

Ömer Kavur Paneli:

“O, sıradan hayatların da iç yolculuklara hakları olduğu hissini ortaya çıkardı.”

*Feride Çiçekoğlu, Sadık Deveci, Şükran Esen,
Fatih Özgüven*

Türk sinemasında yönetmen sineması denince akla gelen ilk ve en önemli isimlerden biri olan Ömer Kavur'un¹ beş filmi yönetmenin retrospektifi kapsamında Mithat Alam Film Merkezi'nde gösterildi. Fim gösterimlerinin ardından 1 Mart 2006 günü yönetmenin anısına gerçekleştirilen ve iki saati aşan panelde ise Ömer Kavur'un yaşamı, kişiliği, filmleri, filmlerinde işlediği temalar ve yönetmenin Türk sineması içindeki yeri ve önemi konuşuldu.

Şükran Esen: Ömer Kavur'u incelemeye başlamamdaki en önemli neden onun birkaç filmi arka arkaya izledikten sonra bu filmlerin güzelliklerinin yanında ortak bir şeye sahip olduklarını fark etmemdir. Filmler birbirlerine hiç benzemiyorlardı ama bir yandan da her birinde birbirlerini hatırlatan bir şeyler vardı. Üzerine çalışma yapmayı düşünürken bir gün yolda Ömer Kavur'a rastladım, kendimi tanıttım ve onunla ilgili çalışma yapmak istediğimi söyledim. Filmlerini

¹ Ömer Kavur 12 Mayıs 2005 tarihinde vefat etmiştir.

nasıl elde edebileceğimi sordum. Çünkü filmleri salonlarda oynayan popüler filmlerden değillerdi. Hemen ertesi gün bana bütün filmlerini gönderdi ve filmlerini büyük bir açıklıkla *Yatık Emine*'den (1974), *Melekler Evine* (2000) kadar sırayla, neredeyse hiç ara vermeden izledim.

Filmlerinde Ömer Kavur'un sinemamız içinde kendisine özgü bir yer almasını sağlayan bir hava olduğunu fark ettim. Filmlerini tekrar tekrar izleyişte onun bir auteur olduğuna karar verdim. Gerçi o, sinema tarihi içindeki auteur kuramından birazcık daha farklı bir yerde duruyor. Çünkü auteur kuramı 1950'lerin sonunda Fransa'da ortaya konulan bir kuram. Auteur kuramına göre Hollywood içindeki standart yönetmenlerin popüler filmler çekerken bile onlar üzerinden kendilerini göstermeleri, kendi dünyalarını sergilemeleri asıl olandır. Ömer Kavur'un de popüler filmlerin dışında kendine has bir dünyası var; Yeşilçam'ın yani Türk sinemasının popüler sineması içinde yer almış değil. Onun için auteur kuramından biraz farklılık gösterse de Ömer Kavur'u auteur olarak kabul ediyorum. Kendi dilini sinemasına aktaran ve kendi kişiliğini ortaya koyan, filmlerini kendisi gibi düşünen insanlarla paylaşmayı isteyen ve toplumundan hiç uzak kalmayan, toplumu için de bir şeyler yapmak isteyen bir sanatçı.

Ömer Kavur, Fransa'da sinema eğitimi alarak yurda dönmüştü. Bu yüzden ilk filmini çektiği yıllarda bile Türk sinemasına yabancıydı. *Yatık Emine*'yi çektiği 1974 yılı Türkiye'nin sinema açısından krizde olduğu, siyasal ve toplumsal anlamda da çok karışık olduğu bir dönemdi. İlk filmini çekerken yaşadığı güçlükleri anlatırken "Ben bir hayal dünyasında yaşıyormuşum meğerse. Kendimi Avrupa sinemasında gibi düşünüp Refik Halit Karay'dan çok özgün bir uyarılama yaptım ama sinema bunu kabul etmedi. Sinema kabul etmediği gibi 'toplum kabul etmez' düşüncesiyle sansür kabul etmedi" demişti. *Yatık Emine* bir uyarlamaydı ve oyuncular, kameramanlar, ışıkçılar, film ekibi Yeşilçam'dandı. Film, tarihsel bir dönemde yaşayan bir fahişenin toplum tarafından dışlanması olayını Yeşilçam filmlerinde olduğundan çok farklı anlatıyordu.

Yeşilçam'ın 1960'larda kullandığı Ayşecik, Sezercik, Ömercik gibi çocuk oyuncular vardır. Ömer Kavur'un 1979 yılında çektiği *Yusuf ile Kenan* filminde kullandığı iki çocuk, Yeşilçam'ın çocuk kahramanlarına hiç benzemeyen, toplumun içinden çıkmış iki kardeşti. Ömer Kavur sinemasında ayrıntılar, dönemini yansıtmak açısından bir ayna görevi görüyor. Uzun yıllar yurtdışında kaldığı için buradaki olaylara ve durumlara yabancı bir gözle bakabiliyor. O yüzden film, İstanbul'da yaşarken fark etmediğimiz birçok şeyi görerek bize göstermesi bakımından önemlidir. *Yusuf ile Kenan* iki çocuğun serüvenini anlatırken, onların karşılaştıkları insanlar aracılığıyla siyasal mesajlar veriyor. Kimse Ömer Kavur'dan siyasal bir yönetmen olarak bahsetmiyor. Hiçbir filmi doğrudan siyasal değil ama o filmleri izlediğinizde toplumda eksik ve hatalı bir şeylerin olduğunu içten içe hissediyorsunuz. Toplum içinde bireyleri anlatıyor, Yusuf'u anlatıyor, Kenan'ı anlatıyor, Kenan'ın karşılaştığı çöplüklerde büyüyen Böcek denilen o küçük çocuğu anlatıyor. Biz, filmi seyrederken farkında olmadan onun dünyası içinde onun gözleyle Türkiye'yi görmeye başlıyoruz.

Ömer Kavur öykülerini mekânlardan yaratıyor. Ömer Kavur, gezmeyi, dolaşmayı ve dolaşırken gözlem yapmayı çok seven bir insan olduğu için farklı şeyler görüyor. Anadolu'nun her yerini dolaşmış, boş kaldığı zaman sürekli dolaşan ve gözlem yapan bir insan. Mekân üzerindeki vurguyla, mekânın o ortamdaki insanlar üzerindeki etkisini bize veriyor. Ayrıca o mekânın filmde izleyiciler üzerinde yarattığı etkiyi de göz ardı etmiyor, bunu kullanıyor. Genel olarak filmlerinde kullandığı en belirgin tema zaman. Zaman, onun üzerinde uzun süre düşündüğü hatta sonuçta ne olduğuna dair karar veremediği bir kavram. Zaman kavramı üzerinde, filmleri sayesinde izleyiciyle karşılıklı düşünmeyi amaçlıyor. Yaşam ile ölüm bağlantısını sorgulamak maksadıyla ölüm üzerinde çok düşünüyor. Onun bütün filmleri, adında yol kelimesi olsun olmasın bir arayış içeriyor. Filmlerinde, somut olarak bir şeyleri bulma amacıyla arayanlar -*Körebe*'de (1985) olduğu gibi kızını arayan bir anne -ya da çoğunlukla rastladığımız gibi ken-

dilerini arayanlar karşımıza çıkıyor. Kahramanları, “bu toplum içinde benim yerim nedir”, “ben nasıl bir insanım”, “nasıl bir kişiliğe sahibim”, “mutluluğu nasıl yakalayabiliyim”i sorguluyorlar. Bir iç arayışa çıkıyorlar.

Benim en çok sevdiğim filmi zaman temasını çok ilginç bir biçimde kullandığı *Akrebin Yolculuğu* (1997)'dur. Bu film, iç içe geçen örgüsüyle hem ölüm hem zaman kavramını sorgulayan bir filmidir. Yanlış anlaşıldığını düşündüğüm için *Melekler Evi* (2000) adlı filminin üzerinde özellikle durmak istiyorum. *Melekler Evi*'ne “Ömer Kavur da son dönemin, 2000'li yılların mafya olayına Amerikanvari bir biçimde yaklaştı” gibi, belki de afişlerinden yola çıkılarak yapılan eleştiriler oldu. *Melekler Evi*'nin anlaşılmamasına, eleştirmenler tarafından geçiştirilmesine çok üzül-düm çünkü siyasal sinema içerisinde yer alabilecek çok önemli bir filmi. Ömer Kavur'un ilgilendiği bütün temalar filmin içinde var ama asıl dikkati çeken filmdeki mafya-siyaset hakkında yapılan keskin siyasal eleştirilerdir. Türk sinemasında hiç söylenememiş ve söylenmeyen sözleri kendi dilinde söyledi ama anlamadı.

Ömer Kavur'un diğer auteur yönetmenler gibi en belirgin özelliği filmlerinin her izlenişte ayrı bir katmanının bulunması, yeni bir şeylerin yakalanması. Onun filmleri, derinlikli ve çok katmanlı, her sözcüğün üzerinde durulmuş, her sözcük üzerinde çalışılmış filmlerdir. Kahramanları kendi kişilik yapısına uygun, yaşamından çağrışımlar taşıyan kişilerdir. Her kahraman bir metafor olarak düşünülebilir. Onun filmlerinde otelcilere sıkça rastlıyoruz. En güzel ve başarılı filmlerinden bir tanesi, klasikleşmiş *Anayurt Otel'i*'dir (1987). *Anayurt Otel'i*'nin Zebercet'i başlı başına bir kahramandır. *Akrebin Yolculuğu*'ndaki otelci, kâtip de derinlemesine işlenmiş kahramanlardandır. Otele insanlar gelir ve giderler. Sanki Ömer Kavur, otelciyi hayatın ve dünyanın bin bir türlü halini bize anlatmak için, o bankonun arkasına oturtuyor. İnsanların ruhlarından yansıyan her davranış özelliğini her mimiğini anlatıyor. Filmle-rinin ortak bir dili var, dili popüler sinemaya alışmış insanların katlanabileceği bir dil değil; yavaş ve ağır, insan-

ların eğer o derinliği hissedemeyeceklerse uykusunu getiren türde. Ama o pırıl pırıl görüntüler, vermek istediği atmosferi çok güzel yakalıyor.

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

Ömer Kavur'u Yeşilçam'ın kıyasında bir yönetmen olarak değerlendiriyorum. Yeşilçam temalarını işleyen, Yeşilçam'daki malzemeleri, oyuncu ve ekibi kullanan ama Yeşilçam'dan farklı bir dünya yaratan, Yeşilçam'ın izleyicisine seslenen ama o izleyiciden de hepsini elde edemeyen bir yönetmen. Ömer Kavur'u sevmek, onun derinliğini fark edebilmek tekrar tekrar izlemekten geçiyor.

Ömer Kavur kendi dünyasını yansıtıyor ama hiçbir zaman bireysel bir yönetmen değil, toplumsal bir yönetmen. Toplumu anlatırken bireyden yola çıkan bir yönetmen. 1970'lerde çektiği filmler 70'lerin ortamının, 80'lerde çektiği filmler yine 80'ler Türkiye'sinin insanlarının yansıması. O bakımdan kaybıyla çok üzüldüğümüz ama geriye kalan bu on dört filmini tekrar tekrar izleyip değerlendirmemiz gereken, sinema adına da, Türk toplumu ve dünya adına da çok şeyler bulabileceğimiz zengin bir yönetmen.

Feride Çiçekoğlu: "Tekerrür" sözü Ömer Kavur'un çok sevdiği bir sözcüktü. "Tekrar tekrar seyretme" sözcüğü çok sevindirirdi onu. Ömer'in mistik bir yanı vardı. Bunu mistik görünme çabası vardı anlamında söylemiyorum. İlk bakışta mesafeli olan o görüntünün arkasında, dünyayı bir döngü gibi gördüğünü samimiyetle hisseden, bunu size de

geçiren bir kişilik olduğunu hemen anladınız. Onun için bir “tekrar” daha yapalım, ben Altyazı’ya² yazdığım yazıya nasıl başlamışsam burada da o anımı paylaşarak söze başlayayım. Okumuş olsanız bile bu “tekerrürü” Ömer’in sevdiği sözcük olduğu için başışlayarak dinleyeceğinizi umuyorum. İstanbul Film Festivali’nin bir yemeğiydi ve sanıyorum 1996 yılıydı, Michelangelo Antonioni gelmişti. Antonioni onur konuğu olarak masanın ortasında oturuyordu. Ömer de Antonioni’nin yanındaydı. Ömer’in ilk tanıştığı insanlarla arasında bir mesafe vardır. Antonioni’nin yanında oturmaktan çok etkilendiğini tahmin edebiliyordum ama çok sıkılıyormuş gibi oturuyordu. Biz de Hülya Uçansu’yla³ birbirimize “ne yapsak” gibisinden bakıyorduk. Antonioni zaten konuşmıyor, eşinin yardımıyla ilişki kurabiliyordu. Gayet sıkıntılı bir hal içindeydi. Birdenbire Ömer, Antonioni’ye döndü ve “Ben sizin sayenizde sinemacı oldum” dedi. Biz donduk kaldık çünkü Ömer’i tanıyanlar için bu, onun söyleyeceğini kolay kolay hayal edemeycekleri bir şeydi.

Bir gün, *Gece (La Notte, 1962)* filmine gidiyor. Ömer oradaki bir sahneyi çok anlatırdı: Bidonun üstünde su ve suyun üstünde dönen ahşap parçası gibi bir şey var. O, bu hareketin birdenbire sinemanın başka bir şey olduğuna dair kendisinde bir iz bıraktığını söylerdi. Sonra geriye dönüp bütün filmlerini ve Şükran Esen’in söylediklerini düşününce; aslında o, *Gece* filmindeki bidonun üstündeki imgeyi bir hayat tarzı olarak benimsemişti diyelim. Kendi hayatının öyle olduğunu, onu en iyi yansıtabilecek görüntünün o olduğunu ve o görüntünün sadece suyun üstünde dönen bir dal parçası olmayıp bir sürü başka katmana sahip olduğunu da orada hissettiğini daha sonra hep dü-

² *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 41. sayı, Haziran 2005, sayfa 64

³ 1983’den Nisan 2006’ya kadar İstanbul Uluslararası Film Festivali’nin yönetmenliğini yapmıştır. Yerli ve yabancı birçok festivalde jüri üyesi olarak bulunmuştur.

şünmüşümdür. Filmlerindeki bir sürü tema, 70'leri, 80'leri, 90'ları, 2000'leri yansıtır ama hepsi Ömer'in içinde dönüp duran o şeyi ve zamana dair ve bizim de içimizdeki döngüyü, tekerrürü anlatır diyebiliriz. Çok güçlü bir iç dünyası vardı. Onu size hiç empoze etmezdi, siz mecburen o döngüye girerdiniz.

Biz Ömer'le 1991'de çalışmaya başladık. Onat Kutlar'la⁴ çalışmaya başladıkları bir senaryo vardı. Hikâyesini bana şöyle anlatmıştı: Atatürk Barajı'nda bir fotoğrafçı ve fotoğraf ruloları var. O rulolardan biri düşüyor, rüzgârda uçuyor. Filme, böyle bir yerden, mekân hikâyesinden başlıyorlar, o fotoğraf sonra banyo ediliyor, içinden bir sürü sürpriz görüntüler çıkıyor. Hikâyenin üzerinde o biçimiyle düşünmeye başladık ve dokuz sene o hikâyeyle uğraştık. Sonunda *Melekler Evi* ortaya çıktı. Baştan düşündüğümüz gibi bir şey olmadı aslında, sürpriz bir şey oldu.

Biz o dokuz sene içinde senaryo yazıyor gibiydik ama galiba ben daha çok senaryo öğreniyordum. Bir tür okul gibiydi benim için. Birlikte çok film seyrettik. Beraber izleyişimizi hiç unutmadığım filmlerden bir tanesi Michelangelo Antonioni'nin *Passenger*'ıdır (*Yolcu*, 1975). Bu çok sevdiği filmlerden bir tanesiydi. Filmde bir sahne vardır -görüntülerle anlatmak istiyorum ki onun görüntü dünyasını size biraz taşıyabileyim-. Bir adam kimlik değiştirir, bir pasaport alır ve başka bir kimliğe bürünür. Ağaçlıklı bir yolda bir kadınla üstü açık bir arabayla gidiyorlardır. Kız adama der ki, “neden kaçıyorsun, neden uzaklaşıyorsun?” Adam şöyle der, “başını arkaya yatır, bak”. Biz orada kızın gözünden geriye uçan ağaçlar görürüz. Benim gördüğüm en güzel sinemasal görüntülerden biridir. Sonradan düşününce Ömer'in ne kadar çok filminde geriye uçan ağaçlar olduğunu hatırlamışım. *Gizli Yüz*'de de hep böyle yolda gideriz ama yolda gidişimiz değildir gördüğümüz, ileri bakmayız, geriye uçan ağaçları görürüz, o da yine böyle zamanla ilgili bir

⁴ Onat Kutlar, 1965 yılında kurulan Sinematek Derneğinin kurucularındandır. 1981'den ölümüne dek İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yönetim ve İcra Kurulu üyeliği yapmıştır.

şeydir. Hep beraber seyrettiğimiz filmlerden bende görüntüler kalmıştır, gösterdiği tepkilerden veya durdurup geriye sarmasından dolayı. O görüntülerin hiç biri tesadüfi değildir, onların hepsi Ömer'in iç dünyasında karşılığı olan ve filmlerinde tekrar tekrar önümüze çıkan temalardır. Şükran Hanım'ın bahsettiği temaların hepsi onun hayatında birebir karşılığı olan temalardır. Sevdiği yönetmenlere baktığımız zaman da yine o temaların üzerine giden yönetmenlerle karşılaşırız. Wim Wenders'in *Alice Kentlerde'sini* (*Alice in den Städten*, 1974) çok seviyordu. Wenders'in *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) filmi de çok sevdiği filmlerdendi. "Ben niçin benim de sen değilim?" diyalogu Ömer'in bütün dünyasının ipucunu taşıyabilecek sade ve basit bir diyalogdur. Hayata dair sorduğunuz bütün soruları bu sorunun içine yedirebilirsiniz. "Ben niçin benim de, sen değilim?" Bu sahneyi durdurup defalarca yeniden seyretmişizdir.

Mistik yanına gelince, mesela Tanrı'ya inancı kendine göre belki vardı belki yoktu bilemem ama inandığı bir ağacı vardı. Doğaya dair çok eskiden gelebilecek – kendisi koymadığı için bir isim de koymayalım buna -bir inanç sistemi vardı. Kişiliği bir bütündü: inandığı şeyler, filmleri, sevdiği şeyler, tarzı, duvarına astığı tablo, yediği yemek... Bunu beklemezdim dediğiniz bir şey yapmazdı. Arada böyle sürpriz, tuhaf şeyler yapmasını adeta isterdiniz. O kadar tutarlıydı ki bir an için adeta mistik bir şeyin karşısındaymışsınız düşüncesine kapılırdınız. Filmlerinde hissettiğiniz ağırlık, çok katmanlılık, kendi hayatında da öyleydi.

Auteur kavramına son derece katılıyorum. Her şeyin artık parça parça birbirine eklendiği, daha "post-modern" diyebileceğimiz bir tarza dönüştüğü bir ortamda, bunu da asla negatif bir biçimde söylemiyorum, görebileceğiniz belki de son bütünlüklü, eseriyle kendi kişiliği bütünlüklü, sıra dışı örneklerden bir tanesiydi. Bundan sonra da auteur'ler çıkacak ama başka türlü auteur'ler olacak. O açıdan Ömer ilginç bir örnekti; bir kuşağın belki son ve görkemli örneklerinden bir tanesiydi. Türkiye çapında birisi de olduğunu düşünmüyorum, ileride tekrar referans verileceğini düşünüyorum. Biz burada her şeyi biraz hor kul-

lanıyoruz, Türkiye genelde insanların kıymetinin yaşarken kolayca bilindiği bir yer değil.

Mekân konusundaki duyarlılığıyla ilgili eklemek istediğim birkaç şey var. Ömer, mimar olmak istermiş. Bu yüzden bir mekân duyarlılığına sahipti. Mimarlara ve mimarlığa hep ilgisi vardı. Kendisiyle çok güzel bir yolculuk yapmıştık ve anılarımın ciddi bölümü de bu yolculuk zamanından. O dönemdeki mekânlara olan takıntımız, büyülenmişliğimiz, sonradan kendi aramızda konuştuğumuzda filme yarar mı sağladı, zarar mı verdi, karar veremedik. Bir söyleşisinde okumuştum ve şöyle diyordu: “O filmde hikâyenin istediği mekânlardan çok, mekânların istediği hikâyeye yöneldik”. Ömer’in eleştirilebileceği uç noktada budur. Ben de özellikle takıldım o mekânlara. Döndükten bir hafta sonra, hiçbir anlamı yokken “ben Van’a tekrar gideceğim” dedim. “Otur artık, nereye gidiyorsun” filan hiç demedi, niye gitmek istediğimi sormadı. Orada olmak istedim, o mekânda. İçinde olduğum için *Melekler Ev*’yle ilgili bir şey söylemeyeyim. Film, Ömer’in en sevdiği filmi değil, bunu açıkça söyleyebiliriz. Benim için de öyle fakat sonuçta filmin nasıl bir şey olduğu önemli değildi. O süre zarfı içinde benim için bir çeşit okul olması, o dönemde sinemaya, senaryoya, hayata ve her şeye dair bana bir zenginlik vermesi çok daha değerliydi.

Şükran Esen: Filmde geçen “nenaf” sözcüğünden yola çıkarak bir takım yorumlar yapılabilir. Yerel bir ağza - Kürtçe belki- ait ve “meçhul” anlamına geliyor. Köyünü boşaltan yaşlı bir amca arabaya yükleme yapıyor. “Nereye gidiyorsun amca?” diyorlar, “nenaf” diyor. Yani, nereye gittiğim meçhul. Bu bahsettiğim görüntü ve “nenaf/meçhul” kavramı üzerinde bile sayfalarca konuşulabilir. Filmin özü bu “nenaf” ve “meçhul” üzerineydi. Filmin bütünü Türkiye’nin de bir “nenaf” a gittiğini anlatıyordu aslında. “Nenaf”ı keşke biraz daha vurgulasaydı belki daha anlaşılır olurdu ama yaşlı adamın ağzından bir “nenaf” sözü çıkıyor. İşte filmin özü, kalbi orada duruyor. Bütünü de zaten çok ayrıntılı, mafya-siyaset ilişkisine doğru yöneliyor. Film olarak

en güzel filmi değil. Bence en güzel filmi *Akrebin Yolculuğu*'dur, onu hiçbir şeye değişmem. Derinlik olarak, Yusuf Atılgan'dan uyarladığı *Anayurt Otel*i apayrı bir filmidir. *Melekler Ev*'ni "nenaf" kavramına dikkat edip bir daha izlemenizi isterim. Şimdi, hem kişiliğini, hem çalışma yöntemini daha iyi anlayabilmek için ve onun gibi yönetmenlerin çalışma koşullarının ne kadar zor olduğunu görebilmek için Sadık Deveci'yi dinleyelim.

Sadık Deveci: Bu panel, benim için çok anlamlı çünkü Ömer Kavur bir Robert Kolej⁵'li. Esasında ben turizm okudum, tesadüfen filmci oldum. Ömer Kavur gibi bir teorisyen, Atif Yılmaz⁶ gibi bir pratisyen ustanın çırağıyım. Onların himayesinde yetiştim. Onlarla yirmi altı senedir bir kader birliği yaptım ve o kader birliğine devam ediyorum. Sinemaya geçmemdeki etken Ömer Kavur'dur; kendisi çocukluktan tanıdığım bir kişiydi. Çeşitli sürelerde beraberliğimiz oldu, çocukluğumuz beraber geçti. Çocukluk ve gençlik çağımızda sinemaya çok giderdik. Ömer Kavur, Robert Koleji'nde yatılıydı ve her hafta Cuma akşamı sinema seansımız olurdu. Bazen cezaya kalırdı ve sinema biletlerimiz yanardı. Son anda bir karar verip sinema için dışarı çıktığımızda da karaborsadan bilet almak zorunda kalırdık. Cuma akşamları bizim için bir sinema şenliği idi.

Sonrasında Ömer yurtdışına, Sorbonne'a sinema okumaya gitti, ben de turizm okumak için Almanya'ya gittim. Kader birliği 1981 yılında bizi sinemada buluşturdu. O dönem kendisi *Ah Güzel İstanbul*'u (1981), Atif Yılmaz *Deli Kan* (1981) filmini çekiyordu ve ben de yurtdışından yeni dönmüştüm. Benden on beş gün ona yardımcı olmamı istedi. Ben de ona bu konuları bilmediğimi söyledim. "Sinemayı bilmediğini biliyorum, benim büromu idare etmeni istiyorum çünkü Atif Yılmaz ile ben film çekiyoruz

⁵ Robert College,

⁶ Atif Yılmaz'ı panelden kısa bir süre sonra 5 Mayıs 2006 tarihinde kaybettik.

dolayısıyla yazıhanedeki ve arkamdaki mali konuları idare edecek hiç kimsem yok” dedi. Ben de kabul ettim ve böylece sinemaya girdim ve sevdim. Çekim sonrasında bana onunla çalışmamı teklif etti. Benim hiç bilmediğim bir konuydu, sadece iyi bir sinema seyircisiydim. “Ben seni yetiştiririm, gel bir deneyelim” dedi ve denemeye başladık. *Kırk Bir Aşk Hikâyesi*'nin (1981) senaryo aşamasından, mekân gezmesine bu serüvenin içindeydim.

Ömer Kavur, kafasındaki cümleyi ya da hikâyeyi dışa vurmadan önce mekânları görmek isterdi. İlk filminde⁷ Ayvalık'a gittik, aşağı yukarı bir hafta Selim İleri'yle beraber sokak sokak ve mekân mekân dolaştık. Üç buçuk saat bir taşın üzerinde oturup, ikisinin tartışmasını izlediğimi hiç unutmuyorum.

Mekânla hikâyeyi bütünleştirmeyi, mekânın içerisinde de oyuncuyu çok iyi kullanmasını bilen yönetmenlerden biriydi. Her filmin bir ikinci filmin mekân arayışı haline gelmeye başladığını sonradan anlamaya başlamıştık. *Kırk Bir Aşk Hikâyesi*'nden sonraydı ve Atif Yılmaz'la *Mine* (1982) filmi için mekân araştırmasına çıkacaktık. Bizimle gelmek istediğini söyledi. Böylece İstanbul'dan yola çıkarak, bütün İç Anadolu ve Ege'yi de kapsayarak Eğirdir'e kadar gittik ve film için Eğirdir İstasyonu'nda karar verdik. Bu yolculukta Ömer Kavur'un kafasında *Göl* (1982) filmi'nin hikâyesi çıktı. Atif Yılmaz'la *Mine* filmi'ni çekerken, Ömer Kavur, Selim İleri'yle *Göl* filminin senaryosunu hazırlamak üzere bizim yanımıza geldi.

Göl filmi bitti ve tekrar mekân arayışları başladı. Körebe filmi için İstanbul'daki mekânları araştırdık. *Anayurt Otel*i ile tekrar bir serüven başladı. Rahmetli Yusuf Atılgan'ın yazmış olduğu romandaki *Anayurt Otel*'nin yeri Manisa'ydı. Fakat Manisa'da böyle bir yer olmadığını öğrendik ve Edirne'den başlayarak Denizli'ye kadar yol kat ettik. Tek bulabildiğimiz yer Demirci Mehmet Efe'nin konağı olan Nazilli'deki Şehir Otel'i'ydü ve burayı *Anayurt Otel*i yaptık. Bundan beş sene evvel gittiğimde Anayurt Otel'i ta-

⁷ Ömer Kavur'un ilk filmi *Yatık Emine*'dir (1974)

belası hala duruyordu. *Anayurt Oteli*'nin mekân araştırmasını yaparken *Gece Yolculuğu* (1987) ortaya çıktı. Ömer Kavur daha önceden bir belgeselde gördüğü bir kıyının nerede olduğunu araştırıyordu ve sonunda buranın Fethiye'de bir yer olduğunu bulmuş. *Anayurt Oteli* için Nazilli, Denizli ve Aydın civarında olduğumuz ve beş gün için ara verdiğimiz bir sırada bana bu kıyığı bulduğunu söyledi ve böylece Fethiye'ye gittik. Bütün serüvenlerimiz bu şekilde hep birbirine bağlandı. *Anayurt Oteli* ve *Gece Yolculuğu* arasında *Amansız Yol*'un (1985) çekimleri vardı. Çekimleri Ömer Kavur önce tek başına yaptı, sonra ikinci çekimi Barış Pirhasan'la yaptı. *Amansız Yol*'un çekimi için Edirne-Mardin arasını beş kez gidip geldi.

Her filminde bir arayış ve yolculuk vardı. *Gizli Yüz* için bir saat kulesi gerekiyordu. Uzun arayışlardan sonra sonunda Kastamonu'da bir tane bulduk ama içine sinmedi ve çevre illeri de araştırmaya başladık. Kastamonu dönüşünde bir arkadaşımız bize Mudurnu'da da bir saat kulesi olduğunu söyledi. Yolumuzu değiştirip Bolu, Mudurnu ve Göynük üzerinden geçtik. Bu arada *Akrebin Yolculuğu*'nun hikâyesi çıktı.

Yaptığı tüm bu yolculuklarda yanında Onat Kutlar vardı. Feride Çiçekoğlu da aralarına sonradan katıldı. 1991 yılında Hasankeyf, Urfa, Mardin ve Diyarbakır yolculuklarını hep beraber yaptık. Van'ın güzelliklerini beraber yaşadık ve paylaştık. Her mekân bize başka bir arayışı veriyordu. Ömer Kavur, bu arayışı ve zamanı çok iyi kullandı. Zaten onun sinema hayatında, zaman, yolculuk, arayış kavramları birinci plandaydı. Hayatında da arayış içindeydi. Son yazdığı ve şu an hazır olan senaryosu için de yola çıkma, mekân görme ve gittiği yerlere tekrar gitme arzusu içindeydi, ama maalesef gerçekleştiremedi. Mekâna göre hikâyeyi oluşturması ve burada hikâyeyle beraber oyuncularını da gözünde canlandırması sayesinde geride bıraktığı on dört filmin bütünlüğünü sağladı.

Fatih Özgüven: Ömer Kavur konusunda bir şey söylemek, Ömer Kavur'un Türk sinemasında -Türk kültürel hayatında bile diyebiliriz -sağladığı geçiş konusunda bir

şeyler anlatmaya çalışmak bana önemli geliyor. Ömer Kavur'la çok yakın olmayan, kendi mesafesiyle sınırlanmış bir dostluğum vardı. Ömer Kavur'la tanışıklığım diyebileceğim şey 17 yaşında *Yatık Emine*'yi seyrettiğim zaman başladı. Bu arada da Türk sinemasıyla neyi sevdiğim neyi sevmediğim konusunda dertlerim vardı. Bir yandan da Türk edebiyatını okuyordum ve Türk sinemasının Türk edebiyatına yetiştiğini düşünmediğim zamanlar oluyordu ama Türk sinemasını yine de başka bir şey için seviyordum. Birdenbire daha önce hiç fark etmediğim, normalde rastlayabileceğiniz tiplerin dışında bir sinemacı ve filmiyle karşılaştım. "Yatık Emine", bize özgü olan bir Refik Halit Karay hikâyesidir. Refik Halit Karay, 70'lerin ortasında ya da sonunda hiçbir şekilde moda değildi. Ama çok bize özgü bir şeyi anlatıyordu. Hâlâ okuma kitaplarında olup olmadığını bilmediğim "Eskici" diye Arabistan'da geçen ve bizim kuşağın "Kaşağı"yla⁹ birlikte içimizi paralayan bir hikâyesi vardır. Refik Halit Karay'ın hikâyeleri "Türklük nedir, ben bu kültürün neresindeyim, neyim? Şehirli bir çocuğum, okuyorum, yazıyorum, başka şeyleri de beğenmek istiyorum ama köklerimle ilgili şeyleri de merak ediyorum" sorularına denk geliyordu. Ömer Kavur, Karay'ın hikâyesinden bir şeyleri çekip alıyor ve tam da benim sevdiğim tarzda, Antonioni, Robert Bresson ve Alain Resnais gibi bir sinema yapıyor. Uzun sakin planlarla ve sessizliklerle, hikâyenin kendi içindeki duygusalığa, melodram tadına hiçbir şekilde çok uygun olmayan ama bir şekilde onu çok pekiştiren ve katmerlendiren bir sinema yapıyor. Necla Nazır'ı hayatta bir daha o kadar dokunaklı ve olağanüstü görmemiştim. Serdar Gökhan'ı ancak *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*'de (Yön: Ezel Akay, 2005) yeniden o kadar harikulade gördüm.

Ona, Fransa'da ya da yurtdışında bir şey okumuş olan Türk imajında daima bir yabancılaşma bir züppelik

⁸ Refik Halit Karay'ın 1940 tarihli *Gurbet Hikayeleri* kitabında yer alır.

⁹ Ömer Seyfettin'in ünlü hikâyesi

kokusu vardır gibi bir önyargıyla yaklaşmak mümkün değildi. Çünkü karşımda insanın kendisine daha yakın hissetmek istediği bir adamın filmi vardı ve ilk tanışmam böyle olmuştu. Bugün filmleriyle iç dünyalara iç yolculuklar yaptığını çok açık bir şekilde fark ediyoruz. Ancak 70'lerin ortasında “iç dünyalar, iç yolculuklar” gibi şeylerden bahsetmek ayıptı. Çok politik ama tuhaf, sekter politik bir ortamdı. O zamanın sinemasının çok 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 Ulusalcılar ve Sinematekçiler¹⁰ kamplaşması vardı; Metin Erksan gibi biçimsel şeylere meraklı adamlar Ulusalcılar'ın kampındaydı. Metin Erksan'ı sevmek bile bir sorun ama bir yandan da onda da Antonioni, Alain Resnais etkileri var. Daha sonra iki gruptan da olmayan, Sinematek'in fikir babası diyebileceğimiz Onat Kutlar'la birlikte çalışan Ömer Kavur ortaya çıktı.

Ömer Kavur yavaş yavaş 80'lerden sonra başka bir şeye yöneldi. Kendi kendinin farkında olan, modernist diyebileceğimiz bir sinemayı bıraktı. Belki o dönem kendisi için bir öğrencilik veya sevdiği filmleri Türk sinemasında da yapma hevesiydi. Bundan sonra daha geleneksel diyebileceğimiz bir anlatı tutturdu. Her şeyden evvel Türk edebiyatıyla benim ilgimin devamını sağlayan ve daima bir edebi referansla, Selim İleri'yle, Fûruzan'la, Refik Halit Karay'la, Yusuf Atılgan'la, Orhan Pamuk'la çalışan bir yönetmendi. Mesela Atif Yılmaz da edebi referans yapardı ama o daha çok 80'lerden sonraki, Latife Tekin gibi flaş isimlerle çalışmayı severdi. Ömer Kavur ise Fûruzan ya da Selim İleri gibi kendi dünyasına yakın olan bir takım yazarlarla çalışmaktan zevk alan bir yönetmendi. 80'lerden

¹⁰ Ulusalcılar: Halit Refiğ'in önderliğinde 1960'ların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan akım. Halkçı ve halka yakın filmler çekmek gayesindeydiler. Sinematek, Paris sinemateğinin kurucusu Henri Langlois'in yardımlarıyla Onat Kutlar ve arkadaşları tarafından kurulmuştur. Kurum 1980 darbesiyle kapatılmıştır.

sonra edebiyatla sinema, işbirliği anlamında giderek birbirlerine yakınlaştılar.

Ömer Kavur yakın taşrayı keşfetti. *Kırk Bir Aşk Hikâyesi* mesela bir taşra hikâyesidir. Böylece sinemamızda taşra yeniden söz konusu oldu. Ömer Kavur, taşranın ve taşrayı anlatmanın yolunu açan sinemacılarından biridir. Sinemayla ilgili aydınlar ya şehirle ilgili hikâyeler ya da köyle ilgili hikâyeler anlatmayı tercih ederlerdi. Taşra ara bir bölgeydi, “no man’s land”¹¹, ıssız bir ülkeydi. Taşranın kendine özgü ezikliğine ilk defa girmeye cesaret eden biriydi. Taşra, iç yolculukların önemli bir durağıdır. Bugün, Nuri Bilge Ceylan her şeyi böylesine romantik ve ince bir biçimde anlatıyorsa *Kırk Bir Aşk Hikâyesi’nin*, *Anayurt Otel’inin* bunda büyük bir payı olduğunu düşünüyorum. Aynı şey Zeki Demirkubuz için de geçerli. Ömer Kavur böyle bir köprü attı.

Bu toplum içinde yerim nedir arayışı, oyunculara daima kendilerini daha başka türlü gösterme daha başka kim-seler olma imkânını vermesi, Necla Nazır, Kadir İnanır, Serdar Gökhan, Müjde Ar, Türkan Şoray gibi oyuncuların onun filmlerinde kendilerinin daha üstünde, kendilerinin bile farkında olmadığı bir potansiyeli de ortaya çıkarmalarına sebep oldu diye düşünüyorum. O, Türk sinemasında iç yolculuk 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 bugününü anlatır, bir yandan da aile hikâyesini, büyük bir Anadolu ailesinin yavaş yavaş çözülmesini anlatır. Senaryoyu kendisi yazmaya karar vermiştir ama önce, sanırım Enis Batur’la bir çalışma oldu. Bildiğim kadarıyla, romanın bütün o eski aile bölümünü çok radikal bir kararla, Yusuf Atılgan’ın da onayını alarak attı. Yusuf Atılgan’ın buna evet demesindeki uzgörüşlülük tabii şahane bir şey. Tam da bunu yapmakla

¹¹ Tarafsız bölge.

karakterin iç yolculuğuna, onu intihara iten o karanlık yolculuğa spot tutmak imkânı doğdu. Bence, böylece romana saygısızlık etmiş olmadı bilakis o karakterin sinemadaki derinliğine katkıda bulunmuş oldu. 80'lerden, 90'lardan sonraki sinemacılar klişe bir anlatımla 'politik sinema' yapmakta, 'iç yolculuk' anlatmakta Ömer Kavur'un açtığı bu yoldan nasiplendiler diye düşünüyorum. Mesela Zeki Demirkubuz *Masumiyet*'te (1997), her üç karakterini bize o kadar derin sunabildiyse, içlerindeki mücadeleyi anlatabildiyse ve onları sadece bir şeyin taşıyıcısı yapmadıysa, Türkiye'nin o zamanki durumunun yansıtıcısı gibi kullanmadıysa, her üçünü de daha derin daha ince daha acı çekebilen insanlar haline getirdiyse, bunu birazcık Zebercet'in açtığı yola borçlu. Zebercet karakterinin derinliği, zenginliği bence *Masumiyet*'in her üç karakterine de bölüştürülmüş. Bunu biraz otellerle de bağlantılı olarak düşündüm. Yani Zebercet'in otelleri olmasaydı belki de *Masumiyet*'in harikulade, inanılmaz otel lobisi ve Anadolu'da otel lobisi tabirleri de olmayabilirdi. Ömer Kavur'un açtığı, altını çizdiği, ortaya koymaktan gocunmadığı bir şeyin, öbür yönetmenlere yardımcı olduğunu düşünüyorum. "Nenaf" tan bahsedince aklıma *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki (Yön: Nuri Bilge Ceylan, 1999) dede geldi. Ömer Kavur hiç o kadar doğaçlama bir oyunculuk yaptırmıydı bilmiyorum ama bütün o hikâyeleri kurcalamak, yaşlı adamlar, yaşlı kadınlar, onların da çok az bildiğimiz hikâyeleri, onları yalnızca toplumsal gerçekliğin sembolü gibi almadan, kendi maceralarını iç dünyalarını kurcalamak onun sinemasıyla başlayan meseleler. Bence, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasına yansıyan, yani klişeler yerine iç dünyaların sahiciliğinden geçerek daha kanlı canlı ve acı çeken karakterler Ömer Kavur'un dile getirdiği şeylerdi. Bu bakımdan çok zarif ve hoş bir adam olmasının da ötesinde Ömer Kavur'un klasik Yeşilçam sineması ve bugün gördüğümüz sinema arasında görünmez bir köprü olduğunu düşünüyorum.

Türk sinemasına da ecnebi kalmadı, sevdiği şeylerden de vazgeçmedi ve onları buraya uyarladı. Modernist bir sinema stili kurmaktan vazgeçip Türk sinemasının kendi anlatım gereklerini fark etti ama kendi mesafesini korudu

ve bir ara yol buldu. Ömer Kavur, insanın sevgiyle düşündüğü zaman sevdiğini anladığı insanlardan biridir. Tıpkı filmleri gibi zarif, ince, altı çizilmemiş, hoş bir insandı ve Türk sinemasında önemli bir köprü görevi görmüştü.

Şükran Esen: Ömer Kavur, aşkı çok güzel anlatan bir yönetmendi. Dikkat ederseniz, Türk sinemasında ve Yeşilçam'da hep aşk anlatılır ama bir türlü anlatılamaz. *Kırk Bir Aşk Hikâyesi*'nde aşkın isyanını ve aşkın gözünün kimseyi görmediğini anlatan bir sahne var: O baskıcı kasaba ortamında, Kadir İnanır'ın sevgilisi olan Hümeysra'yı faytona bindirip, son hızla, herkese aşkını ilan etmek için kasabanın içinden hızla geçirmesi. Aşkın isyanını anlatması bakımından çok güzel bir sahne ancak böylesine bir aşkın filmin sonunda, baskıcı bir ortamda nasıl da yok edilebildiğini gösterdi; kasabanın sıkıntısını öylece içimizde hissettik. Hızla giden araba tekerleğinde yakaladığımız aşkın isyanını ve özgürlüğü bile böylesine kapalı bir toplum söndürebiliyor dedi ve içimize oturttu.

Çok sevdiğim diğer bir aşk sahnesi, *Akrebin Yolculuğu*'ndaki tutku sahnesidir. Aynı kadını, biri kadının yaşlı iktidarsız kocası ve diğeri de bir saatçi olan iki adam tutkuyla seviyor. Kadının kocası, çok sevdiği karısına bağlılığını göstermek ve kıskançlığını belirtmek için, karısının elini kasabaya gelen kör şarkıcıların konserinde sımsıkı sıkıyor. Karısının elini acıtarak sıkmasına karşılık, kadın da ona karşı diğer erkeğe olan aşkını vurgulamak için acıya rağmen sesini çıkaramıyor, dayanamadığı anda kalkıp yürümeyi tercih ediyor, hiçbir şey demiyor. Yakın planda el sıkma sahnesiyle birlikte öyle bir müzik de kullanmış ki, kör şarkıcı kadının insanın içine işleyen sesi yükseliyor, yükseliyor, en yüksek yere geldiğinde patlayan bir ampul görüyoruz. Patlayan somut bir ampul değil, aşkın gücü, dayanılmazlığı patlıyor. Birkaç görüntüyü arka arkaya ekleyerek böyle yoğun bir duyguyu verebilecek kadar has sinemacı. Onun için Ömer Kavur'un filmlerini tekrar tekrar izlemenizi istiyorum. Her filmi kare kare, düşünerek, sakın kafayla tekrar tekrar izlediğinizde başkalarını yakalaya-

madığı ve göremediği bir sürü şeyi fark edeceksiniz ve yaşamınız yeni bir derinlik kazanacak.

Dinleyici Soruları

Ömer Kavur'un festivallerdeki resimlerine bakarken, dikkatimi çeken bir şey oldu. Ömer Kavur'un çok ilginç bir gülüşü var. Özellikle poz verirken, sanki çizilmiş gibi sabit bir gülüş. Belki kakhaha atmak istiyor. Orada bile ifade edilemezlik gördüm. Filmlerinde de gülmenin farklı bir anlamı var. Gülmenin olmadığı yerde gülmenin önemi üzerine sizden yorum istiyorum.

Feride Çiçekoğlu: Çok katılıyorum çünkü ifade edememek, mekân aracılığıyla ifade etmek onu iyi anlatan bir tanımlama. En coşkuyla güldüğünü gördüğüm bir sefer oldu. Evde, bir dizi senaryosu üzerine çalışıyorlarmış, Perran Kutman da yanlarında. Ömer Kavur'un çok sevdiği bir köpeği vardı. Arada uyurdu ve uyurken yüksek sesle horlardı. Tam ikna etmek üzerelerken, iş bağlanmak üzereyken köpekten "hor" diye bir ses çıkmış ve Perran Hanım da "Olur mu canım öyle şey, senaryonun burası şöyle değil de böyle" gibi bir şey söylemiş. Mesela bunu anlatırken benim hiç görmediğim kadar içten bir şekilde güldü, eminim başka örnekler de olmuştur. Ama ben bunu köpeğiyle ilişkisinin çok açık olmasına bağlıyorum. Galiba, sizin o çizilmiş gibi dediğiniz gülümsemeyi kullanmayıp çok açık olabildiği örnek benim gözümde bir tek köpeğiydi. Hep hayvanların insanlardaki bir sürü karmaşık ifade edilemez durumlardan uzak olduklarını ifade ediyordu.

Sadık Deveci: O gülüşün altında başka bir şey de var. Ömer Kavur hiçbir zaman kameranın önünde olmak istemedi. Fotoğraf çekilirken de çok sıkılıyordu. Poz verme anının sıkıntısının verdiği bir gülümsemeydi onunkisi. Bu sıkıntı da, galiba kameranın arkasında olmak, kameranın arkasındaki düzeni devam ettirmekten kaynaklanıyor.

Fatih Özgüven: Namusunu da kurtaralım, Zebercet'ten bahsediyor gibi olmasın, Ömer Kavur son derece ka-

rizmatik ve cazip bir adamdı ve zamanının en güzel kadınları ona âşıktı. Her zaman güzel sevgilileri oldu.

Son filmi *Karşılaşma*'ya hiç değinmedik. Sizce hastalığı filmi ne kadar etkiledi?

Sadık Deveci *Karşılaşma* onun için başka bir anlam taşıyordu. Rahatsızlığı 1993'ten beri vardı ve kendisi de bunun farkındaydı. Bilhassa hastane süreci tabii ki onu etkilemişti. Bu hastalığın öncelikle toplumsal olarak bilinmesini istedi ve hastanede çekilen ıstırabın farkındaydı. Hastanede insanların tedavi edilirken bir takım çarpıklıklar ve karmaşıklıklarla karşılaştığını gördü. Tabii filminde, bunları biraz vurguladı ama detayına inmedi. Şu bir gerçek ki sinema sanayisi ağır bir şey, beyinle vücutla beraber koşturuyorsunuz. Bunun sonucunda çekim sonrasında kendisinde bir takım tahribatlar oldu. *Melekler Evi* ve *Karşılaşma*'da da aynı şey oldu. Hastalığın verdiği ıstırap çok farklı dolayısıyla, filmin içinde bu konuları işledi ve topluma da bir mesaj vermek istedi.

Genel olarak Ömer Kavur'la ilgili gözlemlediğim şey filmlerindeki bitmemişlik ögesi. Mesela *Yusuf ile Kenan* çok güzel gidiyor, çok güzel yükseliyor, öykü çok güzel örülüyor ama her şey bir anda sonuca bağlanıyor. Ne öbür çocuğun nasıl hapse düştüğünü ne de küçük çocuğun öldüğünü görebiliyoruz. Mesela, *Göl* filmi çok güzel bir psikolojik gerilim olabileceksen, adam kendini vuruyor ve aniden bitiyor. *Gece Yolculuğu*'nda da sanki yönetmenin söyleyecek daha bir sürü şeyi var ama bir anda otobüse biniyor ve nereye gittiğini bile bilmiyoruz. Aslında yönetmen karısından sevgisini esirgeyecek bir adam değildir ve artık *Yeşilçam* filmi çekmeyeceğim diyecek kadar idealisttir. Film çok güzel ilerlemesine rağmen aniden bitiyor, sanki bir anda film bobinleri bitmiş gibi. Sizde de böyle bir hissiyat oluşuyor mu? Genel olarak bu bitmemişlik unsurunu - ki siz de olduğunu düşünüyorsanız- neye bağlıyorsunuz, yapımcı olmasının etkisi nedir?

Şükran Esen: Hayatta nokta diye bize alıştırdılan bir son var. O son, Ömer Kavur'da yok ve bence de doğru çünkü devam edip, tamamını anlatsa *Gece Yolculuğu*'ndaki yönetmenin ölüp gitmesi gerekiyor. Zaten o ana dek söyleyeceğini söyledi ve bize o kişiliği tanıttı. Bundan sonra ne olacağıyla ilgili hayal etmek, düşünmek izleyiciye kalıyor. Yeşilçam'dan alıştığımız gibi hiçbir şey sevgililer kavuşunca, evlenince sonlanmıyor. Asıl olan, ondan sonra başlıyor. Ömer Kavur, başlayan bu şeyi artık size bırakır.

Sadık Deveci: Ömer Kavur'un yapmış olduğu hiçbir film ticari bir kaygı taşımadı. Bunun iki nedeni vardı; birincisi, kendi filmini kendi yaptığı içindi. İkincisi, bir film için masaya oturduğumuzda her şeye baştan başlıyorduk ve filmin senaryo aşamasından, bitimine kadarki süreye bir maliyet projesi hazırlıyorduk. Ömer Kavur filme başladığı gün, hiçbir zaman işin maliyetini düşünmezdi, çünkü zaten Ömer Kavur filmi çekmeye başlamadan, motor demeden önce filmi yüzde yetmiş bitirmiş olurdu. *Gizli Yüz* (1990) bittikten sonra çekmek istediği bir sahne konusunda kararsızdı. Bu yüzden o son sahnenin mali portresini oturduk, tartıştık. O zamana kadar olan süre içerisinde ve *Karşılaşma* da dâhil hiçbir zaman ticari bir problem nedeniyle filmlerinin hiçbir tarafına dokunmadı ve ticari bir film yapmadı. *Ah Güzel İstanbul*'un dışında çok büyük ticari başarısı olan bir filmi de olmadı. *Ah Güzel İstanbul*, 1981 yılında, dört hafta kapalı gişe oynadı.

Fatih Özgüven: *Gece Yolculuğu*'nda dinleyicinin yaptığı yorumu katılıyorum. Ben de ilk seyrettiğimde aynı şeyi düşünmüştüm. Film, bize, o yönetmenin iç dünyasına girebileceğimiz kadar done vermiyor. Yönetmen Karaköy'de oturuyor ve bir yerde "buralar bana bir yerleri hatırlatıyor" gibi bir şeyler söylüyor. Peki, ama nereleri hatırlatıyor? Bir de yönetmenle ilgili herhangi bir ipucu vermediğini, yeterince onun iç dünyasını işlemediğini düşünüyorum. Mesele kendi iç dünyasını bize yeterince anlatmak için derin bir terapi seansı gerekebilirdi. Beyoğlu'nun birtakım sokaklarından yürüyoruz, çok güzel, ama onun yolculuğuyla ilgili

bağlantısını, nerede kavuştuğunu neye tekabül ettiğini ben de çok zor anladığımı ve mutsuz olduğumu hatırlıyorum.

Gizli Yüz'de de sözünü ettiğiniz sahne başlangıç sahnesiydi. Bu sahneyi tesadüfen, Orhan Pamuk'ta gördüm, çok uzun bir sahne değildi. Hatırlarsanız, "Kara Kitap"ta¹² birlikte otururlar, birbirlerine hikâyeler anlatırlar. Bir giriş sahnesi yapmışlardı, pavyonda bir takım kadınlar oturmuşlar, birbirlerine hikâyeler anlatıyorlardı, komikti o sahne. Bana Ömer Kavur o komik tonu sevmedi gibi geliyor. Hani Atıf Yılmazımsı bir komiklik vardır ya, o filmin de böyle tatlı komik bir tonu vardı. Filmin geri kalan kısmı o kadar ciddi, o kadar ağır ve o kadar kendini ciddiye alan bir tasavvufi aşk hikâyesidir ki bu noktada Ömer Kavur'un bir karar verdiğini ve filmine girizgâh olarak komikliği istemediğini düşünüyorum. Anthony Borges'in bir lafı vardır, "Cevabı labirent olan bir bilimcede geçmemesi gereken tek kelime nedir? Labirent." O filmde sürekli "iletişimsiz sanatçı"yı laf olarak söylüyor ama neyle iletişimsiz, neresi, nedir, bunu hiçbir zaman anlayamıyoruz.

Şükran Esen: *Gizli Yüz* ile ilgili bir açıklama yapmak istiyorum¹³. Baştaki o konsomatris sahnesi Ömer Kavur'un isteğiyle değil, sansür nedeniyle çıkarılmıştır. Sansür Kurulu, filmin gösterimine, filmin başındaki konsomatris kadınlardan birinin başka bir kadın için söylediği "İngiliz Kraliçesi ile İran Şahı'nın piçiymiş" sözünün çıkartılması şartıyla izin veriyor. Bana bunu anlatırken, sansürün böyle bir şey yapabilmesini aklının almadığını belirtmek için, az attığı kahkahalarından birini atmıştı ve çok şaşırılmışım. Aslında sansürle başı çok derde giren bir yönetmen. Biz işin bu kısmını bilmediğimiz için bazı şeyleri tam kavrayamıyoruz. *Yatık Emine*'nin sonunda köyün bıçkın delikanlısı Yatık Emine'nin evine cinselliğinden yararlanabilmek için gidiyor ama yazık ki Yatık Emine öylesine dışlandığı için açlıktan

¹² İletişim Yayınları, 1990

¹³ Şükran Esen, yanında getirdiği kitabın içindeki sansür belgesi fotokopisini gösteriyor

ölüyor, delikanlı da ona sarılıp, “Ölecek zamanı buldun” diyor ve emellerini gerçekleştirilmeden Yatık Emine’nin ölmesine çok sinirleniyor. Bu sahnede daha farklı bir şeyler düşünüldüğü halde sansür yasaklamış.

Ömer Kavur, ikiyüzlülük üzerinde de çok duruyor. Bunu kendisi doğrudan söylemiş değil ama yaşamdaki ikiyüzlülüklerden nefret ediyor, hatta *Yatık Emine* de ikiyüzlülük üzerine bir film. Filmin sansürden çıkabilmesi de bir ikiyüzlülüğe dayanıyor. Onu da anlatmıştı. Sansür kurulu üyeleri bir fahişenin ölmüş vücuduna adamın sarılmasını ölüye hakaret gibi algılayarak, son sahnenin çıkarılması şartıyla filmin gösterimine izin verilebileceğini söylemişler. Fakat o sahneyi çıkartmamak için sansür kurulundan bir kişiye bir elbiselik kumaş hediye edilmiş ve Ömer Kavur, bir elbiselik kumaşa o kişinin kişiliğini sattığını söylemişti. O sansür kurulu üyesinin adını bana vermek istemedi, ben de özellikle deşmedim. Herkes Emine’den yararlanmak istiyor, kendi cinsel ihtiyacını giderip başkası yararlanmasın istiyor ve bir yandan da dedikodusunu yapıyor, yani filmde anlattığı zaten ikiyüzlülük. Film bitiyor, sansüre gidiyor, sansür kurulu da aynı ikiyüzlülüğü yapıyor. Yaşamdaki ikiyüzlülükle filmdeki ikiyüzlülüğün nasıl çakıştığını bu sansür olayı çok güzel anlatıyor. Türk sinemasında ne yazık ki eleştirdiğimiz bazı yönetmenlerin filmlerinde sansürün çok payı var. Sansürün arkasına da sığınılıyor, bu da bir gerçek ama özellikle o yıllarda sansürün değiştirdiği çok şeyler var.

Türk sinemasında zaman kavramı üzerinde ürün vermiş başka yönetmen var mı? *Akrebin Yolculuğu* zaman kavramı üzerine bir film ve aklınıza bu denli zaman kavramı üzerine düşünen başka bir film geliyor mu?

Fatih Özgüven: *Mayıs Sıkıntısı* belki, belli bir coğrafyada gündelik zamanın nasıl aktığını anlatması bakımından bir örnek olabilir. Bunun dışında *Sevmek Zamanı* (Yön: Metin Erksan, 1965) da sayılabilir. *Gizli Yüz*’deki zaman tartışmasının birazcık yüzeysel olduğunu düşünüyorum.

Şükran Esen: *Akrebın Yolcuğu* zaman üzerine düşünölmüş ve onun üzerine kurulmuş bir film. Burada zaman sarmal olarak tasarlanmış, zaman hiçbir zaman bitmiyor. Zamanın spiral şeklinde yükselerek giden bir dönme hareketi var. Gerçekten de zaman kavramı Ömer Kavur'da söz edilmeden geçilmeyecek bir kavram. Bütün filmlerinde kullandığı zaman biçimlerini kitabımda¹⁴ genel olarak ikiye ayırdım. Döngüsel zamanı kullandığı filmleri var, bir de düzlem biçiminde kullandığı ve zamanı anlattığı filmleri var. *Akrebın Yolculuğu*'ndaki zaman döngüsel bir zaman ve ölen bir insanın kendi öldüğü zamanı görmesini anlatıyor. Fakat bunu bir anda değil, filmi bitirdikten sonra üzerine düşünürken anlayabiliyoruz. Özellikle su yüzeyini çok güzel ifade etmiş, su yüzeyi, zaman içinde yaşamla ölüm arasındaki bir çizgi. Suyun derinliği ölüm, üstü yaşam olarak verilmiş. O filmin kare kare üzerinde çalışmak gerekir, şaheser bir film. Saat çok belirgin bir metafor ama, Kerem'in (Mehmet Aslantuğ), o gezgin saatçi ustasının kendi yaşamı içindeki döngüyü, başa dönmelerinin bitmediğini tren yolculuğunun devam etmesinden anlıyoruz. Dikkatli izlenmediği takdirde anlaşılmayacak bir film.

Antonioni sinemasından bahsettik, Ömer Kavur sinemasında sembolik anlatımın çok klasik örnekleri var. Minimalizm var, bir yandan da renk kullanımları, kamera açıları, vs. açısından semiyotik okumaya çok açık bir sinema. Ömer Kavur sinemasında bence çok stilistik öğeler var. Devamlı üstüne gittiği temalar da bunun bir parçası ve onu auteur yapan şeylerden bir tanesi.

Şükran Esen: Rengi kullanımının tesadüfi olduğunu söylüyor. *Körebe*'de oyuncunun gözüne bağlanan eşarabın kırmızılığıyla *Akrebın Yolculuğu*'nda sanatçının boynundaki kaşkolün kırmızılığı aynı olunca rengi anlamlı kullanıp kullanmadığını sormuştum. Bana renklerin anlamlarını

¹⁴ Şükran Esen, *Sinemamızda Bir "Auteur"*, Ömer Kavur. İstanbul: Alfa Yayınları, 2002.

çok bilmediğini, ancak renklerin anlamlarıyla birlikte kullanılması gerektiğini söylemişti. Görüntü yönetmenlerine yalnızca atmosferi tarif ettiğini ifade etmişti. Ömer Kavur filmlerine pastel renkler, özellikle de canlı olmayan sonbahar renkleri hâkimdir. Ömer Kavur filmleri deyince bana bir güz yaşamı duygusu gelir.

Beni şaşırtan, Fransa'da sinema eğitimi alıp Türkiye'ye döndükten sonra, burada karşılaştığı sinema ortamıyla olan ilişkisi olmuştur. Sanıyorum onu biraz da özgür kılan kendi filmlerini yapabilecek ekonomik güce sahip olması ama buna rağmen ekibini Yeşilçam'dan temin etmesi ve Yeşilçam'ın konularından esinlenmesi. Yeşilçam'ın kıyısında olması tabiri biraz benim kafamı kurcaladı. Yeşilçam'ın kıyısında kalmasını sağlayan onun ekonomik özgürlüğü müydü acaba? Ömer Kavur'un kendi filmlerini yapacak parası olmasaydı, ne olurdu?

Şükran Esen: Ömer Kavur'un kendi filmlerini yapacak parası babasından miras kalmış parası değildi. O başka yapımcıların parasına muhtaç olmamak için, dışarıdan gelen Türkiye'de film çekmek isteyen yabancılara burada yapımcılık hizmetleri veriyormuş. Onlardan kazandığı parayla yeni çekeceği filmin parasını yaratıyormuş. Aslında paraya ihtiyacı var ama muhtaç olmamak için bir sonraki filme kadar başka şeyler yapabilmek için kendi parasını çıkarıyor. Bağımsızlığını kendisi sağlıyor, bağımsız olmak için onların parasını kullanmıyor.

Sadık Deveci: Film için para televizyondan, video ve televizyon satışlarından veya Eurimages ve Kültür Bakanlığı'nın destekleriyle elde ediliyordu. Ama filmleri iş yapmıyor veya para getirmiyor değildi. Çoğu filmler kârzarar oranı dengelenmiş oluyordu. Oradan gelen parayla ikinci filmini yapabiliyordu. Aşağı yukarı yirmi iki tane yabancı prodüksiyon yaptık, oradan çok iyi bir komisyon geliyordu. Ayrıca filmlerinin video haklarını satmıştık ve Eurimages ile devletten destek geliyordu. Ömer Kavur çok büyük prodüksiyonlarla film yapmıyordu, *Gizli Yüz* hari-

cinde yüz on kutu sayısını geçtiği film yok. *Karşılaşma* filmi 850 milyara mal olmuşken, eğer onu başka birisi çekmiş olsaydı maliyeti 1 trilyonu bulurdu. 1974'ten 1978'e kadar çeşitli reklâm filmleri çekerek kendi kendini idare etti. Filmlerinin hepsini tek başına yapmadı, ortaklarımız da vardı. 1978'de *Yusuf ile Kenan*'ı Necip Sarıcı¹⁵ ile ortaklaşa yaptı. Atif Yılmaz da ortağımızdı. Ancak hiç destek almadan kendi başına çektiği filmleri de var. 1989'dan bu yana yaptığı bütün filmleri için Eurimages desteğini aldı

Türkiye'de sinema yapmaya başladığı dönemdeki toplumsal duyarlılık daha çok sınıfsal bir duyarlılıktı. O dönemde yaptığı ilk film olan *Yatık Emine*'de farklı bir toplumsal duyarlılığı ele almış olması ilk bakışta şaşırtıcı geliyor. Diğer taraftan o dönemde Türkiye sinemasında var olan Ulusalcılar ve Sinematek ekollerinden herhangi birine yaklaşmamış olması ve bunu tüm sinema yaşamı boyunca devam ettirmesi acaba onun sınıfsal anlayışının üretim açısından da devamlılığıyla mı yoksa buralarda bir şekilde kendini bulamamış olmasıyla mı alakalıydı?

Fatih Özgüven: Bulamamış büyük ihtimalle ama devamlılığına da yardımcı olmuş bence. Herhangi bir kampaşma içinde kendine yer seçmek istememiş olması, ayak diremesi bence kendine özgü devamlılığının sebebi.

Onat Kutlar'la iş birliği yapması demek bir saf seçmedir. Ama Onat Kutlar da Ömer Kavur'a bir şeyleri zorla dayatmamış ve birlikte çalışabilecekleri işler bulmuş. Zaman zaman kanlı ve çapraşık olabilen bu saflaşmada kendine bir orta yol bulmuş ve benimsemişti. Onat Kutlar da şair-yazar kimliğiyle öne çıkan biriydi ve Ömer Kavur'u safını seçmesi konusunda zorlayacak bir adam değildi. O bakımdan Ömer Kavur'un safı belirliydi ama safdaş değildi. Bence asıl önemli olan o kampaşmanın etrafında aldığı edebi saftı. *Yatık Emine*'nin ona empoze edilip edilmediğini bil-

¹⁵ Ses teknisyeni, yapımcı. Yeni Lale Film Stüdyolarının sahibidir.

miyorum ama ortada bir proje vardı ve almak zorunda kaldı gibi bir hikâye duymuştum. Ayrıca daha sonra seçtiği yazarlar da bir şekilde, Yusuf Atılgan'a varan bir çizgide o edebi saflaşmanın devamı gibiler. *Gizli Yüz*'de belki Orhan Pamuk vasıtasıyla post modern anlatıları sinemada da denemek istedi. *Akrebın Yolculuğu*'nu maalesef izlememiştim, merak ettim. Sanıyorum o modernist sinemadan, modernist edebiyattan, Türk edebiyatının daha içerlek örneklerinden biriydi.

Saf seçmemiş olmasının öncü tutumuyla ilgisi var mı? Kendini yabancı görüyor ya da kendini yabancı olarak tanımlıyor olabilir mi?

Fatih Özgüven: Biraz kenarda duran birisi ama bence bu, hayata karşı bir tercihti.

Şükran Esen: 1979'da çektiği *Yusuf ile Kenan* tarafımı gösteren bir film bence. Yusuf hapisteyken, buradaki devrimci çocukların marş söylediklerine tanık oluyoruz ve yönetmen onların tarafında yer alıyor. Ayrıca, iki kardeşten biri düzene uymak zorunda olan bir yapıda, diğeri yani küçük olan kendi doğruları doğrultusunda giden biri. Kendi doğrularına sadık kalan kardeş filmde onaylanıyor ve şehirde kendilerine yardımcı olan işçi sınıfından bir arkadaşıyla bir atölyede işçilik yapmaya başlıyor. 1979 gibi tarafların en keskin olduğu bir zamanda çok açık bir şekilde taraf tutmuş ve bundan çekinmemiş. Yılmaz Güney'in filmlerini beğendiğini ama kendisinin o tarz yaklaşamayacağını hep belirtirdi. İşin propagandaya dönüşmesi yüzeyselleşmesini sağlıyor. *Yusuf ile Kenan* dışında filmlerinde çok belirgin bir siyasallık yoktu. Her zaman haktan, haklıdan, ezilenden ve zayıftan yanaydı. Kıyıda kalmış insanı anlatmak bile bir seçim, bir siyasal yaklaşımdır.

Fatih Özgüven: Aslında *Yusuf ile Kenan*'ın siyasallığı bile o çocuklara duyduğu şefkattir. Bugün tinerci çocuklar hakkında o kadar müşfik bir film çekilmez. İşçileşme hakkında çocuk nutuk atar ama çok tatlıdır ve hep o çocuk âleminin

içinden seslenir. Mesela bir Luis Buñuel'in *Los Olvidados*'u (1950) gibi şiddet ve acımasızlık yoktur bu filmde.

Yusuf ile Kenan'da filmin sonunda çocuk emekçilerle birlikte işçi sınıfı vurgusu yapıldığını düşünüyorum. Ömer Kavur'un filmleri içinde siz *Yusuf ile Kenan*'ı nasıl buluyorsunuz?

Feride Çiçekoğlu: Yönetmen, on dört filmini baştan sona hepsini bilerek ve birbirlerine göre konumlayarak çekmiyor. Benim kişisel düşüncem o filmin hikâyesinde Onat Kutlar'ın etkisi Ömer Kavur'dan daha fazlaydı. 1979'da Ömer 33 yaşında filandı ve dışarıdan gelmiş çok genç bir insandı. Bence, oradaki bakış açısı daha çok Onat'a aittir. On sene sonra aynı vurguyla aynı çizginin devamında bir film çeker miydi bilemiyorum. İnsanın filgrafisinde küçük dalgalanmalar da yaşanır.

Fatih Özgüven: *Körebe* (1985) tam da bu noktada Ömer Kavur'un muhtemelen nerede durduğuna dair iyi bir örnek. *Körebe*, dünyayı tanımamak üzerine bir hikâyedir. Filmde, Türkan Şoray'ın yerinde gibidir ve ben filmi bu bakımdan çok güzel ve anlamlı bulurum. Bence *Yusuf ile Kenan*'dan sonra aynı temayla ama kendine daha yakın duran başka bir noktadan bakan bir film de çekti. Türkan Şoray, o filmde Beyoğlu'nda bir takım hanlar gibi tuhaf yerler bulur ve bu filmde de mekânlar gerçekten çok iyidir.

Feride Çiçekoğlu: Filmlerinde en sık kullanılan temanın yalnızlık olduğunu düşünüyorum. Kasabaya da oradaki yalıtılmışlıktan yola çıkarak bakar. Kasaba ortamını tanıyan birisi değildi ama hissediyordu. Mesela çok hoşuma giden diyaloglardan bir tanesi, sanırım *Gizli Yüz*'deydi, "Burada zaman nasıl geçiyor?" der birisi ve diğeri de onu "Geçmez ki" diye yanıtlar. Zamanla mekânı hep iç içe kullandığını hatırlamamız lazım. Aslında zaman dediğimiz mekân, mekân dediğimiz zaman, ikisi döngüsel. Belki çoğunuz biliyorsunuzdur, Ömer Kavur Fransa'da okuduğu yıllarda otel kâtipliği yapmış, yani otellerle, otel kâtipleriyle ve banko ar-

kasıyla tanışıklığının hayatında çok ciddi izi vardır. Gece boyunca zamanın geçmemesi ve oradaki yalnızlık duygusu bana göre Ömer’de en çok sürüp giden ve diğer bütün temaların önünde çeşitleme yaptığı bir temaydı.

Otelde önemli olan, gelip gidenler değil, gelip gidenleri izleyendir aslında. Mesela çok küçükken, bir yaşındayken annesiyle babası ayrılıyor, anneannesinin yanında büyüyor, daha sonra babasıyla gidiyor, çocukluğu da çok yalnız geçmiş, onu da hissetmek lazım.

Şükran Esen: Sürekli yatılı okullarda okumuş olmasından ya da kalacağı yer sorunundan kaynaklanan bir ait olmama, yalnızlık, kişiliğinin aktarımı hissi var. “Anneannem çok sevecendi, hiç sevgi eksikliği duymadım ama aile bütünlüğünün olmaması kişiliğimde etki yaratmış olabilir” diye kendisi de ait olamama kavramını kullanmıştı.

Fatih Özgüven: Yalnızlığı seyirciye bölüştürmesi çok önemliydi. Herkes yalnızdır. Kendi tanımadığı yalnızlıkları tercüme edebilmek de zordur.

Feride Çiçekoğlu: Hepimizin özünde tohum gibi taşıdığımız hiç bitmeyen yalnızlığı çok iyi deneyimlemiş bir sanatçı kişiliği için yalnızlığı, kendi yalnızlığımızı bulabileceğimiz biçimde ifade etmiştir.

Şükran Esen: Kitabımı onun şu sözyle bitirmiştım: “Sonuçta arayışlar zaten bir yalnızlık sonucudur. Gerçekten bir arama sürecine giren insanın yalnız olması gerekir”. Bu onun yalnızlıkla ilgili kendi ifadesiydi.

Fatih Özgüven: 70’lerde, 80’lerde yalnızlık gibi laflar telaffuz edilmezdi. İnsanlar da söylemezlerdi ve bu söylenmezdi. Bugün artık bu çok telaffuz edilen bir şey ama kendi iç dünyamızdan bahsetmek cesaret isteyen bir şeydi.

Feride Çiçekoğlu: Mesela 1980’lerin sonları gibi daha herkes rahatça yalnızlığından, iç yolculuğundan bahsetmeye başlamamışken yalnızlıktan ve iç yolculuktan bahsetmeye başlamıştı. Filmler yapmakla kalmayıp bunu

insanın içini sıkacak kadar çok söylemiyor ama kendinde görüyordu.

Şükran Esen Kimdir?

İstanbul İktisadi Ticari İlimler Akademisi Radyo Televizyon Bölümü'nden 1979'da mezun oldu. 1982 yılında Marmara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'nda çalışmaya başladı. Halen Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı başkanlığını sürdürmektedir. Yayımlanmış kitapları arasında "Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur" ve "Türk Sinemasının Kilometre Taşları" bulunmaktadır.

Feride Çiçekoğlu Kimdir?

Feride Çiçekoğlu, 1968-1973 döneminde ODTÜ'den mezun oldu. Eğitimine daha sonra, Pennsylvania Üniversitesi'nde devam etti. 1980 askeri darbesinin ardından dört yılını cezaevlerinde geçirdi. Cezaevinde tanıdığı bir çocuğu anlattığı ilk kitabı "Uçurtmayı Vurmasınlar"ın filme alınması önerisi üzerine sinemaya yöneldi.

Sadık Deveci Kimdir?

İstanbul Üniversitesi'nde aldığı Turizm ve Otelcilik eğitiminin ardından Türkiye, Almanya ve Danimarka'da turizm sektörünün çeşitli alanlarında çalıştı. 1981'de Ömer Kavur'un yönettiği *Kırk Bir Aşk Hikayesi* filmiyle sinema sektöründe çalışmaya başladı. 20'den fazla uzun metrajlı film ve belgeselin yapımcılığını üstlendi. Halen sahibi olduğu Alfa Film'de çalışmalarını sürdürüyor.

Fatih Özgüven Kimdir?

Yazar, çevirmen ve film eleştirmeni Fatih Özgüven, 1957'de İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. "Esrarengiz Bay Kartaloğlu" adlı bir romanı ve "Bir şey Oldu" adlı bir öykü kitabı var. Nabokov, Mann, Borges, Kundera ve Woolf çevirileriyle tanınıyor. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde ders veriyor ve Radikal Gazetesi'nde sinema yazıları yazıyor.