokken, hem tekinsizlikler hem de kesinliklerin öngörülemez rüzgârında savrulmak anlamına gelmektedir. Her çocuk yaşadığı sokaktaki duvarın bir parçası muamelesi görünce, kaldırımında bir taş gibi o mekâna aidiyet kazanmakta, sokakla anılmaktadır. Mekânla insan arasındaki belki fiziksel değil ama sosyal ilişkiler

anlamında ayrımlar bulanıklaşmaktadır. Zira filmdeki sokak çocukları, yaşadıkları hayatı kadim zamanlardan beri sürdürüyormuşçasına bir bilgelikle kabul etmiş gibidir, sokağın çizdiği çerçevenin değiştirilemez sınırları içinde varlıklarını devamlı kılmaya çabalamaktadır. Bu çaba, filmin geçtiği mekânlardaki bütün yetişkinler için hayatidir ve çocuklar sadece bu yetişkinlerin onlar için ayırdığı alanlarda onları taklit ederek yaşarlar. Bu açıdan insanla mekân arasındaki doğrudan ilişkinin yarattığı bulanıklık, çocukla yetişkin arasında da ortaya çıkmaya başlar. Çocuklar yetişkine, yetişkinler de bir çıkarları yokken çocukları görmeyen birer hayalete dönüşmüşlerdir. Dolayısıyla mekân olarak sokak, çocuklar için teatral, performatif yetişkinliklerin ve acımasız bir büyüme savaşının alanına dönüşür, filmde bu savaş, tutuklanmalar, ölümlerle sonuçlanır. Kentin sokakları köyün sokaklarıyla kıyaslandığında ise evlerle dışarıdaki seçilemeyen bu tehlikeli akış arasındaki duvarlar daha da incelmış, daha az yalıtılmış alanlardır. Çünkü kimsesiz sokak çocukları için bütün evler ve sokaklar, yetişkinlerin onlara sosyal sorumluluklarını öğretmek bir yana, çeşitli tehlikelere alet ettikleri, en iyi ihtimalle gözlerini kapadıkları alanlardır. Yaşam haklarının bile takip edilmediği, hatta ıslah evlerine alındıklarında dövüldükleri, polislerden kaçtıkları bu hayatta kalma savaşlarında ‘güven ortamı’ artık onlara en uzak mekândır, yaşadıkları terk edilmiş evler sokakla bütünleşmiştir.

Benzer bir sokak tasviri de yönetmenin diğer filmlerinden biri olan Körebe’de yer almaktadır. Film, özellikle kimsesiz çocukların yaşadıkları ve yaşama ihtimali olan olayları kaybolan bir çocuğun yaşama ihtimali ve bunun ebeveyn olarak bir annede yarattığı travmatik etkilerine odaklanmıştır. Sokak çocuklarının yaşadıkları mekânlar ve kimsesiz çocukların kayıt altında tutulduğu devlet kurumlarının anlatımı da mekânın sosyolojik anlamlarına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Zira filmde kızı kaybolan bir annenin polis, ıslahevleri, hastaneler, esirgeme kurumları ile ilişkisi ve çocukların bu kurumlar tarafından ele alınma biçimlerine dair göndermeler yer almaktadır.

Körebe yönetmenin 1985 yapımı filmidir, senaryosu Barış Pirhasan’la birlikte Kavur’a aittir. Filmde Türkan Şoray (Meral), Cihan Ünal (Turgay), Aykut Sözeri (Halis) başrol oyuncularını iken Tuluğ Çizgen, Tomris Oğuzalp, Sevda Aktolga, Ferda Ferdağ da yan karakterlerde rol almıştır. Birçok mekânın kullanıldığı filmde sıradan bir

apartman dairesi, İstanbul sokakları, evsiz çocukların hayatta kalmaya çalıştığı izbe yerler, devlet daireleri, yoksul insanların evleri gibi çeşitli bir mekân paleti yer almaktadır.

Filmin kısa öyküsü kızının bir gün aniden okuldan dönmemesi üzerine kaybolduğunu anlayan bir annenin onu bulma çabaları ve bu süreçte yaşadıkları üzerine kurulmuştur. Kızı Elif'in (6) kayboluşu üzerine onu çaresizce aramaya başlayan annesi mahallede o gün yaşananları araştırmaya koyulur. Karakola gidip kızının kaybolduğunu bildirir fakat polis memurları onu eve gönderip araştırma sonucunu beklemesini ister. Kızının eşarbını üzerinde buldukları mahallenin bakkalının çırağından şüphelenilir. Daha sonra onun Elif'in kaybolmasıyla ilgisi olmadığı anlaşılır. Bankada çalışan Meral, bir taraftan işe dönmek zorundadır fakat diğer taraftan aramaya devam eder. Yabancı bir arabanın plakasına ulaşır, sonra avukat arkadaşı Turgay ile birlikte bu arabanın peşine düşer. Arabanın sahibi birçok suçtan sabıkalı eski bir uyuşturucu satıcısıdır, bu adam hakkında bilgi toplamaya devam ederlerken Meral'e gizli bir telefonda ulaşan bir adam kızının ellerinde olduğunu ve bir milyon lira istediklerini söyler. Meral, polise haber verip parayı alıp buluşma yerine gider ama Elif'i kaçırdıkları sanılan adamlar polisi fark edip kaçarlar. Elif'in babası olan Halis ise işi için şehir dışındadır, döndüğünde fidye için gerekli miktarı verip kızını alacağını söyler. Meral ise onun ilgisizliğinden ve Turgay'ın bütün yardımlarına rağmen ona kötü davranmasından şikâyet eder. İkinci buluşmaya tek başına gitmeye karar veren Meral için bu buluşma daha kötü sonuçlanır. Gözlerini bağladıktan sonra parayı alan adamlar Meral'i döver ve kayıplara karışırlar. Umudunu iyice yitiren Meral'e Turgay destek vermektedir ve Elif'i bulacaklarını söyler. Aralarında belki bu zor zamanlarda Turgay'ın Meral'in yanında olmasından belki de bu sayede birbirlerini daha iyi tanıma imkânı bulmalarından kaynaklanan bir yakınlaşma başlar. Daha sonra Turgay'a gelen bir kadın, hapisanede olan kocasının Elif'i kendi kızları Buket zannederek kaçırmış olabileceğini söyler. Turgay hemen bu adamın yaşadığı kasabaya gider ve adamın akrabaları tarafından tehdit edilir, kasabadan gitmesi istenmektedir. Turgay bu adamı bulmuştur fakat adam ısrarla Elif'in kendi kızı Buket olduğunu, onu teslim etmeyeceğini söyler. Silah doğrultup Turgay'ı uzaklaştırmak ister ama Turgay onunla boğuşup silahı elinden alır. Eve girip Elif'i bulur ve annesine götürür. Film bu kavuşma sahnesiyle son bulur.

Kaybolmuş kızını arayan bir annenin onu aradığı yerler olarak mekânlar, anne Meral karakteri için bir travmayı sonlandırabilecek duraklar veya kızı hakkında bir ipucu bulabileceği yerlerdir. Bu anlamda Meral, mekânlarda hep bir heyecanlı koşuşturma, umutlu bir arayış ile adeta bu yerlere sığamaz. Filmde bu duygu başarılı bir şekilde işlenmiştir. Anne babası ayrılmış olan bu çocuk için babasıyla vakit geçirmek olağanın dışında ve arzulan bir durumdur. Burada çocuğun ev algısı, okuldan geldiğinde rahatladığı, konforlu bir şekilde uyuduğu, oyunlar oynadığı bir alan olmanın ötesinde içinde anne ve babasını bulmayı arzuladığı bir mekân olarak karşımıza çıkıyor. Annesi ise bankada çalışan, akşam eve dönerken marketten alışveriş yapan, kızına oyuncak alan, çocuğuna büyük bir sevgiyle bağlı olan bir anne profilindedir. Evde salonda resim yapan, kızının isteklerine önem veren, özgür bir kadındır Meral fakat pek sosyal değildir, ev ve iş dışında pek bir etkileşim alanı yoktur. Gündelik hayatlarında güçlü bağları olan bu anne kız için yaşamları oldukça yalın, belirli bir güven ve sevgi ortamı içinde devam etmektedir. Evleri de bu sıcak yuva ortamını yansıtan küçük derli toplu bir apartman dairesidir. Kızının kaybolmasıyla birlikte anne için bu ev artık tamamen farklı bir düzleme taşınmış, içinde çaresizce kızı hakkında ipucu beklediği adeta bir kafese dönüşmüştür. Onu bulmak için çırpınan Meral ve Turgay, çocuk kayıp bürosu, hastane, morg gibi kurumlara gidip Elif'i ararlar fakat bu kurumların soğukluğu, duygusuzluğu, Meral'in heyecanı ve üzüntüsüyle tam bir karşıtlık içindedir. Bu kurumlarda insanlar daha çok sayılar, dosyalar, kayıtlar olarak var olurlar ve çocukların kayboluşundan aileleri sorumlu tutan imalarla dolu sorularla bu mesafe daha da açılmaktadır. Bu mekânların ortak özelliği renklerdeki soğukluk, düzenli oluşları, her ayrıntısının bir işleve hizmet edişi, tekdüzeliktir. İşi gereği böyle mekânlara alışık olan anne için çocuğunu ararken bir ipucunun götürdüğü yer olan İstanbul surlarının altı çok daha çarpıcı bir mekândır. Burası yarı sokak yarı barınak, oldukça tekinsiz, kirli, karanlık bir mağara gibidir ve kimsesiz çocukların birlikte yaşadığı bir mekândır. Kimsesiz çocukların konuşmalarını onlara üzümlere dinleyen Meral, diğer taraftan kendi hayatına uzak bu yaşamları görmüş, bu olaydan önce farkında bile olmadığı körlüğünü fark etmiştir. Kendi yaşam alanının dışında kalan bu mekânlar Meral'i dehşete düşürmüş, çocukların durumlarına karşı duyduğu üzüntü ile kızını kaybetmenin üzüntüsü birleşmiştir.

Kavur, izleyicileri senaryonun sürükleyici detaylarıyla farklı mekânlara çekerken özellikle toplumun en alt sınıfından, bu dezavantajlı kesimlerin hayatlarına gerçekçi ve bir o kadar da çarpıcı bir bakış sunmaktadır. Karakterler sıradan hayatlarından keskin bir olay sonucu kopup varlığından pek de haberdar olmadıkları, görünce acımayla karışık uzak durma isteği duydukları soğuk, karanlık bir dünyayla karşılaşır. Körebe ismi bu durumla doğrudan ilişkili gibidir. Kendi konfor çemberinden çıkmamış, belirli imkân ve standartları yakalamış bir evin annesi ile sokakların çocukları arasında kurulan mecburi bir ilişkiler zinciri ile Elif'in 'kayboluşu' annesinin gözlerini açmıştır. Ebeveynsiz, evsiz çocukların yaşantısına zorunlu dokunuşlarla kızını bulma gayreti içindeki bu anne, farklı hayat hikâyeleri konusunda duyarlılık, en azından farkındalık kazanmıştır. Bu durum, karakterlerin kendilerini, kaybolan bir kız çocuğunu ararken daha önce sadece uzaktan bildikleri bazı hayatların, kimsesizliğin, evsiz çocukların hayatlarını keşfederken bulmalarını sağlamıştır.

Meral, başka insanların, sokak çocuklarının hayatta kalma savaşlarını ve çaresiz insanları acımasızca ezen, sömüren 'öteki yetişkinleri' de tanımıştır. Bu yetişkinler çeşitli suçlara bulaşmış, çocukları kullanan, çocuklar üzerinden para kazanan insanlardır. Hikâyenin sonunda Elif bulunmuştur fakat anne Meral, hem kendi hayatını hem de kendisinininkinden oldukça başka hayatların çarpıcı farklılıklarını sorgulamış, toplumsal gerçekliklerin bazı sonuçlarını da görerek öğrenmiştir. Kızını kaybetme duygusunun yarattığı dehşete kapılma ve çaresizlik hissini Kavur, annenin koşuşturma hali ve halüsinasyon sahneleriyle başarılı bir şekilde aktarırken, mekânların donuk renkleri, insanların durumdan tamamen habersiz şekilde kalabalık bir akışın parçaları olmaları arasında anlamlı bir karşıtlık oluşturur. Mekânlar, çocuk kayıp büroları, hastaneler, kurumlar aynı zamanda anne Meral için kızını bu betonların arasında bulma arzusu ile mekânların onu dışarı iten işlevsizliklerinin arasındaki bir gerilimdir. Ne polis ne de başka bir devlet kurumu Elif'i bulamamış, bu konuda küçük bir gelişme bile kaydedememiştir. Üstlerinde bu gerilimin hareketsiz ağırlarını simgeleyen renkler, biçimler taşıyan bu mekânların içindeki insanlar da üzücü cevapları simgeleyen birer bayrak gibi masalarında öylece dururlar. Kurumlardaki memurlar, kızını kaybeden veya kızı kaçırılmış bir anneye yaklaşımları ile bu tekdüze halleriyle paralellik gösteren bir donukluğu, anneyi suçlama noktasındaki yersiz yorumlarıyla işlevsizliklerine eklenmiş

bir engelleme durumuyla kaçılmak istenen bu yerlerin insanlarıdır. Bu açıdan Yusuf ile Kenan'da işlenen çocuk nezarethanesi sahnelerine benzer bir kurumsal mekân tasavvuru bu filmde de korunmuştur. Zira bir insanın kaybının ve onu bulma geriliminin mekânlarla olan ilişkisi mekânlara karşı geliştirilmiş tek taraflı bakış açılarını da kökünden değiştiren bir deneyim olmaktadır. Film, farklı mekânların içindeki hayatlar hakkında duyarsızlık, bir arama eylemi sonucunda karşılaşılan yeni durumlar çerçevesinde mekânları veya mekânsızlığı yeniden düşünmek zorunda bırakmaktadır.

3.3. Yolda Olmakla Aramak Arasında; Evin Arzularla Değiş Tokuş Edilmesi

Kavur, çeşitli şekillerde yola çıkan karakterleri ve bu karakterler etrafındaki hikâyeleri işlemeyi seven bir yönetmendir. Birçok filminde yollar, yolculuklar, aranan belirli bir kişiyi, durumu, tutkuyu bulma umudu, tehlikeden kaçma gibi oldukça farklı sebeplerle gerçekleşmiştir. Kavur'un iki filminin direkt olarak isminde yolculuk kelimesini görürüz. Bunlardan biri Gece Yolculuğu, diğeri Akrebin Yolculuğu'dur. Bu başlıkta ele alacağımız şekliyle yolculuk, toplumsal normlara sığamayan bir karakterin anlaşılama kaygılarının bir sonucu olarak kendi iç dünyasına yaptığı, içsel keşiflerle dolu bir yolculuk olacaktır. Bahsedilen içeriğin çizgisinde olan Gece Yolculuğu filmindeki arayış ve yol temasının filmin kendi teması içerisindeki anlamlar daha sonra da bunların sosyolojik açıdan işaret edebileceği noktalar yorumlanacaktır. Ayrıca filmin eski ve terk edilmiş bir Rum kasabasında ve içindeki bir kilisede geçmesi, mekân anlamında farklı bir sunum tarzını içermesi açısından da önemlidir. Filmde terk edilmiş kasabanın eski sakinleri hakkında hikâyeler anlatılır, bu kasabanın tarihinin toplumsal hareketliliğine de atıfta bulunulur.

Gece Yolculuğu filminde bir yönetmenin mekân arayışı için gittiği bir terkedilmiş köyde kalmaya başlaması ve bu köyde hem geçmişini hem de geleceğini sorgulama biçimi ele alınır. Gece yolculuğunun senaryosu da Ömer Kavur'a aittir. 1987 yılında gösterime giren filmde Ali (Aytaç Arman) bu yönetmen, Yavuz (Macit Koper) onun senarist arkadaşı, Şeyda (Şahika Tekand) ise bu iki karakterin arkadaşı olan bir oyuncudur. Yan karakterler ise yönetmenin eski karısı rolündeki Nesrin (Zuhal Olcay), yönetmenin hayali arkadaşı bir kadın (Nurseli Çamlıbel/İdiz) dır.

Hikâyenin konusu oldukça sade olsa da filmde yaşananlar, replikler, karakterlerin bir kısmı oldukça karmaşıktır. Bu karmaşıklık Kavur'un anlatış tarzından kaynaklandığı kadar, Türk sinemasında ilk ontolojik film olarak gösterilmesinin sebepleri ile paraleldir. Kavur, Gece Yolculuğu'nda toplam üç filmi iç içe geçmiş sıralamalar halinde işlemektedir. Birincisi yönetmen olan başkarakterin çekmek için köye geldiği bir piyasa filmidir. Bu filmde, nasıl ve nerede çekileceğinden filmin ilk yarısında bahsedilir. Bu anlatım yolu ile ilk filmi sunmuş olur. İkinci film ise başkarakterin ilk filmde vazgeçip senaryosunu yazmaya başladığı başka bir filmdir. Bu ikinci film aslında ikisini de kapsayan Gece Yolculuğu'nun bir versiyonudur. Filmde Ali'nin yazdığı ilk filmde senaryosunda Ali'nin siyasi sebeplerle (80 darbesi ve sonrası) kaybettiği kardeşi ve sevdiği kadın olan Nesrin anlatılır. Gece yolculuğu ise Ali'nin, arkadaşlarının ısrarlarına rağmen bir piyasa filminden vazgeçip her zaman çekmek istediği, özgün fikirlerini özgürce işlediği, yargılanma ve beğenilme kaygısından sıyrıldığı bir filmde senaryosunu yazma sürecini ele alır.

Ali, arkadaşı Yavuz'la birlikte Muğla'nın bir köyüne çekilecek bir film için mekân bakmaya gelmiştir.¹¹ Henüz senaryo aşamasındaki bu film asla çekilmeyecektir çünkü yazımı bittiğinde başkarakter senaryoyu deniz kenarında fırlatıp atar. Bu olaydan sonra başkarakter kaybolacaktır. Kavur, karakterin kaybolmadığını ve senaryosunu etrafa saçtığı filmin daha sonra çekildiğini ekler, Gece Yolculuğu, bu filmin kendisidir (Kuyucak Esen 2014: 270). Varoluşçu perspektiften, mekânların ve başkarakterin iç dünyasının karşılıklı bir bütünleşme halini izlediğimiz filmde belirli eleştiriler ve felsefi sorulara özellikle dikkat çekilmiştir. Bu eleştirilerden bazıları kendini dolaylı atıflarla gösteren siyasi baskılarla ilgilidir. İkincisi ve daha belirgin olanı ise sinema sektörüne getirilmiş eleştiridir. Felsefi olarak değinmek istediği temalar ise 'kendi gibi var olmak/olamamak', 'hayal edilenin var olup olmaması problemi' gibi önemli içeriklere sahiptir. Bu kısımda, filmin bahsettiğimiz bu eleştirel mesajları ve mekânların toplumsal bağlarla kurduğu bütünlüğün aktarılma tarzı ele alınacaktır.

Filmdeki siyasi eleştiri, başkarakter Ali'nin filmde yazdığı senaryoda yer alan karakterin vurulması üzerine *'Göğsünde iki kurşun, okul çıkışında, 27 yaşındaydı*

¹¹ Burası Fethiye'de Kayaköy olarak bilinen yerdir. Terk edilmiş bu tarihi kasaba eski bir Rum kasabasının kalıntılarıdır ve içinde kimse yaşamamaktadır.

daha... Yaşanmakta olan kargaşa üzerime çöküyordu. Bir karabasan gibi. Daha ne kadar acı yaşanacaktı?’ replikleriyle kendini gösterir. Bu replikler İstanbul’un yıkık dökük, çöplerle dolu arka sokaklarının bir polis arabasına çıkması ile son bulan çekimler sırasında söylenmektedir. Kavur, özellikle 1980 darbesi döneminde yaşanan gerilimli ve baskı dolu yılların başkarakter için ne ifade ettiğini bu şekilde anlatmayı seçmiş olabilir. Filmde ara ara radyoda denk gelinen haberlerde Kenan Evren’in faaliyetlerine yer verilmektedir. Bu haberlerde Kenan Evren, ülkenin demokrasisini, bu konuda ne kadar ileri seviyelerde olduğunu anlatmaktadır. Denk gelinen sonraki radyo haberlerinde binlerce kişinin polisle çatıştığı bilgisi duyulmaktadır. Ali bu haberlere belirgin bir tepki vermez, sadece dinler. Fakat bu sahnelerde dikkat çeken şey, ülkenin huzurlu bir demokratik siyasi ortamdan uzakta olmasına rağmen iktidar tarafından öyle sunulmaya devam edilmesi, Ali’nin de kardeşini kaybettiği bu çatışmalı durumu yakından bilen biri olarak düşünceli bir şekilde olanları takip etmesidir. Politik realitede kayıplar ve sansür birbirleri ile yarışırken Ali, terk edilmiş bir kasabada tek başına bu haberleri dinlemektedir. Açık bir eleştiri sayılamayacak bu detaylar, Kavur’un eleştiri şeklinin dolaylı olmasını bir seçim olarak ele aldığımızda filmin bütünlüğünü koruma isteğine bağlanabilir. Bir diğer ihtimal de yönetmenin o dönemde yaşanan bastırılma ve suskunluğa zorlanma psikolojisinin çerçevesini çizme, bu travmatik olaylar ve kayıplara sadece Ali’nin anılarında rastlanmasının, dönemin psiko sosyal özelliklerine değinmekle ilişkilendirme isteğidir. Bu açıdan film, dolaylı bir anlatımla fakat güçlü bir siyasi tutarsızlık, dönem politikaları eleştirisi içerirken, diğer eleştiri mesajlarını da kendi çerçevelerinde tutmayı başarır.

Filmde dikkat çeken ikinci eleştiri, sinema sektörünün belirli kalıpların dışında yapılan işlere kapalılığı üzerinden gelişir. Bu eleştiriye oldukça açık bir biçimde işleyen film, bir yönetmen olan Ali’nin insanlardan kopukluğu üzerine senarist arkadaşı tarafından getirilen eleştiri ile kendini gösterir. Bu senarist arkadaşına göre ‘Çevreye ayak uydurmak zorundayız’dır ve yönetmenin kendine has işler yapmak istemesi, onu yalnızlaştıran en önemli sebeptir. Bu eleştiriye Ali, ‘En korkunç işkence insanın kendini sınamaması’ repliğiyle cevap verir ve arkadaşıyla zaten zayıf olan iletişimini tamamen koparmayı seçer. Ali, sinema sektöründe başka kaygılar olmaksızın kendi tarzını oluşturmak isteyen yönetmenleri temsil ederken, sektörün içinde ‘iletişimsiz’,

'kopuk' gibi olumsuz sıfatlarla tanımlanmaktadır. Aksine filmde Ali'nin, bir çocukla, bir öğretmenle samimi olmasıyla, dolaysız ve kendiliğinden iletişim kurabilen birisi olarak, belki de beklentisiz ve yargısız ilişki biçimlerinde sorun yaşamadığı da anlatılmıştır. Sektör içindeki kalıplara uyan (çıkarlarına ve konforlarına daha çok hizmet eden de denebilir) karakterler, her özgün tarzın kendi iletişim biçimi olduğu gerçeğini fazla idealist veya sanatsal kaygılarla radikalleştirilmiş olduğunu düşünmektedirler. Reddedilen sanatçılar ise doğal olarak yalnızlaşmaya, daha az iletişim kurmaya mecburdurlar. Kavur için filmde bu durum, kendini ifade etmeye dair sınırlamaların işkence olarak sunulması ile bu çerçevede anlaşılır bir hal alır. Diğer insanlardan uzaklaşan yönetmen, yeni keşfettiği terk edilmiş kasabaya geldiğinde bu mekânın yıllardır aradığı bir dost gibi yakın gelmesi belki de bu anlaşılama durumunun da bir sonucudur.

Gece çekimlerinde ay, bulutlar, araba ve yol ışıklarının kıvrılıp uzadığı bir nehrin içinde hareket eden karakter, ıssızlık, dinginlik üzerinde inşa ettiği bir içe dönüşle içinde bulunduğu mekânları da anlamlandırmaktadır. Gece saatlerinde gerçekleşen ve karakterin iç dünyasına giden bir yol aracılığıyla ulaşılan bir çeşit bağlanma biçimi görülmektedir. Ali, içine yerleştiği kilise harabesinde senaryosunu yazarken gündüzleri yakındaki köyden gelen öğretmen ve çocuklarla iletişim kurarken geceleri hayali bir kadınla konuşmaktadır. Bu kadının gerçekte var olmaması fakat Ali'yle konuşabilmesi, kadının, belki de Ali'nin belleğinde belirli sorgulama alanlarının bir yansıması olmasıyla açıklanabilir. Başka bir ihtimal de Ali'nin içinde yaşadığı Rum kasabası harabeleri hakkında duyduğu hikâyeden etkilenip bu hikâyedeki kurgu bir karakterle konuşmakta olmasıdır.

Filmin varoluşçu felsefi soyutlamaları, mesajları ise başka bir katmanda oldukça keskin sorularla yüzeye çıkar. Özellikle gerçekte hayal arasında bulanıklaşan var olma biçimlerinin sınırlarının görünmez olmaya başlaması (halüsinasyon, sanrı) yöntemiyle sunulan karakterlerin, yönetmen olan Ali'nin gerçekliğine dâhil oluşu dikkat çekmektedir. Ali, senaryosundaki karakterlerle ve fiziksel varlığı sorguya açık olan hayali karakterlerle iletişim, etkileşim kuruyor. Bu gerçeklik/hayal algısı, sınırları belli edilmemiş veya iç içe sunulmaları tekniğiyle, karakterin anlaşılma arzusuna iç

dünyasının bir cevabı olarak okunabilir. Aynı gerçeküstü iletişimi Ali, mekânlarla da kurmaktadır. Terk edilmiş Rum kasabasını dolaşırken, izlerken, içinde yürürken kendi yalnızlığına benzer bir yalnızlığı, sadece ona bu kadar yakinken ve onun içindekiler araştırıldığında, hissedildiğinde anlaşılacak bir iletişim biçimini kendiyle özdeşleştirmiş olabilir. Yıllar önce içindeki hayat bitmiş olan kasaba, karakterin orada yaşamaya başlamadan önce bedensiz bir ruh gibi salındığına ve köyle bütünleştiğinde yaşamaya başladığına dair izlenimler sunar ki bu durum yine mekân-karakter bütünleşmesi durumunu ortaya çıkarır. Daha önce bu ‘evleri’ yapmış olanlar, içinde yaşayanlar, bu terk edilmiş kasabadan uzaklaşmış (uzaklaştırılmış), içinde yaşanmış hikâyelerden, kültürden koparılmış ve iki taraflı bir kaybın kalanı olarak bu kasaba geride bırakılmıştır. Ali de anlaşılma problemi yaşadığı sanat camiasının, onu izole etmesi, dışlamasıyla, kendi karakteri, acıları ve fikirlerinden uzaklaşmaya zorlanmıştır ve bu kasabanın hikâyesine genel olarak benzeyen bir hikâyenin de anlatıcısıdır. Ali’nin kendini ‘bulduğu’ bu yer, terk edilmiş, onu yükselten ellerden uzakta kalmış bir mekân olarak, Ali’nin yalnızlığının olması gereken haliyle anlaşılmasını sağlamış, onu yansıtmış ve temsil etmiştir. Özne ve mekân arasındaki çizgilerin sadece fiziksel ayrımlar seviyesine indiği bu yeni düzlemde Ali, terk edilmiş bir kasabayla kendi arasındaki duygusal, düşünsel bağlar etkisiyle dönüşmüş ve uzun zamandır sadece sezdiği bir anlam dünyasına girip içinde kaybolmuştur. Bu durumda karakterin kayboluşu, aslında fiziksel veya soyut sınırlamaların kayboluşunun bir sonucu ve simgesi olarak kaçınılmaz fakat olumsuz anlamlar içermeyen başka bir var olma biçimine dönüşmüştür.

3.4. Kavur Filmlerinde “Ev” ve “Yabancı”nın Kesişmeleri Olarak Dışarı Bakmak-İçeri Bakmak; Anayurt Oteli

Tartışmanın bu kısmında kavramsal çerçeve *yabancılık* ve *pencereler* üzerine kurulacaktır. Filmlerle ilgili olarak yapılacak yorumlar belirli anlam kanallarıyla ortaklaştığında böylesi bir yakınlaştırma ile anlatımı daha geçirgen bir metne dönüştürülebilir. Diğer taraftan bu iki kavram, Kavur’un özellikle ikinci dönem yapıtlarında birçok farklı anlama vurgu yapan metaforlarının örgülediği yorumlama

açıklığı ile de önem kazanır. Bu başlıkta yabancılık, ötekilik, dışarı, içeri kavramlarını özellikle ilişkilendirdiğimiz Anayurt Oteli filmi üzerinden tartışacağız, yönetmenin diğer filmlerinde yabancılık hali nasıl yorumlanmış kısaca değineceğiz.

Anayurt oteli, Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarılma, 1987 yılında vizyona girmiş, senaryosunu Kavur'un yazdığı filmidir. Zebercet rolünde Macit Koper, otelin hizmetlisi rolünde Serra Yılmaz, otel müşterisi rolünde Şahika Tekand oynamıştır. Filmin kısa bir özetini yapmamız gerekirse Zebercet karakterinin ailesinden kalma oteli işletmesi, oteldeki rutin işleri, bulunduğu kasabadakilerle gündelik ilişkileri anlatılmaktadır. Bir gün bu otele Zebercet'in aşık olduğu bir kadın gelmiş, tekrar döneceğini söylemiş fakat hiç gelmemiştir. Rutini bozan bu durum Zebercet'in kapalı hatta yok denebilecek ilişkilerini sorgulaması, narsizminin çaresizliğe yenilmesi üzerine de karakterin intiharıyla sonuçlanmıştır.

Filmin psikolojik tahlil ve karakter odaklı anlatımı ile ilgili zorluklar yönetmen olarak Kavur'un edebiyata yatkınlığının, bu uyarlamayı başarılı bir şekilde kotarması ile sonuçlanmıştır. Çünkü filminde Yusuf Atılgan tarzı bir edebi anlatımı koruyarak sinema anlatımına uyarlanması zorluğunu, metin, tarz ve teknik bütünlüğü açısından doğru yöntemle filme dönüştürülmesi gerekliliğini yerine getirmiş, eseri bir başyapıtı dönüştürmüştür. Filmde, taşra kasabasında otel kâtabi Zebercet'in insanlarla ve kendisiyle arasındaki değişken ilişkileri, ailesinden miras kalan otele sığamadığı gibi kendi kafasına da sığamamasının psikolojik bir çöküş ve intiharla sonuçlanan hikâyesi anlatılmaktadır. Mekânlar, eski bir konak olan Anayurt Oteli ve otelin bulunduğu kasabadır. Zebercet sokaklarda yürürken, berbere, lokanta veya kıraathaneye gittiğinde mekânların kasabaya ait yüzleri de yakından görülmüş olur. Fakat otel kendi başına, yalıtılmış haliyle Zebercet'in dünyası olarak karşımıza çıkar. Kasabanın içinde yaşadığı zamanla, otelin içinde yaşananların zamanı tamamen farklı, içlerindeki olaylar da tamamen başka dünyalara ait gibidir. Çeşitli açılardan, yönettiği Anayurt Oteliyle özdeşleştirebileceğimiz Zebercet karakteri, mekân-insan ilişkilerine kendine has bir yaklaşımı içinde barındıran bir yorum kazandırması açısından önemlidir. Atılgan'ın Zebercet karakterinde yoğunlaştırdığı kimlik ve varoluş bunalımlarına, yabancılık, mekân soyutluğu tartışması içerisinde yoğunlaşmasına, psikanalitik bir bakış açısıyla

filmde de rastlanır. Dönemin filmlerinden de (özellikle popüler sinema eserlerinden) hem hikâyedeki psikolojik tahlile odaklanma özelliği hem karakter-mekân kurgusundaki estetik bütünlük açısından farklılaşmaktadır. Bu fark Kavur'un bakış açısındaki özgünlükle Atılgan'ın edebi metinsel özgünlüğünü birleştirmesinin yarattığı yalınlık (ve bu yalınlığın içerdiği karakterin iç dünyasının karmaşıklığının korunabilmesi) üzerinden olunca eserin önemi anlaşılmaktadır.

Zebercet ile Anayurt Oteli, birbirinin içinde yaşayan iki ayrı organizma olarak düşünüldüğünde filmdeki mekân ve karakter uyumu anlatılmak istenen gerilime katkı sağlamıştır. Yani Zebercet'in yalnızlığı ile otelin süreksiz ilişkiler dâhilinde ilerleyen rutin birbirleriyle bağlantılıdır ve otel dışında bir hayatı olmayan Zebercet için otele gelip gidenler haricinde etkileşim kurabileceği insanlar da yok denecek kadar azdır. Otele gelenler ise amaçlarına uygun belirli bir süreliğine oradadırlar ve Zebercet ile ilişkileri bir otel çalışanı ile ilişkilerinin ötesine geçmeyecektir. Bu durum, gelenler açısından olması gereken ilişki biçimi iken Zebercet açısından bir soyutlanma, dışarıda tutulma olarak hissedilir. Macit Koper, *Anayurt Oteli*'nin Ömer Kavur'un yola çıkmak için bütün ağırlıklarını bıraktığı ve dönüp arkasına bakmaktan vazgeçtiği bir başyapıt olduğunu söylemektedir (Koper 2002: 112). Bu yorumla kastedilen vazgeçiş görüldüğü kadar gerçeklikten kopuk da değildir. Çünkü nihayetinde 'Zebercet'in halleri,' toplumsal bazı etkileşimlerin de birer tezahürü olarak görülebilir. Örneğin filmde Zebercet'in ilkokula başladığı, sünnet olduğu, annesinin öldüğü tarihler Türkiye'de çeşitli zamanlarda meydana gelmiş darbelerin tarihleridir. Bu açıklıkta politik bir hatırlatma sunulması, ilgili politik olaylara bir eleştiri içeriği olarak da yorumlanabilir. Kavur, küçük ayrıntılarla bu toplumsal mesajlara yer veren bir yönetmen olarak belki de toplumsal hafızada anlamlı çağrışımlar yaparak belirli bir sosyal duyarlılık alanından da seslenmektedir. Kavur, bu sahnelerle ilgili olarak, yapmak istediğinin filmin içindeki baskıcı, faşizan kasabanın dünyasını da anlatabilmek olduğunu vurgulamıştır (Kuyucak Esen, 2014; 233). Bu baskıcı yaşam tarzını belirli sahnelerde mekânlar aracılığıyla da sunmuştur. Özellikle sokaklarda yürürken içine girmek zorunda kaldığı, daha silik ve etrafına kamufle olmuş kadar uyumlu görünen bambaşka bir Zebercet rolü kurması, bu anlatımın bir biçimidir. Anayurt Oteli'nde Zebercet'in psikolojik buhranları kadar onun mekânlarla olan özdeşleşmesi, insanlarla olan ilişkilerinde az rastlanan türden tuhaf bir

yabancılık, dışardalık hissini mekân olarak bir otelle bütünleşmesi ve bu durumun toplumsal taraflarına değineceğiz.

Anayurt Oteli'ni, yabancılık ve içeri/dışarı bakma temalarıyla yorumlamak, kitap ve filmle ortaklaşan uyum noktalarını yakalamak öncelik olarak belirlendiğinde ortaya çıkan bir gereklilik olmuştur. Zira Zebercet kendi başına düşünülmesi gereken bir karakter olarak, onun dilinden konuşmayınca ve düşünmeyince anlaşılması zor bir kişilik çerçevesi çizmektedir. Onun yabancılığı kendini tamamen dışında hissettiği bir dünyaya karşı duyduğu nefret hissi kadar başkalarını da aynı yabancılığın birer kurbanı olarak görmesinin çaresizliği üzerinedir. Kendi dışındaki insanları birer oyuncak veya içeriğini vücuduna katıp kalanını dışarı atacağı birer yiyecek gibi görürken, âşık olduğu kadını saplantı haline getiren narsist bir prens olarak kendi küçük krallığı olan otelde bu bulantılarla boğuşmaktadır. Bu açıdan da onun düşünce yapısını anlamadan şeylerle olan ilişkisini anlamaya çalışmak yanıltıcı olabilir. Dolayısıyla Zebercet'in varlığı, onun kendini ve diğer her şeyi ele alış biçimiyle doğrudan ilgilidir.

Zebercet'in yabancılık kavramıyla açıklama isteğinin bir diğer sebebi de filmin belirli yerlerinde özellikle tanımadığı insanlara yalan söylemesidir. Hiçbir amaca hizmet etmeyen bu yalanlar, ismini değiştirmek, yaşadığı kasabaya yeni geldiğini söylemek, çalışmadığı bir işte çalıştığını söylemek gibi şeylerdir. Karakterine belirli bir acımasızlık ve acınasılık katan bu eğiliminin sebepleri açıkça gösterilmez, belki de hem Atılğan hem de Kavur, bu tutumunu Zebercet'in gerçek aşırı karakterinin bir yanı olarak işlemişlerdir. Fakat daha tutarlı bulunabilecek bir yorum olarak, hayatının aynı çizgide ilerleyen bir tren kadar tahmin edilebilirliğinden duyduğu rahatsızlık, ailesi ve özellikle annesinin kaybının yarattığı kalıcı hasarla nasıl baş edebileceğini bilememesinin onu Zebercet yapan şeyler olduğu açıklaması önem kazanır. Hep arzuladığı, 'insanca bir yakınlık, sıcaklık'¹² onun istediği şekliyle karşısına hiç çıkmamıştır. Çıksaydı bile Zebercet bunu fark edecek duygusal yetkinliğe, anlayış veya duyumsallığa sahip olacak mıydı bu da başka bir tartışma konusudur. Zebercet'in yakınlık ve sıcaklık istediği sahnede, yalnızlığının kendiyi kurduğu ilişkiden kaynaklandığını düşündüren bir onaylama hissi vardır. Zira insanlarla yakınlık kurmak isterken diğer taraftan onlara

¹² Filimde hapisneden yeni çıkmış bir yabancının dışardaki hayatla ilgili özlediği şeylerden bahsederken Zebercet onun cümlesini bu şekilde tamamlar.

yalanlar söyleyip aynı hayattan sıyrılmaya çabalıyormuş gibi davranması kendisiyle kurduğu ilişki dışında açıklanabilir bir durum değildir. Aynı durum, yardımcısı Zeynep'e tecavüz ederken de hissedilir. Zebercet hayalindeki kadına ulaşamaz, Zeynep ise farkında olamadığı sindirilmişliğinin de etkisiyle Zebercet'in tecavüz etmesine tepki dahi gösteremez.¹³ Zebercet, sıcaklık isterken de tecavüz ederken de öznenen ziyade kendi kendine debelenen ama kimsenin fark etmediği bir çeşit hastalıklı ruh gibidir. Onu 'O' olduğu için seven, önemseyen, onunla ilgilenen, dinleyen kimse yoktur.¹⁴ Bu durumu, bir otele sadece 'işini halledip' bir an önce 'evine' dönmek isteyen müşterilerle dolu bir mekân olarak bakıldığında benzemektedir. Çünkü Zebercet bir evin sıcaklığına sahip değildir fakat bir otelin kısa süreli işlevselliğini ötesine geçmekten korktuğu yüzeyselliğiyle sunabilmektedir. Kendini diğer insanlara açmaktan ölesiye korkması, onlardan kaçması fakat bu kimsesizlik, kayıplık hissinden de tiksinti seviyesinde rahatsızlık duyması Zebercet'in en büyük çıkmazıdır. Daha önemli bulduğumuz nokta ise bu hayali dünyada yaratılanlarla gerçeklerin kesiştiği noktalarda Zebercet'in sonuçlarını umursamadığı bir şiddet ve hasar verme tarafının tüm gücüyle açığa çıkmasıdır. Bu ayarsız fakat karakter için oldukça sıradanlaşmış şiddet eylemleri, onun kendini ve hayatını değersiz görmesiyle ilgili olabilir. Oteldeki kediyi tekmelemesi, daha sonra öldürmesi, yanında çalışan yardımcısı Zeynep'e tecavüz etmesi, daha sonra öldürmesi gibi davranışları onun muhakeme duygusunun, neredeyse dünyevi hiçbir tehditten etkilenmemiş, sinsisi, saf bir kötülükle yoğrulduğu hissi uyandırır. Dahası içindeki 'sıradan bir adam' olabilme arzusu ile bu 'kendiliğinden şiddetin', onun sıradanını hiç bozmayışı, sıradan insanlar denilen herkesin kötülüklerini ne denli normalleştirebileceği üzerine de düşünmeye iter. Zebercet'in yaptığı gibi donuk ve duygusuzca söylenen yalanlar veya öldürülen her şeyi sessiz bir edayla yok saymak, bu türden 'saf kötülük'le aynı alanda hayat buluyor olabilir. Bir hayvana veya insana gösterilen şiddeti belirli ön koşul ve filtrelelere maruz bırakıp bu duruma tepkiyi veya tepkisizliği hatta bazı durumlarda bu şiddet eylemlerini onaylamayı 'seçebilmek', aynı zamanda sosyolojik ve politik bir göstergedir. Bu açıdan Zebercet karakterinde

¹³ Zeynep'i Zebercet'e getiren akrabaları 'Hep uyur bu' derken belki de tecavüz edilirken tepkisiz kaldığını ima etmiş olabilir. Çünkü Zeynep, belki gerçekten belki de öyle davranmak daha az üzdüğü için tecavüz sırasında uyuyor gibidir. Arada bir 'Hoş köpek' diyerek iteler ama genel olarak 'kendinde değildir'.

¹⁴ Yine tam böyle hissettiği bir anda Zeynep'in yatağına girmiş, 'Hep uyuyorsun sen, uyan bu kez' demiş, Zeynep yine tepki vermeyince onu boğarak öldürmüştür.

toplumsal olarak onaylanan veya ses çıkarılmayan şiddetin herkes için kendi hayatında barındırdığı çeşidinin fark edilmesi, ders çıkarılabilecek özeleştirici alanı açması gibi bir işlevinin olduğu da eklenmelidir. Çünkü Zebercet ne kediye ne de kadını öldürdüğü için suçlanmaz, vicdan azabı bile çekmemiştir. Onun intiharı, bir müşterisine duyduğu ve bu çarpık tahakkümünü uygulayamadığı tek taraflı bir aşk sonucunda gerçekleşmiştir.

Psikolojik buhranları veya geçmişinden kalan izler, bu eğilimler için açıklayıcı olabilir mi veya bunları meşrulaştırır mı tartışılır fakat Zebercet'in düşünce yapısı, onun en önemli tarafıdır. Takıntılı bir şekilde hoşlandığı ve geleceğini söylediği için onu beklemekten vazgeçmediği kadının odasını bıraktığı şekilde tutması, bu tarafın bir ayinidir. Kadının havlusuyla uyuması, sevişmesi, konuşması bu ayinin parçalarıdır. Zebercet zaten ince bir iplikle bağlı olduğu dünyanın gerçekliğini bu kadının gelmeşiyle tamamen kaybedecektir. İşte bu aşamada da intiharını artık ertelemenin anlamsız olduğunu düşünür, 'Neyi bekliyorum ki?' diyerek aynı duygusuzluk içinde küçük bir görevmiş gibi gidip beklediği kadının odasında kendini asar.

Zebercet'in bir şeyi tam olarak 'olamama' ve 'ne orda ne orda' bulunamama durumu, içinde bulunduğu yabancılaşma hissinin temelleridir. Onu tanıyıp, sevecek kimse bulamaması (buna izin vermemesi de eklenmelidir) veya yaşadığı bir 'evin' olmaması, bu yabancılaşmanın birer tezahürüdür. Durum buyken Zebercet'in 'ne insan ne mekân ama ikisinden de biraz' hali anlam kazanmaya başlamaktadır. Çünkü Zebercet ailesinden kalan otel kadar ailesine ama daha çok müşterilerine ait ve oteli kadar onlara uzaktır. Zebercet'in taşrada fakat yabancılarla, yüzeysel, kısa süreli ilişkileri, oteli kadar insan olabilmesine, daha fazlasını istemenin ittiği hoşnutsuzluğun bulantıları ise insan olması kaynaklı bir çaresizliğe vurgu yapıyor olabilir. Bu durumda Zebercet'in yabancılaşmasını kırarak tek yol onun dışardaki dünyaya kendini o dünyayla ortak bir dil keşfederek anlatması, onla yakınlaşmasıdır. Fakat bu karakterin 'sorunlarından' biri de bu ortak dile olan yabancılaşmadır. Bu noktadan bakıldığında Zebercet en az oteli kadar, ihtiyaç duyulduğunda hatırlanan bir karakterdir. Yine oteli kadar kımıldamaz, duvarlı, çok az kısmı bilinen, bilinmeye belirli açılardan kısa süreli ihtiyaç duyulan karakterdir. Zebercet'in yabancı yalnızlığında öylece varoluşunun ötesinde, bu koşulların gerektirdiği zorunlu yüzeyselliğin de payı vardır.

Ankara'ya yakın bir taşrada yer alan Anayurt Oteli, kentten gelen yabancıları ağırlaması açısından onlar için bir uğrak fakat Zebercet için yaşadığı yer, evi veya evsizliğidir. Kurduğu ilişkiler ise kısa süreli temasların bıraktığı tek taraflı yoğun etkilerden oluşmaktadır ki bu durum Zebercet'i boğan yüzeyselliğin ana sebebidir. Otelin içi ile dışardaki hayat birbirinden kopuk, dışardaki insanlar da Zebercet'ten çok farklıdır. Zebercet dışarıya istese de bakamazken diğer insanlar da otelden içeri bakmak istemezler, aceleleri ve işleri vardır. Zebercet'in kendini anlatamamasının sebeplerinden biri olarak hem kendini anlayamaması hem de dışardaki insanları anlayamaması gösterilebilirken dışardaki insanların otelle veya onun işletmecisiyle ilgilenmemesinin sebebi otelle olduğu kadar Zebercet'le de aralarındaki kısa süreli zorunlu ilişkidir. Bu açıdan otel yabancıların yabancılığını getirdiği mekân, Zebercet de bunun hayal kırıklığını kendi psikolojisini yıkan bir çaresizliğe dönüştüren başka bir yabancıdır. Bütün bu çıkarımlar sonucunda mekân olarak otelin Zebercet üzerindeki etkisi ile Zebercet'in Anayurt Oteli'ne etkisi, yabancılarla Zebercet arasındaki bir kabuğa dönmüş olan mekâna indirgenmiş ilişkilerdir. Otel herkese açıktır ama müşteriler orada kısa zaman aralıklarından ve bir oda numarasından öteye geçmezler. Zebercet de herkese açıktır ama kimse onu otelinden ayrı düşünmeyecek, kimlik isteyip anahtar uzatan biri olarak hatırlayacaktır. 'Dışarı' ve 'içeri'nin barındırdığı anlamlar ile tam ortasında duran 'otel' mekânı, fiziki olarak da evle yabancı bir mekânın karışımıdır. Fakat daha önemlisi bu mekân kültürel anlamları itibariyle sosyolojik ilişkiler için de dışarı ile içeri arasındaki alanda yer almaktadır.

3.5. İç Arayışın Gitme Hali; Bilinmeyi Aramak

Filmlerinde soyut kavramların pek çok farklı tarafını işlemeyi ve yorumlamayı seçen Ömer Kavur'un bunu belirli bir sisteme uygun veya dolaysız yaptığını söylemek zor olsa da bazı noktalarda oldukça açık vurgular yaptığı görülmektedir. 1980'li yıllar, sürrealist ve varoluşçu etkileri sinemaya taşıdığı dönemlerdir. Ömer Kavur sinemasında, varoluşçuluğun yanı sıra, izleri evrensel kendisi özgün bir mistisizme rastlanır. Yönetmen 1990'larla birlikte post-modern anlatıya yönelmiş, bu karmaşık türün sinema izleyicisi için okunması oldukça güç olabilecek örneklerini de sunmuştur. Orhan

Pamuk'un post-modern romanı 'Kara Kitap'ta ki bir bölümden esinlenerek senaryolaştırılan Gizli Yüz onun sinemasındaki kaçışın, arayışın, gizemin doruk noktasıdır. Rıza Kıracı, Ömer Kavur'un post modern ayrıntılarından biri olarak kendi filmlerinden alıntılar yapmasına değinirken, Gizli Yüz'le benzer temalarla yakınlaşan Akrebin Yolculuğu'nun, diğer filmlerinin sentezi gibi olduğunu ekler (Kıracı 2002: 75). Bu yorum özellikle ilk dönem Kavur filmlerini yok saymayı gerektireceği için pek açıklayıcı bulunmayacaktır. Zira Kavur toplumsal gerçekçiliğin ön planda olduğu ilk dönem filmlerinde Akrebin Yolculuğundan tamamen farklı içerik ve konuları işlemeyi seçmiştir.

Bu dinamiklerin bir kısmına örnek verilebilecek hikâyelere Kavur sinemasında birçok kaybın çaresizliği ve o kaybı bulma çabası olarak rastlanır. Örneğin Gece Yolculuğu filminde senarist başrol aslında kendini çok da ait hissetmediği bir İstanbul film camiası içerisinde Muğla'da terk edilmiş (veya boşaltılmış) bir Rum köyünde bulur. Başlarda her şey yazmak istediği senaryosu içindir. Ama bu hayalet yerleşkede kendiyile ilgili başka şeyler de keşfetmiştir. Bu türden bir arayışı, kendisinin de planlamadığı mekânsal bir ilham ile bazı düşünce ve hisleri ortaya çıkarması ile açıklamak mümkün olabilir. Karakter, bir mekân aracılığı ile kendine yaklaşmıştır. Bir dönüm noktası olan bu keşif onun mekânsal algılarını tamamen değiştirmiş, filmin sonunda tarif edemediği bu yeni boyutta kaybolmuştur. Başlarda ruhsal olarak oldukça sağlıklı görünen başkarakter filmin sonlarına doğru halüsinasyonlar görmeye, mekânların içindeki hayaletlerle konuşmaya başlamıştır. Kendine ve hayat hikâyesine tamamen yabancı bu yerde içinde kaybolacağı bir ağırlık bulmuştur. Bu soyutluk başkarakterin kişisel özelliklerinden kaynaklanıyor ve bunu işaret etmek için fazladan bir çaba seziliyor.

Karakterlerin bir şey bulma arzusuyla mekân değiştirmesi, filmlerde sıkça görülen ayrıntılardan biridir. Amaçlar ve şekiller filmin dokusuna göre değişiklik göstermekte ve gündelik sosyal yapıda değişik tipolojilerin aidiyet ve terk edişi algılama şekline göndermelerde bulunmaktadır. Ömer Kavur'un bazı filmlerinde toplumdan kopuk, karamsar, yalnız karakterleri anlattığı için topluma sırtını döndüğü gibi bir çıkarım yapılmamalıdır. Aksine gizlenmiş bir fon olarak birçok siyasi durumun,

karakterlerin hayatlarını nasıl keskin bir biçimde etkilediğini anlatması açısından bu mesafe bir tür alan yaratmaktadır. Bu anlamda filmleri belirli açılardan toplumsal ve politik, kişisel ve politik durumlar hakkında sorular sorma, anı ve deneyimleri toplumsal ve bireysel açıdan çizme güdüsü de barındırmaktadır. Örneğin Gece Yolculuğu'nda başkarakter Ali'nin uyumsuzluğu, yalnızlığı, şizofreniye evrilecek kadar büyük bir bulantı içinde olması 1980 askeri darbesinde kardeşini yitirmesine bağlanabilir. Filmde vurgu yapılmayan küçük bir geri plan olarak verilmiştir fakat izleyicide benzer travmalar veya anıların geri çağırıldığı, bu anıların kişisel olarak farklılaşan, aynılaşan taraflarını tekrar yorumlama isteği uyandıran bir detay olarak yorumlanabilir.

Arayış, Kavur'un birkaç filminde ana temadır ve bu filmler diğerleriyle kıyaslandığında Kavur'un ikinci dönem sinemasına denk gelenlerdir. Bu dönemde soyut kavram ve var oluşa dair temel sorulara yoğunlaştığından bahsedilmişti. Bu türden sorulara özellikle Akrebin Yolculuğu, Gece Yolculuğu, Gizli Yüz filmlerinde rastlanmaktadır. Bu noktada ilk olarak Akrebin Yolculuğu'nda gördüğümüz bazı söylem ve imgeleri ele almamız Kavur'un konuyla ilgisini de anlamamıza yardımcı olacaktır.

Akrebin Yolculuğu, 1997, Türk, Macar, Çek Cumhuriyeti özel yapımıdır. Kavur filmin Senaryosunu Macit Koper'le birlikte yazmıştır. Mehmet Aslantuğ (Kerem), Şahika Tekand (Esra), Tuncel Kurtiz (Agâh) üç ana karakteri canlandıran oyunculardır. Mekânların küçük bir kısmı İstanbul'da büyük bir kısmı da Göynük'te yer alır. Bu kasabadaki saat kulesi en önemli mekânlardan biridir.¹⁵ Diğer de Kerem'in kaldığı oteldir.¹⁶ Sokaklar, göl, taşra evleri, orman ve Agâh'ın çiftlik evi de sık sık işlenen mekânlardır. Kavur'un zaman kavramına dair kendisinin de cevaplarını aradığı sorularla doludur. Filmin daha başlangıcında saat tamircisi olan başkarakter Kerem, gizemli başka bir adam tarafından bozuk olan bir saat kulesini tamir etmek için görevlendirilmiştir. Bu yabancı adam, Kerem'in ilk sahnede tamir etmeye çalıştığı saati

¹⁵ Bu saat kulesi Kurtuluş Savaşı'nı gelecek kuşaklara hatırlatmak için inşa edilmiş, Cumhuriyet döneminin ilk kaymakamı olan Hurşit Bey'in yaptırdığı bir zafer anıtıdır. Hala saat kulesi ve anıt olarak Göynük'te bulunmaktadır.

¹⁶Bu otel aslında Ermeniler tarafından yapılmış, hala konaklama hizmeti veren eski bir konaktır. Akşemsettinoglu Konağı, Bolu, Göynük'te hala otel olarak kullanılır. Kendine has mimarisi ile gizemli ve ilgi çekici bir yapı olan otelde Akrebin Yolculuğu filminin afişi ve altında "Ömer Kavur filmini bu konakta çekmiştir" ibaresi bulunmaktadır.

sadece dokunarak çalıştırması ve başka bir saate bakmadan onu doğru zamana ayarlaması ile dikkat çekmektedir. Tamircinin, bunları nasıl yaptığına dair sorduğu sorulara ‘Zaman yoktur’ diyerek cevap vermiş ve saat kulesinin anahtarını bırakıp gitmiştir. Bu sahnelerdeki gerçeküstücülük, daha filmin başında zaman kavramının kendisinin de gerçeküstü yanlarının olduğunu hatırlatmaktadır. Saat tamircisinin ise hayatına dair başka hiçbir ayrıntı verilmeden trene binip saat kulesinin olduğu kasabaya gitmesi aynı gerçeklik yıkımının romantik bir devamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kısma kadar sahnelerin sürelerinin uzun olması ve olayların daha çok bir rüyada gerçekleşiyor gibi herhangi bir sebep-sonuç davranışından uzak seyretmesi, önceki replikleri düşünmek için verilmiş bir aralık olarak yorumlanabilir. Zira Kerem’in bulunduğu yerle herhangi bir bağı yokmuş, zaten aslında yaşamıyormuş kadar özgür olabilmesi, kim olduğunu bilmediği bir adamın tamir etmesini istediği saat için bilinmeyen önceki hayatını bir anda durdurup saat kulesine odaklanması çocuksu bir saflıkla özdeşleştirilebilir. Kerem’in filmin sonuna kadar bu saflığı koruması, adeta bir saat kadar güvenilir bir şekilde ilerlemesi, sözlerinde ve davranışlarındaki kendinden emin yumuşaklık da varoluşun herhangi bir sorusuna cevap aramanın temel biçimi olarak sunulabilir. Fakat bu durum daha çok senaryo ile karakter bütünlüğünün sağlanması çabası ile açıklanmalıdır. Bu düzlemde zamansız bir kasabada, en iyi açılardan yakalanmış olmasının getirdiği derinlikle mekânlar aslında olmayan, zamanın içinde akan birer an gibi düşsel yeni bir boyutta yeni anlamlar kazanmaktadırlar. Artık ‘fiziksel dünyayı ölçen’ gerçeklik algıları çok da önemsenmez hale geldiğinde, film özelinde, şeylerin nasıl olduklarından çok ne olduklarına odaklanmaya başlanmış, filmin talep ettiği düzleme de bağlanmış olunmaktadır. Böylece zamanın gerçekten olmayabileceği, bir sanrı, yapıntı olma ihtimalini kurgulanırken, karakterin saat kulesine gitme motivasyonunu da, izlerken aradığı cevaplar için çıkılmış zorlu bir yolculuk olduğu fikriyle meşrulaştırılmaktadır. Bu durumda ilk sahnedeki tanınmayan gizemli adam karakteri, zaman konusunda düşünmeye iten bir filozof veya zaman hakkında her şeyi bilen metafiziksel bir oluşuma benzetilebilir. Filmde mekânlar da zaman gibi havada asılıdır. Karakterin yolculuğu, denk geldiği diğer karakterler, kasaba, ağaçlık alan, göl gibi ayrıntılar da artık zaman kavramı kadar sorgulanabilir bir bulanıklıkla sunulur. Dolayısıyla oteldeki müşteriler, otelin kendisi, çiftlik, saat kulesi hatta

karakterin kendine rastlaması da bu sorgulanmaya başlanan zaman-mekân bağının birer kollarıdır.

Bu kavramsallaştırmaları akılda tutarak filmin kısa bir özetini mekânlarla ilişkilerini de dâhil ederek aktarmak gerekecektir. Tarihi bir saat kulesini gören bir otel, göl, orman, Arnavut kaldırımlı tarihi bir kasabanın sokakları, bir taşra efendisi olan Agâh Bey'in çiftliği başlıca yerler olarak karışımıza çıkmaktadır. Tamirci Kerem, tanımadığı bir kadını takip ederken bu sokaklardan ve ormanın içinden geçerek göl kenarında onu başka kırmızı atkılı bir adamla buluşurken görmüştür. İkisini takip etmeye çalışırken bir silah sesi duymuş ve gölde bu adamın cesedini yüzüstü yüzerken bulmuştur. Karakolda açıkladığı bu olaydan sonra polisler cesedi bulamadığı için hem kasabalılar hem Agâh Bey tarafından şüpheli biri olarak görülmüştür. Zaten muğlak olan pozisyonunu pekiştiren bu durum Kerem'in saati tamir etme isteğini etkilemezken, takip ettiği kadının Agâh Bey'in karısı olduğunu, saati onun tamir ettirmek istediğini fark etmesi ile hikâye gerilim hissettirmeye başlar. Agâh Bey'in karısı olan Esra ile yakınlaşmaya, konuşmaya başlayan Kerem, kuledeki saati tamir etmeye devam ederken bir gün Esra ile göle gider ve sandalla gölün ortasında Esra kolyesini göle atar. Kerem arkasından suya atılsa da kolyeyi bulamadığını söyler, saklar fakat daha sonra ona verecektir. Bu durum aralarındaki bağı güçlendirirken bir yandan saate çan yaptırmak isteyen Kerem aynı çan için daha önceden bir sipariş verildiğini öğrenir. Yıllardır başka bir saatçinin ardiyesinde bekleyen çanı gördüğünde ise şaşırmıştır. Agâh Bey'e bu durumu sormaya gittiğinde ise karısı Esra ile Kerem'in aralarındaki ilişkiye artan bir kızgınlıkla yaklaşan Agâh Bey onu tehdit eder. Aynı kasabada çanı önceden sipariş etmiş olan saatçinin dükkânı Tekerrür Sokak'taki bir adrestir fakat Kerem onu bulamamıştır. Burada sokağın adının Tekerrür olarak seçilmesi yine zamana yapılan atıfla ilgili olduğu gibi Kerem ve Esra'nın daha önceden tanıştığı, hatta saatin de daha önce Kerem tarafından tamir edilirken yarım bırakıldığına dair ipucu vermektedir. Hatta gölde öldürüldüğünü gördüğü adamın Kerem olabileceği ihtimalini de düşündürmektedir. Bu durumda geçmişin ve geleceğin iç içe geçtiği bir sahnede, birbirinden habersiz iki ayrı Kerem'in ortaklaşan hikâyesinde olaylar kendini tekrar etmektedir fakat bunu bu iki Kerem olayları birbirinden farklı şekillerde yaşıyor gibi görünmektedirler. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Ne içindeyim zamanın, ne de büsbütün

dışında”¹⁷ dizelerini hatırlatan bu zamansal kurgu Kerem tarafından filmin son sahnelerinde yorumlanırken kendini tekrar gösteriyor.

Sahnelerden birinde Kerem’e aynı otelde kalan bir grup görme engelli müzisyenlerden olan bir kadın tarafından fal bakılmıştır ve bu fala göre Kerem bir seyyahdır. Kaybolmuş beldeleri, kasabaları dolaşmaktadır, bir sonraki yolculuğu ise farklı olacaktır. Bu yorumlarla birlikte Kerem’in daha önce bulunduğu yeri kolayca terk edip yeni saatler için yolculuğa çıkıyor olmasının görüldüğü kadar basit bir mekân değişikliği zincirinden çok daha karmaşık bir anlamı olduğu göndermesi yapılır. Kerem daha geniş bir açıdan bakıldığında bir andan diğerine akan bir seyyah olarak hem zamanı hem de mekânı anlama biçimlerini tartışmaya açan bir kabuktur. Onun karşılaştığı insanlar, ilişkiler, görüntüler, ona anlatılan hikâyeler zamanının içini dolduran ve bunların mı zamanı yoksa zamanın mı bunları yarattığını düşünmeye iten ontolojik bir tartışmanın bütünüdür. Mekânlar ise bu tartışmanın zamandan ayrılamayan tarafıyla en önemli taraflarından biri olarak ‘yaşanan zamanın alanı’dır.

Bir diğer sahnede Esra saat kulesinde olan Kerem’e elma götürür ve ona uzatır. Bu sahne, ortalarındaki masada çalışmaya yeni başlamış eski saatle birlikte izlenirken akla bir Âdem ile Havva göndermesi olabileceğini getirmektedir. Daha sonra Agâh Bey’in gelişi ve Kerem’in güncesini okuması, onu ‘üstesinden gelemeyeceği şeylere yeltenmemesi’ konusunda uyarması ise Kerem ve Esra’nın yasak cennetinden kovulmalarının koşuluymuş gibi düşünmeye sevk etmektedir. Zamanın başlangıcında, yasak olan elmayı birlikte yiyen bu iki karakter, saat kulesinin sahibi tarafından uyarılmıştır.

Esra’nın film boyunca kendi hikâyesiyle ilgili sakladığı detaylar hep dikkat çekerken Esra filmin son sahnelerinden birinde Kerem’i bir mezarlığa çağırır ve ona hikâyesinin kayıp kısımlarını anlatmayı tercih eder. Bu hikâyeye göre bilinmeyen bir sebeple yıllar önce yedi yaşındaki kızı Deniz’i kaybetmiştir. Deniz öldüğü gün kuledeki saat de sessizliğe gömülmüş ve o günden beri çalışmamaktadır. Bu durum zamanın insan zihnindeki duygusal boyutuyla ilgili bir yorumlama gerektirdiği gibi, zaman

¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar/Bütün Şiirleri, Dergâh Yayınları, s 23, 2017, der: İnci Enginün

kavramıyla kaybın kesiştiği noktalarda birbirlerini etkileme ihtimallerini de hatırlatmaktadır. Kayıp, artık bir insandan çok bir mekân olarak mezarlıkta belirli bir alanken, bir karadelik gibi zamanın anlamsızlaştığı kendine has bir varoluşu ortaya çıkarmıştır. Zamana dâhil olmaya devam edenler için yakın biriyle artık fiziksel tek iletişimin bir mezar oluşu, zamana dâhil olmanın kendisini tehdit eden, zamanın sadece yüzeysel kısmı ile kabul edilmesinin de başlangıcı olmuştur. Karakterin algısındaki zaman, en önemli özelliklerini bu kayıpla yitirirken o kasabadan ayrılamayışının sebebi olarak açıkladığı bu mezarın, karakterin hayatını revize edecek kadar önemsenmesi ise mekân derinliğini de duygusal ilişkilerle açıklamamızı gerektiren bir duruma dönüştürmektedir. Çünkü karakter için mezar artık kızıyla olan yegâne ilişkisinin sembolü ve onu sabitleyebildiği tek mekân olarak aslında karakterin kendi kişiliği ile de kurduğu en önemli köprüye dönüşmüştür.

Filmdeki bir diğer bulanık durum ayrıntısı Kerem'in öldürüldüğünü gördüğü adamın cesedinin ertesi gün bulunamaması üzerinden gerçekleşmiştir. Kerem'in, filmin bitişine yakın sahnelerde bu adamın aslında kendisi olduğunu anlaması bu kayıp cevabı işaret ederken, karakter için bir kaosun hem başlangıcı hem de sonu olarak görülecektir. Öyle ki kendini aradığının farkına varması, karakter için artık son düzlükte gerçekleşecek ve farkına vardığında anlamayacağı, bulduğu için cezalandırılacağı bir sorunun cevabına, varoluşun başlangıcına evrilecektir. Burada karakterin ölümünün başlangıca benzetilmesi abeslikten oldukça uzaktır çünkü varoluşun veya hiçliğin kendisi tartışılır bir düzleme taşınmıştır. Bu durumda döngüsel bir yolculuğun içinde kendine rastlamak, sonuçlarından bağımsız olarak bir başlangıcın ilk ağrısıdır. Bir başka ihtimalde de bu durum, Kerem'in kendine rastladığı bölümdeki bu adamın Esra'nın bir önceki sevgilisi olabileceği ve Kerem'in bu adamın karşılaştığı sonla karşılaşma korkusunun metaforu da olabilir. İki ihtimalde de öznel ve zaman gerçeküstü bir düzlemde ele alındığı için karakterin kendini ararken keşfettiği bir 'evrenle bütünlük', büyük resimde zamanın yokluğunda, her şeyin birbiri olduğu fikrini de akla getirmektedir.

Filmin son sahnelerinde film boyunca zihni meşgul eden soruların sezdirilen cevapları kendilerini daha belirgin şekillerde göstermeye başlarken son sahnesinde

filmin bir sonu olmadığı anlaşılmaktadır. Bu sonda Kerem, saati onarıp kasabayı terk edeceği gün Esra'nın verdiği kırmızı bir atkıyı boynuna takıp onu takip etmeye başlamıştır. Göl kenarına geldiklerinde daha önce cesedini gördüğü adamı bir ağacın yanında beklerken bulmuş, adam ona döndüğünde ise kendisiyle yüz yüze gelmiştir. O sırada kenardan yanına gelen Esra'yı görmüş ve konuşmak üzereyken Esra'nın ateş etmesiyle yere yığılmıştır. Esra Kerem'in gitmesini engellemek için daha önce saati tekrar bozmaya çalıştığı, başaramadığı için onu yanında tutmanın tek yolunun bu olduğunu düşündüğü için öldürdüğü anlaşılmaktadır. Cesedine sarılıp sadece onu sevdiğini söylemesi ise bu düşünceyi pekiştirmektedir. Agâh Bey'le birlikte cesedi gölün ortasına, daha önce Kerem'in kolye için atladığı yere atarlar.

Son sahnede tekrar trende görülen Kerem güncesine bir şeyler karalarken, ilk sahnede saati sadece dokunarak çalıştıran adamın koridorda sigara içtiği görülür. Kerem ise güncesine yazdıklarını okumaktadır; “Ölüm bu mu? Ölüm bir yaşamdan diğerine savrulmak mı? Zamanı yaşamamak mı? Bunu hala bilmiyorum. Ama bildiğim tek şey duyguların ölmediğidir.” Bu replikler Kerem'in gerçekten ölüp ölmediği sorusunu cevaplamazken, ihtimallerle birlikte düşünüldüğünde farklı şekillerde yorumlanabilir. Örneğin Kerem kasabada kalan Esra için artık ‘ölmüştür’ çünkü gitmiştir. Kerem ise kasabadan ayrılışını bir yaşamdan diğerine savrulmak olarak anlatırken bunu ölüme benzetiyor olabilir. Zamanın başlangıcında ve sonunda yer almaya devam edecek tek şeyin de duygular olacağı fikrini dillendirirken de belki de zamana kattığımız değer onun süreden çok duygularla ölçüldüğü arka planını bir katman şeklinde ve dolaysız sunmak istemektedir. Kavur'un kendisi de *Akrebin Yolculuğu*'nun gerçeküstü ve barok bir anlatımı olduğunu ifade ederken filmin ana karakteri Kerem'in arafta kalarak kıyamete kadar boşlukta kalmasının filmin ana teması olan ‘arayış’ için gerekliliğinden bahseder. Kerem'in hayatının kendisi bir arayış olmaya devam edecek, o gizemli kadını tekrar bulacak tekrar öldürülecektir.

Film boyunca mekânların olaylarla ve zaman kavramının kendisiyle olan ilişkisinin ne denli dolaysız olduğuna yukarıdaki yorumlamalarda değinildi. Filmin geçtiği Bolu/Göynük, hem tarihi dokusu hem de kendine özgü taşra sunumuyla Kavur'u cezbetmiş olabilir. Özellikle doğayla ilgili unsurların filme kattığı zamansızlık ve en

eski elementler içerisinde klasik çizgisel zaman tanımlamalarının aşılması filmi özgün yapan diğer öğedir. Bu elementler ağaçlar, göl, güneş, ışık gibi imgelerle filmde önemli sahnelerin arkasındaki mekâna içgüdüsel derinlikler katarak, mekânları zamandan ve kendilerinden ayrı düşünülen birer ayrıntı olmanın ötesine taşımıştır. Karakterin kasabayla ve diğer karakterlerle ilişkisindeki tekinsizlik, yabancılık hisleri ile hikâyedeki muğlaklık birbirini tamamlayan dolaylı anlatımlardır. Filmdeki mekânlar, karakterlerin belirli özellikleri ile bağdaştırılmıştır. Örneğin Kerem, saat kulesinin hem efendisi hem kölesi olarak tamamlayıcısıdır. Esra, kızı Deniz'in mezarıyla hem bütün hem de gerilimli bir kabullenememe ilişkisinin yarattığı tekinsizliği ifade eder. Ağâh ise çiftlikle tanımlanmalıdır çünkü hem hegemonik erkekliğinin hem de mülkiyetin kendisine tanıdığı alanı kırılğan egosunun talep ettiği güçle doldurmak için kullanmaktadır. Ava çıkmak, çiftliğinde tüfeğiyle dolaşmak ve Kerem'i ormanın içinde bu tüfekte tehdit etmek bu alana olan açlığını anlatmaktadır. Ayrıca göl, Kerem'in güncesini bulduğu, Esra'nın içine attığı kolyesini dalarak çıkardığı daha sonra da içinde öldüğü bir mekân olarak hayatın kaynağı ve sonu olarak mitolojik göndermeleri olan anlamlar barındırmaktadır. Daha önce sudaki yansımasını gördüğü bir sahne ile öldükten sonra cesedinin suyun altında görüldüğü sahnenin birleştirilmesi bu göndermelerden biridir. Yaşamla ölüm arasındaki çizgi olarak, suyun yaşamı hem yansıma hem yutma gücünü ve buna dair anlatılmış eski hikâyeleri hatırlatmaktadır. Göl, ormanın içinde olması ve bu ormanda daha önce sevişen Kerem ve Esra'nın daha sonra bir cinayetin maktul ve katili olmaları gibi önemli olayların da mekânıdır.

3.5.1. Yüz ve Kimlik Aramak; Gizli Yüz

Gizli yüz, yönetmenin 1991 yılında yayınlanan filmidir. Filmde arayış teması karakterlerin geçmişleriyle ve birbirleriyle ilişkileri etrafında dönmektedir ve mekânların sembolik anlamları masal havasında geçen hikâyenin güçlü anlatımında önemli rol oynamıştır. Bu açıdan filmin hikâyesi ve mekânları bu hikâye içerisindeki anlamlarıyla ele almak gerekmektedir.

Filmde 'yüzlerin anlattığı hikâyeler' tamlamasının birkaç yerde kullanılması, yüzlere kaynağının bilinmediği anlamlar yüklemek, fark edilmesi oldukça zor olan çok

eski zamanlardan kalma önemli sorulara cevap aramak gibi varoluşsal bazı izlerin peşine düşülmektedir. Hikâyenin içinde bu sorular, karakterlerin kaderlerinin kendileri tarafından sezilebilmesi, arzulanın isteklerin üzerine ne kadar düşünüldüğü, bulunmadığında bulantılara sebep olan arzuları keşfedememenin bulantısı gibi çizgilerde kendini gösterir. Diğer taraftan filmin temel kaygısının her insana dışardan bakan başka bir insanın her zaman olacağını ve bu bakışların sebep veya etkilerini anlayamamayı etkili bir şekilde hatırlatmak olduğu söylenebilir. Bir de filmde geçtiği haliyle ‘yüzlerden hikâyeler çıkarmak’ arzusu, bedene imlenen insan varlığının mekânsal temsili olarak da zamanın içinden geçen bir ‘yüz taşıyıcı’ olarak insanın ontolojik yolculuğunun temel sorularından birine cevap aramaktadır. Karakterlerin yaşadıkları, yüzleriyle birlikte dolaştıkları yere gidecektir ve bu hikâyeyi başkalarına hem yüzleriyle hem de varlıklarının kendisiyle anlatırlar. Bu açıdan yüzler, aynı zamanda kimlikler, mekânlar, zamansal bir temsil, yaşanmış hikâyeleri içinde taşıyan çizgiler, hatlar şeklinde birer anlatıdır. Pamuk, görsel, sözlü anlatımlar arasındaki temel fiziksel farklılıkları hikâyesiyle sorguya açmış, felsefi bir bütünleştirme ile ortadan bulanıklaştırmış, bir yüzün görselliğinin ötesinde sezgisel kavrayışlar sayesinde hikâye ‘anlatılabileceğine’ dair bu fikirle yenilikçi bir söylem de geliştirmiştir. Filme böyle bakınca karakterlerin hikâyeleri de yüzlerinden ayrı düşünüldüğünde pek önemli de değildir. Karakterlerin yüzleri, geçmişleri ve hikâyelerinden o kadar ayrılamazdır ki varoluşun temel sorularına bu karakterlerin hikâyeleri üzerinden yanıtlar bulmaya çalışılabilir. Ama bu yanıtlar filmin bitiminde tekrar bulanıklaşabilir çünkü Gizli Yüz, sezgilerin ve hislerin dünyasından ortaya çıkmış, orada yaşanan ve bitmeyen döngüsel bir arayış hikâyesidir. Filmdeki bir replikte fotoğrafçı genç adamın söylediği türden bir duygu içerir; ‘Bazı insanlar vardır, hikâye anlatırlar sana, eve döndüğünde kafan bu hikâyelerle doludur ama adamın söylediği tek kelimeyi hatırlamazsın...’

Film hakkında bu genel değerlendirmenin ardından kısa bir özetine, sonra da mekânları ile aktarılan sembollere ve bunların hem hikâye özelinde hem de toplumsal olarak gösterenlerine değinilecektir. Özgün senaryosu Orhan Pamuk’a ait olan filmde Fikret Kuşkan fotoğrafçılık yapan bir genci, Rutkay Aziz bilge bir saatçiyi, Zuhal Olcay ise uzun zamandır geçmişte kaybettiği bir duyguyu bulmaya çabalayan tuhaf ve düşle karışık yüce bir amacı başkalarına aktarmakla görevlendirilmiş bir kadını oynamaktadır.

Genç bir fotoğrafçı da bu esrarengiz kadına pavyonlarda çektiği fotoğrafları getirmektedir, kadının, fotoğraftakilere bakıp onlara hikâyeler uydurduğunu görür. Genç adam, kadının yaptığını anlamsız bulmak bir tarafa ona hayranlık duymaya başlar. Bir gün, kadın yine fotoğraflara bakarken bir yüzü ilgi çekici bulmuştur, fotoğrafçıdan onu bulmasını ister ve birlikte bu adamın kasabasına giderler. Bu adam bir saatçidir (Rutkay Aziz) fakat filmdeki tek dingin, kendi halinde, adeta arayışını tamamlamış karakterdir. Kadın, kendinin de bilmediği fakat aradığı bir ‘duygu’yu bu saatçide bulduğunda ortadan kaybolmuştur. Bu buluş ise somut karşılıklarla açıklanamayacak kadar fizikten kopuk, bütün anları ve mekânları bir yüzde yakalama tutkusu gibi karmaşık bir tarifile aktarılmıştır.

Kadın, saatçiyi babasının anlattığı masaldaki Kaf Dağı’nın ardındaki ‘tılsım’ olarak görmüş, fotoğrafçı genç adamsa kadını kendi tılsımı olarak takip etmektedir. Hikâye, bu üç karakterin birbirlerinin hayatlarındaki yerleri üzerinden ilerlemektedir. Fotoğrafçı gencin arayışı, babasının ölümü üzerine doğduğu kasabaya dönmesi ile bölünür. Annesi ve abisi artık ondan fotoğraf çekmeyi bırakıp bir dükkân açması için onu ikna edip bir miktar altınla bunu gerçekleştirmesi için şehire yollarlar. Fakat fotoğrafçı genç, dinlenme tesisinde küçük bir odada bir grup insanın izlediği videoyu görür. Videoda hayran olduğu gizemli kadın ve saatçi konuşmaktadırlar. Fotoğrafçı, ailesinin yapmasını istediği her şeyi bir kenara bırakıp dört ay kadar kadını en son gördüğü kasabada onun gelişini beklemeye başlar. Arayışı bırakmaya karar vermiştir ama garip bir şekilde arayış arzusunun gelip onu bu videoyla bulması, tekrar hipnotize etmesiyle dönülmez bir yola girmiştir. Fotoğrafçı için artık dünyada daha önemli bir şey yoktur, bütün altınları da bu bekleme süresince harcar. Beklediği sürede ise videoyu tekrar tekrar izler, gazetedeki yüzleri keser (daha önce kadının yaptığı gibi) ve kadının daha önce bir saat verdiği başka bir saatçiye dönmesini, saatini teslim almasını bekler. Sonunda hüznün hikâyecilerinin hikâyeler anlattığı yeri bulur ve burada kendi hikâyesini anlatmak istediğini söyleyerek içeri girer. İçeride birçok insan birer masada, önlerinde büyük bir saatle hayatlarından belirli kısımları anlatmaktadırlar. Bu haliyle bu gizemli yer mahşer yerini hatırlatmaktadır, insanlar ellerindeki zamanlarıyla, hayatlarıyla buraya gelip bir tamamlanma halini nihayete erdirmekte, ruhlarını özgür bırakmaktadırlar. Fotoğrafçının arayışı da Leyla’yı arayan Mecnun gibi, kadını ararken bulduğu bu yerde

ve bütün arama süresince kendi hakkında bilmediği bazı şeyleri fark etmesiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Hikâyesini anlatırken, kadını kaybettiğini düşündüğünde aradığı ‘hazine’yi anlatırken kadın onu dinlemektedir, rüyalarında kadını gördüğünü, onu sevdiğini anlatır. Kadının onu izlediğini fark edince onu bulduğuna sevindiğini söyler ama kadın ondan gitmesini istemiştir. Bütün sokaklarından saat kulesinin görüldüğü bu kasabada dolaşmaya devam eder. Saat kulesinin içine gider, kasabalı bir adamın söylediği cümleden etkilenmiş olabilir. Bu adam ona ‘Saati göremeyeceğin tek yer saatin içidir’ demiştir. Bu cümle zamanın bütün mekânları izleyebildiği bir yer olan bu kasaba için filmin sonuç kısmını da belirler. Rüyaların, saatlerin, yüzlerin hep bir anlamı işaret ettiğine atıfta bulunan bu gönderme, saat kulesinin içinde genç fotoğrafçının rüyasını kadına anlatmasıyla devam eder. Kadın ona ‘rüyalar tamamlanmaz ki hiç, hikâyeler tamamlanır’ der. Fotoğrafçının onu aradığını, düşündüğünü, kendisinin de fotoğrafçıyı düşündüğünü anlatır. Kadın, fotoğrafçıya ‘Seni bazen öyle bir düşünürdüm ki baktığın bütün dünya ben olurum’ der ama aradığı o hayalin de kendisi olmadığını ekler. Fotoğrafçı yarım kalan rüyasını bu saat kulesinin içinde kadının sözleriyle tamamlamıştır. Kadın, fotoğrafçıya babasının köstekli saatini uzatır ve arabasına binip uzaklaşır. Fotoğrafçı da toprak bir yoldan yürüyerek uzaklaşır, yolda bir adam ve küçük bir kızla karşılaşır. Bu adamın anlattığı küçük hikâyede bir hayal hırsızından bahseder, bu hırsız, hoşuna giden rüyaları çalmaktadır. Rüyaları çalınanlar bir ermişe gidip yardım istemişler, ermiş de onlardan umutlarını anlatmasını istemiştir. Ama ermişin bu isteğini yerine getirememişlerdir çünkü ‘rüyalarını hatırlayamayanlar, umutlarını da kuramamışlardır’. Rüyalarını aslında hikâye anlatan bu adam çalmıştır. Bu sözle anlatılmak istenen, rüyalarını ve en büyük arzularını keşfetme çabası içinde olmayanların, hissedeceği bir umut veya ferahlık da olamayacağıdır. Bu kısımda fotoğrafçı bir ağaca bakabilir ve film bu kareyle biter. Artık fotoğrafçı onu huzursuz eden bulantılardan kurtulmuş gibi dingin ve huzurlu bir yüzle ağacı izler. Ya da kadının söylediği gibi arayışın kendisini sevmeyi öğrenmiş olabilir.

Filmde senaryoya uyulan, yoruma dayalı kurulmuş bir metin izlemekten çok, kendi karakterlerini başka bir bedene bırakıp gitmiş üç kişinin, filmin dışında bir hayatları olmayan, sadece film için var olmuş birer hikâye-insan portresi çizdiği hissi hâkimdir. Yani bu yüzler birer kişiden çok birer anlamdırlar ve çeşitli amaçlardan azade

sadece sezilerek aktarılabilecek cevaplar barındırırlar. Filmin anlatımı, bu bakış açısını aktarmak üzerinedir. Bu açıdan mekânlarını yorumlamak için de filmin barındırdığı sembollerle birlikte anlamaya çalışmak önemlidir.

Filmde mekânlar, filmin de üç ana kısmı olan bölümlere ayrılmıştır. Bölümlerin isimleri Yunan mitolojisine atıfta bulunurken ‘Garipler Şehri’ ve ‘Kalpler Şehri’ kısımları taşrada geçmektedir. ‘Şehirler Şehri’ olan İstanbul, bu hikâyenin başladığı ama aranan şeyler için onun dışına çıkılan mekândır. Garipler şehri, içinde fazla insanın yaşamadığı, yaşayanların da dünyada sadece kendi kasabaları varmış gibi sunulan bir ‘bekleme’ yeridir. Fotoğrafçı burada kadını dört ay kadar beklemiştir. Bu kasabanın saatçisi kalpler şehrinin saatçisinin tam tersi bir tiptir, biraz kurnaz, paragöz, tamahkâr bir adamdır. Kasapların at kestiği, tamamlanmamış işlerin memurlarının olduğu bir kasabadır burası. Örneğin filmde bu kasabada su işleri için görevlendirilen bir memur şöyle anlatır hikâyesini; ‘Bir gün mühendisler, politikacılar hep geldiler. İşe başlandı, bir hafta sonra da beni buraya bekçi bırakıp gittiler. Bekçilik edecek bir şey de yok. Unuttular beni burada.’ Bir de kasabanın saatçisinin ‘Kasabada vakit geçmez, ölene kadar vakit geçsin diye beklersin.’ repliğini yorumlarken akla Tanpınar’ın Huzur romanındaki cümle geliyor. Tanpınar, bu umutsuz bekleyiş hali için “Bizim memleketimizde aranan kaybolur. Şark oturup beklemenin yeridir” der (Tanpınar 2005: 10). Aslında çizilen bu taşra çerçevesi filmin ‘Garipler Şehri’ kısmı için oldukça anlamlıdır. Çünkü burada insanlar ne olduğunu bilmedikleri kayıpları ve gerçekleşeceğine dair umutlarını kaybettikleri hayallerle birlikte yaşarlar. Bu potluk, doyumsuzluk, yabancılik biraz da bunun sonucudur. Kalpler şehri ise bambaşka bir taşra portresi çizer, bütün sokaklarından aynı saat kulesinin görülebildiği bu kasaba, daha mistik bir yapıya sahiptir. Bu kasabanın saatçisi kendi halinde, arayışını umutlu bir zarafetle kabullenmiş, ruhu daha dingin ve dünyanın sınırlarını aşar gibi görünen bilgeliği ile oldukça farklı bir taşra çizgisinin içindedir. Kasabanın bütün sakinlerinde kendi halinde bir huzur, güven hissi gözlemlenebilir. Bu iki ayrı kasaba, biri garipliğin, diğeri ise tutkunun hüküm sürdüğü تنها fakat insanı eksik olmayan yerlerdir. Bunlar, birinde atların kesildiği, saatçisinin bile müşterilerini dolandırdığı, diğeri kim olduğuna bakılmaksızın herkesin hikâyesinin dinlendiği iki farklı mekândır.

Bu izin peşinden koşma hali, filmin sonuna doğru artık yadsınmayan bir gerçeklik algısına taşınırken, filmdeki repliklerle yoğun şekilde bir sorgulama alanına da çekilmektedir. Filmin isminden de anlaşılacağı gibi aranan şeyin ne olduğu, nasıl bulunacağı bilinmemektedir. Fakat onun bir ‘yüzü’ vardır. Bu konuda filmdeki repliklerden birinde ‘harita diye birbirimizin yüzlerine bakıyor, hikâye diye ruhlarımızı anlatıyorduk’ denmektedir. Bu açıdan film, ‘büyük’ bir cevap arayan herkesin öncelikle diğer insanları anlaması, tanınması, hissetmesi gerektiğini savunuyor olabilir. Film, yaşanan her hikâyede temel soruların cevabının gizli olduğunu ama bunu sadece bu hikâyeye kendini açanların anlayabileceğini göstermeye çalışır. Yine benzer olarak, filmde ‘Saatin yüzü yüreğe yakınsa kendi yüzü konuşur insanın...’ replikleriyle anlatılmak istenen(ler), farklı yorumlamalara da açıktır. Fakat karakterler üzerinden, insanların kendi arzuları hakkında dürüst olması, yaşama hakkı tanınan zamanın içinde, zaman kavramının hala bulanık olan varlığı ve dolayısıyla önemini unutmadan hayatı anlama çabası içine girmeyi tavsiye etmektir. Zaman ve mekân ayrılmaz bütünlüğü ile insanları mümkün kılan uzamın en önemli parçalarıdır, insanların da kendini anlaması için önce bunları anlaması gerekir. Filmdeki hisler ve sezgilerin önemine yapılan atıflar da bu arayış için bir yol göstericidir.

Film, bir yerlerden geçmeden bir yerlere ulaşmanın tarifini verir gibi zorlayıcı, bedene bağlı olmayan fizik üstü arzularla bezenmiş bir tutkunun ağrılarını bir sorumluluk şeklinde ve yeniden sorgulatma gücüne sahip bir anlatım içerir. Ev, sokak, otel, yol, şehir, kasaba gibi mekânlar, her türden sorgulamanın ve iz sürmenin de alanlarıdır. Filmde, mekânların insanın anlam veren tarafları ile algılandığı ve insanları bu bağlarla bitimsiz bir geri bildirim ağıyla etkilediği, her parçası fiziksel bir dünyaya aitken böylesine genişleyen soyut sorgulamaların da birer metaforuna dönüşebileceği gösterilmektedir.

İstanbul’da başlayan hikâyede fotoğrafçı genç adam ve gizemli kadın, kendi arayışları için taşraya yolculuk ederler. İki karakter de gerçekte neyi aradıklarını dahi bilmezlerken esrarengiz bir tutkuyla bağlı oldukları bu ‘iz sürme’ hallerinin hayatlarındaki tek amaç olduğu noktaya sürüklenirler. Mekânların isimsizliği, zamanın belirsizliği, birkaç ayrıntı dışında neredeyse dünyanın her yerinde gerçekleşmiş

olabilecek bir mekân sunumu tarzı hikâyeyi yakalama arzusunu diri tutmaktadır. Mekânların da filmin genel havasına uygun olarak düşsel biçimlerle ele alınması, İstanbul ve taşra portrelerinin daha önce sunulmamış özelliklerini, hallerini yansıtmak açısından farklı bir bakış açısının da sonucudur. İlk bölümün Özellikle Şehirler Şehri olarak İstanbul'un sokakları, meyhaneleri, apartmanları tanıdık gelse sanki farklı bir 'hal'dedirler. Garipler Şehri olan kasaba donuk renkleri, eski tabelaları, kirli otel odası ve tozlu saatçi dükkânı ile bir atıllığın ifadesidir. Kalpler Şehri ise bütün sokaklarından görülebilen bir saat kulesi, insanların kaygısız bir kendiliğindenlik halleri, evlerin tarihi havaları itibariyle bir masal veya rüya kasabası gibidir. Dahası başka hiçbir kasabaya benzemez çünkü burada evlerin içinde insanlar birbirlerinin hikâyelerini bir tür ayinsel huzurla dinlemektedirler. Fotoğrafçı da dâhil birçok karakter bu kasabada aşkı, arzuyu ve gerçeği bulmuştur.

3.6. Aidiyetin Mekânsızlık Hali; Yalnızlık

Bu başlıkta Kavur filmlerinde yalnızlık temasının ortaklaşan bazı göndermelerle şekillendirildiği halleri yorumlanacaktır. Yalnızlık durumu veya hissi, hem bir neden hem de bir sonuç olması itibariyle diğer insanlarla yaşanan birçok farklı deneyimin de kaynağıdır ve bu açıdan onun tanımlanma alanı kültürlere ve toplumlara göre farklılıklar göstermektedir. Kavur yalnız kalmak isteyen karakterlerini terk edilmiş eski yapıların içinde sunan bir yönetmendir. Bu karakterlere Gece Yolculuğu'ndaki Ali, Melekler Evi'ndeki Ahmet, Karşılaşma'daki Osman örnek gösterilebilir. Ayrıca filmlerinde kaçış durumunun sık işlenmesinin de bir sonucu olarak terk edilmiş eski yapılar karakterlerin saklanması için de Kavur'un seçtiği uygun mekânlardır. Fakat özellikle Karşılaşma filminde Osman'ın mekânlarla kurduğu ilişkiler yalnızlık temasıyla farklı biçimlerde eklemlenmiştir. Filmin adada geçmesi, başkarakterlerden biri olan Osman'ın henüz genç olması, arkadaş edinememesi, geri kalan dünyayı keşfetme arzusu gibi sebeplerle yalnızlık teması mekânlar üzerinden anlatılmıştır.

Film 2002 yılında yayınlanmıştır ve polisiye, dram tarzındadır. Oyuncu kadrosu oldukça güçlüdür. Filmde Uğur Polat, Lale Mansur, Çetin Tekindor, İsmail Hacıoğlu,

Aytaç Arman, Kahraman Usluer, Tomris İncir gibi oyuncular yer alır. Filmin mekânları, kumarhane, hastane, İstanbul'un sokakları, bir ada ve adadaki terk edilmiş yerler gibi birbirinden oldukça kopuk sayılabilecek çeşitliliktedir. Hikâyesi ise başkarakterlerin geçmişle ve hatalarıyla yüzleşmesi üzerinden gerçekleşen tesadüfi bir karşılaşma odağındadır.

Bu başkarakterler Sinan ve Mahmut'tur. İkisi de kanser tedavisi görmektedir ve hastanede tanışır, kısa sürede arkadaş olurlar. Sinan bir mimardır ve oğlunu bir trafik kazasında kaybetmiştir. Sinan, oğlunun kaybı için kendini suçlamaktadır ve bu yüzden hayatı karanlık ve mutsuz bir döneme girmiştir. Mahmut da benzer bir suçluluk duygusunu yıllar önce yaptıkları yüzünden hissetmektedir. Kısa bir süre sonra Mahmut'un öldürüldüğünü öğrenen Sinan, öldüğü adaya gidip olayın sebebini öğrenmek ister. Adada arabayla ilerlerken bir motosikletliyi yoldan çıkarır ve bu genci kendi oğluna benzetir. Çünkü kendi oğlu bir motosiklet kazasında ölmüştür. Daha sonra bu gencin ailesinin otelinde kalmaya karar verir. Komiser Hasan, Sinan'ı şüpheli bulunduğu için aralarında gerilimli bir ilişki başlar ve daha sonra takıntılı bir şekilde hoşlandığı Aslı'nın kendisini değil de Sinan'ı sevmesi korkusu onu iyice sınırlendirir. Sinan da hem Osman'la hem de Aslı'yla ilişkilerini güçlendirmiştir. Aslı'yla birlikte olmaya başlarlar ve adaya taşınmıştır. Aslı ve Osman'ın Mahmut'la karşılaştığı, konuştuğu kısımları izleriz. Sinan ise Osman'ın babasını öldürdüğü şüphesi içerisindedir. Diğer taraftan komiser Hasan'ın kaybolduğu ve daha sonra da öldürüldüğü ortaya çıkmıştır. Sinan, oğlundan şüphelendiğini, cinayet silahının oğlunun odasında bulunduğunu söylediğinde Aslı bunu sezdiğini ama emin olmadığını itiraf eder. Sinan, Osman'la konuşmaya gittiğinde ise Osman her şeyi itiraf eder. Hasan'ı da, babası Mahmut'u da o öldürmüştür. Aslı artık Sinan'ı istememektedir çünkü korkmaktadır, ondan adadan ayrılmasını ister. Sinan adadan ayrılmaz ama otele de girmez, dışarda Aslı'nın onu çağırmasını beklemektedir. Film bu sahneyle biter.

Kavur, Karşılaşma filmiyle dikkati insan ilişkileri ve temel kişisel sorulara çekmiştir. Filmdeki mekânın ada oluşu gibi karakterler de kendi iç dünyalarındaki adalarında, sırlarıyla ve sorunlarıyla bambaşka kişiliklerdir. Bu karakterlerin

hayatlarının kesişmesi, ilerleyen süreçte birbirlerinin hayatlarını etkileyen kararlar vermeleri, bir dönüm noktası şeklinde küçük bir adada gerçekleşir.

Eline aldığı kamerayla herkese mutluluğun ne olduğunu soran Osman, filmdeki en fevri karakterdir. Babasını hayatı boyunca hiç görmemiş olması, hassas psikolojisinin en ince noktasıdır. Bunun dışında adada sıkılsa da istediğini yapan, gezmeyi, içmeyi seven, heyecanlı ve hayat dolu bir gençtir. Adada sevdiği birkaç terk edilmiş mekân vardır ve arkadaş olduğu Sinan'ı da buralara getirir. Birisi doğduğu taş evdir, diğeri de eski bir şarap fabrikasıdır. Bu mekânlar Osman için herkesten gizlediği iç dünyasını, arzularını, komplekslerini, hırslarını ve babasına duyduğu öfkeyi de temsil etmektedir. Çünkü bu sebeplerle yaşadığı sorunları aşmak için bu mekânlara gelmiş, yeni edindiği arkadaşı olan Sinan'ı da buralara getirmiştir. Ada metaforu, karakterlerin arasında saklanan sırlar, karakterlerin ilişkilerinin çeşitli sebeplerle bu sırlar odağında gelişmesi, işlenen iki ayrı cinayetin aydınlatılamaması gibi göstergeler bütün karakterlerin kendi yalnızlığında yarattığı gizeme vurgu yapmaktadır. Filmin sonunda hiç sevmediği ve daha önce görmediği babasını öldürmüş olan Osman'ın histerik ve kızgın yapısının da sebebi yalnızlığına ve çaresizliğidir. Bu açıdan Gece Yolculuğu'ndaki Ali'nin yalnızlığı ile benzerlik gösterir. Kardeşini 1980 darbesinde yaşanan bir olayda kaybetmiş olması, eski ve terk edilmiş bir Rum kasabasında yalnız başınayken onu hatırlaması gibi detaylarla yalnızlık arasında dolaylı bir bağ kurulmuştur. Benzer şekilde Yusuf ile Kenan'da evsiz kalan iki küçük kardeşin terk edilmiş yıkık dökük bir binada yaşamaları da yalnızlık ve çaresizliklerinin bir sonucudur. Mekânlar ise bu yalnızlık temalarının farklı boyutlarına göndermeler yapan birer uzantıdır.

3.7. Yolculukta Kaybolmak ve Yurtsuzluk, Kaçış

Yol hem içerdiği hareket hali hem de bu hareketin felsefi çerçevesi bakımından Kavur'un önemseydiği bir kavramdır. Karakterlerinin çoğu arzularını, kayıplarını, hayallerini arayan, bunun için yola çıkmaktan korkmayan tiplerdir. Yatık Emine, Yusuf ile Kenan gibi ilk dönem toplumsal gerçekçi çizgideki filmlerinde yola çıkmak birer

zorunluluk, kaçış iken ikinci dönem filmlerinde yola çıkmak arzulan şeyin peşine düşmek olarak ortaya çıkar. Genel olarak Kavur filmlerinde yolculuk, bazen toplumsal bazen de kişisel sebeplerin doğurduğu gerekliliklerdir. Bu bakış açısının bir sonucu olarak yaşam ve ölüm arasındaki hareket bir yolculuk olarak görülür. Bu tavrıyla Kavur, Bachelard'ın bahsettiği anlamıyla yolculuğun, içinde ölümü barındıran bir ilerleyiş olarak ele alır denebilir. Bachelard'a göre ölüm bir yolculuktur ve yolculuk da bir ölümdür (Bachelard 2006: 88). İçinde çeşitli sebep veya arzu barındıran her yolculuk, hayatı anlamak, görmek edimlerini barındıran sınama ve sınanmanın da kendisidir. Joistem de benzer bir felsefi yaklaşım ile insanın ne sadece duran ve gören ne de sadece göçen ve göçebe olan; onun kendi ikametinden yol alan, yol alırken de ikamet eden bir varlık olduğuna dikkat çeker (Joistem 2003: 51).

Kavur'da da kaybolan insanlar, imgesel hatırlatıcıları ile hikâyeye dâhil olurlar. Akrebin Yolculuğu'nda bu duruma mezar, saat kulesi, beşik gibi somut imgelerle örnek verilebilirken, Gizli Yüz'de aranan karakterin yüzü diyebileceğimiz bir çeşit somut olmayan silüet benzeri imge karşımıza çıkar. Yusuf ile Kenan'da şehrin kimsesiz çocuklar üzerindeki ezici yorgunluğunun, yaşanan kaybı maskeleyen, Yatık Emine'de ise kendi hayatını, özgürlüğünü kaybetmiş bir kadının hayatta kalabilme arzusunu kaybın, arayışın imgesine yorulabilir.

Kavur, bu arama, sorgulama tavrını oldukça önemseydiğini filmlerinde belli eden bir yönetmen olarak, yolculuğa yaptığı farklı yorumlamalarla da birçok yönetmenden ayrılır. Karakterlerin yolculuklardan beklentileri ne kadar farklı olsa da yolculukların yoldakileri değiştirdiği, duygu ve düşüncelerini hikâyeler özelinde dönüştürdüğü görülmektedir. Bu açıdan Kavur'un ele aldığı bütün yolculuklar toplumsala yaptığı vurguların yanında aynı zamanda içseldir de. Daha geniş bir perspektiften ise yolculuk ve arama durumlarının temelinde hem kişisele hem de bu kişisel ait olduğu toplumsala ait doneler yer almaktadır. Mekân, yer olarak yolun Kavur'un kullandığı anlamıyla üzerinde birçok şey öğrenildiği, hikâyenin önemli kısımlarının geçtiği, sadece üzerinde ilerlenen bir araçsallıktan fazlası olduğu göndermeleri yer almaktadır. Yol bir öğrenme biçimi, üzerinde yaşanan yerdir. Yolda yaşananlar yolun sonunda beklenen olay veya durumdan daha önemlidir. Ah Güzel İstanbul, Amansız Yol, Melekler Evi,

Gece Yolculuğu gibi filmler bu yol anlatımına uygun biçimde aktarılmıştır. İlk olarak Amansız Yol'da nasıl bir yol konsepti işlendiğine bakılacak, sonrasında benzer şekilde aktarılmış diğer filmlerle ilgili kısa bilgilendirmeler ve yorumlamalar yapılacaktır.

Yolculuğa çıkmanın temelinde gelecek planı ve ekonomik kaygıların olduğu toplumsal gerçekçi filmlerinden biri olan Amansız Yol'da Kavur, bir tır şoförünün hayallerini ve hayal kırıklıkları anlatılmaktadır. 1985 yapımı Amansız Yol filmi Kavur'un büyük kısmını yollarda çektiği bir filmidir. Tiplemelerin gerçekliği¹⁸, dönemin arka sokaklarındaki kaygılar, hikâyeleri birer savrulmadan ibaret olan karakterler, şoförler, dinlenme tesisleri, filmdeki genel hava ile oldukça uyumlu seçimlerle sunulmuştur. Üç ana karakterin hikâyesinin bu yolculuk süresinde belirli kısımları verilerek hikâyenin dinamizmi korunmuştur. Bu üç karakter eskiden beri arkadaş olan Hasan, Sabahat ve Yavuz'dur. Hasan ve Sabahat birbirlerini severler fakat Hasan para kazanmak için Almanya'ya gider. Orada bazı yasa dışı olaylara karışır, hapis cezası alır ve bu süre boyunca bunu Sabahat'a söylemez. Yıllar sonra döndüğünde ise eski arkadaşı Yavuz Sabahat'la evlenmiştir. Yavuz etrafındaki insanları dolandırdığı için kimse ona güvenmiyordur, içkiliyken araba kazası yapıp Sabahat'ın babasının ölümüne kendinin de yaralanmasına sebep olmuştur. Sabahat bu olaydan sonra hem çocuğuna hem Yavuz'a seks işçiliği yaparak bakmış, babasının ölümüne yol açtığı için de Yavuz'u asla affetmemiştir. Hasan iş için Türkiye'ye geldiğinde Yavuz'la Sabahat'ın evine gider. Yavuz'la yemek yer, içki içer, Sabahat'la ayaküstü sohbet eder. Daha sonra da Yavuz'la gece de meyhaneye eğlenmeye giden Hasan, Yavuz'un biriyle buluşmasını bekliyordur. Yavuz, buluştuğu adamdan para çalıp çantayı Hasan'a bırakır ve kaçar. Hikâyenin bu kısmı ikinci bir bölüme geçiş gibidir. Hasan Sabahat'e gittiğinde iki adamın onları rehin tuttuğunu görür ve bir şekilde kaçmayı başarırlar. Sabahat, Sabahat'ın küçük kızı ve Hasan'ın tırında uzun bir yola çıkmışlardır. Hasan, Sabahat ve kızını Mardin'e götürecektir. Fakat yola çıktıklarında kendilerini bir arabanın takip ettiğini daha sonrada takip edenlerin paranın peşindeki adamlar olduklarını anlarlar. Yolculuk boyunca yakın takip sürer ve Hasan'la Sabahat kendi hikâyelerini birbirlerine anlatma şansı bulur. Hasan neden Sabahat'a geri dönemediğini asla açıklamaz.

¹⁸ Buradaki 'gerçeklikle' karakterlerin hayatlarının gecekondu mahallesindeki hayatlara oldukça yakın çerçevelerle çizilmiş olmasını ve dönemin gecekondu kültürünü dikkatli detaylarla gerçeğe uygun şekillerde yansıtmış olmasını kastediyorum.

Sabahat'ın öfkesini de anlamaktadır. Sabahat, güvendiği herkes tarafından yalnız bırakılmış, üzerine bir de sevmediği adamla evlenip bu adamın dolandırıcılıkları yüzünden başı belaya girmiştir. Yine de yolculuğun ilerleyen kısımlarında Hasan'ı affetmiştir.

Filmin son kısmında ise Yavuz Hasan'dan parayı alır, Sabahat ve kızı ise umurunda değildir. Hasan bu duruma çok sinirlenir fakat bir şey de yapamaz. Yavuz parayı almış giderken arkasından iki adam onu takip edip bıçaklarlar. Hasan da onlarla kavga ederken bıçaklanır. Daha sonra Yavuz'un orada öldüğü, Hasan'ın da iyileştiğini hastanede anlarız. Hasan tekrar Sabahat'ın küçük kızını alıp Sabahat'ı bulmak için yollara düşer. Film bu şekilde biter.

Bu küçük özetten sonra filmde önemli bulduğum temel konulara geçebiliriz. Öncelikle filmdeki karakterlerin dertleri, hayalleri oldukça gerçekçi, dünyevidir, hayatta kalmak üzerinedir. Yavuz karakteri, yasadışı işlerle kısa yoldan para kazanma arzusu ve dolandırıcılıktan kendi hayatıyla birlikte karısı ve kızınınkini de karartırken Sabahat hem çocuğun hem de Yavuz'un sorumluluğunu üstlenen karakterdir. Sabahat'ın öfkesi ve mutsuzluğu, güvendiği, sevdiği herkesin hayal kırıklığı yaratmasından, sorumluluklarından kaçmasındandır. Filmdeki bu sorumluluk alan ve almayan karakterlerin özellikle kullandıkları ağız ve replikler karakterlere derinlik katmıştır. Özellikle Yavuz'un 'enayilik, kısa yoldan voleyi vurmak, avanta iş' gibi kelimeleri, bunları söyleyiş tarzı karakterize bir kişilik olarak verilmek istenen mesajı veren bir tip halindedir. Hasan'ın yalnızlığı, Almanya'dan döndükten sonra yabancılığının yerini almıştır. Hayallerle gittiği Almanya'dan bütün hayallerini geride bırakarak dönmüştür, artık sadece öyle yapması gerektiği için yaşıyor gibidir. Döndüğünde annesinin mezarını bulamamış (yerini bilmediği için), evinin yıkıldığını görünce arkadaşlarına gitmiştir. Burada Kavur, Hasan'ın annesiyle veya büyüdüğü evle olan bağının mekânsal imgeleri ile arasındaki yitikliği kayıp mezarla, içinde bulunduğu ve Sabahat'a da sitem ettiği yabancılık hissini birleştirmiştir. Hayatındaki önemli kişiler ve mekânları kaybeden Hasan, bu kayıpların duygusal karşılıklarından oluşan yeni bir arayışın da esiridir. Bu yüzden geçmişte çok sevdiği ve şimdi de sevmeye devam ettiği Sabahat için kendini tehlikeye atmaktan çekinmez. Sabahat'a döneceğini söyleyip dönmemesinin

yarattığı suçluluk duygusunun da bu cesur tavrında etkisi olabilir. Nihayetinde filmin büyük kısmında bir zarfın içindeki para, bir tırın içindeki Hasan, Sabahat ve kızı Ayşe, bir de bunları kovalayan ‘kötü’ adamlar vardır. Konuşmalar sırasında tırda geçen bazı sahnelerde kameranın kadrajının yarısında takip eden adamların arabasının, diğer yarısında da tırda Hasan ve Sabahat’ın olması takip edilme duygusuna yaptığı vurgu ile izleyicideki gerilimi diri tutmaya yöneliktir denilebilir. Diğer taraftan bu detay, filmin dönemi açısından alışılmadık bir seçimdir ve sahneye derinlik kattığı kesindir. Filmdeki paranın miktarı veya nereden geldiği, nasıl ele geçtiği açıklanmaz. Olayın bu kısmı gizemli bırakılmıştır. Bu durum belki de paranın miktarı veya nasıl ele geçirildiğinin önemsenmemesi, böyle yasadışı olaylarda gerçekte olan biteni asla öğrenememeye de atıfta bulunulan bir tür ‘karanlık dünya’ sembolüymüş gibi görülmesinden kaynaklanıyor olabilir. Başka bir ihtimal de izleyicinin kendi hayatında da bu türden sebebinin anlamadığı, sorgulamadığı kaçışların ortasında olmasına dikkat çekilmek istenmesidir. Ahlaki veya değil, izleyici bu kaçışı yakınlarında gerçekleşen olaylardan tanımaktadır, bazen kendi hayatının da bu türden ‘içeriksiz bir kaçış’ olabileceği fikrine açık kapı bırakılır. Kaçmanın verdiği endişe ve korkunun yanında Hasan ve Sabahat geçmişleriyle, kendileriyle yüzleşiyorlardır. Bazı gerçekleri yeni öğrenen Hasan’ın suçluluk duygusu artarken Sabahat adeta Hasan’ı ve hissettirdiklerini yeniden keşfediyordur. Hasan’daki yarım kalmışlık, suçluluk ve Sabahat’taki sitem, acı filmde belirli bir noktada kırılmıştır.¹⁹ Bu kısımdan sonra ise Sabahat’in ortadan kayboluşu ve Hasan’ın onu arayışı başlamıştır. Tehlike ortadan kalktıktan sonra Hasan, Sabahat ve Ayşe için birlikte yaşama hayalini artık kurabilir durumdadır ve film bu beklenti içinde sona erer.

Filmde yolculuk Hasan ve Sabahat için geçmişin izlerini hatırlamak, yanlış anlaşılmaları düzeltmek ve küllenmiş bir aşkı alevlendirmek için iki karaktere yeterli aralığı vermiştir. Kendini gecekonduda sevmediği bir adamla yaşarken seks işçiliği yaparken bulan Sabahat için hayal kırıklıkları mekânların veya durumların ötesinde çaresizlik ve yalnızlıkla çevrelenmiştir. Sabahat için herhangi bir mekân, artık yaşadığı

¹⁹ Bu konuda Sabahat rolündeki Zuhul Olcay’ın özellikle mimikleri, vücut dili ve bakışları gibi küçük ayrıntılar öfkesinin yerini affetmenin aldığı ipuçlarını sunar. Çünkü Sabahat karakteri Hasan’ı affettiğine dair hiçbir söylemde bulunmazken, yol boyunca ona gittikçe daha sakin yaklaşmaya başlar ve son sahnelerde onunla sevişir de.

gecekondu kadar atıldır, içindeki kızgınlık ve öfke ise bu yolculukta hafiflemiştir çünkü muhatabı tarafından anlaşılmıştır. Kaçış ve gerilimin içinde edilen bu yolculukta hem toplumsalın dayattığı hayatların yükleri hem de karakterlerin bunlardan kurtulma çabaları aktarılmıştır.

Tamamen farklı bir tarzda Yönetmenin başka bir filmi olan Melekler Evi'nde ise mekân yine karakterin yabancılığı, kaçışı üzerinden kurgulanır. Terk edilmiş yapıların fotoğraflarını çekmek için uzaklardaki evinden Şanlıurfa'ya gelmiş başkarakter için bu kaçış tehlikeli başka bir kovalamacanın başlangıcıdır. Senaryosu da Ömer Kavur'a ait olan film, 2000 yılında gösterime girmiş, filmde Talat Bulut, Hande Ataizi, Aytaç Arman başrol oyuncularını olarak yer almıştır. Mekânları diğer filmlerine göre farklı sayılabilecek bir coğrafyadan olan film polisiye, dram tarzındadır. Ahmet (Talat Bulut) bir fotoğrafçıdır ve terk edilmiş evlerin fotoğraflarından oluşan bir sergi için Şanlıurfa'ya gitmiştir. Arkadaşının evi, otel odaları, Urfa'nın sokakları, taşrada terk edilmiş tarihi yapılar filmin genel mekânlarıdır. Filmde belki de eski bir savaş muhabiri olmanın getirdiği merakla Ahmet, otelde takip ettiği bir konuşma sonrasında tehlikeli bir tip olan Bahattin'i eski bir Kervansaray'da birini öldürürken görür ve fotoğraflarını çeker. Katil tarafından orada olduğu fark edilen Ahmet, kaçarken yaralanır. Gözlerini bir tekkede açtığında Ahmet tekkenin dervişinden iki gün boyunca uyuduğunu öğrenir. İyileştikten sonra Şanlıurfa'ya döndüğünde arkadaşı kaybolmuştur. Tanık olduğu cinayeti anlatır ama cinayete dair izler, deliller çoktan yok olmuştur. Sorguda ona da ateş eden katilin iki yıl önce öldüğünü öğrenir. Salındıktan sonra otele dönen Ahmet'i bir kadın telefonda tehdit eder ve buluşmaya çağırır. Buluştuğu kız Arzuhan (Hande Ataizi), katilin kızıdır ve babasının hala yaşadığına ve cinayeti işlediğine emin olmuştur. Ahmet'in dürüstlüğünden etkilenen Arzuhan daha sonra onun hayatını kurtarıp babasının adamlarını atlatmasını sağlayınca birlikte Melekler Evi'nde saklanırlar. Aralarındaki gerilim güvene ve aşka dönüşür. Filmin son kısmında ise Ahmet Arzuhan'ı takip edip kendisiyle gelmeye ikna etme niyetindedir. Fakat Arzuhan'ın babası Ahmet'i yakalayıp öldürmek istemektedir. Polis baskını sonrasında tutulduğu yerden kaçmayı başaran Ahmet, Arzuhan ve babasının bulunduğu otele gider fakat burada da polisler vardır. Bahattin ve Arzuhan polislerden kaçarken Ahmet de onları izlemektedir. Bahattin Ahmet'i fark edince onu vurur, Arzuhan da babasını vurur.

Son sahnede Ahmet hastanede görülür ve savcının verdiği fotoğraf makinesini yanına bırakır.

Film, sürükleyici hikâyesi kadar mekânların sunduğu görsellik açısından da oldukça ilgi çekicidir. Mafya olduğu anlaşılan tehlikeli bir adam, bu adamın kızı ve bir savaş muhabiri etrafında dönen kaçmalı, kovalamalı hikâye bir Amerikan filmi havası vermektedir. Şanlıurfa'nın taş binaları, tarihi kalıntıları, dar sokakları bu hikâyeye Doğu mistizmine vurgu yapan detaylarla başka bir hareketlilik kazandırmıştır. Sıcak ve kurak bir yazın sarı renkli Şanlıurfa sokakları, çay bahçeleri, hanlar, kervansaraylar, mezarlıklar, uçsuz bucaksız tarlalar filmin temel mekânlarıdır. Şehrin dokusunu yansıtan yanı sıra, hikâyede de önemli yer tutan terk edilmiş evler, hanlar, kalıntılar mekân seçimlerinde önemli yer tutmuştur. Film, ismini filmin başında Ahmet'in içine girip fotoğraf çektiği eski bir konaktan almaktadır. Bu konak eskimiş turkuaz pervazları, taş merdivenli girişi, taş döşemeli geniş avlusuyla oldukça romantik bir havaya sahiptir. Ahmet'in kaldığı otel ve arkadaşının evinde de aynı coğrafi ve kültürel dokuyu yakalarız. Yaralandığında iyileşmesi için yardım eden tekke de bozkırın ortasında yine tarihi bir dokusu olan mekândır. Ahmet başı belaya girmeden önce otelde kalıyorken kaçmaya başladıktan sonra melekler evine sığınır. Terk edilmiş evlerin dışarıya kapalılığı, aynı zamanda da kontrol edilmeyen açıklığı, Ahmet için saklanılabilir bir mekân olmaları anlamına gelmiştir. Hiç kimsenin olduğu için terk edilmiş mekânlar herkesindir de, çünkü içlerinde onu yalıtan, kapatan insanlar yoktur. Ona sığınılabilir, içinde güvenle saklanılabilir ve bu terk edilmiş mekân, Ahmet ve Arzuhan'ı sorgulamadan kabul eder ve aşklarına alan açabilir. Böyle bir mekânın adının melekler evi olması Kavur'un daha çok mistik bir gönderme yapmış olmasının yanında kanatlarını kaçaklar da dâhil herkese açabilen tarafına da değinmek istemesi olabilir.

Filmde bazı mistik detaylar olduğuna değinmiştik. Bunlardan biri Ahmet'in cinayete tanık olduğu kervansaray için daha sonra ifade verirken yakınlarındaki köy için 'Galiba köyün adı Nenas'tı' demesi örnek olarak gösterilebilir. Komiser onu 'burada öyle bir köy yok, Nenas meçhul demektir' diyerek düzeltir. Filmin sonlarında Ahmet hastanede Arzuhan'ın çözmüş olduğunu sandığı bulmacanın kimin olduğunu sorduğunda karşıdaki hasta adam ona 'Nenas' demiştir. Filmde kaybın mekân ve insan

için ayrı iki yerde, coğrafyanın diliyle karşılık bulması yerinde bir gönderme olmuştur. Çünkü Ahmet de aslında bir kaybın ortasındadır, kızını kaybetmiştir ve buraya terk edilmiş yapıların fotoğrafını çekmeye gelmiştir. Ait olduğu ev artık meçhulken, belki de neyin kayıp olduğunu anlamak için meçhul mekânları çekmektedir. Bir başka gizemli konuşma da Ahmet’le tekkenin dervîşi arasında geçmiştir. Dervîş, Ahmet kendine geldiğinde ona ‘Seni daha erken beklerdik, kaderin gecikmiştir’ der. Sonra da ruhunun Ahmet’ten önce orada olduğunu ekler. Buradan Ahmet’in ruhuna dair zaman aşırı bir bilgisi olduğu izlenimi vermiştir. Bu sözlere pek anlam veremeyen Ahmet tekkeden ayrılırken dervîş onu ‘ten gider can kalır, ölüm yoktur’ sözleriyle uğurlar. Dervîş, Ahmet’in minnetini görmüş ve ona aynı sevgi ile yaklaştığını, onu hep hatırlayacağını söylemek istemiştir. Yaşadıkları bu hayatta kalma/tutma durumuna da atıfta bulunmaktadır.

Filmde dikkat çeken bir başka ayrıntı da Arzuhan ve Ahmet’in ilk kez buluştukları yerin Şanlıurfa’daki saatli minarenin altı olmasıdır. Kavur başka filmlerinde olduğu gibi bu filmde de saatli bir kuleyi önemli bir sahnenin odağına yerleştirmiştir. Filmde mezarlıkta geçen sahneler heyecanlı sahnelerdir. Birinde Arzuhan Ahmet’i tehdit etmiştir diğesinde Arzuhan’ın katil babası polisten kaçmaktadır. Bu durumda mekânları özenle seçmesiyle bilinen bir yönetmen olarak Kavur’un Şanlıurfa’daki tarihi dokunun özgün bir tarafı olan eski, büyük mezar taşlarını göstermek istemesi de rol oynamış olabilir.

Tarihi mekânların yoğun olduğu il merkezi ile sarı tarlalar ve kurak kırmızı topraklar arka planlı taşra sahnelerinin hareketliliği içerisinde ilerleyen film feribot sahnesi ile ani bir mekânsal kırılma hissi uyandırır. Tarihiyle ünlü ve bozkırın ortasında olan bir kentten sonra sahne uçsuz bucaksız adeta bir denizi andıran haliyle Van Gölü’ne geçmiştir. Filmde sürükleyici hikâyeye de katkı sağlayan bu ani değişim, gölü ve feribotu Ahmet ve Arzuhan arasındaki aşkın romantizmini de destekleyen fonlara dönüştürür.

Bu filmde yol, öngörülemeyen gelişmeleri olduğu kadar mekânların farklı içeriklerine de vurgu yapmaktadır. Terk edilmiş tarihi kalıntılarla dolu olan antik bir

yerleşke, eski bir savaş fotoğrafçısı muhabirle bir mafya liderini tesadüfen bir araya getirmiştir. Bu mekândan iki karakterin beklentisi tamamen farklıken hayatları geri dönülmez bir şekilde birbirine bağlanmıştır. Kavur bu ayrıntıyla mekânların olduğu kadar onların barındırdıkları, onlara yaklaşım tarzlarındaki farklılıkların da belirli düzeylerde insanları birleştirme veya ayırma gücüne sahip olduğunu anlatmak istemiş olabilir.

3.8. Kavur Filmlerinde Mekân ve Cinsiyet İlişkisi

Bedenin cinsiyetlen(diril)mesi konusunda biyolojik, toplumsal veya felsefi ayrımları veya birleşimleri, bunlar hakkında çeşitli sosyolojik kavramsallaştırmalardan kuramsal çerçevede bahsedildi. Bu kısımda beden hallerinin mekânlarla ilişkisi konusunda Kavur filmlerinden örneklerle mekânın cinsiyetle ilişkili hallerini ve bunların sosyolojik çerçevede nasıl yorumlanabileceğine dair çıkarımda bulunulacaktır. Bu yorumlamalarda beden bir taşıyıcı olarak özneyi var etmesi, seçemediği/seçtiği cinsiyet durumlarının ne gibi toplumsal tarafları olduğuna dair fikirleri tartışacağız. Bu tartışmanın önemsenmesinin ana sebebi ele aldığımız filmlerde cinsiyet hallerinin (özelde karakterlerin bizzat kendilerinin) mekânlarla özdeşleştirilerek anlatıldığına dair iddiayı desteklemektir. Özellikle Kavur'un toplumsalla ilgili mesaj barındıran filmleri toplumsal cinsiyetin işleyişine dair mesajlar barındırmaktadır. Kavur'un daha kişisel ve soyut konulara odaklandığı filmlerde de karakterler üzerinden 'daha az görünür' olan toplumsal cinsiyet okumaları yapmak mümkündür. Çünkü Kavur soyut içerikleri yoğun olan filmlerinde de karakterleri oluştururken, sunarken, onları hikâyeye ve mekâna uygun olarak cinsiyetlendirmiştir.

Çalışmada yer alan filmlerde kadın, erkek karakterlerin evlerle olan ilişkisine baktığımızda ilk fark edilen, Kavur'un ilk dönem filmlerindeki toplumsal gerçekçi tavrı olmaktadır. Cinsiyetçi, ayrımcı, eril söylemlere ağır eleştiriler barındıran bu filmlerde kadınların ikincilleştirilmesi, aşağılanması durumlarını en yalın halleriyle sunmuştur, bu duruma karşı bir farkındalık alanı yaratma çabasının bu sunuş tarzıyla yakından ilişkisi vardır. Bu açıdan bu başlıkta filmlerinde cinsiyete dayalı kavramların örgülerine yakından bakmaya çalışmak olacaktır. Bahsedilen türden bir tavrı örnekleme açısından

yoğun olarak barındıran filmler Yatık Emine ve Ah güzel İstanbul'dur. İki ayrı zaman ve mekânda geçen olaylarla, iki ayrı kadının (ortak özellikleri seks işçisi olmaları) hayatının bir kısmını anlattığı bu filmlerin kısaca özelliklerine değinilecek ve çıkarımlar örneklendirilecektir. Sonrasında diğer filmlerinde de benzer bir cinsiyet ve mekân örgüsüne örnek verilebilecek detaylara değinilecektir.

İlk olarak hikâyesi Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından uyarlanan Yatık Emine ile ilgili bazı önemli detaylar aktarılacaktır. Dönemine göre ataerki ve toplumsal ahlak normlarına oldukça güçlü eleştirilerde bulunan cesur bir film olarak Türk sinema tarihinde önemli bir film olarak görülür. Senaryo uyarlamasını Turgut Özakman ve Ömer Kavur birlikte yapmışlardır. 1974 yapımı film, sansür kurullarınca yasaklanmasına rağmen daha sonra izin alınarak yayınlanır. Bu filmde Kavur, dikkat çektiği cinsiyetçilik ve kadına karşı norm haline gelmiş sistematik şiddet, Osmanlı döneminin son yıllarında, taşradaki haliyle ele alınmıştır. Filmde başka bir şehirden sürgün edilmiş genç bir kadın olan Emine (Necla Nazır), taşrada bir yerleşim yerine ikamet ettirilmektedir. Film iki zabıt ve Emine'nin kırdaki bir toprak yolda ilerleyişi ile başlamaktadır. Vali Emine'yi gönderirken 'Bari orda rahat dursa haspam!' gibi bir dilekte bulunmaktadır. Bu işlemi gerçekleştiren zabıtlardan biri Emine'ye 'Uygunuz takımından Yatık Emine sen misin?' diyerek kızgın bir tavırla sorar. Üzerindeki kara çarşaf çamurlu, lekelidir. Emine bir memur dışında bütün memurlardan aynı aşağılar tavırlarla muamele görür. Yaşlı bir adam '*Vilayet kazaya fahişe yollamış, niye bizim kazamız bu, hakarete uğruyoruz*' diyerek tepki gösterir. Köydeki başka karakterler ise 'aramızda ahlaklı, faziletli olur, kalsın' derler ama bunun asıl sebebi daha çok vilayetteki yetkililerden korkmalarıdır. Bütün bu ilk tepkiler, taşranın ve içerdiği dönemsel sosyolojik yapının, bir seks işçisine tutumu hakkında mesajlar barındırmaktadır. Karakterler, hikâyede Emine ile 'ne yapacaklarını' bilemezler fakat onunla ilgili 'yapılması gerekenler' hakkında fikirler öne sürerler. Ona 'doğru yolu göstermek'le ondan tiksirmek arasında gidip gelen ve şiddete kolayca dönüşen söylemleri ile film akmaya devam etmektedir.

Nezarette olan başka bir kadının, Emine'nin üzerine çullanması önemli sahnelerden biridir çünkü bu sahne, saldıran kadının kocasını baltayla öldürdüğü sahne

ile birlikte sunulur. Şiddetin ve nefretin bir karakter olarak bu kadındaki işleyişinin ortak bir kin halinden türediğine dikkat çekilmiştir. Fakat daha güçlü başka bir ihtimal, bu kadının kocasını ‘böyle bir kadın yüzünden parçaladım’ dediği sahnede görünür olur. Yani kocasının aldatmasının suçunu kocasına bağladığı kadar birlikte olduğu kadına da bağlamaktadır. Kadının, adamın evli olup olmadığını bilmesi veya bilmemesi bu suçlamayı değiştirmemiştir. Üstelik Emine bu olayın herhangi bir tarafı da değildir fakat seks işçisi olması onu belirli bir grubun içinde, o gruptaki herkesin aynı kişi gibi muamele gördüğü bir bağdaştırma ile sonuçlanmaktadır. Bir seks işçisi diğerinin suçundan (gerçekten suçlu olup olmaması önemli değildir) sorumlu tutulabilir ve bunun için cezalandırılabilir.

Sonrasında başka bir memur, Emine’nin büyük bir bela olduğundan, sokağa atsalar olmayacağından, eve de götüremeyeceklerinden dem vurur. Emine bir sorundur ve kurtulmak gerekmektedir. Nezaretteki bu olaydan sonra Emine kaymakam tarafından suçlanır ve köydeki bir adamın evine yerleştirilir. Emine’yi evine alacak Kenardan başka bir köylü ‘Turnayı gözünden vurdun ahlaksız’ der. Köydeki bu çelişkili yaklaşımlar Emine’den nefret etmekle her an bütün erkeklerle birlikte olmaya hazır zannedilmesinin getirdiği eşyalaştırmanın eril egoyu beslemesi arasında gidip gelir. Bazen bir yosma olarak tiksiniyor, bazen de bir yosma olduğu için arzulanır. Köydeki kadınlar da bu ikiyüzlü yaklaşıma sahiptirler. Emine’yi görmeye gelen kadınlar ‘ondan bir cilve kapsalar karlı çıkacaklarını’ söylerler. Daha sonraki sahnelerde de onu evdeki adamın tecavüze kalkışmasının sorumlusu olarak döverler. Tecavüze kalkışan adam, onu evine alan yaşlı adamdır ve daha önce ‘eve koş tabi ben olsam uçarım’ diyen başka bir adama dönüp ‘Ben sen miyim ahlaksız, münafık!’ diyerek kızmıştır. Bu ikiyüzlülük ve tutarsızlık, Emine’nin hayatını tamamen değiştirmiştir. Hiç kimseye güvenemeyen, yiyecek ekmeği olmadığı halde kimseden yardım isteyemeyen, yalnızlığının yarattığı büyük bir çaresizlikle baş başa kalmıştır. Tekrar sokakta kalan Emine’nin yanına yine zabıtlar gelmiştir. Toplumdan dışlandığı gibi üzerine bir de devlet görevlilerinin oradan oraya sürmesi ile tamamen yersiz, yurtsuz kalmaktadır. Yüzünde morluklar ve bedenindeki ağrılar yüzünden hastaneye getirilen Emine biraz önce ölmüş bir kadının yatağına yatırılır. Doktor kızgın bir şekilde ‘Ölüm temizliktir, hadi yat!’ diye bağırır. Ona iyi davranan tek kişi olan Server’le de burada tanışır. Emine gibi

sürgün olan Server burada hasta bakıcılık yapmaktadır. Filmde Emine’yi güldürebilen, gülümsetebilen tek karakter bu Server isimli, Meşrutiyetçi bir düşünce suçlusu karakterdir. Emine bu gülüşe ‘Çocukken bir güzel gülerdim ki...’ diyerek açıklama getirir. Bu cümle bir seks işçisinin sadece yaptığı işle, cinsiyetiyle anılmasını keskin bir bıçak gibi yaran bir ayrıntı gibidir filmde. Çünkü toplumun dışına itilen, sadece belirli bir kimlikle düşünülen ve gülmeyi bu kimliklenmeden önceye alan bir insanlık halidir. Gülüşleri, üzüntüleri, ön yargıları yaratan şeyin de, engelleyen şeyin de diğer insanların tutumları olduğunu tekrar göstermektedir. Bu vurgu, kadınların büyüdüğünde en çok kendilerinden uzaklaştırıldıklarına, belirli bir cinsellik eylemleri bütününe sabitlendiklerine, bedenleriyle sadece bu cinselliği hatırlattıklarına, bütün baskıların da bu fay hattında gerçekleştiğine dair fikirlere dikkat çekmektedir.

Bir toplumsal yapı sunumu olarak bu köy, Emine’yi aslında iki şekilde de kabul etmeyeceğini çünkü onun geçmişinde bilinmeyen kısımların bu köydeki bilinen akışa uygun olmayacağını düşünmektedir. Aynı zamanda bu köy, Emine’nin ‘düzeltildiğinde kabul edilecek’ olan kişiliğinin kabul edilemezliğini çünkü çoktan farklılaşmış anlamıyla, ‘kaçılamayacak bedeninden’ koparılamayacağını, film boyunca Emine’yi yaşatmayacak kadar ağır bir baskıyla cezalandırarak göstermiştir. Yine de kendilerini bu işin üstesinden gelecek kadar hoşgörülü görmek istemeleri, buna inanmış olmayı belki de sadece içlerindeki önyargıdan hoşlanmadıkları için seçmeleri, Emine’nin yeni bir baskı alanıyla karşılaşmasından başka bir şekilde sonuçlanmaz. Kaçınılmaz olan şey ise Emine’nin ölümüdür. Sonucun film boyunca hissedilebilmesinin bir diğer nedeni Kavur’un çizdiği bu küçük köy çerçevesinin adeta yaşayan tek bir davranış modeline sahip kendi başına bir organizma olarak çizilmesidir. Kendi içindeki işleyiş, her türden farklı elementi yutup kendine dönüştüren, tamamen etkisizleştiren veya onu kusan bu türden bir organizmada toplumsal cinsiyet, çok geniş etki alanına sahiptir. Hem bir ‘siyasi suçlu’ olan Server hem de bir ‘ahlaksızlık suçlusu’ olan Emine bu iki duruma birer örnektir. Bu iki var oluşun bu köye aykırı gelme durumunun kendine has halleri, onları saran toplumsal yapının ikisini de farklı şiddetle ve biçimle itmesinin de belirleyicisidir. Çünkü Emine’nin bedeni artık toplumsala aittir. Bunu kırmaya çalışan her adım cılız kalacaktır. Hatta Emine’nin dünyasındaki yalnızlık, kaybolmuşluk veya kaybolma isteği bile bu toplumsalın onun üzerindeki kesin ve kaçınılmaz gücünü

azaltmayacaktır. Emine kendi başına bırakılmayacak kadar tehlikelidir ve bedeni dışındaki her türden ayrıntı sadece bedenini hatırlatacak şekilde kurgulanacaktır. Toplumsal cinsiyetin bu şeklinde Emine'nin bedeni, bir seks işçisi olarak, hikâyesinden, geçmişinden bağımsız, herkese açık bir eyleme alanıdır. Yeni bir alan olarak bu beden, toplumsal cinsiyetin aktarmayı beklediği karanlık bir nefretin, sorumluluktan uzak ve kanunsuz bir şekilde şiddetin olumlandığı bir mekâna dönüşür. Emine ise iç dünyasıyla başka, dışardan ona eklenen toplumsallığıyla bambaşka iki ayrı kişiliğin arasındaki uçurumda ortaya çıkmış arafta yaşamaya mecbur bırakılmış kayıp bir ruhtur.

Filmde neredeyse bütün erkekler Emine'yi yine bütün erkeklerle seks yapmaya her an hazır ve bunun için erkeklerle bir anlaşma imzalamış bir kadın gibi yaklaşmaktadır. Aynı bakış açısı diğer kadınlarda da vardır. Hikâyede kasabalılar tarafından film boyunca gerçekleşen bütün cinsiyetçi şiddet olaylarının sorgusuz, sualsiz tek suçlusu olarak Emine görülmektedir. Emine hiçbir söyleme karşılık vermemektedir. Ev veya yiyecek vermemeye başlayan kasaba sakinleri, Emine'yi güçlülükle bulup yerleştiği eski bir barakada da bulmaya ve taciz etmeye başlarlar. Emine geçmişiyile ilgili ayrıntılardan onu gerçekten önemseyen, dinleyen ve siyasi sürgün olan Server'e bahsetmektedir. Babasının Emine'yi önceleri ne kadar sevdiğini, muhtarın oğlunun ona tecavüz edip kaçtığını, sonra diğer erkeklerin buna devam ettiklerini anlatmıştır. Bunlara kader diyen Emine'ye Server, 'Hayır bu kader değil' diye karşı çıkmıştır. Server filmde farklı fikirlere en açık karakter olarak Emine'ye yardım etmeye çalışan ve bunun bedellerine de aldırılmayan bir çizgidedir. Filmin bitişinde Emine açıklıktan bitkin düşmüş halde Server'i beklerken ölmüştür. Köylülerden iki adam, evine Emine'ye tecavüz etmeye geldiğinde öldüğünü görür ve karakterlerden biri 'Ölmüş kaltak, çok güzel kadın...' diyip ölüsüne dokunurken diğer adam uzaklaşmaları gerektiğini söyleyip çekiştirerek adamı dışarı çıkarmıştır. Son sahnede adeta yaşarken de yok sayılan Emine'nin öldüğünde o yıkık dökük, hiçbir şeyin ortasında yalnız baraka kadar insanlara uzak, kırgın, çaresiz cansızlığına dikkat çekilircesine kameranın barakadan yavaşça uzaklaştığını izleriz. Emine'nin yaşadıkları, hayatı, onu sürgünlere, nezarethanelere, istenmediği evlere ve sonunda toplumdan kopuk eski bir viraneye götürmüştür. O baraka toplumun cinsiyetçiliği, ahlak adına yapılan ötekileştirme ve saldırılar, yaşamına en küçük saygıyı 'ahlaksızlık' olarak öğrenmiş ve öğretmiş eril

sistemin de bir yüzü olarak görülebilir. İtilmek, bedenine tecavüzün normal sayılması, Emine için hem yaşamını hem ölümünü hem de kapatıldığı mekânları belirleyen tek şey olarak toplumsal cinsiyet kalıplarının bir sonucudur. Bu açıdan bakıldığında bedenlerin mekânlara kapatılması, mekânlarda sınırlanması, kalıplarla sınırlandırılmanın en büyük göstergelerinden biri olmaktadır. Emine'nin hikâyesi ve yaşadığı yerler, kapatıldığı yerler, Emine'nin cinsiyetiyle ve cinselliğiyle doğrudan ilişkilidir.

Benzer bir hikâye olarak 1970'ler İstanbul'unda geçen Ah Güzel İstanbul filmindeki detaylara bu aşamada değinmek, Kavur'un bahsettiğimiz eleştirel tavrını örneklemek açısından gerekli görünmektedir. Filmde genelevde çalışan bir kadınla kamyon şoförü bir erkeğin birlikteliği, ayrıklığı üzerinden dönemin cinsiyetçi kalıplarına ağır eleştiriler barındıran bir yorumlama yer almaktadır. Filmin senaryosu Firuzan'ın hikâyesinden uyarlamadır ve yine Firuzan'a aittir. 1981'de yayınlanan filmde Kadir İnanır, Müjde Ar başrol oyuncularındır. Mekânlar, bir genelev, gecekondu mahallesindeki evler, bazı sahnelerde ise yollardır. Seksenlerin İstanbul'u, gecekondu mahallesi, mahalle kültürünün cinsiyetçi normları filmde rahatlıkla görülür. Özellikle erkek karakterlerin söylemleri, kadınları aşağılayan deyimler, durumları gerçekçi bir yaklaşımla dolaysız olarak gösteren bir metin olması açısından önemli bir filmidir. Bu filmde seks işçisini canlandıran Cevahir'in (Müjde Ar) evlenme, bir adamla aynı evde yaşamaya başlaması üzerinden özgürlük ve mekân arasında kurulan bağlar dikkat çekicidir. Fakat hikâye, Cevahir'in genelevi terk etse dahi, genelevi üzerine yapıştırmış diğer insanlardan kaçamaması, ne başka bir mekânda ne de başka birine duyduğu aşkı aradığı özgürlüğü bulamaması ile sonuçlanacaktır. Film, Kavur'un İstanbul'un çeperlerindeki sokakları detaylarla şiirsel bir anlatıma dönüştürerek sunmasıyla başlar. Odaklandığı mekânlar eski olduğu kadar canlıdır da. Hanlar, kahvehaneler, yazıhaneler, taş sokaklar, eski ahşap gecekondu gibi soluk bir canlılığa vurgu yapan mekânlarla dolu kadrajlar filmin toplumsal boyutuna da kurulmuş görsellik köprüleriyle kolayca yakınlaşmamızı sağlamaktadır. Kamyon şoförü Kamil'in arkadaşlarıyla birlikte gittiği ve jargonlarında 'mektep' olan genelevde Cevahir'le tanışması sonucu filmin olay örgüsü de şekillenmeye başlamaktadır. Kamil ve Cevahir birbirlerine âşık olunca ev tutar ve birlikte yaşamaya başlarlar. Kamil, iş sebebiyle sürekli şehir dışına çıkmak zorunda kalmaktadır, Cevahir ise evde tek başına onu bekler ve zamanının çoğunda,

yemek, temizlik, el işiyle oyalanır. İkisi de Cevahir'in seks işçiliği yaptığını herkesten saklamak için arkadaşlarından uzaklaşmıştır. İyice yalnızlaşan ve eve kapanan Cevahir, düşlediği gibi bir aşkın bu yalnızlık haline dönüşmesi ve Kamil'le de uzak kaldıkları sürelerin getirdiği bıkkınlıkla mutluluğu sorgulamaya başlar. Sonraki sahnelerden birinde Kamil'in birlikte geneleve gittiği arkadaşlarından biri eve gelip Cevahir'i görünce Kamil, Cevahir'e kapıyı açtığı için kızmıştır. Cevahir için sonun başlangıcı, erkeklerden gördüğü elinde olmayan bu durumlar için bile sorumlu tutulma durumudur ve farklı olduğunu sandığı Kamil'e bunun için kızar. Bu durum Yatık Emine'de tacize uğrayan Emine'ye saldırılma durumuyla benzerlik göstermektedir. Kadının önce kapatılması, sonra da kendisine yönelik elinde olmayan bütün hedef gösterilmelerden, saldırılardan sorumlu tutulmasına yönelik bir eleştiri bu filmde de görülmektedir. Cevahir bu kızgınlığa 'Eve sakladığın orospuyu gördüler değil mi?' diyerek isyan eder. Kısa sürede eve dönen Kamil'le araları yine düzelen Cevahir, Kamil'in ertesi gün yine şehir dışına çıkacak olmasıyla yine buruklaşır. Kamil evden gidince Cevahir de hazırlanıp evden çıkmıştır. Kalabalık İstanbul sokaklarından sonra kamera, Galata köprüsünde suyu izleyip ağlayan Cevahir'i çeker. Sonra Cevahir'in çocukluğundaki bir anıyı gösterilir. Bu sahnede annesinin bir kuyudan çıkarılan cesedini izlediği an anlatılır. Bu detay, kadınlık halinin ortak bazı baskılanmalara maruz kaldığı, çoğu durumda boğulmaya mecbur bırakıldığına bir gönderme gibidir. . Cevahir'in, çocukken yaşadığı bu olayın etkilerini hayatının her aşamasında hatırlaması, sonraki kayıplarını da o anı çağırarak yorumlaması da karakterinin bir parçası olarak güçlü bir tamamlayıcı detay olarak önemlidir.

Ah Güzel İstanbul'da Müjde Ar'ın oynadığı bu seks işçisi karakteri, genelden farklı hayatlar yaşadığı varsayılan bir azınlığın hayat hikâyesi olarak, bir yere ait olma arayışını ve kendi dışında bir bedene veya mekâna sığamayışını en düz haliyle sunmaktadır. Bu karakterle evlenme hayali kuran erkek karakter ise sınıfsal ve ideolojik olarak toplumun çoğunluğuna yakın bir profil çizse de aşkını yaşamak isteği kadın karakteri değiştirip kendi ev ve evlilik anlayışına uygun bir kadın haline dönüştürme arzusu içerisindedir. Erkek arkadaşlarının ve toplumun onu seks işçisi bir kadınla evlendiği için ayıplaması korkusu, Cevahir'e olan bağlılığından da fazladır. Kadınlar üzerinden geliştirilmiş namus kavramına göre daha önce başkasıyla birlikte olmuş kadın

veya seks işçiliği yapmış kadın gibi, erkeğin en çok önemseydiği tahakküm alanını yok etmiş, ‘bir erkeğin ikincili’ olarak görülemeyen her kadın profili, etkileşim kurdukları yeni erkekler üzerinde de bir tehlike ve panik etkisi yaratır. Filmde Kamil’in yaşadığı gerilim biraz da bu sorunlu namus kavramıyla ilgilidir. Çünkü Cevahir’i kimseye göstermek istemez, ondan ve geçmişinden utanır. ‘Seks işçisinin kocası’ olmak, erkekliğini kırılanlaştırmış, bu kırılanlıkla arkadaşlarına karşı gelmek zorunda olması, ağır bir yük, karışıklık olarak Kamil’de kaçınma davranışı ortaya çıkarmıştır. Diğer taraftan çok sevdiği Cevahir’i de üzmeden, kırmadan, kişiselleştirdiği bu saldırı altında hissetme halinin üstesinden gelmeye çalışır. Kamil bu durumu ne zaman saklanacak, unutulacak, utanılacak bir şey olarak gördüğünü Cevahir’e yansıtırsa Cevahir, onu en çok seven kişinin dahi kendisini anlayamayacağını düşünüp hayal kırıklığına uğrar. Cevahir’in evi Kamil’dir ve Kamil bile âşık olduğu bu kadına istediği bu evde geçmişinden ayrı, yeni bir alan sunmayacaktır. Cevahir, seks işçisi olması veya evde durup Kamil’in karısı olarak yaşaması arasındaki farkı Kamil’in ona yaklaşım biçimine konumlandırmıştır. Kamil ne kadar çabalasa da çok derinden ve dolaylı bir şekilde Cevahir’in ne suçlu ne de yanlış olmadığını kabul etmekte yetersiz kalır. Bu çabanın aslında yetersiz olmasından çok, ‘seks işçiliği deneyiminin seks işçisi dışındaki herkesi’ daha çok ilgilendirdiği için boşuna olduğu söylenebilir. Kısaca bir seks işçisinin kendi hayatıyla ilgili her adımında, en sevdiği insan da dâhil olmak üzere, herkesin onun hayatıyla ilgili doğru kararları vermesi ve bunları dayatması, onu kaybetmenin en kısa yolu olabilmektedir. Bir ‘öteki’ için mekânsızlığın ve toplumla ilgili her şeyden kopuşun en acı veren ve savaşılamaz hali bu ‘olması gereken’lere dair yargıları büyütme ve yayma olmaktadır. Filmde de verilmek istenen temel gerilim, bu başka bir fikre sığdırılmama, belirli bir yaşam tarzına kapatılma halinin karakterde yarattığı evsizlik hissiyle olan savaşıdır. İçinde yaşandığında toplum, öteki için, mecburi olarak bir mekâna, kendi yargılarını ve kurallarını uygulayan bir tesise dönüşür ve bulunulan her yer artık sadece dışarıdır. Karakterin belirli bir azınlık tarafından anlaşılır kabul edilen arzu ve istekleri, bu büyük tesisle yani çoğunlukla uyuşmadığında karakter için artık sadece içinde kaybolacağı ve oradan oraya savrulacağı bir belirsizlik alanıdır. Bu uyuşmazlığın, karakter için kendine ait bir mekânı kendi anlamlarından uzaklaştırması, hatta onla ilintili bütün romantik anlatıları tersine dönüştürmesi, evin dışında olanların da evi ne kadar etkilediğini gösteren bir noktadır.

Özellikle Cevahir'in hayattan beklediği tek büyük dileğin şartlar değiştiğinde de kişiliğini, olduğu kişiyi yaralamadan sevecek insanları bulmak olduğu söylenebilir. Cevahir'in aradığı mekân da, bu anlaşılma arzusunu gerçekleştirecek insanla paylaşacağı evdir. Anlaşılma, sorumlu olmadığı olaylar için suçlanmama, adil bir şekilde sevilme konusunda ayrımcılığa uğramama hassasiyetini başka hiçbir koşula değişmeme direnci ise az rastlanan bir kadın profili olarak filmde dikkat çeker. Yetinmeyi, değişmeyi, küçümsenmeyi, kenara itilmeyi getireceği konfora rağmen kabul etmemektedir. Adeta dünyanın ezici ağırlığını ruhundaki kendi olma arzusu sayesinde taşıırken, güvenmek istediği, çok sevdiği insan tarafından yürekten verilmiş bir söze ihanet edilmesini kaldıramamıştır. Bu söz elbette Kamil'in Cevahir'e geride bıraktığı yaşam tarzını ona karşı aşağılar bir tavırla anlamamak, işlemediği suçlar için onu aşağılamamak üzerinedir. Çünkü Cevahir Kamil'den önce olduğu kişidir, hep o olacaktır ve Kamil bunu bilerek onunla aşk yaşamış, aynı eve taşınmıştır. Nihayetinde Cevahir, evsizliğini, annesinin intiharından tanıdığı vazgeçme halini büyük bir üzüntüyle kabul etmiştir.

Ek olarak küçük, pis odaları olan eski bir bina olarak genelev mekânı olabildiğince karikatürize bir şekilde ele alınırken, Kamil'in Cevahir'den önce yaşadığı ev, daha çok içinde pek yaşanmayan bir oda olarak sunulmuştur. Sokaklar, İstanbul'un çeperinde gecekondu mahallelerinden kesitlerle birbirini tanıyan hareketli fakat hastalıklı birer canlı hissi uyandırırken benzer türden hissiz bir çarpıklığa filmdeki 'toplumsal'ın normları ile paralel bir dışlama haliyle rastlarız. Kamil'in Cevahir'le yaşamak için tuttuğu ev ise temiz, daha geniş, özenli fakat sade, ikisinin hisleri ile benzer bir tazelenme isteğini yansıtan bir mekândır.

Filmde Cevahir karakteri ile mekânlar arasındaki ilişkiye bu yorumlamalar üzerinden bakarsak, bir meslek olarak seks işçiliğinin, seks işçisi dışındaki herkesle arasındaki uçurumlu nefret hallerini norm olarak gören genel toplum ahlakı algısına da değinmeliyiz. Cevahir dövülen, dokunulan, buna hazır olması beklenen bir kadın olarak onlarca erkeğin girip çıktığı bir evde çalışıp işi bittiğinde iş arkadaşlarıyla yaşadığı güvenli evine gider, dinlenir. Sokaklarda, genelevde her an bir tehlikeyle karşılaşacağı korkusu kendi evine geldiğinde bitmektedir. Fakat evde kendi gibi seks işçileriyle ve

ev rutininde en sade haliyle var olabilirken, genelevde işinin gerektirdiği şekilde daha kapalı, erkeklere onların istediği kalıplarla yaklaşan bir kadına dönüşmektedir. Evdeki diğer arkadaşları bu durumu kendi deneyimlerinden tanıdıkları için Cevahir'in duygusal olarak yara alacağı alanlara tanıdıklardır. Oysa Kamil, bu ilişkiler biçiminin hep 'mektep' öğrencisi pozisyonunda, hep Cevahir'in hayatıyla ilgili ayrıntılarda sadece kendisiyle ilgili kısmıyla ilgilenen ve bundan hoşlanan erkek fantezisi aralığındadır.

Hem Emine hem Cevahir karakterinde toplumun 'namus' kavramının ne denli çelişkili bir örgüyle, kadınlara söz hakkı dahi vermeden saldırdığı üzerine eleştirilerini toparlayan Kavur, bu konuda gerçekçi bir tutum sergilemiştir. Replikler sıkça duyulan kalıplar üzerinden ilerlerken olayların akışı hem erkek hem kadın karakterlerin gözünden anlatılmıştır. Cinsiyetçi söylemlere sıklıkla maruz kalan gruplardan biri olan seks işçisi karakterlerin yaşadığı baskı, filmlerde yalın bir tarafsızlıkla sunulurken seks işçisi olmayan kadın karakterler aynı baskıyı aynı yoğunlukta fakat çeşitli olayların gerçekleşmesine bağlı olarak yaşamışlardır. Bu duruma örnek olarak Körebe filminde küçük kızı Elif'in kaybolması ardından Meral (Türkan Şoray) isimli ana karakterin çok önceden ayrıldığı kocasının söylediği sözler çok dikkat çekicidir. 'Salak karı... Kadın olamadın bari anne ol!' sözleriyle aslında onun hatası olmamasına rağmen kızının kayboluşundan Meral'in kadınlığına ve anneliğine yönelik hazırda beklettiği, an kolladığı bir suçlama haliyle kendi sorumluluğunu da kapatmaya çalışır. Aynı ilişkilendirmeyi kızının kaçırıldığı haberini yapmak için eve gelen gazeteci de yapıyor; 'Boşanmış olmanız Elif'i etkilemiş olamaz mı? Siz istemişsiniz boşanmayı.' Buradan da aile içi ilişkileri bilmese de aile kavramına dair hayali bir beklentiye 'karşılayamayan' taraf Meralken, boşanmayı onun istemiş olması kızının kaybolması altında yatan bir suç olarak kadına yöneltmiştir. Eski kocasının olduğu kadar toplumun da suçladığı karakter durumla hiçbir ilgisi olmasa da Meral oluvermiştir. Bu suçun da altı bulunabilecek bütün bahanelerle doldurulmaya çalışılmıştır. Dahası bu suçlamanın kadınlıkla ilgili kısmında 'boşanma' olayına atıfta bulunarak erkeğin, kendisine koşulsuz itaat edilmeyen her ilişkinin beceriksizlikle ilişkilendirmesine oldukça hazır olması durumuna da bir eleştiri sezilmektedir. Kadın, ev ve içindekilerle ilgili elinde olmayan koşulların dahi tek suçlusu olarak eril baskının odağı haline gelmektedir. Filmin ilerleyen kısımlarında Meral'in eski kocasının Meral için 'İlişkisi olamaz onun,

çocuğumun anası o' cümlesini kurarken, kendisinin başka bir kadınla ilişkisinin olmasını haklı görür bir göz ardı edişle ve özgüvenle hareket ettiği görülmektedir.

Benzer olarak Akrebin Yolculuğu filmindeki çiftlik sahibi, katı, zorbalık ve baskı ile erkeklik arasında kurduğu bağla sunulan Agâh karakteri de hegemonik erkeklikle ilgili bir eleştiri metni olarak okunabilir. Agâh karakterinin ilk sahnelerde Kerem'e karşı temkinliyen Esra ile olan yakınlaşmalarından emin olduğunda pek de göstermek istemediği ama saklayamadığı saldırganlığı tipik, sahiplenici, ataerkil bir adam olduğunun göstergesidir. Film boyunca bütün gücü elinde tutan adam olarak insanları da sahiplenme, satın alma, kontrol etme derindedir. Esra'yla duygusal bir bağları yoktur, onu tokatladığı gece de sadece kendi tahakkümüne, iradesine değer verdiği, Esra'nın da bu alış veriş içerisinde bu durumu bilerek girdiği anlaşılıyor. Agâh'ın gücü, parası için onunladır çünkü saat kulesi Agâh'ındır, onu Esra'ya hediye eder. Saat kulesinin filmin merkezinde olması, özellikle Kerem ve Esra için önemli bir mekân iken Agâh'a ait olması da 'aidiyet' kavramını tekrar düşünmeye iten detaylardır. Zira ne mekânlar ne de insanlar sahip olunamayacak, derinliği ve değeri hep sadece belirli kişiler tarafından, uyandırdıkları duygular tarafından belirlenen kavramlardır. Bu açıdan da özellikle Akrebin Yolculuğu'nda işlenen türden soyut kavramların yanında Agâh karakterinin kaygıları oldukça etkisiz ve çığdır. Sistemlerin, şeylerin sahipliği ile onların sahipleri arasındaki değer ve ilişki boşluğu, sahiplerin sahiplikleri üzerinden ürettikleri güç gösterilerinin yoğunluğu ile doğru orantılı gibidir. Filmin son sahnelerinde duyguların ölümsüzlüğü vurgusu ise mekânların, insanların, dünyadaki her şeyin birbiri ile ilişkisinin sahiplik ve aitlik üzerinden kurulduğunda aslında hiç olmayacaklarıdır. 'Olmak', bu filmde duygu yoğun ilişkiselliklerle ölçülmektedir. Bu durumda da Agâh'ın kızgın bencilliği (işlevsiz olmasının yanında) karakter olarak bir pürüzden öteye geçememesinin de ana sebeplerindendir. Çünkü duyguların belirli bir saflığı ve kendiliğindenliği aynı anda sağlanmadığında çarpık bir tapınma ihtiyacının ötesinde anlamları yoktur. Agâh filmde bu oyun dışı karakter rolünü sindiremeyen, eli silahlı fakat çaresiz, ne yaparsa yapsın kimsenin sevgisini kazanamayacak o Tanrılık kompleksi ile aslında oldukça gerçekçi bir 'erkek' karakter çerçevesini de çizer.

Son olarak Yusuf ile Kenan filminde iki kardeşin amcalarını bulmalarına yardım eden, iş hanında çaycılık yapan karakterin cinsel yönelimi ve sunuluşuna kısaca değinmek yararlı olacaktır. Bu karakter konuşmalarındaki göndermeler ile eşcinsel olduğu algısı yaratan bir karakterdir. Giyimi veya başka bir özelliği eşcinsel olduğuna dair hiçbir ipucu sunmaz. Zaten eşcinselliği ön plana da çıkarılmamıştır, günlük hayatta denk gelmiş ‘sıradan’ bir eşcinsel karakterdir. Bu açıdan da bu türden bir temsil ve sunuş, Kavur’un farklı yönelimli karakterleri karikatürize etmeden, kendiliğinden ‘görünür’lüğüne gösterdiği özen de dikkat çekicidir.

Sonuç olarak, Kavur’un özellikle birinci dönem sinemasında toplumsal gerçekçi altyapılı eleştirilerinin birçoğunda bu türden bir toplumsal cinsiyet çizgisinden bazı izler bulmak mümkündür. Bunu yaparken kurguladığı kadın karakterlerin toplumsal statüsü, sınıfı, bu kadınların maruz kaldıkları baskılanmalara yaptığı atıflara bakmak yeterli olacaktır. Dahası mekân ve cinsiyetlenmenin arasındaki doğrudan ilişkilerin toplumsallığına yaptığı bu eleştiriler, ayırt edici derecede keskin olduğu için yapım ve gösterim aşamasında birçok sıkıntıyla karşılaşmıştır. Sansür kurulları ile yaşadığı problemler bunlardan bazılarıdır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetle ilişkilendirilebilecek bu kadar ‘rahatsız edici’ mesajları Kavur’un cesur bir tavırla ele alması ve eril bakış açısının ikiyüzlülüğünü eleştirmesi dikkat çekicidir. Bedenin bir durum, mekân veya sadece temsil ettiği cinsiyetlerin toplumsal kurgularıyla çevrilmiş, toplumsalın onu nasıl yorumladığına bağlı ve ona göre şekillenen bir şablon olması sonucunu çıkarılabilir.

Kavur’un filmlerinde cinsiyet temelli ayrımcılıklar, erkeklik ve kadınlık rolleri, aile, cinsellik gibi temaların önemli ölçüde yer alması, özellikle seks işçisi, anne, baba, gibi konumlanmaların karakterler üzerindeki düzenleyici etkisi, cinsiyet ve mekân, cinsiyet ve sosyoloji üzerine bu başlıkta ele alınan yorumlamalar yapmayı gerekli kılmıştır. Çünkü özellikle Yatık Emine, Ah Güzel İstanbul, Amansız Yol gibi filmlerinde ataerkiye yaptığı güçlü eleştiriler bu okumalar olmadan gerektiği yetkinlikle yorumlanamaz. Kavur’un özellikle Yatık Emine ve Ah Güzel İstanbul filmlerinde cereyan eden hegemonik erkekliğe, kendini kadınlara sahip olamama üzerinden tehlike altında hisseden erkeklik krizinin izlerinde rastlanmaktadır. Bu kriz, kadınlar üzerinde kesin iktidar kurma zorunluluğu hisseden erkekliklerin, bunu en çok diğer erkeklere

çizdikleri karakterin bir parçası olarak vazgeçilmez bir 'sert'lik üzerinden gerçekleşmektedir.

Cinsiyet eşitliği konusunda Kavur'un durduğu yer, kadın karakterlerini Türk sinemasında az rastlanan türden profiller şeklinde oluşturmuş olması gibi içerik özellikleri etrafında şekillenir. Kavur, bir röportajında Yatık Emine hakkında konuşurken kadın konusu üzerinde düşündüğünü ve aslında bu konu hakkında vermek istediği mesajın 'çifte ahlak' meselesi olduğunu söylemiştir.²⁰ Buradaki çifte ahlakı Kavur, sansür kurulundan bir üyenin bir elbiselik kumaş olarak Yatık Emine'nin yayınlanmasından yana oyunu değiştirmesini hatırlatarak açıklamıştır. Özellikle toplumun ahlak meselesini kadın bedeni üzerinden ürettiği baskılayıcı kalıplar dışında her türlü etik dışı davranışı normalleştirme ve eril bir 'ben yaptım oldu' görüşünün toplum ahlakı denen şeyde ne kadar büyük bir ikiyüzlülük olarak ortaya çıktığını anlatmak istemiştir. Ahlakın içeriğine karar veren ataerkil düşünce sisteminin kadınlara dair özcü, çoğu zaman üstenci, yargılayıcı tavrı, kültürün ilgili kısımlarında kadınların eksik, yarım, doğuştan şeytani olduğu gibi öznellik yıkan söylemlerle ortaya çıkar.

²⁰ Şükran Kuyucak Esen'in 'Ömer Kavur Sinemamızda Bir Auteur' kitabının 43. sayfasındaki röportaj kısmından alınmıştır.

IV. BÖLÜM

4. SONUÇ

Mekân tanımlarının tarihsel süreçte onu kullanma amacı ile doğrudan ilgili olarak belirlenmesi, ihtiyaçlar odağında oluşturulmuş klasik 'alan' açıklamaları ile birlikte seyreder. Yirminci yüzyılda birçok farklı bilim alanının içerdiği bilgileri yorumlama şeklinin de değişmesiyle, özellikle sosyal bilimlerde yorumlamacı yöntemlerin benimsenmesi eğiliminin artması ile mekân kavramı da farklı açılardan tanımlanmaya başlanmıştır. Mekânın salt fiziksel bir varlıktan öte, zamanla oluşmuş toplumsal verileri geleceğe taşıma, inşa edilmenin ötesinde onunla iletişimde olanlara bu aktarımı yapma gibi özellikleri olduğu da fark edilmiştir. Mekânın kültür ve toplumla olan doğrudan ve dolaylı, güçlü ilişkisi, onu çeşitli açılardan ele almanın önemini gündeme getirmiştir. Bu tutumun etkileri sanat ve kültür alanındaki akımlarda da kendini gösterir. Sinemada ise önemini her zaman korumuş bir özellik olarak mekân derinliği, mekân seçimi, bunların filmlere olan katkıları, belirli açılardan her yönetmenin kendi yorumuyla birlikte zaten çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik alanı aynı zamanda yönetmenlerin mekân ve onun görsellik üzerinden sunumu kanallarıyla filmlerinde özgün fikirlerinin rahatça gösterilebildiği bir alandır. Şeylerle ilişkileri belirleyen en önemli işleyici olarak belleğin, hayatları ve kimlikleri şekillendiren tarafı, toplumsal ilişkilerde etken olan bu anlayış biçimlerinin mekânlarla ilişkisi gözetilerek yorumlanmıştır. Kavur'un sıkça kullandığı özelliklerden olan çocukluk, bilinç, rüyalar, anılar ve bunların mekânlarla ilişkilendirilmesi yöntemi, bellekte inşa edilen, farkında olunan veya olunamayan işleyişler üzerine teorik açıklamalarla ilerlemeyi zorunlu kılmıştır. İmgelerin oluşma ve silinme ilişkisi, Kavur'un bunu işleme ve anlatma şekli, mekânların bireylerin hayatları üzerindeki etkileri ile birlikte düşünülmelidir. Bellek ve beden de çeşitli izlerin taşındığı alanlar olarak birer mekânsal işleyişe de tekabül edebilirler. Kavur, mekânsal atıfları filmin içinde zaman kavramını bir kesinliğe

bağlamadan, soyut düzlemde işlediği için zaman, mekân, bellek ilişkisini felsefi bir temele oturtarak sunar. Özellikle Gizli Yüz ve Akrebin Yolculuğu gibi bu türden soyut temalı filmlerine derinlikli bir şekilde bakabilmenin ön koşulu bu kavramları irdelemekten geçmektedir. Filmlerinde kendine rastlayan karakterler, zaman mekân kesinliğinin dışında yeni karakterlerin filme dâhil edilişi, karakterin sınırlarını gerçekliğine dâhil edişi gibi göndermelerle yapar. Bu göndermelerde zaman, mekân, hareket ve karakterlerin bilinci birbiri içine girmiş, ayırt edilmesi zorlaşan kavramlardır. Bazen birbirlerinin yerine geçerek filmdeki fiziksel boyut kesinliklerini tartışmaya açarlar. Mekân ve zaman uzamlarının içindeki film karakterleri Kavur'un ilk dönem filmlerinde gerçekçilik ve karakterlerin toplumsal karşılıkları düşünülerek belirli bir tutarlılık içinde sergilenir. Fakat ikinci dönem filmlerinde karakterler özellikle zaman, mekân gibi uzamların sınırlandırılmadığı, bu iki kavramın daha önce ulusal sinemada pek denenmemiş türden iç içe geçmiş halleri ile karakterlerin bu farklı algı içindeki farklı arayışlarına odaklanılmıştır. Bu arayışlar, karakterin kişiliğine ve hikâyesine göre değişiklik gösterebilirken kaybolma temasının adeta sadece mekânlar vurgulanarak oluşturulması karakterlerin öznel hallerini de tartışmaya açar. Elbette bu öznelğin varlık felsefesinin temel soruları açısından yeniden gözden geçirilmesi süreci Gizli Yüz, Akrebin Yolculuğu, Gece Yolculuğu gibi filmlerde neredeyse zorunludur. Çünkü bu filmlerde karakterlerin hem mekânlarda hem de zamansal çerçevede varlıkları başından beri bulanıktır. Karakterlerin eylemlerindeki neden-sonuç ilişkisinin gerçeklikten oldukça uzak, masalsi birer bulma arzusu üzerine olması, kayıp nesnenin kendisinin karakterler olduğu fikrini güçlendirir. Bir diğer ihtimal ise karakterlerin araçsallaştırılarak veya tam bir özdeşlik kurulmak istenerek, izleyicideki zaman, mekân kavramlarına dair algıları tamamen değiştirmek olabilir. Her iki ihtimalde de bu karakterlerin öngörülebilirliği yoktur.

Ömer Kavur sinemasının ilk yıllarında toplumsal gerçeklikle daha yakın bir bağı olduğunu, özellikle 80'li yıllardan sonra daha bireysel konular seçtiğini iddia ederek, konuların karakterlere vurgu yapan bir yalınlaşmaya evrilmesinin onları toplumsal gerçeklerden uzaklaştırdığı düşüncesi her durumda açıklayıcı olmayacaktır. Temalar bireysel olaylar çerçevesinde ele alınsa da bireyler toplumların belirli ortak yaşanmışlıklarına vurgu yapmaya onlara dokunmaya devam etmektedir. Örneğin bir insanın ev'le olan ilişkisi bireysel görünebilir ama evler benzer coğrafyalarda benzer

kültürlerin yaşatıldığı mekânlardır. Bu evlerin etkilendikleri, içinde yaşattıkları olgular bu benzerliğe dâhildir. Bireylerin evlerle olan ilişkileri, aynı koşullarda birbirlerini anımsatır. Özellikle yönetmenin mekânları anlatma biçimi ve kişiler üzerinden kurduğu metaforlar bu ortaklığı da işler. Mesela Kavur, İstanbul'un çeperde kalan, gecekondu mahallesi yaşayışını filmlerinde çokça işlemiştir, bu filmlerde karakterler benzer temel davranış biçimleri ve söylemlere sahiptirler. Bölge yaşama, yaşam da insana yansır ki bunlar ortaklaşan sosyolojik özelliklerin de birer özelliğidir. Fakat bir fiziksel kesinlik olarak mekânlar, onlara aidiyet hissini tek başına belirleyen bir yapı olarak anlaşılabilir.

Kavur özelinde mekân sunumu kendine has mesajlar, özellikler içermektedir. Ayrıca Kavur'un kendi sinemasını iki döneme ayırmış olması çalışmanın seyrine de bu iki dönemin önemli farklarına odaklanma gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu iki dönemde hem toplumcu gerçekçi, hem oldukça soyut sanat filmleriyle mekân anlatımının çeşitli biçimlerini ele alması, bunları görebilmek ve yorumlamak açısından da zenginlik sunar. Çalışma özelinde Kavur sinemasında belirlediğimiz ana başlıklar onun sinemasındaki bu mekânsal anlatım farklılıklarına uygun olarak değindiği konularla paraleldir. Ayrıca mekânın zaman ile oluşturduğu uzam, hikâyeye ve karakterlerin de belirleyici özelliklerinde önemli rol oynar. Mekânların yarattığı çağrışımlar, bunların toplumsal ve bireyle olan bağlantıları gibi unsurlar sinemasal anlatımda sunum ve anlatım gücünü de belirler. Filmlerde yer alan mekânlar ile karakterler arasındaki bu bağlar filmin temel verilerini, mesajlarını daha yetkin kılmaktadırlar. Kavur mekânların bu tarafına yaptığı vurguyla ve mekân seçimine gösterdiği özenle kendi filmografisini belirli açılardan özgün ve yol açıcı bir düzeyde tutan yönetmenlerden biridir. Filmleri üzerinden insanların mekânlarla ilişkilerinde belirleyici olan korkuları, hayalleri, endişeleri ve çaresizlikleri bazı filmlerinde gerçekçi bir tavırla, bazılarında ise çok daha soyut kavramlarla birlikte anlatmıştır. Bu anlatımın en dikkat çekici özelliği, mekân ve karakterlerin hikâyelerinin ortaklaşması, hikâyenin seyrinde bu iki ayrı unsuru birbirini oluşturan, tamamlayan bir malzemeler şeklinde sunan bir anlatıma sahip olmasıdır. Çalışmada ilgimizin kaynağı olan bu türden bir anlama, yorumlama hevesi, belirli yerlerde desteklenmesi pek mümkün görünmeyen iddialarla, başka açılardan bakmanın asıl sebebi iken, sabit bir gerçekliğe dikkat çekmekten çok, filmlerdeki detayları farklı biçimlerde yorumladığımızda ne gibi

çıkarımlar elde edilebileceğini görme çabası içermektedir. Evsizler, sürgünler, öğrenciler, hayal gezginleri, saatçiler, bütün karakterler mekânların kendileri ile olan fiziksel veya soyut ilişkilerinin oluşturduğu harmonide bambaşka anlamlar taşımaktadırlar. Karakterlerde ortaklaşan ve farklılaşan ‘kaybolmaların, gitmelerin, kaçışların ortak mekânı olarak toplumun belleğinde’ var olduğu yorumu yapılabilecek gösterenler, Kavur filmlerindeki anlatımlarla belirli açılardan benzerlik göstermiş veya farklılaşmıştır. Daha çok karakterlerin kişiliklerine, var oluşun temel sorunlarına odaklandığı filmlerinde ise mekânsal anlatımının bu seçimlerle birlikte bulanıklaştırıldığı, tartışmaya açıldığı görülmektedir. Özellikle karakterin bakış açısının üzerine kurulmuş bu anlatım tarzının mekân olgusu üzerindeki belirleyici tavrını (onun fizikselliği ve algılanış biçimi) belirlediği savı öne çıkmıştır.

Taşrada, kentte, evde, doğada karakterlerin hikâyeleri ve varoluş biçimlerinin, mekânsal anlatımlarda büyük bir etkisi vardır. Özellikle saat kuleleri, mezarlar, tarihi kalıntılar, terk edilmiş mekânlar, karakterlerin kişilikleri ile örülen temaların bütünleyici anlatıcılarıdır. Kavur, mekân seçimine belki de anlatımdaki bu gücünün farkında olduğu için oldukça önem vermiştir. Çünkü saat kulesi tamiri için şehir değiştiren bir saatçi, köyünden kaçıp İstanbul’a gelmiş iki çocuk veya otelinden başka bir şeyi olmayan ‘hastalıklı’ bir adamı bu mekânlardan ayrı düşünmek hikâyeyi tamamen ortadan kaldıracaktır. Kavur’un özgünlüğü ise her filmdeki farklı temalara rağmen mekânları karakterlerle bütünleşecek kadar hem teknik hem de temaya uygun biçimleriyle yakınlaştırabilmesi, dolayısıyla olabildiğince yetkin bir anlatımla buluşturabilmesindedir. Kavur sinemasında zaman ve mekân kavramları sadece sinematik anlatımdaki teknik önemi ile değil, kavramsallaştırma aşamasındaki özgünlüğü ile belirli kalıpları yıkan mesajları ile önemli bulunmuştur. Mekânlar, içerdikleri toplumsal veriler ile birlikte sunulmuş, mekânların (yerlerin) işlevleri kadar işlevsizlikleri, sınırlandırmaları, kişilere göre değişen özellikleri de ele alınmıştır.

Özellikle temalarında yolculuk, kaçış, arayış, tutku, düşlere yaptığı vurguların karakterlerin bir parçası olan yabancı yerler, oteller, bilinmeyen mekânlar gibi unsurları daha kritik bir düzleme çektiği de gözlemlenmiştir. Geçmiş ile gelecek arasındaki iletici taraflarına sık sık rastlanan mekânlar da tarihi kalıntılar, eski yerleşimler gibi toplumsal

hafızada yer kaplayan yerlerdir. Toplumsal normların her insan için farklı çalışan disipline edici tavrı mekânlar üzerinde de kendini göstermektedir. Bazen yabancı bir şehrin sokakları birer sığınak, bazen aynı sokaklar kaçılması gereken bir buhrana dönüşmektedir. Taştan evlerde varoluşun sınırlarını arayan karakterlerden başka taş duvarlarda peşindeki katilleri savuşturmaya çalışan karakterlere rastlanır. Uzun zamandır içinde yaşadığı alan dışında diğer hayatlara ve yerlere gözünü kapatmış anneden, bir adada büyümüş maceracı gencin bu adada babasıyla ilk kez karşılaşmasına kadar farklı hikâyelerle bütünleşmiş bir mekân anlatımı benimsenmiştir. Bu karakterlerin taşıdığı ve ilettiği sembollerin toplumsalda karşılıkları ve dolayısıyla bu karşılıkların mekânlarla ilişkisi içerdiği mesajlar açısından önem kazanmıştır. Konuların ve anlatım tarzının çok boyutlu bir yorumlamaya açık şekillerde işlenmiş olması, felsefe, sosyoloji, sanat, edebiyat gibi alanların izlerinin görülebildiği, yerinde keşişimlerle yetkin anlatılara dönüştürülmesine katkıda bulunmuştur.

Oldukça farklı kültürlere sahip halklardan ve gruplardan oluşan bir toplum olarak Türkiye'deki mekânsal algılarda ve mekânlarla ilişkilerde duygusal, düşünsel birçok öğeye rastlanır. Özellikle büyüdüğü yerlerden ayrı yaşayan grupların sıla, yurt özlemi, gurbetçilik gibi durumlarla kurdukları ilişkiler bunlara örnek gösterilebilir. Birlikte yaşanmış, yaşanan mekânlara aidiyet ve anılar üzerinden kurulan bu duygusal bağlar çok sayıda sanat eserine konu olmuştur. Bu mekânlar geçmişte kalmışsa veya özlenecek kadar uzaktaysa uğruna türküler yakılan memleket özlemi, bir cami avlusu tasvirini şiire dönüştüren şairler, bir olaya ev sahipliği yapmış mekânların marşlara girmesi yadırganacak şeyler değildir. Kavur'da mekânsal aidiyete bu kadar duygu merkezli bir ele alış olmadığı gibi belirli sahnelerde toplumsal mesajlar verilirken sosyolojik bir konum olarak 'yerler'in etkileri kendini fazlasıyla gösterir. Yalık Emine'de çizilen taşra portresi, Yusuf ile Kenan'ın İstanbul portresi, Gizli Yüz'ün 'ontolojik' hiçbir yer portresi bunlara örnek olarak gösterilebilir. Kavur mekânlar ile karakterlerin doğru kombinasyonlarıyla ne kadar geniş bir görsel, işitsel bir anlam çerçevesinden bakılabileceğini göstermiştir. Mekânlar filmlerin anlatmak istediklerine çoğu yerde bir karakterden daha çok hizmet eder, canlılıkları ve tamamlayıcılıkları ile filmin içinde bir oyuncudan daha çok şey anlatabilir. Bu açıdan da Kavur'un birçok filminde işlediği kaybolma temasını işleme tarzı, karakterlerin mekânsal bütünlüklerle

çeşitli açılardan ve biçimlerden farklı birlikteliklerini ortaya koymakta başarılıdır. Karakterlerin kırgın kayboluşları, mekânlara tutkulu ve farkında olmadıkları bağılıkları veya ondan nefret edişleri, yerleşecek veya kaçılacak bir mekân bulma çabası, yerine göre romantik sayılabilir. Bu romantiklik bazı filmlerinde oldukça soyut bir düzlemde, bazı filmlerinde ise görünce tanınacak kadar somut şeylerde hissedilir.

Filmlerde sınıfsal bazı göndermeler olduğu gibi toplumumuzda kimlikleri sebebiyle dışlanan karakterler de yer almaktadır. Yatık Emine’de ve Ah Güzel İstanbul’da iki ayrı dönemin farklı iki seks işçisi karakteri, Yusuf ile Kenan’daki evsiz çocuklar ve diğer filmlerde yan karakterlerin çoğu bunlara örnektir. Bu farklı hikâye ve karakterler yabancılığın korku, endişe, güvensizlik gibi anlamlarına çokça vurgu yaparken bunların yanında merak, keşif, aşk gibi yan temalara da rastlanmaktadır. Kavur filmlerinde yabancılığın ve karakterlerin mekânları çeşitli sebeplerle terk edip yeni mekânlara girmenin kişisel ve toplumsal hareketlenmelerle ilişkisini olabildiğince temaya uygun anlatmaya çalışmıştır. Yusuf ile Kenan’da köylerinden uzaklaşan iki çocuğun İstanbul gibi bir şehirde karşılaşabileceği hem tehlikeli hem şefkatli tarafları realist bir fikirle sunarken, Gizli Yüz filminde oldukça psikolojik ve felsefi bir yolculuk portresi çizmeyi seçmiştir.

Özellikle Yusuf ile Kenan ve Körebe filmlerinde evsiz çocuklar, onların yaşadıklarına değinen Kavur, bu konuları bir yan tema olarak toplumsal yapının, sistemin dışladığı bu yaşam biçimlerine eleştirel bir bakış açısıyla işlemiştir. Bu eleştiri esirgeme kurumlarının çocuklarla ilgisizliği, onları birer ‘dosya’ olarak görmesi, binaların hapisaneyi andıran havası üzerinden gerçekleşir. Diğer taraftan bazı çocuklar sistemin içinde bile değildir. Mesela Yusuf ile Kenan’da trende yaşayan bir çocuk oradan hiç çıkmaz. Körebe’de hisar altında yaşayan onlarca çocuk karanlık mağaralarda uyumuş vaziyette, yeni insanlara oldukça kapalı birer inziva hayatı yaşarlar. Bu durum evsiz çocukların farklı bir zamanda ve boyutta hatta başka bir dünyada yaşıyorlarmış hissi uyandırır. İzleyici, kendi hayatında küçük görüntülerle bildiği bu hayatlarla kendisinin hayatı arasındaki uçurumu sorgulayıp kolaycı bir görmezden gelme halini nedenli benimsediğini hatırlar. Bazı çocuklar için ev trendir, kentlerde yıkık dökük ve

terkedilmiş enkaz odalarıdır. Bazıları için sokağın en az geçilen kısmıdır, bazıları içinse betondan görevlilerle dolu esirgeme binalarıdır.

Kavur filmlerinde kaçış, yok olma, bulma çabası temel bunalımlardan, sorulardan en önemlileridir. Bu temalar filmlerinin çoğunda yer almış, çeşitli halleriyle mekânların odağa alınması, ondan uzağa konumlanmak, ona yaklaşmak veya tam tersi üzerine duyulan büyük merak, kısacası *yolda olma hali* çok önemlidir. Körebe filminde bir annenin çocuğu kaybolduğunda yaşadıkları, Yusuf ile Kenan filminde iki küçük kardeşin köylerinden İstanbul'a gelmesi ve sonrasında yaşadıkları gibi eve uzaklık barındıran temel duyguların metaforlar etrafında yorumlanması gibi temel tartışmalar yer alır. Kavur, Gizli Yüz filminde bu arayış hali çok daha soyut bir noktaya taşınırken, Akrebin Yolculuğu filminde bunu aşk ve aile bağları üzerinden yapmayı denemiştir. Melekler Evi'nde başrol mekânsal bir arayışın peşindeyken ummadığı şeyler bulmanın heyecanı içindeyken, Ah Güzel İstanbul'da seks işçisi bir kadının genelevden ayrılıp, evlenip 'evinin hanımı' olmakla ilgili sıkıntılara ve bu sıkıntıyla ilgili toplumsal, psikolojik gerilimlere rastlanır.

Özne, mekân ilişkilerinin çeşitli sebeplerle belirlenmesi durumu bu ilişkilerin içeriğindeki sosyolojik hareketliliklerin de kavramsal olarak çeşitli kategorilerde ele alınmasını zorunlu kılar. Dışarı/içeri kavramlarının bulanıklığı, yarattıkları siyasi/sosyal durum ve bağlam birlikteliklerinin kesinlikleri düşünüldüğünde çok boyutlu bir tartışmaya açık ve muhtaçtır. Bu tartışmada "tanıdıklık", "yabancılık", "yuva", "öteki" gibi yine bulanık sayılabilecek sınırları imleyen özne, mekân ilişki biçimleri büyük öneme sahiptir. Bu açıdan başlıkta tartışmanın odağındaki durumu betimleyen 'dışarı bakmak', 'içeri bakmak' temalarını kullanmayı seçtik.

Kavur sinemanın görsellerle kurduğu önemli bağın kendi başına ve hikâye içerisindeki bütünlüğe yaptığı katkıyla birlikte izleyicide uyandıracacağı yankıları oldukça önemseyen bir yönetmendir. Bu anlamıyla filmindeki bir kareden, bir sahneden, replikten öncelikle 'sanatına' ve 'arzuladığı' yapıta en yakın örneği yakalama isteği ilk fark edilen özelliklerindedir. Filmlerin kendine has bir çizgiye sahip olmasının temelinde bu özenin yer aldığı iddia edilebilir. Mekânların özellikle sosyolojik,

psikolojik ve kültürel olarak karakterlerle kurduğu dolaysız ilişki bu özenin önemli bir alanıdır. Öyle ki karakterlerin her hikâyede farklılaşan korkuları, arzuları, hayalleri bu mekânlarla kurdukları ilişkileri anlamaktan geçmektedir. Nitekim karakterler kaçtıkları, aradıkları şeyleri ve özlediklerini bu mekânlarla yaratılan sembollerle, atıflarla anlamlandırmaktadırlar. Kavur, filmindeki temaya uygun bulduğu şekliyle bir filmde mekânların toplumun yaşam alanı olarak sınıfsal sembollerle ele alırken (Yusuf ile Kenan) başka bir filmde mekânları tamamen karakterin kişisel özelliklerini, ruh ve fikir dünyasını anlatmak üzerine kurgulamıştır (Gece Yolculuğu). Bir diğer filmde cinsiyetlerin mekânlarla ilişkisinin ne kadar farklılaşabildiğini gösterirken (Yatık Emine, Ah Güzel İstanbul) başka birinde mekânları tamamen hayal ürünü, düşünsel bir malzeme olarak karakterin varoluşçu sorgulamasının aracı olarak sunmuştur (Gizli Yüz, Akrebin Yolculuğu). Çalışmamızda savunduğumuz temel iddia da Kavur'un hikâye ve karaktere uygun olarak mekânları yorumlama, sunma tarzının her eserinde filmlerinin en önemli özelliklerini barındırdığını, filmlerin diğer özellikleriyle bu temel mekân fikrini birleştirdiğidir. Kavur'un her filmi, filmin kendi duygu, düşünce yoğunluğu içerisindeki hareketlilikle birleştirilmiş mekân anlayışı ve mekânlara yüklediği tamamlayıcı semboller, sinemada mekân ve sosyoloji ilişkisinin derinlikli örneklerini barındırmaları itibarıyla önemlidir.

Mekânlar barındırdıkları anlık görevlerinin ötesinde geçmişle bir tür bağ kurulan, geçmişin de izleriyle şu anda var olan devamlılıklarıyla veya yokluklarıyla da hatırlanan yerlerdir. Örneğin daha köklü yapılarıyla tarihi yapılar, kendilerine yüklenmiş birçok farklı değer ve anlamı o an içinde bulunan insanlara yansıtırlar. İnsanların bu yapılarla olan ilişkisi, ona dair bilgileri ve bu bilgilere atfedilen değer, söz konusu yapılar için temel bir öneme sahiptir. Kiliseden camiye, camiden kiliseye çevrilen yapılar, yüzyıllardır içinde önemli kararların verildiği meclis binaları, kendi başına sanat eseri sayılabilecek opera binaları, sonraki nesillerce hatırlanmak için yaptırılmış birçok başka yapı gibi örnekler geçmişe giden kapanmamış birer kapı gibidirler. Özellikle toplumsal ve kültürel açıdan birçok mekân kendine has anlatım biçimiyle hayatlarımızın içindedir. Her mekânın anlatımı veya barındırdığı mesaj herkes tarafından aynı şekilde değerlendirilemez. Örneğin tarihi değeri oldukça büyük olan yapılar baraj altında bırakılabilir veya eski bir sinema binası yaşatılmak yerine

yıkılabilir. Bu durum, karar vericiler açısından mekânın öncelikler sıralamasındaki konumu kadar daha kesin hatlı mesajların verildiği bir politik kazanım alanına da dönüşebilir. Buna örnek olarak da ilçelerin yıkılıp içindeki insanların başka yerlere göç ettirilmesi gibi olaylar verilebilir.

Bu çıkarımlar ışığında çalışmada Ömer Kavur filmlerinin barındırdığı mekân anlayışları ve onlarla kurduğu farklı anlatım biçimleri ile ilgi çekici sebep ve sonuçları tartışılmıştır. Kavur'un kimlik, bellek, görsel hafıza ve mekân konusundaki yetkinlik alanını (hem teorik hem pratik olarak) filmlerinde özellikle toplumsal alt metinlerini de yorumlayarak belirli biçimlerle yansıttığı iddia edilmiş ve örneklerle yorumlanmıştır. Bu iddianın devamı olarak başlıklarda detaylandırıldığı gibi, filmlerinde belirli temalar çerçevesinde, mekân, hikâye, karakter üçlüsünü kendi dinamiği olan, neredeyse elle tutulur bir gerçekliğe bürüdüğü 'özel bütünlükleriyle', Kavur'un kendine has anlatım tarzını meydana getiren temeller olduğu yönünde çıkarımlar yapılmıştır. Kavur bunu yaparken izleyicinin hissedeceği ve düşüneceği olası duygu ve durumlarını, kendi fikir dünyasının da birer kolları olarak, kültürler ve içindeki sembollerle kurduğu bağları filmlerinde birleştirmeyi, bu şekilde anlatmayı tercih etmiştir. Evinden uzak, yalnız, arayış içindeki, yaşamak için en temel ihtiyaçlarını karşılayamayan karakterlerden, yaşamın dışına taşmış soyut arayışlar içinde olanlara kadar, Kavur'un karakterleri belirli 'yerler'dir, Kavur'un yerleri de belirli 'yüzler'dir. Kendi içlerindeki ilişki ve bağ, başlı başına filmlerindeki duygu, düşünce çerçevesini sezilen bir düzeyde önemli bir yoğunlukla çevreler. Çevrelenen bu düzlem, Kavur için o filmin içinde görmek istediği 'dünya' ihtimali olarak okunabilir. Söz konusu dünya, Kavur'un yapıtlarını ortak bir yerde karşılaşmışçasına tanıyan ve anlattığını o ortak yerde dinlemişçesine anlayan bir ortak hafızanın da mekânıdır. Kavur'un filmlerinde olduğu gibi, arayanlar, ortak kaygı ve ortak sorularını takip ederken belirli yerlerde karşılaşırlar, izleyici ile Kavur arasındaki bu karşılaşmayı filmlerinin yarattığı bu soyut mekân olarak düşünebiliriz.

KAYNAKLAR

Abisel, Nilgün (1997). *Bir Dünya Nasıl Kurulur*. Haz. Seçil Bükler. Sinema Yazılar Seçkisi. Ankara: Doruk Yay.

Adanır, Oğuz (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*. İstanbul: +1 kitap.

Agamben, Giorgio (2001). *Kutsal İnsan*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Akay, Ali (1995). *Michel Foucault İktidar ve Direnme Odakları*. İstanbul: Bağlam.

Bachelard, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bachelard, Gaston (2006). *Su ve Düşler*. Çev. Olcay Kunof. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bauman, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Zygmunt (2016). *Postmodern Etik*. Çev. Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beauvoir, de Simon (1993). *Kadın, İkinci Cins- Evlilik Çağı*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel; Çağdaş Kadının Kitapları Dizisi.

Bergson, Henry (1998). *Metafizğe Giriş*. Çev. Barış Karacasu. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Bergson, Henry (2007). *Madde ve Bellek*. Çev. Işık Ergüden. Ankara: Dost Kitabevi.
- Blunt, Alison (2005). *Cultural geography: Cultural geographies of home, Progress in Human Geography*. 29 (4). sayfa 505-515. Department of Geography, Queen Mary, University of London, Mile End Road, London. Makale link: <https://doi.org/10.1191/0309132505ph564pr>
- Butler, Judith (2012). *Cinsiyet belası*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bolak Hisarlıgil, Beyhan (2007). “Yer”Leşmenin Düş(üm)lenmesi: Geleneksel Anadolu Yerleşmelerinde “Ara”lar”. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Bora, Aksu (1995). *Kadınlar ve Erkekler Hakkında Bildiğiniz Birkaç Şey*. Ankara: Başbakanlık Kadın Sorunları Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Connel, Robert W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar - Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Crampton, Jeremy W. & Elden, Stuart. (2006). *Space, Knowledge, and Power: Foucault and Geography*. London: Ashgate.
- Çetin, İhsan (2010). *Gecekonduunun Kentle Bütünleşme Sürecinde Alan-Mekân Faktörü: İzmir Örneği*. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deleuze, Gilles (2006). *Bergsonculuk*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Dovey, Kimberly (1985). *Home and Homelessness*. Home Environments. Ed: Irwin Altman and Carol M. Werner. New York ve Londra: Plenum Press.
- Foucault, Michel (2016). *Cinselliğin Tarihi*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı yayınları.

- Gavi, Philippe (2004). *İsyankâr Yüzyıl- 20.Yüzyılın Başkaldırı Ansiklopedisi - Gilles Deleuze Maddesi*. Çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gerighausen, Josef & Peter C. Seel (1987). *Aspekte Einer Kulturellen Didaktik*. München: HRSG. Von, Goethe Inst.
- Gierny, Thomas F. (2000). *A Space For Place In Sociology*. Annual Review of Sociology, Vol. 26. Page: 463-496. Makale link: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.soc.26.1.463>
- Gustafson, Per (2001). *Meanings Of Place: Everyday Experience And Theoretical Conceptualizations*. Journal Of Environmental Psychology. Çev. Sevcan Güleç Solak. Makale link: https://www.academia.edu/39634856/MEK%C3%82N-K%C4%B0ML%C4%B0K_ETK%C4%B0LE%C5%9E%C4%B0M%C4%B0_KAVRAMSAL_ve_KURAMSAL_B%C4%B0R_BAKI%C5%9E
- Gürmen, Pınar T. (2005). *Türk Sinemasının Ustalarından Sinema Dersleri*. İstanbul: İnkilap Yayınları.
- Harvey, David (2003). *Sosyal Adalet ve Şehir*. Çev. Mehmet Moralı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Haraway, Donna (2017). *Bir Marksist Sözlük İçin Toplumsal Cinsiyet Denemesi: Bir Kelimenin Cinsel Politikası*. Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi. Çev. Murat Göç. Sayı 8.
- Heidegger, Martin (2008). *Varlık ve Zaman*. Çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hiller, Bill & Hanson, Julianne (1984). *Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Joistem, Karen (2003). *Philosophie der Heimat, Heimat der Philosophie*. Berlin: Akademie Verlag.
- Kant, Immanuel (1923). *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*. In *Kant: Gesammelte Schriften. Erste Abtheilung: Werke*. Band VIII. (Abhandlungen nach 1781). Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. De Gruyter. Berlin/Leipzig. 341–386.
- Kıraç, Rıza (2002). *Ömer Kavur'la Yola Çıkmak*. İstanbul: B Grubu Yapım. Belgesel.
- Koç, Emel (1992). *Jean Paul Sartre Felsefesinde Varlık Hakkında Fenomenolojik Araştırma*. XIV. Sayfa: 219-230. Makale link: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/971/11958.pdf>
- Kuyucak Esen, Şükran (2014). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production Of Space*. Çev. Donald Nicholson Smith. Oxford: Blackwell.
- Libeskind, Daniel (2000). *The Space of Encounter*. New York: Universe Publishing.
- Libeskind, Daniel (2001). *Mimarlık ve Anı*. Çev. Bayar Çimen, *Yapı*, (2002), (sayı: 252/11) sayfa: 78–80.
- London, Jack (1982). *Ademden Önce*. Çev. Anjel Selver. İstanbul: Oda Yayınları
- Mallett, Shelley (2004). *Understanding home: A critical review of the literature*. *The Sociological Review*. 52 (1). Makale link: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/j.1467954X.2004.00442.x?journalCode=sora>

- Marotta, Vince (2002). *Zygmunt Bauman: Order, Strangerhood and Freedom*. Thesis Eleven. SAGE Publications 70. 36-54. <https://doi.org/10.1177/0725513602070001005>
- Massey, Doreen (1994). *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Merrifield, Andy (2000). *Henri Lefebvre: A Socialist in Space Thinking Space*. Yay. Haz: Mike Crang ve Nigel Thrift. London: Routledge.
- Naas, Michael (2006). *Alors, qui etes-vous? - Jacques Derrida ve Konukseverlik Sorusu*. Cogito. Sayı 47-48.
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*. Çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sommerville, Peter (1997). *The Social Construction of Home*. Journal of Architectural and Planning Research. 14 (3). Makale link: https://www.researchgate.net/publication/285634870_The_social_construction_of_home
- Pløger, John (2001). *Millennium Urbanism -Discursive Planning*. European Urban And Regional Studies. Vol: 8, No:1.
- Ponty, Maurice M. (2016). *Algının Fenomonolojisi*. Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu. İstanbul: İthaki Yay.
- Rachels, James (1997). *Why Privacy Is Important*. Ed: Ermann, M. David-Williams Mary B.-Shauf Michele S. 'Computers, Ethics, and Society'. Oxford: Oxford University Press Inc.
- Rapoport, Amos (1969). *House Form and Culture*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J. Foundation of Culturel Geograpy Series.

- Ritzer, George & Stepnisky, Jeffrey (2013). *Çağdaş Sosyoloji Kuamları ve Klasik Kökleri*. Çev. Irmak Ertuna Howison. Ankara: De Ki Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sharp, Joanne P. (2000). *Entanglement of Power Geographies of Domination/Resistance*. London: Routledge.
- Sharr, Adam (2013). *Mimarlık İçin Heidegger*. Çev. Volkan Atmaca. İstanbul: Yem Yayınları.
- Schick, Irvin C. (2001). *Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*. Çev. Gamze Sarı ve Savaş Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- Simmel, Georg (2013). *Köprü ve Kapı - Felsefe Logos*, Çev. Özgü Ayvaz. İstanbul: Fesatoder Yayınları.
- Soja, Edward W. (1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.
- Soja, Edward W. (1996). *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.
- Spencer, Christopher (2005). *Place attachment, place identity and the development of the child's self-identity: searching the literature to develop and hypothesis*. International Research in Geographical and Environmental Education, Vol:14, Issue: 4, 2005 pp. 305–309. Makale link: <https://doi.org/10.1080/10382040508668363>
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Tanpınar, Ahmet H. (2005). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Turvey, Malcolm (2008). *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

Salman, Yurdanur (2004). *İmge, Zor Yakalanır Bir Görselleştirme*. Kitap-lık, Aylık Edebiyat Dergisi. Sayı: 74.

Sennett, Richard (2008). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

