

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

OTELİN HAYALETİ:
BİR ANTI KAHRAMAN ANLATISI OLARAK ANAYURT OTELİ FİLMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Bilgi GÜNEŞ HIZAR
1110060009

Anasanat Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema
Program: Radyo, Televizyon ve Sinema

Tez Danışmanı
Dr. Öğretim Üyesi Mustafa Orhan Göztepe

EKİM 2024

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

OTELİN HAYALETİ:
BİR ANTI KAHRAMAN ANLATISI OLARAK ANAYURT OTELİ FİLMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Bilgi GÜNEŞ HIZAR
1110060009

Anasanat Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema
Program: Radyo, Televizyon ve Sinema

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Mustafa Orhan GÖZTEPE
Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Remziye KÖSE ÖZELÇİ
Dr. Öğretim Üyesi Nur Tuğçe BİGA

EKİM 2024

Güzel Portim'in anısına...



ÖNSÖZ

Var olmaya çalıştığım yaşlarda sinema ile tanışıp çok heyecanlanmış ve artık sinema okur yazarı olmaya karar vermiştim. İşte o dönemde İstanbul Kültür üniversitesinde burslu eğitim almaya hak kazandım ve böylece benim yolculuğum başlamış oldu. Bu sebeple önce bana tam burs imkânı tanıyan üniversiteme teşekkür ederim. Eğitim hayatım boyunca desteğini hiç esirgemeyen hocam Remziye Köse Özelçi'ye çok teşekkür ederim. Tez süresi boyunca tüm sorularımı yanıtlayan değerli danışmanım Orhan Göztepe'ye sonsuz teşekkür ederim. Bu süreçte yardımlarını ve fikirlerini esirgemeyen sevgili arkadaşım Zeynep Koçer Göztepe ve tüm yoğunluğuna rağmen bana zaman ayıran Duygu Nazlı Akova'ya ayrıca teşekkür ederim.

Meslektaşım ve sevgili eşim Veysel Cihan Hızır'a tez sürecim boyunca gösterdiği sabır ve destekleri için teşekkür eder, sevgilerimi sunarım. Doğduğum andan itibaren elimi hiç bırakmayan canım kardeşim İbrahim Güneş'e, desteklerini hiç esirgemeyen annem Hüsniye ve babam Ağyar'a teşekkür ederim. Tezimin bitmesini heyecanla bekleyen Rana ve Can Güneş'i sevgiyle kucaklarım. Bana arkadaştan çok kardeş olan kıymetli dostum Boğaç Soydemir'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Süreç boyunca manevi desteğini esirgemeyen arkadaşım Elif Ertürk'e teşekkür ederim. Ayrıca kitaplarla kağıtlarla boğuşurken beni neşelendiren tüylü çocuklarım Pia, Vani ve Fiko'yu sevgiyle kucaklarım. Bu tez ile birlikte varlığımın duvarlarına bir tuğla daha eklediğim için mutlu ve minnettarım.

Ekim 2024

BİLGİ GÜNEŞ HIZAR

ÖZET

Bu çalışma, ‘kahraman’ olgusunun epistemolojisinin mitolojik destanlarda incelenmesiyle başlamaktadır. Yazılı kaynaklarda en eski destan olan Gılgamış Destanı’nın, Odysseia ve İlyada Destanları ile etkileşimleri üzerinde durulmuştur. Antik Yunan’da Aristoteles’in Poetika’sında klasik anlamda kahramanın nasıl tanımladığı ve günümüze dek nasıl geldiği incelenmiştir. Sinemada anti kahraman ve delilik motifi *Anayurt Otel*i filmi üzerinde analiz edilmiştir. Zebercet karakteri, hem psikanalitik analiz hem de kahraman, anti kahraman konuları üzerinde dünya ve Türkiye sineması üzerindeki örnekleri ile karşılaştırıldığında “Anayurt Otel”i filmi ile pek çok ortak bağlantısına ve benzer yönlerine rastlanmaktadır. Yusuf Atılgan’ın aynı adlı bilinç akışı yöntemiyle yazılmış romanından, senarist, yönetmen ve yapımcı Ömer Kavur tarafından sinemaya uyarlanan “Anayurt Otel”i filminin, dönemi için Türkiye Sinemasında öncül sayılabilecek yönleri ve özellikleri ele alınmıştır. Filmdeki diğer karakterlerin Zebercet üzerindeki etkileri psikanalizm ve göstergebilim bağlamında incelenmiştir. Zebercet karakterinin diğer karakter ve dış dünya ile olan iletişim biçimleri, Sigmund Freud, Gustave Jung, Arno Gruen gibi psikanalizm uzmanlarının tanımlamaları çerçevesinde örnekler verilerek açıklanmıştır. Tez çalışması, Vladimir Propp, Joseph Campbell’ın teorileri bağlamında sinemada, edebiyatta anti kahramanların ele alınış biçimleri ve Amerikan sinemasında anti kahraman karakteri üzerine bir araştırma içermektedir. Türk Sinemasında anti kahraman karakterlere sahip “Masumiyet”, “Sarmaşık” ve “İtirazım Var” filmlerinden örnekler verilmiştir. *Anayurt Otel*i filmi ve yaratıcısı Ömer Kavur ve sineması üzerine yapılan detaylı bir araştırma ve incelemenin ardından, *Anayurt Otel*i filminin ayrıntılı bir analizi gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kahraman, Anti Kahraman, Anayurt Otel, Ömer Kavur

ABSTRACT

This study begins by examining the epistemology of the “hero” phenomenon in mythological epics. The interaction of the Epic of Gilgamesh, the oldest epic in written sources, with the Odyssey and Illiad Epics has been emphasized. How the hero was defined in the classical sense in Aristotle’s Poetics in Ancient Greece and how it was survived to the present day has been examined. Antihero and madness motif in cinema were analysed on the movie *Anayurt Oteli*. When Zebercet character is compared with Turkish cinema on both psychoanalytic analysis and hero / anti-hero issues, many common connections and similarities with the movie *Anayurt Oteli* can be seen. The aspects and features of the movie *Anayurt Oteli*, which was adapted into the cinema by screenwriter, director and producer Ömer Kavur from Yusuf Atılgan’s novel of the same name written with the conscious mind method, which can be considered a pioneer in Turkish cinema for its period, are discussed. The effects of other characters in the film on Zebercet have been examined in the context of psychoanalysis and semiotics. The communication styles of the Zebercet character with other characters and the outside world are explained by giving examples within the framework of the definitions of psychoanalysis experts such as Sigmund Freud, Gustave Jung, and Arno Gruen. The thesis includes a research on the treatment of anti-heroes in cinema and literature in the context of Vladimir Propp and Joseph Campbell’s theories and the anti-hero character in American cinema. Examples are given from the movies *Masumiyet* (Innocence), *Sarmaşık* (Ivy), and *İtirazım Var* (I Object), which has anti-hero characters in Turkish cinema. After a detailed research and analysis on the *Anayurt Oteli* movie and its creator Ömer Kavur and his cinema, a detailed analysis of the hotel movie was carried out.

Keywords: Cinema, Hero, Anti-Hero, Anayurt Hotel, Ömer Kavur

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
RESİMLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: SİNEMA SANATINDA KAHRAMAN'IN, ANTI KAHRAMAN'IN EPİSTEMOLOJİK OLARAK İNCELEMESİ, TARİH İÇİNDE GEÇİRDİĞİ EVRİMSEL SÜREÇLERİ VE ETKİLEŞİMLERİ.....	2
1.1. Kahramanın Tanımının Epistemolojik ve Tarihsel olarak İncelenmesi	2
1.2. Kahraman Arketipinin Doğuşu ve Sinemada Kahraman.....	15
1.2.1. Joseph Campbell ve Kahramanın Yolculuğu.....	18
1.2.2. Vladimir Propp'un Çalışması Açısından Kahraman.....	19
1.3. Anti Kahraman Arketipinin Doğuşu.....	21
1.4. Mitolojide Anti Kahraman	24
1.5. Edebiyatta Anti Kahraman.....	26
İKİNCİ BÖLÜM: SİNEMADA ANTI KAHRAMAN.....	31
2.1. Dünya Sinemasında Anti Kahraman.....	31
2.2. Türkiye Sinemasında Anti Kahramanın Doğuşu ve Anti Kahramanlar.....	34
2.2.1. Masumiyet Sinema Filmi Ana Karakteri	37
2.2.2. İtirazım Var Sinema Filmi Ana Karakteri.....	40
2.2.3. Sarmaşık Sinema Filmi Ana Karakteri.....	42
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ANAYURT OTELİ SİNEMA FİLMİNİN VE ZEBERCET KARAKTERİNİN PSİKANALİZM BAĞLAMINDA BİR ANTI KAHRAMAN ANLATISI OLARAK İNCELENMESİ.....	46
3.1. Anayurt Otelı Filmi.....	46

3.2. Ömer Kavur.....	66
3.3. Anayurt Oteli Filmi Yan Karakterleri.....	67
3.3.1. Zeynep Karakteri.....	68
3.3.2. Mahmut Karakteri.....	70
3.3.3. Ziyaretçi Kadın Karakteri.....	71
3.3.4. Ekrem Karakteri.....	73
3.4. Anayurt Oteli Filmi Ana Karakteri: Zebercet.....	76
3.4.1. Zebercet Karakterinin Ruhbilimsel İncelenmesi.....	81
SONUÇ.....	86
KAYNAKÇA.....	89



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Joseph Campbell: Kahramanın Formülü



RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.** Deus Ex Machine
- Resim 2.** Masumiyet (1997) Sinema Filmi Bekir Karakteri
- Resim 3.** İtirazım Var (2014) Sinema Filmi Selman Bulut Karakteri
- Resim 4.** Sarmaşık (2015) Sinema Filmi Cenk Karakteri
- Resim 5.** Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Afişi
- Resim 6.** Ziyaretçi Kadının Otele Gelişi
- Resim 7.** Zebercet'in Kendini Tanıtması ve Ziyaretçi Kadından Bahsetmesi
- Resim 8.** Anayurt Oteli (1987) Zeynep Karakteri
- Resim 9.** Anayurt Oteli (1987) Emekli Subay Mahmut Bey Karakteri
- Resim 10.** Anayurt Oteli (1987) Ziyaretçi Kadın Karakteri
- Resim 11.** Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Ekrem Karakteri
- Resim 12.** Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Yaşlı Adam Karakteri
- Resim 13.** Anayurt Oteli (1987) Ağanın Yolladığı Adamlar
- Resim 14.** Anayurt Oteli (1987) Zebercet Karakterinin Büyük Takıntısı
- Resim 15.** Anayurt Oteli (1987) Zebercet'in Pazar Yerinde Yabancılaşması
- Resim 16.** Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Zebercet'in Oedipus Kompleksi
- Resim 17.** Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Zebercet'in Obsesyonu
- Resim 18.** Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Zebercet'in İntiharı

GİRİŞ

‘Otelin Hayaleti: Bir anti kahraman Anlatısı Olarak Anayurt Oteli Filmi’ başlıklı tez üç ayrı bölümde ele alınacaktır. İlk bölümde kahraman olgusunun kökenlerine bakılacak ve önce mitolojilerde sonra destanlarda, sırasıyla Antik Yunan’da ve edebiyatta nasıl tanımlandığına ve tarihsel süreçte nasıl evrimlerden geçtiğine dair incelemeler yapılacaktır. Kahraman tanımlamasının farklı kültürlerde ve mitolojilerde nasıl ele alındığına dair odaklanılacaktır. Modern drama sanatının kökeni olan Antik Yunan’da tragedya ve komedyalarının hangi teoriler ile sınıflandırıldığına ve hangi kurallara bağlandığını anlatılacaktır. Edebiyatta ve antik tragedyalarda ilk olarak anti kahramanlar ele alındıktan sonra modern edebiyatta anti kahramana geçiş anlatılacaktır. Kahraman olgusunun incelemesi, masalların sınıflandırılması ve formüleştirilmesine dair çalışmalar analiz edilecektir. Anti kahramanların modern sanatta ve sinemada nasıl ele alındığından bahsedilecektir.

İkinci bölümde Türkiye Sinemasında anti kahraman anlatıları üzerinde durularak anti kahraman özellikleri hakkında yorumlarda bulunulacaktır. Üçüncü bölümde ise anti kahraman anlatısı, *Anayurt Oteli* filmi, Ömer Kavur, *Anayurt Oteli* sinema filmi karakterleri, Zebercet karakterinin bir anti kahraman anlatısı olarak eylem odakları ve Zebercet karakterinin psikanalitik altyapısına dair bir araştırma sunulacaktır. Tarihsel süreçte, klasik kahraman anlatılarının karşısında konumlanan anti kahramanların anlatılarının farklarına değinilecek ve Türkiye sinemasında modernist akımın getirdiği yenilikler ortaya konacaktır. Kendi içinde yeni olan ne varsa Eugene İonesco’nun da absürt akımı hakkında belirttiği gibi klasik yapıların temeli üzerinde yükselen klasik hikâye kalıplarının nasıl abartıldığı üzerinde durulacaktır. Bu doğrultuda anti kahraman anlatılarının nasıl biçimlendiğini anlamak için öncelikle klasik anlamda kahraman anlatılarının biçimlerini anlamak gerekmektedir. Bu sebeple, Antik Yunan ve Aristoteles’te başlayarak günümüz anti kahraman anlatılarına değinilerek *Anayurt Oteli* sinema filmi üzerine odaklanılacak ve detaylı bir film analizi yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM: SİNEMA SANATINDA KAHRAMAN'IN, ANTI KAHRAMAN'IN EPİSTEMOLOJİK OLARAK İNCELEMESİ, TARİH İÇİNDE GEÇİRDİĞİ EVRİMSEL SÜREÇLERİ VE ETKİLEŞİMLERİ

1.1. Kahramanın Tanımının Epistemolojik ve Tarihsel Olarak İncelenmesi

Türk dilinde "kahraman" sözcüğü, 1. anlamıyla; savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren kimse, alp, yiğit; 2. Anlamıyla; bir olayda önemli yeri olan kimse; 3. Roman, hikâye, tiyatro ve benzeri edebiyat türlerinde en önemli kişi. (<https://sozluk.gov.tr/?ara=kahraman> Erişim: 01.07.2023) Kahraman kelimesini etimolojik olarak incelersek, Türkçeye Farsçadan girmiştir. Orta Farsçada "iş buyuran" anlamına gelen "kahraman" sözcüğü "yapma, etme, iş, fiil" anlamına gelen "kâr" ile "buyruk, hüküm, hükümdar iradesi" anlamına gelen "ferman" sözcüklerinin birleşimidir. Farsça *kaḥramān* "İran mitolojisinde Şah Tahmasp'ın Qahtarasp tarafından tahtından mahrum edilen oğlu" sözcüğünden alıntıdır. Farsça sözcük Orta Farsça [Pehlevice veya Partça] *kārframān* "iş buyuran" sözcüğünden evrilmiştir. (<https://www.etimolojiturkce.com/arama/kahraman> Erişim: 01.07.2023)

İngilizceye Latince'den geçen "hero" kelimesinin kökeni ise Antik Yunan dilindeki "hereos" kelimesidir. Merriam Webster Sözlüğü kahramanı "büyük veya cesur davranışlar veya iyi nitelikler için takdir edilen bir kişi", "büyük bir güç veya yeteneğe sahip, genellikle ilahi kökenli olan mitolojik veya efsanevi bir figür.", "şanlı bir savaşçı," "başarıları ve asil nitelikleri nedeniyle takdir edilen kişi.", "büyük cesaret gösteren kimse." olarak tanımlamıştır. (Merriam Webster D.) Eflatun (Platon), Sokrates'ten önceki filozofların Daimon-Heros kavramı üstündeki görüşlerini Şölen'de derinleştirir.

"Homeros'un destanlarında Daimon insan biçimine girmiş bir tanrı buyruğudur. Sonraları Daimon kavramı soyutlaşır. Hesiodos'a göre Daimon'lar veya Heros'lar bu

dünyada erdemle yaşamış insanların ölümsüzlüğe ermiş canlandır. Bu yarı tanrısal varlıklar insanla tanrı arasındaki alışverişi sağlar.

Miletos'lu Thales de kâinatı bu gibi

Daimon'larla dolu görür. Herakleitos Daimon'ların insanlara bekçilik ettiklerine inanır, Pisagor da öyle düşünür." (Platon, 1958: 140-141).

Antik Yunan literatüründe yararlı ve iyi bir varlık olarak görülen Daimon, Hristiyanlık ile kötü ve karanlık bir şeytana dönüşmüştür. Antik Yunan yazınındaki kahramanları, tragedyaları ve komedyaları kendi çağında kuramsal anlamda inceleyen eserler arasında en kabul göreni Aristoteles'in Poetika eseridir. Tragedya ve komedy türlerini biçimsel anlamda inceleyen Aristoteles, kahraman özelliklerini, tanımlarını Poetika eserinde sınıflandırmış, kurallara bağlamış ve çağın yazarlarına belirli reçeteler sunmuştur. (Keskin, .D., & Büyük, Y. (2013). Antik Yunan Yazınsal Oyunlarında Yönetim Düşüncesi. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 18(1), 385-404). Aslında çok daha öncesine mitoslara ve efsanelere dayanan kahramanlar tragedyalar ekseninde edebi anlamda yeniden tanımlanmıştır.

Efsane ve destanlar ile ilgili en eski yazılı kaynaklardan biri M.Ö.2000'li yıllara tarihlenen Akadca yazılmış Gılgamış Destanı'dır. Destana konu olan Sümer Kralı Gılgamış'ın ve destanın tarihi ise M.Ö. 3000'li yıllara dayanmaktadır. (Bir. 2023.7,14) Destan, Uruk'un hükümdarı Gılgamış ile tanrılar tarafından Uruk halkına baskı yapmasını engellemek için yaratılan vahşi Enkidu'nun öyküsüyle başlar. Enkidu, tapınak fahişesiyle birleşerek uygarlığa adım attıktan sonra Gılgamış'ı Uruk'a, bir güç mücadelesine davet eder. Gılgamış, savaşı kazanmasına rağmen Enkidu ile dost olur. Birlikte, efsanevi Sedir Ormanı'na doğru altı günlük bir yolculuğa çıkarlar ve orada koruyucu Humbaba'yı yenmeyi ve kutsal Sedir'i kesmeyi planlarlar. Tanrıça İştara, Gılgamış'ı cinsel teklifini reddettiği için cezalandırmak amacıyla Gök Boğası'nı gönderir. Gılgamış ve Enkidu, Gök Boğası'nı öldürdükten sonra tanrılar, Enkidu'yu ölüme mahkûm eder ve Enkidu hayatını kaybeder. Enkidu'nun ölümüyle yıkılan Gılgamış, sonsuz yaşamın sırrını bulmak için tehlikeli bir yolculuğa çıkar. Sonunda, "İnsanın ölümü kaderindedir ve tanrılar, yaşamı ellerinde tutar" gerçeğini öğrenir. Ancak, inşa ettiği büyük yapılar, Siduri'nin tavsiyeleri ve ölümsüz Utnapiştım'in

Büyük Tufan hakkındaki anlatıları sayesinde, bu destan, din ve kahramanlık geleneğinde temel bir eser olarak kabul edilir; Gılgamış, daha sonraki kahramanlar için bir ilham kaynağı olur ve Homeros'un eserlerinde etkisine rastlanır.

Homeros'un M.Ö. 9.y.y.'da bugünkü İzmir, Aydın civarı Ege kıyılarında bulunan İyonya Devleti'nde yaşamış olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple Homeros'un Anadolu ile bağları kuvvetli olan Mezopotamya'da doğan Gılgamış Destanı'nı bildiği de varsayımlar arasındadır. Dor istilasından kaçarak güney Ege'ye gelen Akalar'ın kurduğu İyonya'da yazıldığı düşünülen Homeros'un *Odyssey* ve *İlyada* Destanları birçok anlamda Gılgamış Destanı'ndan izler taşımaktadır. "Gılgamış destanı kendinden sonra gelen Yunan, Hint ve Kuzey Avrupa destanlarına örnek olmuş" (Çığ. 2015: 38).

Türkiye'de "Mavi Anadoluculuk" düşünce hareketi içerisinde bulunan Azra Erhat, Cevat Şakir Kabaağaçlı, Vedat Günyol, Sabahattin Eyuboğlu, İsmet Zeki Eyüboğlu karşılaştırmalı mitoloji araştırmalarına büyük katkılar sağlamışlardır. Karşılaştırmalı mitoloji alanının ülkemizdeki öncü araştırmacılarından olan Cevat Şakir Kabaağaçlı bu düşünce akımına öylesine bağlıdır ki, Bodrum'un antik ismi olan Halikarnas'ı mahlas olarak kullanmış ve eserlerini Halikarnas Balıkçısı olarak yayımlamıştır. Cevat Şakir Kabaağaçlı *Hey Koca Yurt* eserinde Gılgamış Destanı, *Odyssey* Destanı ve *İlyada* Destanı arasında çeşitli bağlantılar kurmuş ve benzerliklerden söz etmiştir. (Sivri ve Kuşça. 2013, 39-52)

"Homeros yaşarken, Sümer'in Gılgamış Destanı Anadolu'da birçok dille çevrilmiştir. Bunun için, Homeros'un Gılgamış Destanı'ndan habersiz olması olanaksızdır, *İlyada*'da Gılgamış Destanı'ndan esinlenmiş birçok parçalar vardır. 'Örneğin *İlyada* Destanı'nda Akhilleus'un anası Thetis'in Zeus'a çıkıp yalvarması, Gılgamış'ta Tanrıça Nimsun'un, oğlu Gılgamış'a yardım etmesi için Zigurat'n üst tepesine çıkıp güneş tanrısı Şamaş'a yalvarmasına benzer. Buna bir rastlantı değildir. *Odysseus*'daki bütün Kirke efsanesi de Gılgamış Destanı'ndan alınmadır." (Kabaağaçlı, 1989: 16).

Bu bağlamda günümüz sinemasında klasik kahraman tanımı yapmadan önce Aristoteles'in *Poetika*'sında tragedya ve trajik kahraman hakkında belirtmiş olduğu kural ve çerçevelere değinmek yerinde olacaktır. *Poetika*'da tanımlanan kahraman tanımına geçmeden *Katharsis* kavramını ve tragedya yapısını anlamak gerekmektedir;

“O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir."Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.” (Aristoteles, 1987: 22-102).

Aristoteles, tragedyanın ereğini, Katharsis, temizlenme, tutkuların arınması diye gösterir ve böylece, tragedyayı, psikolojik olarak temellendirmek ister. Aristoteles Poetika’da Tragedya kahramanlarını birtakım özelliklere sahip olması gerektiğini anlatır. Tragedya kahramanının iyi olması gerektiğini ama bunun yanında ondan ders alınacak zaafı ve yanlışları da yapısında bulundurması gerektiğini belirtir. (Aristoteles, 1987).

Öykü içerisinde kahramanın farkında olmadan bir baht dönüşü yaşaması gerektiğini söyler. Tragedyada, durumu sezememekten, anlayamamaktan doğan yanılma ve bu bilinçsiz tercihi ya da hareketi doğrultusunda kahraman, kadersel olarak yıkıma sürükleyen düğüm noktasına ilerlemelidir. Çılgınlık ve ona bağlı oluşan delirme, Yunan tragedyalarında kullanılan temel olgulardan biridir. Özellikle de Sophokles ve Euripides’in oyunlarında sıklıkla karşımıza çıkar. Delirme, baht dönüşümünde meydana gelen mani ve melankoli halleriyle ortaya çıkmaktadır. İntihar eylemi bazı trajik kişilerde delirme eyleminin sonunda acıya dayanamayıp ortaya konulan eylem olarak gözükmektedir.

Genel anlamda tragedya kahramanlarını iyi olarak tanımlayan Aristoteles tragedyalarda kahramanları insani zaafı ile yıkıma sürükleyen yolda bir yol ayrımı olması gerektiğini, seyircinin de izlediklerinden ders çıkarmasının amaçlandığını belirtir. Poetika, dönemin tragedyaları ve komedyalarına yönelik yazılmış kuram ve teoriler içerir. Bu kuramlar temelde tragedya üstünde seyirciyi Katharsis’e ulaştırma amacındadır. Katharsis tragedyanın kalbidir ve öncelikle kahramanın, öykünün belirli noktalardan geçmesi gerektiğini gösterir. Antik Yunan’da yazılan Aristoteles tarafından düzenlenen bu teori ve tarifler bugün bile hala birçok modern ve modern sonrası sinema, tiyatro ve drama yazarlığında temel kabul edilmekle birlikte, yaratıcı yazarlık konusunda günümüzde dahi kullanılmaktadır.

“Aristoteles “katharsis” terimini kullanır ve “katharsis”i tragedyanın merkezi hâline getirir. Başka bir ifadeyle tragedyaadaki olay örgüsünün seyircinin olup biten karşısında acıma duygusu ve korkudan ürpermesini sağlayacak “Poiētēs”in “Poiēsis”inden Açılan Farklı Sahneler: Aristoteles’ten Platon’a “Tragedya” Ekseninde Bir Geri Dönüş |22| bir biçimde düzenlenmesi neticesinde söz konusu duygulardan “kurtulma”sı anlamına gelen “katharsis,” tragedyanın aslen çevrildiği gâyedir. Bu gâyenin gerçekleştirilmesi için de Aristoteles “aktör” veya “oyuncu”yu değil “izleyici” veya “seyirci”yi merkeze alır.” (Ümit Öztürk, Ayşe Gül Çıvgın. Sanatçının Yaratımından Açılan Farklı Sahneler: Aristoteles’ten Platon’a “Tragedya” Ekseninde Bir Geri Dönüş. Kilikya Felsefe Dergisi Sayı: 1, Nisan 2022, 17-32).

Aristoteles Tragedyanın temeline öyküyü (mythos) koyar ve Aiskylos, Euripides, Sophokles gibi büyük tragedya yazarlarından öykünerek tragedya kahramanlarına bir yol haritası çıkarır. Yine Poetika eserinde tragedyanın altı temel dayanağı şu şekilde ifade edilir:

“Bu öğeler, tragedyaı belli bir şiir türü olarak nitelendirirler. Bunlar: öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik'tir. Bunlardan ikisi (dil ve müzik), taklit araçlarını, birisi (dekorasyon) taklit tarzını ve geri kalan üçü de (öykü, karakter ve düşünceler) taklit nesnelerini oluşturur. Tragedyanın sahip olduğu bütün öğeler bunlardır.” (Aristoteles.1987: 23-24).

Aristoteles’in anlatımında yer alan bu öğeler birçok kuramcı ve yazara da referans niteliğindedir. Ünlü filozof temel eksene kişileri değil eylemlerini alır.

“... öğeler arasında en önemlisi, olayların [uygun bir şekilde] birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü, tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise, eylemdir, yoksa eylemlerin dışında olan bir şey değil. Karakter bakımından biz ya şu ya da bu özellikteyiz; eylem bakımından ise ya mutluyuzdur ya da mutlu değilizdir. O halde tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit amacını gütmmez. Tersine onlar, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. Böylece; eylemlerin ve öykünün, tragedyanın son ereğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Son erek ise bütün erekler arasında en önemlisidir.” (Aristoteles.1987: 23-24).

Klasik anlamda kahramanın ne olduğunu anlamak için bu öykü teorilerine ve kahramanın belirli noktalardan geçerek ilerlediği bu yapıları göz önünde bulundurmak gerekir. Aristoteles'in *Poetika* kitabını bir kuramlar kaynakçası olarak görmek mümkündür. Anti kahraman ve modern sonrası anlatım biçimlerini ele almak için tarih öncesi destanlardan, kahramanlardan başlayarak, antik tragedyalar, klasik edebiyat eserleri, tiyatro oyunları ve anlatsal sinema filmlerini göz önünde bulundurmak gerekir. İlerleyen bölümlerde bu örneklerle, kahraman türlerine değinmeden, tarihsel süreç ve değişimlere değinmeden önce, klasik anlamda kahramanın tanımlamasını epistemolojik olarak Antik Yunan tragedyaya yapısında incelenmesi oldukça önemlidir.

Anayurt Oteli filmi gibi absürdizmi çağrıştıran ve zaman zaman grotesk görünen anlatım biçimleri tercih eden sinema yapımları izlendiğinde, pek çok yönetmenin yerlerini ve kullanılış biçimlerini değiştirseler dahi, Antik Yunan tragedyalarındaki dramaturgi yapılarına öykünerek bir hikâye çatısı üzerinde karakterlerini hareket ettirdikleri görülmektedir. Aristoteles'in hem öykü üzerinde hem de kahramanlar üzerinde kavramlaştırdığı bu tanımlara değinmek yerinde olacaktır.

“Peripeteia (baht dönüşü), eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir. Bu da bize göre, olasılık ya da zorunluluk yasalarına uygun olarak oluşur. Anagnorisis (tanınma), adının da anlattığı gibi, bilgisizlikten bilgiye geçiştir. Bu da alın yazısının mutluluk ya da felaket için belirlediği kişilerin ya dostluğuna ya da düşmanlığına götürür. Sanat yönünden güzel tanınmalar, aynı zamanda peripeteia ile birlikte oluşan tanınmalardır. Peripeteia ve tanınma, böylece öykünün iki ögesidir. Üçüncü öge ise, acı veren eylem'dir (Pathos).” (Aristoteles. 1987: 35-36-37-38).

Aristoteles tragedyanın nitel öğelerinin dışında, nicel (dış) öğelerini de detaylı olarak anlatır. Bu öğelerin ise ortak olduğunu belirtir.

“Nicel (dış) bölümlere, yani tragedyanın içine aldığı bölümlere gelince: Bunlar, prolog, episod'lar, exodos, koro şarkısı'dır. Bu öğeler, tüm dramalarda ortaktır. Prolog, tragedyanın koro gelmeden önceki bütün bölümüdür. Episod, iki tam koro şarkısı arasında kalan bütün bölüm. Exodos, arkasında artık hiçbir koro şarkısının bulunmadığı bütün bölüm... Tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir. Bu, tragedya denen sanatın özelliğini oluşturur. Buna göre de tragedya

ozanının yapacağı şey şudur: Ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli; çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır, ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli; çünkü böyle bir şey, asla trajik olmazdı.”(Aristoteles. 1987: 35-36-37-38).

Aristoteles’in önemle değindiği konulardan biri de duyguları harekete geçirecek unsurlardır. Filozof karakterin bir kutuptan diğerine transit bir şekilde geçmesini doğru bulmaz.

“Çok kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi gerekir. Böyle bir olay her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de korku ve acıma duygusu uyandırmaz. Çünkü acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. O halde tamamıyla kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmesi ne korku ne de acıma uyandırır.” (Aristoteles. 1987: 35-36-37-38).

Antik Yunan eserlerinin ve düşünce formlarının bilimde, sanatta, felsefede, edebiyatta temel kabul edildiği göz önüne alınırsa, Antik Yunan tragedya ve komedy kahramanlarını da sinema sanatındaki kahramanlar ile karşılaştırmak çok önemlidir. Bu eksende düşünüldüğünde sinemada kahraman konusuna giriş yapmadan belirli kurallar çerçevesinde kurgulanan Antik Yunan tiyatro oyunları hakkında Aristoteles’in öykü ve kahraman ile ilgili görüşleri çerçevesinde temel unsurlar ile ilgili görüşlerine yer vermek gerekmektedir.

Protagonist, Friedrich Wilhelm Nietzsche’nin *Tragedyanın Doğuşu* eserinde Antik Yunan Tiyatrosunun doğuşu olarak gördüğü Dionysos Şenliklerinde satir kılığına bürünerek Dithyrambos şarkıları söyleyen koroların zaman içinde daha düzenli bir hal alması ile tragedya ve komedyalar çağının başlangıcında koroya cevap veren bir diğer korodur. (Nietzsche. 2002:63). İlk olarak Dionysos kültü olan bu koro şarkıları zaman içinde evrilen Antik Yunan tiyatro metinlerinin kaynağı olmuştur. Antik Yunan tiyatro yazarları koro bölümlerini gittikçe azaltarak ilk başlarda koro ile bu ilk oyun kişisi denilebilecek protagonist koronun diyaloglarını tekil bir oyuncuda, bir kahraman olarak kullanmaya başlamışlardır.

Temel bir çatışma üzerine kurulu olan tragedyalarda, kahramanlar daha sonraki çağlarda ortaya çıkacak olan melodramlardaki gibi saf iyi ve saf kötü olarak ayrılmamaktadırlar. Thespis, Aristoteles tarafından tragedyanın mucidi olarak anılmıştır ve çeşitli maskeler kullanarak değişik rollere bürünmüştür. (Çivilidağ.2022,28) Thespis ile birlikte ilk oyuncu tekil bir karakter olarak tragedyalara dahil olmuştur. Daha sonra oyun yazarı Eshilos ikincil oyuncu Deuteragonist'i de eklemiş ve Sophokles ve Euripides'in tragedyelerine öncül olmuştur. İşte bu noktada protagonist kahramanın karşısında antagonist kahraman da belirmiştir. Antagonist kahraman protagonist baş kahramanın hikâyede ilerleyebilmesi için ona yol gösterdiği gibi karşısında bir çatışma ve engel unsuru olarak pozisyonlanmıştır. protagonist kahraman hikâyenin baş kahramanıken çatışmayı yaratan antagonist kahraman olmuştur. Burada verilecek en iyi örneklerden biri, *Antigone* tragedyasıdır.

Antigone, savaşta ölen kardeşini gömmek istemektedir fakat kral Kreon devlet yasaları adına Antigone'nin kardeşini hain olarak gördüğü için bunu yasak etmiştir. "... Kendi ülkesine saldırdığı için vatan haini ilân eder ve cesedin gömülmesini yasaklar." (Zerenler, D. (2005). *Antigone'nin İki Farklı Yorumu*. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi(18), 263-272). Antigone'nin İki Farklı Yorumu. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi(18), 263-272). Antigone insani yasaları savunurken, Kreon devlet yasalarını savunuyordur. Sophokles bu tragedya kahramanlardan birini tamamen iyi diğerini kötü olarak da göstermemektedir. İki kahramanın da kendileri adına savunduğu çatışan değerler söz konusudur. Trajik unsur buradan türetilerek hem hikâye akışı için baş kahramana aksiyon itkisi yaratmak hem de izleyicinin bir ders çıkarması amaçlanmıştır.

Erken dönemde Eshilos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyası, bir Titan kahraman olan Prometheus'un tanrılara karşı çıkararak ateşi tanrılardan çalması ve insanlara getirmesi sonucu cezalandırılmasını anlatır. Antik Yunan Tiyatro oyunlarında dinsel, mitsel kökenler olduğu gibi, zaman içinde tanrılardan insanlara doğru evrilen kahramanlarda uhrevi olandan dünyevi olana bir geçiş de yaşanmaktadır. Bütün bilimlerin ve sanatların başlatıcısı olarak görülen, akıl ve ateş tanrısı bir titan olan Prometheus gibi doğrudan oyun kahramanı olarak sahnede temsil edilen Antik Yunan çok tanrılı Olympos panteonundan pek çok tanrı ve tanrıçayı da görmek

mümkündür. Bu kimi zaman doğrudan sahnede görünen oyun kahramanları olarak da bir habercileri, haklarında konuşulması ile de mümkün olmaktadır. Zeus, Dionysos, Apollon, Demeter, Athena, Hephaistos, Hera, Ares, Hermes gibi pek çok Antik Yunan tanrısı doğrudan oyunlarda sahnede görülebilmektedir. (Akgül. 2012: 22). Hatta *Deus Ex Machina* diye adlandırılan ve oyunlarda olay ve durumlar çıkmaza girdiği zaman bir vinç sistemiyle sahneye inen, sorunları çözen, açıklığa kavuşturan, bir trajediyi önleyen tanrılar olduğu gibi sahnede ölen bir kahramanı da yine bu vinç vasıtası ile sahneden çıkarabiliyorlardı. (Keskin, S., & Yılmaz, H. (2023). Ex Machina: Yapay Zekânın Post-Kadınlaştırılması ve Kadınsal Günahkârlığın Sinemasal Yeniden Üretimi. Baçini Sanat Dergisi, 1(2), 1-26).

deus ex machina



Resim 1. Deus Ex Machina

Bu örneğin verilmesindeki en önemli sebep, kahramanların Antik Yunan'daki çok tanrılı panteon sisteminde, yaratım sürecinde çok önemli bir yer tuttuğuna işaret etmektir. Pek çok gücün ve kavramın kişileştiği bu tanrılar kahramanlar vasıtası ile sahnede yer alabiliyordu. Her dönemin ve şehir devletin kendine has inanç yönelimi ile bir tanrıyı inanç kültürünü sahnede görmek mümkündü. Pek çok dönem tiyatrosu sahnesinin tam ortasında bulunan sunak taşı erken dönemde kurban törenleri ile bir kültür ile iç içe geçen törensel anlayış zaman içinde pek çok değişim geçirmiştir. Antik Yunan oyunlarının ve kahramanların temelinde inanç kültürleri her zaman önemli bir yer taşımıştır.

Tragedyalarda Mytos, Ethos ve Logos kavramları da kahramanları birbirinden ayıran farklılıklar konusunda anlamak açısından önemlidir. Öyle ki zaman içinde değişen şeylerden biri de oyunlarda tanrılar ve tanrısallık temaları gittikçe azalırken, halktan ve alt tabakadan olmasa bile tanrı ya da soylu olmayan kişilerin de birer kahraman olarak oyunlarda yer almaya başladığını görülmektedir. Günümüzde rastlanan modern dramaların ve kahramanların özü, Antik Yunan mitlerine ve hikayelerine dayansa da çok zengin ve değişken bir düzlemde özgürce üretilebilen bir kaynak olmuştur. Bu anlamda Azra Erhat'ın *Mitoloji Sözlüğü* önsözünde belirttiği şu bölüm kahramanları ve dönemi anlamada çok kıymetlidir:

“İlkin Söz vardı, der Kitap. Bunu Platon duysa, söz mü, hangi söz, diye sorar. Çünkü eski Yunan dilinde söz kavramını vermek için bir değil, üç sözcük vardır: Biri "*mythos*", öbürü "*epos*", üçüncüsü "*logos*". Mythos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir. Ama mythos'a pek güven olmaz, çünkü insanlar gördüklerini, duyduklarını anlatırken birçok yalanlarla süslerler. Bu yüzden ki Herodot gibi bir tarihçi mythos'a tarih değeri olmayan güvenilir sözler der, Platon gibi bir filozof da mythos'u gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal diye tanımlar.” (Erhat.1996: 4,5,6).

Erhat, epos ve ve mythos arasındaki farka değinirken, logos kavramını da eski düşünürler aracılığıyla anlatır.

“Epos daha değişik bir anlam taşır: Belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen, okunan sözdür, epos insana tanrı armağanıdır, güzelim süslü sözleri bir araya getirerek büyüler dinleyicilerini bir ozan... Mythos'la epos arasında ilkinden bir yakınlık vardır, mythos söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriği ise, epos da onun doğal olarak aldığı ölçülü, süslü ve dengeli biçimidir.” (Erhat.1996: 4,5,6).

Yazar Erhat'a göre ilkçağdan beri insanlar sözün büyüsünü keşfetmiş ve onunla ölümsüz eserler, anlatılar ortaya koymuştur. Öyle ki bu anlatılar günümüze kadar tazeliğini koruyarak gelebilme başarısını göstermişlerdir.

“Homeros'tan bugüne dünya sanatçıları mythos'u kendilerine tükenmez bir esin kaynağı olarak almışlardır... Erken ilkçağda "mythologeın" diye bir fiil vardır, masal

anlatmak demektir, sözlü gelenekle dilden dile aktarılan efsanelerin ozanlarca sürdürülmesini de belirtir. Mythologia kavramı da aynı anlama gelir. Mythos, epos, giderek logos bile birleşmişlerdir onun doğup gelişmesine. Bunu anladığı içindir ki, ilkçağ insanı sözle birbirinden renkli, büyüleyici ve inandırıcı yapıtlar yaratabilmiş ve sözün bir kitap içinde donmasını önleyerek, çağdan çağa, insan kanı gibi sıcak sıcak akmasını, böylece canlılığını sonsuzluğa dek aktarmasını sağlamıştır.” (Erhat.1996: 4,5,6).

Antik Yunan demokrasisi içinde şehrin merkezinde bulunan dev tiyatrolarda izlenen oyunların yönetici sınıf için de eleştirel bir tarafı olabiliyordu. Komedyaya yazarı Aristophanes’in komedyaları, pek çoğu çağın güncel konular üzerinde taşlama niteliği taşıyan eserlerdir. Özellikle Perikles döneminde bu özgür ortamda Antik Yunan draması altın çağını yaşamıştır. (Gülhan. 2018: 12).

Tragedya ve komedyaya kahramanlarını birbirlerinden ayıran en önemli özellik tragedya kahramanları ortalamadan yüksek ve iyi karakterlerden oluşuyordu, komedyaya kahramanları ise ortalamadan düşük, yerilecek nitelikleri olan karakterlerden oluşuyordu. Aristophanes’in Lysistrata komedyasında bir kadın kahraman Lysistrata, kadınları organize ederek savaş karşıtı bir eylem planıyla savaşa katılmaya son vermezlerse kocalarıyla cinsel birliktelik yaşamamaya ikna eder. Atinalı kadınlarla Spartalı kadınlar bir olur ve Akropolis’i ele geçirirler. Sonunda her iki tarafın erkekleri de barışa ikna olurlar. Bu komedyaya ilk savaş karşıtı oyunlardan olup, feminist düşünce için de kökensel anlamlar taşır.*

Felsefî alanda çağdaşların en önemli meselelerinden birinin denge konusu olduğu düşünülünce de özellikle tragedyalarda karşıtlık sonucu oluşan trajik unsuruyla diyalektik bir anlam arayışı vardı. Latince anlamı kibir ya da küstahlık olan hybris, kahramanların yanlış davranışlarla yıkıma sürüklenmesi sürecidir. “Antik Yunan insanı, pek çok farklı eylemi hybris olarak görürdü: Fazla yemek, şehvet düşkünlüğü, öldürmek, intihar etmek, hayvan sesleri çıkarmak.” (Bursa, S. (2016). Hybris Kavramına Yeniden Bakmak ve Modern Tragedyaları Bu Çerçeveden İncelemek. Tiyatro Eleştirmenliği

* Lysistrata komedyasının ülkemizde bir sinema uyarlaması olarak *Şalvar Davası* (Kartal Tibet, 1983) filmi yapılmıştır.

Ve Dramaturji Bölümü Dergisi(22), 41-54). Sophokles'in Antigone tragedyasındaki Kral Kreon'da hybris örneği olarak kabul edilebilir. Thebai'ye Karşı Yediler savaşı içinde yer alan iki kardeş, Polyneikes ve Eteokles karşıt güçler içinde mücadele etmektedir. Oidipus'un kayınbiraderi ve çocukların dayısı olan Kreon tahta geçer ve Polyneikes'in gömülmemesine veya onun için yas tutulmamasına karar verir. Antigone, bu yasayı çiğner ve kardeşi Polyneikes'i gömer. Antigone, Kreon'un oğlu Haimon ile nişanlıdır. Buna rağmen Kreon, Antigone'nin bu yaptığını affetmez ve devlet yasalarını esnetmez. Antigone'yi aile üyelerinin olduğu mezar mağaraya kapatarak aç ve susuz ölüm cezasına çarptırır. Kreon bu kararından vazgeçse de çok geç kalmıştır. Kreon mezara geldiğinde Antigone kendini çoktan öldürmüştür. Haimon babası ile burada yaşadığı tartışma sonunda kendini öldürür. Kreon'un eşi Eurydice, oğlunun ölüm haberini alınca o da intihar eder. Kreon, yaşanan olaylar karşısında kendi kibri sebebiyle yıkıma uğrar. Aristoteles'in Sophokles'in ustalık eserlerinden biri olarak gösterdiği tragedyalardan olan Antigone tragedyası izleyicilere Kreon'un yıkımı göstererek katharsis yaşatır. (Aristoteles. 1987: 97).

Antik Yunan ve sonrasındaki Roma döneminde demokrasiden imparatorluk düzenine geçiş sürecinde de kendi içinde evrim geçiren hikayeler oyun metinlerinde trajik unsurundan uzaklaşarak gittikçe karakterlerin iyi ve kötü olarak sınıflandırıldığı bir biçim almaktadır. Hatta Roma döneminde komedyanın gittikçe içeriği zayıflayan bir ana yönelim olduğu görülmeye başlanmıştır. Bu komedyalar da Aristophanes'in iğneleyici eleştirel komedi türü gibi siyasi taşlama değil daha çok kaba güldürü yönünde ilerlemektedir. Artık tiyatroların yerini zamanla arenalar ve oyuncuların yerini gladyatörler almaya başlamıştır. “O yıllarda sadece tiyatral gösterilerin sergilenmiş olduğu amfi tiyatroları, yeni tanıştıkları gladyatör oyunları ve vahşi hayvan gösterileri için yeniden şekillendirmişlerdir.” (Uzunaslan, Abdurrahman. Antik Roma'da Gladyatör Oyunları. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi 2005, Sayı:12, ss.. 15-58). Bu sebeple de edebi üretim olarak bir gerileme yaşanmıştır. Antik Yunan edebiyat ve felsefesindeki üstün ahlak, etik, denge prensipleri, demokrasi gibi kavramlar yerini kaba güç ve şiddete bırakmıştır.

Roma İmparatorluğu döneminde ilk başlarda Hristiyanlık şiddetle bastırılan bir inanç sistemi olarak görülürken, zamanla Roma İmparatorluğu'nun temel dayanağı haline gelmiştir.

Orta Çağ'a gelindiğinde ise kahramanlar artık kesin çizgilerle belirlenmiş olarak iyi, kötü, melek, şeytan olarak ayrılmış ve moralite oyunları olarak adlandırılan, misyonu Hristiyanlık ile ilgili öykülerin anlatılması olan, gezici tiyatro kumpanyalarının ürettiği, kutsal kilisenin gözetiminde ahlaki, öğretici oyunlar ile yaşamaya başlamıştır. Bu moralite oyunlarında kesin çizgilerle ayrılmış, çatışmanın, trajik unsurun eksik olduğu, iyi ve kötünün kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı idealize edilmiş baş kahramanlar ve karşılarında da damıtılmış kötü kahramanlar ya da düşmanlar yer almaktadır. Orta Çağ'da kahramanlık hikayeleri olarak İngiliz halk kahramanları karşımıza çıkmaktadır. Robin Hood, bir yanlışlık eseri birini öldürür ve kanundan kaçarak yaşamak zorunda kalır. (Özer.2019: 259). Zenginlerden çalarak fakirlere dağıtır ve etrafında bir çete oluşur. Bir başka İngiliz halk kahramanı Arthur'un savaşta tek eliyle yüzlerce kişiyi öldürdüğü ve meşhur Excalibur kılıcını saplandığı kayadan çıkartarak kral olduğu rivayet edilir (İstanbuluoğlu. 2019: 5). Büyücüsü Merlin de en az onun kadar meşhur bir kahramandır. *Valkyrie, Tekboynuz gibi* insan üstü kahramanlara da rastlanır. Orta Çağ'da pek çok savaş, kahramanlık öyküsü ve şövalye kahramanlık romansları vardır.

Zamanla skolastik düşüncenin yerini hümanizmin aldığı dönemde edebiyatta 16.yy'da İngiliz dilinin önemli oyun yazarlarından William Shakespeare karşımıza çıkmaktadır. Shakespeare hem tragedya ve hem komedyacı biçiminde oyunlar yazmıştır. Shakespeare, günümüzde hâlâ incelenmeye ve sahnelenmeye devam eden klasikleşmiş Hamlet, Macbeth, Othello gibi kurgu veya Julius Caesar, Antonius ve Kleopatra gibi yarı-kurgu kahramanlar yaratarak gerçek tarihi olaylardan yola çıkmış, hayat verdiği karakterlerle drama sanatına damgasını vurmuştur. (Kayabaşı, Ş., & Öztürk Çetindoğan, M. (2022). Shakespeare'in Kral Lear, Macbeth ve III. Richard Tragedyalarında Trajik Kahraman ve Kötü Adam. Art-E Sanat Dergisi, 15(29), 536-559. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1081508>).

Rönesans ve Aydınlanma, Sanayi Devrimi sonrası 19.y.y. sonlarına doğru psikoloji biliminin ciddi atılımlar gerçekleştirmeye başlamasıyla birlikte edebiyatta da klasik yapıların yerini farklı düşünce tarzlarına bırakmıştır. Zamanla iyi özelliklerle donatılmış, üstün ahlaklı, cesur, parmakla gösterilen klasik kahramanların yerini de anti kahramanlar almaya başlamıştır. Bu bölümde, anti kahramanı için klasik anlamda kahraman tanımının kökenleri ve tarihsel değişimleri bir arada ele alınmıştır.

1.2. Kahraman Arketipinin Doğuşu ve Sinemada Kahraman

Sinemada kahraman tanımının öncesinde, kronolojik olarak kökenine, tarihte ilk kez destanlar yoluyla insanlığın dağarcığına kazındığına sonrasında da Antik Yunan tiyatro oyunlarında yazarların oyunlarında çağlar boyunca bir değişim ve dönüşüm yaşayarak gelişimin sürdürdüğüne değinilmiştir. İşte bu noktada artık kahraman bir anlatı olmaktan çıkarak bir seyir durumunun subjesi olmuştur. Tarih boyunca Antik Yunan tiyatrosunun da dramının da sinemanın da kökeni olan bu anlatı kültürü genel olarak kahramanlık hikayeleri ile bezenmiştir. Dünden bugüne bir değişim içinde olan her şey gibi kahraman da bir değişim içindedir. Nasıl ki ilk kahramanlar üstün özelliklerle donatılmış tanrılar ve yarı tanrılarsa, zamanla kahramanlar, krallar, kraliçeler, prensler, prensesler olmuşlardır. Prometheus'tan, Antigone'ye ve oradan da günümüze doğru geldikçe savaşçı, kral, şövalye, aziz kahramanlardan hikayesi gittikçe normal insanlar ekseninde ilerleyen, gittikçe daha da insanileşen kahramanlar da yazılmaya başlanmıştır.

Daha insan özellikli kahramanların anlatılması yanında aynı destanlardaki gibi tanrı, yarı tanrı nitelikli süper kahramanların hikayeleri de yazılmıştır. Joseph Campbell kahraman türlerini savaşçı, aşık, imparator ve tiran, dünya kurtarıcı, aziz olarak kahraman gibi ayırımlarla daha ayrıntılı olarak sınıflandırmaktadır. Sinemada kahramanların kategorize edilmesinde bir önemli nokta da yine kökenini Antik Yunan edebiyatından alan Protagonist ve Antagonist kavramları olmuştur. Temel olarak Protagonist Antik Yunan tiyatro oyunlarında koroya cevap veren koro olarak ortaya çıkmaktadır.

“Anlatısal sinemanın ilk günlerinden itibaren kurgusal filmlerin büyük kısmınsa iki karakter sürekli çelişmiştir. Bunlar iyi adam ve kötü adamdır; kavramsal olarak protagonist ve antagonist, halk arasında ise Kahraman ve Kötü Adam olarak bilinirler. Birçok film anlatısı kişisel bir hedefin peşinde koşan Kahraman’ın eylemleri ile onu engellemeye çalışan Kötü Adam’ın çabaları arasında geçer.” (Costello, John. Senaryo Yazımı. Çev. Barış Baysal. Kalkedon, İstanbul Ekim 2010:66,67).

Tarihsel bir evrim geçiren kahraman olgusu, zamanla pek çok değişim geçirse de birçok anlamda kaynağının Antik Yunan kahraman yapısında gözlemlenebilmesi mümkündür. Sinema tarihinde süper kahraman hikayeleri olarak işlenen filmlerde Antik Yunan dönemi tiyatro oyunlarındaki tanrı ve yarı tanrı özellikli kahraman yapısı benzeri yapımlar görülmektedir. Çizgi roman dünyasının kurgularının sinemaya aktarılmasıyla, Superman (1978) gibi birçok sinema filmi çekilmiştir. DC Comics ve Marvel evrenleri olarak tanımlanabilecek iki farklı fantastik kurgusal evrende, birçoğu kendi kurgusal evrenleri içinde birbirleriyle bağlantı sinema filmleri çekilmiştir.

DC kurgusal evreni daha çok insan süper kahramanları konu edinirken, Marvel kurgusal evreninde süper kahramanlar ekseninde ilerlemiştir. Geriye baktığımız zaman bu kurgusal evren kahramanlarının tarihi destanlardaki, başta Antik Yunan mitolojisi olmak üzere pek çok mitem esinlendiği gibi, Antik Yunan tragedya larındaki tanrı, yarı tanrı kahramanlardan izler taşıdığını görmek mümkündür. Sinemada kahraman olgusunu incelerken asırlar sonra bile *Spartacus*, *Gladyatör*, *Truva* filmlerinin kahramanları gibi Antik Dönem hikayelerinin sıkça işlendiği görülmektedir. Esin kaynağını ve yaratım biçimini antik dönemden alan kahramanlık temalı sinema yapımları olduğu gibi modern zamanın, yakın tarihin gerçek kahramanlık hikayeleri üzerine de sıklıkla sinema filmleri çekilmiştir. Tarihte yaşayan gerçek kişilerin kahramanlık hikayeleri de sinemada sıkça konu edilmiştir; *Schindler's List* (Schindler’in Listesi.1993), *Ghandi* (Gandi. 1991), *A Beautiful Mind* (Akıl Oyunları. 2001), *Breaveheart* (Cesur Yürek. 1995) gibi yapımlar bu filmlere örnektir. Sinemada klasik anlamda kahraman tanımı temel olarak üçe ayrılabilir: Tarihsel kahramanlar, kurgu kahramanlar ve yarı kurgu kahramanlar.

Sinemada kahramanı tanımlarken protagonist ve antagonist kahramanların birden fazla kahraman olarak ya da özellikle bilimkurgu sinemasında insan olmayan hatta bazen bir robot ya da simülasyon olarak bile kullanıldığının görülmesi mümkündür. Bu konuya dünya sinemasından bir örnek olarak *The Lord Of The Rings* (Yüzüklerin Efendisi, Peter Jackson, 2001) filminde protagonist karakter Gandalf'ın karşısındaki Saoron, antagonist kahramandır. Hatta bu tip fantastik filmlerde kahramanları aydınlık taraf ve karanlık taraf olarak kalabalık birer grup halinde de görebilmek mümkündür. *Matrix* (Lana Wachowski, Lilly Wachowski,1999) filmleri serisinde, protagonist neo kahramanı karşısında antagonist Ajan Smith kahramanını görülür. *Star Wars* (Yıldız Savaşları, George Lucas. 1977) film serileri gibi modern sinemanın büyük prodüksiyonlarında ise protagonist karakterlerin hikâye içinde antagonist kahramana dönüştüğü görülmektedir. *Star Wars* film serisinde, Anakin Skywalker, protagonist kahraman olarak başladığı hikâye içinde yaşadığı dönüşüm sürecinde de antagonist'e evrilme yaşamaktadır. Bu bağlamda, burada kökenleri Antik Yunan oyunlarında görünen hybris tanımlamasının Anakin Skywalker'ın film serileri içinde Darth Vader'a dönüştüğü süreç görülmektedir.

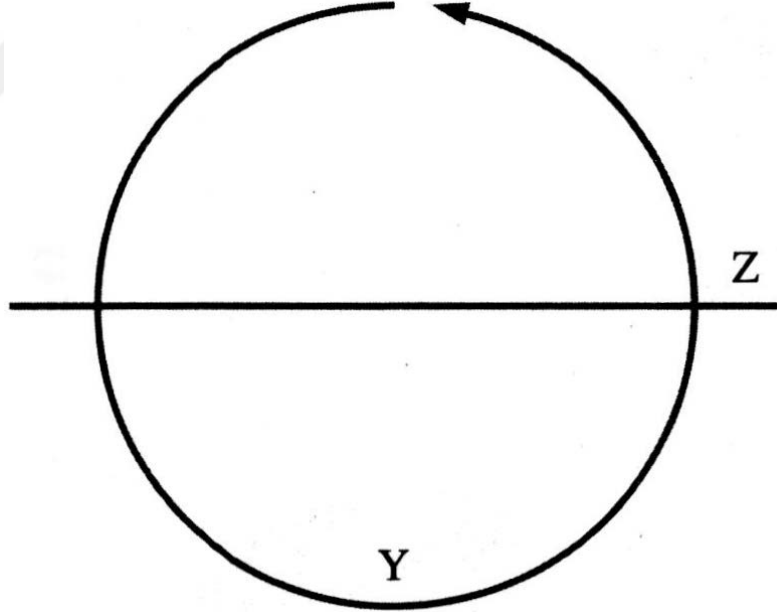
Hybris'in cisimleşmiş hali denilebilecek başka bir örneğine de J.R.R. Tolkien'in yazmış olduğu *Yüzüklerin Efendisi* fantastik roman serisinin sinema uyarlamasında rastlanmaktadır. Bu film serisinde, hybris bir kahraman özelliği olarak değil, bir objeye, her şeye hükmeden bir güç yüzüğü olarak yüklenmiştir. Bu yüzüğü kim takarsa taksın, yüzüğün gücü karşısında kahramanlarda hybris'i uyandırmaktadır.

Sinema filmleri içerisinde hybris'e en iyi örnek gösterilebilecek kahramanlardan biri de *The Devil's Advocate* (Şeytanın Avukatı, Taylor Hackford,1998) filminde davasını kabul ettiği kişilerin masum olmadıklarını bildiği halde savunmalarını yapan, zengin ve lüks bir hayat yaşamak uğruna kibre kapılan Avukat Kevin Lomax'tir. Kevin Lomax filmde suçlu bir müvekkilinin davasını alır ve kazanır. Bunun üzerine çok zengin bir iş adamı ve avukatlık firması sahibi John Milton'dan bir teklif alır. Filmin içinde hem hybris'in cisimleşmiş hali hem de antagonist kahraman diyebileceğimiz John Milton bir şeytana dönüşür. Kevin Lomax'ın karısı hikâyenin sonunda akıl sağlığını kaybeder. Bu trajik hikâye sonunda Kevin Lomax kurtuluşu John Milton'un ofisinde intihar etmekte bulur.

1.2.1. Joseph Campbell ve Kahramanın Yolculuğu

Campbell'a göre kahramanın yolculuğu asırlardır aynı şekildedir ve değişmemiştir. Joseph Campbell'in 1949 yılında yazdığı "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" kitabı uzun yıllardır birçok kişiye rehber olmuştur. Yazara göre önemli olan kahramandır. Campbell, Kahramanın yolculuğu modelini farklı aşamalarda ele alır ve epik kahraman evrelerini şöyle açıklar:

“Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir: aynılma-erginlenme-dönüş: buna monomitin çekirdek birimi denebilir. Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğüstü tuhaflikar bölgesine doğru ilerler (X): burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır (Y): kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner (Z).” (Cambell.2017: 37).



Şekil 1. Joseph Campbell Kahramanın Formülü

Prometheus, gökyüzüne tanrılar katına yükselir ve onlardan ateşi çalarak yeryüzüne geri döner. İason altın postu almak için çok zor mücadelelerden geçer ve hakkı olan tahtı almak için geri döner.

Aeneis yeraltına iner, ölümler nehrini geçer, üç başlı köpek Kerberos'a et verir ve babasının hayaletiyle konuştuğundan sonra fildişi kapıdan geçerek dünyaya geri döner.

Buda olma yolunda sarayından ayrılan prens Siddhartha Gotama birçok engeli aştıktan ve birçok erginleşme yaşadıkten sonra Nirvana'ya varır ve bu mutlak farkındalığı korumak ister fakat Tanrı Brahma yeryüzüne iner ve ondan bilgiyi insanlarla paylaşmasını ister Buda bunun üzerine kutsal yolun bilgisini paylaşmak üzere şehirlere gider. (Campbell. 2017)

Apollon ve Daphne mitolojisinde karşımıza çıkan Apollon'un Daphne'nin güzelliğine hayran olarak onun peşine düşmesi ve Daphne'nin kaçarak, nehre "baba beni kurtar" diye seslenmesi, sonucu bir defne ağacına dönüşmesi ile ilgili Campbell *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda şöyle söz eder;

"Kız anne baba imgesine geri dönmüştü ve orada, anneye olan aşk hayalinin bir eşe bağlanma halinden uzak tuttuğu o başarısız koca gibi bir koruma bulmuştu. Psikanaliz literatürü bu türden umutsuz saplantı örnekleriyle doludur. Temsil ettikleri şey, çocukluk egosunun, duygusal ilişkiler ve idealler alanıyla birlikte bir kenara kaldırılmasında yaşanan bir yetersizliktir. Kişi çocukluğun duvarları içinde hapis kalmıştır: baba ve anne eşik muhafızları olarak durur ve birtakım cezalardan korkan çekingen ruh, kapıdan geçmeyi ve dışarıdaki dünyaya doğmayı başaramaz." (Campbell.2017: 64-65).

Campbell, bir teori, bir formül haline çevirdiği kuramıyla, birçok psikolojik çıkarımın, mitlerde, efsanelerde, masalarda olduğunu savunmuş ve bu içerik üzerinden pek çok duruma örnekler vermiştir. Campbell kadim bilgiler ve anlatılar ekseninde psikanaliz çıkarımlarında bulunmaktadır. Simgesel olarak kullanılan birçok anlatımı psikanalist kuramla iç içe geçirerek kahramanın sonsuz yolculuğuna getirdiği yorumlarla incelikli bir bakış açısı sunmaktadır.

1.2.2. Vladimir Propp'un Çalışması Açısından Kahraman

Bu bölümde göstergebilim, etnoloji ve folklor alanlarında hikâye çözümlemeleri üzerine çalışmalar yapan Vladimir Yakovlieviç Propp'un kahraman tanımlamaları üzerinde durulacaktır. Vladimir Propp, 1928 yılında yayınladığı '*Masalın Biçimbilimi*' eserinde Rus halk masalları üzerinde durmuş ve ortak noktaları üzerinde incelemeler gerçekleştirmiştir. Propp masalları yapısal olarak

incelemiş ve çözümlenmiştir. Propp geliştirdiği yöntemle masalların işlevleri üzerinde durmuş ve nasıl bir kanava üzerinde kuruldukları üzerine tanımlamalar yapmıştır. ‘Vladimir Propp Metodu’ ya da ‘Morfolojik Yöntem’ olarak bilinen bu yaklaşımlar pek çok hikâye ve masal çözümlemesinde yaygın inceleme yöntemleri olarak sınıflandırılmıştır. Propp’un ‘*Masalın Biçimbilimi*’ çalışması 1958 itibarıyla başka dillere tercüme edilmeye başlanmış ve peş peşe gelen çevirilerin ardında metin, anlatı incelemeleri konusunda araştırma yapan pek çok kişiye esin kaynağı olmuştur.

“Biçimbilim (morfoloji) sözcüğü, biçimlerin incelenmesi anlamına gelir. Bitkibilimde, biçimbilim, bir bitkiyi oluşturan bölümlerin ve bu bölümlerin hem birbiriyle hem de bütünlü kurdukları bağıntıların incelenmesini kapsar; bir başka deyişle, bir bitkinin yapısının incelenmesidir biçimbilim. Masalın biçimbilimi kavramının ve teriminin var olabileceğini hiç kimse düşünmemiştir. Oysa, halk masalı alanında, biçimlerin incelenmesi ve yapıyı düzenleyen kuralların ortaya konması olanaklıdır; hem de organik oluşumları inceleyen biçimbiliminki kadar bir kesinlikle.” (Propp. 2018: 3).

Propp, kahramanların eylemlerini yedi değişik türde kategorize eder. Bunlar; Saldırgan, Bağışçı, Yardımcı, Aranılan Kişi, Gönderen, Kahraman ve Düzmece kahraman olarak karşımıza çıkar. Propp’a göre karakterin eylemi işlevidir ve hikayedeki amacına göre belirlenir. Propp masalların anlatımının otuz bir adet olay örgüsüyle tanımlar. Propp, Alexander Afanasyev’in ‘*Rus Halk Masalları*’ antolojisindeki elli ve yüz elli numaralı yüz masalı üzerinden sınıflandırmıştır. Propp bu masalarda sabit ve değişken ilkeleri inceleyerek masal etimolojisini sınıflandırmış ve kuramlaştırmıştır. Propp bu kuramı formüleştirenken roma rakamlarını, sayıları ve Yunan harflerini kullanmıştır. (İnce, M. (2018). Vladimir Propp’un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemi Işığında Hüsn ü Aşk Mesnevi’sinin Yapısal Yönden İncelenmesi. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 2(1), 81-95).

Propp, Aristoteles’in Yunan tragedyalarına ve komedyalarına yönelik yaptığı yapısal incelemeler ve kategorizasyonundan farklı olarak masalların bütün unsurlarını formüleştirenken dünyanın hemen hemen her masal kültürüne uyarlanabilecek bir matematik formülü geliştirmiştir. Kahraman kötülüğü gidermek için yola çıkacak (A) ve kötülüğün giderilmesi ile işlevini yerine getirecektir (K). Propp’un bu otuz bir adet

işlev ve yedi eylem biçimi ile teorileştirdiği bu biçimbilim birçok teorisyen ve araştırmacı tarafından kaynak olarak kullanılmış ve pek çok yeni bakış açısı getirilmiştir.

1.3. Anti Kahraman Arketipinin Doğuşu

Alışılmış kahraman özelliklerinin dışında karşılaşılan anti kahraman için tek bir tanım yapmak mümkün değildir.

“O “yaşamla bağını az ya da çok kaybetmiş, kör topal idare eden insanları” temsil eder artık. Böyle bir kahraman ise olsa olsa “kahraman karşıtı tüm özellikleri kasten” kendinde toplayan bir “anti-kahraman” olabilir (Dostoyevski, 2017: 141). Fyodor Dostoyevski'nin Yer Altından Notlar(1864) adlı kitabında ilk kez kullandığı bu terim günümüzde özellikle romanlar, televizyon dizileri ve film sektörü sayesinde son derece popüler haldedir.” (Berrin Turan Tilbe, Antik Kahramandan Anti Kahramana: Kahraman Kavramının Kökeni ve Gelişimi. Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E - Dergisi ISSN: 2149-5866 Cilt:6, Sayı:1, s.142-158, Yaz 2019).

Arketip, Carl Gustav Jung tarafından geliştirilen ve psikoloji, mitoloji, edebiyat, sanat gibi çeşitli alanlarda kullanılan bir kavramdır. Jung'a göre arketipler, kolektif bilinçdışının derinliklerinde var olan ve evrensel ve ortak insan deneyimlerini temsil eden temel semboller, motifler veya kalıplardır. İnsanların ortak deneyimlerinin, duygu ve düşüncelerinin derinlemesine anlaşılmasını sağlarlar. Arketipler, bireyin kişisel deneyimlerinden bağımsız olarak var olan ve geniş bir kültürel ve tarihsel bağlam içerisinde ortaya çıkan temel yapı taşlarıdır. Bu nedenle farklı kültürlerde farklı şekilde ifade edilseler de temel özellikleri ve anlamları genel olarak benzerdir. Örneğin kahraman arketipi birçok mitolojide, efsanede ve edebiyat eserinde ortaktır. Kahraman zorlu bir yolculuğa başlar, bir dizi denemeden geçer ve sonunda amacına ulaşır. Bu arketip kişinin içsel gücünü ve dönüşümünü temsil eder. Arketiplerin kaynaklarıyla ilgili olarak Jung, bunların kolektif bilinçdışından kaynaklandığını öne sürdü. Ona göre insanlar tarih boyunca benzer deneyimler yaşadıkları için ortak semboller ve motifler üretirler. Bu sembol ve motifler mitler,

rüyalar, efsaneler, dinler ve diğer kültürel ifadeler aracılığıyla ortaya çıkmış ve zamanla evrensel olarak kabul görmüştür. (Kavut, S. (2020). Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme Carl Gustav Jung: A Study on His Concepts, Theories and Philosophy. Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(2), 681-695. <https://doi.org/10.46442/intjcss.620975>).

Ancak arketiplerin ortaya çıkışı yalnızca kültürel olarak değil aynı zamanda gelişimsel ve psikolojik olarak da açıklanabilir. Bazıları insanlığın evrimsel geçmişindeki temel deneyimlere dayanmaktadır. Örneğin anne veya baba arketipleri, insan türünün hayatta kalması için gerekli olan aile bağlarını yansıtır. Genel olarak arketipler, insan deneyimini nasıl anladığımızı ve anlamlandırdığımızı derinden etkiler. Bu kavramlar psikoloji, edebiyat, sanat, kültür bilimleri gibi pek çok alanda yaygın olarak kullanılmakta ve insan bilincinin temel yapıları olarak kabul edilmektedir (Kavut. 2020: 681-695).

Anti kahramanı klasik kahraman tanımlamasından ayıran en önemli özellik iyi, cesur, hünerli, ahlaklı gibi tanımlamalara uymamaları ve izleyenleri temelde kendisine hayran bırakacak bir nitelikleri olmamasıdır. Uhrevi veya dünyevi olarak temel bir dayanakları olmadığı gibi anlık değişkenler, nedensellikler ile hikâyenin içine atılabilmektedirler. Anti kahramanlar yine de hikâyenin ana ekseninde yer alır ve klasik kahramanların izlediği yolu izleyerek bir hikâyede çözüm yolunda yürüyebilmektedirler. Anti kahramanın tanımı hikayenin içeriğine ve dönemine göre değişkenlik gösterebilmektedir.

“Her anti-kahraman tektir ve eylemde bulunduğu ve söz söylediği zaman dilimine bağlı olarak kimliğinin saptanması gerekir. Anti-kahramanı tanımlamak amacıyla yapılan genel bir tanım, o karakter için uygun olurken, farklı dönemin ürünü olan bir diğeri için yetersiz, bu nedenle de anlamsız gelebilmektedir: tıpkı pikaresk anti-kahramanın absürt anti-kahramanla bir ilgisinin olmaması gibi. Bu nedenle evrensel, genel-geçer bir tanımdan kaçmak, bunun yerine ilgili döneme özgü özellikleri kapsayan bir tasvir sunmak ve bunu özellikle vurgulamak gerekir.” (Berrin Turan Tilbe, 150).

Kökensel olarak incelendiğinde, Homeros'un İlyada Destanı'ndaki Thersites da bazı özellikleri itibari ile ilksel bir anti kahraman olarak tanımlanmaktadır. *Thersites İlyada*'da Agamemnon'a ve Truva Savaşı girimine karşı çıkan bir karakterdir. Homeros muhtemelen savaş sırasında Akha tarafının yaşadığı mücadeleleri vurgulamak için, Aşil'in Agamemnon'la yaşadığı kötü şöhretli anlaşmazlığın ardından Thersites'in konuşmasını eklemeyi seçmiştir. Thersites'in konuşması, Antik Yunan dünyasında eşitliği sergileyen ilk örnekleri işaret eder. Thersites karakteri, Truva Savaşı sırasında Agamemnon'a ve soylu Achaean'lara karşı çıkan halktan biri olarak zaman içinde bilinmeye devam etmiştir. (Yıldız. 2014). Onun en ayrıntılı açıklaması, bu kötü şöhretli kişiliğin ortaya çıkarılmasına zemin hazırlayan tanıklıkları olan Homeros'tan gelmektedir.

W. Shakespeare'in İlyada Destanında anlatısı geçen Thersites'ten esinlenerek yazdığı düşünülen "Troilus and Cressida" oyunu tam olarak tragedyya ya da komedyya olarak bir sınıfa koyulamamış ve tarihsel oyun olarak sınıflandırılmıştır. Hatta bir sınıfa dahil edilemediği için problem oyun olarak anılmaktadır. Thersites'in W.Shakespeare'in bu oyunda tragedyya kurallarına tezat bir komedyya kahramanı gibi görülmesi, bu karakter üzerinde de anti kahraman izlenimi yaratmıştır. Yunan ordusunda askerdir. Thersites, İlyada'da ismi yalnızca bir kere anılan ve Agamemnon dahil herkese dil uzatan açık sözlü biridir. W. Shakespeare'in "Troilus and Cressida" oyundaki Thersites ise neredeyse oyunun baş kişisidir. Mitostaki özelliğinden dolayı oyunda soytarı olarak çizilir. Herkesle eğlenen, dalga geçen ve savaşın anlamsız özünü her yerde dalga geçerek belirten biridir. Oyuna hakim olan dil onun olduğu için, savaşı ve ilişkileri de onun gözüyle görülür. (Yıldız. 2014).

Nasıl ki edebiyatta klasik özellikteki kahramanlar zaman içinde bir yolculuk bir değişim yaşadıysa, anti kahramanlar da günümüze doğru geldikçe birçok değişim geçirmiştir. En bilinen roman anti kahramanları olarak Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanındaki Raskolnikov, Albert Camus'un *Yabancı* romanındaki Meursault, Samuel Beckett'in *Godot'u Beklerken* tiyatro oyunundaki Vladimir ve Estragon, Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby* romanındaki Jay Gatsby karakterleri örnek gösterilebilir.

1.4. Mitolojide Anti Kahraman

Masallarda ve mitolojilerde anti kahramanlar genellikle geleneksel kahramanın tam tersi karakterlerdir. Bunlar genellikle kötü ya da yozlaşmış karakter özellikleri taşırlar. Ancak aynı zamanda karmaşık kişiliklere de sahiptirler. Mitolojilerde karşımıza pek çok anti kahraman vardır. İskandinav mitolojisinde Loki, tanrıların yaratımlarından biri olan ama çoğu zaman diğer tanrılarla çelişen kurnaz ve düzenbaz bir bireydir. Hem tanrılara hem de insanlara zarar verebildiği görülmektedir. Yunan mitolojisinde Hades, ölülerin tanrısı, yeraltı dünyasının hükümdarıdır. Dünyevi arzularından dolayı çoğu zaman insan ya da zalim olarak tasvir edilir.

“Hades ve karısı Persephone amansız, insafsız, yürekleri hiçbir yakarış, sunu ya da kurbanla yumuşamayan korkunç tanrılar sayılırlar. Kendilerinden de, ülkelerinden de tanrılar ve insanlar nefret eder.” (Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul. Nisan 2006:120).

Medusa, insanları taşa çevirebilen bir yaratıktır. O, Tanrıça tarafından lanetlenmiştir ve bu nedenle insanlara zarar verebilir. İnsanlığa ateşi veren titan Prometheus, tanrıların iradesine karşı gelen ve cezalandırılan bir anti kahramandır. İnsanlara iyilik yapmakta fakat Tanrıların kanunlarını çiğnemektedir. Bu yüzden baş tanrı Zeus tarafından cezalandırılır ve bir isyancıdan bir kurbana evrilir. (Erhat. 254,255).

Antik Mısır mitolojisinde Sfenks, insana ve aslana benzeyen, bilmecelerine cevaplar isteyerek insanları öldüren bir yaratıktır. Genellikle insanları korkutan bir varlık olarak tasvir edilir. Bu karakterler mitolojide karanlık ve karmaşık bir dünyanın var olduğunu göstermekte ve çoğu zaman insanların zor durumlarla karşı karşıya kaldığı, kültürün sınırlarının sorgulandığı öykülerde önemli bir rol üstlenmektedir.

Zerdüşt mitolojisinde Angra Mainyu, iyilik tanrısı Ahura Mazda'nın karşısında yer alan ve kötülüğü temsil eden bir varlıktır. Kötülüğü ve yolsuzluğu teşvik eder. Yine aynı mitolojide Ahriman, iyilik ve ışığın zıddı olan ve karanlığı, kötülüğü temsil eden bir varlıktır. Ahura Mazda'nın düşmanı olarak görülür.

(Yıldırım, Nimet. İnan Mitolojisi. Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012). Britanya mitolojisinde Morgana Le Fay, Kral Arthur'un rakibidir ve büyülü yeteneklere sahiptir. Arthur ve şövalyeleriyle savaşmayı planlar ve bu da onları zor durumda bırakmaktadır.

Hint mitolojisinde Tanrıça Kali, Hindu yıkım ve ölüm tanrıçasıdır. Savaş ve savaşta zulmü ve öfkeyi temsil eder Ravana Lanka'nın kralıdır ve Hindu tanrısı Rama ile çatışır. Kötülüğü ve hırslı arzuları temsil eder. İslam mitolojisinde İblis, Tanrı'nın emirlerine uymadığı için lanetlenen bir şeytandır. İnsanları kandırıp kötülük yaymaya çalışmaktadır. (Hançerlioğlu, Orhan. İslam İnançları Sözlüğü. Remzi, İstanbul. 1.Basım, 1984:58). Bu karakterler farklı kültür ve dinlerde ve mitolojilerde karşımıza çıkmakta ve sıklıkla insan doğasının karanlık yönlerini, baştan çıkarılmayı ve gücün kötüye kullanılmasını tasvir etmektedirler.

Norse mitolojisinde dev kurt Fenrir, tanrılarının düşmanı ve Ragnarok efsanesinin önemli bir figürüdür. Zincirlerle bağlı olduğu ve sonunda tanrılarının arasında yıkıcı bir güç olacağı kehanet edilmiştir. Norse mitolojisinde Surt (Surtr), Ragnarok'ta (kıyamet günü) ateşi ve yıkımı temsil eden bir figür olan Surt, tanrılarını ve dünyayı yok edeceği söylenen dev bir varlıktır.

Ancak bazı bölümlerde anti kahraman bir karakter olarak da görülebilir. Hephaistos Yunan mitolojisinde sıklıkla dışlanmış ve acı çeken bir figür olarak tasvir edilir. "Ateş tanrısı, Zeus ile Hera'nın oğullarıydı. Bazıları, Zeus'un Athena'yı yaratmasına karşılık, Hera'nın da tek başına Hephaistos'u doğurmuş olduğunu söylerler. Bütün güzel, kusursuz tanrılar içinde tek çirkin oydu." (Edith Hamilton, Çev. Ülkü Tamer. İstanbul, Varlık Yayınları Mitologya- 2018:20). Doğumundan itibaren annesi Hera tarafından reddedilir ve Olimpos Dağı'ndan sürülür. Hephaistos gençliğinden beri intikam planları yapar. Özellikle kendisine kötü davrandığı ve Olimpos'tan atılmasına sebep olan annesi Hera'dan nefret eder. Hephaistos'un becerileri demircilik ve zanaatkarlıktır. Ancak bazen intikam almak için bu yeteneğini kullanır. Annesine bir tuzak kurarak onu demir bir tahtta oturmaya zorlarken diğer yandan da Athena'nın doğumuna gönüllü olarak yardım eder.

Hephaistos'un ilişkisi genellikle karmaşıktır ve sıklıkla diğer tanrılar veya kahramanlarla çatışır. Örneğin kıskançlık ve kin nedeniyle karısı Afrodit ile Ares arasındaki ilişkiyi açığa çıkararak onları rezil eder. Hephaistos'un bu özellikleri onu geleneksel kahramandan daha karmaşık ve çelişkili bir karakter haline getirir. Bu nedenle bazı açılardan anti kahraman bir karakter olarak değerlendirilebilir. Bu mitolojik anti kahramanlar, genellikle mitolojik hikayelerde destansı çatışmaların bir parçası olarak ortaya çıkarlar ve insanlığın karanlık yönlerini, felaketleri ve yok oluşu temsil ederler.

1.5. Edebiyatta Anti Kahraman

Edebiyat ve sinemada sıkça kullanılan "anti kahraman" terimi, aslında İngiliz yazar Richard Steele'in 1715 yılında yazdığı "The Lover" eserinde ilk defa ortaya çıkmıştır. Ancak, bu terim 20. yüzyılın sonlarına doğru daha geniş bir kullanım alanı bulmuş ve özellikle edebiyat ve sinema alanında popüler hale gelmiştir. 1940'lı yıllara kadar sözlüklerde dahi yer almayan "Antihero" kavramı, psikoloji biliminin edebiyata ve sinemaya sirayet etmeye başlamasıyla isminden gittikçe daha fazla bahsettirmeye başlamıştır.

Eskiye bakıldığında Homeros'un İlyada Destanı'ndaki Thersites'de bazı özellikleri itibari ile ilksel bir anti kahraman olarak tanımlanmaktadır.

"Thersites, İlyada'da Agamemnon'a ve Truva Savaşı girişimine karşı çıkan bir karakterdir. Homeros, muhtemelen savaş sırasında Akha tarafının yaşadığı mücadeleleri vurgulamak için, Aşil'in Agamemnon'la yaşadığı kötü şöhretli anlaşmazlığın ardından Thersites'in konuşmasını eklemeyi seçti. Thersites'in konuşması, antik Yunan dünyasında eşitliği sergileyen ilk örnekleri işaret ediyordu. Thersites karakteri, Truva Savaşı sırasında Agamemnon'a ve soylu Achaeon'lara karşı çıkan halktan biri olarak zaman içinde bilinmeye devam etti. Onun en ayrıntılı açıklaması, bu kötü şöhretli kişiliğin ortaya çıkarılmasına zemin hazırlayan tanıklıkları olan Homeros'tan geliyor." (Fountoukis. 2020).

Homeros'a göre Thersites karakterinin düşük bir statüye sahip olması gerekmektedir ve bunun için bazı önlemler almıştır.

“Thersites ismi ya *thersos*'tan ya da cüretkarlığı, cesareti veya küstahlığı temsilden Aeolian *tharsosu*'ndan gelir. Modern bilim adamları, Homeros'un Thersites'in soyadını atlaması ve doğum yerinin belirtilmemesinin Homeric bir karakter için oldukça nadir olduğunu belirtmiştir. Sonuç olarak karakterin Achaean meclisindeki gösterisinin sıradan askerin görüşünü temsil etmeyi amaçladığı ileri sürüldü. Görünen o ki Homeros, Thersites'in oldukça düşük bir statüye sahip olmasının gerekli olduğunu düşünüyordu. Bunu yalnızca soyunu gizleyerek değil, aynı zamanda ortalama Yunan fiziksel görünümünden farklılığını açıklayarak da başardı.” (Fountoukis. 2020).

Cervantes'in yazdığı tarihteki ilk modern roman olarak anılan Don Kişot da anti kahraman olarak nitelenmektedir. (Yumul.2018,88) Edebiyat tarihinde ilk olarak bu eserlerde kahramanların karşısında beliren anti kahramanlar klasik kahramanların aksine yücelik, asillik yüksek ahlaklılık gibi özelliklerden yoksun olabiliyorlardı. Nasıl ki Homeros'un İlyada Destanı'ndaki Thersites diğer kahramanların aksine bir soyluluk göstermediği gibi Don Kişot romanında da Don Kişot karakteri de Cervantes'in kaleminden biraz da mizahi bir dille romantik denilebilecek bir anti kahraman gibi betimlenmiştir.

Bazı ortak noktalarda kümeleşmeler de bazı örneklerinde o kadar spesifik anlatım biçimleri olmuştur ki anti kahraman yapısı yazarın oluşturulduğu özel bir tarz olarak anılmaya da başlamıştır. Franz Kafka anti kahraman motifini iyi kullanmakla kalmayıp edebiyatta arkasından Kafkaesk tanımını bırakmıştır. Kafka'nın *Dönüşüm* romanı ailesinin geçimini sağlamak için çalışmak zorunda olan Gregor Samsa karakterinin bir sabah yatağında böcek olarak uyanması ile başlar. Roman kahramanının hikâyeye bir böceğe dönüşerek başlaması çok karanlık çok ürkütücü ve psikolojik olarak kendini böcek gibi hissetmenin cisimleşmiş hali olarak önümüze çıkmaktadır.

En ünlülerinden bir başka anti kahraman da Gonçarov'un *Oblomov* romanındaki İlya İlyiç Oblomov anti kahramanıdır. Özellikle edebiyatta klasik

kahraman karşısında anti kahramanı açıklamak için çok iyi bir örnektir. Klasik kahramanlarda bir eylem bir itki olması mutlakken bir anti kahraman anlatısı olarak Oblomov, günlerce haftalarca yatağından odasından çıkmayan, sürekli planlar yapsa da bu planları sürekli erteleyen ve gerçekleştirilmeyen bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyattan örneklemeleri içeren bu anti kahraman hikayelerinin ortak özelliği, baş kahramanların bazen bir eylemi bir amacı bile olmadığı gibi *Suç ve Ceza* romanındaki Raskolnikov, Albert Camus *Yabancı* romanındaki Mersault gibi bir hırsız ya da katil, Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby* romanındaki Jay Gatsby gibi gayri meşru bir servete sahip olan karanlık bir şahıs, Samuel Beckett'in *Godot'u Beklerken* tiyatro oyunundaki geleceğinden hiç ümitleri olmadığı halde Godot'u bekleyen ve amaçsızca devinen kahramanlar ya da Gançarov'un Oblomov'u gibi bir tembel olabilmeleridir.

Anayurt Otelı sinema filmi baş karakteri Zebercet ile benzerlikler taşıyan Albert Camus *Yabancı* romanı baş kahramanı Mersault, geleneksel kahramanlık özelliklerine uymaması ve toplum normlarına karşı çıkması nedeniyle sıklıkla anti kahraman olarak kabul edilir. Meursault, aşağılık, ilgisiz ve duygusuz bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Annesinin ölümünü öğrendikten sonra annesinin ölümü üzerine beklediği üzüntüyü göstermez, aksine olaya pragmatik yaklaşır. Hayata ilgisiz görünmekte ve hayatta gerçek bir amacı ya da tutkusu bulunmamaktadır. Toplumsal normları takip etmek yerine kendi içgüdülerini ve arzularını takip eder. Meursault, adeta yabancısıdır, toplumun normlarına uymaz, duygusal bağlantılardan yoksundur ve yaşamın anlamını sorgular. Meursault'un cinayet işleminin nedenleri karmaşıktır ve Camus tarafından açıkça belirtilmez, ancak Meursault'un olaylara tepkisi ve iç monoloğu aracılığıyla okuyucuya sunulur. Ayrıca Meursault işlediği suçtan sonra toplumdaki atılır ve kınanır. Ancak kişinin bir suçun ya da cezanın infazı, geleneksel kahramanlık masallarındaki gibi bir adalet arayışı ya da kahramanca bir yolculuk değildir. Meursault'nun yaşamı boyunca sergilediği cesaret ve toplumun beklentilerine karşı tutumu, okuyucuyu, onu bir anti kahraman olarak tanımlamaya zorlamaktadır. Ayrıca Meursault'un iç dünyası ve düşünceleri roman aracılığıyla okuyucuya sunulmaktadır. Okuyucuya kendi iç dünyasını derinlemesine tanıma fırsatı verir, düşünce ve duygularının karmaşıklığını anlamasına yardımcı olur.

Bu onun karmaşık bir karakter olduğunu ve geleneksel kahramanlık temasına uymadığını göstermektedir. (Biricik, İ. (2016). Albert Camus'nün “Yabancı” Romanında Kimlik ve Yabancılaşma Problemi. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2(3), 1. <https://doi.org/10.20322/lt.60590>).

Edebiyat tarihinde görüldüğü gibi, temel anlamda edebiyatta yüksek ve ahlaki amaçlar doğrultusunda bir mücadeleye girişen üstün ahlaklı ve hayranlık uyandıran roman kahramanlarının karşısında edebiyatta da anti kahramanlar yerlerini almıştır. Bu anti kahraman motifinin güç kazanmasında dünyada yaşanan politik ve sosyolojik gelişmelerin özellikle sanayi devrimi ve birinci ve ikinci dünya harplerini yol açtığı yıkım ve dolayısıyla öncesi, sonrası dönemde yaşanan ekonomik buhranlar gibi pek çok toplumsal kriz sonucunda yazarların yeni bir arayışa yönelmesiyle de ilgilidir. Bu ekseninde edebiyatta anti kahraman biçimini incelerken, edebiyatın her çağda etkileşim içinde bulunduğu felsefi düşüncelerde yaşanan değişimleri de göz önüne almak gerekir. Bu anlamda edebiyatta anti kahraman anlatıları ve nihilizm felsefi pek çok anlamda etkileşim içindedir. Nihilizm yani Hiçlik Teorisi tarihte ilk defa Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) tarafından kullanılmış. Latince “Nihil” yani hiç kökünden türeyen bu kavram İngilizce 'de karşımıza “annihilate” sözcüğü olarak çıkmakta ve bitirmek, yok etmek, ortadan kaldırmak anlamları taşımaktadır. (Rutli, Evren Erman. “F. H. Jacobi'nin Aydınlanmacı Rasyonalizm Eleştirisi Üzerine Bir Değerlendirme”. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, sy. 12 (Ocak 2020): 51-72). Değer yargılarına, geçerli sisteme, var olan düzene ve felsefi sistemlere karşı bir başkaldırı niteliği taşıyan bu düşünsel akım, var olana düzene karşı çıkış olarak görünse de özünde iyi anlamda değişime dair bir umut da taşımamaktadır.

Ivan Turgenyev'in (1818-1883) *Babalar ve Oğullar* romanında Yevgeniy Bazarov karakteri nihilist bir bakış açısıyla eski düzene karşı çıkar. Pek çok edebiyat eserinde anti kahraman karakterlere dayanak olan bu felsefi bakış Friedrich Nietzsche ile birlikte daha derinlikli bir anlam kazanmaktadır. Friedrich Nietzsche, kendisini klasik anlamda nihilist olarak tanımlamaz, tam aksine nihilizmi üstesinden gelmesi gereken bir sorun, aşılması gereken bir aşama olarak görür ve üst insana ulaşmak için bu aşamadan geçilmesi gerektiğini belirtir. Hatta var olan sistemleri ve çürümüş olduğunu söylediği düşünce sistemlerine ayak uyduran kölelerin edilgen nihilist olduğunu iddia eder. Bu anlamda nihilizmi etkin ve edilgen olarak ikiye ayıran

Nietzsche edilgen nihilizme karşı olurken etkin nihilizmin de özgürleşme yolunda yürünmesi gereken bir yol olarak görür. Nietzsche bu noktada ortaya Fransızca çöküş, çürüme, yozlaşma anlamına gelen “Decadence” kavramını ortaya atar ve üç çeşit insan kategorisine işaret eder; sürü insanı, özgür insan ve üst insan. (Karabulut, D. (2018). Nietzsche'nin Decadence Kavramı Bağlamında Felsefi Sağaltımın İmkanları. Akademia Sosyal Bilimler Dergisi383-392).

Sürü insanını *decadence* olarak tanımladığı genel kabul görmüş sistem, gelenek, düşünce sistemlerine sıkı sıkıya bağlı olan ve karşısında gelişen her şeye şiddetle karşı çıkan çoğunluğu oluşturan kitle olarak tanımlamaktadır. Özgür insanı ise bu yozlaşmanın farkına vararak kendisini bu *decadence* içinden sıyrarak farklı düşünmeye başlayan ve acılar çekerek bir noktada sonsuz bir iştahla araştırmaya başlayarak edilgen nihilist noktadan etkin nihilist noktasına gelebileceğine işaret etmektedir. Üst insanı ise alışlagelmiş bütün değer yargularından sıyrarak, kendisini aşan, kendisini tamamlayan ve öte dünyaya değil, yaşadığı dünya için değerler üretmeye adanmış kişi olarak tanımlamaktadır. (Nietzsche. 2019).

Türkiye edebiyatında da anti kahraman nitelikleri taşıyan karakterler içeren romanlar bulunmaktadır. Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* (1937) baş karakteri Yusuf ve *Kürk Mantolu Madonna* (1943) baş karakteri Raif Efendi, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* (1972) romanı baş karakteri Turgut Özben , Hakan Günday *Kinyas ve Kayra* (2000) romanı Kinyas ve Kayra baş karakterlerini anti kahraman anlatısına örnek olarak gösterilebilmek mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM: SİNEMADA ANTİ KAHRAMAN

2.1. Dünya Sinemasında Anti Kahraman

Anti kahramanlar klasik Antik Yunan kahramanları gibi trajik unsur ve çatışma düzlemlerinde ilerlememektedirler. İncil kaynaklı batı edebiyatı tarzında iyi ve kötünün kesin çizgilerle çizildiği kahraman hikayeleri gibi de değildirler. Anti kahramanlar apokaliptik bir kaos içinde ya da distopik bir evrende seyircinin karşısına çıkabilmektedir. Seyirci, anti kahramanları empati duygusu besleyebileceği kahramanlar olarak tanımlayamaz ama saf kötü karakterler olarak görmeleri de mümkün değildir. Anti kahramanların bir derinliği vardır. Bu anlamda geniş bir yelpazede farklı türlerde yapılmış olan anti kahramanlara sahip sinema filmleri bulunmaktadır.

Anti kahraman anlatısının öncülerinden biri, *The Night of the Hunter* (Caniler Avcısı. 1955) filmidir. Bu film, Charles Laughton tarafından yönetilmiştir ve Robert Mitchum'un canlandığı Reverend Harry Powell karakteri, geleneksel bir kahramanın tersine, iki çocuğun annesini öldürdükten sonra onların para sakladığına inanarak peşlerine düşen bir sapkın rahip olarak sunulmaktadır. Powell, hem dışarıdan topluma saygılı bir figür olarak hem de içten içe karanlık niyetlerle dolu bir karakter olarak görülmekte, bu da onu modern anti kahramanların öncülerinden biri yapmaktadır.

1960'lı yıllarda, filmlerde anti kahraman temalarının ortaya çıktığı ve daha karmaşık karakterlerin ortaya belirdiği bir dönemdir. Bu dönemin bazı önemli anti kahraman filmleri şunlardır; *Psycho* (Sapık. 1960) Alfred Hitchcock'un yönettiği bu klasik korku filmi, Marion Crane'in kaçak parayla kaçışını ve Norman adında psikopat bir otel sahibiyle karşılaşmasını konu etmektedir. Norman Bates, geleneksel anlamda bir kahraman değil de daha çok bir anti kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dr. Strangelove *How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Dr. Garip Aşk. Stanley Kubrick. 1964) Bu kara komedi, soğuk savaş dönemindeki nükleer korkuları alaycı bir şekilde ele alır. Film, savaş çıkarılmasına neden olan irrasyonel kararlarıyla General Jack D. Ripper'ı, çılgın ve tehlikeli bir anti kahraman olarak merkezine alır. *Cool Hand Luke* (Parmaklıklar Arkasında. 1967) Stuart Rosenberg'in yönettiği bu film, Luke Jackson (Paul Newman) adında bir mahkûmun hikayesini konu alır. Luke'un hapisane sistemiyle çelişen ve sürekli kaçmaya çalışan bir karakter olması onu bir anti kahraman haline getirmektedir. Bu filmler 1960'ların filmlerinde anti kahraman temalarının ortaya çıkışının önemli örnekleridir. Bunların her biri geleneksel kahramanlık modellerine meydan okuyan ve klasik kahraman yapısına nazaran daha karmaşık karakterlerin hikayelerini anlatan yapımlardır. Anti kahraman anlatısı filmlerini 1970'li yıllarda da değişik tarzlar ve yöntemlerle işlenmeye devam ettiğini görülmektedir.

Hollywood klasik anlatı yapısının 60'lı, 70'li yıllardan sonra değişerek, günümüze kadar farklı bir dil ve bakış açısı gelişmeye devam ettiği görülmektedir. *The King of Comedy* (Komediler Kralı. Martin Scorsese. 1982) filminin ana karakteri Rupert Pupkin, başarılı bir komedyen olmak isteyen ama bunu başaramayan saplantılı bir hayranı canlandırır. Film, Rupert'in çılgın planlarını ve kendi gerçeklik algısını göstererek onu bir anti kahraman olarak sunar. Bu filmler, anti kahraman kavramını derinlemesine işleyen ve karmaşık karakterler aracılığıyla izleyicilere toplumun ve insan doğasının karmaşıklığını gösteren başarılı örneklerdir.

Taxi Driver (Taksi Şoförü. Martin Scorsese. 1976) sinema filmi baş karakteri Travis Bickle, yalnız ve dışlanmış bir taksi şofördür. Film, onun giderek artan psikolojik bozuklukları ve toplumun altını kazanışını anlatır. Film, Travis'in anti kahraman olmasının altında yatan derinlikli bir karakter analizi sunar.

Luc Besson'un *Leon* (Sevginin Gücü. 1994) filmindeki baş kahraman Leon, bir kiralık katildir fakat küçük bir kız çocuğunun kendisine ilgi göstermesi sonucu ona sevgi duyar. Acımasızca gözünü kırpmadan adam öldürebilen Leon aynı zamanda bu sevgi hissi sayesinde bir çiçeği önemseyebilen bir anti kahramandır. Dilimize *Sevginin Gücü* olarak çevrilen bu filmde acımasız bir kiralık katilin bile sevgi hissi karşısında ne kadar yufka yürekli birine dönüşebildiği görülmektedir.

2000'li yıllar sonrası anti kahraman anlatısı sinema filmlerinin çeşitlenerek üretilmeye devam ettiğini görülmektedir. Coen Kardeşler'in yönettiği *No Country for Old Man* (İhtiyarlara Yer Yok. 2007) filmi, Anton Chigurh gibi soğukkanlı bir katil ile Llewelyn gibi sıradan bir adamın hikayesini konu etmektedir. Moss karakteri, geleneksel anlamda bir anti kahraman olarak karşımıza çıkar ve film boyunca acımasız ve öngörülemeyen şeyler yapar.

Donnie Darko karakteri ile aynı isimli filmde *Donnie Darko* (2001) şizofreni, depresyon, izolasyon durumu görülmektedir. Donnie Darko, artan paranoya ve sanrılarla mücadele eden genç bir adamdır. Şizofreniye yatkın görünüyor ve çoğu zaman gerçeklikle bağlantı kurmakta zorluk çekmektedir. Üstelik kendini toplumda yalnız hissediyor ve içindeki boşlukla baş etmekte zorlanmaktadır.

Başka bir anti kahraman örneği ise Leonard Shelby karakteridir. *Memento* (Akıl Defteri. 2000) adlı filmde kısa süreli hafıza kaybı, obsesif kompulsif bozukluk belirtileri göstermektedir. Leonard Shelby, karısı öldürüldüğünde intikam almak isteyen, hafif demans hastası bir adamdır. Dikkatsiz davranışları onun sürekli olarak geçmiş anılarını kaydetmesine ve intikam almasına neden olur.

Jack Torrance karakteri *Shining* (Cinnet.1980) sinema filminde bağımlılık, saldırgan davranış, paranoya tanılarıyla öne çıkmaktadır. Jack Torrance alkolik ve rastgele bir yazardır. Kendisi ve ailesi uzaktaki bir otelde kaldıklarında giderek delirmeye başlar. Duygusal çatışma ve depresyon durumundadır.

Nina karakteri *Black Swan* (Siyah Kuğu.2010) adlı sinema filminde anoreksiya nevrozla ve sanrılarla boğuşmaktadır. Nina Sayers, eğitilmiş bir balerin olan annesinin baskısı altında büyüyen bir kadındır. Düzensiz davranışları ve mükemmeliyetçiliği sanrılara ve paranoyaya yol açar. Kendi yıkımıyla yüzleşirken gerçeklere karşı giderek daha şüpheli olmaya başlar.

Yönetmen koltuğunda Nicolas Winding Refn ismi görülen *Bronson* (2008) adlı sinema filmi Charles Bronson anti kahraman karakterini Tom Hardy canlandırmaktadır. Yönetmenliğini Martin McDonagh'ın yaptığı *In Bruges* (2008) sinema filmi Ray ve Ken karakterleri de anti kahraman anlatısına örnek gösterilebilir.

Todd Phillips'in yönetmenliğini yaptığı *Joker* (2019) sinema filmi ana karakteri olan Joker, anti kahraman olarak tanımlanır. Geleneksel kahramanlık özelliklerine sahip değildir ve ahlaki açıdan karmaşık, çoğu zaman da kötü niyetli bir karakterdir. Genellikle kendi çıkarları doğrultusunda hareket eder. Joker toplumsal düzeni ve ahlaki normları umursamayan bir karakterdir. Ancak bazı izleyiciler Joker'in eylemlerini toplumdaki adaletsizliklere bir tepki olarak görmektedir. Ayrıca Joker'in travmatik çocukluğu, toplumdan dışlanmışlığı ve zihinsel sağlık sorunları onu biraz da olsa anlaşılır, empati kurulabilir hale getirir. Bu sebeple motivasyonu daha karmaşık hale gelir. Sistemin karşısındadır, düzen karşıtıdır ve kaosu temsil eder. Ancak bu düzen karşıtlığı onu toplumsal normlara uymayan, klasik kahraman özelliklerinden uzaklaştırır. Joaquin Phoenix bu filmde canlandığı Arhur Fleck/Joker karakteri ile 92. Oscar Ödülleri'nde en iyi erkek oyuncu ödülüne layık görülmüştür.

Anti kahraman olarak sınıflandırılan bu sinema filmi karakterlerine bakıldığı zaman birçok farklı yön ve yönelimleri olmasına rağmen birçoğuna salt kötü de diyebilmek mümkün değildir. Farklı türlerde yapılmış olan pek çok anti kahramana sahip filmler bulunmaktadır. Anti kahramanların ahlaklı ya da erdemli olabildikleri de söylenemez fakat bu karakterler sanki buzdağının su yüzüne çıkan kısımları gibidirler. Kahramanlar gibi yarı tanrılaşmış ve üstün özellikleriyle hayranlık uyandırmaktan uzaktırlar ama bir yandan da düşündürücü derinlikli bir tarafları vardır. Sinema tarihinde pek çok farklı anti kahraman biçimi karşımıza çıkmaktadır, bu yüzden de tek bir anti kahraman türü olduğunu da söylemek mümkün değildir. Her birinin kendi şahsına münhasır anti kahramanlar olduğu görülür. Mesela süper kahraman oldukları halde anti kahraman özellikleri taşıyan fantastik sinema film kahramanları da vardır.

2.2. Türkiye Sinemasında Anti Kahramanın Doğuşu ve Anti Kahramanlar

Türkiye sinemasında özellikle seksenli yıllar öncesi Yeşilçam Sineması döneminde, senaryolar genellikle klasik kahraman teorisi üzerinde hareket eden bir yönelimdedir. Toplumsal değerleri öne çıkaran ahlaksal bir değerler bütününe göstergesinin sınırlarında hareket eden kahramanlar, pek çoğu melodram türünde üretilen senaryolarda iyi ve kötüyü kesin çizgilerle ayırarak çatışma kurmakta ve

kahramanlar klasik kahraman özellikleriyle görünmektedirler. Türk sinemasında anti kahraman niteliği taşıyan karakter de vardır. Kemal Sunal'ın canlandırdığı bazı karakterler, geleneksel kahraman tanımının dışında anti kahraman nitelikleri taşıyabilmektedir. Örneğin, "Şaban" karakteri genellikle saf, kurnaz olmayan ve toplumun kurallarına uymayan bir figürdür. *Davaro* (1981) sinema filmindeki Şaban karakteri, tipik bir anti kahraman örneğidir. Yavuz Turgul'un yönettiği ve senaryosunu yazdığı filmlerde, bazı karakterler geleneksel kahraman tanımının dışında yer alabilir. Örneğin, *Muhsin Bey* (1987) sinema filmindeki Muhsin Bey karakteri, zenginliği ve statüsüne rağmen içsel boşluğunu ve yaşam amacını bulma çabasını yansıtan bir anti kahraman olarak görülebilir. 80'li yıllar sonrasında Yeşilçam sinemasında, derinliksiz bir tipolojide ele alınan kadın karakterler, feminizm akımının etkisiyle daha derinlikli ve toplumsal normların dışında bir anti kahraman olarak ele almaya başlanmıştır. Şerif Gören'in "*Sen Türkülerini Söyle*" (1986), Ömer Kavur'un "*Gece Yolculuğu*" (1987), Ömer Kavur'un yönettiği *Anayurt Otel*i (1987) sinema filmi Zebercet karakteri ise tam anlamıyla, bütün nitelikleriyle bir anti kahraman anlatısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

80'li yıllarda Yeşilçam'ın kırsal ve kentli ekseninde işlenen yapımların yerini almaya başlayan arabesk sinema filmleri furyası, kahraman tanımını da değiştirmiştir. Yeşilçam'daki değer yargıları zamanla etkisini yitirecek ve yerlerini arabesk karakterlerin, kentte tutunamayanların öfkesi, kaba güç, mafya, karanlık, umutsuzluk dünyası olarak zuhur edecektir. Bir dönem sinemasında müzikten sinemaya her alana yayılan bu arabeskleşme ve arabesk sinema dönemi doksanlı yılların başında başarılı olan sinema filmleri ile gittikçe azalacaktır.

Şerif Gören'nin yönetmenliğini yaptığı *Amerikalı* (1993), Yavuz Turgul'un yönettiği *Eşkıya* (1996) Mustafa Altıoklar'ın yönettiği *Ağır Roman* (1997) sinema filmleri ile Türkiye Sineması reform dönemi olarak adlandırılan dönemi yaşamıştır.

90'lı yıllar sonrasında ise bu dönüşüm yerini anti kahraman karakterlerin filizlendiği bir döneme geçilecektir. İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan hiçlik duygusu ve yıkılan değerlerin sonucu filizlenen anti kahraman sinema karakterleri ve yapımları ile, kara film (film noir) gibi akımlar, 80'li yıllarda ülkenin darbe sonucu yaşadığı travmalar sonrası Yeşilçam'ın iyimser yapımlarının ve halk kahramanlarının yerini zamanla anti kahramanlara bırakacaktır. 90'lı yıllarda Zeki Demirkubuz'un filmleri C

Blok (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) sinema filmleri anti kahraman anlatısı anlamında örnekler olarak belirecektir. 90'lı yıllarda çekilen sinema filmleri kültürel anlamda yıkım yaşatan, kültür alanında özellikle sinemada boy gösteren yozlaşma dönemi sonrası hasıl olan duygu durumu anti kahraman anlatılarının konu edilmesine sebep olan yaratıma yönelten itkiyi ortaya çıkarmıştır. 90'lı yıllarda serbest piyasanın hızla egemen olması ve darbe döneminin ideolojik çatışmalarının yerini hızla popüler kültürün almasıyla bu sefer de kahramanlar kentte yaşayan orta, alt sınıfın yabancılaşmasının bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Derviş Zaim'in 1994 yapımı *Tabutta Rövaşata* sinema filmi Mahsun karakteri 90'lı yılların başında bir anti kahraman anlatısıdır. Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azize* (1998) Serdar Akar'ın *Gemide* (1998) filmleri de toplumsal değerlere karşı konumlanan yıkıcı karakterler, anti kahramanlar ile işlenmektedir. 2000'li yıllarda anti kahraman anlatıları daha çok daha çeşitli tarzlarda karşımıza çıkmaya başlamaktadır. "... Yeni Türkiye'nin kahramanları artık mazlum ve masum değildir. Masumiyetini yitiren toplum, ahlaklı ve iyi olmak zorunda olmayan, düzenin ya da sistemin adaletini sağlamak için değil, kendi adaletinin peşinde koşan anti-kahramanlar yaratmıştır." (Delice, Rüya. Türkiye Sinemasında 2000 Sonrası Filmlerde Anti-Kahraman Olgusu. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi, 2017).

Toplumda meydana gelen değişimle birlikte beyaz perdede karşımıza çıkan anti kahramanların sayısı artış göstermiştir. Seyirci bu değişim hem sebebi hem de adapte olanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Gelinen noktada görülüyor ki, toplumsal katmanlarda gerçekleşen kırılmaların, masumiyet-mazlumluk, iyilik-kötülük, doğru-yanlış gibi kavramları değiştirmesi, kahraman algısında da bir farklılaşmaya neden olmuştur. Nitekim izleyici de artık kahraman yerine anti-kahramanlarla özdeşim kurabilecek, onların gerçekliğine ikna olabilecek olgunluğa erişmiştir. Tüm bu gelişmelerin ışığında 2000'li yılların Türkiye Sineması, özellikle erkek anti-kahramanlara teslim edilmiştir." (Delice, 2017)

Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı *Barda* (2007), *Behzat Ç.* (2011) adlı filmler anti kahraman anlatılarına sahiptir. *Barda* filminde bir dönem Ankara'da bir apartman dairesinde yaşanan psikopatik bir şiddet ve tecavüz olayı anti bir kısmı

kurgulaştırılarak anti kahramanlar ile anlatılmaktadır. Sinema perdesinde caniliğin ve şiddetin izlendiği bu filmin, kötülüğün ve şiddetin bu denli sansürsüz işlendiği ilk film olduğunu söylemek mümkündür. Pek çok eleştirmen filmin bu yüzünü biraz aşırı ve rahatsız edici bulmuştur. *Behzat Ç.* filminde ise kurallara çok uymadan kendi yöntemleriyle işini yapan bir baş komiser hikayesi anlatılmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* (2001), *Kader* (2006) sinema filmlerinde, Reha Erdem'in *Hayat Var* (2008) ve Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) sinema filmlerinde birbirlerinden çok farklı, alışılmışın dışında işlenen, klasik kahraman tanımına uymayan anti kahramanlar görülmektedir. Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı* (2012) sinema filmi de anti kahraman anlatısı olarak çok önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Masumiyet, *İtirazım Var* ve *Sarmaşık* sinema filmleri ana karakterlerini anti kahraman bağlamında inceleyeceğiz. Bu üç filmin *Anayurt Oteli* ana karakteri Zebercet ile oldukça fazla benzerliği bulunmaktadır. Karakterler izole olmuş veya toplumdan kopmuş eylemler sergiler. Bireysel çatışmaları ve içsel krizleri oldukça fazladır. Kişisel çözümsüzlük ve bir boşluk içinde hapsolmuş olarak karşımıza çıkarlar. Bu karakterler, toplumsal normlarla, kişisel değerlerle ve içsel çatışmalarla mücadele eden, yalnızlık ve yabancılaşma hissini yoğun bir şekilde yaşayan bireyler olarak benzerlikler taşırlar.

2.2.1. Masumiyet Sinema Filmi Ana Karakteri

Zeki Demirkubuz'un 1997 yapımı *Masumiyet* sinema filmi ana karakteri Bekir, bir anti kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. *Kader* (2006) sinema filminde evveliyatını izlediğimiz hikâyede aradan yıllar geçmiş ve Bekir Uğur'a olan saplantılı aşkıdan vazgeçememiştir. Bekir Uğur'un, Uğur Zagor'un peşinden koşmuştur. Bekir'in Uğur'a çok benzeyen bir kadınla evlense de mutluluğu bulamamış ve yine Uğur'un peşinden koşmuştur.

“Masumiyet'te taşra bir tür “içe kapatılmışlık” olarak kurulur. Kapalılık duygusu bir ölçüde öykünün büyük bölümünün iç mekanlarda geçmesi sonucu ortaya çıkar. İzbe otel odaları, ev içleri, otobüs terminalleri, otel lobileri, taşra pavyonları öykünün ana

mekanlarını oluşturur. Bu mekanların tümünde boğucu bir taşra köhneliği, eskilik, eprimişlik vardır.” (F. Asuman Suner. Editör, Deniz Bayrakdar, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4. Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004:259).



Resim 2: Masumiyet (1997) Sinema Filmi Bekir Karakteri

Bekir ölüme kadar sürüklendiği bu saplantılı arzusu hiçbir zaman giderilmemiş ve gerçekleşmeyen arzusu Bekir’i yerle bir etmiştir. Kader filmi üzerine bir devam filmi olan *Masumiyet* sinema filminde Bekir karakterinin geçmişine bakmak da gerekir. Zeki Demirkubuz’un *Kader* ve *Masumiyet* filmleri ile ilgili söylediklerine bir göz atmak yerinde olacaktır:

“12 Eylül olmadan bir süre önce bir triko atölyesinde son ütücülük yapıyordum. Orada gerçekte işçi olmayan ama zengin bir adamın metresi olan bir kadın vardı. Zengin adamın arkadaşının atölyesiydi ve kadın orada rahat dursun diye bir nevi gözaltındaydı. O kadınla samimiydik ve onun aracılığıyla Bekir gibi kadına âşık olan bir kamyonetçi adamla tanıştım... Adam evliydi çocukları vardı. Adamın, hiç abartmıyorum bir köpek gibi kadına bağlılığı, varlığını kadının varlığına teslim etmiş olması 15 yaşında olmama rağmen bende derin bir duygu bıraktı. Aslında kendi içimize baktığımız zaman bunların potansiyeli olduğunu görüyoruz... Bunun geliştirilmiş hali bence tanrıya kadar da gidebilir. İnanç duygusunun başlangıcında da bu vardır.” (zekidemirkubuz.com).

Demirkubuz, daha gençlik yıllarının başında tanık olduğu kişi ve karakterleri, okuduğu kitaplarla nasıl harmanladığını detaylı olarak anlatır.

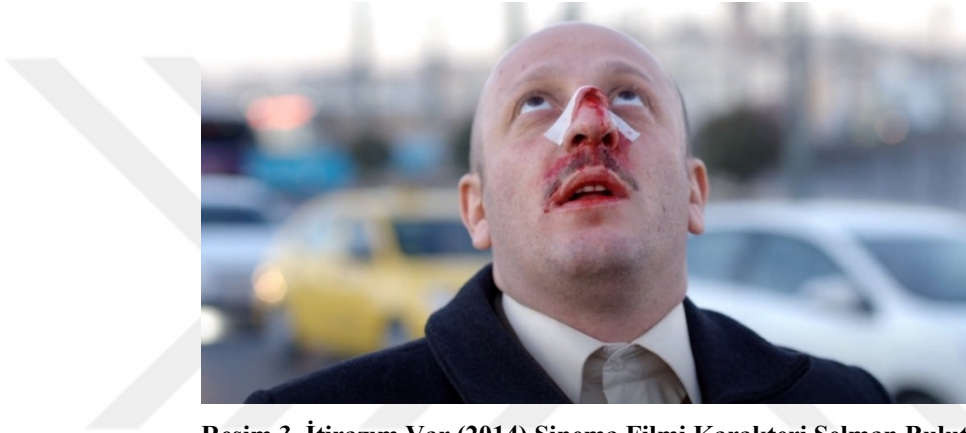
“Onlar aşk ve tutkuya şekil biçmezler. Ne olursa olsun ister ahlaki ister ahlak dışı bütün tutkuların ve aşk duygusunun tanrısal bir öz taşıdığını, bu tutku ve aşk olmadan tanrısal bir inanç geliştirmenin mümkün olmadığını söylerler. Ben o kadının ve o adamın hikâyesine tanık olduğum zaman kendi içimdeki bu yanları gördüm... Hayat duygusunun bize verdiği değer buradadır. Başkalarının acıları, hikâyeleriyle aslında kendimizi tanır anlarız, kendi içimize bakmayı öğreniriz. O kadın ve adamın benim için de önemi buydu.” (zekidemirkubuz.com).

Zagor, iki polis memurunu vurmuş ve cezaevine düşmüştür. Bekir bunu bir fırsat olarak görür ama Uğur oradan oraya cezaevi değiştiren Zagor’un peşinden Anadolu şehirlerinde oradan oraya sürüklenir. Bekir’de onun peşinden nereye giderse gider. Bekir’in hayatı alt üst olduğu gibi esrar ve alkol dolu pavyon ortamlarında Uğur’un fedailiğini yapar. Uğur ne yaparsa yapsın Bekir’in bu aşkına karşılık vermez. Bekir evliliğini, işini, dükkanını arkada bırakır ve Uğur’un peşinden gider.

Toplumsal normlara, değerlere uymayan bu durum klasik kahraman tanımlamalarına uymamaktadır. Bekir bir anti kahraman olduğu bu sinema filminde Uğur pavyonlarda çalışmakta ve başka erkeklerle birlikte olmakta fakat asla Bekir’le bir birliktelik yaşamamaktadır. Bekir defalarca yanı başında olan bu olaya sinirlenip İstanbul’a dönse de her seferinde kendini tutamayıp Uğur’un yanına geri döner. Klasik anlamda aşk hikâyelerinde en bilineni *Romeo ve Juliet*’te olduğu şekilde kadın ve erkek birbirlerini severler ama kendileri dışında bir sebeple bir araya gelemezlerse trajik aşk durumu oluşur. Anti kahraman hikâyelerinde ise karşılık bulamayan aşk konusu Bekir karakterinde karşımıza çıkar. Bekir karakterinin anti kahraman olarak özellikleri, İzmir Basmane’de ucuz ve köhne otelde tutunamayan, toplumun ötekisi olarak tanımlanabilecek, parklarda esrar içen, kocası ceza evinde olan evli bir pavyon kadının fedailiğini yapan, kendi karısını terk etmiş, toplumun değerlerine ters bir yaşantı seçen tükenmiş bir karakterin özellikleridir. Bekir karakteri, karmaşık, ahlaki açıdan belirsiz ve çelişkili bir yapıya sahiptir. Geleneksel kahramandan farklı olarak birçok kusura ve içsel çatışmaya sahiptir. Bekir kararlarını daima saplantılı olduğu aşkı üzerine kurar ve etrafına/kendine zararlar verir. Saplantısı ahlaki sınırlarını bulanıklaştırır. Geleneksel bir kahramanın sahip olduğu erdemlerden yoksundur. İzleyici onunla duygusal bağ kurar ama yaptıklarını da sorgulamaktan geri kalmaz.

Haluk Bilginer tarafından canlandırılan Bekir karakterinin yedi dakikalık parkta esrar içip, geçmişini, hapisten çıkmış ve yolu Bekir, Uğur ve Çilem ile kesişmiş olan Yusuf'a anlattığı sahnede, Bekir'in geçmişi anlatılır. Bekir'i anti kahraman yapan şey kara sevdası değil, saplantılı aşkı uğruna bütün hayatından vazgeçmiş, yıkılmış, savrulmuş durumunda içerisinde toplum değerlerine uygun olmayan bir yaşantı benimsemiş bir karakter olarak karşımıza çıkmasıdır.

2.2.2. İtirazım Var Sinema Filmi Ana Karakteri



Resim 3. İtirazım Var (2014) Sinema Filmi Karakteri Selman Bulut

Onur Ünlü'nün yönetmenliğini yaptığı 2014 yapımı *İtirazım Var* sinema filminde filmin baş karakteri Selman Bulut bir anti kahramandır. Hikâye, alışılmışın dışında çizilen imam Selman Bulut'un imamı olduğu camide cemaatten birinin vurulması ve cinayet şubenin kendisi ile sorgulama yapması ile başlar.

Öldürülen kişi mahallede esnaf olduğu bilinen ama aslında tefeci olan Salih Kalyon'dur. Selman Bulut, Efraim'in kendisi küçükken sokaktan kurtaran yaşlı Ermeni kadın için tefeciden borç aldığını öğrenince borcu kapatmak için bankaya kredi çekmeye gider ama hesabında yüklüce bir para olduğunu öğrenince şaşırır ve bu parayı camide öldürülen Salih Kalyon olduğunu öğrenince bu cinayetin sırrını öğrenmek için katilin peşine düşer ve cinayeti araştırmaya başlar. Selman bu araştırma boyunca suçlanır ve karanlık karakterlerle karşılaşır. Selman, Salih Kalyon'nun hırdavatçı dükkanında Efraim'i kasayı karıştırırken görür, Efraim kaçır. Selman cami avlusunda birini görür arkasından seslenir fakat adam kaçır, başka iki adam Selman Bulut'a yumruk atıp onu yere düşürürler ve bu işin peşini bırakmasını söylerler. Arkadaşı olan

emekli bin başı Tahir'den silahın izini araştırmasını ister ve öğrendiği ipuçlarıyla, Olga isimli bir kadının peşinden kiliseye gider, burada tekrar Efraim'i görür.

Selman Bulut, cinayeti araştırırken bir meyhanede şüphe çekmemek için rakı içerken görülen bir anti kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. İmam olması dışında aynı zamanda saz sanatçısı olan Selman Bulut'un aynı zamanda eskiden boks geçmişi de vardır. Kızının kaçırıldığını öğrenen Selman, kızını kurtarmaya gider ve kızını bulur. Olaylar sonrasında Cinayet Şube'den komiser Cihan, onu olaylarla ilgili sorumlu olarak görür ve sorguya çeker. Kızının beraber yaşadığı erkek arkadaşına yumruk atan sonrasında da düğün yapmaları için kredi kartını veren Selman Bulut, kendisi de Nebahat Hanım'la evlenmek istiyordur fakat Nebahat'in evli olmadığı halde hamile olduğunu öğrenir.

Cami avlusunda Efraim Bulut'un yemek dağıtacağı öğrenen Selman Efraim'in karanlık bir tefeci olduğunu söyleyerek buna karşı çıkar ve camiden cübbesini çıkarıp ayrılır. Efraim'in analığı olan ani hanımın yanına giden Selman Ani'nin öldüğünden şüphelenir fakat Ani yaşıyordu ve bakıcısı Marta'dan Ani'nin Efraim'in çevirdiği karanlık işlerden dolayı ondan uzaklaştığını öğrenir. Efraim Selman'ın kızı Zeynep'e tahta bire silah ve bir mektup göndererek cinayeti kendi işlemediği iletmiştir. Cinayetin peşini bırakmayan İmam Selman Bulut Olga'yı öldürülmüş olarak bulur. Ferdi Camideki cinayeti kendi işlemek için geldiğini ama Salih Kalyon'u başka birinin vurduğunu ve kendisinin elindeki silahı atarak kaçtığı anlaşılır. Ferdi intihar eder. Nebahat Hanım kaçırılır ve bunun bir tuzak olduğunu anlamayan Selman peşlerine düşer. Karmaşık bir ilişkiler ağı içinde cinayet şüphelisi gibi görünmekten çekinmeden bu karmaşık olayları açıklığa kavuşturan Selman, Nebahat Hanım'ın Salih Kalyon'dan hamile olduğunu öğrenir.

Selman, bu para faiz ve kazanç ile ilgili hiçbir işi olmadığı, dikkat çekmeyeceği, bankaya maaşını almak dışında hiçbir işlem için gitmediği için, ölen Salih Kalyon'un mirasçısı da olmadığından, paranın devlete devredilmesini engellemek amacıyla banka görevlisi ile müşterek bir sahte imza işlemi ile paranın kendi hesabına yatırıldığını öğrenir. Selman Bulut, birbiriyle bağlantılı karanlık bir yapı, rüşvet alan polisler ve birçok kanunsuz işi keşfetmiştir fakat Salih Kalyon'un cenazesi sırasında gelen komiser Cihan davanın kapatıldığını haber verir.

Salman Bulut birçok anlamda bir anti kahramandır. O sıradan bir imam değildir, din görevlisi olmasına rağmen, bu kuralları sık sık sorgular. Cinayet soruşturmasına kendi yöntemleri ile dahil olması ve kendi adalet anlayışını uygulaması onu klasik kahraman çizgisinden uzaklaştırır. Cinayet çözmek için polisle iş birliği yapmaz, otoriteye karşı bir duruş takınır. Selman ahlaki olarak net değildir, gri bir alanda durur. Bir din insanından beklenen davranış kalıplarına uymadığı için seyircide yabancılaşma yaratır. Selman geçmişinde boks yapmıştır ve geçmişi ile dini kimliği çatışma halindedir. Bu yüzden daha karmaşık ve hataları olan bir karakter ortaya çıkar. Toplumun ve dinin geleneksel sınırları içinde sıkışıp kalmış bir karakterden ziyade sınırları sürekli zorlayan bir figürdür. “İtirazım Var (2014), polisiye bir hikâyenin ana kahramanı olan ve kendisini “Allah’ın günahkar bir kulu” olarak tanımlayan Selman Bulut karakteri imam temsilinin en sıradışı örneği olarak Türk sineması tarihinde yerini alır.” (Öztek, C. E. (2019). Yapısöküm Kuramı Bağlamında Ahlat Ağacı ve Kelebekler Filmindeki “İmam” Temsilleri. Stratejik Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(2), 319-324. <https://doi.org/10.30692/sisad.532529>).

Bir cinayetin peşine düşerek, başına iş açması muhtemel karanlık işlerin üzerine gitmesi, yeri geldiğinde öfkesine set vuramayıp şiddete başvurabilmesi, bu cinayeti araştırırken kiliseye girmesi, cübbesini çıkarıp atması, yeri geldiğinde yalana başvurmaktan çekinmemesi gibi aksiyonlarıyla klasik bir imam karakteri olmadığı Salman’ın her halinden bellidir. *İtirazım Var* sinema filminin baş kahramanı Salman Bulut bu özellikleriyle bir anti kahraman anlatısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.3. Sarmaşık Sinema Filmi Ana Karakteri

Tolga Karaçelik’in yönettiği 2015 yapımı *Sarmaşık* sinema filmi kahramanları Gemici Cenk, Usta Gemici İsmail, Kamarot Nadir, Kaptan Beybaba, Gemici Alper, Makineci Kürt, Denizci hepsi birer anti kahramandır. Gemici Cenk karakteri, hikâyenin ana ekseninde aksiyonu yaratan öge olduğundan dolayı filmin ana karakteri olarak incelenecektir.



Resim 4. Sarmaşık (2015) Sinema Filmi Cenk Karakteri

Film bir gemide geçer ve armatör iflas etmiştir. Denizcilik yasaları gereği mürettebat gemiden ayrılamıyordur. Kaptan Beybaba mürettebata beklemekten başka yapacak bir şeyleri olmadığını söyler fakat gemi mürettebatında gelişen gerginliğe ve patlamaya doğru giden isyana engel olamıyordur. Beybaba için öncelik geminin kaptanı olarak mürettebatın sorunları değil kuralları işletmektir bu yüzden de otoriter ve sert bir karakter olarak karşımıza çıkar. Filmde karakterler ve hikâye simgesel bir anlatı biçimi içerisinde yer alır. “Hepimiz aynı gemideyiz.” metaforundan yola çıkan hikâyede kaptan Beybaba gemide ters giden şeylere rağmen kontrolü elde tutmak istemektedir. Bey Baba’nın kamarası diğerlerinden ayrı bir yerde ve daha konforludur. Mürettebatın maaşlarının yatıp yatmayacağı belirsizdir fakat durumu idare etmekteki çabası gösteriyor ki kendisinin böyle bir çekincesi yoktur.

Beybaba patronların emirlerini yerine getirir ve alt sınıftaki mürettebatın isyanını kontrol etmekle görevlidir. (Sezgin, G. (2022). Sanat Sineması Bağlamında Sarmaşık Filminin Analizi. Çatalhöyük Uluslararası Turizm Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (9), 67-74. <https://doi.org/10.58455/cutsad.1166560>).

Cenk karakterler arasında en sivri ve en agresif olandır. Kendisi de kanun dışı işlere karışmış bir kişi olarak bu geçmişiyle gemiye sığınmıştır. Arkadaşı olan Alper de gemide tanıştığı biridir. Taksicilik geçmişi olan Alper Cenk’e arka çıkar ama Cenk gibi isyankâr bir tavırla değil arabulucu bir yöntemle bunu yapmaya çalışır. Cenk sözünü esirgemeyen tam bir isyankardır ve mürettebatı da kaptana karşı ayaklandırmaya çalışır. Kamarot, kaptan ne derse onu yapan itaatkâr biridir. Nadir ise bir olaylara tanık olan bir işçidir.

Kaptan Beybaba armatörün ve Liman müdürlüğün emirleri ne ise onu yerine getirir fakat sabit duran akışta olmayan bir su nasıl pislenirse ilerlemek yol almak üzerine bir kurgusu olan gemi günlerce aynı yerde hareketsiz kalınca mürettebatta bir huzursuzluk baş göstermeye başlar. Kürt karakterinin kendisini tanıtan kısa bir cümlesi dışında hiç konuştuğu görülmez. Kürt, dev gibi bir adamdır ve mimiksiz sert hatlı yüzüyle bir güç unsurudur. Kürt, nasıl olduğu belli olmaz bir şekilde gemide kaybolur. Ortalıktan yok olur ve izi bile bulunamaz. Bunun üzerine mürettebatta tekrar bir isyan baş gösterir. Beybaba her seferinde disiplini ya kendi ya da usta gemici İsmail üzerinden kursa da artık ok yaydan çıkmıştır. Cenk karakteri mutfaktan saklanan bir yiyeceği mürettebata hazırlayınca daha önce usta gemici İsmail ile yaşadığı bir tartışmada araya giren Kürt durumu yatıştırmıştır. Kürt'ün gemiden kaybolmasından sonra bir disiplin boşluğu oluşur.

Usta gemici İsmail, yemek bulunması olayı sebebiyle biraz yumuşasa da kaptan Beybaba bu olay üzerine hepsini güvertede toplar ve şiddetli bir baskıyla tekrar otorite kurmaya çalışır. Kaptan bu gövde gösterisinde Cenk'e bir de tokat atar. Kaptan dönüp gittiği sırada birisi arkasından çekiç fırlatır. Çekiç üzerine gelme de bu artık gemide isyanın kontrolden çıktığı noktadır. Nadir intihar eder.

Cenk'i bir salyangozla oynuyorken görülür. Cenk artık kuralları hiçe saymakta ve ulu orta esrar içmektedir. Daha sonra filmdeki sarmaşık metaforunda olduğu gibi bütün gemiyi salyangozlar sarmıştır. İsmail'in kafasına çekiçle vurulur. İsmail'in kafasından çıkan sarmaşık bütün gemiyi sarar. Filmde metaforlarla anlatılan bu işçi sınıfı yöneticiler ve kontrolcüler arasındaki gerilim toplumsal bir şiddeti temsil eder. Cenk karakteri birçok anlamda olumlu değerler taşıyan bir karakter olmasa da gemideki isyanın sözcüsü ve ilerleticisi olduğu için bütün olumsuz özelliklerine rağmen hikâyenin baş karakteri olarak karşımıza çıkar.

Cenk, diğer mürettebat üyelerine karşı saygısız ve agresif tavırlarıyla son derece rahatsız edicidir. Uyuşturucu kullanması, girmemesi gereken yerlere girmesi, onun yaptığına dair bir kanıt olmasa da Kürt'ün kaybolmasında ve İsmail'in kafasına çekiçle vurulmasının şüphelidir. Cenk bir anti kahraman anlatısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Cenk toplumun genel normlarına ve kurallarına uymayan davranışlar

sergiler, bir uyumsuzluk hali içindedir. Eylemleri sıklıkla kişisel çıkarlarını ve egosunu ön planda tutar. Kendi ihtiyaç ve isteklerine odaklanan bir karakterdir. Sorumsuz davranışları ve başkalarına karşı duyarsız oluşu onun anti kahraman olarak algılanmasına neden olur. Toplumsal sorumluluklarından kaçan Cenk bu hali ile geleneksel kahraman olmaya oldukça uzaktır. Karmaşık ve çok çelişkili bir karakter olması onun hem sempatik hem antipatik yönlerini ortaya çıkarır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ANAYURT OTELİ SINEMA FİLMİNİN VE ZEBERCET KARAKTERİNİN PSİKANALİZM BAĞLAMINDA BİR ANTİ KAHRAMAN ANLATISI OLARAK İNCELENMESİ

3.1. Anayurt Otelı Filmi



Resim 5. Anayurt Otelı (1987) Sinema Filmi Afişı

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: (Yusuf Atılgan'ın romanından) Ömer Kavur

Görüntü: Orhan Oğuz

Yapım: Odak Film/Alfa Film

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Macit Koper, Orhan Çağman, Serra Yılmaz,

Şahika Tekand, Osman Alyanak, Yaşar Güner, Aslan Kaçar,

Cengiz Seçici, Ülkü Ülker, Songül Ülkü, Osman Çağlar, Kemal İnci

Ömer Kavur'un yönetmenliğini yaptığı 1987 yapımı *Anayurt Otel*i sinema filmi, dönemine göre öncü özellikleri olan bir sinema filmidir. Yusuf Atılgan'ın 1973 yılında yayınladığı *Anayurt Otel*i romandan sinemaya aktarılan film, pek çok açıdan yenilikler içeren bir sinema filmidir. *Anayurt Otel*i romanı Yusuf Atılgan'ın ikinci romanıdır ve bilinç akışı tekniğiyle yazılmış bir romandır. Romanın ana karakteri Zebercet, bir anti kahraman anlatısı olarak ele alınmıştır. *Anayurt Otel*i sinema filminden bahsetmeden önce Yusuf Atılgan ve yazınından bahsetmekte fayda vardır.

Yusuf Atılgan'ın ilk romanı *Aylak Adam* (1959) dönemi itibari ile Türkiye edebiyatında modern akımının öncülerinden sayılır. *Aylak Adam* romanının baş kahramanı C. Üst sınıftan ve bir iş sahibi olma gerekliliği hissetmeyen, kendini halkın dışarıda tutmuş ve bu uzaktan bakışıyla bir toplum eleştirisi ürünüdür. C. Karakteri klasik roman kahramanları gibi değil tam aksine bir anti kahraman gibi karşımıza çıkmaktadır. Birinci ve ikinci dünya savaşları sonrası yaşanan büyük yıkım sonrası doğan modernist roman akımı, Marcel Proust, James Joyce, Albert Camus, Franz Kafka, gibi yazarların öncülüğünde temel kuramları yıkmak üzerine klasik roman kurgusuna karşı doğmuş bir akımdır. Yusuf Atılgan'ın yazdığı ikinci roman olan *Anayurt Otel*i yapısı da bu bağlamda modernist ve bir anti kahraman anlatısıdır. Romanın sinema filmi yapıldığında da Türkiye sinemasında eşine rastlanan bir film değildir. Karşımızda bir sinema filmi kahramanı vardır ve dönemine göre öncül sayılacak cesur ve farklı anlatım içermektedir. Anti kahraman anlatısı olarak tanımlanan bu biçim, Ömer Kavur gibi dönemin avangart yönetmenlerinden sayılan bir yönetmenin eseri olacaktır. (Yetimova.2021.720)

*Anayurt Otel*i romanı 1968 yılında Manisa, Anavatan Otel'i'nde geçmektedir. Günümüzde yıkılan ve bir apartman olan bina, Tanzimat Dönemi'nde yapılmış bir köşktür. Cumhuriyet döneminde otele çevrilmiştir. Romanda geçen pek çok mekân, Manisa da gerçekten bulunmaktadır. Romanın adı *Anayurt Otel*i olarak değiştirilmiştir. Ömer Kavur, filmi Aydın Nazilli'de kameraya almıştır.

Tarihin en iyi Türk sinema filmleri arasında anılan *Anayurt Otel*i filminin kaynağı olan *Anayurt Otel*i romanı 2008 yılında müstehcenlik gerekçesi ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yüz temel eser listesinden çıkarılmıştır. (Cumhuriyet.2009).

Anayurt Oteli sinema filmdeki müstehcenlik sebepsiz yere kullanılmış bir öge değildir. Oedipus kompleksi üzerine derinlik taşıyan hikâyenin bir perspektifi vardır.

Zebercet, 1950 yılında Keçecizade ailesine ait olan Anayurt Oteli'nde doğmuştur ve sünnet edilmesinden kısa bir süre sonra annesi ölmüştür. 1980 yılında babasının vefatı üzerine otelin başına geçmiştir.

“Yangın sonrası İzmir’e göçen sülalenin burada kalan tek ve son temsilcisi. Kasabanın, “Faşizan dünyası”na girmektense, geçmişinin faşizan dünyasında kalmayı yeğlemiş güçsüz bir insan.” (Şükran Kuyucak Esen, Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur. Alfa, İstanbul 2002:218).

Film, otele gelen bir kadın ile başlar. Kadın ertesi gece tekrar geleceğini söyleyerek otelden ayrılır ancak geri gelmez. Zebercet, kadının gelmesini bekler ve kaldığı odaya kimseyi kabul etmez. Filmde Zebercet aralıklarla bu odada görülür. Kadının kullanmış olduğu havluyu bir arzu nesnesine ve odayı kutsal bir alana çevirir. Otelde Zebercet dışında temizlik görevlisi kadın çalışmaktadır. Zebercet 'in dış dünya ile olan bütün ilişkisini bu kadın, yani Zeynep kurar.

Zebercet, esrarengiz ziyaretçi kadını beklemeye devam eder ve kadın geri gelmedikçe karamsar, saldırgan bir karaktere bürünmeye başlar. Bu içe kapanış hali otele müşteri almamaya dek gider. Yapının kendisi, gittikçe içinden çıkılmaz bir buhran haline dönüşür. Otelin tekinsiz bir havası vardır. Zebercet dış dünyaya dahil olduğu zaman hayatın sertliği ve aşağılaması ile yüz yüze gelir, bu sebeple de zorunda kalmadıkça dış dünyaya dahil olmak istemez. Böyle davrandıkça bu hırpalanma durumu gittikçe daha fazla içine kapanmasına ve şiddet eylemlerine yönelmesine sebep olur.

“Kadınla erkek arasındaki en ilginç “ilişki” Kavur’un Yusuf Atılgan’ın romanından uyarladığı “Anayurt Oteli”ndeki Zebercet karakteri ile “Gecikmeli Ankara Treni”yle otele gelen kadın arasında yaşanır! Burada üçlü bir aşk ilişkisi olmadığı gibi Kavur’un daha önceki erkek karakterlerine hiç benzemeyen bir karakter karşımıza çıkar. Öncelikle bastırılmış cinselliğiyle yüzleşmek zorunda kalan Zebercet’in faşizan eğilimlerinin altında yatan nedenlerden birisi de kadınlarla olan iletişimsizliğidir.” (Rıza Kıracı, Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış. De Ki Basım, Ankara 2008:108).



Resim 6. Ziyaretçi Kadının Otele Gelişi

Zebercet otele gelen kadına kendini tanıtır. Adının Zebercet olduğunu, otelin yöneticisi olduğunu ve 1950’de yedi aylıkken doğduğunu söyler. Annesinin kendisinden önce dört kez düşük yaptığını, kendisi doğduğunda annesinin kırk dört yaşında olduğunu ve annesinin yaşının babasından büyük olduğunu ekler. Sünnnet edildikten kısa süre sonra annesinin 1960 yılında öldüğünü söyler. Orta ikide okulu bıraktığını bir süre aylak aylak gezdiğini, sonra askere gittiğini, 1971’de askerden döndüğünü, babasının bir süre önce öldüğünü ve 1980’den beri oteli kendisinin yönettiğini söyler. Adının Zebercet olduğunu tekrar söyler ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına hitaben konuştuğunu anlaşılır. Gelen ziyaretçinin adını bilmediğini, kaydını adını söylemediği için yapamadığını söyler. Hacırahmanlı köyünden geldiğini bildiğini ve kadının bir haftaya dönerim dediğini anlatır.



Resim 7. Zebercet’in Kendini Tanıtması ve Ziyaretçi Kadından Bahsetmesi

Film bu girizgâh ile başlar ve pazartesi günü saat altıda saatin çalmasıyla uyanan Zebercet kıyafetlerini giyer, hazırlıklarını yapar ve en alt kattaki odasında uyuyan yardımcısı olan temizlikçi Zeynep’i uyandırmak için yanına gider. Zeynep,

Zebercet'i "Uyandım ağam" diyerek yanıtlar ve sonraki sahnede Zebercet mutfakta çayını içerirken Zeynep kahvaltı hazırlar. Aynı sahnede Zebercet'in mutfakta bekleyen siyah kediyi alarak dışarı çıktığı görülür.

Zebercet, lobideki resepsiyonda yerini alırken  tüccar çıkış yapmak üzere gelirler. Adamlardan biri köylünün pazarda hayvanları düşük fiyattan satmamak için direttiğini ve sonunda istedikleri fiyattan vermek zorunda kalacaklarından bahseder. Zebercet sohbete dahil olmaz anahtarlarını alır ve onları yolcu eder.

Cumhuriyet devriminin üzerinden yetmiş yılı aşkın bir zaman geçmiş fakat toplumsal alanda bir ilerleme sağlanamadığı gibi arka planda 1980 darbesi öncesi ve sonrası döneminin korkusu olarak hakimdir. Pazarda dua edilir ama bir bütün olarak herkesin birbirini dolandırmaya çalıştığı arka plan görünmektedir. şehirli tacirler, hayvan üreticisi köylüyü kazıklamaya, taksici sarhoş bir adamı dolandırmaya çalışmaktadır. Genel bakış açısında, toplumun çeşitli zümrelerinde birbirlerine karşı yararcı davranan, hiçbir şekilde acıma ya da empati duygusuna sahip olmayan bir iletişim şekli gözlemlenmektedir.

"Anayurt Otelinde tarihlerin önemli bir yer tuttuğu açıktır. Zebercet 29 Ekim Cumhuriyet Bayramında otelden çıkmaya karar vermekte, 10 Kasım'da, Atatürk'ün ölüm yıl dönümünde intihar etmektedir. Otel, Tanzimat Fermanı'nın okunduğu 1839 yılında, konak olarak inşa edilmiş, Kurtuluş Savaşı biterken yakıldıktan sonra, 1922'de otele çevrilmiştir. Otelle zdeşliği sürekli tehdit altında olan karakterin eylemlerinin ne çıkan bu tarihler işığında düşünülmemesi olanaksızdır." (Kasar ve Yatarkalkmaz. 2021:9).

Tüccarların arkasından gelen gazeteci ocuk gazeteyi bırakır ve normalde otelde kalanların bilgilerini karakola götürdüğü anlaşılır. Fakat o gün yolunun oraya düşmediğini, yarın bırakacağını söyler ve çıkar. Arkasından askere giden  geç otelden ayrıldıklarını söyler. Zebercet sebebini sorunca teslim olmak için ayrıldıklarını söylerler. Zebercet bunun üzerine aranan suçlu olduklarını dşnebilecekken geler askere teslim olacaklarını belirterek anahtarlarını teslim eder ve otelden ayrılırlar.

Zebercet 11 numaralı odadaki müşterisinin kapısını çalarak onu uyandırır. Müşteri bir kadındır, uyandığını söyler, Zebercet gülümser. Daha sonra kedisini soran birilerinin olup olmadığını merak eden emekli subay Mahmut Görgün lobide belirir. Sonraki sahnede çarşafı toplayan Zeynep görülür. Zebercet, 2 numarayı temizleyip temizlemediğini sorar ve bu sırada dokuz numaranın uyarı zili çalar ve onlara bakmasını söyler. Zeynep dokuz numarada tiyatrocuların olduğunu söyler ve çıkar. Zebercet otelden çıkmak üzereyken, daha sonra kızını boğmuş olduğu için arandığı anlaşılacak olan emekli subay Mahmut Bey Zebercet'e nereye gittiğini sorar. Zebercet biraz işi olduğunu çarşıya çıkacağını söyler ve çıkar. Zebercet berbere gider. Berber buralı olup olmadığını sorar ve Zebercet bir iş için geldiğini söyler. Daha sonra sabah uyandığında aynada kendini bıyıklı gördüğü şekilde tekrar kendini berberin aynasında bıyıklı görür ve berbere bıyığını da kesmesini söyler. Berber ise bıyığı olmadığı için “Çok şakacısınız” diyerek onu traş eder. Burada, filmin açılış bölümünde Zebercet'in odasında görülen fotoğraftaki pos bıyıklı adamın babası olduğu anlaşılır ve bıyık meselesi üzerine bıyığı olmadığı halde sıklıkla söz etmesi arasında bir ilişki vardır.

Zebercet berberden çıktıktan sonra bir takım elbise almak için bir dükkâna girer. Yolun ortasındaki düz yol çizgisinden yürürken görülen Zebercet otele döner. Emekli subay Mahmut Bey, kendisini soran olup sormadığını sorar. Gazetesini alıp bekleme salonuna oturur. Zebercet'e “Gençleşmişsin sen.” diyerek iltifatta bulunur. Sabah çıkış yapan üç tüccar tekrar otele gelmiştir. Tüccar, “Bıyığını kesmişsin, yakışmış.” der. Zebercet sabah bıyığı olup olmadığını sorar. Tüccar fark etmediğini söyler. Film gerçeküstü bir düzlemde gerçeküstü diyaloglarla ilerlemektedir. Bu sırada tartışma içinde aşağı inen tiyatrocular grubundaki kadın diğer kadın oyuncuların kötü şartlardan dolayı ekipten ayrıldığından bahseder. Aynı anda üç rolü oynamak zorunda olduğundan ve kuru ekmeğe talim ederek bu işi yaptıklarından yakınır. Tiyatronun yöneticisi gibi görünen kişi de biraz daha idare etmesini söyler.

Gelenlerin işçi sınıftan oldukları belli olan müşterilere alt katta bir oda veren Zebercet, gerekirse odadaki diğer boş yatağa başka müşteri alabileceğini söyler. Zebercet nasıl ki kendisine karşı bir dışlanma hissiyatındaysa yeri geldiğinde kendisi de başkalarına karşı ezici davranmaya çalışmaktadır. Belki de geri gelmesini beklediği kadınla ilgili bir bilgi edinmek beklentisiyle nereli olduklarını sormuştur. Ziyaretçi kadının, Zebercet'in zihninin içinde gittikçe büyüyen bir mesele olduğu anlaşılır.

Daha sonra Zebercet akşam vakti mutfakta yemek yer. Zeynep, onu otele bırakan ağasının her ay kazandığı parayı almak için otele uğradığını ve bir süredir neden gelmediğini sorar. Zebercet, ağasının üç ay önce öldüğünü ve artık gelmeyeceğini söyler. Kara kedi bu sahnede tekrar görülür. Zeynep, kara kediyi kucağına alır ve sever. Kültürümüzde uğursuzluğuna inanılan ve dışlanan bir tür olan siyah kedi burada ötekileştirme meselesinin bir simgesi olarak kullanılmıştır. Zeynep'in oradan oraya savrulan bir kurban olması meselesi ve bu siyah kediye gösterdiği şefkat ilgi çekicidir.

Zebercet gece otele gelen çifti karşılar. Saide Hanım ne kadar şık olduğunu söyler ve odalarına çıkarlar. Emekli subay Mahmut Bey, kendisini soran olup olmadığını sorar ve odasına çıkar. Zebercet, kayıtlarını doldururken annesinin de isminin Saide olduğunu söyler ve kendi adı olan Zebercet adında kimsenin otelde müşteri olmadığını söyler. Birçok bölümde Zebercet'in aşırı titiz ve obsesif bir kişiliği olduğu görülmektedir. Zebercet, büyük bir özlem ve üzüntüyle kadının gittiği gün üzerinden dört gün geçtiğini söyler. Neden o köye gittiğini sorgular, belki de kardeşinin öğretmen olduğu ve onu görmeye gittiği üzerine varsayımlarda bulunur.

Daha sonra Zebercet, gece koridorlarda dolaşırken görülür. Önce esrarengiz kadının odasına girer. Bu oda 1 numaralı odadır. Zebercet odaya girer ve dört gündür bu odayı başka bir müşteriye vermediği gibi odadaki çay bardağına, üzerinde ruj lekeleri olan sigara izmaritlerine dahi dokunmamıştır. Odanın ışığını dahi kapatmamıştır, odaya girdiğinde ışık açıktır. İçerisinde izmaritlerin bulunduğu kül tablasına dokunur. Daha sonra 11 numaralı odanın kapısına gider ve içeriden gelen sevişme seslerini dinler. Daha sonra merdivenlerde karşısına çıkan siyah kediye tekme atar. Arkasından Zeynep'in bulunduğu zemin kattaki odaya gider ve Zeynep ile birlikte olur. Zeynep'in gözlerini bile açmadan, bu tecavüze karşı çıkmadan kabullenmesinden anlaşılır ki Zeynep, böyle bir durumu daha önce tecrübe etmiştir. Zeynep'in bu sahnede "Hoş köpek!" demesi ile pazartesi günü sonlanır ve salı gününe geçilir.

Salı günü Zebercet kendi odasında uyanır. Burada Zebercet'in, Zeynep ile birlikte uyumadığı anlaşılır. Zebercet, pazartesi sabahı olduğu gibi, yine ayaklarını yıkamaktadır. Abdest almanın bir biçimi olan bu durum, Zebercet'in İslami öğretiler ile yetiştirilmiş olabileceğine dair bir kanı oluşturur. Zebercet'in daha sonra hazırlanırken babasının fotoğrafına bakarak giyindiğini görülür. Hemen sonraki

sahne Zebercet resepsiyonda çay içerken görülen “Otel gece 12’den sonra kapanır.” tabelası da otelin geçmişten beri mutaassıp bir aile oteli olduğuna işarettir. Bu sahneden sonra otelden ayrılmak üzere lobiye inen ift, Zebercet’le vedalaşır. Zebercet kadının elini sıkarken utanır ve daha sonra elini ovuşturur. Hemen akabinde kadının tam kapıdan çıkarken içinden “Seninim” dediği duyulur. Bu cümleyi adı Zebercet’in annesi ile aynı olan ğretmen Saime Hanım mı söylemiştir yoksa Zebercet’in iç sesi midir sorusu gerçeküstü bir düzlemde kalır. Aynı bıyık meselesi gibi hem seyircinin gözünden Zebercet’in i dünyasına tanıklık edilir hem de bu gibi anlar ve durumlar gerçeküstü bir şekilde havada asılı kalan anlardan biri olarak yaşanır.

Bir sonraki sahnede ağır bir sandık taşıyan hamallar görülür. Mahmut Bey, o eşyaların ne olduğunu sorar. Zebercet, ğretmen Saime Hanım ve eşinin ev bulduğunu ve taşındıklarını söyler. Arkasından da beklediği kadının eşyalarının hafif olduğunu söyler. Burada Zebercet saplantılı bir şekilde ziyaretçi kadını düşünmektedir. Zeynep lobiye gelir ve kendisini neden uyandırmadığını sorar. Zebercet bir önceki gün çok yorulduğu için kendisini uyandırmadığını söyler ve çıkış yapan ğretmen Saime Hanım ve eşinin odasını temizlemesini söyler. Zebercet’in kimsesiz olan Zeynep’e yönelik kaba ve sert tavırları görülür. Müşterilere karşı da sınıflarına göre, kimisine kibar ve zarif, kimisine kaba ve soğuk davrandığı gözlemlenir. Zebercet kendisi de bir dışlanmanın ürünü olsa da, yeri geldiğinde kendisi de insanına göre hiyerarşik bir iletişim biçimi benimser.

Sonraki bölümde Zebercet mutfakta akşam yemeği yerken Zeynep tekrar dayısından bir haber olup olmadığını sorar. Zebercet mısır unundan bir yemek yaptığını söyleyerek ondan tekrar yapmasını ister ve Zeynep’in sorusunu hiçe sayar. Zeynep “Olur yaparım.” diyerek mutfaktan ayrılır.

Bu iletişim biçiminde görüldüğü gibi birbirinden kopuk ve bağlamsız diyaloglarla, birbirinden kopuk bir iletişim biçimini benimseyen, gerçeküstü ve Dadaist yapılara öykünen hikâyede karakterlerin birçoğunun iletişimlerinde karşı tarafla bir işteştik taşımayan konuşmalarına tanıklık edilir. Zebercet Zeynep’i adeta nesneleştirir ve ona yokmuş gibi davranır. Zeynep’in otelin zemin katında kalıyor olması ve Zebercet’in ona karşı olan duyarsız tavrı bilinç altına ve bastırılmış duygulara işaret etmektedir.

Zebercet, otelin kapılarını kapatmak için daha gece on ikiye gelmeden önce geriye doğru sayar. Tam oteli kapatmak üzere geri sayarken otele hayat kadını olduğunu düşündüğü bir kadın ve bir erkek girer. Kadın, boş oda olup olmadığını sorar. Zebercet tek yataklı mı çift kişilik mi diye sorar. Kadın fark etmeyeceğini söyler. Daha önceleri bu şekilde müşterilerin kabul edilmediğine dair işaretler olan otelde Zebercet bu müşterileri kabul eder. Hemen sonrasında Zebercet, esrarengiz müşteri kadının “Boş odanız var mı?” sorusunu sayıklamaktadır. Zebercet’in bastırılmış bilinç altı, bu kadın üzerine takıntılı bir düşünme haliyle bir psikoza dönüşecektir. Otele burnu kanayan bir kadın ve iki erkek gelir, Zebercet, bu müşterilere de evlilik cüzdanı sormaz ve ziyaretçi kadının gideceğini söylediği Hacırâhmanlı köyünden olup olmadıklarını sorar. Zebercet’in zihni artık başka hiçbir şey ile ilgilenmiyordur. Belki de bu sebeple ziyaretçi kadına dair bir ipucu bulabilmek için gelen bütün müşterileri kabul etmeye başlamıştır. Bu sahnede, burnu kanayan kadının durduk yerde burnunun kanadığını belirten erkeğin bilgisi dışında, kadın hiç konuşmaz ve odalarına çıkarlar. Filmin genelinde kadına karşı şiddete dair birçok done bulunmaktadır. Bu kadının gerçekten burnunun kendi kendine mi kanadığı yoksa şiddet mi gördüğü konusunda bir bilgimiz yoktur.

Zebercet otelin kapısını kapatır ve perşembe gününe geçilir. Bir berber çırağı otele girer ve Zebercet’e ustasının tıraşa beklediğini söyler. Zebercet başka bir yerde tıraş olduğunu gelmeyeceğini söyler. Zebercet’in daha önce başka bir berbere gitmekte ve artık gitmek istemediği anlaşılır. Bunun sebebinin insanlarla iletişime geçmek istemediğine işaretler. Bir önceki bölümlerde de kendini tıraş ettiği görülür. Zeynep lobiye gelip çarşıya çıkacağını söyler. Zebercet bir paket sigara ve kibrit ister. Otele gelen berber neden gelmediğini sorunca, çarşıya gittiğini ve orda tıraş olduğunu söyler. Berber gidince, kendisine dair bir şey olduğundan sürekli şüphelenen Mahmut Bey, berberin ne istediğini sorar.

Mahmut Bey, bir gece yarısı içtiği konyağı bitirip sokaktan otele girer. Zebercet’e “Altı gündür otelden çıkmıyorsunuz, yardımcınız da yok. İyi dayanıyorsunuz.” der. Mahmut Bey, Zeynep karakterini otelde hiç görmemiş gibi konuşmaktadır ve hikâye gittikçe gerçeküstü bir zemine doğru ilerlemektedir. Zeynep gerçekten var mıdır, Zebercet gerçekten var mıdır, yoksa herkes terkedilmiş bir mekânda, hayalet metaforuyla mı otelde bulunmaktadır anlaşılmaz. Bütün bu

belirsizlikler Zebercet'in psikoz durumuna işaret ettiği gibi, aynı zamanda da romanın, dolayısıyla filmin de gerçeküstü bir anlatı olduğuna işaret eder.

Otele giren bir müşteri İzmir treninin geciktiğini ve bir kadınla istasyonda kaldıklarını, geceyi otelde geçirip geçiremeyeceklerini sorar. Zebercet kabul eder ve kadının nerede olduğunu sorar. Adam kadının istasyonda beklediğini söyleyerek çıkar. Hemen arkasından giren erkek müşteriden parayı peşin ister ve otele iki yıl önce geldiğini ve parayı ödemediğini söyleyerek adamın otelden ayrılmasına sebep olur. Adam sabah rezervasyon yaptırdığını ve ısrarla otele ilk kez geldiğini söylese de bunu kabul etmez ve otelin tuhaf bir yer olduğunu söyleyerek adam otelden çıkar. Bu tuhaflik durumu gittikçe karmaşık bir hal alacaktır. Zebercet sonraki sahnede otelin karşısında bulunan tren istasyonunu izlemektedir. Zebercet, gittikçe gerçeklikten kopmaya başlayacak ve ruh hali gittikçe ziyaretçi kadının düşüncesiyle bulanıklaşacaktır.

Sonraki sahnede saat gece on ikiyi çalmaktayken normalde geri sayarak kapıları kapatan Zebercet'in umarsız bir şekilde oturduğu, bütün odaların anahtarlarının yeri boşken bir tek on bir numaranın rafta asılı olduğu görülür. Zebercet belki de annesinin ismiyle aynı isimde olan öğretmen Saime Hanım'ın odasını vermek istemediği için bir önceki müşteriyi geri çevirmiştir. Karakter incelemesinde Oedipus kompleksi üzerinden incelenecek olan Zebercet anti kahramanının hikayesinde birçok simgesel anlatım film boyunca görülmektedir.

Zebercet bu bölümde tekrar bir numaralı ziyaretçi kadının kalmış olduğu odaya girer, ziyaretçi kadın odada tebessümle beklemektedir. Bu, Zebercet'in hayal dünyasıdır. Zebercet kadının ruj izinin kaldığı çay bardağını öperken bir üst katta uyumakta olan Emekli subay Mahmut Bey, uyurken yatağından düşer ve Zebercet irkilerek bardağı düşürür ve kırar. Zebercet hezeyan halinde der ki "Oda bozuldu, artık gelmeyeceksiniz." Çünkü Zebercet odayı başka bir müşteriye vermeyerek ve hiçbir eşyanın yerini değiştirmeyerek, ziyaretçi kadının geri geleceğine dair bir ritüel gerçekleştirmektedir. "Zebercet, kadının odada kullandığı eşyaları fetiş haline getirir." (Rıza Kıracı,108).

Aynı saplantıyı 11 numaralı odada kalan öğretmen Saime Hanım'a karşı da beslemektedir. Zebercet'in on bir numaralı odayı da müşterilere vermeyerek bu fantezi alanını genişlettiği görülmektedir. Bu yöneliş otelin tamamını kapatmaya dek gidecektir. Otelin tamamı bir fantezi alanına dönüşecek ve yapı kendi başına bir arzu nesnesine haline gelecektir.

Cuma günü sabahı Zebercet otelin kapılarını açar. Mutfağa gidip çay demler ve bir gece önce kırdığı bardağın yerine dibine çay koyduğu bardağı yerleştirerek, yerdeki cam kırıklarını temizlemek için bir numaralı odaya gider. Emekli subay Mahmut Bey, anahtarını bırakır ve hiçbir şey söylemeden otelden ayrılır. Zebercet, Mahmut Bey'in gidişini bile ziyaretçi kadın meselesiyle bağlantılı olarak yorumlayarak sayıklar. Zebercet için artık her şey ziyaretçi kadınla ilgilidir. Zeynep, Zebercet'e 1 numaralı odanın temizlenmesini isteyip istemediğini sorar fakat Zebercet "O oda temiz." cevabını verir. Sonra da kendi kendine temiz mi acaba diye sayıklar. Bu bilinç altında suçluluk kompleksi içinde olduğuna işarettir.

Gece istasyonda kalan kadınla otele gelen adam, anahtarını teslim eder ve tekrar gelip gelemeyeceklerini sorar, Zebercet'ten "Elbette." yanıtını alır. Otele müşterileri kabul edip etmemenin kuralı artık Zebercet'in o anki ruh haline bağlıdır. Zebercet, gece otele gelen ve daha önce otele kabul etmiş olduğu hayat kadını bu sefer otele kabul etmez. Hemen arkasından gelen diğer müşterileri de geri çevirir. Bu sırada Zebercet, ziyaretçi defterinde 1 numaralı oda kısmına "Zebercet Gezgin" yazar. Daha sonra zebercet lobide bekleme odasında karanlıkta otururken 1 numaralı odanın zili çalar. Zebercet odaya çıkar, ışığı yakar, hayalinde yine ziyaretçi kadını görmektedir. Işığı tekrar kapar ve karanlıkta ziyaretçi kadının "Bir çay içebilir miyim acaba?" sorusunu duyar. Tekrar ışığı açtığı anda artık Zebercet'in kendi hayal dünyasında yarattığı ziyaretçi kadın, bir hayalet gibi konuşmaktadır. Bu noktadan sonra Zebercet'in psikozu şizoid özellikler göstermeye başlayacaktır. Yaşadıklarından hangisinin sanrı hangisinin gerçek olduğu gittikçe karışacaktır. *Anayurt Otel*i sinema filmi, bu anlamda bir şizofreni durumunun nasıl geliştiği hakkında seyirciye Zebercet'in gözünden bir anlatıyla sunulmaktadır.

Zebercet'in gördükleri hayal midir yoksa Zebercet simgesel bir anlatım biçimi içinde hayali hayaletlerle mi konuşmaktadır, ucu açık bırakılmıştır. Zebercet'in gözünde ziyaretçi kadının "Zahmet oldu size.", "Hacırahmanlı köyüne nasıl gidebilirim?", "Lütfen saat sekizde uyandırın beni." cümleleri peş peşe canlanır. Bu bir hayalet midir yoksa Zebercet kendi zihninde defalarca düşlediği bu cümleleri artık kanlı canlı karşısında yaratabilecek denli bir şizofreni halinde midir bilinmez. Zebercet bir havluya sarılı hezeyan içinde çıplak bir şekilde ağlamaktadır. Zebercet "Gelmeseydiniz öldürdüm." der, hemen arkasından da "Bir hafta sonra dönerim demiştiniz." diyerek ağlamaya devam eder.

Salı günü Zebercet resepsiyonda beklerken otelin kapısından daha önce de otelde kalan üç tüccar girerler fakat zebercet bütün odalar boş olmasına rağmen onları da bütün odalar dolu diyerek geri çevirir. Hemen arkalarından gelen gazeteci çocuğa da yirmi dokuz günlük ödemeyi peşin vererek bir daha gazete getirmemesini söyler. Bütün anahtarları yerinden toplar ve kaldırır sadece 1 numaralı odanın anahtarını yerine geri asar. Bir odaya masa taşıyan Zebercet, odaları temizleyen Zeynep ile koridorda karşılaşır. Zeynep neden müşteri gelmediğini sorar, Zebercet bilmediğini söyler. Zeynep, Zebercet'e artık müşteri de gelmediğini gidip gidemeyeceğini sorar. Zebercet "Nereye?" diye sorar Zeynep "Köye." der. Zebercet müşteri olmadığını, dinlenmesini söyler ve masayı odaya koyduktan sonra "Ben biraz dışarı çıkıyorum, müşteri gelirse odalar dolu de." diye seslenip dışarı çıkar.

Sabah gazeteci çocuğun getirdiği gazetede görüldüğü gibi 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı'dır ve dışarda okul üniformaları ile öğrenciler bando eşliğinde yürümektedir. Bununla ilgili yönetmen Ömer Kavur'un verdiği bir röportaj da şöyle bir anlatımı söz konusu;

"-Kasabanın yaşamındaki küçük ayrıntılar, o Cumhuriyet Bayramı.

-O romanda olmayan birşeydi. Ama böyle bir şey gerekiyor diye düşündüm kasabayı anlatmak açısından, bir de Cumhuriyet geleneğini...Filmi romandan ayıran şey, roman 60'lı yıllarda, 63'te geçen bir hikayedir. Ben istedim ki filmi günümüze taşıyayım. Ve üç tane darbe görmüş bir ülkede yaşayan, iletişim kuramayan bir adamın hikayesi." (Şükran Kuyucak Esen, 228).

Zebercet çarşıya doğru yürür ve sokakta bir kadına gözü takılır, onun peşine takılır, kadın bir dükkândan bir şeyler alırken onu bekler ve onu takip eder, kadın bir yerde bir erkekle sarılınca takip etmeyi bırakır ve bir sonraki sahnede tek başına rakı içer. Zebercet için artık ziyaretçi kadın bir arzu nesnesi olma halinden çıkmış ve kadınlara karşı bir saplantı içinde olmaya başlamıştır. Hemen arkasından Zebercet, otelde yine çıplak vaziyette ziyaretçi kadının kullandığı havluya sarılmış yatarken görülür. Sabah gazetede gördüğü uyarı aklına gelir yanı başında duran saati bir saat geri alır. Zeynep tekrar gitmek için izin ister, Zebercet ne zaman gitmek isterse gidebileceğini ve kapıya gelen olursa kapıyı açmamasını söyleyerek hazırladığı kapalı yazısını kapıya koyar ve dışarı çıkar.

Zorunda kalmadıkça dış dünyayla bağlantı kurmayan Zebercet artık dış dünyaya karşı merak duymaktadır. Ziyaretçi kadın, Zebercet'in psikolojik sorunlarının su yüzüne çıkmasında tetikleyici rolü üstlenmiştir. Zebercet iç dünyasında ne kadar yıkılmış ve perişan vaziyetteyse dış dünyaya karşı da bir o kadar soğuk ve mesafeli davranmaktadır. Bu onun savunma mekanizmasıdır. Zebercet sokakta bir kalabalığın ortasında yatmakta olan araba çarpmış ve üzerine gazete kâğıdı serilmiş bir kadın cesedi görür. Kadının elinden düşmüş poşetteki domates ve salatalıklar görünmektedir. Zebercet ölüye yaklaşmak istese de polis onu uzaklaştırır.

Sonraki sahnede yine meyhaneye giden Zebercet otururken polis içeri girer ve karşı masasında oturan üç kişiden birini arandığını söyleyerek onu masadan kaldırır. Adam polislerin elinden kurtularak kaçarken polis düğünü çalar ve Zebercet elleriyle kulağını kapatır. Burada Zebercet'in verdiği aşırı tepkiden şiddete karşı çok büyük bir tiksinti ve korku duyduğu anlaşılır. Meyhane sahnesinin devamında diğer masalarda bir adamın bir dövüşten bahsettiğini duyar ve adam mekândan kalkınca o da arkasından onu takip ederek horoz dövüşlerinin yapıldığı alana gider. Burada yanına kasabaya geçen yıl gelmiş genç bir işçi oturur ve dövüş hakkında Zebercet'le konuşmaya başlar. Zebercet'in horoz dövüşündeki şiddetten dolayı başı döner ve kendisini kötü hisseder. Ekrem ile birlikte dövüş bitiminde dışarı çıkarlar. Zebercet, Ekrem'e sorular sorar, yaşlı halasında kaldığını öğrenir. Ekrem, Zebercet'e eğer gelmek isterse diye sinemaya gittiğini söyler. Burada kestane aldıkları seyyar satıcının yadırgar gözlerle onlara baktığı görülür. Beraber sinemaya giderler Zebercet Ekrem'in on yedi yaşında olduğunu öğrenir. Zebercet'in burada bu genç çocuğa karşı bir ilgi

duyduğunu görülür. İzledikleri film şiddet içerikli bir dövüş filmidir. Yine şiddetin kutsandığı horoz dövüşünden çıkıp buraya gelmişlerdir. Zebercet erkeklerin egemen olduğu dış dünyada şiddette tanık olur. Filmi izlerken Zebercet bu dış dünyada gördüklerini “Çok tuhaf.” ve “Olur saçmalık değil.” diyerek tanımlar.

Sinemadan çıktıktan sonra beraber yürürler. Zebercet bir oteli olduğundan söz eder. Ekrem onu davet etmesini bekler fakat Zebercet “İyi akşamlar.” diyerek döner ve yürür. Geri dönüp bakar ve genç çocuğun orada beklediğini görür “Altı adım yürüyüp geri döneceğim hala orda olursa çağırırım.” der ve altı adım atıp döndüğünde çocuğu orda göremez. Filmin birçok noktasında Zebercet’in sayıları ve saymayı bir takıntı haline getirdiği, filmin bazı noktalarında da sayılarım simgesel anlatım biçimleri olarak kullanıldığı görülür.

Bir sonraki sahnede Zebercet, yine otel odasındadır. Ziyaretçi kadının ruj izinin olduğu sigarayı yakar ve “Bu on üçüncü gece.” diyerek bir an ziyaretçi kadını karşısında görür ve elini uzatır. Eline gelen havluyu fırlatır atar ve Zeynep’in uyuduğu alt kata inerek yine Zeynep’e tecavüz etmek ister fakat bu defa Zeynep’i uyandırarak bunu gerçekleştirmek ister. Zeynep “Sen misin dayı?” diyerek cevap verir. Filmin başında Zebercet’in söylediği “Dayısı bu hep uyur demişti.” cümlesinden de Zeynep’in tecavüzü dayısından da deneyimlemiş ve bu tecavüz anlarında uyur gibi yaparak kendini korumaya almaya çalışmakta olduğu anlaşılır. Zebercet ısrarla uyanmasını söylese de uyanmayan Zeynep’i boğarak öldürür. Zebercet’in psikoz hali artık bir şiddet olarak zuhur etmiştir. Zebercet korkarak öldürdüğü Zeynep’in yanından ayrılır. Zebercet’in ziyaretçi kadının kullandığı havluya sürtünerek tatmin olduğunu görülür.

Gece siyah kedinin miyavlama sesini duyduğu sırada tavandaki lambaya bakan Zebercet, taşıdığı masa sahnesinde işareti verildiği gibi intihar etmeyi düşünüyordur. Kedinin sesini duyunca aşağı iner ve ölmüş olan Zeynep’in üzerinde miyavlayan kediyi kovalamaya başlar. Kedi yüzünü tırmalayarak kaçır. Bütün bu yaşananların uğursuzlukla bağdaştırılan on üçünü gecede olması da bir işarettir. Artık kış gelmiştir saatler geri alınmış ve Zebercet’in yıkım süreci başlamıştır. Siyah kedinin alnına attığı pençeden oluşan çizige bakarken, sinemadaki dövüş filmi izlerken söylediği cümleyi tekrarlar Zebercet: “Olur şey değil.” Zebercet kedinin izini sürmeye devam eder ve

mutfaktan aldığı tavayla vurarak kara kediyi öldürür. Kedinin cesedini balkondan aşağı atar ve önce titizlikle tavayı arkasından da çitiler gibi yine ayaklarını yıkamaktadır. “Otelin kara kedisinin bile bir derinliği var. Sahibi olarak bellediği ortalıkçı kadının öldürülmesine tepkisini ve kendi ölümünü hazırlaması, kediyi de karakterler arasında saymamızı gerektiriyor.” (Şükran Kuyucak Esen, 217).

Zebercet, pazartesi sabahı alarının ötmesiyle uyanır. Traş olur ve hazırlanıp lobiye iner. Burada otel defterlerini incelerken “Geçen sene sekiz kişi kalmış bugün.” diye kendi kendine konuşurken bir esnaf içeri girer ve bir süredir yardımcı kadının bir şey almaya gelmediğini iyi olup olmadığını sorar. Zebercet, kızın köydeki dayısının öldüğünü, onun yanına gittiğini ve bir ay gelmeyeceğini söyler. Karakola giden Zebercet, otel kayıtlarını getirmiştir. Bu sırada sorguda olan bir kadın ağlamakta ve komiser zabıt tutmaktadır. Kadının daha önce dayısının yanına gittiğini ve annesinin isteği üzerine oradan ayrıldığını ve kendi isteğiyle kaçtığına dair bir zabıt tutulmaktadır. Daha önce burnu kanayan ve iki erkekle otele gelen müşteri kadın sahnede olduğu gibi bu sahnede de konuşmayan ve hakkında olup biteni yine bir erkekten, bu sefer bir polis memurundan dinlediğimiz bir hikâyeye göze çarpmaktadır. Anlaşılmaktadır ki filmde iç içe geçmiş hikâyeler arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Bu hikâyeler sonucunda nesnel bir sonuca varılamasa da kesin bir bağlantı kurulamasa da, bir duygu bir hissiyat olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu olup biten gerçeküstü sahneler gerçekten yaşanmakta mıdır yoksa bir rüya metaforuyla karışık sanrılar şeklinde mi karşımıza çıkıyordur bilinmemektedir. Yine benzer bir bağlantı da Emekli subay Mahmut Bey’in, daha sonra ortaya çıkacak olan kızını boğarak öldürmüş olduğu bilgisi ile Zebercet’in Zeynep’i boğarak öldürmesi arasındaki benzerliktir.

Sonraki sahnede Zebercet, pazar yerinde yapılan bereket duası sırasında duaya duran kalabalıkla beraber etrafına garipser bakışlar atmaktadır. Otele geri döndüğü sırada Zebercet iki adamın otele girer ve ağalarının otele ziyaretçi gelen kadının unuttuğu havlusunu almaya geldiklerini söylerler. Zebercet’e de kendilerini Baytar Bey’in yolladığını söylerler. Havlu hakkında Zebercet’i sorguya çekerler ve havlunun bulunduğu odaya çıkarlar. Havlunun odada olması üzerine Zebercet’i dövmekten bahsederler sonra da yatağa bağlamaya karar verirler. Otelin bahçesinden ip getiren adamlardan biri, Zebercet kendilerini şikâyet ederse başlarının belaya gireceğini, isteseler de bağlayamayacaklarını söylerler. Zebercet adeta kendi kendisini sorguya

çeker. Burada Zebercet'in bu yaşadıklarının sanrı olduğundan bir nebze de olsa haberdar olduğu anlaşılmaktadır. Adamlar havluyu alıp çıktıktan sonra havluyu tekrar odada görür ve "Aynı havlu, belki de Ankara'dan aynı yerden aldı havluyu." diyerek yaşadığı sanrıyı gerçeklik düzlemine çeker. Hemen arkasından otele giren polis memuru ve bir sivil polis otelde bir hafta kalan, kendini emekli subay olarak tanıtan Mahmut Bey'in sahte kimlikle otelde kaldığını ve kanun kaçağı olduğunu haber verirler.

Zebercet sivil polise "Suçu neymiş?" diye sorar. Sivil polis "Afrika'ya kız kaçırmış, öz kızını boğmuş." gibi gerçeküstü bir cevap verir ve kızın birkaç gün içinde kokmaya başladığını ve komşuların öyle fark ettiğini söyleyip oteli aramadan çıkarlar. Bu sahnede, polisin bir sanrı olabileceği oteli aramamalarından belli olur. Kanun kaçağının öldürdüğü kızının birkaç gün sonunda kokmaya başladığını söylemesi de Zebercet'in öldürdüğü Zeynep'in korkusu olarak ortaya çıkar. Filmde doğrudan bir siyasi gönderme olmamasına rağmen meyhane sahnesinde ve trafik kazası sahnesinde polisin görüldüğü şekilde, olayların gerçek yüzünü göstermeyen ama buna işaret eden bir aranma, tutuklanma ve öldürülme durumunun ipucunu verir. Zebercet bu sahnede şu sözleri söylemektedir: "Kaçtınız demek. Kaçılır mı hep? Bu tedirginlik yaşanır mı boyuna? Bilinmeyenin tedirginliği."

Filmin devamında Zebercet, tek başına sokakta yürürken kendi kendine konuşmaktadır. "Bir kadını bekliyorum." der ve sokakta televizyon satan bir mağazanın koyduğu televizyonlardan gördüğü bir sinema filminde bir erkeğin bir kadını boğma sahnesi karşısında dehşete kapılır. Bu işlediği günahların bir benzerini görünce, insanda yarattığı etki üzerine ironik bir sahnedir. *Anayurt Oteli* sinema filminde, filmin içinde film izlenen ikinci sahnedir bu ve yine bir şiddet sahnesi ile karşımıza çıkmaktadır.

Zebercet adliye sarayının önünde ayakkabılarını boyatırken karşısında duran cezaevi hükümlü nakil arabası içinden inzibat tarafından bir zanlı indirilir. Zebercet arkalarından giderek Ağır Ceza Mahkemesi dava salonuna girer ve oturur. Filmin en ilginç sahnelerinden biri olan bu mahkeme sahnesinde sanık Ahmet Kuruçay bir cinayetten yargılanmaktadır adli tıptan akli dengesine dair rapor gelmemiştir. Hâkim, "Sanık ayağa kalksın." dediğinde Zebercet de ayağa kalkar. Başka bir izleyici onun

kalkmasının gereksiz olduğunu söyler. Sanık yargılanırken dava konusu olan vukuatta bir cinayet meselesi, bir dayı ve bir sürahi ile darptan bahsedilmektedir. Diğer pek çok sahnede görüldüğü gibi, ortak noktalar olmakla birlikte yine de kesin bir benzerlik görülmemektedir. Bu sırada Zebercet “Çok sinirlendirmişler seni.” der. Bu gerçeküstü sahnede görüldüğü üzere, Zebercet bir suçluluk duygusuyla kendini yargılamaktadır. Hemen ardından gelen sahnede, Zebercet bir mezarlıkta bir bankta oturmaktadır ve yanına yaşlı bir adam gelip oturup sigarası olup olmadığını sorar ve Zebercet’e kendi çocuklarından bahsetmeye başlar. Zebercet’e ne iş yaptığını sorar ve nüfus dairesinde çalıştığı cevabını alır. Daha sonra Zebercet kendini Keçecizadelerden biri olarak tanıtır. Yaşlı adam, çıkan bir yangından sonra Keçecizadelerin İzmir’e gittiklerinden bahseder.

Önceki sahnede İzmir treni geciktiği için otelde kalan bir çift, ayrıca birkaç sahnede de tekrar eden bir biçimde Zebercet’in kasada bulundurduğu üç zarftan birinin kendisine, birinin Zeynep’e birinin de kasaya ayrılmış olması ve Zebercet’in bankada da parayı gönderdiği kişinin akrabası olarak kendini tanıtmaması, Zebercet’in aslında Keçecizadelerden olmadığı halde kendini öyle tanıtmış olması, daha sonra yaşlı adama dava sahnesinde, gerdek gecesinde karısını öldürme hikayesini bir akrabasının başına gelmiş gibi anlatması Zebercet’in gerçeklikten uzaklaşmış olduğunun birer işaretidir.

Yaşlı adamla konuşma sırasında mezarlıktan çıkan iki tane genç erkek görülür. Bu sahnede ve bir sonraki kestaneci sahnesinde görülen bu gençler, Zebercet’in bastırılmış eşcinsellik dürtüsünün simgesel anlatım biçimi olarak karşımıza çıkar. Zebercet Yaşlı adama ailesinde kendini asan biri olup olmadığını sorar.

Masa taşıma sahnesi ile hazırlığını gördüğümüz bu intihar süreci, beklenen kadın imajının yerine geçmiştir. Zebercet artık intihar düşüncesi üzerine saplantılı bir düşünme halindedir. Kediye öldürdüğü bölümden önce de tavana gözlerini dikip bakar. Yaşlı adam kalkıp giderken otele müşteri getiren hayat kadını ile göz göze gelirler. Önce kadınla nasıl konuşmaya başlayacağına dair prova yaptıktan sonra yanına gider. Kendisini tanıyıp tanımadığını sorar. Kadın önce tanıyamaz ama sonra Zebercet’i hatırlar. “Bıyığını kesmişsin, hatırlayamadım bir an.” der, otele geldiğini ve kapalı olduğunu ekler. Zebercet, otelin tadilatta olduğunu söyler ve kadını otele davet eder. Kadın ilk önce o gün gelemeyeceğini söylese de sonrasında yarım saate geleceğini ve beklemesini söyler. Zebercet otele gider ve hazırlanır. Ziyaretçi kadından kalan

havluyu ortadan kaldırır ve odayı hazırlar, lobiye gider ve beklemeye başlar. Fakat kadın gelmez ve sinirlenen Zebercet otelden ayrılır.

Genç Ekrem ile sinema çıkışında kestane aldığı tezgahların yanına giderken önünden geçtiği sokak fotoğrafçısında bıyıklı bir adamın fotoğraf çekilmektedir. Filmde birçok sahnede bıyık meselesi üzerine simgesel göndermeler bulunur. Filmin açılış bölümünde, Zebercet'in odasında olan bıyıklı adam fotoğrafı ölen babasına aittir. Bir başka sahnede otele kabul etmediği müşteri bıyıklı bir erkektir. Bu sahnede ve diğer bıyık ile ilgili sahnelerde baba figürüne karşı bir simgesel anlatım vardır. Kestaneci tezgahına gelip başına dikilen Zebercet'i oradan kovalar. Sonraki sahnede iki genç erkek, gülererek şakalaşmaktadır. Hemen ardından gülme sesleri üzerine geri dönen Zebercet, seyyar satıcının tezgahına tekme atarak kestaneleri devirir.

Bir sonraki sahnede Zebercet meyhanede içmektedir ve garsona geçen günlerde meyhanede polis tutuklamasından kaçmaya çalışan gence ne olduğunu sorar. Garson haberi olmadığını söyler. Zebercet, arka masasında konuşulan konuyu dinlemeye çalışır ve konu bir cinayet hakkındadır. Zebercet'in dinlediğini fark edip seslerini alçaltırlar. Zebercet burada adamın anlattığı hikâyeye “İnsan bir sıcaklık arıyor.” cümlesiyle eşlik eder. Adamların konuştuğu konu Zebercet'in duydukları mıdır yoksa Zebercet dilediğini gerçek kılan bir sanrı haline mi geçmiştir, orası anlaşılmaz. Sonrasında daha önce meyhanede sık sık gördüğü bir adam, Zebercet'in yanına oturmak ister fakat Zebercet bir yere gitmesi gerektiğini söyleyerek meyhaneden ayrılır. Bu sahnede Zebercet horoz dövüşlerinin yapıldığı yere gelmiştir fakat kapıdaki adamlardan o gün horoz dövüşü olmadığını öğrenir.

Yine de içeri girer ve hayalinde bir sanrı olarak oluşan horoz dövüşünü izlemeye başlar. Daha sonra sarhoşlukla yolda sallanarak yürürken yanından geçen iki erkek, Zebercet'le gülererek dalga geçerler. Zebercet tekrar kestanecinin yanına gelir, kestane alır, kestaneciye kendisini tanıyıp tanımadığını sorar. Kestaneci “Eskiden görmüş gibiyim ama tanıyamadım.” der. Kestanecinin tezgahına tekme attığı sahnenin sadece Zebercet'in hayalinde canlandığı anlaşılmaktadır.

Sinemaya giden Zebercet'in alkolün etkisiyle midesi bulanır ve sinema görevlisi onu dışarı çıkarıp taksiye bindirir. Taksiden inen Zebercet, tren düdüğü duyar ve bu gelenin gecikmeli Ankara treni olduğunu düşürerek otelin karşısında bulunan

istasyona koşar. Trenden kimse inmez ve Zebercet otele geri döner. Alkolün etkisiyle tuvalete gidip kusan Zebercet'in artık gerçeklikle bağlantıları kopmak üzeredir. Bir sahnede ölü olarak yatakta yatan Zeynep'i görülür. Zebercet muslukta yüzünü yıkayıp aynaya bakarak filmin başındaki gibi "Ben Zebercet." der. Daha sonra Zebercet, tavan arası ardiesi gibi duran, eski eşyalarla kaplı bir odada bir beşiği sallarken ve anne ve babasına ait fotoğrafların önünde durur. Zebercet annesine bakmaktadır ve altta bulunan babasının resminin bir darbe ile camının kırıldığı görülür. Annesinin fotoğrafı olduğunu düşünölebilecek bu resimdeki kadın, filmin başında esrarengiz ziyaretçi olarak gelen ve Zebercet'in âşık olarak geri dönmelerini beklediği kadındır. Zebercet bu sahne sonrasında resepsiyonda defterleri tutarken "Ne gereği var bunları yazmanın." der. Daha sonra tıraş olurken tekrar "Ben Zebercet." der. Film boyunca aynalarla bir ilişkisi vardır ve sürekli aynalarla kendi kendine konuşup durur.

Daha sonra planladığı gibi masayı yatağı üzerine çıkarır ve intihar etmeye çalışır fakat ipi bağladığı avize kırılınca bir üst odanın zeminini delerek ipi kapıya bağlar. Bu kez başarılı olmuştur. Tam sandalyeye tekme atmadan önce "Adım..." der fakat gerisini getirmeden sandalyeye vurur ve intihar eder.

"Ruhsal açıdan tükenmiş bir karakter olan Zebercet'in bir anlık öfkesi onun cinayet işlemesine ve ardından da bir kaçış olarak gördüğü ölüm düşüncesinin zihninde oluşmasına sebep olur. Bu kaçış sadece adaletten değil, aynı zamanda toplumdan da kaçıştır. Zebercet tıpkı dedesinin kilitlendiği odada yaptığı gibi kaçışı intiharda bulur. Eserin ana kahramanı Zebercet'in çocukluğundan gelen psikolojik rahatsızlığı onu zamanla toplumdan tamamen soyutlar. Zebercet her şeyi hayal dünyasında yaşar. Onun saplantılı ruh dünyası hatta hayalleri bile karmaşıktır." (Fidan.2018.5).

Etrafındaki insanların toplamı gibi görünen Zebercet'in başına gelen olaylar yazar tarafından aşağıdaki gibi sıralanır.

"Eserde yer alan temel olaylar şu şekilde sıralanabilir: 1. Bekâr olan Zebercet'in çocukluğundan gelen psikolojik sorunları vardır. 2. Ailesinden miras olarak kalan otelin kâtipliğini yapmaktadır. 3. Zebercet otele temizlikçi olarak gelen Ortalıkçı Kadına ilgi duymaktadır. 4. Otele gecikmeli Ankara treni ile bir kadının gelir ve Zebercet o kadının kendisi için doğru kişi olduğunu düşünür. 5. Gecikmeli Ankara treni ile otele gelen kadının Zebercet'te uyandırdığı etki sebebiyle Zebercet toplum ile

yeniden olumlu yönde iletişim kurmaya çalışır. 6. Gecikmeli Ankara treni ile otele gelen kadının bir daha otele gelmemesi Zebercet'te hayal kırıklığına sebep olur. 7. Zebercet yıllardır uzak kaldığı topluma uyum sağlayamaz. 8. Zebercet bir anlık öfke sonucu Ortalıkçı Kadını öldürür. 9. Zebercet işlediği cinayet sonucunda tutuklanma korkusuna kapılır ve ölümü bir kaçış olarak görür.” (Fidan.2018.5).

Film genel itibariyle yozlaşmış topluma işaret ederken aynı zamanda da Türkiye Sinemasında eşi benzeri görülmemiş bir simge bilim içermektedir. *Anayurt Otel*i, uyarlandığı romanda da olduğu gibi son derece karmaşık bir o kadar da çok şey anlatan bir filmidir. Filme konu olan birçok bağlamsız gibi gözükten diyaloglar ve konular özellikle Eugene İonesco'nun absürt tiyatro metinlerindeki gibi bir anlamsızlıkla beraber bir yandan da çok büyük anlamlar hissettirirler.

Anayurt oteli filmi bir kasabada eski ve köhne bir oteli işleten şizofreni hastası bir otelciyi ve intiharla sonuçlanan hikayesini ve saplantılarını anlatan bir filmidir. Bir yandan da Yusuf Atılgan'ın romanında yarattığı buz dağının görünen bir parçası gibi bir hikayedir. Altında pek çok anlam ve gönderme bulunur. Yusuf Atılgan ve Ömer Kavur sanki doğrudan anlatamadıkları şeyleri şifreli olarak okuyucuları ve izleyicileriyle paylaşıyor gibidirler. Modernist akımların pek çoğunda gördüğümüz bu anlamsızlık içinde anlam yaratma eğilimi, varoluşuna dair derin sıkıntı içinde olan toplumların ve o toplumsal yapıların kurbanı olan insanların hikayeleridir.

Filmde karakterlerin özelinde psikanalitik açıdan da pek çok bulgu olduğu gibi bir yandan da simgesel anlatımlarla kadının sürekli kurban rolünü oynadığı bir düzlem mevcuttur. Kadının sesi ve tepkilerinin ellerinden alındığı, bir ezilmişliğin, hor görülmüşlüğü arkasında yükselen, sürekli kadınlar adına konuşan ve kadınlar adına karar veren erkeklerin kaba güce, şiddete dayalı, kutsal karinelerle koruma altına alınmış erkek egemen dünyasını görülür.

“Filmlerin hikayesini erkeklerden yola çıkarak anlatmasına karşın Kavur'un sinemasının ilgi çekici yanlarından biri kadınların hikayelerdeki konumlanışlarıdır. Onlar genellikle edilgen karakterler gibi durmasına rağmen, seyirciyle arasında “gizemli” bir iletişim kurar. Kadın figürü aynı zamanda, erkek karakterlerin arayışının bir parçası gibidir, hikaye boyunca dünyevi nedenlerle bekleyen, arayan, soyut ve somut yolculuklara çıkan erkekleri tetikleyen bir unsurdur.” (Rıza Kıraç, 107,108).

Birinci ve ikinci dünya savaşlarının sonucunda ortaya çıkan anlatım biçimleri ile büyük etkileşimleri olan *Anayurt Oteli* sinema filminde feminist bakış açıları da parçalanmış, kırılmış aynalardan seyircinin gözüne yansır. *Anayurt Oteli* filminin Türkiye sinemasında çağının çok ötesindedir. Ömer Kavur'un romanı okumasının hemen ardından bu uyarlama filmi yapmak istemesindeki arzu ve istek, filmin her karesine yansımış, öncül ve çok cesurca bir yapım olarak karşımıza çıkmasına sebep olmuştur. *Anayurt Oteli* sinema filmi Türkiye'de modernist sinema hareketinin başlangıç noktası sayılmakta ve Türkiye sinemasında bir köşe taşı olarak anılmaktadır.

3.2. Ömer Kavur

Ömer Celal Kavur, 18 Haziran 1944 yılında Ankara'da doğmuştur. Annesi köklü bir aile olan Moralı ailesinden Abbese Sina Moralı ve babası Dışişleri Bakanlığında Memurluk da yapmış olan İbrahim Şadi Kavur'dur. Orta öğrenimini Robert Kolej'inde, lise eğitimini Kabataş Erkek Lisesi'nde tamamlayan Ömer Kavur, üniversite eğitimini Paris'te Conservatoire Libre du Cinéma Français'de sinema üzerine gerçekleştirmiştir.

Ömer Kavur'un kullandığı en önemli mekanlardan biri olan oteller, kimliksizdir ancak kalan insanlarla beraber bir kimliğe bürünür. Onun mekanları gerçekçidir. Mekanları da birer karakter olarak değerlendirir.

“Türk sinemasının kendine özgü dili olan sinemacılarından Ömer Kavur öykülerini yaratmada mekânlardan yararlanan bir yönetmendir. Mekânı filmin bir kahramanı olarak algılamakta, filmde yaratacağı dünya ve anlatacağı birey için kullanacağı mekânın doğru seçilmesine özen göstermektedir. Onun mekânlarında hem gerçekçilik, hem de temaya uygunluk bulunmaktadır. Kavur'a göre mekân, filmdeki ana karakterlerden birisidir. Eğer mekân doğru tespit edilmezse hikâyeyi tam anlamıyla ortaya koymak mümkün değildir. Amacı insanı anlatmak olduğundan mekânın insan üzerinde yarattığı etkiyi tüm yönleriyle seyirciye aktarmaya çalışır.” (Pösteki.2019.83.84).

Kavur, Özellikle yalnız insanları ve yalnız kalmış küçük kasabaları tercih eder. Seçtiği yerler, çok az kişinin gelip geçtiği ama kalmadığı yerlerdir. Bu mekanlar tek başına yalnızlardır.

“Anayurt Oteli (1987), Gece Yolculuğu (1987), Gizli Yüz (1990), Akrebin Yolculuğu (1997) gibi filmlerinde seçtiği kasabaları işlediği yabancılaşma, yalnızlık, kaybolmuşluk gibi duyguları desteklemek için tekrar yorumlar. Bu kasabalar atmosferleri ile dünyanın geri kalanından soyutlanmış gibidirler. Zaman kasabanın kendi doğasına uygun olarak akar. Kavur’un tipik mekânlarından biri de otellerdir. Oteller sürekli kalınan mekânlar değildir. Gelip geçici, kalanların kendinden öncesini ya da sonrasını önemsemediği yerlerdir. Bu anlamda da yok-yer’lerdir. İnsana yalnızlığını, tek başınlığını hissettirirler. Oteller yönetmenin filmlerindeki yol ve yolculuğu vurgulamada da önemli mekânlarıdır.” (Pösteki.2019.83.84).

Ömer Kavur sinemasında mekanların ve simgelerin kullanımı ne kadar önemliyse karakterlerin ve figürlerin de ana karakterler üzerinde etkili bir bağlantısı vardır. Zebercet anti kahraman karakterinin incelemesine geçmeden önce sıradaki bölümde çalışmanın merkezi olan *Anayurt Oteli* sinema filmi karakterlerini incelenecektir.

3.3. Anayurt Oteli Filmi Yan Karakterleri

Bu bölümde *Anayurt Oteli* sinema filminin Zebercet dışındaki karakterleri incelenecektir. Bu inceleme, önce ana yardımcı karakterler, diğer yan karakterler ve figür karakterler olarak ele alınacaktır. Filmde önem sırasına göre ana yardımcı karakterler; Ortalıkçı Kadın Zeynep (Serra Yılmaz), Gizemli Ziyaretçi Kadın (Şahika Tekand), Emekli Astsubay / Aranan Suçlu: Mahmut Bey (Orhan Çağman) şeklindedir.

Zebercet ve Zeynep karakterinin otelde dolanan hayaletler gibi olduklarını söylemek mümkündür. *Anayurt Oteli* sinema filmdeki en dikkat çekici yanlardan birinin bu karakterlerin birbirleriyle ya da otele gelen diğer müşterilerle diyalog halinde olmamalarıdır. “Kavur ‘un kahramanlarının yalnızlığı, bir durum olmanın ötesinde kahramanların karakteri, kaderi gibidir.” (Rıza Kıracı, 106).

Zebercet, Ziyaretçi Kadın, Emekli Subay ve Ortalıkçı Kadın Zeynep arasında ilginç bir paralellik vardır. Bu paralellik diğer yan karakterlerin ve figür karakterlerin hikayelerinin de iç içe geçmesiyle adeta çözülemez bir düğüm haline gelir.

Zeynep, sürekli kendisini otele bırakan dayısının gelip gelmediğini sorar. Emekli Subay olduğunu bilgisini veren daha sonra da otelden ayrıldığında kızını boğarak öldürdüğü için arandığı anlaşılan Mahmut Bey de sürekli kendisini soran olup olmadığını sorar. Öncelikle Zeynep karakteri üzerine bir çözümleme yapılacaktır.

3.3.1. Zeynep Karakteri

Zeynep, otele dayısı tarafından bırakılmıştır. Zeynep otelin alt katında yaşar ve birçok anlamda Zebercet'in bilinç altını temsil eder gibidir. Filmdeki diğer karakterlerde olduğu gibi Zeynep'in de hikayesi gittikçe derinleşir. İlk gördüğümüz tablo şudur ki, Zebercet kasada üç zarf bulunduruyordur. Bunlardan biri kendinin biri Zeynep'in ve diğeri kasanındır. Dayısı, ayda bir otele gelerek Zeynep'in aylığını alır.

Zeynep otelde temizlik yapar, otelin ve Zebercet'in ihtiyaçlarını çarşıdan alır, yemek hazırlar. “Kurulmuş gibi, rutin olarak aynı işleri yapan, işle ilgili bir şey dışında pek konuşmayan, yalnızlığına otelin siyah kedisini de ortak etmiş bir kadın.” (Şükran Kuyucak Esen,218).

Mekânın kendisinin de bir karakter olarak öne çıktığı filmde otelin alt katı bir tecavüze ve bir cinayete mekân olacaktır. Zeynep'in filmde diğer sahnelerle bağlantısını kurduğumuz en önemli noktalar filmin sonuna doğru mahkeme sahnesinde bahsedilen cinayet ve karakol sahnesinde ağlayan kadının ifadesini daktiloya geçiren polis memurunun söyledikleridir.

Zebercet, Zeynep hakkında “Bu hep uyur demişti dayısı.” der. Zebercet, Zeynep'e tecavüz ettiğinde Zeynep uyur gibi yapar ve gözlerini hiç açmaz. Zeynep, birçok kültürde uğursuzluğun sembolü sayılan kara bir kedi beslemektedir. Zeynep hikayede o kara kedinin kendisi gibidir. Sanki uğursuz ve kimsenin görmek istemediği bir varlık gibi köyünden ve ailesinden uzaklaştırılmış ve bu otele bırakılmıştır.



Resim 8. Anayurt Oteli (1987) Zeynep Karakteri

Zebercet'ten sonra filmde en önemli karakteri Zeynep'tir. Zeynep, Zebercet'le birlikte otelde çalışan tek kişidir ve Zebercet kendisini boğarak öldürdükten sonra çarşıdan gelen adamın yardımcı kızın neden gelmediğini sorduğunda Zeynep'in otel dışında tanındığı da anlaşılmış olur. Filmde tiyatrocunun sinirli bir şekilde merdivenlerden lobiye indiği sahnede, diğer iki kadın oyuncunun kaçtığından ve üç rolü birden oynamak zorunda kaldığından bahseder.

Filmin diğer yan hikayelerinde de karakolda ağlayan bir kadının evinden kaçtığını ve mahkeme sahnesinde de gerdek gecesinde karısını boğan akli dengesi yerinde olmadığı düşünülen bir katil görülür. Ömer Kavur sanki çözülmesini istediği bir bilmece gibi değil de çıkışı olmayan bir labirent yapısıyla dramaturjiyi örmüştür. Absürt ve gerçeküstü bir anlatım biçimi olan bu hikâyede, bir kadını boğarak öldürme, tecavüz, şiddet ve alıkoyma durumları bir metafor olarak iç içedir ve Zeynep'in hikayesi içinde adeta zaman üstü bir zamansızlık evreninde geçmektedir.

Zeynep'in otuz beş yaşında olduğu bilinmektedir. On yıl önce dayısı olduğunu söyleyen bir adam tarafından uzak bir köyden getirildiği, annesinin, babasının hayatta olmadığı, on yedi yaşında evlendirildiği ve bakire olmadığı için geri gerdek gecesi dayak yiyerek geri gönderilmiş olduğu filmde anlatılır. Yıllar sonra karısı ölmüş üç çocuklu bir adama verilmiş ve bu adamda bir süre sonra Zeynep'in çok uyduğunu söyleyerek onu geri getirmiştir. Dayısı da en sonunda Zeynep'i bu otele bırakmıştır. Zeynep kimsesizdir. Gelen bir müşterinin Karamık adını verdiği kediye bakar. Zeynep de o kedi gibidir kendisine yapılan kötülükleri hafızasızlıkla unuttur gibidir. Zeynep, zorunda kalmadıkça konuşmaz. Zebercet'in kendisine tecavüz ettiği sahnedeği gibi,

yaşadığı şiddete karşı uyuyarak karşı koymaya çalışır. Belli ki bu ilk kez olmuyordur, uyuyarak ya da uyur gibi yaparak kendisini hep korumaya almaya çalışmıştır. Zebercet'e sürekli "Dayım geldi mi?" ya da "Ben artık gideyim mi?" diye soruşları, aslında gidecek bir yeri olduğundan ya da dayısının geleceğini beklediğinden değildir.

Zebercet onu bir sabah uyandırmaz ve neden uyandırmadığı sorar. Zeynep 'Neden gelmiyor ağam?' diye kendi kendine sorar. Bir hayalet gibi ne yapacağını bilmeden otelde dolaşmaya devam eder. Zebercet'in onu uyandırmamış olması Zeynep'te bir huzursuzluk yaratmıştır. Döngü kırılmıştır ve sanki arkasından kötü bir şeylerin geleceğini anlamıştır. Dayısının da tecavüzüne uğrayan, üstelik kısır olan Zeynep için dış dünya ya da köyü daha tehlikelidir. Bu sebeple de Zebercet'e ve bu kasvetli otelde karın tokluğuna çalışmayı kabul ediyordur. Zeynep sürekli hor görülen, eşya gibi davranılan, oradan oraya sürüklenen ve sesini çıkarırsa da şiddetle bastırılan, adeta dilsizleştirilmiş Anadolu kadınının bir simgesidir. Zeynep gerçekten var mıdır? Zeynep Zebercet'in sanrı olarak gördüğü şizoid bir karakter midir? Yoksa toplumun hayalet yerine koyduğu görmezden geldiği bir kişi midir? Zeynep gerçekten bir hayalet midir yoksa? Bilinmez.

3.3.2. Mahmut Karakteri

Diğer önemli bir ana yan karakter de kendini emekli subay olarak tanıtan Mahmut Bey'dir. Mahmut Bey otelde bir hafta kalır. Bu müddet boyunca sıklıkla kendisini soran olup olmadığını sual eder. Resepsiyonda oturur, gazetesini okur. Başkaları geldiği zaman ya odasına ya dışarı çıkar. Zebercet dışında başkasıyla konuşurken görülmez. Bu konuşmalar da hem Zebercet'in çok konuşkan olmamasından hem de Mahmut Bey'in aranan bir suçlu olmasından kaynaklanır. Mahmut Bey'in gazeteyle olan ilişkisi hep bir merak ve arayış halindedir. Gazeteyi otelde okuyan tek insan olarak tahsilli ya da entelektüel biri gibi görünür. Bir gece otele alkol alıp gelir, şişeyi atar ve içeri girer. Lobiye oturur. Zebercet, bu sırada gelen bir müşteriyi iki sene önce de geldiğini parayı ödemediğini iddia ederek geri çevirir. Bunun üzerine Mahmut Bey, Zebercet'in ne kadar dikkatli olduğunu anlar, bu durumdan tedirgin olur ve "Çok sağlamsınız." diyerek odasına çıkar.



Resim 9. Anayurt Oteli (1987) Emekli Subay Mahmut Bey Karakteri

Ertesi gün de hiçbir şey söylemeden parasını verip otele ayrılır. Mahmut Bey ile ilgili bilgiyi otele üniformalı bir polis eşliğinde gelen sivil polis söyler. Sivil Polis, Zebercet'e Mahmut Bey'i tanıyıp tanımadığını sorar. Zebercet otele bir hafta kaldığını ve hiçbir şey söylemeden otele ayrıldığını söyler. Tam polisler çıkacakken neden arandığını sorar ve "Afrika'ya kız kaçırmış, öz kızını boğmuş." cevabını alır.

Kendini Mahmut Bey olarak tanıtan kişinin kaçaklığı, meyhanede polis tarafından apar topar masadan kaldırılan kişinin ve sokak ortasında kanlar içinde araba çarpmış gibi duran kadının kafasından vurulmuş gibi yerde yatması gibi detaylar, sanki dönemin kutuplaşmış şiddet ortamına ve karanlık bir dönem olarak tarihimize geçen hukuksuz kavuşturmalar ve faili meçhuller dönemine işaret etmektedir. Mahmut Bey'in hikayesinin de kızını boğmuş biri olarak anlatılması ile filmdeki boğarak öldürme anlatıları arasında gözle görülmez metaforik bir bağ vardır. Zebercet'in esrarengiz ziyaretçi kadından kalan ruj izli bardak elindeyken bir üst katta uyuyan Mahmut Bey'in uykusunda yataktan düşüp Zebercet'in bardağı kırması da tuhaf bir sahne olarak karşımıza çıkar. Bu an sonrası Zebercet "O da bozuldu, artık geri gelmez." der ve bu an Zebercet'in yıkıma sürüklenen baht dönüşü olarak karşımıza çıkar.

3.3.3. Ziyaretçi Kadın Karakteri

Bir diğer ana yan karakter de esrarengiz Ziyaretçi Kadın'dır. Filmde "Boş bir odanız var mı acaba?", "Bir çay rica edebilir miyim?", "Zahmet olacak." sözleri dışında tamamen bir hayal olarak karşımızda duran ziyaretçi kadın, filmin merkez

noktasıdır. Film, ziyaretçi kadının otele gelmesiyle başlar. Zebercet, “Bir haftaya dönerim demişti.” diyerek onu beklemeye başlar. Zebercet’in ağzından öğrendiğimiz şudur ki; kadın Hacırhmanlı köyüne gitmektedir ve bir haftaya döneceğini söylemiştir. Filmin sonunda tavan arasında yan yana duran eski fotoğraflar Zebercet’in annesi ve babası olarak karşımıza çıkarlar. Yani ziyaretçi kadın Zebercet’in annesidir ve çok katmanlı bir anlatım biçimi içinde sanki Zebercet’in annesine karşı beslediği arzunun ve babasına karşı duyduğu nefretin ifadesidir. Ziyaretçi kadından sonra eşyle otelde konaklayan Saime Hanım’a karşı beslediği arzuda da yine bir anne arayışı görülmektedir.



Resim 10. Anayurt Otel (1987) Ziyaretçi Kadın Karakteri

Filmin devamında, Saime Hanım’ın (Songül Ülkü) adının annesi ile aynı isimde olması detayını da görülür. Zebercet’in annesi Saime Hanım, Zebercet sünnet olduktan kısa süre sonra ölmüştür. Zebercet’in bir sahnede Songül Hanım ve eşinin odasının kapısından onların sevişme seslerini dinlemesi de Zebercet’in çocukluğuna dair böyle bir tanıklığın travması içinde olabileceğine işaretler. Zebercet’in annesine olan özlem ve geri dönme güdüsünü filmin sonunda annesinin yani Ziyaretçi Kadın’a bakarak, atlı karıncanın, yani çocukluğundan bir simgenin yanında durması da buna işaretler. Ziyaretçi kadına dair, köye gittiği ve geleceği anlatısı, Zeynep’in hikayesine de paralel durmaktadır. Geç gelen Ankara Treni metaforu ise ziyaretçi kadın ile eşleşmektedir. Ziyaretçi kadın metaforu ve Zebercet ilişkisi, hikâyede Oedipus kompleksi üzerinden kurulmuştur. Filmde birçok noktada olduğu gibi ziyaretçi kadın gerçekten Zebercet’in annesine benzeyen otele gelmiş gerçek bir kişi midir, bir hayalet midir yoksa

Zebercet'in bir sanrısı mıdır bilinmez. Zeynep ve Mahmut Bey karakterlerinde görüldüğü gibi ziyaretçi kadın da Zebercet dışında kimseyle konuşurken görülmez.

3.3.4. Ekrem Karakteri

Bir diğer yan karakter ise Zebercet'in horoz dövüşü sırasında tanıştığı genç işçi Ekrem'dir. Zebercet otelden çıkar, meyhaneye uğrar ve orada duyduğu bir dövüş anlatısının peşine takılarak horoz dövüşü yapılan alana gelir. Burada Ekrem yanına oturur ve Zebercet ile sohbet etmeye başlar. Ekrem kasabaya çalışmak için gelmiştir ve yaşlı babaannesinin yanında kalmaktadır. Dövüş filmlerinden ve horoz dövüşünden hoşlanmaktadır. Ekrem, Zebercet'i horoz dövüşü sonrası sinemaya davet eder.



Resim 11. Anayurt Otel (1987) Sinema Filmi Ekrem Karakteri

Zebercet ve Ekrem horoz dövüşünden çıktıktan sonra konuşarak yürürler, kestaneciden kestane almak için durduklarında Ekrem Zebercet'i sinemaya davet eder. Burada kestanecinin yadırgar bakışlarını görür.

Zebercet, Ekrem ile sinemaya gittikten sonra sokakta biraz daha birlikte yürür ve iyi akşamlar dileyerek aniden döner ve yoluna gider. Dönüp baktığında Ekrem'in ona bakarak beklediğini görünce birkaç adım daha atıp döndüğü zaman hala bekliyor olursa onu çağıracağını söyler ve döndüğünde Ekrem yerinde değildir. Ekrem, Zebercet'in karşılık bulamamış arzularının eşcinsel bir eğilimi olarak simgesel bir anlatımla karşımıza çıkar.

Filmde isimlerini bilmediğimiz ama hikâyeye katkısı olan birçok figür karakter bulunmaktadır. Bunlar, otele gelen müşteriler, tacirler, tiyatrocular, askerler, işçiler, tek gecelik otel arayanlar, yanlarındaki hayat kadınları, berberler, berber çırağı, gazeteci çocuk, dükkân sahibi, meyhane eşrafı, horoz dövüşü organizatörleri ve polislerdir. Bu unsurlar birer figür olarak ana hikâyeye dair bir itki yaratırlar ve dönemin atmosferine ve tabiatına dair ip uçları verirler. Bu karakterlerden filmin sonlarına doğru Zebercet mezarlıkta bir bankta otururken, yanına gelip oturan Yaşlı Adam'ın (Osman Alyanak) anlattığı hikâyede pek çok diğer karakterlerde olduğu gibi yine bağlantılı anlatımlar söz konusudur.



Resim 12. Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Yaşlı Adam Karakteri

Yaşlı adam, Zebercet'in yanına oturur ve bir sigara ister “Yabancı mısınız?” diye sorar. Zebercet ona nüfus dairesinde çalıştığını söyler. Aslında Nüfus dairesinde çalışan kişi babasıdır. Yaşlı adam konağın geçmişinden bahseder. Bir yangından sonra ailenin İzmir'e göçtüğünü ve konağın otele çevrildiğini duyduğunu söyler. Mezarlık ziyaretine geldiğinden bahseder. Yaşlı adam İzmir'e göçen konağın sahibi ailenin oğlunun güzel bir kız tarafından boğulmaya kalkışıldığı hikayesine, kendisinin de o dönem okumakta olduğu okulda tanık olduğunu ve sonrasında bu ailenin oğlunun kendini otelde astığı hikayesini anlatır. Romanda da anlatıldığı gibi, konağın sahibi ailenin oğlu hizmetçilerini boğmuş ve arkasından da kendini asmıştır. Bu hikâyeye, Zeynep'in hikayesinin de paralellik gösterdiği konulardan biridir. Zebercet kendini Keçecizade ailesinden sayar ve kendi hikayesi bu hikâyeye paraleldir.

Ağanın adamları olarak karşımıza çıkan diğer karakterler ise esrarengiz Ziyaretçi Kadın'ın otelde bıraktığı havlusunu almak için gelirler. Zebercet'in iç dünyasında bir çatışma topluma karşı bir korku, yargılanma anlatısı olarak görülen bu iki karakter otele gelir ve otelde kalan turunculu, sarılı havluyu sorarlar.



Resim 13. Anayurt Otel (1987) Ağanın Yolladığı Adamlar

Zebercet havluyu görmediğini söyler ve adamların zorlaması üzerine kadının kaldığı odaya çıkarlar. Havlu odadadır ve adamlar Zebercet'i yatağa bağlamaya karar verirler ve daha sonra Zebercet'in kendini asmak için kullanacağı ip, bu şekilde otelin sayasından otelin içine girmiş olur. Zebercet burada adeta kendi sanrısını kendi yönetir gibi, bunu yapamayacaklarını onu bağlarsa gelip kendisini bulacaklarını, jandarmaya şikâyet ederse de köyde ağayı bulacaklarını söyleyerek adamlardan kurtulur. Adamlar havluyu alıp otelden ayrılır.

Zebercet kendisi bir korku içinde olduğu halde “Korkaksınız!” diyerek kendi iç dünyasında, dış dünyadan korkan haline savunma mekanizması olarak, kendisine böyle sahneler yaratıyor gibidir. Sanki yapmak isteyip yapamadıklarını kendi hayal dünyasında yaşatıyordur. Benzer bir sahne, kestanecinin tezgahına vurup devirdiği sahnede de yaşanır. Otele gelen polislerin sahnesinde de sivil polis, adını Mahmut olarak belirten sahte kimlikle otelde kaldığını söylediği kişinin kızını boğduğunu ve komşuların daireden gelen leş kokusu üzerine polise haber verdiklerini söyler. Yani ağanın adamları da polis de otele geldiğinde cesedin çoktan ağır bir leş kokusu yaratması beklenirken kimse böyle bir kokudan söz etmez.

Sıradaki bölümde Zebercet karakterini, Zebercet karakterinin diğer karakterler ile olan ilişkisi ve eylemleri incelenecektir.

3.4. Anayurt Otel Film Ana Karakteri: Zebercet

Dönemin Türkiye sinemasında baskın olan toplumsal gerçekçilik yerine kişiye bireye yoğunlaşma uğraşında olduğu belli olan Ömer Kavur'un Zebercet karakterini seçmesindeki en büyük etken romanda da toplumsal olandan çok bireysel olan aynadan hikâyeye bakılmasıdır. Zebercet, Türkiye sinemasında bireyin iç dünyasının bu derece ayrıntılı ve incelikli işlendiği en önemli eserlerden biridir. Türkiye sinemasında Ömer Kavur'un *Anayurt Otel* sinema filmi ile ilk kez bir film karakterinin iç dünyasına bu kadar yaklaşılmaktadır. Öncelikle Zebercet'in kelime anlamını açıklamak yerinde olacaktır: "İsim, mineraloji, Arapça zeberced : Sarı renkte ve cam parlaklığında, doğal demir ve magnezyum silikat; krizolit." (TDK).

Zeberced kelimesinden Arapçadan Osmanlıcaya ve Türkçeye giren zebercet taşının, depresyon, pişmanlık, kıskançlık korku, öfke, kin, nefret gibi hislere karşı pozitif etkileri olduğuna inanılmaktadır. Saplantılara, suçluluk duygusuna karşı kullanıldığı bilinmektedir. Bu anlamda Zebercet isminin, romanın yazarı Yusuf Atılgan tarafından özellikle seçildiği düşünülmektedir. Zebercet bu duyguların hepsini taşımaktadır. Zebercet'in bir depresyonda olduğu ve bu depresyon halinin majör bir sıçrayışla şizoid özellikler ile ortaya çıkmaya başladığına tanıklık edilmektedir.

Zebercet otelin işletmecisi ve sorumlusudur. İşlettiği Anayurt Otel'in İstanbul'daki sahibine her ay düzenli olarak otelin gelirlerini yollar. Filmde Zebercet 1950 yılında doğmuş, 1960 yılında annesini kaybetmiş, 1971'de askerden dönmüş, 1980'de babasının ölümünden sonra otelin yönetimini üstlenmiştir. Zebercet son derece düzenli ve titiz biridir. Otel defterlerini tutmayı, sabah uyanma saatini, hiç sekmez bir disiplin ile sürdürmektedir. Zebercet'in dış dünya ile bağlantısı ziyaretçi kadın gelene kadar çok sınırlıdır. Ziyaretçi Kadın'ın gelmesi ya da Zebercet'in onun hayalini, sanrısını görmesiyle, Zebercet, dış dünyaya karşı bir ilgi duymaya başlayacaktır. Otelde Zebercet ile birlikte sadece Zeynep vardır. Zeynep on yıl önce otele bırakılmıştır ve Zebercet'in Zeynep ile olan ilişkisi, iletişimi son derece hoyrat ve kabadır. Zebercet için otel, isminden de anlaşılacağı üzere bir "ana" gibidir. Zeynep'in de Zebercet'in de otelden başka sığınacak yerleri ve aileleri yoktur.



Resim 14. Anayurt Oteli (1987) Zebercet Karakterinin Bıyık Takıntısı

Zebercet'in filmin başında ziyaretçi kadının gelmesinden ve otelden ayrılmasından sonra berbere gider ve tıraş olur. Berbere bıyığını da kesmesini söyler. Filmdeki ilk tuhaflik hadisesi böyle boy gösterir. Zebercet'in baba nefreti üzerinden bıyık konusu hakkında takıntılı sanrılar görüyor olması, filmde psikolojik emareler olduğuna dair ilk göstergelerdendir. Zebercet, kimse ile mecburi iletişimler dışında iletişim kurmaz. Zebercet yalnız bir karakterdir ve hikâyenin başında bu yalnızlığını kimse ile paylaşma gibi bir gayreti de yoktur. Zebercet, belli bir tekrarın içinde yaşıyordur. Dış dünya onun için çok yaralayıcı ve serttir. Kendisi iç dünyasında ne kadar hassas ve duygusal savaşımalar içinde olsa da sert kabuğuyla insanlara bu yüzünü asla göstermek istemez. Çünkü insanların iç yüzünü görürlerse kendisine zarar vermelerinden korkmaktadır. Otele gelen müşteriler kendisiyle sohbet etmeye çalıştıklarında sıcak davranmaz, kendisi ile ilgili sorulara cevap vermek istemez. En çok konuştuğu kişi ayna ve kendisidir. Mahmut Bey, arada kendisiyle sohbet etmek istese de zoraki cevaplar dışında asla cevap vermez.

Bankada otelin mirasçısı Fuat Keçe'ye para yollarken, ekranda adının Zebercet Gezgin olduğunu görülen Zebercet'in soyadının aksine bu otelden, kasabadan hiç uzaklaşamayan bir karakter olarak karşımıza çıkması da bir ironidir. Filmdeki hikâyeye göre kırklı yaşlarında, bekar hiçbir akrabası ya da arkadaşı olmayan toplumdan ve sosyallikten izole bir kişiliktir. Zebercet filmin ilk bölümünde anlaşılacağı üzere son derece sıkıcı, içine kapalı bir tekrarı yaşıyordur her gün. Bir tuhaflik olduğu her halinden belli olsa da kimseyle iletişime geçmeden bu tuhaflığının arkasındaki hisleri hep saklamıştır. Zebercet, ziyaretçi kadını beklemeye koyulur.

Çünkü geri geleceğini düşünmektedir ve bir numaralı oda onun iç dünyası, asıl evi olmuştur. Bu odayı kimseye vermez ve Zeynep'in temizlemesine izin vermez. Ziyaretçi Kadın'dan kalan izlerin bulunduğu odayı bir ritüel alanı olarak kullanır. Otelde el ayak çekildiği zaman hemen bu odaya gider. Zebercet, bu odada bulunan bardağın kırılması ve otele gelen karı koca müşterilerden birinin isminin Annesi Saime Hanım'la aynı ismi taşıması sonucu ziyaretçi kadına karşı beslediği hislerin benzerlerini yaşar.

Zebercet'in bir noktadan sonra ziyaretçi kadının geri geleceğine dair inancı bulanıklaşacaktır. Kapı arkasından öğretmen Saime Hanım ve eşinin sevişme seslerini dinlemesinin hemen arkasından merdivenlerde gördüğü kediye tekme atması sonrasında alt kata inerek Zeynep'e tecavüz etmesi ile Zebercet, filmde ilk defa bir şiddet eylemi alanında görülür. Fakat bu şiddeti, şiddet piramidinin en altındaki kediye ve arkasından sığınacak başka hiçbir yeri olmayan Zeynep'e uygulayarak gösterir. Zebercet'in bir anti kahraman anlatısı olarak hikayesi, eylemleri, bu noktadan sonra şekillenir. Zebercet, Zeynep'e tecavüzünden sonra bu durum işteş olmadığından dolayı duygusal bir tatmin yaşayamaz ve bir arayışa girer. Zebercet, bir kadını sokakta takip eder, fakat kadın bir erkekle buluşunca takibini bırakır. Zebercet bu noktadan sonra o güne dek ciddi bir disiplinle sürdürdüğü otel işletmesinin şeklini değiştirmeye başlayacaktır. Zorunda kalmadıkça otelden dışarı çıkmayan Zebercet, dış dünyaya dahil olacaktır.

Meyhaneye gider ve burada garsona isteklerini söylemesi dışında kimseye bir iletişim kurmaz fakat çevre masalarda konuşulanları dinler, kulak misafiri olur. Zebercet'in işlettiği otel Anadolu'nun birçok yerinde kuralları çok net belli olduğu herkes tarafından bilinen bir aile otelidir. Gece on ikide kapısını kapattığı oteli asla para karşılığı tek gecelik ilişki amacıyla kullanırmaz. Fakat bir noktada belki de ziyaretçi kadın hakkında bir bilgi edinebilmek, belki de bu arzu dünyasına tanık olabilmek için bu amaçla gelen müşterileri kabul etmeye başlar.

Zebercet bir müşteriyi geri çevirir. Bu müşterinin de bıyıklı bir müşteri olması ilginçtir. Zebercet'in birçok sahnede bıyıklı erkeklerden belki de babasına benzettiğinden çok hoşlanmadığını görüyoruz. Zebercet daha sonrasında da otele hiç müşteri kabul etmemeye başlar. Bütün anahtarları kaldırdığı sahnede, 1 numaralı anahtar yerinde

kalır. Bir sahne de de 1 numaralı odanın kayıt bölümüne kendi ismini, yani Zebercet Gezgin ismini yazar. 1 numaralı oda, Zebercet'in gerçekte var olmayan evini, ailesini simgeler.



Resim 15. Anayurt Otel (1987) Zebercet'in Pazar Yerinde Yabancılaşması

Zebercet'i bir sahnede pazar yerinde halk ve pazarcılar toplu şekilde dua ederken yabancılaşmış bir vaziyette etrafa baktığını ve dua etmek için ellerini açmadığını görülür. Hayatta kendisine biçilen rolü oynamaktan vazgeçmiş gibidir, bir kopuş halindedir. Bu kopuş süreci, bir zincirin kırılması gibidir kafasının içinde. Zebercet toplumun içinde ötekileşmiş, yabancılaşmış bir bireydir. Öyle olmasa da kendini Keçecizadelerden olarak tanıtmayı ve bazı noktalarda son derece beyefendi bir tavırda olduğunu görülür. Zebercet, asıl kimliğini reddetmekte ve bir başkası olarak tanınmak, toplum tarafından saygı görmek istemektedir. Zebercet, Zeynep ile olan iletişimde ise kopuk, beyefendi tavrına tezat bir kabalık içinde görülür. Zeynep'e adeta yokmuş gibi davranır. Zeynep'in "Neden gelmiyorlar ağam?" sorusuna "Bilmiyorum." diye cevap verir ve arkasından "Müşteri gelirse kapıyı açma." diye seslenerek ilk söylediğiyle ters düşen bir karşılık vererek otel kapısına kapalı yazısı asarak otelden çıkar. Davranışlarında ve hareketlerinde bir tutarsızlık söz konusudur. Ciddi bir gelgit halinde olduğu her haline yansımaya başlar.

Meyhanede bir konuşmaya tanık olmasıyla beraber müşteriyi takip ederek horoz dövüşü yapılan alana varır. Filmin sonunda anneye karşı aşk ve özlem olarak tezahür edecek durum bir noktada platonik bir arzudan gerçek bir tutkuya dönüşür. Horoz dövüşü sırasında tanıştığı genç Ekrem'e karşı bir cinsel çekim hissetse de bu arzusunun da peşinden koşacak cesareti bulamaz. Zebercet her ne kadar asosyal bir

karakter olsa da, dışında yaşadığı muhatap olmak istemediği toplumun bütün geleneklerini, örflerini, adetlerini, aidiyet hissedemediği toplumun bütün kurallarını çok iyi biliyordur. Ayaklarını yıkamasındaki abdest alır vaziyeti, dinsel bir öğreti geçmişine ve takıntı derecesindeki kuralcılığı, babası tarafından çok sert bir eğitime tabi tutulduğuna işarettir.

Zebercet'in duygusal boşluğu ve cinsel güdüsü doyuma ulaşmadıkça da içsel ve dışsal bir şiddet sarmalına girer. Zebercet otele döner ve Zeynep'e yeniden tecavüz eder fakat bu sefer karşılık alamayınca bir hezeyan içinde Zeynep'i boğarak öldürür. Daha sonra kediyi kovalar öldürmeye çalışır ama kedi kurtulur. İkinci denemesinde ise kediyi öldürür. Yani Zeynep'i öldürmesi plansız bir eylem olarak okunsa da kediyi öldürüş şekli aynı intiharındaki gibi kararlı bir eylem olarak ortaya çıkar.

Zebercet yine meyhaneye gider fakat bir başka meyhaneden biri masasına oturmak isteyince hızla masadan kalkar. Sosyalleşmek gibi bir amacı asla yoktur, hele ki erkeklerle karşı çok daha mesafeli bir ilişki içindedir. Bu kuralı aşan tek kişi genç Ekrem'dir. Zebercet, horoz dövüşünü yapıldığı alana tekrar gider fakat o gece horoz dövüşü yoktur. Zebercet'in burada olmayan horoz dövüşünü izler. Buradan da çıkar ve sinemaya gider. Belki de bu arayışı cinsel bir çekim hissettiği genç Ekrem'i tekrar bulmak istemesindedir. Sinemaya gider fakat Ekrem orada değildir.

Yine bir dövüş filmi vardır ve ilkinde olduğu gibi yine midesi bulanır fakat bu sefer fazla alkolün de etkisiyle dayanamaz. Zebercet'in şiddet karşısında dehşete kapıldığı anlar vardır. Sinema görevlisi onu dışarı çıkarır ve bir taksiye bindirir. Zebercet otele gelir. Ağanın adamlarının geldiği sahne ve polisin Mahmut Bey'i aradığı sahne de Zebercet'in işlediği cinayet sonrası suçluluk duygusuyla gördüğü sanrılar gibidir. Suçluluk duygusu gittikçe ağır basacaktır. Zebercet'in intihar eylemine dair bir hazırlığı da vardır. Mezarlıkta karşılaştığı adama da pazar günü izninin biteceğini söyler, "Sizinkilerden hiç kendini asan oldu mu?" diye sorar. Mezarlığa gitmesi de ölüm duygusu üzerine yoğunlaştığına işarettir. Mahkeme sahnesinde de kendini yargılar gibi bir suçluluk içindedir.

Sonunda Zebercet pazar günü uyanır ve her konuda olduğu gibi saatin tıkır tıkır işlediği disiplini içinde kendini asmak için hazırlıklarını yapar. Daha önceden odaya

taşıdığı masanın üzerine çıkar fakat avize onu taşıyamaz. Bu sefer üst kata çıkıp odanın zeminini delerek ipi kapıya bağlar ve son derece kararlı bir şekilde intihar eder. Ölmeden önce film boyunca sürekli adını söylediği gibi “Ben...” diye söze girer fakat “Zebercet” demeden sandalyeye tekme atarak kendini asarak öldürür. Burada gördüğümüz intihar psikolojik buhranın sonucu olarak karşımıza çıkar.

“1960’da ölen annesine benzeyen o kadın gelmeyecektir, o zaman tekrar yaşanmayacaktır ve Zebercet 1980’den beri işlediği bu otelde suçluluk duygularından çıkışsızlıkla intihar edecektir. Kendi tarihinin rahatsız eden yerlerini çözemediği için akıp giden zamanla, değişen mekanlarla ilişkisi kopacaktır.” (Kanbur, Ayla. Editör: Deniz Bayrakdar, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6. Bağlam Yayıncılık İstanbul 2007:117).

Anlatılan hikâyeye Zebercet karakterinin iç dünyasını mikroskobik bir bakışla yansıttığı gibi filmdeki diğer karakterlerin detayları ile de film hem gösterge bilim hem simge bilim anlamında toplumsal ve bireysel travmalara dair işaretler taşır. Sosyolojik bir hikâyenin içinde, psikolojik bir buhranı, Zebercet karakteri üzerinden konu alınmaktadır. Film, bu derinlikle toplumsal gerçekçi sinema akımının bir kırılma noktasıdır. *Anayurt Oteli* sinema filmi modernist atılımıyla Zebercet karakterini edebiyattan sinemaya taşıyarak, bir mihenk taşı olarak yerini almıştır. Filmin derinliği o kadar dipsiz bir kuyu ve katmanlı bir yapı içindedir ki *Anayurt Oteli* sinema filmi ve Zebercet karakteri Türkiye sinemasında hakkında en çok yazılıp çizilen, hakkında en çok araştırma yapılan filmlerden biri olmuştur. Ömer Kavur hem filmin olay örgüsünü hem de Zebercet karakterini o kadar grift ve incelikli bir yapıda sunmuştur ki pek çok nesnel olay hakkında kesin bir yargıya varamadığımız halde, izleyicisinde çok kuvvetli bir hissiyat bırakan bir film ve karakter kurgulanmıştır. Bu bölümde Zebercet karakterinin ilişki biçimleri, iletişim biçimleri, eylemleri analiz edilmiştir. Sıradaki bölümde, Zebercet’i intihara götüren sürecin psikanalitik çözümlemesini yapılacaktır.

3.4.1. Zebercet Karakterinin Ruhbilimsel İncelemesi

Bu bölümde Zebercet karakterinin eylemlerindeki nedensellik ilkeleri, psikanalitik yaklaşım üzerinden açıklanacaktır. *Anayurt Oteli* sinema filminde

Zebercet karakterinin ilk tanımlaması Oedipus kompleksidir. Zebercet'in film boyunca beklediği Ziyaretçi Kadın'ın filmin sonunda annesinin fotoğrafındaki kişiyle aynı kişi olduğunu görülmektedir. Zebercet'in babasına karşı çok derin duygular beslemediği de her halinden bellidir.

“Anayurt Oteli'nde ise Oidipus Kompleksi'nin izleri en başında açık edilmemiş metinlerdeki örtük anlamlar ile aktarmıştır. Otelin 6 numaralı odasında kalan konunun adı “Saide” dir ve bu Zebercet' in annesinin de adıdır. Zebercet merdivenlerden çıkarken kadını seyretmiş ve hatta gece kadın ile kocasının gizlice kapının önünden sevişmelerini dinlemiştir.” (Serter, S. S. (2021). Beyaz Perdede Oidipus Kompleksi: Norman Bates ve Zebercet Karakterlerinin Metinsel Okuması. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi(35), 338-358).

S. Freud, Oedipus kompleksini şöyle açıklamaktadır;

“Babası Laius'u öldüren ve annesi Jocasta ile evlenen Kral Oedipus yalnızca bize kendi çocukluk isteklerimizin doyuruluşunu göstermektedir. Ama psikonevrotikler haline gelmediğimiz surece cinsel itkilerimizi annemizden koparmayı ve babamıza duyduğumuz kıskançlığı unutmayı başarmakta ondan çok daha şanslıyız. İşte orada çocukluğun bu ilkel isteklerinin doyurulduğu biri vardır ve biz ondan, bu istekleri o zamandan beri içimizde zapteden bastırmanın tüm gücüyle geri çekiliriz.” (S.Freud.2019.312).



Resim 16. Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Zebercet'in Oedipus Kompleksi

Psikososyal Gelişim Kuramına göre “fallik dönem” olarak adlandırılan üç yaş sonu ve yedi yaş arasında çocuk, sevgi güdüsünü dışarıda aramaya başlar ve en yakınındaki kadın olan anneye karşı bir aşk ve sevgi duygusu beslemeye yönelir.

Fakat sonrasında bu duygu bastırılır ve yok olur. Zebercet'in yedi aylık doğmuş olması zaten doğum süreci ve gelişim süreciyle ilgili bir travmaya işaret etmektedir. Zebercet'in annesinin, Zeynep'in kısır olma hikayesi ile paralellik gösteren, üç kere düşük yaptıktan sonra çocuk sahibi olması durumu da çocuğuna karşı soğuk davranmış olabileceğine işaret eder.

Bununla birlikte on yaşında kendi başına bir travma süreci olan sünnet edilme sonrası yakın zamanda Zebercet'in annesini ölmüş olması, Oedipus Kompleksini yetişkinliğe taşıdığı gibi, yanında pek çok başka psikoz durumunu da getirmiştir. Bunlardan başlıca en görünür olanları asosyallik, obsesif kompulsif bozukluk, narsistik kişilik bozukluğu, bastırılmış öfke bozukluğu olarak karşımıza çıkar. Zebercet'in yetişkinliğe taşınan Oedipus kompleksi yanında en belirgin psikolojik problemi obsesif kompulsif kişilik bozukluğudur. "Zebercet 'in annesinin ölümü de sünnet olduğu yaz mevsimi olarak aktarılarak haz ve yitimi arasında eşleştirme sağlanmaktadır. Zebercet, istemediği bir cinsel uyarılma yaşadığı zaman kendisini sünnet olurken düşünmektedir." (Sırrı Serhat Serter, 2021).

Zebercet'in en yoğun olarak görülen psikolojik bozukluğu obsesif kompulsif bozukluğunun en belirgin özelliği saatlere, sayılara, giyimine ve cinselliğe olan takıntılı yaklaşımları ile karşımıza çıkar. Zebercet'in babası tarafından annesiz büyüyen bir çocuk olarak çok sıkı bir disiplinle yetiştirildiğine dair bazı göstergeler bulunmaktadır. Zebercet'in her sabah çalar saat sesiyle bir asker gibi uyanması, kıyafetlerine, temizliğe karşı aşırı bir titizliği göze çarpmaktadır. Bu takıntılar film süresince gittikçe çoğalmaktadır.

Zebercet, sonrasında majör depresyon durumunda ve en son aşamada şizoid özellikler gösteren, sanrılar gören bir psikoz halindedir. Gerçeklik ile ilgili bağlantısı başlarda yalnız kaldığı ve 1 numaralı odanın içerisindeyken görünürken, gittikçe odanın dışına, zihninin dışına, otelin dışına doğru taşmaktadır. Zebercet için otel pek çok anlamda güvenli bir ana rahmine benzetilebilir.

Zebercet otelin dışına dış dünyaya çıktığında ise adeta gelişimini tamamlayamamış bir bebek gibi savunmasız kalmakta ve psikozları gittikçe şiddetli bir hal almaktadır.

“Zebercet’in şizofrenik kişiliğini veren, çok iyi düşünülmüş, ekonomik başka sahnelerde var. 100’den geriye birer birer sayarak kitaplarını toplaması, “6 ya kadar sayacağım arkama baktığımda oradaysa çağırırım.” gibi karar verme biçimleri; gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının, odasının şekli bozulunca, artık dönmeyeceğini düşünmesi; kendi bıyığının var mı, yok mu olduğu ile ilgili kesin bir karara varamaması; zaman zaman kendi kendine konuşması; ayrıntılarda takılıp kalması gibi...” (Şükran Kuyucak Esen, 222).



Resim 17. Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Zebercet’in Obsesyonu

Zebercet, her ne kadar asosyal bir tavır takınsa da aslında insanlara ihtiyaç duymakta fakat eğer insanlarla temas kurarsa zarar görmekten korkmaktadır. Zebercet’in bastırılmış öfkesi ise gücünün yetebildiğine karşı dışarı taşar. Zeynep’i öldürmesi anlık bir öfke krizi olarak cereyan etse de kediyi öldürüş şeklindeki soğuk kanlılık, psikopatik bir yönelimi de gözler önüne sermektedir.



Resim 18. Anayurt Oteli (1987) Sinema Filmi Zebercet’in İntiharı

Fakat eylemleri onu bir psikopata çevirebilecek yönelimde sürüklese de, hisleri Zebercet'i içten içe bir vicdan muhasebesine de götürmektedir. Zebercet'i intihara sürükleyen psikozu içinde dahi her şeyi planlı olarak tasarladığını görülmektedir. Zebercet kendisini öldürme planını da takıntılı bir zihnin ayrıntılarıyla, hiçbir detayı atlamadan, ciddi bir soğuk kanlılıkla gerçekleştirmektedir.



SONUÇ

“Otelin Hayaleti: Bir Anti Kahraman Anlatısı Olarak Anayurt Otel Film” başlıklı çalışmanın ortaya koyduğu tablo, Ömer Kavur’un Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel* romanından sinemaya aktardığı filmin Türkiye sinemasında ne kadar önemli bir yeri olduğunu göstermektedir. Çalışmanın filmin tabiatı gereği Zebercet’in psikolojik iç dünyası üzerinden analiz edilmeye çalışılan yapısı, pek çok yan karakter ve yan hikâye ile iç içe geçtiği gibi toplumsal anlamda da filmin yayınlandığı döneme ve tarihsel perspektife parabolik bir ayna tutmaktadır.

Türkiye ve Dünya sinemasında anti kahraman anlatıları üzerinden, psikolojik derinliği olan yapımlara dair incelemeler yapılan tezde, klasik anlamda kahraman yapısı, geçmişten günümüze, mitolojik ve teolojik kaynaklardan yola çıkılarak Antik Yunan’dan, batı edebiyatına, Türkiye edebiyatına nasıl evrelerden geçtiği analiz edilmiştir. Klasik anlamda kahraman tanımı inceledikten sonra yapı bozumun temellerini anlamak için romanlarda ve sinema filmlerinde karşımıza çıkan anti kahraman hikayelerine, çağımızdaki anti kahraman anlatılarına kaynaklık eden psikoloji biliminin ve psikanalizimin anti kahraman anlatılarının arkasındaki derinliği açıklayan teorilerine dair tespitler ortaya konmuştur.

Psikoloji biliminin ortaya çıkmasından sonra topluma ve bireye dair bakış açılarının değiştiği bir dönemle beraber farklı anlatım biçimlerine yönelik bir araştırma yapılmış ve sonuç olarak psikoloji bilimini temel alan anti kahraman anlatılarının aslında bireysel bir odakla toplumsala dair söz söyleyebildiği görülmüştür. Zebercet’in hikayesine, buhranlarına ve temaya sadece Zebercet’in psikanalizi çerçevesinde de bakmak mümkün değildir. *Anayurt Otel* sinema filmi, zekice izlegimizdedir, fakat her seferinde labirent bir nesnelige çıkacak beklentisiyle hikâyede ip uçları fark edilse de,

Zebercet'in psikanalizim açısından derinliği ile birlikte toplumsal değişimlere ve Travmalara da işaret etmektedir. *Anayurt Oteli*, bu çok boyutluluk içinde klasik yapının karşısında anlam çıkarma arayışına karşı bir anlamsızlık anlatısıdır.

Bu anlamsızlık hissiyatı, hikâyenin sonucunun bir yere bağlanmadığı anlamına gelmemektedir. Anlatı, tam aksine anlamsızlık duygusunun hem birey de hem de toplumda nasıl tezahür ettiğiyle ilgilidir. Zebercet'in gazeteci çocuğa gazeteyi artık getirmemesini, okuyanın olmadığını söylediği günün gazetesinde günlerden 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı olduğunu, manşetinin altında bir gerdek gecesi cinayeti haberi ve saatlerin bir saat geri alınacağı bilgisi vardır. Zebercet bu haberlerden sadece saatlerin bir saat geri alınacağı bilgisini önemser. Zebercet toplumun ne bir sevincini ne de üzüntüsünü umursamıyordu. Zebercet'in nihilist bir tavrı olduğu gözlemlenmektedir. Ancak bu nihilist duruşun, sürü insan tavrından, özgür insan tavrına geçiş yaptığını söylemek mümkün değildir. Zebercet, dış dünyadaki değer yargılarına dair yeni bir tavır ya da arayış geliştirmemektedir. Zebercet'in tavrı ve hikâyenin ruhu daha çok yıkıcılık, yıkım üzerine kuruludur. Zebercet'in yıkıcı tavrı ise kendisine yöneliktir. Fakat *Anayurt Oteli* sinema filmine fon olan sosyolojik tablo seyirciye, Nietzsche'nin *decadence* kavramına dair bir bakış sunmaktadır. Seyirci bu tabloyu Zebercet'in gözünden izlemektedir.

Anayurt Oteli sinema filminde seyirciyi zorlayan, akıl yürütmeye, soru sormaya, ip uçlarını bulmak için seyircisini de görünenin ardındaki kaideyi anlamaya yönlendirdiği görülmüştür. Yusuf Atılgan'ın Türkiye sinemasında özel bir yerinin olmasının en önemli faktörünün de yenilik anlamında pek çok denemeyi Türkiye sinemasına kazandırmasından kaynaklandığı görülmüştür.

Yeşilçam sinemasındaki iyi kahramanların zamanla yerini alan arabesk sinemasının, kötü, umutsuz, ajite, derinliksiz, amaçsız kahramanlarına karşı gelişen toplumsal gerçekçilik sinema akımının arkasından gelecek olan anti kahraman anlatılarına öncül bir adım atmış olan *Anayurt Oteli* filminin, doksanlı ve iki binli yıllarda Türkiye sinemasının yükselme dönemi olarak görüldüğü dönem öncesi, bir ilk adım, ilk deneme olduğu görülmektedir. Bu deneme, bu cesaret pek çok anlamda birçok sinema üreticisine ilham olmuş ve takip eden yıllarda pek çok modernist yaklaşımlı filmlerin yapılmasına neden olmuştur.

*Anayurt Otel*i filminin anlatılan temel hikâyesinin arkasında pek çok ayrıntı ve detayı bulunduğu görülmektedir. Bu detay ve ayrıntılar arkasındaki toplumsal ve bireysel travmaların, bir numaralı odadan, otele, otelden dış dünyaya taşkıktan sonra gittikçe büyüyen bir anafor gibi Zebercet'i yutmaktadır.

Hem Zebercet'in hem diğer birçok karakterin ortak noktasının kimsesizlik, öksüzlük, aidiyetsizlik, yabancılaşma olduğunu gördüğümüz tabloda toplumsal bir öksüzlük, değersizlik, başıboşluk kendini göstermektedir. Pek çok anlamda Türkiye sinemasında değerli bir yapım olan *Anayurt Otel*i sinema filmi her anlamda ilmek ilmek örülmüş, her sahnesinde ve her cümlesinde göndermeler bulunan bir başyapıt olarak tarihte yerini almıştır. Bu başarının en önemli faktörü Ömer Kavur'un da belirttiği gibi, romanın yazarı Yusuf Atılgan'ın modernist çizgide yazdığı eserinden kaynaklıdır. Bununla beraber Ömer Kavur'un Fransa'da aldığı sinema eğitimi, 1950'li yıllarda bir manifesto ile ortaya çıkan ve sinemada yeniyi üretmeye yelken açan Fransız Yeni Dalga sinemasına aşinalığı, sinema zekâsı, oyuncu yönetimi ile bu romanın aslına en olabilecek şekilde sadık kalarak bu kadar yankı uyandırmasında büyük etkindir.

Sonuç olarak romanın yazarı Yusuf Atılgan'ın, romanı sinemaya uyarlayan, filmi yöneten Ömer Kavur'un, pek çoğu usta oyuncular olan oyuncu ekibinin ve teknik kadronun muhteşem bir uyumu, muhteşem bir eşleşmesi söz konusu olan filmin, daha uzunca yıllar araştırma konusu olacağı ve gıpta ile bakılmaya devam edeceği konusunda şüphe yoktur. Ömer Kavur kendisinden sonra yenilikçi olarak görülen Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan gibi pek çok yenilikçi sinemacıya yol açmıştır. *Anayurt Otel*i filmi ile artık Türkiye sinemasında bir milat yaşanmış ve pek çok cesur yapım bu atılımı takip etmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Aristoteles. *Poetika*. (çev.) İsmail Tunalı, 3.Baskı, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1987.

Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (çev.) Sabri Gürsel, İthaki Yayınevi, 2017.

Costello, John. Senaryo Yazımı. Çev. Barış Baysal. Kalkedon, İstanbul Ekim 2010:66,67.

Çığ, Muazzez İlmiye. *Gilgameş Tarihte İlk Kral Kahraman*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2002.

Bir, Sait. *Gilgameş Destanı*, (çev.) & (der.) Sait Bir, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2023.

Burgess, Anthony. *Otomatik Portakal*. (çev.) Dost Körpe, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*, 14. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul. Nisan 2006.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*, 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1996.

Edith Hamilton, Çev. Ülkü Tamer. İstanbul, Varlık Yayınları Mitologya- 2018:20.

Esen, Şükran Kuyucak. *Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur*. 1.Basım, Alfa. İstanbul. 2002.

F. Asuman Suner. Editör, Deniz Bayrakdar, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4. Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004.

Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*, 1900, SE IV, Düşlerin Yorumu I, Çev. Emre Kapkın, Payel, 2019.

Hançerlioğlu, Orhan. İslam İnançları Sözlüğü. Remzi, İstanbul. 1.Basım, 1984:58.

Kabağaçlı, Cevat Şakir (Halikarnas Balıkcısı). *Hey Koca Yurt*, 4.Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1989.

Kanbur, Ayla. Editör: Deniz Bayrakdar, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6. Bağlam Yayıncılık İstanbul 2007.

Kıraç, Rıza. Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış. De Ki Basım, Ankara 2008.

Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*. (çev.) İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları, 1993.

Nietzsche, Friedrich. *Ecco Homo*. (çev.) Can Alkor, 3.Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Platon, (Eflatun). *Şölen*, (çev.) Azra Erhat, Sabahattin Eyuboğlu, İstanbul: Yükselen Matbaası, 1958.

Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. (çev.) Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, 4.Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018

Yıldırım, Nimet. İran Mitolojisi. Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012.

Sürelî Yayınlar

Berrin Turan Tilbe, Antik Kahramandan Anti Kahramana: Kahraman Kavramının Kökeni ve Gelişimi. Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E- Dergisi ISSN: 2149-5866 Cilt:6, Sayı:1, s.142-158, Yaz 2019.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/758971>

Bursa, S. (2016). Hybris Kavramına Yeniden Bakmak ve Modern Tragedyaları Bu Çerçeveden İncelemek. Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü Dergisi(22), 41-54. https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi/issue/30201/326739#article_cite

Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi,20119. ss.31-33. Erişim 01.01.2024.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/748455>

Cumhuriyet Gazetesi. “*Anayurt Oteli*” 100 Temel Eser’den çıkarıldı” 27.01.2009.
Erişim: 22.05.2024. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/anayurt-oteli-100-temel-eserden-cikarildi-37422>

Fidan, Mehmet. “*Anayurt Oteli*’nin Anlatım Biçimleri ve Değerler Çatışması Yönünden İncelenmesi”. Molesto: Edebiyat Araştırmaları Dergisi 1, sy. 3 (Ekim 2018): Erişim.07.05.2024 15-32. <https://doi.org/10.33406/molesto.433523>.

İnce, M. (2018). Vladimir Propp’un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemi Işığında Hüsn ü Aşk Mesnevi’sinin Yapısal Yönden İncelenmesi. Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi,2(1),81-95.
https://dergipark.org.tr/tr/pub/jssh/issue/39209/465068#article_cite

Keskin, .D., & Büyük, Y. (2013). Antik Yunan Yazınsal Oyunlarında Yönetim Düşüncesi. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 18(1), 385-404.

Keskin, S., & Yılmaz, H. (2023). Ex Machina: Yapay Zekânın Post-Kadınlaştırılması ve Kadınsal Günahkârlığın Sinemasal Yeniden Üretimi. Baçini Sanat Dergisi, 1(2), 1-26. https://dergipark.org.tr/tr/pub/bacinisanat/issue/79268/1332323#article_cite

Kayabaşı, Ş., & Öztürk Çetindoğan, M. (2022). Shakespeare’in Kral Lear, Macbeth ve III. Richard Tragedyalarında Trajik Kahraman ve Kötü Adam. Art-E Sanat Dergisi, 15(29), 536-559. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1081508>.

Kavut, S. (2020). Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme Carl Gustav Jung: A Study on His Concepts, Theories and Philosophy. Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(2), 681-695. <https://doi.org/10.46442/intjcss.620975>.

Karabulut, D. (2018). Nietzsche'nin Decadence Kavramı Bağlamında Felsefi Sağaltımın İmkanları. Akademia Sosyal Bilimler Dergisi 383-392. https://dergipark.org.tr/tr/pub/asj/issue/40224/479042#article_cite

Kavut, S. (2020). "Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme" Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (2), Kış, ss. 681-695. https://dergipark.org.tr/tr/pub/intjcss/issue/58831/620975#article_cite

Özer, Gülnur. Orta Çağ İngiltere'sinde Özgür bir Okçu: Robin Hood. Ortaçağ Araştırmaları Dergisi, c.2, S.2, Aralık 2019, ss. 248-263. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/oad/issue/51035/647473>

Ümit Öztürk, Ayşe Gül Çıvgın. Sanatçının Yaratımından Açılan Farklı Sahneler: Aristoteles'ten Platon'a "Tragedya" Ekseninde Bir Geri Dönüş. Kilikya Felsefe Dergisi Sayı:1, Nisan 2022, 17-32. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kilikya/issue/69763/1111752>

Uzunaslan, Abdurrahman. Antik Roma'da Gladyatör Oyunları. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi 2005, Sayı:12, ss. 15-58. http://durmushocaoglu.com/data/kutuphane/3_Antik_Romada_Gladyator_Oyunlari.pdf

Rutli, Evren Erman. "F. H. Jacobi'nin Aydınlanmacı Rasyonalizm Eleştirisi Üzerine Bir Değerlendirme". Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi, sy. 12 (Ocak 2020): 51-72. https://dergipark.org.tr/tr/pub/temasa/issue/52180/647920#article_cite

Öztek, C. E. (2019). Yapisöküm Kuramı Bağlamında Ahlat Ağacı ve Kelebekler Filmindeki “İmam” Temsilleri. *Stratejik Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(2), 319-324. <https://doi.org/10.30692/sisad.532529>.

Öztürk Kasar, S., & Yatarkalkmaz, Ş. (2021). “*Ulusal Alegori tartışması ışığında Yusuf Atılgan’ın Anayurt Otelini romanı*”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (24), ss. 1239-1259. <https://doi.org/10.29000/rumelide.990759>

Pösteki, Nigar. *Sinema Yolu İle Oluşturulan Dünyalar: Yok-Yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması*. *SineFilozofi Dergisi Özel Sayı*.2019. ss. 75-90. Erişim.08.05.2024 <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.512542>

Sezgin, G. (2022). Sanat Sineması Bağlamında Sarmaşık Filminin Analizi. *Çatalhöyük Uluslararası Turizm Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*(9), 67-74. <https://doi.org/10.58455/cutsad.1166560>.

Serter, S. S. (2021). Beyaz Perdede Oidipus Kompleksi: Norman Bates ve Zebercet Karakterlerinin Metinsel Okuması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(35), 338-358. <https://doi.org/10.31123/akil.888071>.

Sivri, Medine & Kuşça, Güngör Sibel. *Halikarnas Balıkçısı’nın Eserlerinde Mitlerin İzleri ve Karşılaştırmalı Mitolojiye Katkısı*. *Milli Folklor Dergisi*, 2013 Cilt 12, Sayı 97, ss. 39-52. <https://www.academia.edu/3180189/>

Uğur, U. ve Günaydın, R. “*Vladimir Propp’un Yapısal Çözümleme Yöntemi Çerçevesinde “Tadeo Jones 2: Kral Midas’ın Sırrı” Filmi İncelemesi*. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*,2019. Ss.31-33. Erişim 01.01.2024 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/748455>

Yıldız, Bülent. *Mimesis Dergi/ Açık Köşe*. 07.06.2014. Erişim. 03.11.2023. <https://www.mimesis-dergi.org/2014/06/troilos-ile-kressida-bir-problem-play-olarak-shakespearein-savas-ironisi/>

Yetimova, Serhat. “Üçüncü Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’deki Güncel Tartışmalar.” Tarih Okulu Dergisi. 2021, 14(50), ss .712 - 738. <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/451629/>

Zayman, Esra Porgalı. “DSM-5’te obsesif kompulsif bozukluk”. Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi. 2016;41(2): ss.360-362 / “Amerikan Psikiyatri Birliği. Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal Elkitabı”. Beşinci Baskı (DSM-5), Tanı Ölçütleri Başvuru Elkitabı’ndan (çev.) E Köroğlu. Ankara, Hekimler Yayın Birliği, 2013. Erişim. 09.05.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/206111>

Zerenler, D. (2005). Antigone’nin İki Farklı Yorumu. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi(18), 263-272. https://dergipark.org.tr/tr/pub/sutad/issue/26305/277246#article_cite

İnternet Siteleri

Akyüz, Yakup. Tabula Rasa : Felsefe ve Teoloji. Yunan Trajedilerinde Çılgınlık ve Delirme Olgusuna Bakış.. 30.06.2022. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tabula/issue/70919/1031482>

Biricik, İ. (2016). Albert Camus’nün “Yabancı” Romanında Kimlik ve Yabancılaşma Problemi. Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature, 2(3), 1. <https://doi.org/10.20322/lt.60590>.

Etimoloji Türkçe. “Kahraman”

Erişim:01.07.2023.<https://www.etimolojiturkce.com/arama/kahraman>

Fountoukis, Athanasios. ‘Thersites’. Dünya Tarihi Ansiklopedisi.2022. Erişim: 03.11.2023. <https://www.worldhistory.org/Thersites/>

<https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/omerkavur.html>

Meriem Webster Dictionary “*Hero*”. Erişim 01.07.2023. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hero>

Türk Dil Kurumu. “*Kahraman*” Erişim: 01.07.2023.
<https://sozluk.gov.tr/?ara=kahraman>

zekidemirkubuz.com. “*Kader'in asıl öyküsü*” Erişim 02.05.2024
<http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=120>

Türk Dil Kurumu. “*Zebercet*” Erişim: 08.06.2023.
<https://sozluk.gov.tr/?ara=zebercet>

Tezler

Akgül, Tülay Yıldız. “*Antik Yunandan Modern Sonrasına “myth” Kavramının Evrimi*” Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora Tezi.2012. Erişim:21.05.2024.
<https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12397/9568>

Çivilidağ, Aslıhan. *Eski Yunan Tiyatro Oyunlarının Antik Sanata Yansımaları*, 2022, İstanbul. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Klasik Arkeoloji Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Erişim: 21.05.2024.
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/ET004500.pdf>

Delice, Rüya. Türkiye Sinemasında 2000 Sonrası Filmlerde Anti-Kahraman Olgusu. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Gülhan, Hakan. “*Antik Yunan Tragedyalarında Yunan Pantheonu ve Dini Ritüeller*” Çankiri Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. 2018. Erişim: 21.05.2024.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=S9plgbySO3mJgfRBHt1ma&no=Y0rLF-j49wNxxxy53YOzbsg>

İstanbuluoğlu, Derya. ‘‘19. Yüzyilda Kral Arthur Efsanesi'nin Ele Alınışı ve Görsel Sanatlarda Temsil’’ İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. 2019. Erişim.21.05.2024
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/900676>

