

Plastik Sanatlardan “Anayurt Oteli” Filmine Bakmak

Doç. Necla Rüzgar Kayıran

Özet

Resim sanatını çok yakından takip etmiş olduğunu bildiğimiz Ömer Kavur'un, filmlerindeki plastik yapılanmayı rastlantısal değil, bilinçle oluşturduğunu pek çok ayrıntıda görebiliriz. Anayurt Oteli filminin izleyiciyi derinden sarsan sahiciliği, planların tasarlanışında gizlidir. Filmi başından sonuna incelediğimizde, her bir karenin geometrik kurgusunu çok net olarak çözümleyebiliriz. Kavur, yüzeyi parçalamak için sadece mimari yapıdan değil, farklı birçok elemandan destek alır. Bu elemanların tümünün bir araya gelişinden, yoğun, katmanlı, çoğu zaman kasvetli, ancak bir o kadar kendine özgü bir Ömer Kavur atmosferi çıkar ortaya.

Anahtar Kelimeler

Ömer Kavur
“Anayurt Oteli” Filmi
Sinema ve Resim
Plastik Analiz

TO VIEW THE MOVIE “MOTHERLAND HOTEL” THROUGH PLASTIC ARTS

Abstract

We can see in many of details that Ömer Kavur, who is known for his sophisticated consciousness of art, created the plastic construction in his films not by change but by consciousness. The secret of the realness of “Motherland Hotel”, which affect the viewer very deeply, is hidden in his design of cinematographic plans. When we scrutinize the film from beginning to end, we can analyse the geometric composition of each scene very clearly. Kavur uses not only architectural elements but many other elements to organise the surface of scene. The arrangement of all of these elements together creates the dens, multiple-layered, mostly gloomy and very authentic Ömer Kavur atmosphere.

Keywords

Ömer Kavur
The Movie “Motherland
Hotel”
Cinema and Painting
Plastic Analysis

“Anayurt Oteli” filmi¹, Ömer Kavur’un Yusuf Atılgan’ın (1973) aynı adlı romanından filme aktardığı bir edebiyat uyarlamasıdır. Yusuf Atılgan’ın Anayurt Oteli romanı, üstüne pek çok analiz çalışmasının yapıldığı edebiyat eserlerinin başında gelir. Roman bir yanı sıra Freudian teorilerden, Jung’cu ve Lacan’cı psikanalizlere kadar çeşitlenen psikanalitik çözümlerinin ilgi odağı olmuşken, öte yandan da edebi olarak Faulkner, Joyce, Dostoyevski gibi yazarların yapıtlarıyla kurduğu akrabalık açısından ve Türk edebiyatı içindeki yeri ve önemi bakımından irdelenmiştir.

Roman üzerine yapılan çalışmalar, romanın filme uyarlanmasıyla daha da geniş bir yelpazeye dağılmıştır. Örneğin Reyhan Tutumlu’nun (2002) Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli başlıklı tez çalışması, romanı ve filmi karşılaştıran bir çalışmadır. Tutumlu’nun tezi, Anayurt Oteli romanı ve filmi üzerine yapılan birçok çalışmayı derlemiş olması ve filmle roman arasında karşılaştırmalı analizler yapmış olması bakımından dikkate değer bir kaynakçadır.

Romanın genel karakterine dair ufuk açıcı tespitler açısından Berna Moran’ın “Aylak Adam’dan Anayurt Oteli’ne” (1990: 327-46) başlıklı makalesi örnek gösterilebilecek bir diğer çalışmadır.. Berna Moran Anayurt Oteli romanının temel karakterinin, okurdan beklenen üreticilik olduğunu ifade eder. Moran’a göre (1990: 235) Anayurt Oteli romanıyla karşı karşıya gelen okur, hazır konan bir tüketici olarak kalmaz, dolaylı yollarla anlatılmış kişiler ve olaylar arasında ilişkiler kurmak zorunda kalan bir üreticiye dönüşür. Moran, bu anlamda Anayurt Oteli romanının, okura üreticilik zevkini tattıran metinlerden belki de en önemlisi olduğunu söyler. Yazarın romanın çözümünü ve yorumunu büyük ölçüde okurun üstlenmesi için gerekli tedbirleri aldığını belirten Moran, buna bağlı olarak metnin okurlar tarafından farklı biçimlerde yorumlanmasının doğal ve kaçınılmaz olduğunu belirtir.

1. Yönetmen: Ömer Kavur, Senaryo: Ömer Kavur (Yusuf Atılgan’ın aynı adlı eserinden uyarlama), Yapım: 1987-Türkiye, Oyuncular: Macit Koper, Serra Yılmaz, Osman Alyanak, Cengiz Sezici, Şahika Tekand, Orhan Çağman, Songül Ülkü, Şener Kökkaya, Yaşar Günel, Ülkü Ülker, Ergun Özcan, Sadık Devci, Nevin Buket, Cemil Şahbaz

Moran'ın bu tespiti, Anayurt Oteli romanı hakkında yapılan çalışmaların çözümleme türleri açısından çeşitliliğini ve sayıca çokluğunu anlaşılır kılan bir yorumdur. Bu yorumdan hareketle tanımlamak gerekirse; bu çalışmanın temel kurgusu da -yazardan ve yönetmenden bağımsız olarak- romandan sinemaya aktarılan "Anayurt Oteli"nin, sinemanın görsel diliyle yeniden biçimlenen sahnelerinin plastik analizini yapmak üzerine konumlanacaktır. Filmde yer alan kişi, durum ya da mekanların, sanat tarihsel referansları araştırılacak, imgesel benzerliklerin ve çağrışımların izleri sürülecek ve karşılaştırmalı örneklerle çözümlenecektir.

Bir Otoportre Figürü Olarak Zebercet

"Anayurt Oteli" filmi, Zebercet'in karanlık bir odanın yarı aydınlık bir köşesinde ayakta durarak kendini tanıttığı sahneyle başlar. Zebercet'in yüzünü aydınlatan tek ışık kaynağı, koridor duvarındaki lambadır. Zebercet, lokal ışıklandırma aracılığıyla yaratılan ışık-gölge katmanlarının ortasında durmaktadır. Bu ışık katmanlarının yarattığı atmosfer Zebercet'i Rembrandt portrelerine benzetir. Bilindiği gibi, siyah beyaz filmde renkli filme geçildiği andan itibaren, resim ve film arasındaki ilişki daha yakınlaşmıştır. Siyah-beyaz filmlerde temel problem renk değil ışıklandırma değildir. Ancak zaman içinde, filmlerde kullanılan ışığın sadece sahneleri ve oyuncularını görünür kılmak için kullanılan bir araç olmadığı, başlı başına önem ve etkiye sahip bir unsur olduğu keşfedilmiştir. Sinemadaki ışık, resimlerde olduğu gibi, ana objeyi, figürü, kısacası odak merkezini belirleyen bir güce sahiptir. Bir resim ya da sinema izleyicisi, ışıklandırmanın hareketine göre, öncelikle neye odaklanması gerektiğine dair kendine sezgisel bir yol çizer. Çünkü ışık, düz yüzey üzerinde hiyerarşik bir plan sıralaması yaratır. Işık, gerek tuval yüzeyinde gerekse de sinema filminde olsun, vurgulanmak istenen figür ve nesnelere öne çıkarıp, diğerlerini de arkaya itmek için kullanılan etkili araçtır.



Resim 1. Rembrandt van Rijn, Otoportre, 1660, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Kaynak: <http://www.abcgallery.com>) //Anayurt Oteli, VCD A, Dakika: 00: 03: 03

Anayurt Oteli filminin ilk sahnesini dondurup okumaya başladığımızda, yatay, dikey, üçgen formların arasından geçerek, ışığı en çok alan bölgeye, yani doğrudan Zebercet'in yüzüne odaklanırsınız (Resim 1). Karanlıkta kaldığı için, Zebercet'in konuşurken ellerini hiç durmadan hareket ettirdiğini, sıkıntısını, gerilimini ve utangaçlığını ellerine aktardığını ancak bir süre sonra fark ederiz. Çünkü Ömer Kavur, izleyicinin Zebercet'in monoloğuna odaklanmasını istemektedir. Bu monolog, izleyiciye üç darbe görmüş bir ülkede yaşayan, iletişim kuramayan bir adamın hikâyesini izlediğini söylemektedir. Zebercet önemli tarihler sıralar: "Şu yaşta ilkokula gittim", "Şu yaşta sünnet oldum", "Şu yaşta annem öldü". Ömer Kavur (2002: 228), bu sembolik tarihler aracılığıyla, bir yandan toplumsal yaşamın sıkıntılı atmosferine, diğer yandan da bu atmosferin ortasında, iletişim sıkıntısı içinde olan, yalnızlık çeken ve tek istediği belki bir insan sıcaklığı olan bir adamın portresine odaklandığına dikkat çeker.

Zebercet konuşan bir otoportre resmi gibidir. Anlattığı hikâyeyle birlikte portresi daha da belirginleşir. Zebercet'in otoportresini resmetmesi filmin devamında da sürer. Aynaya her baktığında, resmini yeniden biçimlendirir. Sanatçı için otoportre resmi, aynadan geçirdiği imgesini süzerek tuvale yansımasıdır. Dolayısıyla otoportre yapan bir sanatçının kendi imgesiyle yüzyüze kaldığı ilk yüzey, aynanın boşluğu ardından tuval boşluğudur. Bu açıdan bakıldığında, ayna, bir hesaplaşma yüzeyidir. Ayna, insanın kendisini karşısına alıp, her defasında yeniden tanımladığı, hesaplaştığı, yüzleştirdiği, yeniden keşfettiği bir alandır. Aynadaki imgesiyle karşılaşmak, insanın kendi varlığı hakkında sahip olduğu somut bedensel algıdan daha güçlü ve sarsıcıdır. Çünkü aynaya

baktığımızda, gördüğümüz sadece kendi imgemiz değildir. Bizim imgemizde saklı duran öteki benlikleri, hayatımızdaki sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz tüm insanları ve durumları görürüz. Bir sanatçının, kendi otoportresini yapmak için aynaya baktığı her an da kendisiyle yeniden karşılaştığı andır. Öyleyse aklımızın bir köşesinde çınlayan soruyu yüksek sesle sormak gerekebilir; bir sanatçı neden otoportresini yapar? Ve belki en kestirme cevap şu olabilir: Bir insan neden aynaya bakarsa, bir sanatçı da otoportresini o nedenlerle yapar.

Zebercet neden aynaya bakar? Nasıl göründüğünü görmek için, kendisine hayran olduğu için, kendisinden nefret ettiği için, başkalarının ona bakarken ne gördüklerini görebilmek için, başkalarından gizlediği şeylerle yüzleşmek için, değişen ruh haliyle birlikte, değişen görüntüsünü izlemek için, kendi izini sürmek için, kendisine sahip çıkmak, kendini koruyup kollamak için, yalnız olduğu için?... Ya da dünya içinde durduğu yeri bulmak için mi aynaya bakar?

Muhtemelen aynaya bakmak bu cevapların hepsini içinde barındırır. Sanatçılar için de bu durum geçerlidir. Örneğin, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, kendi portresini neredeyse yılda bir kez resmetmiştir (Resim 2). Rembrandt gibi portresini sıkça yapan sanatçıların, sanat pratiklerini geliştirmek, model bulamadıkları için kendi yüzlerini kullanmak gibi nedenlerle otoportre yaptıkları düşünülebilir. Ancak bu nedenler, bir sanatçının otoportresini yapmak için yeterince güçlü nedenler değildir. Örneğin, Rembrandt'ın kendini resmetmesinin belki de en temel nedenlerinden biri, kendisine olan saygısı, hayranlığı, inancıdır. Kendi portresini, bir kralın, bir aristokratın, dini bir liderin imgesi kadar resmedilmeye değer bulmasıdır. Çünkü bu otorite figürleri, portrelerini yaptırarak dünyadaki varlıklarını, değerlerini, itibarlarını somutlaştırmak ve geride varlıklarından iz bırakmak isterler. Nasıl bu figürler kendilerini resmedilmeye değer bulmuşlarsa, Rembrandt da kendine aynı değeri atfetmiştir. Bu durum Rembrandt'ın kendine duyduğu inanç ve hayranlıkla açıklanabileceği gibi, kendi imgesini ölümsüzleşmeye değer bulan tüm otorite figürlerine karşı bir sanatçı olarak başkaldırmasının ifadesi olarak da okunabilir. Rembrandt'ın dünya üzerinde kendine belirlediği yer "yüce ve önemli" şahsiyetlerle aynı düzeydedir.



Resim 2. Rembrandt van Rijn, Otoportre, 1658, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(Kaynak: www.stanford.edu)

Akıl hastalığı ile yaratıcılığın sınırları arasında gezen ve sanat tarihinin dramatik figürlerinden biri olan Vincent Van Gogh da otoportrelerinde kendi yüzünün kaydını tutmuştur. Zebercet'in aynadaki yansımasıyla yaptığı konuşmalar, Rembrandt, Van Gogh gibi sanatçıların kendi portrelerini tekrar tekrar yapmalarına benzer. Bu sanatçıların yalnız, içedönük, karamsar dünyaları portrelerine nasıl yansımışsa, Zebercet'in aynadaki silüetiyle konuşmaları da benzer bir ruhsal yalnızlığın ve bu yalnızlıkla kurulan benzer bir dünyanın izini barındırır. Otoportrelerde sanatçısının resmettiği yüz, aynı yüz olmasına rağmen, ruh haline bağlı olarak, resme yansıyan görüntünün ifadesi her zaman değişir. Van Gogh her portresinde kendini başka görünüşlerde resmetmiştir (Resim 3-4). Her otoportresi Van Gogh'un ruhsal durumuna ait tutanaklar gibidir. Van Gogh'un her resimde değişen yüzü gibi, Zebercet'in aynadaki imgesi de değişir ve gerçekte olduğundan farklı görünür. Örneğin bıyığı olmadığı halde kendini bıyıklı olarak görür.



Resim 3. Vincent van Gogh, Otoportre, 1889,
Tuval Üzerine Yağlıboya, (Kaynak:
<http://www.wikipaintings.org//Anayurt Oteli>,
VCD A, Dakika: 00: 32: 32



Resim 4. Vincent van Gogh, Otoportre, 1889,
Tuval Üzerine Yağlıboya, (Kaynak:
<http://www.wikipaintings.org//Anayurt Oteli>,
VCD A, Dakika: 00: 20: 50

Ancak, Rembrandt ve Van Gogh gibi sürekli otoportresini yapan sanatçılar, kederli ya da trajik hayat hikâyelerine, çevrelerindeki insanlarla derin çatışmalar yaşamalarına, uyumsuz, hırçın, saldırgan ve dolayısıyla yalnız olmalarına rağmen, gerçekte bu sanatçıların kendileriyle çok barışık bir ruh dünyasına sahip olduklarını hissederiz. Örneğin, Elizabeth Harding (2005) Van Gogh'un hayatta olduğu zamanlarda fazla tanınmamasına rağmen, kendisinin gerçek bir sanatçı olacağına inandığını söyler: "Onun bu gezegende depresyon ve şiddet olaylarıyla dolu geçen 37 yılı, ne kolay, ne de iç açıcıydı. Fakat onun otoportre bedeni bize bir şeyler anlatır. Bu, onun, köylüleri/çiftçileri ve sevdiği arkadaşlarını resmederken gösterdiği aşırı özen, şefkat ve merhametin aynısını, kendisini resmederken de gösterdiği, kendisini de sevdiği ve kabul ettiği gerçeğidir."

Harding'in Van Gogh hakkındaki tespitleri, Zebercet için de geçerlidir. 33 yaşındaki Zebercet, otelden oluşan dünyasında müşterilere nasıl özenli, titiz davranmışsa, kendisine de aynı özeni göstermiştir. Çünkü Zebercet kendisini seven, kendisine saygı duyan ve hatta hayranlık duyan bir karakterdir. Kendisinin öteki insanlardan farklı olduğunu anlamıştır. Bu farklılığın Zebercet'deki en somut kanıtı ismidir. Onun isminde hiç kimse kalmamıştır otelde, hatta belki yeryüzünde ondan başka Zebercet yoktur. İsmi Zebercet olması ve bu isimde başka hiç kimseyle karşılaşmamış olması onu sembolik olarak "tek ve benzersiz" kılar. İsmi Zebercet olması ve tekliği, onun farklılığının ve yalnızlığının simgesidir.

Zebercet'e dönüp baktığımızda, gerçekte onun kendine aşırı güven ile dış dünyadan aşırı derecede korkma arasında gidip gelen bir ruhsal uçurumda yaşadığını görürüz. Onun yalnızlığı bizi hüznlendiren, derinden sarsan, hesaplaşmaya sokan bir yalnızlıktır. Bu haliyle ona derin bir şefkat duygusu besleriz. Ancak Zebercet'e karşı hissettiğimiz bu merhamete karşılık, ona karşı öfke duymaktan da kendimizi alamayız. Kendisinden başka kimseyi düşünmeyen, diğer insanları anlamaktan ve algılamaktan uzak narsist bir kişiliğe sahip olmasının nedenlerini sorgularız. Zebercet'i bir yandan mağdur, öte yandan bir zalim halinde olması, bir neden mi, yoksa sonuç mudur? Gördüğümüz durumlardan biri, Zebercet'in, kendisine ve tutkularına derinden saplandığı ve arzuladığı şeye ulaşamadığı için Narkissos gibi her geçen gün daha fazla çöküntüye girdiğidir. Zebercet'in birçok davranışından çevresindeki ya da kasabadaki diğer insanları beğenmediğini izleriz; örneğin ortalıkçı

kadın Zeynep'in onun gözünde saygın bir yeri yoktur. Oysa Zeynep muhtemelen dayısı olarak telaffuz ettiği kişinin tacizine, tecavüzüne uğramış bir mağdurdur. Ancak Zebercet, Zeynep'e karşı vicdani bir tutum geliştirmez. Onun çaresizliğine, zayıflığına, mağduriyetine karşı empatiyle yaklaşmaz, onu anlamaz, korumaz. Zeynep'in onunla cinsel ilişkiye girmeyi istememesine karşın, Zebercet bunu önemsemeyen ve Zeynep'in bedenini cinsel ihtiyaçlarını karşılamak için hoyratça kullandığı bir nesneye dönüştürür ve sonunda da bu bedeni boğarak öldürecek kadar hissizleşir. Elini tırmaladığı için Zeynep'in kedisini de acımasızca öldürür. Çünkü Zebercet, kendi canını yakanları affetmez, özellikle de kendisinden daha zayıf ve savunmasız olanları. Kasabalıyı ya da otele gelen bazı müşterileri hep biraz aşağı gören, önemsemeyen bir tavırla başından savar. Ancak bu aşağı görme halini, diğer insanlara bir söz söyleyerek ya da tepki vererek yansıtmaz. Diğer insanlara karşı koyduğu tek tavır, aradaki mesafeyi açmak, onları kendi dünyasının dışına itmek, kendini onlardan uzak tutmaktır. Bu mesafeyi kasabalılara daha en başından koymuştur. Görüştüğü, konuştuğu çok az sayıda esnaf vardır. Kasabalılarla kıyaslanınca, otel müşterilerine daha yakın hisseder kendini, ancak bu yakınlık da gecikmeli Ankara treniyle gelen kadından sonra bozulur.

Zebercet "soyut" düşünen bir karakterdir. Dünyayı diğer insanların algıladığı "somut" gerçeklik dizgesi ile değil, kendi kafasında yarattığı soyut gerçeklikle algılar. Zebercet'in ruh durumunun ve düşünme biçiminin, Pazartesi'den Pazar'a kadar geçen sürede, adım adım daha da soyutlandığını görürüz. Bu süreçte Zebercet, Piet Mondrian'ın ağaç soyutlamalarına benzer (Resim 5). Gördüğü dış dünyaya ait gerçeklikten adım adım uzaklaşan Zebercet, kendi kafasında kurduğu soyut gerçekliğe daha çok yaklaşır. Dış dünyadan seçip aldığı kişi, olay ve nesnelere kendi benliğine aktararak yeniden düzenler, biçimlendirir, dönüştürür. Böylelikle, Zebercet'in çevresinde olup bitenler, dışarıdaki bağlamından kopar ve onun iç dünyasında yepyeni bir biçim alır. Örneğin, otelin kayıt defterine ya da odaların temizliğine gösterdiği özen ve titizlik bile, bir işi düzgün yapma endişesinden ve idealinden değil, daha çok kendi kafasında kurguladığı dünyanın bütünlüğünü korumaktan kaynaklanır. Otel defteri gibi, Zebercet için diğer nesnelere de görünüşten ibarettir. Otelin, oteldeki nesnelere maddi ve somut bir değeri yoktur. Onun için vazgeçilmez olan, oteldeki tüm odaların ruhunu ve anlamını, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odaya aktarması gibi, nesnelere yüklediği, eklediği soyut anlamlardır.



Resim 5. Piet Mondrian, Ağaç Serisi, 1908 -1912, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(Kaynak: <http://www.wikipaintings.org>)

Müze Oda

Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı oda, Zebercet'in yarattığı soyut dünyanın, yalnızlığının ve karşılıksız aşkın "müzesine" dönüşür. Bir gece yarısı gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, otelde sadece bir gece kalmasına rağmen, derin bir iz bırakır. Varlığı tüm filmi dolduran bu gizemli kadın, Edward Hopper resimlerinden çıkıp gelmiş gibidir. Dondurulmuş bir film karesini anımsatan Hopper resimleri, tren garlarında, kafelerde, barlarda, restoranlarda, benzin istasyonlarında, otel odalarında, otel lobilerinde çoğunlukla tek başına bekleyen erkekleri ve kadınları anlatır. Hopper resimlerinin dünyası, bir bekleme salonu ya da geçici bir durumun dünyası gibidir. Otel odalarında yalnız başlarına kalan kadınlar, tüm şık görüntülerine ve steril havalara rağmen, hüzünlü bir yalnızlık içindedirler. Bu nedenle gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının hüzünlü havası, yalnızlığı ve gizemli hali, derinden Hopper resimlerini, özellikle de "Motel Batı" adlı resmi (Resim 6) çağırır.



Resim 6. Edward Hopper, Motel Batı, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(Kaynak: <http://americanart.si.edu>)// Anayurt Oteli Filmi, VCD A, Dakika: 00: 28: 49

Zebercet'in müzesi Harald Szeemann'ın 1974 yılında açtığı bir sergiyi anımsatır. "Museum der Obsessionen" (Saplantılar Müzesi)² olarak adlandırdığı bu sergide Szeemann, mesleği berberlik olan büyükbabasının kullandığı berber malzemelerini sergiler. Sanat eseriyle eşit düzeye taşınan berber makasları, tarakları, fırçaları ve daha birçok nesne, kişisel saplantıların, kişisel mitolojilerin müzesine döner. Zebercet de Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının müzesini yaratmıştır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının, kaldığı odada bıraktığı her iz, Zebercet için bir müze nesnesine, bir kutsal nesneye dönüşür. Zebercet, odanın kapısından her defasında, bir müzeyi ziyarete gitmiş, kutsal eserlerin tanıdığı olacaktı gibi girer. Odaya önce uzaktan bakar, bütün resmi görmeye çalışır. Zebercet için bu odayı ziyaret etmek, bir tören ya da ayin gibidir. Ardından odanın içinde gezinmeye başlar. Bu gezinti, arzu, tutku ve özlem içeren, erotizm yüklü bir gezintidir. Kadından geriye kalan bu ölümsüz düzenlemelere dokunmaksızın sadece bakmak, Zebercet'i gerçeklikle hayal arası bir ruh durumunda tutar. Nesnelere gerçektir, ama nesnelere asıl değerini veren, o nesnelere, o odayı diğer odalardan farklı kılan asıl neden, yani kadın orda değildir. Kadının olmayışıyla artan gerilim, nesnelere, erotizm yüklü haz ve keder karışımı bir ağırlık yükler. Nasıl ki müzelerde izleyicinin içinden her nesneye dokunmak geçerse, her nesneye dokunarak o nesnenin gerçekliğinin, değerinin bir parçası olmak isterse, Zebercet de odadaki nesnelere karşısında aynı ruh halindedir. Bazı nesnelere tek tek dokunur, ama dokunuşu çekingen ve hassastır. Nesnelere bütünlüğünü bozmaktan korkarak dokunur. Karşısındaki sanat eserine bir zarar verdiğinde, o zararı asla telafi edemeyeceğini bilen bir izleyici gibidir. Eli küllükteki izmaritlere doğru gider, ama örneğin dokunamaz. Sadece küllükteki izmaritleri dikkatle izler ve dokunmadan oradan uzaklaşır.

2. Harald Szeemann Hans Ulrich Orbist ile yaptığı söyleşide, Obsesyonlar Müzesi'yle birlikte "obsesyon" kavramının Orta Çağ'dan ya da Jung'dan gelen olumsuz anlamını kendi müzesinde değiştirdiğini söyler. Obsesyon kavramı artık olumlu bir enerjiye karşılık gelen, olumlu bir kavramdır. (Mind over Matter: Hans Ulrich Orbist Talks with Harald Szeemann, Artforum, No: 3 November: 1996: 75.)

Bu müze-odanın her köşesi bir “natürmorttur”. Kadının kaldığı odadaki masanın üstünde duran çiçekli çaydanlık, şekerlik ve ruj lekeli çay bardağı bu natürmortlardan biridir. Diğeri yatağın ayakucunda duran havlu, bir diğeri ise dantel örtünün üstünde duran Rokoko tarzı küllük ve küllüğün içindeki sigara izmaritlerinin oluşturduğu resimdir (Resim 7). Bunlar tek tek çerçeveye alındığında, natürmort resimlerdeki gibi ölümsüz düzenlemelerdir. Ya da Zebercet’in kadına duyduğu tutkunun, cinsel arzunun tutanaklarıdır.



Resim 7. Paul Cezanne, Bir Tabak Kirazlı Natürmort, 1883-1887, Tuval Üzerine Yağlıboya (Kaynak: [http://www.paul-cezanne.org//Anayurt Otelı Filmi](http://www.paul-cezanne.org//Anayurt%20Otel%20Filmi), VCD A, Dakika: 00: 15: 02

Natürmortlar, sahiplik, kimlik, itibar, prestij gibi kavramların tümüne göndermelerde bulunan resim türleridir. Bakma arzusunu tetikleyen natürmortlar, diğer resim türlerinden farklı olarak, izleyende koklama, işitme, dokunma ve tatma duyularını da tetikleyen “haz” nesnelere sahiptir. Pek çoğu ağız yoluyla gerçekleşen zevklerin çağrışımına hizmet eder. Canlı ve iştah açıcı meyveler, sebzeler natürmortların en vazgeçilmez objeleri olagelmıştır. Bu açıdan natürmortlar, “sahiplik” hissini tetikleyen ve canlı tutan resimlerdir. Natürmort resimlerini “Natürmort, güzellik ve iktidar rejimleri” başlığı altında irdeleyen Richard Leppert (2002: 66), natürmortu, belli bir mekân ve zamandaki insanların, görmek istedikleri ve dolayısıyla da görmeye değer buldukları şeyleri kaydeden bir tutanak olarak ifade eder. Ancak Leppert bu kayıtların asla “nesnel” olmadıklarını ve natürmort resimlerinin de tam da bu nedenle ilginç ve önemli olduklarını söyler. Zebercet’e baktığımızda, onun da tamamen nesnel tutku ve saplantılarla kurguladığı bir natürmort simülasyonu içinde yaşadığını görürüz. Kadından geride kalan her iz, onun için manevi hazinedir, itibardır, zenginliktir. Natürmortun bir parçası olan çay bardağını eline alıp, kadının dudaklarından kalan ruj izine dudaklarını değdirmek ister. Çay bardağı, Zebercet için kadının dudakları, cinsel hazzının objesidir.

Ancak, dudağını dokundurmak üzereyken çay bardağının yere düşüp kırılmasıyla, natürmort, dolayısıyla kadının geride bıraktığı tüm izlerin büyüğü ve bütünlüğü bozulur. Zebercet'in içinde yaşadığı simülasyon da bozulur. Müzenin en değerli nesnesinin kırılmış olmasının yarattığı çöküntüyle, "Oda bozuldu" der ve aynaya dönerek kadını konuşuyormuş gibi "Artık gelmezsiniz" diye devam eder. Bir haftadır yanmakta olan odanın ışığını ilk kez söndürür ve gider. Ertesi sabah kırılan bardağın yerine yenisini koyar. Natürmortu eski haliyle yeniden canlandırmaya çalışır. Bu an bir sanatçının yanlış bir müdahaleyle "bozduğu" bir yapıtını, tekrar düzeltmeye çalışmasına benzer. Zebercet bir sanatçı gibi, bozulan eseri düzelttiğinden emin olmak için uzaktan yapıtını izler. Odayı düzenledikten sonra dışarı çıkan Zebercet, odanın kapısını tıklatır ve içeriden düzenlemenin eski/asıl sesi vermesini bekler. Ancak bu sesi duyduktan sonra rahatlayacak ve kendini tamamlanmış hissedecektir.

Ancak, kırılan bardağın yerine yenisini koyduktan sonra, Zebercet'in müze-odadaki nesnelere ilişkisi değişmeye başlar. Yeni bardakla tamamladığı natürmort, onu, odanın sadece izleyicisi ve bekçisi olmaktan çıkartıp, müzenin yaratıcısı ya da sanatçısı konumuna taşır. Cuma gecesi, kadının yattığı yatağa yaklaşarak "Doğduğum yatak bu" der. Bu sözlerle Zebercet, odanın asıl sahibi, sanatçısı olduğunu, hem kendine, hem kadının hayaline hatırlatır.

O günden sonra müze-odada yaşamaya başlayan Zebercet, kadının kullandığı eşyalarla yeni bir dille konuşmaya başlar. Kadının kullandığı havluyu yüzüne bastırarak ağlar; havlu kadının yüzüne dönüşmüştür, havluya bakarak "Gelmeseydin ölecektim" der. Beklediği kadının bedenine dokunma tutkusu gerçekleşmeyen Zebercet, arzuladığı gerçekliğin yerini dolduramaz. Bu yeri dolduramayan boşluk, ortalıkçı kadın Zeynep'in bedeniyle imgeselleşir. Ortalıkçı kadının bedeni, Zebercet'in tutkuyla isteyip ulaşamadığı bedenin ve aşkın "yetersizlik" imgesine dönüşmüştür. Zeynep'i öldürerek eksikliğini, yitirmişliğini, yalnızlığını, hayatındaki yoksunluğu gidermeyi umar. Mezarlıkta karşılaştığı seks işçisi kadını da hissettiği bu boşluk duygusunu gidermek için otele davet eder. Otele dönüp, kadını müze-odada beklemeye başlar. Gündüz olmasına ve oda yeterli ışığa sahip olmasına rağmen, odanın ışıklarını açar. Odayı Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının bıraktığı zamana, müze-odanın ve kendisinin "bozulmadan" önceki haline döndürmek ister. Ancak kadın gelmez ve Zebercet "Canın cehenneme" der ve beklemekten vazgeçer.

Filmde, Zebercet'in müze-odada, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının hayaline kendisini tanıtarak başlayan hikâyesi, yine bu odada sonlanır. "Neden, neyi bekliyorum?" diye sorar kendi kendine ve müze-odaya gider. Çay bardağının kırılmasına ve dolayısıyla "odanın bozulmasına", müze-oda'nın üst katındaki odada kalan emekli subayın, uyurken yatağından düşmesi neden olmuştur. Altı üstü konumdaki bu iki oda, bir tür suç ortaklığı ya da kader birliğine sahiptir. Kendini asarak intihar edecek olan Zebercet, bu iki odayı bedeniyle birbirine bağlar. Kendini asacağı ipi, müze-odanın bozulmasına sebep olan 6 numaralı odadan, müze-odanın ortasına sarkıtır. İpi hazırlar ve tıraş olmak için lavaboya gider. Odaya döner ve ceketini giyer. İpi boynuna geçirmek için yatağın üstündeki masaya çıkarken, müze-odanın yatağına ayakbaşıyla basmaz, yatağa bir örtü örter. Zebercet için odanın kutsallığı her şeye rağmen devam etmektedir. İpi boynuna geçirdikten sonra ceketinin düğmelerini ilikler ve en saygılı, esas duruşa geçmiş haliyle "Adım...." der ve adını söylemeden sandalyeyi iter. İpte asılı duran Zebercet'in bedeni, müze-odanın gerçek natürmortuna dönüşür. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gelmemesiyle odada oluşan boşluğu, Zebercet kendi ölü bedeniyle doldurur. Nasıl ki müzeler bize artık yaşamayan insanlara ait şeyleri gösterir, o nesnelere izlememizi isterse, müze-oda da artık yaşamayan bir insanın bedenini izlediğimiz bir mekâna dönüşmüştür.

Ömer Kavur Filmlerinin Ruhsal Ve Görsel Dünyası

Ömer Kavur şöyle der:

"Siz Türk insanını iyi anlatırsanız, bu evrensel bir şeydir. Türk insanının duyguları diğer insanlardan kesinlikle farklı değildir. Bence temel sorunları da farklı değildir. Türk insanı da aşık olur, saplantıları, rekabet duygusu, korkaklık, korkmak ya da cesaretini ortaya koymak. Bütün bu temel duygular bütün insanlar için geçerlidir. Siz kendi hikâyenizin temel öğelerini o şekilde kurarsanız, sahici dünya yaratma, inandırıcı bir dünya yaratma yeteneğini gösterirseniz, bu, dünyanın her tarafındaki insanlarca aynı şekilde algılanır. Bir Portekizli şair vardır, evrensel yerelliği sorarlar kendisine, o da der ki, 'Evrensel, duvarları olmayan yereldir³' bence çok iyi bir tanım bu. (Kuyucak Esen, 2002: 451)"

3. "The universal is the local without walls / Evrensel duvarları olmayan yereldir": Ömer Kavur'un alıntıldığı bu cümle Portekizli şair Miguel Torga'ya aittir. Torga "The Creation of the World" adlı kitabın 8. cildinde epigraf olarak bu cümleyi kullanmıştır.

Kavur'un bu düşüncelerinden hareketle baktığımızda, Rembrandt'ın ya da Van Gogh'un portrelerinin neden kendimize yakın hissettiğimizi daha iyi anlarız. Otoportre resmi, sadece bir "yüzden" oluşan ve aslında çok kısıtlı elemanlarla ortaya konmuş bir "kendini anlatma biçimi" olmasına rağmen, örneğin Van Gogh'un yüzü bizi derinden etkiler. Van Gogh'un belki de hiç gitmediğimiz, görmediğimiz bir ülkeden olması, hissettiğimiz yakınlık duygusunu değiştirmez. Zebercet'in yüzü de öyledir. Dünyanın herhangi bir yerindeki, sahici bir trajik karakter gibidir. Ya da Rembrandt'ın giysilerine bakarken, o giysilerin 1600'lü yıllara ait olduğunu fark edip, kendimizi zamansal olarak Rembrandt'tan uzakta hissetmeyiz. O her haliyle bizim çağdaşımızdır. Rembrandt'ın sanatının gücü, bu gücün yarattığı sahicilik zamansız ve mekânızdır. Zebercet'in bir kasabada yaşıyor olması da benzer bir durumdur. Çevresinin kasabalara özgü nesnelere çevrilmiş olması onu yerel kılmaz. Çünkü gördüğümüz kasabalı bir adamın hikâyesi değil, trajik hikâyesi olan bir adamdır. Dünyanın herhangi bir yerindeki, saplantılı cinsel ve duygusal tutkuları olan benzerleri gibidir.

Zebercet'in müze-odası da sınırlı bir alandır; küçük bir kasabanın ortasında küçük bir otel ve o otelin küçük bir odasından ibarettir. Otoportrenin aracı olan aynaya benzer olarak, yaşanmışlıkların küçülüp, sınırlanıp, sığdırıldığı bir alandır. Hatta Zebercet müzesini o kadar sınırlandırır ki kapısına kilit koyar. Ancak bu kadar sınırlandırılmış olmasına rağmen, Zebercet'in müzesi, diğer tüm müzeler gibi bizi evrensel taşıyan bir kapıdır.

Son olarak Anayurt Otelinden hareketle, Ömer Kavur filmlerinin karakteristikleşen plastik özelliklerine kısaca bakacak olursak; Ömer Kavur'un Paris'teki öğrencilik yıllarında, üç yıl boyunca geceleri otelde resepsiyon görevlisi olarak çalışmış olması, Anayurt Oteline çok derinden sızmıştır. Otelin yaşam atmosferi, otele gidip gelenlerin halleri ve elbette ki Zebercet'in sahiciliği, Ömer Kavur'un Anayurt Oteline akıttığı bilme halleridir. Kavur, bir anti kahraman olan Zebercet'in trajedisini, filmde kullandığı mekanlarla birleştirerek keskin bir form yumağına dönüştürür. Bu keskinlik, gerek Zebercet ve diğer kahramanların ruhsal durumuyla, gerekse de her bir planın keskin geometrik yapısının iç içe geçmesiyle güçlenir. Filmin izleyiciyi derinden sarsan sahiciliği, planların tasarlanışında gizlidir. Film başından sonuna, kare kare incelediğimizde, her bir karenin geometrik kurgusunu çok net olarak görürüz. Bu kurguyu destekleyen en önemli elemanlar, Kavur'un

filmleri için seçtiği mekânların yapısıdır. Örneğin Anayurt Oteli, yatay dikdörtgenlerden oluşan otel merdivenleri, yarım daire (kubbe) formundaki kapı ve pencereleri, ince uzun dikdörtgen formundaki koridorlarıyla, mimari olarak belirgin bir geometrik yapıya sahiptir. Film için kullanılmaya başlamadan önce oldukça kötü durumda olan bu otel, Ömer Kavur'un müdahaleleriyle film için yeniden yapılandırılır. Bu yapıya eklenen iç mekân dekorasyonları yapının karakterini daha da güçlendirir. Kavur, iyi bir mekânın, özellikle filmin büyük bir bölümünün geçtiği mekânın bir başrol oyuncusu kadar önemli olduğunu dile getirir. Ve mekanın kendi filmlerindeki yerini ve önemini şu sözlerle ifade eder:

“Yaptığımız iş, görsel bir iştir, görsel bir ifadedir. Görsel bir ifadenin karşılığı, gerçekten bulacağınız mekânlardır. Sadece plastik nitelik olarak değil, görsel olarak değil, konuya yardımcı olması itibarıyla, atmosferi sağlamanız itibarıyla göz önünde bulundurmanız gereken bence temel öğelerden bir tanesidir.”
(Kuyucak Esen, 202:441)”

Resim sanatını çok yakından takip etmiş olduğunu bildiğimiz Kavur'un, filmlerindeki plastik yapılanmayı rastlantısal değil, bilinçle oluşturduğunu daha pek çok ayrıntıda görebiliriz. Örneğin, otel lobisinde Zebercet'in arkasında duran panolar, Piet Mondrian resimlerinin geometrik yapısını ve renk düzenini anımsatır (Resim 8). Ya da Zebercet'in mutfakta yemek yediği sahne Cezanne'in "Kâğıt Oynayanlar" resminin kompozisyon yapısındadır (Resim 9). Denilebilir ki yataylar, dikeyler, üçgenler, daireler, küp ve silindir formlarından oluşan her bir sahne, Cezanne'dan başlayarak, Mondrian'a, Kandinsky'e kadar uzanan bir soyutlama anlayışının izlerini barındırır. Filmin her bir karesi, modernist sanat anlayışının oran-orantı, açık-koyu, armoni ve ritim dengesiyle kurulmuştur. Yüzeysel geometrik formlarla parçalamak, Ömer Kavur'un sadece Anayurt Oteli filminde değil, diğer birçok filminde de uyguladığını görürüz. Örneğin ilk filmi olan Yatık Emine'den (1974) başlayarak, özellikle Yusuf ile Kenan (1979), Ah Güzel İstanbul (1981), Kırık Bir Aşk Hikâyesi (1981), Amansız Yol (1985), Gizli Yüz (1990), Akrebin Yolculuğu (1997) gibi filmlerinde de Kavur'un bu anlayışının izlerini sürmek mümkündür.



Resim 8. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya
(Kaynak: [http://www.abcgallery.com//Anayurt Otel Film](http://www.abcgallery.com//Anayurt%20Otel%20Filmi)i, VCD A, Dakika: 00: 18: 03



Resim 9. Paul Cezanne, Kâğıt Oynayanlar, 1892-93, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Kaynak: [http://www.paul-cezanne.org//Anayurt Otel Film](http://www.paul-cezanne.org//Anayurt%20Otel%20Filmi)i, VCD A-B, Dakika: 00: 12: 22-00:27:34

Kavur, yüzeyi parçalamak için sadece mimari yapıdan değil, farklı birçok elemandan destek alır: Belden aşağısı farklı renge boyanmış duvarların yarattığı yatay parçalanma, pencerelerin ve kapıların yatay-dikey çerçeveleri, mutfak ve banyo fayansları, duvar taşları, dükkânların metal kepenkleri, ahşap şeritlerden oluşturulmuş duvar ve dış cephe kaplamaları, yer döşemeleri, merdivenler, demir ve ahşap korkuluklar, sokaklarda art arda sıralanan mimari yapıların görünümü, otoyolların, caddelerin şeritleri, kareli masa örtüleri, çizgili çarşaf, yastık kılıfları, battaniyeler... Bu elemanların tümünün bir araya gelişinden, yoğun, katmanlı, çoğu zaman kasvetli, ancak bir o kadar kendine özgü bir Ömer Kavur atmosferi çıkar ortaya.

Kaynakça

Atılğan, Yusuf, Anayurt Oteli, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1973.

Kuyucak Esen, Şükran, Sinemamızda Bir 'Auteur', Alfa Yayınları, İstanbul, 2002.

Harding, Elizabeth, "Analysis of Self-Portraits of Vincent van Gogh", Ezine Articals, (erişim) <http://ezinearticles.com/?Analysis-of-Self-Portraits-of-Vincent-van-Gogh&id=305568> ,10 Ağustos 2012.

Szeemann, Harald, Hans Ulrich Orbist, "Mind over Matter: Hans Ulrich Orbist Talks with Harald Szeemann", Artforum, No: 3 November, 1996: 75.

Leppert, Richard, Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi, Ayrıntı Yayınevi (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul: 2002.

Moran, Berna, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, Sabahattin Ali'den Yusuf Atılğan'a, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.

Tutumlu, Reyhan, (2002) Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2002.