

BARBELİ DÜŞLER

# 80' Lİ YILLAR TÜRKİYE SINEMASI

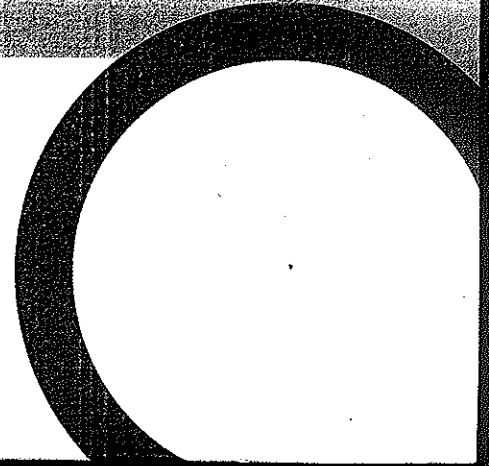


Özgür ŞEYBEN



**AKSAV**  
ANTALYA KÜLTÜR  
SANAT VAKFI

48. ULUSLARARASI ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ YAYINI



**SAHİBİ**

AKSAV  
ANTALYA KÜLTÜR SANAT VAKFI  
İKTİSADİ İŞLETMESİ

**KİTABIN ÖZGÜN ADI**

DARBELİ DÜŞLER - 80'Lİ YILLAR TÜRKİYE SİNEMASI

**YAYIN YÖNETMENİ**

DENİZ YAVUZ

**HAZIRLAYAN**

ÖZGÜR ŞEYBEN

**GÖRSEL ARŞİV**

AGAH ÖZGÜÇ  
ANTRAKT SİNEMA GAZETESİ

**KAPAK FOTOĞRAFI**

"SES" FİLMİ AFİŞİ

**TASARIM**

Obytion.com

**BASKI**

BAHÇIVANLAR BASIM SANAYİ A.Ş.

Ekim 2011

ISBN 978-605-5366-02-5

Bütün hakları Antrakt Sinema Gazetesi'ne aittir.  
Bu yayının tamamı veya bir bölümü yazarının izni olmaksızın basılamaz,  
fotokopi dahil hiçbir ortamda hiçbir yolla çoğaltılamaz.

# İÇİNDEKİLER

- 12 Sunuş  
Özgür Şeyben
- 17 Zübük: Tekerrür Eden Tarihten Bir Yaprak
- 35 Duvar: Alfabenin Mutsuz Çocuklarının Öyküsü
- 51 Mavi Mavi: Yeni Bir Kültürün Star'ı
- 67 Beyaz Bisiklet: Yıkık Bir Çocuk Bahçesi Gibiydi Yüzü
- 87 Asılacak Kadın: Asılacak Kadın'ın Günahı Ne?
- 95 Ses: Yitip Giden Zamanlara Yas ve İsyan
- 113 Muhsin Bey: Muhsin Bey'le 80'li Yılları Yaşamak
- 127 Anayurt Oteli: Zamansız ve Mekansız Bir İzlek
- 145 Fatmagül'ün Suçu Ne?: Siyah Perdenin Masum Kızı
- 161 Sen Türkülerini Söyle: Eve Dönen Oğullar
- 173 Gramofon Avrat: 1930 Ya da 1980; Avrat'ın Adı Yok...
- 189 Kadının Adı Yok: Atıf Yılmaz Yorumuyla Kadın
- 205 Yer Demir Gök Bakır: Üstüne Kapıları Kapanmış Bir Toplumun Filmi
- 225 Reis Bey: Derbe'li Yıllarda Beyaz Sinema
- 237 Zengin Mutfağı: Bey'in Köpekleri
- 253 Hanım: Şehr-i Yegane'de Kaybolan Bir Dönem

# ZAMANSIZ VE MEKANSIZ BİR İZLEK

Burcu Yasemin Şeyben

Ömer Kavur 80'lerin en üretken yönetmenlerinden biri olduğu gibi aynı zamanda kendi filmografisi açısından da en çok filmi 80'lerde çekmiştir. Altmışların sonlarına doğru Paris'te sosyoloji ve sinema okumuştur. Yetmişlerin başında Türkiye'ye dönen Kavur kısa ve kurmaca filmler, belgeseller ve reklam filmleri çekmiştir. Yetmişlerde çektiği ilk uzun metraj filmi *Yatık Emine*'nin bazı sahneleri Senaryo Sansür Kurulu'ndan geçmemiş, film bu sahneler çıkartıldıktan sonra vizyona girmiş ama gösterildiği sinema salonlarına yapılan baskınlar sonucu kısa süre vizyonda kalmıştır.<sup>1</sup> İkinci filmi *Yusuf ile Kenan* (1979) ise devlet tarafından toptan yasaklanmıştır. Kavur, bu dönemde sansürü aşmak için "sansürdeki insanların anlayamayacağı şekilde film[lerini] inşa etmek" zorunda kaldığını söyler.<sup>2</sup> 1980'lerle birlikte edebiyat uyarlamalarına ağırlık veren Kavur, seksenler boyunca *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Göl* (1982), *Körebe* (1984), *Amansız Yol* (1985) ve *Anayurt Otel* filmlerini çekmiştir.

Türkiye'de pek çok sinema tarihçisi ve teorisyeni açısından bir "auteur" olarak kabul edilen Kavur, filmlerinde genellikle insan psikolojisine odaklanmış ve ağırlıklı olarak da yalnızlık, iletişimsizlik ve yabancılaşma gibi konuları ele almıştır. Onu "auteur" olarak nitelendirenler, "auteur" tanımlamasıyla genellikle Yeşilçam sinemasından uzak<sup>3</sup>, "eser(ler)iyile kendi kişiliği bütünlüklü"<sup>4</sup>, ve/veya politik olmayan<sup>5</sup> bir yönetmeni kasttettiklerini belirtmişlerdir. Sinema eleştirmeni Fatih Özgüven de Kavur'un apolitik duruşunu şu sözlerle dile getirmiştir:

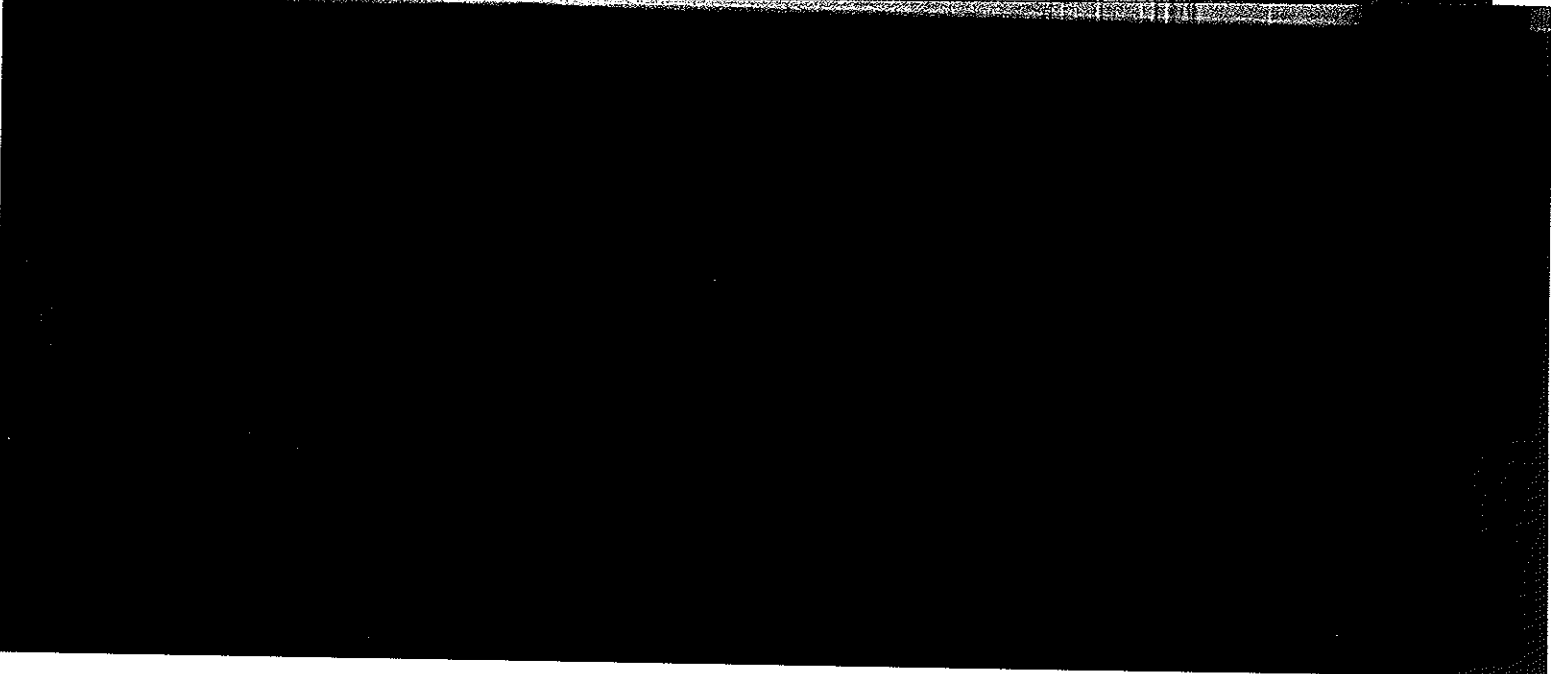
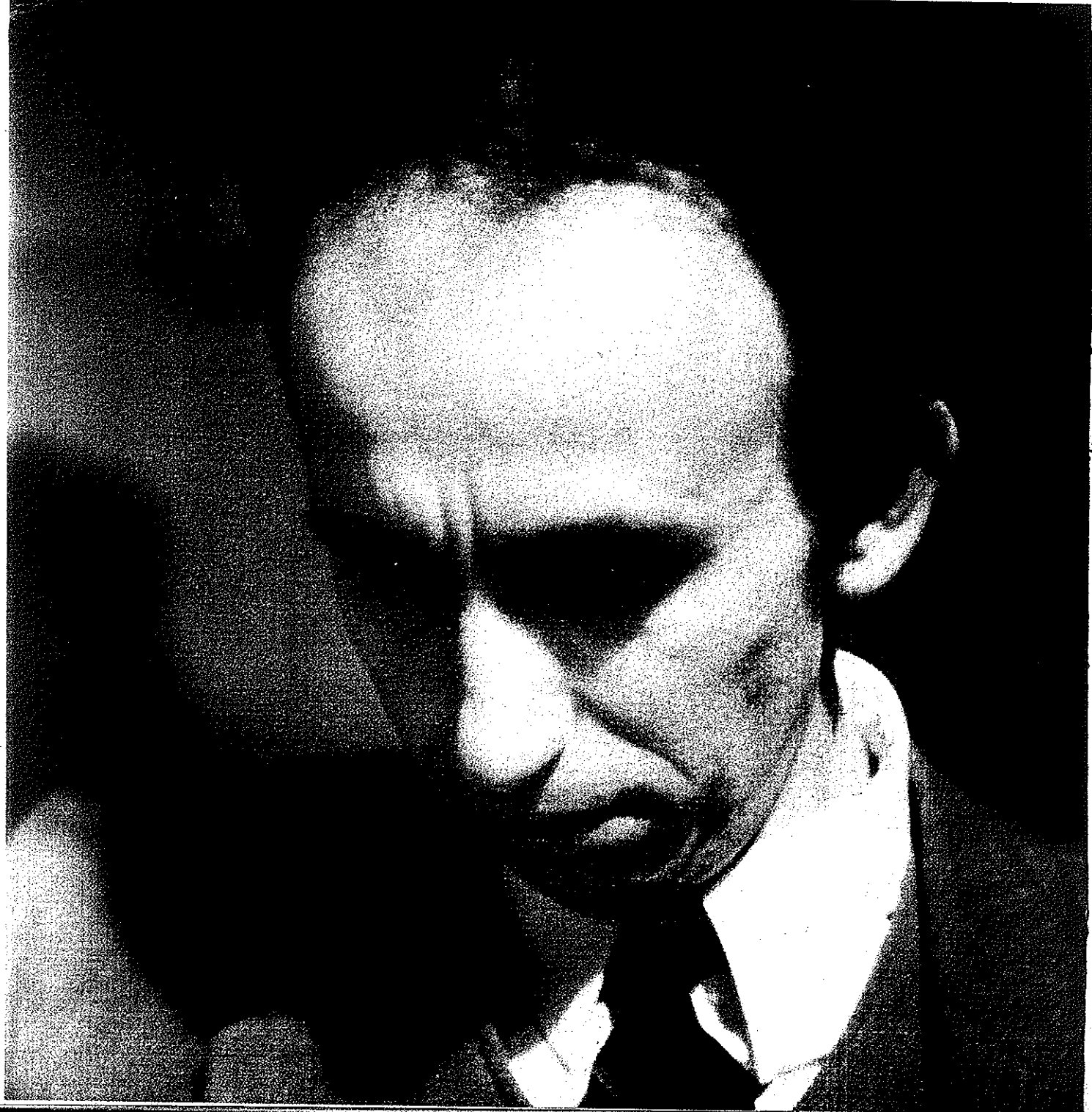
70'lerin ortasında 'iç dünyalar, iç yolculuklar' gibi şeylerden bahsetmek ayıptı. Çok politik ama tuhaf, sekter politik bir ortamdı. O zamanın sinemasının harikulade insanları vardı ama iç yolculukla, duygusal yolculukla kimse ilgilenmiyordu. Fakat Ömer Kavur böyle bir şeye cesaret ediyordu ve zamanında da çok

sevildiğini hatırlamıyorum. O yıllarda bir de Ulusalçılar ve Sinematekçiler kamplaşması vardı; Metin Erksan gibi biçimsel şeylere meraklı adamlar Ulusalçılar'ın kampındaydı.... Daha sonra iki gruptan da olmayan, Sinematek'in fikir babası diyebileceğimiz Onat Kutlar'la birlikte çalışan Ömer Kavur ortaya çıktı.<sup>6</sup>

Bu açıdan bakıldığında 70'lerden 80'lere geçerken – ki 80 darbesi Türkiye'de sadece sinemacıları değil tüm sanatçıları politik bir ifadeden ödün vermek zorunda bırakmıştır–Kavur sinemasında önemli bir kırılma yaşanmamıştır. Kavur sansüre takılan birkaç "politik" filmi dışında aslında daha çok iç yolculuklara ve insan psikolojisine ağırlık veren bir sinema biçimi ortaya koymuştur. Ama bunu söylerken şöyle bir sakınca da mevcuttur. Tarihçiler ve teorisyenler Kavur'un sinemasını "apolitik" veya daha "psikolojik" ve insanın iç dünyasıyla ilgili" olarak nitelendirirken kişisel olanın politik olamayacağı gibi bir genelleme içinde bunu dile getirirler. Oysa burada işaret ettikleri Kavur sinemasının karakter(ler)i gündemde ve popüler olan bir takım siyasi söylemleri kanıtlamanın aracı olarak kullanmaması olabilir. Bu doğrultuda Kavur'un 70'lerde ve 80'lerde yaptığı filmlerini güncel politikayla harmanlamadığını söylemek daha doğru olabilir.

Yusuf Atılgan'ın 1973'te yayımlanan *Anayurt Otel* adlı romanı, Ömer Kavur tarafından 1986'da aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. *Anayurt Otel*, 1987 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi İkinci Film" ve "En İyi Yönetmen"; İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde "En İyi Türk Filmi" ve Venedik Film Festivali'nde "Fipresci Ödülü"ne layık görülmüştür. *Anayurt Otel*, 2008'de Adana'da düzenlenen 15. Altın Koza Uluslararası Film Festivali'nde, Ankara Sinema Derneği'nin yaptığı anketin sonuçlarına göre "En İyi 10 Türk Filmi"nden biri olarak kabul edilmiştir.





1987'de ayrıca Nantes Three Continents Festivali'nde *Anayurt Otel'i*yle büyük ödüle layık görülen Kavur, kendisiyle Nantes'te yapılan röportajda Türk Sineması hakkında şunları söylemiştir: "Yılmaz Güney tarafından ünlü hale getirilen Anadolu taşra sineması ne Türkiye'deki deneyimin ne de Türk sinemasının bütününü yansıtmaktadır"<sup>7</sup>. 1989 yılında *Middle East Report* için Miriam Rosen'le yaptığı röportajda da Kavur bu görüşünü yeniden dile getirmiştir:

Modern Türk sinemasının dünyada Yılmaz Güney'in eserleriyle tanıtıldığını anlamalısınız. Güney taşradan geliyordu, filmlerinin geçtiği yerler de taşraydı ve taşradaki geleneksel ilişki biçimlerini gösteriyordu. O bu tür filmler yaptığı için, Batı Türk sinemasının tamamını onunla özdeşleştirdi. Bazı Türk yönetmenler sünneti veya egzotik ve pitoresk diyebileceğiniz kurban kesimi gibi görüntüleri barındıran Ramazan'ı göstererek onun yolundan devam etmeyi denediler. Açıkçası ben başka tür filmlerin neden çekilemeyeceğini anlamıyorum çünkü Türkiye nüfusunun neredeyse yarısı büyük şehirlerde yaşıyorlar ve bizim temel sorunlarımız geleneksel olanlar değil ama göç ve kültürel kimlik gibi aslında Avrupa'ya yaşayan bireylerin yaşadıklarına da çok benzeyen sorunlar.<sup>8</sup>

Kavur, hem Türk sineması hakkında Batı'da var olan ve gelenekseli odak alan genel algıyı hem de Türk sinemacıların Güney'in açtığı yoldan giderek Türk sinemasını ve Türkiye'deki yaşantıyı geleneksel ve egzotik bir çizgide, bir diğer deyişle, Batı'nın algıladığı biçimde sunmalarını eleştirmiştir. Çektiği diğer filmlerle ama özellikle *Anayurt Otel'i*yle bu algıyı kırmak istediğinin de altını çizmiştir. Aynı röportajında *Anayurt Otel'i* de dahil olmak üzere filmlerinde yansıtmak istediği temel sorunun, "büyük şehirde yaşayan bireyin güncel sorunları" olduğunu ve Türkiye'de bir bireyin yaşadığı sorunların Avrupalıların sorunlarından pek de farklı olmadığını göstermeye çalıştığını ifade etmiştir.<sup>9</sup>

Kavur sineması genelde yalnızlık, yabancılaşma ve iletişimsizlik temalarına ağırlık vermiş; bu sorunları da kendi ifadesiyle Batı'da var olan alışlageldik Türk sineması kodlarından arındırmaya çalışmıştır. Bu noktada da Kavur'un, Türk sinemasında hem içerik, hem de anlatım dili açısından yeni bir temsil biçimine doğru gidilmesinin gerekliliği üzerinde durduğu söylenebilir. Kavur'un *Anayurt Otel'i* uyarlaması da hem kendisi hem de sinema eleştirmenleri tarafından Kavur'un yapmak istediklerini yansıtan bir film olarak gösterilmiştir. Özetle "*Anayurt Otel'i*, katı ve ödün vermeyen bir sinema diliyle şehir yaşamının tüm ızdırabını ve yıkımını taşradaki bir otelde çalışan resepsiyonistin psikolojisinin süzgecinden geçirmiştir"<sup>9</sup>.

Kavur'un Batılı bir karakter modelini Atılğan'ın romanındaki ana karakter üzerinden gerçekleştirmeye çalışmasını bu bakımdan değerlendirmek gerekir. Kavur, *Anayurt Otel'i*nde yalnızlığı ve yabancılaşmayı yakalamak için uyarlamada karaktere, karakterin diğer karakterle ilişkisine, ama en önemlisi de mekana, hem karakterin hem de mekanın tarihine dair çok belirgin bir takım tercihler yapmıştır. Bu tercihleri, Atılğan'ın romanında var olan yalnızlık ve yabancılaştırma temaları üzerinden de düşünmek gerektiği için öncelikle bu konuların romanda ele alış biçimlerine bakılacak; sonra da Kavur'un neleri dönüştürdüğü incelenecektir.

Atılğan'ın romanı 1960'ların bir taşra şehrinde, Manisa'da geçmektedir. Eskiden Rumlarla Türklerin beraber yaşadığı bu şehrin büyük bir kısmı savaş yılları ve hemen sonrasında Rumlar tarafından yakılmış ve Türkler bu sırada evlerini terk ederek şehir tamamen boşalana kadar dağlara çekilmişlerdir. Romanın ana mekanı olan *Anayurt Otel'i*yse, eskiden genellikle zengin Rumların yaşadığı bir mahallede yer alan, öykünün ana kahramanı olan Zebercet'in büyük büyük babası olduğu söylenen Keçeci Zade Malik Ağa tarafından 1839'da yaptırılan bir konaktır. Bu konak Cumhuriyet'in ilanından sonra otele çevrilmiştir.

Öykünün başladığı 1960'larda, bu oteli işletmekte ve resepsiyonisti olarak çalışmakta olan Zebercet, Malik Ağa'nın torunlarından birinin beslemesiyle yaşadığı gayrimeşru ilişkisinden doğan bir kadının oğludur. Bu kadın şehre sonradan gelen, kendisi de bir otel işletmecisi olan Adanalı biriyle evlendirilmiş ve bu çiftin ilk üç çocuğu düştükten sonra Zebercet dünyaya gelmiştir. Romanda tüm detaylarıyla aktarılan Keçeci ailesiyse gerek Mevlevi Dergahı'nın mensubu olmaları, gerekse Osmanlı döneminde orduda gösterdikleri yararlılıklar nedeniyle kazandığı topraklar sayesinde şehrin en nüfuslu ailelerinden biri olmuştur. Ancak Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte diğer toprak ağaları gibi onlar da bir çözülme yaşamış, öykü başladığında ellerinde bir tek bu konak kalmıştır. Bu otelin resepsiyonisti ve işletmecisi olan Zebercet'in ise otel üzerinde aslında hiçbir hakkı yoktur, onu – belki vicdan azabı belki de yaptıklarının üstüne örtmek amacıyla – ailenin miras sahipleri burada tutmaktadır.

Romanın başında Zebercet, otele gecikmeli Ankara treniyle gelip bir gece konaklayarak şehre yakın bir köye giden bir kadınla ilgili fantaziler kurmaya başlar. Romanın dramatik gerilimi, bu kadının otele tekrar gelip gelmeyeceği üzerine kurulurken, okur bu bekleyiş süresince Zebercet'in "yalnızlığına" ve "yabancılaşmasına" tanık olur. Bu yalnızlaşma ve yabancılaşmanın neshesi ve nedeni yüzeyde Zebercet'in bu kadına ulaşamaması gibi görünürken aslında Zebercet'in bu kadınla arasındaki mesafe romanda yer alan pek çok katmanı/öyküyü görünür kılar. Bunlardan ilki şehrin dönüşümüyle yüzleşmemeyi tercih eden bir toplumdur, Cumhuriyet'in ilk yıllarında şehrin yapısı tamamen değişirken halk orada yaşayıp bitene seyirci kalmıştır. İkinci bir kaçış, aile tarihinin kendisi içindedir. Aile içinde yaşanan trajedilerin (aile reislerinin beslemeleri taciz etmesi, aile bireylerinin birbirlerine duyduğu aşk yüzünden intiharları ve yapılan düşükler) üstü hemen örtülmüş, kimse bu ailede kapılı kapılar ardında neler döndüğünü kurcalamamıştır.

Örneğin, Zebercet karakterinin kendisinin şüphelendiği gibi aile içinde tacize uğrayan bir beslemenin oğlu olup olmadığı bir türlü açığa kavuşmaz. Buna ek olarak, bu ailenin giderek çözülmesi ve dağılması, Zebercet dışındaki tüm aile bireylerin şehri terk etmesi de ekonomik ve psikolojik bir başka kaçışın göstergesidir.

Tüm bunlar göz önüne alındığında yabancılaşmanın ve yalnızlığın hem sosyolojik, hem ekonomik olduğu, bu yalnızlığın ve yabancılaşmanın genel olarak şehir ve topluma ve özel olarak bu konak, aile ve Zebercet'e kadar herkesin/herşeyin içine nüfus ettiğini görmek mümkündür. İşte, Zebercet bu yalnızlık ve yabancılaşma içinde gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın fantazisini oluşturur. Bu kadın gerek bu topluma, şehre, aileye ve Zebercet'e yabancı oluşu, gerek arzulanana/ulaşılmaz oluşu, gerekse kadın olmasıyla romanda Zebercet ve yaşananlar arasında mesafe koymasını sağlayarak, Zebercet'in gözünden romandaki tüm bu katmanların görünür olmasını sağlar.

### **Yalnızlaştırma ve Yabancılaştırma: Mekansızlaştırma ve Tarihsizleştirme**

Filmde, Zebercet'e böyle bir mesafenin belirginleşmesi için teknik anlamda bir imkan (doğrudan kameraya konuşma ve iç ses kullanımı) verilmişken içerik anlamında bunun belirginleşmesinin önü kapatılmıştır. Zebercet'in yaşadığı mekan, aile geçmişi ve o mekanın ve ailenin tarihi hakkında aktardıkları son derece kısıtlı olduğu gibi herşeyden bağımsız ve nedensiz bir şekilde karakterin "yalnızlığına ve yabancılaşmasına" odaklanılır. Karakterin yalnızlığı ve yabancılaşması hiçbir sebep gösterilmeden verili bir durum gibi sunulur. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, zaten herşeyden soyutlanmış olan bir karakterin yıkımını hızlandırır. Bu yıkımı göstermek için ana karakterin yan karakterle, şehirle ve tarihle olan ilişkisine yer yer ve son derece yüzeysel bir şekilde



Zebercet'in bu kadınla ilgili fantazisini göstermek amacıyla başvurulur. Dolayısıyla bu fantazinin ışık tuttuğu öykü katmanları karanlıkta kalır.

Örneğin, romanda yer alan yan karakterlerle ana karakterin ilişkisi, filmde romana göre bazı değişiklikler göstermektedir. Romanda ve filmde Zebercet'in diğer erkek karakterle ilişkisinde vurgulanan temel bir özellik, bir davranış biçimi, mahallelinin Zebercet'e olan ilgi ve alakası ve Zebercet'in bu ilgi ve alaka konusunda verdiği tepkilerdir. Örneğin, hem romanda hem de filmde Zebercet bir gün bıyığını kesmemekte ısrar eden berber yerine, başka bir berbere gittiğinde hep gittiği berber önce çırağını göndererek, sonra kendisini gelerek bir kusur işleyip işlemediğini sorar. Yine Zebercet otelde yanında çalışan ortalıkçı kadını öldürdükten sonra, kadının her zaman alışveriş yaptığı bakkal gelip Zebercet'e kadının niye gelmediğini sorar. Zebercet her iki durumda "tuhaf" denebilecek bir yadırgama içindedir. Ama bu yadırgamanın sebebi kendi içindeki ikircikli durumudur. Zebercet bir beslemenin gayrimeşru çocuğu olarak bu insanların ilgisini ve saygısını hak ediyor mudur? Filmdeyse, bu yadırgama sanki taşradaki aşırı ilginin neye benzediğini bilmeyen bir yabancıнын yadırgamasıdır. Oysa Zebercet hem roman hem de filmde taşranın yaşayış biçimine aşinadır. Onun kendi konumu burada yaşayan insanlarla iletişim konusunda sıkıntılar yaratmaktadır. O genel olarak taşraya ve taşralıya değil, özel olarak onun bu şehir ve bu şehirdeki insanların kendisi hakkında sahip oldukları bilgiden yabancılaşmayı arzulamaktadır.

Romanda Zebercet dışarı çıktığı zamanlarda (ki dışarı nadir çıkan bir insandır) çevresindeki mekanları ve diğer karakterleri yadırgayan bir karakter olmaktan ziyade, az sayıda insanla iletişime geçen, az sayıda mekana giden yalnız bir karakterdir. Ama erkeklerle iletişime geçtiği zaman veya yürürken yolda geçtiği yerleri/insanları yadırgamaz. Oysa filmde Zebercet dışarıya çıktığı andan itibaren karakter değiştiren, toplumdan ve çevreden

korkan bir insan olarak resmedilmiştir. Filmin başından sonuna değin Zebercet sokağa her adım attığında insanlara/mekana buraya yeni gelmiş bir turist/yabancı kadar yadırgayan bir şekilde bakmaktadır. Örneğin, romanda öyle olmadığı halde filmdeki ilk meyhane sahnesinde Macit Koper'in oyunculuğuyla da vurgulanan bir şekilde karakter ürkek, içinde bulunduğu ortamdan tedirginlik duyan bir yabancıнын gözüyle hareket eder. Veya aynı şekilde romanda olmayan ama filme eklenen bir pazar duası sahnesinde Zebercet, yaşadığı yerdeki insanları ve onların davranışlarını yadırgamaktadır.

Sadece filmde olan pazar yeri sahnesinde herkes ellerini dua eder gibi havaya kaldırmış hoparlörlerden gelen ve alışlageldik bir pazar yeri anonsunu dinlemektedir. Zebercet ise şaşkın bir şekilde insanların ne yaptığını anlam veremeden ve nasıl davranması gerektiğini bilemeden ortada kalır. Zebercet'in bu şaşkınlık ve yabancılık jesti sırasında pazar yerindeki hoparlörden imamın şu anonsu geçmektedir:

Alışverişimizi hareketli, ticaretimiz ve kazançlarımızı bereketli, vücudumuzu sıhhatli eyle Yarabbi. .... ve güzel yurdumuzu, kahraman İslam ordularımızı, faziletli asil milletimizi, bizi sana ulaştıran her şeyimizi, yerden gökten, dıştan ve içten gelebilecek bütün kötülük ve musibetlerden, işgal ve ihtilallerden kuru Yarabbi.

Bu anonstan sonra imam dua eder. Tüm bu anons boyunca çevresindeki herkes ellerini kaldırmış dua ederken Zebercet'in durumu, ilk kez bu kasabaya/şehre gelip de böyle bir olaya tanık olan birinden farksız değildir. Hem romanda hem de filmde belirtildiği gibi askerliği dışında tüm zamanını böyle bir kasabada geçiren Zebercet tarafından pazar duasının ve orada bulunan insanların davranışlarının bu kadar yadırganması, kendi mekanına, topluma ve gündelik hayata yabancılaşmış bir karakter portresi ortaya çıkarmaktadır.

Romanda, Zebercet'in dışarıya karşı olan tedirginliğiye net bir şekilde ortalıkçı kadını öldürmesinden sonra başlar. Bu da karakterin suçluluk duygusuna, öyküdeki bir kırılmaya işaret eder. Romanda Zebercet, ortalıkçı kadını öldürdükten sonra dışarı her çıktığında tüm toplumu onun suçunu bulmaya çalışan bir tehdit olarak algılamaktadır. Filmde karakterin, öykünün başından sonuna aynı şekilde ürkek ve yabancı bir şekilde portrelenmesi, Zebercet'in yaşadığı kırılmanın, karakter dönüşümünün ortaya çıkmasına engel olur. Zebercet ilk kez dışarıya çıktığında Kavur'un onu ana yolun ortasındaki beyaz çizgide sanki sırat köprüsünde yürüyormuş gibi gösterdiği plandan da anlaşılacağı üzere film, giderek dağılan bir karakter yerine, öykünün başından sonuna her an her şeyden vazgeçmeye hazır bir karakter sunmaktadır. Bu durum da karakteri derinleştirmek yerine karakteri bir kalıp içinde "toplumdan kopuk, her an kendine zarar verebilecek biri" olarak sabitlemekte ve seyirci sadece onun ne zaman eyleme geçeceğini takip etmektedir.

Aslında yan karakterlerle iletişimin zorluğu konusunda bu tür bir sabitlik romanda sadece Zebercet'in kadın karakterle olan ilişkisinde söz konusudur. Atılğan'ın Zebercet'i, etrafındaki kadınlarla olan ilişkilerinde her zaman çekingen, kadın-erkek ilişkisinde zorlanan ve iletişim kuramayan bir karakterdir. Zebercet karakteri filmde de Macit Koper'in usta oyunculuğuyla bu şekilde sunulmuştur. Zebercet, gerek ulaşamayan kadın olarak konumlandığı Ankara treniyle gelen kadına, annesiyle aynı adı taşıyan otel müşterisi kadın öğretmene, otele gelen hayat kadınlarına, gerek sokakta rastgele gördüğü bir kadına, zaman zaman cinsel arzularını dindirmek için o uyurken birlikte olduğu ortalıkçı kadına, gerekse de horoz dövüşünde karşılaştığı ve cinsel yakınlık duyduğu genç

adama karşı davranışlarında, hep Zebercet'in kadınları veya cinsel olarak arzuladıklarını nesneleştirme söz konusudur. Filmde Macit Koper'in öğretmen kadına kazara eli değen Zebercet'in parmaklarını oynatarak verdiği küçük jestle verilen çekingenlikten, horoz dövüşü ve karete filmi seyrederken genç adamla yakınlaşmasını gösteren kamera geçiş ve açılarıyla vurgulanan ve ardından ortalıkçı kadınla sevişirken onu boğmasıyla sonuçlanan şiddete kadar uzanan kadın ilişkileri ve cinsellik sorunsalı Zebercet karakterini anlamak için önemlidir. Ama filmde Zebercet'in bu tutumunu temellendirecek çok az öge mevcuttur.

Zebercet'in kadın karakterle olan iletişimsizliği ve cinsel arzularını yönlendirecek nesnelere bulma konusundaki arayışlarını göstermek için Kavur, Zebercet'in aile tarihinden bir kesidi filmin içine yerleştirmiştir. O da Zebercet'in "dayısı" olarak nitelendirdiği Rüstem'in erkek kardeşi Faruk'un yengesi Semra'ya aşık olması ve bu aşkı itiraf edemediği için kendini asmasıdır. Rüstem Bey tüm olan bitenden habersiz oğluna da Faruk adını vermiştir. Zebercet'in Ankara treniyle gelen kadına duyduğu ve onun sonunu hazırlayan yoğun arzu da - ulaşılmaza beslenen aşk - sanki "kalıtsal" bir davranış kodu, determinist ve kaderci gönderme taşıyan bir şeydir. Zebercet'in "Ankara treniyle gelen ve sonra kaybolan kadına" duyduğu takıntılı arzusunun aile tarihiyle bağlantısını kurmak için Kavur ayrıca filmin sonuna bir görüntü eklemiştir. Zebercet ortalıkçı kadını öldürüp kendisini astığı plandan sonra kamera eski aile fotoğrafları arasında pan yaparken "Ankara treniyle gelen kadını"nın yüzünü son aile fotoğrafı olarak gösterir ki bu'da Kavur'un, Zebercet'in intiharını gerekçelendirme biçimidir.

Burada iki sorun ortaya çıkmaktadır. Eğer Zebercet'in takıntısı kalıtsal birşeyse bu ailenin tarihi içinde kadınlara ve özellikle de evde çalışan beslemelere karşı olan tecavüzlerden hiç bahsedilmediği için "Ankara treniyle gelen kadına duyulan aşk" romantize edilmiş olur ve Zebercet'in o kadına ulaşamayacağını anladığında ortalıkçı kadını öldürmesi anlamsızlaşır ya da Zebercet'in bu davranışıyla sapkın bir karakter ortaya çıkarır. Oysa romanda anlatılan aile tarihi içinde hem ulaşılmayan kadınlar hem de nesneleştirilen kadınlar gibi bir ikilem mevcuttur. Bu ikilem, romanın sonunda Zebercet'in hem bir kadını öldürmesini hem de kendisini asmasını açıklayan bir bilgidir. Bu bilginin filmde olamaması, toplumun tüm kodlarından ve aile tarihinden bağımsız sapkınlaşmış bir karakter portresi ortaya çıkarmaktadır. Bu da Zebercet'in iç dünyasını ve psikolojisini anlamayı zorlaştırmaktadır.

Bu durum, filmdeki ikinci bir sorunsala giden tartışmanın önünü açmaktadır: ana karakterlerin ve yan karakterlerin geçmişi. Aslında Ömer Kavur filmde bir tercih yapmıştır. Tamamen Zebercet karakterine ve onun psikolojisine odaklanmayı ve Fatih Özgüven'in de *Ömer Kavur Paneli*'nde işaret ettiği gibi karakterin iç yolculuğuna yoğunlaşmayı tercih etmiştir. Bu neredeyse her filmde yalnızlığı ve iletişimsizliği konu aldığı göz önüne alındığında Kavur'un sinematografisi içinde, onun auteur özelliğini de bir kez daha vurgulayan bir tercihtir. Özgüven'e göre,

[Ömer Kavur] Türk sinemasında iç yolculuklar meselesini sadece problematize etmedi; iç yolculukları sıradan hayatlara bölüştürdü, o sıradan hayatların da iç yolculuklara hakları olduğu hissini ortaya çıkardı ve bunun altını çizdi. Mesela onun Zebercet'i böyledir. Zebercet, Yusuf Atılgan'ın kitabı bir yandan Zebercet'in bugünü

anlatır, bir yandan da aile hikayesini, büyük bir Anadolu ailesinin yavaş yavaş çözülmesini anlatır... Bildiğim kadarıyla [Kavur], romanın bütün o eski aile bölümünü çok radikal bir kararla, Yusuf Atılgan'ın da onayını alarak attı... Tam da bunu yapmakla karakterin iç yolculuğuna, onu intihara iten o karanlık yolculuğa spot tutmak imkanı doğdu. Bence, böylece romana saygısızlık etmiş olma bilakis o karakterin sinemadaki derinliğine katkıda bulunmuş oldu.<sup>11</sup>

Bu tespit çerçevesinde Özgüven'in, Kavur'un uyarlamasında karakterin tarihinden vazgeçerek "karakterin sinemadaki derinliği"ni yarattığı şeklindeki yorumunu iyi değerlendirmek gerekir. Çünkü romanda karakterin geçmişi, aslında sadece Özgüven'in işaret ettiği gibi Anadolu ailesinin çözülmesine değil, aslında onun bu köklü "Anadolu ailesi" içindeki en "sıradan" insan oluşuna ve onun iç dünyasına da ışık tutmaktadır. Anadolu ailesinin çözülmesi meselesinin filmde tamamen konu dışı edilmesi bir yana, Zebercet'in bu aile içindeki konumuna hiçbir referans verilmemesi, onu bir konakta çalışan mirasyedi konumuna getirmektedir ki aslında durum hiç de böyle değildir. O da aslında adı gibi "değerli olmayan bir süs taşı"<sup>12</sup>, yani değersiz bir taştır.

Zebercet'in otellerini işlettiği ve akrabalığı bulunan ailenin gücü ve nüfusu, mensubu oldukları Mevlevi Dergahı'ndaki konumları kadar aile mensuplarının Osmanlı ordusunda gösterdikleri yararlılıklar sonucu elde ettikleri topraklardan gelmektedir. Anayurt Oteli'ne dönüştürülen konağı Zebercet'in "dayısı" olan Rüstem Bey'in dedesi Keçeci Zade Malik Ağa yaptırmıştır. Rüstem Bey'in Zebercet'in "dayısı" olmasıysa şundan kaynaklanmaktadır.

Romanda Zebercet annesi Saide hanım hakkında şu bilgiye sahiptir: “[Annesi ona kendi] anasının lohusa yatağında öldüğünü, Keçecilerin bir yakını olan babasının [onu] bırakıp gittiğini söylerdi. [Zebercet’e göre anası] belki de Rüstem Bey’in babasının bir beslemeden piçiydi. Haşim Bey beslemeleri rahat bırakmamış”<sup>13</sup>. Daha sonra Zebercet’in annesini Adana’dan gelen ve kendisi de yetim olan Ahmet Bey’le evlendirmişler. Dolayısıyla aslında Zebercet’in bu köklü Anadolu ailesiyle olan bağları şaibelidir ki romanda Zebercet bu şüpheye/bilgiye sahiptir. Filmdeyse Zebercet kendi ağzından bu konağın dayısının oğlu Faruk Keçeci’ye ait olduğunu söyler ve her ay otelin gelirlerinin bir kısmını ona gönderir. Ama otelin ortağı olarak değil, sadece işletmecisi ve resepsyonisti olarak. Dolayısıyla, filmde Zebercet’in bu aile içinde herhangi bir mirası/yeri olmadığı bilgisi, dolayısıyla “sıradanlığı” ortaya çıkmamaktadır. Buna ek olarak, Zebercet’in aile içinde konumundan kaynaklanan yalnızlığı - ki bu Ömer Kavur sinemasının en önemli temalarından biridir - filmde yeteri kadar vurgulanamamakta; yalnızlık Zebercet için varoluşsal ve de evrensel bir fenomen haline gelmektedir. Ama bu seçim, ne Özgüven’in iddia ettiğini gibi Kavur’u modernist tutumdan vazgeçerek karakter/taşra gerçekliğine yönlendirmekte<sup>14</sup>, ne de sınırlı tarihiyle Zebercet’in evrensel, yalnız, acı çeken Batılı bir karakter modeline dönüşmesine hizmet etmektedir.

Film, Zebercet’in erk sahibi bir aileden gelmeişinin ezikliğini hissetmesini, bu erk sahibi ailenin “kadına”, özellikle de onun annesine olan tavrını görünmez kılmaktadır ki romanda Zebercet’in kadınlarla kurduğu/kuramadığı iletişim üzerinde aslında bu durum psikolojik anlamda çok etkilidir. Filmde Zebercet’in iktidar alanını, hiçbir şüpheye mahal bırakılmadan mensubu olduğu söylenen köklü Anadolu ailesinin toplumsal konumu yaratmaktadır. Böylece Özgüven’in iddia ettiği gibi Kavur, karakterin tarihini silerek onu sıradanlaştırmamış, bilakis

onu yerel “aristokrasinin” son temsilcisi gibi göstererek bir bakıma yüceltmış, tarihselleştirmiştir.

Karakterin geçmişi anlamında tarihin kısıtlı kullanımına paralel olarak filmin görüntü yönetimindeki mekan kullanımında da, mekan-karakter ilişkisini olduğu kadar şehir-taşra ilişkisini muğlaklaştıran bir tutum sözkonusudur.

Genel olarak filmin bir iç mekan filmi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Filmin çok büyük bir bölümü Anayurt Oteli’nin içinde geçmektedir ki bu durum romanda da öyledir. Ama film ve romandaki otel dışı sahneler birbirinden farklı kurgulanmıştır. Romanda, şehrin Rumlardan kalan tarihi dokusu Zebercet’in gözünden şehrin ve ailenin tarihiyle iç içe anlatılmaktadır. Atılğan, okuyucuya işgal sonrasında Rumların bu şehri terk ederken neredeyse şehrin tamamını yaktıklarını, bu sırada burada yaşayan halkın olayla yüzleşmek ve/veya mekanlarına sahip çıkmak yerine şehirden uzaklaştıklarını, hatta Anayurt Oteli adının bile şehrin tarihiyle hesaplaşmaması durumunun izleğini taşıdığını ifade etmektedir: “ANAYURT OTELİ. (Düşman elindeyken belirli bir direnme göstermemiş kasaba ya da kentlerde kurtuluşun ilk yıllarındaki utançlı yurtseverlik çöküşünün etkisi belki)”<sup>15</sup>. Kavur, ağırlıklı olarak karaktere yoğunlaşmak istediği için bu şehrin ve şehirde yaşayan insanların tarihine de değinmemiş olabilir. Lakin filmde şehrin neredeyse hiçbir mekanını dışarıdan seyirciye gösterilmemektedir. Zebercet’in şehirde geçerken gördüğü tüm mekanlar kısıtlı bir şekilde gösterilmiştir: Geniş planda gördüğümüz yegane mekanlar: şehrin hali, pazar yeri ve birkaç mekanın dış cephe görüntüsüdür. Zebercet dış mekanlardayken, onu etrafından yalıtılmak için genellikle üst açı, onu birkaç kişilik kalabalıklar içinde yalnız gösteren tanrısal bir bakış kullanılmıştır.



Seyirci karakterin gözünden şehre değil, hep kameranın gözünden Zebercet'in yalnızlığına tanık olmaktadır. Aynı paralelde, otel dışında yer alan mekanlardaki iç çekimlerde – örneğin Zebercet berberde traş olurken, polis karakolunda otel fişlerini verirken veya bir dükkanda kıyafet alır veya bir kadını izlerken – Zebercet genellikle romanda olduğu gibi yalnızdır. Burada da ya yakın plan ya da üst açı kullanılarak yapılan çekimlerde karakterin iletişimsizliği ve yalnızlığı vurgulamaktadır. Bu da karakteri herhangi bir şehirde yalnız yaşayan, topluma yabancı herhangi bir karakter yapmaktadır. Oysa Özgüven'e göre, Kavur seksenlerle birlikte "yakın taşrayı" keşfetmiştir:

Ömer Kavur yakın taşrayı keşfetti... Böylece taşra sinemamızda yeniden söz konusu oldu. Ömer Kavur, taşranın ve taşrayı anlatmanın yolunu açan sinemacılar arasında biridir. Sinemayla ilgili aydınlar ya şehirle ilgili hikayeler ya da köyle ilgili hikayeler anlatmayı tercih ederlerdi. Taşra ara bir bölgeydi, "no man's land" [hiç kimsenin yeri], ıssız bir ülkeydi. Taşranın kendine özgü ezikliğine ilk defa girmeye cesaret eden biriydi. Taşra, iç yolculuklarının önemli bir durağıdır.<sup>16</sup>

Filmde, karakteri herhangi bir şehirde değil de taşrada konumlayan yegane mekanlar, horoz dövüşünün yapıldığı yer, pazar duasının yapıldığı pazar, sinema salonu ve belki de haldir. Ama bu mekanlarda geçen sahnelerde de karakter "etrafında olup bitene" çok yabancı, bu tür bir yaşayış tarzını hiç bilmeyen, hep de ürkek/çekişen bir

karakter gibi gösterilmiştir. Bu da taşrada yaşayan bir karakterin tepkisi değil, taşrayı hiç bilmeyen şehirli bir karakterin tepkisi gibidir. Dolayısıyla burada kamera, ana karakterin taşrayla kurduğu ilişkiyi değil, taşra hayatını ilk kez perdede gören şehirli veya Batılı bir seyircinin taşra algısını göstermektedir.

Yerel veya taşralı olana en yakın olan bu horoz dövüşü ve sinema salonu sahnelerinde karakterin çekingenliği, taşrayı görmemiş/hiç bilmeyen seyircinin filmi gördüğünde duyacağı bir tepkidir. Bu tespit, Kavur'un bu filmde "taşranın iç yolculukların bir durağı olması" savını boşa çıkarmaktadır. Romanda karakterin bu sahnelerde etrafındakilere yabancılaşması, onun toplumdan yabancılaşmasından ziyade yanındaki genç adamın cinsel arzulara tepki verip vermeyeceğini anlamaya çalışmasından kaynaklanmaktadır ve aslında Zebercet'in iç yolculuğuna ışık tutan daha çok bu psikolojidir.

Romanda dış mekanlardaki karakter bocalaması ve yabancılaşma aslen Zebercet'in ortalıkçı kadını öldürüp kendini dışarıya atmasıyla başlar. Bundan sonra kendi iç sesiyle kendisini yargıladığı adliye, zanlıları ifade verirken dinlediği polis karakolu ve dayısı Faruk'un kendisini öldürdüğünü bir taşralıdan dinlediği eski mezarlık sahnesinde karakterin buhranı ve yabancılaşması tırmanır. Dolayısıyla filmde dış mekan çekimleri salt bir şehirli insan yabancılaşmasına işaret ederken, romanda karakterin dış mekandaki yabancılaşması onu finale taşıyan dramatik dönüm noktasıdır.

## Tarihsel Güncelleme

Romanda 28 Kasım 1930'da doğmuş olan Zebercet, filmin en başında 28 Kasım 1950'de doğduğunu söyler. Bir gece dışarıya çıktığında horoz dövüşünde tanıştığı bir gence 33 yaşında olduğunu belirtir. Dolayısıyla film Atılğan'ın romanındaki gibi 60'larda değil, Kavur'un filmi çektiği dönemde 80'lerde, geçmektedir. Kavur, filmde bu güncellemesini destekleyecek sinema tarihi içinden bir gönderme de yapmıştır. Romanda Zebercet, horoz dövüşünde tanıştığı genç adamla dövüşten sonra sinemaya gittiğinde kovboy filmi seyrediyor. Filmdeyse ikisi kovboy filmleri yerine 80'lerin en yaygın izlenen film türlerinden biri olan karate filmi izlerler.

Kavur, Zebercet'in doğum tarihini yirmi yıl geciktirmek, kovboy filmleri yerine karate filmleri koymak dışında uyarlamayı 80'lere taşıyan herhangi başka bir gönderme yapmamıştır. Ama filmde yapılan bu tarih güncellemesi, film vizyona girdiği zaman seyirci için bir önem arz etmektedir. Tarihi ya da mekansal çok az referansı olan seyircinin elinde böyle bir bilgi vardır. Bu çerçevede romanın uyarlamasında dışarıda bırakılanlar yeni bir anlamlandırmanın yolunu açmakta ve yeni soru(n)lar ortaya çıkarmaktadır.

Örneğin, kamera gözünü neden 80'lerin mekanlarına çevirmemektedir? Tarihi bir güncellemenin mekansal bir güncelleme anlamına da geleceği göz önüne alındığında filmde taşranın 80'lerinin gösterilmesinin bir sakıncası

olmadığı ortadadır. Bir diğer ifadeyle, karakterin gözünden 80'lerin taşrasına bakmanın film açısından teknik ve yapım anlamında bir sorun yaratmayacağı ortadadır. Ama filmin çok az kadrajında yaşanan şehir ait bilgi vardır. O zaman, Kavur'a göre 80'ler, karakterin mekandan soyutlanmasını mı gerektirir? Yoksa bu sadece Kavur'un mekandan çok karaktere odaklanmak istemesi sonucu ortaya çıkan teknik bir hamle midir? Eğer ikinci soru sorulması gereken doğru soruysa – ki Kavur kamerasını ağırlıklı olarak Zebercet'e, Zebercet'in iç dünyasına ve bununla paralel olarak iç mekanlara çevirerek aslında bu sorunun doğru soru olduğuna işaret etmektedir – o zaman Kavur *Anayurt Oteli*'nde 80'lerle birlikte karaktere yoğunlaşmak adına dış mekanı terk etmiştir.

Romanda mekandan kopuş, tarihi bir dönüm noktasıyla – Cumhuriyet'in kuruluşu ve Rumların bu şehri terk etmesiyle paralel olduğu için – karakterin ve orada yaşayan toplumun mekana yabancılaşması bu doğrultuda anlamlandırılabilir. Romanda Rumların şehri terk ederken her şeyi yakıp yıktıkları, onlar bunu yaparken de burada yaşayan Türklerin onlara müdahale etmek yerine şehri terk edip Rumların gitmesini bekledikleri anlatılmaktadır. Her şey bittikten sonra yakıp yıkılan mekana geri dönmüşlerdir. Dolayısıyla romanda burada kalanlar olan bitene müdahale etmemişlik hissiyle mekana yabancılaşmış olabilirler. Filmdeyse öykünün geçtiği tarih konusunda bir güncelleme yapılırken mekan konusunda buna ihtiyaç duyulmaması ve şehrin tarihine dair herhangi bir veri/anlatı bulunmaması dikkat çekicidir.

Bu hem seyircinin hem de ana karakterin mekandan yabancılaşmasının önünü açmaktadır. Ayrıca, dış mekan çekimlerinde bu mekanın neresi olabileceğine dair çok az referans olması, burasının bir şehir veya taşra olması arasındaki ayrımı da ortadan kaldırmaktadır.

Bu tercih birbiriyle ilişkili üç konuyu gündeme taşımaktadır. İlki, filmde mekana yabancılaşmanın ancak ana karakter üzerinden açıklanabilir olması: karakter dış mekanlara (şehir) ve topluma yabancılaşmış ve iç mekana (kendisine) çekilmiştir. Bu doğrultuda tarihte yirmi yıllık bir güncelleme yapılırken mekandaki tek güncellenen iç mekanların daha yoğunluklu kullanılması ve dış mekanların da iç mekanlar gibi yansıtılır olması ikinci konuyu akla getirir: Bu durum 80'lerin bir sonucu mudur? Başka bir deyişle 80'lerle birlikte kişinin dış mekanlardan kopup iç mekanlara yönelmesi mi söz konusudur?

Filmde karakterin mekandan soyutlanmasına paralel bir şekilde, kendi tarihinden, aile geçmişinden de soyutlanması söz konusudur. Romanın hiç bir yerinde Zebercet'in ailesini hatırlamadığına dair bir gönderme yoktur. Bilakis, roman boyunca Zebercet, intihar edeceği zaman da dahil olmak üzere geçmişine (aile tarihiyle) bugünü arasında gelgitler yaşamakta; bugünü ona sürekli dünü hatırlatmaktadır. Bu "hatırlama" intihar edeceği zaman daha da yoğunlaşır ve karakterin intihar duygusunu vurgulayarak yansıtır. Ama filmde

sadece öykünün sonunda, Zebercet intihar etmeden önce birkaç aile fotoğrafına pan yapılarak aile geçmişini gösterilir. Ankara treniyle gelen kadının fotoğrafı da bu aile fotoğrafları arasına yerleştirilerek intihar sebebi, karakterin bu geçmiş ve kadın arasında kurduğu bağımlı gibi yansıtılır. Bu da karakterin roman boyunca yaşadığı tüm iç çelişkilerin ve hesaplaşmaların filmde sadece kadına duyduğu yoğun arzuya indirgenmesine neden olur.

Filmde mekansal, toplumsal-tarihsel bir hafıza sunulmadığı gibi sunulan kişisel hafıza da çok zayıf ve sadece "arzu" odaklıdır. Sanki Zebercet'in varoluşu bunun üzerine kuruludur ve bu diğer her şeyin, geçmişin üstünü örten, karakterin hafızasını parçalayan bir şeydir. Seyircinin Zebercet karakteriyle ilgili bildikleri – ki bunlar seyirciye karakterin ağzından aktarılır – konağın şimdiki sahibinin dayısı olması, yedi aylıkken doğmuş ve hayatının büyük bölümünü bu şehirde geçirmiş olmasıdır. Diğer bazı bölük pörçük bilgiyi (dayısı Faruk'un yengesine duyduğu aşk yüzünden kendisini asmasını) Zebercet başka birinden (mezarda karşılaştığı bir adamdan) duyar.

## **Sonuç: Bir Seksenler ve Karakter Analizi mi? Yoksa Seksenlerin Seyircisi Bunları Anlar Düşüncesi mi?**

Kavur, karakteri onu anlamlandırabileceğimiz bir



bağlamdan (mekan, tarih ve geçmiş) koparmıştır. Bunu yaparken temelde Zebercet'in bir kadına beslediği fantazi ve onun salt bir şekilde "yalnızlığı ve yabancılaşması üzerine" yoğunlaşmıştır. Ayrıca hikayenin tarihini de 80'lere getirerek, 80'lerde herhangi bir yerde yalnız yaşayan birinin sorunları üzerine odaklanmıştır. Bunu yaparken de, Batılı bireylerin sorunlarının buradakilerle aynı olduğunu tezi üzerinden hareket etmiştir.

Bu tür bir yabancılaşma onun önerdiği şekliyle 80'lerin bir sonucu mudur? 80'leri yaşamış bir seyircinin tarihten, kendi geçmişinden, toplumdaki ve mekandan soyutlanarak salt bir "yalnızlık ve yabancılaşma" içinde yaşadığını, hem kişisel hem de toplumsal belleğinin silindiğini mi varsaymaktadır? Bu durumda Kavour, herşeyi "herhangi bir mesafe koyamadan" Zebercet'in gözünden gören seyircinin de mekan-toplum-tarih-birey konusunda bu tür bir algısının olacağını; sözcüğü yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bir bireyin bakış açısıyla filmi izlediğini öngörmektedir. Ama böyle bir yabancılaşma tarihsel/toplumsal/mekansal bir nedensellik içinde sunulmadığında (ki roman tam da bu şekilde sunulmaktadır) nedensiz bir yabancılaşma karakter ve birey kurulumunu engellemektedir. Bu tür bir modelleme ne karakteri Batı'nın insanına yaklaştırır, ne de onun Batılı bir birey olma yolunda önüne çıkan açmazları gösterir. Aynı doğrultuda, bu tür bir modellemeyle bir taşra öyküsü ve karakteri de filmde yapılmaya çalışıldığı gibi evrenselleşmiş olmaz.

#### Notlar:

<sup>1</sup> Ertekin Akpınar, 10 Yönetmen ve Türk Sineması, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, 10.

<sup>2</sup> Akpınar, 10.

<sup>3</sup> Gönül Dönmez-Colin, Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging, London: Reaktion Books, 2008, 43.

<sup>4</sup> Şükran Esen, "Ömer Kavour Paneli", Feride Çiçekoğlu, Sadık Devenci, Şükran Esen, Fatih Özgüven katılımıyla, 1 Mart 2006, [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/147\\_Omer\\_Kavour.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/147_Omer_Kavour.pdf), Erişim tarihi: 15 Ağustos 2011, 10.

<sup>5</sup> Savaş Arslan, Cinema in Turkey: New Critical History, Oxford: Oxford University Press, 2008, 240.

<sup>6</sup> Fatih Özgüven, "Ömer Kavour Paneli", 16.

<sup>7</sup> Ömer Kavour, Miriam Rosen, "An Interview with Ömer Kavour: Constructing a Cinema of the City", Middle East Report, Sayı: 160, Eylül-Kasım 1989, 20.

<sup>8</sup> Kavour, Rosen, , "An Interview with Ömer Kavour: Constructing a Cinema of the City", 20.

<sup>9</sup> Kavour, Rosen, , "An Interview with Ömer Kavour: Constructing a Cinema of the City", 20.

<sup>10</sup> Kavour, Rosen, , "An Interview with Ömer Kavour: Constructing a Cinema of the City", 20.

<sup>11</sup> Özgüven, "Ömer Kavour Paneli", 17-18.

<sup>12</sup> <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, Erişim tarihi: 24 Ağustos 2011.

<sup>13</sup> Yusuf Atılgan, Anayurt Oteli, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, 28.

<sup>14</sup> Özgüven, "Ömer Kavour Paneli", 18-19.

<sup>15</sup> Atılgan, Anayurt Oteli, 11.

<sup>16</sup> Özgüven, "Ömer Kavour Paneli", 17.