

BEKLEYİŞİN YERYÜZÜNDE
İNSAN-MEKÂN-ZAMAN: ANAYURT OTELİ
“HERKES VE HİÇ KİMSE İÇİN BİR ‘FİLM’ ”

Atifet Keleşoğlu



*Yaşam yolumuzun ortasında
karanlık bir ormanda buldum kendimi,
çünkü doğru yol yitmişti.
Ah, içimdeki korkuyu tazeleyen,
balta girmemiş o sarp, güçlü ormanı anlatabilmek ne zor!*

Dante Alighieri - İlahi Komedyası



Departure For The Great Journey - Salvador Dalí

Anlamı görünen dünyanın nesnelere aracılığıyla kurabilme, görünenin gizli özüne ulaşmaya kapı aralayabilme, yakaladığı özü bir yüzeye sabitleyip tekrar tekrar o âna dönebilme imkân ve kudretinin sanatı olarak sinema “ne ölü ne sağ”, hem ölü hem sağ birine, onun düş, fikir ve duygu dünyasına dair ne anlatır, bu anlatışta mekân ve zaman nereye düşer? Bir uyarlamadan ne bekleriz? Bu türde yönetmenin yaratıcılığı nerededir?

Yusuf Atılgan'ın dimağından çıkıp 1973'te basılan *Anayurt Otel*i edebiyat dünyasındaki yerinden **Ömer Kavur**'un yönetmenliğinde 1987'de sinema alanına taşınır. Edebiyat ve sinema tarihimiz gösteriyor ki bir roman karakteri bir filmin “esas oğlanı” olduğunda yazar ve yönetmen arasındaki bağ ya güçlenir ya ortadan kalkar. Bu ilişkinin diğer ayağındaysa sinema yazarları/film eleştirmenlerinin değerlendirmeleriyle filmin izler kitlede (seyirci) bıraktığı iz yer alır.

Kavur, filmin senaryosunu yazmayı **Atılgan**'a teklif eder ancak yazar, kendi alanı olmadığından bu teklifi geri çevirir. Yazar, bu anekdotu aktardığı sözlerine filmle tanınırlığı perçinlenen romanın bu yeni “çıktısından” genel hatlarıyla memnun olduğunu ekler ve filmi yorumlar. **Macit Koper**'in oynadığı baş karakter Zebercet'i kendi tanıklık ve tahayyülündekinden daha “yakışıklı”, karaktere can vermesi bağlamında ise gayet başarılı bulur. Zeynep karakterini canlandıran **Serra Yılmaz** da yazarın beğendiği, isabetli bulunduğu bir oyuncu seçimidir. Bu beyanlar ışığında anlıyoruz ki yazar ve yönetmenin sonunda arasının bozulmadığı bir istisnai uyarlama örneğiyle karşı karşıyayız.

Sinema eğitimini Avrupa'da almış, orada çalışma imkânı bulmuş yönetmenlerimizden **Ömer Kavur**'un film formu, Avrupa sanat sinemasının üslup ve tonlarından beslenirken ilk filmi *Yatık Emine*'den itibaren içeriğin çoğunlukla Türk edebiyatından yapıtlara dayandığı görülür.¹ *Anayurt Otel*i'nden itibaren bu sentezin merkezinde yönetmenin “zamanı-mekânı” anlama/anlatma, yeniden inşa etme gayreti kendini açığa çıkarır. **Kavur**'un filmleri genel olarak içeriğinden üretim, dağıtım hatta gösterim biçimine değin genel izleyicinin uzağında bir yeri işgal eder. Buna karşın yönetmen filmlerinde döneminin en gözde oyuncularıyla çalışır. Filmlerinin belirli bir okumuş-yazmış kesimin düşünce, duygu ve yaşantısıyla daha doğrudan kesiştiği malumdur.

¹ Şükran Kuyucak Esen, *Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur* isimli kitabında (2002), bu seçimin Ömer Kavur'dan bağımsız geliştiğini anlatır.

Gelelim eleştiriye... Bir uyarlama filmde “aslı gibidir” tasdikinin geçerliliği, etkisi, değeri nedir? Öyküyle filmi çakıştırma/karşılaştırma ve metne bağlılığı uyarlamanın özü görme eğilimi, yazarla yönetmen arasında bütünüyle bir eş bakışlılık talebi yönetmenin olduğu kadar sinemanın da özgül olanaklarını sınırlandırma yönelimini/tehlikesini taşır kanımca. Bu türden bir tanımlama/çerçeveleme beraberinde elbette bir çıkarımı da getirir. Bir filmi anlama-anlamlandırma çabasını, filmle müzakere etme süreci olarak yorumluyorum. Filmle müzakereyi onu birimlerine ayırarak çözümlemenin ötesinde bir nüfuz etme edimi olarak tanımlayabilirim. Özünde bir akış/ın sanatı olan filmi sezme hâlidir sözü edilen. Bu nedenle genel anlamda filmi sezmeyi çözmeye tercih ediyor, bu filmde de uyarlamaya dair idealizm ile gerçekçi yaklaşımın ortasında, birini diğerine tercih etmek yerine birlikte düşünmeyi öneren **Henri Bergson**’un süre-bellek-benlik ve “yaşam atılımı” (*élan vital*) kavramlarının gölgesinde felsefi bir bakıştan beslenen bir yol izliyorum.

Sinemamızda üzerinde çokça fikir beyanı, değerlendirme yapılmış, eleştiri enflasyonu yaşayan, kült kabul edilen yapıtlara ve onlar üzerine yazılıp çizilenlere yeniden ve yeniden bakmak uyarlama ve eleştiri meselesini (gelenek, denebilir mi?) irdelemeyi beraberinde getirir biraz da... Burada uyarlamanın uyarlandığı şeyle ilişkisi ve bunun vardığı yerin değerlendir/il/mesi temel problem gibi görünür. Yazılı bir eserin (öykü/roman vb.) sinema filmine uyarlanmasının önünde birtakım güçlükler bulunur. Bunlar büyük ölçüde uyarlama konusundaki kimi zaman gerçekçi kimi zaman idealist (aslı gibilik) kavrayış ve beklentiyle ilintilidir. Belki de uyarlama meselesinde temel soru/n gerçekçilik ve idealizmin özünde aynı derecede aşırı iki çıkış/beklenti/ölçüt noktası olmasından kaynaklanır. Öyküye ve filme dair sahip olduğumuz “tasarımda”, uyarlamayı “metnin görüntüyle üretimi” düşüncesine indirgemenin kendisi bir çerçeveleme sorunu sayılabilir. Bir “yeniden tasarım” olan ve en serbest hâlinde dahi aynı zamanda bir “aynılık” da barındıran bu türü metne bağlılık oranıyla sınamak yerine kendi “özü” içinde ele almakla, hakkında çok şey (belki de hemen her şey) söylenmiş yapıtı yeni ve verimli tartışma zeminlerinde “yeniden” düşünmeye kapı aralanabilir.

Anayurt Oteli’ne dair genel bir taramada hem akademik hem kültür-sanat alanındaki inceleme ve eleştiri metinlerindeki yaklaşım genel hatlarıyla romanın aslına ne denli bağlı kaldığıyla ilgileneninden aslından ne denli uzaklaşım güdükleştiğini/ kimine göre özgürleştiğini bahse konu edenine değin mimariden

psikolojiye, sosyolojiden politika ve felsefeye değin çeşitli alanların birikimiyle derinleşir. Bu yapıtı özgün bulanından nakıs addedenine değin önemli katkılarda ayrışma noktalarına ve istisnalara karşın genel görüş, filmin Türk edebiyatından uyarlanan en iyi yapıtlardan olduğu yönündedir.

Film gerek akademik yazında gerek kültür-sanat yazınında 1980 darbesi sonrasındaki siyasi ve toplumsal atmosferin bir aktarımı olarak ele alınır. Herhangi bir sanat yapıtının çıktığı coğrafyanın toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik ahvalinden uzak olacağı düşünülemeyeceğinden bu değerlendirmelerin değeri yadsınamaz. Ancak kitabın yazıldığı dönem dahil her on yılda bir askeri darbe ve muhtıra hamleleriyle şekillenen bir toplumsal tarih zemininde eleştirinin zgr/özgün tabiatını da göz önünde bulundurduğumuzda yıllardır süren bu tekrar kervanına katılıp bahsi o merkezde yürütmenin düşün dünyamıza yeni ne katacağı da tartışmaya açıktır.

Genel anlamda yönetmenle eleştirmenler ve seyirciler arasında bir uçurum oluşmasına sebep olan nakıslık ve özgünlük yorumları zeminindeki ana unsurun öykünün bütün boyutlarını katışksız bir aktarımla filmin içinde arama temayülünden, yazılı eserle görsel-işitsel bir eseri karşılaştırmanın temelindeki kategori farkının doğasından kaynaklandığı söylenebilir. Soru-n da özünde budur. Örneğin **Enis Batur** '*Anayurt Otel'i*' için *Angiographie* başlıklı, filmin damarlarına nüfuz ederek teşhis etmeyi seçen 1988 tarihli yazısında (2007, s. 141-146 [yazı ilkin *Gergedan* dergisinde yayınlanmıştır]) film üzerine yazılanlarda bir ortak nokta, uzlaşı görmediğini belirttikten sonra, bir uyarlama olarak *Anayurt Otel'i*'ni olumsuz eleştirir:

Ömer Kavur'un filmi kitabı "bir çıkış noktası" alsaydı, söyleyeceğim fazla bir şey kalmazdı. Oysa Kavur, hem kitaba geniş lde bağlı kalmış, hem de kitabın iki ana damarını es geçmiş: Sapmak için, zgn ya da bağımsız bir çizgi geliştirmek için olsa iyi; hayır: Bana kalırsa, o damarlar kesilince anlatının gövdesi dumura uğramış. (s. 141)

Seçtiği başlıktaki terim (*angiographie*) göz önünde bulundurulduğunda öykü ile uyarlanan film arasında organik bir bağı temel aldığı varsayılabilecek **Batur**'a göre, filmin karakteri Zebercet romanın karakterine denk düşmez. Metindeki aile geçmişi bahisleriyle derinlik ve anlam kazanan karaktere oranla filmin karakteri yzeyssel ve hatta yalnızca ksnldr. Ona göre uyarlamada "Zebercet zavallı bir küçük sapığa dönüşmüş"tür. Mekân-kişi ve zaman ilişkisindeyse **Atılğan**'ın

tutturduğu “neredeyse keskin bir dengeyi” **Kavur**’un filminde görmediğini belirtir. Üstelik kitaptaki köklü eleştirel zemin filme yeterince sinmemiştir.



Film eleştirisi alanındaki genel durumun aksine **Batur**’un tavrındaki derin, müdahil, düşündürücü, bakış açısını ustaca serimleyip savunan üslup hemen fark edilir. Bu yetkin olumsuz eleştiriden yola çıkarak soralım: Film eleştirisi, uyarlamada böylesi bir paralellik beklentisini merkezi önemde görmeye devam ettiğinde bir kısır döngüye düşmüş olur mu? Uyarlama film yapıtında aslolan öykünün kendisi kadar yönetmenin yaratıcı, öznel bakış açısını sanat olarak sinemanın alanına aktarabilmesi, hem bağlılık hem serbestiyetle bir duyuş, bir düşünüş ortaya koyabilmesi değilse nedir? Üstelik bu melezlikten bir güzellik ortaya çıktığında tek uçluluk zaafı kendiliğinden ortadan kalkmış olmaz mı? Kaldı ki güzellik zaten tek boyuta indirgenebilir bir “şey” değildir. **Batur** tam da bu yerde filmin romana ne sadık kalmayı ne de ondan bütünüyle ayrışmayı başardığının altını çizer. Örneğin, Zebercet’in neden kendini o odada (1 Numaralı) astığının hiç belli olmayışını romana bu denli sadık kalan yapımın romanın çok iyi kurduğu mekânın psikodinamiğini ıskalaması olarak açıklar. Halbuki burada roman formunu bilinç akışı olarak değerlendirmeye olanak tanıyan noktalama işaretsiz iç ses kullanımına filmde non-diegetic formda başvurulması özgün bir içerik-biçim uyuşmasıdır. Böylece, iç ses kullanımıyla Zebercet’in “doğduğum oda” dediği kısım mekânın karakteristiğindeki geçmişi-bugünü ve yarını imleyen doğasını açığa çıkarır. **Bergson**’un benlik ve hafızasıyla da doğrudan ilintili bu mekân-kişi etkileşiminin sinematik olanaklarla motiflenip daha da derinleştirilmemiş olması filme dair kusurlardan biri sayılabilir. Ancak bu örnek, filmin bütününde gözetilen mekândan bir karakter yaratma, mekânı ve karakteri durum, nesne ve devinim aracılığıyla hemhâl edebilme ediminin başarısındaki bir çatlak olup yapıtı malul kılacak bir zaaf değildir kanaatimce.

Rekin Teksoy ise “yönetmenin belki de en iyi çalışması” yorumunu yapar film için. Bu arada **Teksoy**, *Anayurt Otel*’yle belirginleşen içerik ve biçim seçiminin habercisi sayılabilecek *Göl*’ü (1983) yönetmenin yapıt hakkındaki “sinemamızda ilk kez fantezi ile gerilimi karıştıran” bir film olması bağlamında değerlendirir; “bir anlatım denemesi olmanın ötesinde bir önemi olduğu söylenemez.” sözleriyle yorumlar (2007, s. 66).

Bir uzlaşma denemesi, söyleşi zemini için yapıta ve yaratıcının kendisine belirli soruları sormak yararlı olabilir. Malum olduğu üzere klasik bir öyküleme üç temel soruya cevap ararız: Ne/kim, nerede, ne zaman. Bu sorular içeriği belirlerken “nasıl” sorusu içeriğin beden bulacağı formun belirleyicidir. Edebiyat türündeki bir eserin sinema alanına uyarlanmasında da bu sorular esas teşkil eder. Bu film kim/ne hakkındadır? **Atılğan**’ın eseriyle kurduğu derin bağı “yazabilseydim tam da böyle bir eser yazardım” sözleriyle açıklayan **Kavur**, bu filmde tam olarak ne ile ilgilenir? İlgilendiği bu “şeyin” açığa çıkarılmasında bize yazar ve yönetmenin dışında kim/ne kılavuzluk edebilir?

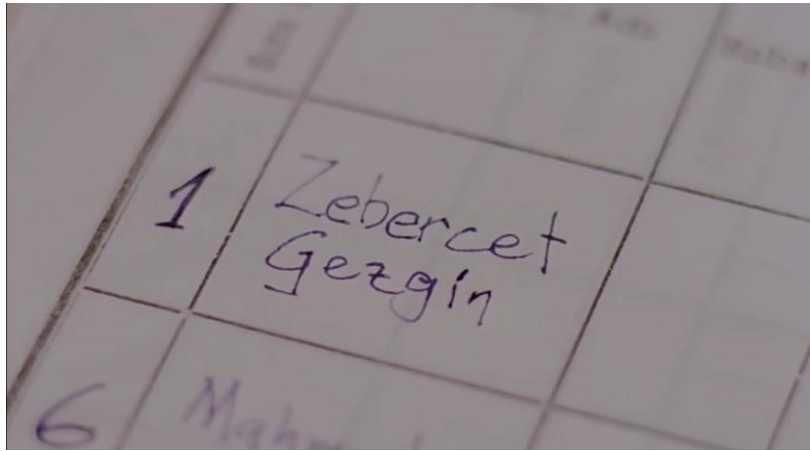
Yazarın dili hayal gücüyle kesiştirerek anatomisinden psikolojisine, aile tarihinden mekân geçmişine değin her şeyini, derinlemesine ifşa ettiği bu **Camus**’nün “yalnız ve sakımlı” karakterlerini ansızan kahramanını yönetmen sinemasında mizansen öğeleri, sesler ve geçişlerle kurgular. Bu bağlamda yaşadığı dönem vb. değişikliklere karşın birkaç sekans dışında metne genel bir bağlılıktan söz edilebilir. İç içe geçmiş, üst üste binmiş, kendi içinde duraksız, neredeyse bilinç akışı düzeninde öyküleme formuyla hem roman hem de film, ayrımı kimi gün isimlerinin ara yazıyla belirtilmesi, iç ve dış mekân aydınlatmalarıyla düzenler. Roman dilin enstrümanlarıyla, film mizansen ve kameranın kendine has olanaklarıyla mekân betimlemelerini aktarır. Burada neredeyse hiçbir şey dışarıda bırakılmaz. Sayfalarca anlatılan ve karakteri bugünkü Zebercet yapan dükkân konak, konak sakinleri ve tüm bunların yazgısına dair okura belletilen her şeyin yorumlanarak sinemanın ortamına bellek üreten nesnelere taşındığı görülür. Hafızanın somut hâli mesabesindeki konaktan bozma otel, fotoğraflar, saatler, aynalar hatta video, gazete ve televizyon gibi medyalar aracılığıyla, karakterin bu yer ve nesnelere etkileşiminin kamera salınımıyla derinleştirildiği söylenebilir. Tüm bunlara elbette yönetmenin sezisinin izleri, gençliğinde otelde çalıştığı dönemdeki gözlemleri gibi kişisel yaşam deneyiminin yansımalarını da eklemek gerekir: “Zebercet’in duygularıyla kendi duygularım arasında bir örtüşme söz

konusu değil ama ben beklemek nedir bilirdim. ... Hayal kurmanın ne olduğunu bilirdim.”² En genel bakışla film yalnızlıktan mustarip bir adamın tek taraflı imkânsız aşk hikâyesi addedilse de yönetmenin bekleyiş üzerine bu öznel paylaşımı filmdeki başka şeylerin peşine düşmeye itiyor beni.

Sinema filminin niteliğinin belirlenmesinde ikincil öğelerinin en az birincil öğeler kadar önem taşıdığına idraki bir başka eleştiriyi mümkün kılabilir. Böylece filmin değeri biçilirken kendisinden yola çıktığı esere bağlılık oranı kadar buradan ne kadar ve nasıl uzaklaştığı, bu paralelliğin yerine ne koyduğu, bunun dayanağının ne olduğu/olabileceği türü sorular ölçüt olmaya başlar. Böylece izlerin/eleştirmenin seyrettiği eserin omuzlarında yükselip yaşam üzerinde bir başka düşünme pratiği edinmesi bile mümkün olabilir.

Roman ve film olarak *Anayurt Otel*/*Anayurt Otel* klasik bir yapıt olmamakla birlikte temel soruların izleğinde felsefi bakış ve müfredatla ele alınabilir. Çünkü bir yolculukla ya da şehre gelen yabancıyla başlamak “muhteşem hikâyeler” için en bilindik, en işlek, en klasik başlangıçlardandır. Bu “klasik” başlangıç nasıl olacak da insanın, insana dair olanın ayrıntılarıyla sanatın alanına taşınıp, insan ilişkilerinden bürokrasiye, çevre düzeninden kitle iletişim araçlarına değin çağını içeren bir aktarıma dönüşecek; işte bütün mesele/m bu!

O halde klasik soruların izleğinde felsefi bakış ve müfredatın açacağı kapılardan geçerek ata yadigarı konaktan dönüştürülmüş bir otelin yöneticisi 33 yaşındaki Zebercet’in “kasaba ya da kent”e “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”a tutulmasıyla başlayan bekleyiş öyküsünün izini kendinde, nesnede, mekânda, zamanda sürelim.



² Selçuk Aslı, “Anayurt Otel Yenilendi”, *Cumhuriyet*, 7 Nisan 2017 [[bağlantı](#)].

Zebercet Kimdir?

Böylece perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o odada yattığı belgelenmeden kaldı. (Atılğan, 2012, s. 29).

Filmin başında, doğumundan iş yaşamına değin her şeyini özetle öğrendiğimiz bu sıradan insan hakkında; kendiyile, başkasıyla, mekânla, nesnelere kurduğu ilişki/ler hakkında okur ve izler olarak neler biliyoruz? Zebercet görünürde normalin ötesindeki içe kapanık yapısı, insanın ilk bakışta ilgisini çeken anatomik biçimsizliği, patolojik cinsel eğilimleriyle yansıtılır. Dar göğüs kafesi ve omuzlarıyla çelimsizliğini babasından devralan (romandan aldığımız bilgi) bu adamın erken yaşta annesinin ölmesi, eğitim hayatının kısalığı, kendini bildi bileli bu oteli işletiyor oluşu romandan filme direkt sözle aktarılan bilgiler arasındadır.

Zebercet görünürde “halktan” biridir. Eylemleri tekrarlar ve alışkanlıklar yoluyla düzenlenmiştir. Her ne olursa olsun yaşamı hep aynı çizgide süregidiyor, hayatında her şey aynı kalıyor gibidir. Hayatın sürekli hareketinin, değişim ve dönüşümünün farkında değil, buna kayıtsızdır adeta. Bu nedenle **Bergson**'un *Madde ve Bellek*'indeki (2020) mekanik bellek ve dıştaki kabuk olarak ben tanımıyla ele aldığımızda “otomat” tabirine denk düşer. Yaşar görünen ancak yaşantısı olmayan bu otomat, sonradan otele dönüştürülmüş bu konak eskisinde dünü, bugünü ve yarınıyla “süreksizliğin, tutarsızlığın ve saçmalığın” bağladığı bu “deliler evine” (Gabriel Garcia Marquez, *Yüz Yıllık Yalnızlık*) bu ölümler mekânına bağ/ım/lıdır.

Bu zincirin fark edilmesinde ve bir süreliğine de olsa kırılıp karakterde *élan vital*'i / yaşam atılımını görünür kılmada “bir gün şehre biri gelir” uyuşumunu romanda ve filmde ortaktır. Bu uyuşumun ana sebebi “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” a dair tutkulu bekleyiştir. Bekleyişin yarattığı başlangıçtaki bir oluş, bir akış hâlinde yaşama karışma coşkusu ilerleyen günlerde obsesyona ve ıstıraba dönüşecektir. Beklerken hem mekânın hem kendinin içine gömülen karakterin sıkışıp kalmışlığını idrak ettiren, kendisini emekli subay olarak tanıtan otel sakini Mahmut Bey'in (**Orhan Çağman**) “*Altı gündür hiç dışarı çıkmadınız.*” sözleridir. Kaldığı süre boyunca her sabah lobide oturup tüm gazeteleri okuyan, aslında kızını öldürmüş dolayısıyla bir başka bekleyiş hikâyesinin kişisi bu adam Zebercet'in yalıtılmışlığının derinliğine dair bir ölçüttür. Bu otomatın diğer tüm edimleri gibi otelden çıkışı da bazı rutinlerle sınırlıdır. Buraya bağlı olduğunu söyleyen bu adam ilk defa kendine bunca zaman sokak yüzü görmeden, müşteriler, ortalıkçı kadın,

gazete getiren çocuk dışında herhangi biriyle işin/görevin dışında tek kelâm etmeden geçen günlerini sorgular: “Zor mu gerçekten?”



Romanda derinlikli bir coğrafya, aile, ülke tarihinin arka planında anlatılır Zebercet. Dolayısıyla onu bugün olduğu kimse yapan dış etmenlerden haberdar edilir okur. Kimi eleştirilerde film, bu tarihe ve yaşama kök salamamış ancak tarihin ve yaşamın içinde şekillenmiş insana dair “yeterince” bilgi barındırmaz. Öyle midir acaba? Bu, bulduğu her fırsatta eşraf konağının tarihine, aile mensuplarına dair bilgileri kimi zaman sözlü kimi zaman zihninde (non-diegetic) duyduğumuz insanın kişisel öyküsünü ören kalıtsal kodları hakkında film yeterince malumat barındırmıyor mu? Bu soruya cevap verebilmek için sinemanın özgül tekniğini; roman, öykü vb. betimlemenin filmde kadrajın içinde gördüğümüz şeyler ve dışında duyduğumuz ses/ler kanonuyla oluşturulduğunu yeniden hatırlamak yararlı olabilir.

Bu anımanın ardından Zebercet’i odasında gördüğümüz ilk âna dönebiliriz. Oda bir zaman tüneli gibidir; öncelikle soy, geçmiş, şimdi hatta gelecek “bilgisi” barındıran nesnelere kamera hareketleriyle taranır/betimlenir. Karakterin mekânın kendisi ve mekândaki nesnelere kurduğu ilişki de bir başka bilgi verme biçimidir. Bu sûretle onu odasında, uykudan uyanışı esnasında seyrettiğimiz sekanstaki kamera salınımının ve kesmenin geçmişi ve yaşanan ânı katıştırdığına tanıklık ederiz.

Duvardaki çerçevede cepkeninde köstekli saati, pos bıyıklı bir erkeğin siyah-beyaz fotoğrafı yer alır. Hemen altındaki siyah önlüklerinden ilkökul fotoğrafı olduğunu anladığımız bir diğer fotoğrafla bir eski zaman gezintisi yaparken çalan saat bizi âna taşır. Alışılmış hareketlerle saati kapatıp yatağından doğrulan ve doğruca yüzünü ayaklarını yıkamaya yollanan bu insan/otomat, giyindikten sonra biraz evvelki cepkenli adamla kendini kıyaslarcasına fotoğrafa bakıp yeleşini,

postürünü düzeltir. Bu jest sinemanın olanaklarıyla iç içe geçmiş zamanın ve bununla şekillenen karakterin filmsel anlatımıdır. Romanda Keçecizadelere ilişkin onca ayrıntılı anlatıyla karakterin kurduğu bağ genel planda karakterin bakışı ve devinimiyle kristalleşir. Film bize daha ilk dakikalarında karakterin kişisel tarihinin işaretini vermiş sayılmaz mı? Toplu okul fotoğrafında hangisinin Zebercet olduğu belli değildir, ama o hem dün hem de bugün oradadır, herhangi biridir.



“...Köylüler, tütün parası bekleyenler, parti delegeleri, dışçiler, hastaneden çıkanlar, yatak bulamayan hastalar, askere gelenler, pazarcılar, celepler, çalışmaya gelenler, iş arayanlar, öğretmenler, sınava gelen öğrenciler, avukatlar, bir yakınlarının Ağırceza'daki duruşmasına gelenler, gezici oyuncular, bir gecelik çiftler, emekli subay olduğunu söyleyen adam, ortalıkçı kadın, kedi, gecik ...” (Atılğan, 2012, s. 60) Zebercet'in başkasıyla kurduğu bağlantıya, ilişkilene biçimine baktığımızda otele kalanlarla da kasabanın esnafıyla da yazarın “ağırbaşlı” tanımına uyan mesafeli (belki de yaban/i, yaban/cı) profesyonel bir iş, rutin bir alış-veriş ilişkisi içinde olduğunu görürüz. Otele ve aile tarihine dair annesinden duydukları ve tanık olduklarıyla büyüyen, yer yer bunları dillendiren karakterin; romandan öğrendiğimize göre ninesinin ismini bilmese de sonrasında benzer bir yazgıyı paylaşacağı Faruk Dayı, Semra Yenge gibi isimleri ve hikâyeleri bildiğini, sabırlı ve ağırbaşlı olduğunu filmle teyit ederiz. Mekân neresi olursa olsun hep ciddi, hep tedirgindir Zebercet: Ne dostça bir sohbet ne şen bir kahkaha!



Ortalıkçı kadın Zeynep’le (**Serra Yılmaz**) olan ilişkisi bir işveren-işçi ilişkisi sayılabilirdi, Zeynep ona “ağam” diyerek hitap etmese... Bu ilişki Zeynep’in parasını dayısının aldığı da göz önüne alındığında muğlaklık barındırır. Üstelik bu muğlaklık eşitlik ve rıza dairesinde olmayan, hatta kadının bir cinsel otomata dönüştürüldüğü tanımsız bir kadın-erkek ilişkisi de içerir. Zeynep, gündüzleri oteli çekip çeviren, geceleri yan odada uyuyan, tepkisiz, hissiz, beklentisiz cinsel doyum nesnesi bir “dişi”dir. Burada küçük bir es vererek belirtmek gerekir ki, filmin kadın karakterleri/tipleri, hikâyeleri ve betimlenme formlarıyla başlı başına bir yazının konusu edilebilir.



Karakterin bu uzaktan uzağa ilişkilene hâli toplumun genelindeki milli, dini hatta insani temayülleri de içerir. Gerek meydana gelen Cumhuriyet Bayramı kutlamalarının ortasından geçerken, gerek bir kazada öldüğü anlaşılan, üzerine

gazete örtülmüş, caddede boylu boyunca uzanan cesedin yöresinden geçerken, gerek pazardaki topluca dua sekansında Zebercet'in "yabancılığı" beden devinimlerine damgasını vurur. Herkes durup Cumhuriyet alayını izlerken o varacağı yere ulaşmak için küçük duraksamalar dışında akışa kapılmaz; kendi yörüngesinde ilerler. Kalabalık yerde yatan ölüyü izlerken yüzünde beliren birkaç çizgiye karşın yoluna devam eder. Pazarda genel planda görünen toplumun her kesiminden kimse hoparlörden duyulan sesle ellerini kaldırıp duaya eşlik ederken o birkaç kez yeltense de bunu yapamaz; mütereddit, köksüz ve bağısız birkaç yüz kası ve beden hareketinin ardından yoluna devam eder.



Romanda meydandaki kutlama dışarıdan gelen sesler ve geçen öğrenciler olarak yer alırken pazardaki dua bölümü yer almaz. Caddedeki trafik kazasına gelince, romanda Zebercet giyim-kuşam alışverişini yaptıktan sonra ilerlerken bir arabanın fren sesiyle olası bir kazadan ramak kala kurtulduğunu anlar: "Tatlı bir kazaydı bu; ama insanın ölmesi nasıl da kolaydı." **Kavur** bunu Zebercet'i kendi ölümüyle karşılaştırırcasına yorumlar, karakterinin kendi cesedine kayıtsız kalışını kayda geçirir. Ne de olsa "...Değişmez tek bir kesinlik vardı insan için: Ölüm."

Atılğan'ın karakteri geçmişle bağını imparatorluktan üniter devlete, tanzimattan kurtuluş savaşına değin devlete, yöreye, aileye dair anlatılarla, soy sop ve mekân üzerinden kurarak kimliğini yaratırken dine dair karakterin yabancılığını imleyen herhangi bir emare ile karşılaşmaz. **Kavur**'un karakterinin mekân, nesnelere ve bunlara atfedilen hafızaya dayalı kimliğinin, pazar yeri sekansında ellerini açıp duaya eşlik etmeyi deneyen ancak mütereddit duruşu, etrafını izlerken "çoğunluğa" uyamayışı, genele benzemezliği, toplumsal temayüllere mesafeli

davranışı “yabancılaşma”nın sinematografik temsiline damgasını vurur: “Af buyurun yabancı mısınız, hayır, evet yabancı gibiyim.” (Atılgan, 2012, s. 86)



Zebercet'in aradığının insani bir yakınlık/sıcaklık olduğunu hem romandan hem de filmde kendi sesinden duyarız. Bu arayış filmde çekingен bir kösnüllükle ifşa edilir. Otelde kalan öğretmen çiftin odasını dinlemesini, kadının kocasına söylediği cümleleri tekrar edişini, çiftlerden kadın olanla tokalaştıktan sonraki yakın çekimde görünen parmaklarının hareketini hatırlayabiliriz. Canının istediği her gece neredeyse yarı ölü sayılabileceği ağır uykusunda (ya da uykuya kaçışında) ortalıkçı kadın Zeynep'in odasına çekincesiz dalıp gerçekleştirdiği cinsel birleşmeye (aslında istismar); horoz dövüşünde tanıştığı, kolunun koluna değmesiyle “sıcak bir ürpertiye” kapıldığı, henüz 18'ini doldurmamış bir erkeğe duyduğu meyle; çarşıda gördüğü genç bir kadını takip edişine; mezarlıkta karşılaştığı, arada sırada otele uğrayan hayat kadınına otele beraber gitmeye ikna etmeye uğraştığı anlara tanıklık ederiz. **Enis Batur** filmdeki bu bölümleri romandaki bağlamından koparılmasından ötürü “Zebercet küçük bir sapığa dönüşmüş” sözleriyle olumsuzlar. Ancak romanda da Zebercet'in sıradan bir fiziksel temas neticesinde bile cinsel olarak uyarıldığına, birlikte vakit geçirmeyi bir cinsel yakınlıkla ilişkilendirdiğine, kapı dinlemekten düş kurmaya, kadına ait havluyu fetiş nesnesine dönüştürmesine, bardaktaki dudak izinden dönmesini beklediği kadının odasına taşınmasına değin saplantılı bir yalnızlık içinde insani bir sıcaklıktan yoksun olduğuna tanıklık ederiz.

Bu günlük yaşamın gerektirdiği en basit işlere, ihtiyaçlara odaklanmış olanın eşraf konağından kamusal bir alan olarak otele dönüşen mekândaki adeta bir “otomat” gibi sürdürdüğü yaşam, bir karşılaşma ile zembereğinden boşalmaya başlayışın ve o kaçınılmaz sona varışın öyküsü sayılamaz mı? Peki, bu “dramatik

kırılmaya” sebep olan yalnızca karşılaşmanın diğer tarafındaki “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” mıdır? Yoksa, bir anılar resmi geçidi sayılacak bu çok odalı mekânda “otomat” dediğimiz karakterin farkında olduğu ve/veya farkında olmadığı kendine ait ya da mekâna ait anıların bir karşılaşmasından doğan sonu başından belli kaosla tamamlanan bir yolculuk mudur? İçgüdüyle hafızanın mukavemeti arasında salınan bu insanın belleğin ve benliğin birbirine uyguladığı şiddetin dışavurumlarından biri olarak bu avutulmamış kösnüllüğünün filmde mekânın ve nesnelerin sinematografik tasarımı ve karakterin buradaki devinimiyle derinleştirildiğini **Bergson**’la sezmeyi deneyebiliriz.

Ve Mekân

“İç dünya” denen *yıkıntılar* arasında her gün bir otel odasında uyanan, çalışan, barınan, orayı sevk ve idare eden Zebercet’in evi nerededir? Mekân meselesinde es geçilen temel soru budur kanımca. Cevap insafsızdır: Tüm kayıtlılığın karşın aslında yersiz yurtsuzdur Zebercet. Bu “İçinde doğulmuş, yaşanmış, ölmüş eski konak”tan bozma otel neyin mecazıdır? Bu köksüzlüğün, sevgiden ve inançtan yoksun yalıtılmışlığın sebebi nedir? “Yazgı desem/Kötü bir şey dokunmuş olurdu sanki dudaklarıma” (İsmet Özel, *Bir Yusuf Masalı*). Bilimin DNA ile kalıtsal kodlarla açıkladığı felsefe ve psikoloji alanındaki “benlik-bellek” ilişkisi ve kadim dinlerin “kader” dediği mefhum bu babda bize yardım edebilir mi?

Mekânın tarihine dair verilen bilgiler bir karakterin ait olduğu sosyal coğrafyadan çokça uzağa düşemeyeceği gerçeğiyle doğrudan ilintilidir. Tarihlerin Zebercet’in yaşadığı ülkenin dünden bugüne uzanan hikâyesindeki dönüm noktalarını işaret etmesi, politik anlamıyla birlikte **Atılğan**’ın mekâna yüklediği bu kümülatif anlam **Bergson**’un bellek ve benlik anlayışıyla örtüşür. Atılımlar, sıçramalar, çöküşler, toplanıp dağılmalar, şenlikler, yaslar, ayrılış ve kavuşmalar, yengiler ve yenilgiler, umutlar ve yeisler, daha nice vaka ve durumlar mekândan insana, insandan mekâna sirayet eden döngüsel zamandaki ortak belleğin yapı taşlarıdır. Tüm bunlar sanat olarak sinemanın ortamında cisme bürünür, duyumsanabilir görüngüye dönüştürülürken, sezilebilir kılınır.

Benlik ve bellek arasındaki kuşatılmışlığın ortasında hem otel hem Zebercet farklılıklar içerse de **Walter Benjamin**’in *Pasajlar*’ındaki “koleksiyoncu” figürünü ansıtır. Mekân ve karakter bir otomat, bir münzevi edasıyla günlük yaşamı,

varlıklarına dair ödevleri yerine getirirken nesnelere kurulan ilişkinin ötesinde bir toplama, biriktirme hâlinededirler. Her iki karakter (insan ve mekân) yukarıda bahsi geçen dışarıdan gelen muhtelif tiplerle (ki yönetmenin bu konuda romana sadık kaldığı görülür), günlük söyleşmeler, yorumlar, hareketler, eşyalar, kimi basit kimi girift, kimi insafsız günlük görüntüler yoluyla imge dağarcığına, karşılaşmalarına yenilerini ekler, bu soyut birikimse belleğe bitimsiz geçmişe taşınır. Zebercet hem bilinçle hem bilinçsizce bu ortak birikime otelin dışındaki meyhane, istasyon, sinema salonu, mezarlık gibi yerlerden topladığı nesne, insan ve mekâna dair karşılaşmaların imgelerini, işaretlerini de ekler. Bundan sonrası görünenin ardındaki saf bellekle derin benin birbiriyle girdiği reaksiyondur.



Sinemada iç mekânı olayların geçtiği, durumların betimlendiği herhangi yer olmaktan çıkıp özgünleştirmenin; herhangi kapı, pencere, tavan ve duvardan ibaret muhtelif malzeme ve teknikle inşa edilmiş bir yapı olmanın ötesine taşıyıp ona bir şahsiyet kazandırmanın; mekânı bir ses sahibi kılıp karaktere dönüştürmenin yolu; anlatının özüne içkin ilişkiler, duygular, eylemler dizisi ve buna uygun form seçimiyle sağlanır. Böylece bireyle mekânın iç içe geçmiş yazgısı mizansene siner. Bu anlamda adeta eleştirmenin “Anayurt Otel” ve Zebercet’i ile yazarla yönetmenin “Anayurt Otel” ve Zebercet’i karşı karşıyadır.

Hem romanda hem filmde ses kullanımı hem bilincin hem de konaktan bozma otelin içinde olup biteni anla/t/manın bir olanağına dönüşür. Romanda bu teknik noktalama işaretlerine başvurulmaksızın bir akış hâlinde yapılırken **Kavur**’un sinemanın noktalama işaretleri sayılabilecek sinematik zaman-mekân geçiş anahtarları (kararma-açılma, flashback, flashforward, bindirme, soldurma vb.) yerine non-diegetic ses tasarımı kullandığı görülür. Bu temel uyum **Kavur**’un, romanı ve romanın ruhunu çok iyi kavradığını gösterdiği kadar “herkes ve hiç kimse için bir ‘film’ ” olmaklığının da niteliklerindedir.

Bir kasaba gnçesi de sayılabilecek bu yapıtta Zebercet'in otel defteri dışında hiçbir kaydedici materyal yoktur. Bireyle bellek arasındaki o "kaı{/nı}l/a/maz" ilişkide "insanca bir yakınlık, sıcaklık" olarak sevme/sevilme iştiyakı; umut edebilmenin kendisi yani yaşam atılımının temel mazereti bize görüngüler ve özgün kullanımıyla sahibinin sesinden aktarılır. Otelde olduğu kadar dışarıda, dışarının i mekânında da yalnızdır karakter. Meyhanede demlenirken **Açık Veysel**'in **Neyzen Tefik** için yazdığı ölüm temalı dizedir kadraja giren.³

Yönetmen böylelikle iç mekânda yarattığı karakterini dış mekânlarda durumlar, hâller, insanlar arasında gezdiririp ona kendisini "o" kişi yapan "şeyleri" toplatır, seyirciye sinematik bir kişisel tarih sunmuş olur. Mesela, romanda da geçen sinema salonu sekansında iki dövüş türü görülür. Karatede beyaz adam, maskesi ve kimonosuyla dövüşen birini kılıç darbesiyle alt eder, kamera maskeye kesme yapar. Bu bir anlık kesmedeki maske tüm perdeyi kapsar. Bir başka mekân ve şiddet vakası horoz dövüşü sekansıdır. Zebercet'in bu kanlı "oyuna" hem bakmakta zorlandığı hem de kendini ondan alamadığı görülür.



Romanda ivilerinden biri düştüğünden oteli gösteren levhadaki okun, otelin yerinden ziyade toprağın altını işaret ettiği belirtilir. **Kavur**'un lme dair hemen her işareti toplatırcasına karakteri mahkeme salonunda, sinema salonunda, mezarlıkta, meyhanede gezdirmesi boşuna değildir. Mezarlık sekansında kabirlerin karşısında bir bankta oturur. Faruk dayısının Semra yengesine olan ve

³ Bknz. *Neyzen Tefik Dünyasını Değişti*. Burada bir düzeltme yapmak yararlı olabilir. Burada konuyla ilgili olmasa da belirtmekte yarar gördüğüm bir ayrıntı var. Meyhane duvarındaki dizenin sonunda **Neyzen Tefik**'in ismi bulunsa da şiir **Açık Veysel**'e aittir.

kaosla sonuçlanan tutkusunu yanına oturan yaşlı adam hatırlatır. Burası kendisini dayandırdığı aile tarihinin gölgesinde cinayet ve intiharın bir diyalog içinde geçtiği yerdir. Birçok biçimiyle şiddet ve ölüme dair edimler Zebercet'in topladığı mutata imgeler arasındadır.



Sona varırken aile yadigârları olduğu anlaşılan eşyalarla dolu tavan arasında Zebercet hummalı bir biçimde kendi beşiğini sallarken yüzü aynaya yansır. “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın fotoğrafında durur kamera; dayısı Faruk’un intiharına sebep olan Semra Yenge olduğunu anladığımız bu kadın Zebercet’in tüm hayat hamlesini, devinimini kendisine bağladığı kadının ta kendisidir. “Arzulanan”ın “aynılığı” Zebercet’in belleğinin ve benliğinin kendisine tutunduğu şeylerin kökeninde gizlidir sanki. Yönetmenin romana dair kilit noktayı yordadığı ve yeniden yarattığı bu sekans uyarlamasının mahiyeti hakkında yeniden yeniden düşünmeye elverişlidir. Romanda Faruk’un yengesine olan imkânsız aşkı ve sonuçları okuyucuya anlatılırken mekâna ve durumlara dair bilgiden kaçınılmaz, ancak Faruk’un Zebercet’in öncülü olduğu/olabileceği fikri ustaca geçirilir. Bu ayrıntının merkezi öneminin farkında olan yönetmenin flashback’le bu anlara gitmek yerine mezarlık sekansında sözde bilgiyle seyirciye Zebercet’in aile geçmişindeki bu “yara”yı anımsatması tercih edilir ki romanda bu bölüm mevcuttur. Mekânın gittikçe birbirine benzettiği bu insanların sonları da birbirine benzeyecektir. Zebercet’in asıl belleğindeki geçmişi ve içindeki beni görünürdeki Zebercet’i oluşturan dış kabuğa sorularla baskı uygular. Bu baskıyla başa çıkamayan karakter görünüşü kurtarmaktan vazgeçer, önce öldürmenin ardından ölmenin döngüsüne kapılır.

Yönetmen karakteri geçmişin izleriyle dolu klostrofobik bir mekânda tek başına geçmişin şimdiye nüfuz ettiği, olanların oluyor olana ve olacak olana bulandığı, sirayet ettiği adeta bir zaman makinesinde yüz çizgileri anlamdan yoksunlaşmış otonom bir hareketi tekrarlar hâlde bırakır.



Gelelim zamana...

Zebercet Hangi Zamanda Yaşar?

Bir kasaba otelini işleten Zebercet'in öyküsü otuz günden az bir sürede geçer. Peki, "zaman" nedir? *Anayurt Otel'i*'nde meçhul bir kadına duyulan tutkuyla birlikte zaman, grafik anlamının ötesine taşınır, öznel anlamıyla kurulur. Burada zaman ölçüsü birimi Zebercet'in bekleyişi, ümit edışıdır. Yılın, ayın, haftanın, günün, saatin, dakikanın, saniyenin, salisesinin sayılarla ifade edilebilirliğini dışarıda bırakan bu "evrende" "beklemek gövde gösterisi[dir] zamanın" (Cemal Süreya, *İki Kalp*). Burada güneşten kuma saat mekanizmaları, zamanlayıcılar, zaman kaydediciler bize yardım edemez. Takvim zamanıyla günü güne eklese de bekleyenin biçtiği süredir asıl olan: "Üç güne değin gelecek, adını söyleyecekti."

Bu bekleyiş hâli **Bergson**'un yaşam atılımının (*élan vital*) görüngüsüdür adeta. Zebercet yeni kıyafetler alır, kendini sınırlayan mekândan aşar ve taşar. Rutininin dışındaki bir zamanda ve yerde tıraş olur, umut etmenin hafifliği, ferahlığıyla dış dünyayla bağ kurar. Dışarıda, kamuya açık mekânda yemek yer, meyhaneye gider. Müzmin yalnızlığı ve sakınımlılığıyla arasındaki mesafe açılır sanki. Bir değişim, dönüşümle kendisini gösteren bu hamle, alışkanlıkla ve sıradanlıkla katılmış olanın cana gelmesi, tohumun toprağı yararkenki devinimi, hamlesidir adeta. Zebercet'in bu hâli **Marquez**'in *Ursula*'sını ansıtır:

...Oğlunun yaşayacağını anladığı zaman, -Benim kim olduğumu görecekler, dedi.- Dünyada bu deliler evinden daha iyi, daha güzel, kapısı herkese açık bir ev olmayacak. Evi baştan aşağı sıvattı, badana boya yaptırdı, eşyayı değiştirdi, bahçeyi yeniden düzeltti, yeni çiçekler diktirdi ve göz kamaştırıcı yaz güneşi yatak odalarına bile girsin diye bütün

kapıları, pencereleri ardına dek açtı. Yıllarca üst üste binmiş yaşlara son verdi ve kendisi de eski giysilerini çıkarıp renkli, gençlere yaraşan giysiler giydi. Laternanın müziği, yeniden evi neşeye boğdu....

Romanda zamanın çizgisel olanla olmayan arasındaki formu filmde de anlatının bir parçası olarak yerini alır. Bu çok odalı, yaşamın doğal seyrinde gitmesi için nesnelleştirilen üç demi de (geçmiş-şimdi-gelecek/ mazi-hâl-ati) batnında taşıyan doğurgan mekân, genelde insanın özelde Zebercet'in belleğinin bir mecazı sayılabilir. Bu varsayımın izini geriye dönük sürdürdüğümüzde hem romanın hem filmin sokakları **Kavur**'dan **Atılğan**'a, onun hocası **Ahmet Hamdi**'den bu yazarı en çok etkileyen düşünür **Henri Bergson**'a, onun bellek-benlik-sezgi arasındaki insanına varan bir yola çıkar. Bu hattın idraki *Anayurt Otel*'nin uyarlamasına yönlendirilen genel iki yaklaşımı (neredeyse romanın aynısı sayıldığından, başarılı bir uyarlama olduğunun kabulü / romandaki karakterden uzağa düştüğü düşünülen başarısız bir uyarlama) akılda tutarken bir başka açıdan bakmayı biraz da bu nedenle mümkün kılar. Zamanın ve mekânın ortasında bu ikisine hem alabildiğine kayıtlı hem de onlardan alabildiğine kayıtsız bir Zebercet: “Ne içindeyim zamanın /Ne de büsbütün dışında”. Çünkü “Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî bir ilerlemesidir. Geçmiş hiç durmadan büyüdükçe kendisini de hiç durmadan saklar, korur. Geçmiş, geçmişin üzerine sürekli yığılır...” (Bergson, 2017, s. 78) ve süre de, benlik de, hayat hamlesi de bellekle/bellekte kendini bulur.

Sıralı bağlı, klasik anlatının zaman temelindeki işleyişinin tıpkı mekân bahsinde örneklendirildiği üzere sahibinin sesinden yararlanan bir zaman anlayışıyla sekteye uğratıldığına tanıklık edilir. Şimdideki bu adam duvardaki fotoğrafta kendisini kıyasladığı babasına karşın daha da geriye giderek kendini anlatmaya otelin tarihiyle başlar. Umutlu bekleyişi özdeşlik uyandıran bu kimseye karşı seyirci yine de bir temkin ve uzaklık içindedir. Başlangıçta sempati denenebilirse de karakterin tutumu sağalmaya hiç imkân vermez. **Deleuze**'e göre zamanın krize uğratıldığı, izleyenin zihnini dünyayı görüldüğü gibi kabul etmenin ötesinde bir algılama ve sorgulamaya götüren bu sinematik form felsefi düşünmenin esasıdır.

Zaman-mekân-kişiyi hemhâl etmesi nedeniyle filme özgün formunu kazandıran medya içi medya kullanımına da ayrıca bakmak gerekir. Bu yöntem “koleksiyoncu” figüre rüya içinde rüya sayılacak karşılaşmalar, geriye dönüşler, anımlar yaşatırken belleği ve benliği geçmişin ayrıntılarıyla şimdide yüzleştiren, gelecekte

olacak olanın haberini veren köprüler atar. **Kavur** için, gazeteden televizyona kitle iletişim araçları da hafıza kurucu ögeler arasındadır. Zebercet'in berberde tıraş olurken televizyonda dikkat kesildiği şarkı sekansını ansıyalım. Ankara treniyle gelen kadını beklemenin ilk günlerine denk düşen bu yaşam atılımı, coşku ve "değişim"le ritmi diğerlerinden ayrılan sekansta bir varsayım, beklenti ve özlemin itkisiyle devinen Zebercet'ten şarkıya yapılan kesmeler yönetmenin alelade bir seçimi olmasa gerektir.⁴

Dünü, bugünü ve yarını iç içe geçiren bu yaklaşımın özgün bir diğer örneği, Zebercet'in kasabanın çarşısındaki yürüyüşünde önünden geçtiği televizyoncunun önündeki televizyonlarda aynı anda gösterilen video sekansındadır. Bir erkeğin (**Hakan Balamir**) bir kadını (**Müjde Ar**) sarsıp boğazını sıktığı bu sekans içindeki sekansta (yine rüya içinde rüya) Zebercet'in gördüğü imajla kurduğu özdeşlik yüzünü ve bedenini kaplar. Bu sahnelemeye kadar Zeynep'i öldürdükten sonra da otomatlığı sürdüren adamın hiçbir hareketinde iç sorgu, pişmanlık, korku vb. emarelere rastlanmaz. İzlediğinin ardından kendi boğazını tutuşu bedensel bir hareketle sağlanan sessiz, sözsüz bir iç sorgu, bir empati kısıntısı sayılabilir mi? Bu sekans baştan sona üzerine konuşulmayı hak eder.

1983'te çektiği **Göl** filminden benzer bir sekansı 80'lerin yaygın video geleneğini⁵ film içine taşıyarak bize hatırlatan yönetmen, bu filmin, mekân seçiminden karakter yaratımına **Anayurt Otel**'nin bir öncülü sayılabileceğini de işaret eder gibidir. Karısının ölümünü kabullenememiş ve hayatını neredeyse hiç sorgulamamış kasaba eşrafından bir erkeğin beldeye gelen şarkıcıyı karısı saymasıyla gelişen, kadının kasabadaki bir başka erkeği (**Talat Bulut**) sevmesiyle çatışması kurulan, birkaç yönüyle klasik film kodlarına başvurulmuş yapımda her iki filmdeki kadınların ve erkeklerin benzer deneyimlerinin iç içe geçirilmesinin, yaşama, duyumsamaya ve sezmeye dair birleştirici unsur olarak hafızayı görünür kılmanın düşünsel ve estetik bir imajını kendi yorumuyla yarattığı görülür.

⁴ The Cure, "In Between Days". Şarkının ismini hatırlamama yardımcı olan ve yeniden okuma sürecimde kütüphanesinden *Anayurt Otel*'nin birinci baskısını benimle paylaşan sevgili Emre'ye teşekkür etmeliyim.

⁵ Burada video yoluyla görüngenü içine görüngenü yerleştirme tekniğine roman metninin tarihsel bağlamının uyarlamada uğradığı değişikliğe özgü bir seçimin göstergesi olarak dikkat çekmek gerekir. Böylelikle içeriğe neyin eklenirken neyin dışarıda bırakılacağı, neyin aynı bırakılırken neyin dönüştürüleceği meselesinde yönetmenin tasarrufu, vakaları ele alışının ve yaratıcılığının somut imleyeni olur. Aynı estetiği romanda yer alan sinema salonu sekanslarındaki dövüş filmlerinin seçiminde kadraja taşınan dövüş sahneleri ve sonunda ikiye ayrılan maskın tüm perdeyi kaplayışının izleyende uyandırdığı etkide de görmek olasıdır.



Yitirdiği her şeyi kasabaya gelen şarkıcı Nalan'da (**Müjde Ar**) bulduğuna/bulacağına inanan Murat'ın (**Hakan Balamir**) ölümü, kaybı, yası kabullenemeyişiyle, neredeyse hiç sevilmemiş Zebercet'in "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"a karşılıksız ve hastalıklı tutkusu aynı "metruk hatıralar mekânından" bellekle benliğin giriştiği savaştan beslenir. Her iki karakterin dış dünyayla ilişkilendirme biçimlerindeki geçicilik, kofluk, derin benlikleri ile yüzeysel benliklerinin hafızayla kurduğu ilişkinin "zamansızlığı" ve günlük yaşamın genel kaidelerini otomatik bir düzende yerine getirirken özlerinden kopukluğu bir başka benzerliktir. Her iki yapımda fotoğrafların, ayna kullanımının ve kameranın bu nesnelere kurduğu ilişkinin paralelliği, trenin ve istasyonunun merkezi önemi bu yolla zamanı ve mekânı yeniden oluşturma, kurma; ümidi ve saplantıyı açığa çıkarma, cisimleştirme biçimi **Kavur**'u auteur kabul ettiren seçimlerindedir.

Her iki yapımda da mekânın kendine özgü geçmişiyle bireyin kendine özgü geçmişi birbirini keser. Bu nedenle bugünün belirli bir ânında gibi görülse de bu âna sürekli geçmişin izleri karışır. Büyük dayı Faruk'un Semra yengeye duyduğu imkânsız ve karşılıksız aşk, Zebercet'in dünyasını değiştiren, beklediği kadına duyduğuna benzerdir. Bu benzerlik bugünü geçmişin izine tozuna bular, bulanıklık aynı zamanda gelecek beklentisinin de özüdür. Bu sürekli sirayet etme hâli mekânın hafızasıyla Zebercet'in hafızasını tavan arasında bir odada kristalize eder. Odayı dolduran somut şeyler o dışarıdan bir bütün gibi görünen, mekanik adamın, tüm alışkanlıklarına, rutinlerine karşın yaşama kök salamamış karakterin parçalı, kırılmalı, saf belleğinin uğrak yerleridir.

Tüm bu yabancılaşma karşın bu adam, dönemiyle bir bağ kurmanın yollarını yoklamaz da değildir. Gazetede ilanını gördüğü saatleri geri alma pratiğini unutsa da uygular. Cep saatinden masa saatine uyanıp hayata karışmak üzere tüm kurmalı saatlerini düzenli olarak kurar. Otel kapısından trenin geçişini izler, varışını takip eder. Ta ki bu beklemekten kaynaklanan belirsizlik, bu huzursuz, tasalı ürkeklik canına tak edinceye kadar... Bundan sonrasında yaşamamın, beklemenin, ölmenin, öldürmenin anlamları birbirine karışır adeta. Önce, bomboş otelde doluluk gerekçe gösterilip kimselere oda kiralanmaz olur. Zebercet, insanca bir yakınlık, sıcaklık beklentisi, yalnızlık ve kösnüllük arasındaki gel-gitlerinde en zayıf olanın Zeynep'in ve ardından miyavlamaları yüzünden yakayı ele vermekten korktuğundan otelin kedisi Karamık'ın canını alır. Artık yalnızlık ve kösnüllüğe canilik de eklenmiştir. Bunu neden yaptığı meçhuldür. "Belki nedeni yoktu. Ya da bir yığın nedeni vardı ama bilmiyordu."

Tüm bunlara karşın bekleyişi sürer. Burada bir arayış yerine bekleyiş hâlinde olmasının temel sorun olduğu gözden kaçır sanki. Aramak eylem, ödev ve sorumluluk gerektirirken gözleri ufka dikip beklemek edilgen bir teslimiyet sayılmaz mı? Örneğin, sinema sekansında Zebercet'in filmde çok yanındaki delikanlıyı izlediği söylenebilir. Sinema salonundaki o hafif fiziksel temasın yolda yürürken edilen sohbetin bir yere varmasını ümit eder ancak eyleme geç/e/mez, karşıdan bekler ilk adımı. Ayrıldıkları anda Ekrem'in orada ona bakıyor olmasını bekler. Zebercet eylemsiz beklentinin ete kemiğe bürünmüş hâlidir.

Zebercet kendine/yaşama sorular sormayandır. Bu nedenle ona onca vakit dışarı çıkmadan orada durup beklemekle özdeş böylesi bir mesleğin zorluğu hatırlatıldığında bir bilinç ânı, alışkanlıkların sorguya açıldığı, otomat yaşamın bütünlüğüne hâle getiren, onu bozan bir soru dökülür dilinden: "Gerçekten güç bir iş mi?" Ve bu anlık aydınlanma yerini teslimiyete bırakır: "Ben kaçamam bağlıyım burada, ölümlere konağa". İnsan denen ruh, beden ve sezgi arasında paylaşılmış varlığın yaşamı belleğin ve benliğin med-cezirinde süregelen değil midir? Mekanik bellekle yüzeysel ben arasındaki rutinde süren şimdinin belirli bir andaki algısına sürekli geçmişin anları karışır. Mekânın ve kişideki bu mekâna dair geçmişin anıları birbirine sirayet eder. Böylece arka planda çalışmayı sürdüren asıl bellek, yaşam atılımının ana kaynağı, görünen, derinliksiz bene baskı yapmayı sürdürür. Bu baskı ya yaşama dair asıl bağların bağlanıp devinimin sürmesine ya da tüm bağların kesilmesine varacaktır.



Yaşamın ve dahi ölümün sorgusu da burada başlar. “... Varsa eğer yazgımızın beş duyusu / Yazgı dediğimiz şeyin deveren ediyorsa kanı / Söyle ona vazgeçsin beni üstümden esip yönetmekten / Bana dış geçirsin de anlasın bakalım hangimiz daha kekre / Çarpayım gözüne bir kulaklarını çınlatayım hele / Uzaktan işmar edip durmasın bana / Alnının çatında değil belki / Ama bir iriminde aklının kalsın kokum.” (İsmet Özel, *Bir Yusuf Masalı*)

Beklenenin gelmeyeceğinin kesinleşmesiyle şaire “bütün ümit yarın sabahta” dedirten; bugünü bir ümit ve beklentiyle yaşamaya değer kıldıran o hayat hamlesi Zebercet’in damarlarından çekilir. Bu bellek açmazında kendinden öncekinin dünden bugünü kuran “yazgısı”yla “olanakların sonuncusu”na varılır: “*Bu tedirginlik yaşanır mı boyuna? Bilinmeyenin tedirginliği.../ ... Neden? Neyi bekliyorum?*” Zebercet’in sesi bir ipin ucunda nihayete erer: “*Adım Zebercet.*”

Kamera zamanın ve mekânın görüngüleri arasında gezinir. Kaskatı bedeniyle ortalıkçı kadın, düzene uysun diye geri alınan, her gün kurulan saatlerin tik takları, bir musluktan damlayan su... Bu sona hazır “İçinde doğulmuş, yaşanmış, ölmüş eski konak” keskin bir kopuşla kendine gömülür. “Ey unutuş! Kurtar bu gamlardan beni.” (Ahmet Muhip Dıranas, *Olvido*)



Kaynakça

- Atılgan, Y. (2012). *Anayurt Oteli*. İstanbul: YKY.
- Batur, E. (2007). *Enis Batur'dan Sinema Yazıları Hurufi Gözüyle Büyü Kutusu*. İstanbul: Es Yayınları.
- Bergson, H. (2017). *Yaratıcı Tekâmül*. İstanbul: Dergâh.
- Bergson, H. (2020). *Madde ve Bellek Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*. Ankara: Fol Kitap.
- Dante Alighieri (2011). *İlahi Komedyâ*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Esen, Ş. K. (2002). *Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.