

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**ANLATI BİLİMİ AÇISINDAN ROMAN-SİNEMA ETKİLEŞİMİ VE BİR
UYGULAMA: *ANAYURT OTELİ***

REYHAN TUTUMLU

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2002

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Reyhan Tutumlu

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Pof. Dr. Oğuz Onaran
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Orhan Tekelioğlu
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Sinema ortaya çıktığı andan itibaren diğer sanat dallarından, özellikle edebiyattan etkilenmiştir. Gerek dünya sinemasında gerekse Türk sinemasında birçok roman, öykü ve tiyatro yapıtı sinemaya uyarlanmıştır. Sinema-edebiyat ilişkisi sinema sanatının gelişmesiyle etkileşime dönüşmüştür. Özellikle 1950’lerde Fransız yazınında ortaya çıkan Yeni Roman akımı, romanın sinemasal anlatıma yakınlaştırılmasında doruk noktayı temsil etmektedir.

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Yusuf Atılgan (1921-1989), az ama nitelikli eserler vermiş bir yazardır. Romanlarında daha çok iletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma gibi modern bireyin sorunları ve bunların psikolojik yansımalarını işlemiştir. *Anayurt Oteli*, görselleştirme ve yeniden üretime açık, çağdaş anlatı teknikleriyle örülmüş bir romandır. Ayrıca bu yapıt, hem sinemanın romanı nasıl etkilediğini hem de romanın sinema filmine nasıl dönüştürüldüğünü incelemek için çok uygundur.

Bu tezde, romanın sinemasal anlatıma nasıl yaklaştırıldığı, roman-sinema etkileşimi ve romanın filme nasıl dönüştürüldüğü ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anayurt Oteli romanı ve filmindeki anlatı teknikleri, anlatı zamanının düzeni, anlatı hızı, anlatıdaki tekrarlar, odaklanma, anlatıcı değişimleri incelenerek anlatı biliminin kuramsal yaklaşımından yararlanılmıştır. Gérard Genette’in *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı kitabı, bu tezdeki önemli kaynaklardan biri olmuş, “Sıra”, “Süre”, “Sıklık”, “Kip” ve “Ses” şeklindeki alt bölümlere de bu kitaptan alınmıştır.

Bu tezde, Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Oteli* (1973) romanı ve Ömer Kavur’un aynı adla 1986 yılında sinemaya uyarladığı filmden hareket edilmiş, *Anayurt Oteli*’nin “sinema teknikleri”ni kullanan bir roman olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: Anlatı bilimi, roman, sinema, *Anayurt Oteli*

ABSTRACT

THE INTERACTION BETWEEN THE NOVEL AND THE FILM ACCORDING TO NARRATOLOGY: THE CASE OF *ANAYURT OTELI*

From the very beginning, the art of film making has been influenced by other forms of art, particularly literature. Many novels, stories and plays have been adapted for movies both in the world cinema and in the Turkish cinema. With the development of the art of cinema the relationship between cinema and literature has been transformed into one of mutual interaction. Particularly the New Novel movement that emerged in French literature in the 1950s, represents a peak point in the close encounter between the novel and the film.

Yusuf Atılgan (1921-1989), a prominent figure in Turkish literature, wrote few but remarkable works. In his novels he focused on the problems of modern individuals such as lack of communication, solitude, alienation, and their psychological effects. *Anayurt Oteli* (Motherland Hotel), a novel woven by the modern techniques of narrative, is appropriate for visualisation as film. Moreover, the novel proves to be a good case of both how cinema influences the novel and how a novel is transformed into a film.

The interaction between the novel and the film, how the novel approximates the cinematic narrative, and the way the novel is transformed into a film are among the topics covered in this thesis.

In this thesis, the theoretical framework proposed by narratology was used in order to analyze the techniques of narrative, the order of narrative, the speed of the narrative, the iterative in narrative, focalization, alteration of narrators both in the novel and the film. In this effect, *Narrative Discourse* by Gérard Genette has been used as a key source. The subdivisions of the thesis (“Order”, “Duration”, “Frequency”, “Mood” and “Voice”) have been adapted from the same book.

In this thesis it was concluded that Yusuf Atılgan’s novel *Anayurt Oteli* (Motherland Hotel), which was adapted for cinema by Ömer Kavur in 1986, is a novel which uses cinematic techniques.

Keywords: Narratology, novel, cinema, *Anayurt Oteli* (Motherland Hotel)

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmamda bana çeşitli kaynaklar öneren ve eleőtirileriyle yol gösteren danıőmanım Dr. Sühü Oğuzertem ve Prof. Dr. Oğuz Onaran'a, çevirilerdeki yardımları için Arsev Arslanoğlu'na, her zaman yanımda olarak bana destek veren, sıkıntılarımı paylaşan ve yardımlarını esirgemeyen Burcu Karahan, Ali Serdar ve Oktay Etiman'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet iii
Abstract iv
Teşekkür v
İçindekiler vi
Listeler vii
Giriş: Perdedeki Roman 1
I. Zamanın İzinde 17
A. Sıra 21
B. Süre 31
C. Sıklık 42
II. Gören Kim? Konuşan Kim? 46
A. Kip 47
B. Ses 57
Sonuç 64
Ekler 69
A. Sözlük 69
B. Grafik 1: Romanda Her Bölümde Bir Sayfaya Düşen Gün 71

C. Grafik 2: Filmde Her Bölümde Bir Güne Düşen Süre	72
Ç. Tablo: Sinemasal Anlatıcı	73
D. Resimler	74
1. Zebercet	74
2. Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadın	75
3. Zebercet'in Yengesi Semra Hanım	76
4. Ortalıkçı Kadın	77
Seçilmiş Bibliyografya	78
Özgeçmiş	83

LİSTELER

Tablo 1: Anlatı zamanıyla öykü zamanı arasındaki ilişkiler	37
Tablo 2: Betimlemede anlatı hızı	38
Tablo 3: Anlatıcı-öyküleme ilişkisi	52
Tablo 4: Yazar, anlatıcı ve karakterlerin konumu	58
Tablo 5: Anlatı düzeyleri	59

GİRİŞ

PERDEDEKİ ROMAN

Edebiyat ve sinema yapıtları kurgusal bir dünya yaratarak okuyucu ve izleyiciyi bu dünyanın içine çekerler. Edebiyat yapıtları, okuma edimi yoluyla zihinde imgesel bir canlandırma oluştururken, sinema görsel ve işitsel algılarla yaratılmış bir dünyaya katılımı sağlar. Sinema ve edebiyat yapıtları, çok farklı yapıları olmasına karşın, kurgusal nitelikleri ve içerdikleri anlatı teknikleri açısından paralellikler sergilerler.

Sinema en genç sanat dalı olduğu için diğer sanat dallarından çok etkilenmiştir. Fakat bu durum, tek taraflı bir egemenlik ilişkisine dönüşmemiştir. Yedinci sanat olan sinema, müzik, dans, resim, tiyatro, edebiyat gibi sanatlardan parçalar taşımanın ötesine geçerek kendi estetik yapısını oluşturmuştur ve bu ilişkiyi bir etkileşime dönüştürmüştür.

Edebiyat-sinema ilişkisinde sinema, daha çok, senaryo sıkıntısını edebiyattan beslenerek gidermeye çalışmıştır. Gerek dünya sinemasında, gerekse Türk sinemasında birçok roman, öykü ve tiyatro eseri sinemaya uyarlanmıştır. Dostoyevski, Flaubert, Hemingway, Melville, Nabokov, Proust, Stendhal ve Tolstoy

gibi birçok ünlü yazarın romanları beyaz perdeye aktarılmıştır. Türk sineması da aynı eğilimi göstermiş ve Halide Edib-Adıvar'dan Peride Celâl'e, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Reşat Nuri Güntekin'e, Yaşar Kemal'den Fakir Baykurt'a birçok yazarın yapıtları filme çekilmiştir.

Aynı yapıtın romanını okuyup filmi izleyenler sürekli olarak bir karşılaştırma yapma gereksinimi içinde olmuşlardır. Bu karşılaştırmalar sonucunda farklı uyarlama türleri olduğu ortaya çıkmıştır. Cemal Aykın, "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II" başlıklı yazısında uyarlamada üç ayrı tutumun göze çarptığını belirtir: İlki romanın, sinema yararına bir "senaryo hammadresi" olarak kullanılmasıdır. Bu türü, ilkel bir anlayış olarak yorumlayan Aykın, bu uyarlamalarda, romanın temel niteliklerinin değiştiğini ve gerçek bildirisinin yitirildiğini vurgular. İkinci yol ise, sinemasal anlatım olanaklarını hesaba katmadan romanın bire bir uyarlanmasıdır. Burada roman, sinemaya egemen kılınmakta, romana sadık kalmak adına sinema kuralları dışına çıkılarak sinema sanatının etki gücü yitirilmektedir. Üçüncü uyarlama yöntemi ise romanı, sinema dilinde yeniden yaratmaktır. Burada hedef, romanın konusunu almanın ötesinde romanın ruhunu, anlatım tekniklerini ve yapısını yeniden yaratımla sinemaya aktarmaktır (495-96). Sanatsal yaratıcılığı destekleyen ve romanın temel yapısını koruyarak sinemasal anlatımla yeniden yaratılmasına izin veren bu yaklaşım, en başarılı uyarlama yöntemidir.

Sinema edebiyattan öyküler almanın yanında çeşitli anlatım olanaklarını da almıştır. Cemal Aykın, "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II" adlı makalesinde sinemanın edebiyattan aldıklarını şöyle özetliyor:

[A]ynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde
betimlemelerin (çekimlerin) zincirleşmesi, betimleme açısının (alıcının)

devingenliği, kaydırılması (travelling) yöntemleri de gerçekte, sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır. (492)

Ayrıca sinema, romandan eksiltme (*ellipsis*), kesim (*découpage*) ve kurgu (*montage*) gibi sinemanın temel yapısını oluşturan bazı özellikleri de almıştır.

Bu iki tür arasında sadece tek taraflı bir egemenlik ilişkisi söz konusu değildir. Zaman içinde sinema, romanın kullandığı bu teknikleri geliştirdi ve kendi dilini (gramerini) oluşturdu. Sinema sanatı geliştikçe roman da sinema sanatından etkilenmeye başladı ve roman-sinema ilişkisi etkileşime dönüştü. John Orr, *Sinema ve Modernlik* adlı kitabında romanın, sinemadan etkilendiğini şöyle belirtir:

Roman ise daha o zamandan beri devinimli imgeyle ilgileniyordu. 1914'ten sonra, yeni sanayi kenti döneminde edebiyatçı modernler, sessiz sinemanın parçalanmış imgesel anlatıları kullanımından açıkça etkilenmişti. Joyce, Proust ve Dos Passos'un yeni parçalanmış anlatılarındaki en önemli özellik, birbirini izleyen, her biri kendi öyküsünü anlatan bir dizi hareketli imgenin başarıyla kullanılmasıydı.

(29)

Sesli filmlerin çekilmeye başlanmasıyla roman-sinema etkileşimi hız kazanmıştır. Çağdaş roman, sinema tarafından geliştirilen bazı roman tekniklerini daha sık kullanmaya başladı ve zamanla romana "sinema teknikleri" yerleşti.

Çağdaş romanın sinemaya borçlu olduğu ileri sürülen olanaklar arasında özellikle bağlantı teknikleri, bir plandan ötekine geçişteki sürekliliği sağlama, ekleme ve kaynaştırma yolları, bir zamandan, bir uzamdan, bir olaydan ötekine geçiş, kişiler, nesnelere arasında bağlantı kurma teknikleri olarak yavaş silikleşme ya da kararma (fondu echaîné), bindirme (surimpression) ve yapıt bileşimi yönünden, kesim

(d coupage) ve kurgu (montage) yöntemleri başta gelmektedir.

(Aykın 491)

Ayrıca romanda anlatıcı değişimlerine, işlevsel betimlemelere, gözlemci bakış açısına ve görsel öğelere daha fazla yer verilerek “sinema teknikleri” kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle Fransız yazınında 1950’lerde ortaya çıkan Yeni Roman akımında sinemanın romana etkilerini daha net bir biçimde görmek mümkündür. Bu akımın temsilcileri arasında başta Alain Robbe-Grillet olmak üzere Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Nathalie Sarraute ve Claude Simon’u sayabiliriz. Yeni Roman akımını besleyen kaynaklar ise William Faulkner, James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust, Jean Paul Sartre ve Virginia Woolf’un yapıtlarıdır (Akdeniz 6). Geleneksel anlatı yapılarını kıran Yeni Roman akımı, değişik zaman kiplerini bir arada kullanarak, özellikle şimdiki zamana romanlarda daha fazla yer vererek, işlevsel betimlemeler yaparak ve karaktere kameranın objektifi işlevini vererek romanı, sinemasal anlatıma yaklaştırmıştır.

“Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama:

Anayurt Otel” başlıklı bu tezde, romanın sinemasal anlatıma nasıl yaklaştırıldığını, roman-sinema etkileşimini ve romanın sinema filmine nasıl dönüştürüldüğünü iki türün yapısal parçalarını inceleyerek ortaya koyacağım. Bunu yaparken de Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel* (1973) romanı ve Ömer Kavur’un aynı adla 1986 yılında sinemaya uyarladığı filmden hareket ederek *Anayurt Otel*’nin “sinema teknikleri”ni kullanan bir roman olduğu savını kanıtlamaya çalışacağım. Tezimde roman ve filmdeki anlatı tekniklerini, anlatı zamanının düzenini, anlatı hızını, anlatıdaki tekrarları, odaklanmayı ve anlatıcı değişimlerini, yani anlatı söylemini oluşturan öğeleri inceleyerek anlatı biliminin kuramsal yaklaşımından yararlanacağım.

Bu çalışma, Türk edebiyatı ve sinemasındaki önemli bir eksikliği gidermek ve

bu alanda daha sonra yapılacak çalışmalar için hem kuramsal hem de pratik alanda bir kaynak oluşturmak amacındadır. Bazı romanların filme çekilmek amacıyla yazıldığı bir dönemde hem romanın hem de filmin yapısını iyi incelemek gerekir. Roman ve filmin yapısını ayrıntılı olarak çözümleyecek olan bu çalışma, romanı filme dönüştürüm aşamasında da yararlı olacaktır. Bunun yanında Yusuf Atılgan'la ilgili çalışmalara yeni bir boyut kazandırarak katkı sağlayacaktır.

Avrupa ve Amerika'da roman-sinema ilişkisi hakkında yazılmış birçok nitelikli çalışma olmasına karşın Türkiye'de bu alanda özgün ya da çeviri bir kitap yoktur. Türkçe'de çeşitli dergileri taradığımda bu konuyla ilgili yaklaşık olarak elli yazıya ulaştım. Fakat bu yazılardan ancak birkaçını bilimsel ve özgün çalışmalar olarak değerlendirebiliriz. Diğerleri daha çok “uyarlamalarda yönetmen esere sadık kalmalı mı?; sadık kalırsa, yönetmenin yaratıcılığı sınırlanmış olmaz mı?; sadık kalınmazsa, esere ihanet edilmiş olur mu?” gibi ne romana ne de sinemaya pek bir şey kazandırmayan soruları ele alan yazılardır. Roman ve sinema hangi açılardan benzerlikler ve farklılıklar sergilerler? Birbirlerini nasıl etkilemişlerdir? Türk edebiyatından sinemaya uyarlanan bir yapıtın değişik kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde karşılıklı incelenmesi gibi konuları içeren bilimsel ve özgün çalışmalar yapılmamıştır.

“Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: *Anayurt Otel*” başlıklı bu tezde yararlanabileceğim nitelikli çalışmalardan biri Cemal Aykın'ın *Türk Dili* dergisinde iki bölüm olarak yayımlanan “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri” başlıklı yazısıdır. Bu makale, Fransız edebiyatından örneklere ağırlık vererek romandaki sinema, sinemadaki roman etkilerini ve iki türün benzeşim ve farklılıklarını ayrıntılı olarak incelemektedir. Çalışmamdaki hareket noktalarını belirlemek açısından önemli bir yazıdır.

Tezimin örnekleme olarak çok sayıda uyarlama arasından niye Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i romanını seçtiğim, cevaplanması gereken önemli bir sorudur. İlk önce belirtmem gerekir ki filmin ve yönetmeninin özelliklerine oranla romanın ve yazarının özellikleri, seçimimde çok daha etkili olmuştur.

Turan Yüksel'in "Yusuf Atılgan'ın Özgeçmiş Belgeseli" adlı yazısından Yusuf Atılgan'ın yaşamı ile ilgili ayrıntılı bilgi ediniyoruz: Atılgan, 1921 yılında Manisa'da doğar. 1922 yılında Yunanlılar kaçarken geçtikleri yerleri yakmışlar ve bu yangınlardan birinde Atılgan ailesinin evi de zarar görmüştür. Bu nedenle Manisa'nın yirmi kilometre uzağındaki Hacırhmanlı köyüne yerleşirler. Yusuf Atılgan on yaşına kadar bu köyde yaşar ve ilkokul dördüncü sınıfta eğitimi için Manisa'ya ninesinin yanına gider. 1936'da Manisa Ortaokulu'nu, 1939'da da Balıkesir Lisesi'ni bitirir. Daha sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne başlar. Babası üniversitenin ikinci yılında Yusuf'a para gönderemeyeceğini söyler ve yatılı okumasını önerir. Yusuf Atılgan da "askeriyeye" başvurur ve kabul edilir. 1944 yılında üniversiteden mezun olduktan sonra Akşehir'deki Maltepe Askeri Lisesi'ne öğretmen olarak atanır. Atılgan, birkaç ay sonra öğrencilik yıllarındaki politik faaliyetlerinden dolayı soruşturma geçirir ve uzun bir süre gözaltında kalır. Mahkeme sonunda altı ay hapis cezasına çarptırılır. 25 Ocak 1946 tarihinde serbest bırakılır. Fakat öğretmenlik hakkı elinden alınır. Artık çok sevdiği mesleğini yapamayacaktır. Hapisten çıkar çıkmaz köyüne geri döner. Bir yıl sonra babasını kaybeder ve bütün işler üzerine kalır. Böylece çiftçiliğe başlar. 1949 yılında annesinin sevdiği ve ona yardımcı olan köyün yoksul bir kızıyla Sabahat Hanım'la evlenir. Bu arada bol bol okur, yazar ve sinemaya gider (Yüksel 11-25).

1955 yılında kardeşi ve kayınbiraderinin ısrarları üzerine farklı adlarla

Tercüman gazetesinin açtığı öykü yarışmasına katılır. Nevzat Çorum adıyla gönderdiği “Evdeki” başlıklı öyküsü birinci, Ziya Atılğan adıyla gönderdiği “Kümesin Ötesi” adlı öyküsü de yedinci olur. Gazetenin bütün duyurularına karşın meçhul yazarlar ortaya çıkmazlar ve Atılğan ödülünü almaya gitmez. 1958 yılında da *Cumhuriyet* gazetesinin düzenlediği Yunus Nadi Roman Yarışması’na *Aylak Adam* romanını kendi adıyla gönderir ve ikinci olur. Bu arada eşi Sabahat Hanım’dan ayrılır. 1960’da *Bodur Minareden Öte* adlı öykü kitabı yayımlanır. Atılğan, köyüne döndükten sonra zaman zaman Ankara ve İstanbul’a gidip geliyor ve böylece şehirdeki dostlarıyla bağlantısını devam ettiriyordur. *Aylak Adam*’dan sonra uzun bir süre başka bir roman yayımlamaz. *Parmakkapı Pansiyon* ve *Eşek Sırtındaki Saksığan* adlı iki roman yazar, fakat bunları beğenmeyerek yırtar. Yusuf Atılğan, 1973’de *Anayurt Oteli* romanını yayımlar ve bu yapıt, edebiyat dünyasında büyük yankılar uyandırır (Yüksel 26-48).

1974, Atılğan için önemli bir yıldır. Uzun süredir mektuplaştığı Serpil Gence ile Ankara’da evlenir ve birlikte İstanbul’a yerleşirler. 1979 yılında oğlu Mehmet Hamdi dünyaya gelir. Atılğan, oğluna daha iyi olanaklar sağlayabilmek için çalışmaya başlar. 1980 yılında Milliyet (daha sonra Karacan) Yayınları’nda danışman ve çevirmen olarak çalışır. Ken Baynes’in *Toplumda Sanat* adlı kitabını dilimize kazandırır. 1981’de iki masaldan oluşan *Ekmek Elden Süt Memeden* adlı çocuk kitabı yayımlanır. Daha sonra kısa bir süre Can Yayınları’nda redaktör olarak çalışır. 1989, Atılğan için hastalıklarla geçen bir yıl olur. Fıtık ve beyin ameliyatı geçirir. Üzerinde çalıştığı son romanını bitiremeden 9 Ekim 1989 tarihinde kalp krizi sonucu Moda’daki evinde ölür (Yüksel 49-50). 1992’de *Eylemci* adlı ikinci öykü kitabı ve 2000 yılında da işkence konusunu işlediği yarım kalan romanı *Canistan* yayımlanır. 1992 yılında *Yusuf Atılğan’a Armağan* adıyla “Perşembe arkadaşları”

tarafından bir kitap hazırlanır. Bu yapıt, “Yusuf Atılğan’la Konuşmalar”, “Yusuf Atılğan’la Yazışmalar”, “Yusuf Atılğan’ın Kitaplaşmamış Şiirleri, Öyküleri, Yazıları ve Çevirileri”, “Yusuf Atılğan’ın Çevirileri”, “Yusuf Atılğan Üzerine...”, “Ölümünden Sonra Yazılanlar”, “Kadıköy Perşembe Toplantıları”, “Yusuf Atılğan’a Armağan Edilen Yazılar” ve “Albüm” bölümlerini içeren kapsamlı ve nitelikli bir çalışmadır. Yusuf Atılğan hakkında yapılmış bir diğer önemli derleme de *Kitaplık* dergisinin Mayıs-Haziran 2000 tarihli sayısında yer alan “Vesika-lık” bölümüdür. “Vesika-lık”, Atılğan’ın yapıtları hakkındaki incelemelerden, arkadaşlarının anlattıkları anılardan, eşi Serpil Atılğan’a yazdığı mektuplardan ve fotoğraflarından oluşmaktadır. Bu iki değerli çalışma, bu tezde sıkça başvurulacak kaynaklar arasındadır.

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Yusuf Atılğan, az ama nitelikli yapıtlar vermiş bir yazardır. Romanlarında daha çok iletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma gibi modern bireyin sorunları ve bunların psikolojik yansımalarını işlemiştir.

*Anayurt Otel*i romanının baş karakteri Zebercet’tir. Babasının ölümünden sonra eskiden Keçeci ailesine ait bir konak olan Anayurt Otel’i’ni tek başına işletmektedir. Roman, Zebercet’in, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını üç gündür beklemekte olduğunun belirtilmesiyle başlar. *Anayurt Otel*i, Zebercet’in ve Keçeci ailesinin geçmişine sık sık dönüşler yapılarak ilerler. Keçeci ailesiyle Zebercet’in bağlantısı annesinden kaynaklanmaktadır. Annesi, bir beslemenin Haşim Bey’den olan çocuğudur. Otelde, Zebercet ve on yıldır yanında çalışan, uykuyu çok seven ve sürekli uyuyan bir ortalıkçı kadın yaşamaktadır. Zebercet geceleri ortalıkçı kadının odasına girer ve kadın uyurken onunla sevişir. Romanın başından beri otele gelip giden birçok kişi vardır ve onlarla Zebercet’in diyalogları

bu karakteri daha iyi tanımamızı sağlar. Bütün bu günler boyunca Zebercet, saplantılı olarak, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otele dönmesini bekler. Beklediği kadının odasını aynen koruyan Zebercet, kadınla ilgili hayaller kurar.

Romanda, yalnız, çevresine yabancılaşmış, geçmişten kopamayan, hastalıklı bir bireyin kaçınılmaz sona doğru gidişi anlatılır. Zebercet, bir süre sonra otele müşteri almamaya başlar. Bir gece yine ortalıkçı kadınla sevişirken kadını boğar ve ardından oteldeki kediyi de öldürür. Bu olaydan sonra, hem gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının hayali hem de geçmişle daha yoğun bir şekilde yaşamaya başlar.

Geçmişin anlatıldığı bölümlerden öğrendiğimize göre küçük dayısı Faruk Bey, büyük dayısı Rüstem Bey'in karısı Semra Hanım'a delicesine âşıktır ve bu umutsuz aşk yüzünden intihar etmiştir. Zebercet, bir yandan Faruk Bey'le kendisi, diğer yandan yengesi Semra Hanım ile gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın arasında özdeşlik kurar. Sonunda otelde tek başına kalır ve 10 Kasım 1963'te, doğduğu odada, aynı zamanda Faruk Bey'in de kendini astığı mekân olan otelde intihar eder.

“Yusuf Atılgan'ın Özgeçmiş Belgeseli” adlı yazısında Turan Yüksel'in anlattığına göre, *Anayurt Oteli* romanı adını, Manisa'daki Ana Vatan Oteli'nden almıştır. Ana Vatan Oteli'nde Zebercet, baba; Ahmet ise, oğuldur ve romanda bu kişiler ters çevrilerek baba, oğul; oğul da baba yapılmıştır (47). Fakat romanın sadece kişileri gerçek yaşamdan alınmıştır. Romandaki olaylar o kişilerin başından geçmemiştir.

Anayurt Oteli romanı yayımlandığında edebiyat dünyasında büyük tartışmalar yaratmıştır. Romanı çözümlenmeye çalışan ve eleştiren birçok yazı vardır. Bu yazılardan bazıları romanı yerden yere vururken, bazıları da göklere çıkarmaktadır.

Anayurt Otel'ne getirilen olumsuz eleştirilerin başında romanın toplumdan, Türkiye gerçeklerinden kopuk olduğu gelmektedir. Selim İleri, “Bir Roman-Bir Eleştirmen” başlıklı yazısında *Anayurt Otel* romanına şu ağır eleştiriyi getirir: “‘Anayurt Otel’, 1970 sonrası Türkiye’de, bilinçli ya da bilinçsiz ama düpedüz topluma ve olaylara sırtı dönüklüğün, bir yazar ihanetinin örneğidir” (199). İleri, daha sonra yazdığı “Yusuf Atılgan İçin” adlı yazısında bu düşüncelerinden utanç duyduğunu söyler (385). Bu olumsuz eleştiri, kitap yayımlandıktan hemen sonra belli bir çevrenin bu romana nasıl yaklaştığını göstermesi açısından önemlidir. Bedrettin Cömert ise, “Yazık Oldu Zebercet Efendiye” adlı yazısında, romandaki özne karıştırmalarını, söz dizimi tutarsızlıklarını ve dilsel bozmaları örneklerle gösterir ve bunların özgün bir üslubun özellikleri sayılarak *Anayurt Otel*'nin övülmesini eleştirir (227). Hilmi Yavuz da “Romanda Psikolojik Yabancılaşma (II): Anayurt Otel” başlıklı yazısında bu romanda biçimle içeriğin bütünleştirilemediğine dikkat çeker:

Anlatı düzeyinde ise, Atılgan’ın anglosakson romanının değişik tekniklerini belirli bir senteze ulaştırdığı görülüyor. Ne var ki, kurgu ve anlatıya ilişkin ustalıklar, romanı salt biçimi üzerinde âdeta şifre çizer gibi durarak yüceltmeye yetmez. Atılgan, bu yapıyı, yaşamı bütünüyle kavrayan bir içerikle bütünleştiremediği için “*Anayurt Otel*” eksik, ve neredeyse kadercı bir roman olarak kalıyor. (234-35)

Bu olumsuz eleştirilere karşı *Anayurt Otel*'ni savunan ve öven birçok yazı da vardır. Ülker Onart’ın “Bir İletişim Çıkmazı: Zebercet” başlıklı yazısı, Hilmi Yavuz’un yukarıdaki eleştirisine yanıt niteliğindedir. Onart, bu makalesinde *Anayurt Otel*'ni çözümleyerek romandaki biçimsel-yapısal özelliklerin metnin anlam kesitinin anahtarı durumunda olduğunu gösterir (241). Berna Moran ise, “Aylak Adam’dan Anayurt Otel’ne” adlı yazısında, *Anayurt Otel*'nin “iletişimsizliği hem

içerik hem de biçim yönüyle dile getiren bir roman olduğu[nu]” (328) belirtir ve bu romanın, toplumdan kopuk bir roman olduğunu söyleyenleri eleştirircesine şunları vurgular:

Zebercet yalnızlığı, iletişimsizliği, kendi psikolojik nedenlerinden ötürü daha uç noktalarda yaşar, ama sorunu genel insanlık sorunudur. Ayrıca romanın topluma dönük bir yanı olduğunu unutmamalıyız. Atılğan haksız düzenden, sömürüden, ezilenlerden söz etmese de *Anayurt Oteli* bir tür başkaldırı romanıdır, çünkü dolaylı bir biçimde sergilediği toplum, anlayışsızlığın, acımasızlığın, şiddetin ve ahlâksızlığın yaygın olduğu yozlaşmış bir toplumdur. (344-45)

Anayurt Oteli hakkında yazılan diğer eleştirileri romanın özelliklerini ortaya koymaları açısından ele alacağım. Kemal Bek, “Anayurt Oteli’nde Zebercet’in İkilemi” başlıklı yazısında, *Anayurt Oteli*’nin Türk romanının en önemli yapıtlarından biri olduğunu vurgulayarak bu romanın, Faulkner, Joyce, Dostoyevski gibi yazarların yapıtlarıyla “akraba” olduğunu belirtir (347). Faulkner ve Joyce’un romanda “sinema teknikleri”ni kullanmaya başlayan yazarlar olması bu tez için ayrı bir önem oluşturmaktadır. Ayrıca Enis Batur’un “Anayurt Oteli” başlıklı yazısında Faulkner’in *Ses ve Öfke* adlı romanının ikinci bölümüyle *Anayurt Oteli* arasında anlatım tekniği ve bazı imgelerin kullanımı açısından paralellikler olduğunu vurgulaması da anlamlıdır (211-12).

Anayurt Oteli’nde çağdaş romanlardaki yeni anlatım özelliklerinin birçoğunu görmekteyiz. Mehmet Rifat, “Yusuf Atılğan ve Anayurt Oteli” başlıklı yazısında Atılğan’ın bu romanda geleneksel anlatıdan kopmadan ayrıntıdan yararlanma, geriye dönüş, genel-özel sorunu, ikilikler üstüne bir denge kurmaya çalışma, nesnelere betimlenmesi, yargı peşinde koşmama, noktalamadan kaçınma gibi çağdaş tekniklere

yer verdiğini belirtir (214).

Bu çalışmada vurgulanacak önemli bir özellik de “sinema” mekânının Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* ve *Anayurt Otel*i romanlarındaki yeridir. Her iki yapıtın baş karakteri için de sinema bir kaçış mekânıdır. İsmail Ertürk, “Yusuf Atılgan’ın Sinema Salonlarında Bir Gezi Denemesi” adlı yazısında Atılgan’ın yapıtlarında sinema mekânının önemini şöyle değerlendirir: “*Aylak Adam*’da, umut ışığı çakan ender anların yerlemi olan sinema, karamsarlık dozunun çok daha yoğun ve kesin olduğu *Anayurt Otel*i’nde bile umudun, çok soluk da olsa izlerini taşıyan bir yerlemdir” (95).

Yusuf Atılgan’ın özel yaşamında da sinemanın ayrı bir yeri vardır. Atılgan için sinema bir tutkuya dönüşmüştür. Mürşit Balabanlılar, “Hapis, İntihar ve İşkence” adlı yazısında bunu şöyle belirtir:

[Yusuf Atılgan] edebiyat fakültesindeki derslerin bir ikisine şöyle bir uğrar, sonra ver elini Beyoğlu... Bir sinemadan çıkar diğerine girer, hatta kaçırdığı film varsa Karagümrük’e, Çarşıkapı’ya kadar uzanır. Müthiş bir sinema tutkunudur. (65)

Turan Yüksel ise, “Yusuf Atılgan’ın Özgeçmiş Belgeseli” adlı yazısında Atılgan’ın sinema tutkusuyla ilgili olarak Zeki Sözer’in şu sözlerine yer verir:

Yusuf ağabey sinemayı çok iyi izlerdi. Sinema üzerine kitaplar hatta İtalya’dan gelen dergiler okurdu. Bize sinemayı o sevdirdi. Manisa’da oynayan iyi filmleri hiç kaçırmazdık. Manisa’ya gelmeyip yalnız İzmir’de oynayan olursa İzmir’e giderdik. (26)

İyi bir sinema izleyicisi olan Atılgan, çeşitli kitap ve dergiler okuyarak da kendini bu alanda geliştirmiştir. Atılgan’ın bu tutkusu roman yazma tekniğine de yansımıştır. Bütün romanlarında, özellikle *Anayurt Otel*i’nde bunu gözlemlememiz olanaklıdır.

*Anayurt Otel*i görselleştirmeye ve sinemasal üretime açık bir romandır. Dolayısıyla bu çalışma için seçtiğim bu yapıt, hem sinemanın romanı nasıl etkilediğini hem de romanın ne şekilde sinema filmine dönüştürüldüğünü incelemek için son derece uygundur.

*Anayurt Otel*i'nin kendi sinema dilini yaratmış başarılı bir yönetmen olan Ömer Kavur tarafından filme aktarılmış olması da önemlidir. Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi* ve Agâh Özgüç'ün *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* adlı kitaplarından ve "İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema & Televizyon Bölümü, Ömer Kavur" başlıklı internet sayfasından edindiğimiz bilgilere göre Ömer Kavur'un yaşamını ve yönettiği bazı filmleri şöyle özetleyebiliriz: Ömer Kavur (d. 1944), Bağımsız Fransız Sinema Konservatuvarı'nı (Conservatoire Indépendent du Cinéma Français) bitirir. Ardından Sarbonne Üniversitesi Sinema Tarihi Bölümü'nde yüksek lisans yapmaya başlar fakat yarım bırakır. Ayrıca Gazetecilik Yüksek Okulu'nda (Hautes Etudes du Journalisme) da okur. Fransa'da bulunduğu dönemde Yeni Roman akımının temsilcilerinden Alain Robbe-Grillet'nin *Yalan Söyleyen Adam* adlı filminin çekim sonrası aşamasında çalışır. Kavur, Türkiye'ye döndükten sonra ise birçok belgesel ve tanıtım filmi yönetir. Ömer Kavur'un *Anayurt Otel*i dışında çektiği diğer filmlere baktığımızda başka edebiyat uyarlamalarının da olduğunu ya da filmlerinde edebiyatçılarla işbirliği yaptığını görürüz. Ömer Kavur'un 1974 yılında yönettiği ilk sinema filmi, Refik Halit Karay'ın *Yatık Emine* adlı öyküsünün bir uyarlamasıdır. *Ah Güzel İstanbul*'da Füzûzan ile, *Kırık Bir Aşk Hikayesi* ve *Göl*'de Selim İleri ile birlikte çalışan Kavur, edebiyatçılarla başarılı filmler yapan bir yönetmendir. Ömer Kavur, senaryosunu Orhan Pamuk'un yazdığı *Gizli Yüz* adlı filmi de yönetmiştir.

Ömer Kavur, filmlerinde edebiyat-sinema birlikteliğini sık kullanan bir

yönetmendir. 2 Kasım 2001 tarihinde kendisiyle yaptığım görüşmede edebiyattan sinemaya uyarlamada yönetmenin o yazınsal yapıyla “ruh örtüşmesini” yakalamasının önemli olduğunu vurguladı ve şöyle devam etti: “*Anayurt Otel*i ilk okuduğum andan itibaren filme çekmek istediğim ve bu ‘ruh örtüşmesini’ yoğun olarak yaşadığım bir romandır.” Kavur, romanı 15 gün gibi kısa bir sürede senaryolaştırmasını da bu duyguyu yaşamasına bağlar. Ömer Kavur, filmin yapım aşamasına Yusuf Atılgan’ın da katılmasını ister, fakat Atılgan, bunun kendisinin işi olmadığını belirterek öneriyi reddeder. Mürşit Balabanlılar’ın aktardığına göre Yusuf Atılgan, filmi şu sözlerle değerlendirir: “İyi bir film olmuş ‘Anayurt Otel’i.’ Film tam roman değil, fakat güzel” (66).

Ömer Kavur, filmlerinde genellikle sade bir dil kullanır. Bu özellik *Anayurt Otel*i’nde de vardır. Film, zincirleme, bindirme, ileri atlayış, geriye dönüş gibi daha karmaşık yapıları kullanmak yerine kesmelerle ilerler.

*Anayurt Otel*i filminin özelliklerini belirtirken filmin kadrosundan da bahsetmek gerekir. Görüntü yönetmenliğini Orhan Oğuz, çevre düzenlemesini başarılı fotoğraf sanatçısı Şahin Kaygun yapmıştır. Daha sonra bu iki sanatçı kendi filmlerine de imza atmışlardır. Macit Koper’in usta oyunculuğu sayesinde Zebercet, Türk sinemasının unutulmaz karakterleri arasına girmiştir. Serra Yılmaz, Orhan Çağman ve Şahika Tekand filmde başarılı bir oyunculuk sergilemişlerdir.

*Anayurt Otel*i, Türkiye ve Avrupa’da birçok ödül almıştır. Bunlar arasında Nantes Üçüncü Kıta Filmleri Şenliği büyük ödülünü, Venedik Film Festivali sinema eleştirmenleri ödülünü, Valencia Akdeniz Film Şenliği bronz ödülünü, Antalya Film Festivali en iyi ikinci film ve en iyi yönetmen ödülleri, İstanbul Sinema Günleri en iyi Türk filmi ödülünü, Türkiye Sinema Yazarları yılın en iyi filmi, yönetmeni, erkek oyuncusu ve yardımcı kadın oyuncusu ödülleri sayabiliriz (“İstanbul Bilgi

Üniversitesi ...”).

“Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: *Anayurt Otelî*” başlıklı bu tezde, hem edebî metinleri hem de filmleri çözümlemede kullanılabilen anlatı bilimi, kuramsal çerçeveyi oluşturacaktır. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* adlı kitabında bu kuramın uygulayıcılarını ve doğuşunu şöyle belirtir: “Yapısalcılık aslında Litvanyalı A. J. Greimas, Bulgar Tzvetan Todorov, Fransız eleştirmen Gérard Genette, Claude Bremond ve Roland Barthes’ın etkili birer uygulayıcısı oldukları yeni bir edebiyat bilimini, ‘anlatıbilim’i yarattı” (126). İlk kez Todorov tarafından 1969 yılında kullanılan anlatı bilimi (*narratology*) terimi, yapısalcı bir yaklaşımla anlatı analizini içerir.

Bu tezde, Gérard Genette’in aslı Fransızca olan *Discours du récit* (1972) adlı kitabının İngilizce çevirisi *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) temel kaynağım olacaktır. Bu kuramda üç önemli kavram dikkatimizi çeker: Öykü (*story*), yani anlatının içeriği, olayların kronolojik düzendeki biçimidir; anlatı (*narrative*), yani anlatı söylemi, metnin kendisidir; öyküleme (*narrating*), yani anlatı eyleminin üretilmesidir. Genette, ne anlatıldığı (öykü) ile nasıl anlatıldığı (söylem) arasında ayırım yapar. Bu kitabın adını oluşturan “anlatı söylemi”, anlatıdaki zaman ve mekân kullanımlarını, anlatıcı çeşitlerini ve dönüşümlerini ve olay örgüsünü içermektedir.

Genette, *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı kitabında anlatıyı sıra (*order*), süre (*duration*), sıklık (*frequency*), kip (*mood*) ve ses (*voice*) öğeleri açısından inceler. Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanının anlatı söylemini inceleyerek özelden genele ulaşan bir çözümleme yöntemi kullanır. Genette, bu çalışmasında filmi ele almaz ve bu kuram doğrudan, filme uygulanamaz.

Uygulanması için bazı dönüşümler yapılması gerekir. Brian Henderson ve Seymour Chatman, Genette’in kuramını film düzeyinde ele almışlardır. Dolayısıyla bu

Çalışmada onların incelemelerinden de yararlanılacaktır.

Bu tez, “Zamanın İzinde” ve “Gören Kim? Konuşan Kim?” olmak üzere iki ana bölümden oluşacaktır. Roman ve filme anlatı biliminin kuramsal çerçevesinden yaklaşılağı için alt başlıklar Gérard Genette’in sınıflandırmasına uyacaktır. Birinci bölümde zaman, “Sıra”, “Süre” ve “Sıklık”, ikinci bölümde ise anlatıcı, “Kip” ve “Ses” alt başlıkları altında incelenecektir.

BÖLÜM I

ZAMANIN İZİNDE

İlk çağlardan bu yana zaman kavramı üzerinde düşünen, kuramlar geliştirerek zamanı tanımlamaya çalışan birçok felsefeci, bilim adamı ve sanatçı vardır. Roman-sinema ilişkisi bağlamında bizim için önemli olan, modern zaman algısı ve Henri Bergson'un zamanı yeniden yorumlayarak ortaya koyduğu düşüncelerdir. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* başlıklı kitabında Bergson'un “*la durée*” fikriyle modernist roman pratiği arasında çok sıkı bir bağ olduğunu vurgular ve şunları belirtir:

Bergson ekolüne göre, insan aklı (intellect) sürekli değişim içindeki bir dünyada etkinlik göstermeyi olanaklı kılar. Ama insanın bu yeteneği ancak kuru akılcılıktan sıyrılıp sezginin (intuition) öne çıkarılmasıyla, hatta sezgiye teslim olmakla ortaya çıkar. Bu fikir modernist romanda gerek kişileştirmede gerekse zaman kurgulanmasında önemli yeniliklere esin kaynağı olmuştur. (264)

Modern yaşamla birlikte zaman, sürekli ve bir bütün olarak değil, parçalanmış olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu, modern yaşamın insanlara

dayattığı kaçınılmaz bir dönüşümdür. Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı yapıtında belirttiğine göre, Bergson'un temel ögesi eşzamanlılık, doğal ilkesi ise dünyasal ögenin uzaysallaştırılması olan yeni zaman kavramı, modern sanatın temelini oluşturan tüm doku şeritlerini birleştirmektedir (412).

Yaşamımızda aynı anda birçok olayla yüz yüze geliriz. Romanlarda da aynı anda oluşan bu olaylar eşzamanlı olarak aktarılmaya başlanır ve zamanın bütünlüğü parçalanır. Dolayısıyla, kronolojik olmayan bir zaman dizgesi gözlemlenir. Buna, Proust ve Joyce'un yapıtları örnek olarak gösterilebilir. "Modern romanı eski romandan kesinlikle ayıran bu özellik [eşzamanlılık], sinematografik etkilerin hemen tümünden de sorumludur" (Hauser 416).

Modern romanla sinemanın temelinde aynı zamansal algılayış bulunsa da doğal olarak iki sanatta zaman kullanımını açısından farklılıklar vardır. Romanla film arasındaki temel farklılıklardan biri öncelikli olarak romanın zamana, filmin ise mekâna dayalı olmasıdır. Yalçın Demir, "Film Niçin Zaman ve Mekan Sanatıdır?" başlıklı yazısında George Bluestone'un şu sözlerini aktarır: "[R]oman mekanı zaman içinde bir noktadan diğerine giderek anlatır; film ise zamanı mekan içinde bir noktadan diğerine giderek anlatır" (16). Romanda zaman, filmde mekân önceliklidir. Gérard Genette de *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı kitabında, romanda mekâna göre zamanın daha önemli olduğunu şöyle belirtir:

Size bir öyküyü nerede geçtiğini ve bu yerin öyküyü anlattığım yerden uzak ya da yakın olduğunu belirtmeksizin gayet güzel anlatabilirim; ancak öyküyü, anlatım edimime ilişkin bir zamana yerleştirmem hemen hemen olanaksızdır, çünkü öyküyü mutlaka şimdiki, geçmiş ya da gelecek zamanlardan birinde anlatmalıyım. Anlatım kertesinin zamansal belirlenmesinin uzamsal belirlenmesinden açıkça daha

önemli olmasının nedeni de bu olabilir. (215)

Brian Henderson, roman ve sinema arasındaki zaman kullanımını farklılığını “Filmde Zaman, Kip ve Çatı” başlıklı makalesinde şöyle vurgular: “Sinema, dildeki, önceden kurulu, bilinen bir zaman sistemine sahip değildir. Bir tümce zaman bildirmeksizin yazılamaz. Ama zaman bildirmeksizin bir çekim ve dolayısıyla belki de bir film yapılabilir” (4). Sinema ve edebiyat yapıtlarındaki bir diğer ayrım da hangi zaman kipinde var olduklarıdır. Alain Robbe-Grillet’in *Yeni Roman* adlı kitabında belirttiği gibi “sinema bir tek gramer kipi tanır: **Şimdiki zaman**” (özgün vurgu 94).

İzlediğimiz her kare o an oluyormuş gibidir ve geçmiş de gelecek de izlendiği anda vardır. Olaylar, kişiler perdede görüldüklerinde var olurlar. Sinemasal anlatım, bizi film izlerken zamansal bir süreklilik olduğuna inandırmıştır. Romanda ise geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman iç içe geçerek kullanılabilir. Roman sanatında sinemanın etkileri artmaya başladığından beri eskiden pek kullanılmayan şimdiki zaman romanda daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II” başlıklı makalesinde bunu şöyle belirtir:

Roman, özellikle 1950’lerden beri yapısını şimdiki zamanda kurma yönünde bir gelişim göstermektedir. Bu, zaman içinde somutlama tekniği, geçmişin düşsel anısal biçimleniş ve derinliklerinden uzak, yüzeysel bir belirlenmiş gerçekliği vererek, roman kişilerini sinemanın görselliğine yaklaştırmaktadır. (486)

*Anayurt Otel*i romanına baktığımızda zamanın önemli bir öge olduğunu görürüz. Romanın girişindeki “Kasaba”, “Otel”, “Zebercet”, “Ortalıkçı kadın”, “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”, “Emekli subay olduğunu söyleyen adam”, “Kedi” ve “Odadaki iki havlu” alt bölümlerinin dışında yapıttaki ana bölümlemeler

zamana bağılı olarak yapılmıştır. Roman, sırasıyla “Pazartesi”, “Salı”, “Perşembe”, “Cuma”, “Gece”, “Salı”, “Çarşamba”, “Pazartesi” ve “Pazar sabahı” bölümlerinden oluşmaktadır. Enis Batur’un da “*Anayurt Oteli* İçin Angiographie” başlıklı yazısında belirttiği gibi, “*Anayurt Oteli* bir zaman romanıdır” (295). Romanda zamanı bir karakter olarak düşünmemiz bile olanaklıdır. Sürekli beklenen bir zaman vardır. Ayrıca zamanın kullanımını açısından da *Anayurt Oteli* bize zengin bir malzeme sunar. Geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçerek eşzamanlı olarak okuyucuya aktarılmaktadır. Ahmet Oktay, “İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılğan’da Yabancılaşmış Birey Üzerine Notlar” başlıklı yazısında bu duruma duruşma sahnesini örnek verir: “[Zebercet] bir yandan cinayet duruşmasını dinlemekte, bir yandan ortalıkçı kadını gömmeyi tasarlamakta, bir yandan da dayısı Faruk’la ilgili olayları anımsamaktadır” (313). Zebercet’in mezarlıktaki bir bankta yaşlı bir adamla yaptığı konuşma, eşzamanlı olarak meydana gelen olayların aktarılmasına güzel bir örnek oluşturmaktadır:

Kimi zaman kendisi gelirdi dükkâna çerez almaya. Leblebiyi çifte kavrulmuş istemezdi. (Sigarasını yere bıraktı; ayağıyla ezdi. Karşı sıraya kahverengi paltolu bir genç kızla ince bir oğlan oturdu. Uzun kayışlı yol çantalarını yanlarına koydular. Oğlan kolunu kızın boynuna attı.) Ölmüştür, değil mi?

— Efendim? Kim dediniz? (77-78)

Burada, okuyucuya yaşlı adamın konuşması sırasında Zebercet’in ne yaptığı, neleri gözlemlediği de aktarılmaktadır. O anda Zebercet’in yaptıklarıyla yaşlı adamın anlattıkları birbirinden parantezle ayrılmıştır. Bu anlatım tekniğiyle senaryolarda da karşılaşmaktayız. Senaryolarda konuşmanın yanına parantez içinde çevredeki ayrıntılar özetlenir. Yusuf Atılğan da bu diyalogun tamamında böyle bir anlatım

yolu izlemiştir.

Bunun yanında *Anayurt Otel*'indeki zaman kurgusu, farklı anlamsal düzeylerin yaratılmasına da hizmet eder. Konağın yani otelin Tanzimat Fermanı'nın ilân edildiği 1839 yılında yapılması, Rüstem Bey'in 1908'de II. Meşrutiyet'ten hemen sonra evlenmesi, konağın Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1923 yılında otele dönüşmesi, Zebercet'in 10 Kasım günü saat 9.05 yani Atatürk'ün öldüğü tarih ve saatte kendini asması zaman kurgusunu oluşturan tarihlerin romanın içeriğine yeni bir boyut kazandırdığını göstermektedir. Bu tezin konusu içerik çözümlemesi olmadığı için bu konuya değinmekle yetineceğim.

Anayurt Otel romanı ve filmini Genette'in zaman incelemesinde kullandığı sıra, süre ve sıklık kavramları açısından çözümleyerek iki yapıt arasındaki yapısal benzeşim ve farklılıkları ortaya koymaya çalışalım.

A. Sıra

Zaman incelemesinin ilk kategorisi olan sıra (*order*), anlatının zaman düzeninin analizini ve öykü düzeniyle karşılaştırılmasını içerir. Bu incelemeler yapılırken anlatı zamanından sapmalar ortaya konulur.

Romanda üç zamandan söz edebiliriz: Anlatı zamanı, öykü zamanı ve okuma zamanı. Öykü zamanı ve anlatı zamanı kavramları Rus Biçimcilerinin geliştirdiği *fabula* ve *syuzhet* ayrımında temellendirilmiştir. Olayların kronolojik olarak kuruluşu *fabula*, okurun bu olayları öğrenme biçimi de *syuzhet*'yi oluşturur. Boris Tomaşevski, "Tema Örgüsü" adlı yazısında *fabula* ve *syuzhet* kavramlarının farklılıklarını şöyle vurgular:

[F]abula, süredizimsel olarak ve neden-sonuç ilişkisi içinde sıralanan

motifler bütünü biçiminde belirir; konu [*syuzhet*] ise, bu aynı motiflerin oluşturduğu bir bütün olarak ortaya çıkar, ama motiflerin yapıt içinde izledikleri sıraya göre gerçekleşir. (230)

Öykü zamanı *fabula*'ya, anlatı zamanı ise *syuzhet*'ye kaynaklık eder (Todorov 65). Bir öyküdeki olayların geçtiği zamana “anlatı zamanı”, bu zaman içinde geriye dönüşlerle ya da ileriye gidişlerle genişleyen, öyküdeki bütün olayları kapsayan zamana “öykü zamanı” denir. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı kitabında bu zamansal ayrımla ilgili olarak şöyle bir örneğe yer verir: “[B]ir koltukta oturup beş dakika süreyle geçmişini anımsayan ve bu beş dakikanın sonunda ölen bir adamın öyküsünün anlatı zamanı beş dakikayı, ama anlatılan zamanı [öykü zamanı], bütün anımsadıklarını kapsar” (318). Okuma zamanı ise, kitabın uzunluğuna ve okurun okuma hızına bağlı olarak değişen bir zamandır. Bu kavram yerine Genette, ölçülebilir olan anlatı hızı ve ritmi kavramlarını getirir. Bu kavram “Süre” bölümünde ayrıntılı olarak incelenecektir.

*Anayurt Otel*i'nde verilen bilgileri değerlendirdiğimizde romanın 20 Ekim 1963 Pazar günü başladığını ve 10 Kasım 1963 Pazar günü saat 9.05'te sona erdiğini buluruz, yani anlatı zamanı 22 gündür. Romanda bütün tarihler, günler ve karakterlerin yaşları en ince ayrıntısına kadar hesaplanarak kurgulanmıştır. Okuyucu iz sürerek olayların hangi tarih ve günde olduğunu bulabilir. Zebercet, 28 Kasım 1930 tarihinde doğmuştur ve şimdilerde, yani anlatı zamanında 33 yaşındadır (12). Bu bilgilerden yılın 1963 olduğunu hesaplayabiliyoruz. “Çarşamba” bölümünde gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının, gidişinden sonra on gün geçtiği belirtiliyor (44). “Çarşamba” bölümünden bir önceki gün ise Cumhuriyet bayramıdır, yani tarih 29 Ekim 1963'tür. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, anlatının başladığı günden üç gün önce otelde kalmış ve ertesi gün otelden ayrılmıştır. Bu bilgilerin

ışığında bir hesaplama yaparsak anlatının 20 Ekim 1963 Pazar günü başladığı sonucuna ulaşırız. Son günün tarihini değişik verilere dayanarak farklı yollarla bulabiliriz. Bu yollardan birini şöyle özetleyebiliriz: Zebercet, intihar etmek için, doğduğu gün olan 28 Kasım'ı beklemektedir. Son gün, 18 gün kaldığını belirtir (97) ve doğduğu günü beklemenin anlamsızlığını vurgulayarak intihar eder. Yani son gün 10 Kasım 1963'tür.

Filmsel zaman kategorileri romandakinden daha farklıdır. Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı* adlı kitabında filmde zamanı dörde ayırır: Birincisi, süjesel zamandır. Bu, anlatı zamanına denk düşer; filmdeki olayların geçtiği zamandır. İkincisi, kameranın film üzerinde kaydettiği zamandır; kamerayla saniyede kaç kare kaydedildiğiyle ilgilidir. Üçüncüsü, izleyici tarafından algılanan zamandır. Aslanyürek, buna şu örneği verir: İstanbul-Ankara arasındaki tren yolculuğu filmde birkaç dakika gösterilebilir; ama bu yolculuğun izleyici tarafından algılanan süresi altı-sekiz saattir. Dördüncüsü, sinema izleyicisinin filmi izlerken salonda tükettiği gerçek zamandır (169).

Anayurt Oteli filminde süjesel zaman, yani anlatı zamanı süre olarak romandakiyle aynı değildir. Jenerikten önce, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otele girdiği an görüntülenmektedir. O sahnenin geçtiği gün, Zebercet'in iç monoloğundan, başka bir tanımlamayla romanın anlatı zamanının başlamasından üç gün öncedir; yani 17 Ekim Perşembe günüdür. Böylece filmdeki anlatı zamanı romandakinden farklılaşmış ve 25 güne yükseltilmiş olur. Bir diğer değişiklik ise yılın 1963'ten 1986'ya taşınmış olmasıdır. Ömer Kavur, 2 Kasım 2001 tarihinde kendisiyle yaptığım görüşmede bu değişikliğin iki nedeni olduğunu vurgular. İlki, Kavur'un, 1980 sonrası dönemin bir eleştirisini yaparak günümüze atıfta bulunmak istemesidir. Diğeri ise tamamen teknik bir nedendir: 1963 yılının mekânsal

koşullarının yaratılması birçok ek yük getirecektir. Kavur, ilk nedenin daha ağır bastığını özellikle belirtir. Filmde bunun dışında, Zebercet'in yaşında da değişiklik yapılmıştır. Zebercet'in doğum tarihi 28 Kasım 1950 olarak verilir. Zebercet'in yaşı romanda 33, filmde 36'dır.

Romanda öykü zamanı bazen yaklaşık olarak bazen de tam olarak hesaplanabilmektedir. Keçeci ailesinin ve Zebercet'in geçmişi geriye dönüşlerle anlatılır. Romanda en eski tarih olarak otelin yapıldığı 1839 yılına kadar geri dönüldüğüne göre (11), öykü zamanının yaklaşık olarak 124 yıl olduğunu söyleyebiliriz.

Gérard Genette'in oluşturduğu kategorilerden "sıra", düz kronolojiyi ve kronolojiden sapmaları (*anachronies*) içerir ve öykü zamanı ile anlatı zamanı arasındaki ilişki bu ayırım aracılığıyla ortaya konulur. "Sıra" incelemesinin nasıl yapıldığını *Anayurt Oteli* romanından seçtiğimiz küçük bir bölüm üzerinde gösterebiliriz:

Salonun ışıkları yandı [A]; odaya girdi [B]. Salı gecesi menteşeleri yağlamıştı [C]. Dün gece çok az kalmıştı odada [D]; havluya yaklaşırken dönüp çıkmıştı [E]. Yürüdü [F]; yatağın yanında başucu masasının önünde durdu [G]. O gece şuracıkta yatağın kıyısında oturuyordu kadın: kara kazağı, iri yuvarlaklı gümüş kolyesi [H]. (37)

Olayların metin içindeki akışı A, B, C..., kronolojik sıra ise 1, 2, 3... şeklinde gösterilmektedir. Buna göre yukarıdaki metin sırasıyla A, B, C, D, E, F, G, H olmak üzere sekiz bölüme ayrılırken, zamansal olarak ise 4, 5, 2, 3, 3, 6, 7, 1 sırasında yedi bölüm bulunmaktadır. Bu diziliş bize öykü zamanında kronolojiden sapmalar olduğunu göstermektedir. İki sıralamayı bütünleştirerek anlatının düzenini şöyle gösterebiliriz: A4-B5-C2-D3-E3-F6-G7-H1. Bu cümleler, romanın "Perşembe"

bölümünden alınmıştır, yani anlatı zamanı 24 Ekim 1963 Perşembe günüdür. Son cümlede gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otelde kaldığı güne, 17 Ekim'e geri dönülmektedir. Kronolojik olarak son cümle ilk sırada yer alır. Daha sonra C'de Salı gecesine yani 22 Ekim'e geri gidilir. Bunu izleyen birbirine bağlı cümleler olan D ve E'de ise 23 Ekim gecesinden bahsedilir ve bu cümlelerde anlatılan eylemlerde bir eşzamanlılık söz konusudur. Zebercet'in odada kalmasıyla havluya yaklaşırken dönüp çıkması aynı zaman dilimini kapsadığı için burada sadece 3 sayısıyla belirtilmiştir. F ve G cümlelerinde ise anlatı zamanına dönülmektedir. Bu örnek bize olayların oluş sırasıyla anlatıda veriliş sırasının ne kadar farklı olduğunu açıkça göstermektedir ve böyle bir yöntem, bize metnin akışını ayrıntılarıyla inceleyebilme olanağı sunmaktadır.

Öykü zamanının anlatı zamanına eklenmesinde yukarıda örneğini gördüğümüz gerilemenin (*analepsis*) yanında önceleme (*prolepsis*) gibi zaman sapmaları da olabilir. Anlatı zamanındayken geçmişi anlatmaya gerileme, daha sonra olacak olanları anlatı zamanında anlatmaya ise önceleme denmektedir. Genel olarak roman türünde önceleme, gerilemeye göre çok az kullanılmaktadır. *Anayurt Otel*i romanında da çok fazla gerileme bulunmasına karşın önceleme bulunmamaktadır.

Gerileme, dışsal gerileme (*external analepsis*) ve içsel gerileme (*internal analepsis*) olmak üzere ikiye ayrılır. Robert Burgoyne, "Film Narratology" (Film Anlatı Bilimi) adlı makalesinde, gerilemelerin, ilk anlatıda yer alan olaylardan önceki bir zaman dilimini kapsadıklarında dışsal, ilk anlatıdaki bir eksikliği tamamladıklarında ise içsel olduklarını belirtir (119). *Anayurt Otel*i'nde çok fazla bulunan dışsal gerilemeye şöyle bir örnek verebiliriz:

Yukarıdan tıkırtılar geliyordu 9 numarada kalanları da yazdı, defteri

kapadı. Geçmiş yılların defteri merdiven altındaki bir sandıktaydı; babasının kalın, eski yazı birkaç tarih kitabıyla birlikte. İlkokulu bitirince ona da öğretmişti eski yazıyı. ‘Çabuk öğrenirsin; yeni yazıyı on günde öğrendim ben.’ Nüfus kâtibiymiş. Seferberlikte askere almamışlar. Adana’dan gelmiş. Babası kiralık bir otel işletirmiş orada. Okuldayken bir öğlesonu hafif bir depremde otel çökmüş. Babası, anası, biri kız biri oğlan iki küçük kardeşi yıkıntı altında ölmüşler. (29)

Romanda anlatı zamanından Zebercet’in babasının yaşamına geçiş yapılır ve bu anlatıldıktan sonra tekrar ilk anlatıya dönülür. Bu gerilemenin ilk anlatıyla doğrudan bir ilgisi yoktur. Sadece Zebercet’in babasının geçmişi hakkında bilgi verilir. İçsel gerileme için ise, ikinci “Salı” bölümü örnek olarak verilebilir. İki sayfalık bu bölümde Cuma’dan Salı’ya kadar olan olaylar anlatılmaktadır: “Cuma gecesini yukardan saatını, açık yeşil kazağını, tıraş kutusunu alıp dönmüştü. Cumartesi sabahı da 6 numaradan masayı indirdi” (42). Burada bir kısmını alıntılıdığım bu bölümde anlatı zamanı içindeki beş gün geçmişe dönülerek, boşluklar doldurularak okuyucuya aktarılmaktadır.

Anayurt Otel romanında bazı yerlerde geriye dönüşler parantez içine alınmıştır. Parantezi kaldırdığınızda anlatı zamanı bazen kesintiye uğramadan akabilmektedir. Bazen de “şimdi”den çağrışımsal olarak geçmişe geçilmekte ve cümle bölünmektedir: “[L]avabunun üstünde duvara asılı iki ucu çiçekli değirmi ayna (da gördü kadının gittiği sabah yüzünü; [. . .] ‘Söylemedi; bilmiyorum.’), aynanın sağındaki askıda otelin havlusu” (8-9) şeklinde geçmiş ve şimdi parantezle birbirinden ayrılmaktadır. Fakat romanda parantezin daha farklı amaçlarla kullanıldığını da belirtmemiz gerekir. Anlatı zamanındaki bir olay aktarılırken o

konuda Zebercet'in kafasından geçen ayrıntılar ya da o anda başka insanların yaptıkları, zaman zaman parantez içinde eşzamanlı olarak aktarılabilmektedir.

Gerileme ve önceleme kavramlarının sinemada da karşılıkları vardır.

Sinemada gerileme, geriye dönüş (*flashback*); önceleme ise ileri atlayış (*flashforward*) olarak adlandırılabilir. Tuna Erdem, "Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı" başlıklı yazısında, görsel dilde, yazılı dildekinin aksine zaman takıları bulunmadığından, her imgenin beraberinde zaman belirteciyle karşımıza gelmediğini ve bunun da geçmiş zaman yaratımını iyice zorlaştırdığını belirtir (167). Bu nedenle filmlerdeki bu zaman sapmalarını belirgin kılmak için farklı sinemasal anlatım araçları kullanılmaktadır. Örneğin, anlatı zamanından geçmişe dönülürken görüntüde bir bulanıklaşma, kararıp açılma olabilir; bir alt yazıyla zaman ve yer yazılabilir ya da film renkli ise siyah-beyaza geçiş yapılabilir. Bu sayede izleyici zamanda bir değişim olduğunu fark eder. Joseph V. Mascelli, *Sinemanın 5 Temel Öğesi* adlı kitabında geriye dönüşün avantaj ve dezavantajlarını şöyle özetler: Geriye dönüş, anlatıcının tarihsel ya da arka plan türü malzemeyi sunmasını sağlar. Farklı gerçekler, kurgusal konular geriye dönüşler yoluyla çeşitli bakış açılarından sunulabilir ya da birkaç karakterin öykünün kendilerine ait bölümünü anlatmalarına olanak sağlar. Ayrıca öykü anlatımı yalnızca günümüzle sınırlı kalmaz. Bunların yanında geriye dönüşün dezavantajları da vardır. Kronolojik kesintisizliği bozar ve seyircilerin kafasını karıştırır. Çoğu durumda izleyenlerden daha fazla dikkat ister (75-76). Bazı modern filmlerde iç içe geçmiş bir zamansal yapı bilinçli olarak kullanılır ve geriye dönüş izleyiciye net bir şekilde belli edilmez. Bu, yönetmenin filmde anlatmak istediklerine göre değişen bir durumdur.

Anayurt Oteli romanında gerileme çok sık kullanılmasına karşın filmde

geriye dönüş hiç kullanılmamıştır. Filmde genel olarak çok yalın bir sinemasal anlatım dikkat çeker. Kavur'un diğer filmlerine baktığımızda da bunun bilinçli bir tercih olduğunu görebiliriz. Ancak bu uyarlamada geçmişe yer verilmemesi önemli bir eksiklik olarak yorumlanabilir. Kuşkusuz uyarlamalar yapıta bağlı kalmak zorunda değildir ve uyarlamada yeni bir yaratım söz konusudur. Fakat Enis Batur'un “*Anayurt Oteli*’ İçin Angiographie” adlı yazısında *Anayurt Oteli* filmine getirdiği şu ağır eleştirilerde haklılık payı vardır:

Hem adım adım roman izlenmiş, hem de kitaba anlamsal zenginliğini veren tabakalar iğdiş edilmiş. Atılğan'ın romanında otelin her bir odasının geçmişi, buna koşut olarak da psikodinamik boyutu vurgulanıyor örneğin; oysa filmi izlerken, Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadının da, Ortalıkçı Kadının da yattıkları odalar bu boyuttan yoksun. Hele Zebercet'in neden kendini o odada astığı, hiç belli değil. Daha önemlisi Zebercet'in ve Keçeciler Ailesinin geçmişi –bu harç filime emdirilememiş, onun için de adam bir piskopata indirgenmiş. [. . .] Zebercet'in geçmişi Keçeciler'in tarihiyle buluşunca anlam kazanıyor herşey: O bungen yalnızlık, oteli kapatır gibi hayatı kapatış, düğüm olmuş cinsellik ve inatçı bir başağrısı gibi Zebercet'i izleyen geçmiş[.] (296-97)

Bence de özellikle Zebercet'in intiharının nedenleri de geçmişle bağlantılıdır. Filmde geçmiş çok az verildiği için kitabın anlamsal tabakaları filme aktarılamamış ve yeni nedenler de eklenmemiştir. Dolayısıyla filmin anlamsal düzeyi eksik kalmaktadır. Kavur, geçmişle ilgili bilgileri birkaç sahnede izleyiciye aktarmaya çalışır. Bunu, gerilemenin sinemadaki karşılığı olarak tanımladığımız geriye dönüş (*flashback*) ile yapmaz. Anlatının içindeki kişilerin ağzından olayları aktarır.

Örneğin filmin başında Zebercet'in kendisiyle (aslında izleyiciyle) konuşmasında geçmiş anlatılır. Filmde anlatı zamanına kadar olan geçmiş iç monolog şeklinde şu sözlerle izleyiciye aktarılır:

Adım Zebercet, Zebercet. Bu otelin yöneticisiyim. 28 Kasım 1950'de doğdum yedi aylık. Annem 44 yaşındaymış o zaman, babamdan büyük. Dört kez düşük yapmış bana kadar. Sünnet olduğum yaz öldü. 1960'ta ilkokul üçteydim. Orta ikiden ayrıldım. Bir süre aylak dolaşım. Sonra askerlik 1971'de terhis oldum. Babam birkaç yıl önce öldü. Oteli ben yönetiyorum 1980'den beri. Sorumluluk isteyen bir iş. Adım Zebercet, oysa ben sizinkini bilmiyorum. Gecikmeli Ankara treniyle geldiniz üç gün önce. Kaydınızı yapamadım, adınızı söylemediniz. Döneceğinizi biliyorum gittiğiniz köyden, Hacırâhmanlı'dan. "Bir haftaya kadar dönerim" dediniz. (1.49-3.22)

Romanın ilk 17 sayfası filmde böyle aktarılmaya çalışılır. Bu aslında kolaya kaçan bir yöntem gibi görünmesine karşın Zebercet'in kişiliği düşünüldüğünde bu giriş izleyiciyi pek rahatsız etmez.

Geçmişin aktarıldığı bir diğer sahne de filmin sonlarına doğru mezarlığın içindeki bir bankta Zebercet'in yaşlı bir adamla konuşmasıdır. Burada Keçeci ailesinin geçmişinden bahsedilirken Zebercet'in küçük dayısı Faruk Bey'in büyük dayısı Rüstem Bey'in karısı Semra Hanım'a âşık olduğu ve bu aşktan dolayı intihar ettiği anlatılır. Bu olay, filmi çözümlmek için çok önemlidir. Romanda zaman zaman geçmişe dönülerek çeşitli anlam tabakaları oluşturulmuştur. Zebercet, imgeleminde Faruk Bey'le özdeşleşir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını da yengesi Semra Hanım'ın yerine koyar. Ama romanı okumamış kişiler için filmde geçmişle şimdi arasında bağlantı kurmak zordur. Filmde gecikmeli Ankara treniyle

gelen kadın ile zaman zaman fotoğrafı gösterilen kadını aynı oyuncu canlandırmaktadır. Bu iki kişi arasında bir paralellik olduğu hissedilir ama bu kadının kim olduğu belli değildir. Filmde sadece mezarlıktaki konuşmada Semra Hanım'dan bahsedilir. *Anayurt Otel*i filminin izleyicisi filmin başından itibaren çok farklı bir noktaya çekilir. Semiramis Yağcıoğlu, “Bilgili Seyirci ve Anlamlandırma Süreci” başlıklı yazısında *Anayurt Otel*i filminin psikanalitik çözümlemesini yapar ve fotoğraftaki kişinin Zebercet'in annesi olduğu sonucunun ortaya çıktığını belirtir. Başta annesinin ölümünden bahsetmesi, beşik sallaması ve beşiğin başında o fotoğrafın bulunması doğal olarak bizde o kadının Zebercet'in annesi olduğu izlenimini uyandırır (61-62). Kitabı okumamış izleyici genellikle bunu böyle algılar. Ömer Kavur da *Ve Sinema* dergisinde kendisiyle yapılan röportajda “annesinin resmi mi?” sorusuna şu cevabı verir: “Bu konu çok sorun yarattı, çok soru soruldu. Bu portre Zebercet'in dayısının uğruna intihar etmiş olduğu Semra adında esmer bir hanıma aitti. [. . .] Birçok insan onu annesi sanmıştır” (aktaran Yağcıoğlu 62). Kavur'un da şikâyet ettiği bu yanlış anlaşılmalara gösteriyor ki filmin en önemli sorunu geçmişin iyi iletilmemesidir. Ya geçmiş izleyiciye tamamıyla aktarılacaktı ya da geçmişe hiç yer verilmeyecekti. Bu durum filmin açık bir anlama kavuşmasını engellemiştir.

Romandaki içsel gerilemeler ise filmde kronolojik bir sıraya sokularak aktarılmıştır. Örneğin, romandaki ikinci “Salı” bölümünde, Cuma gününden Salı gecesine kadar olan dört gün gerileme kullanılarak anlatılmaktadır. Filmde ise, Zebercet'in bu günlerde yaptıkları Salı gününde olmuş gibi verilerek kronolojik bir sıra içinde sunulmuştur. Bu bölümün romandaki ilk cümlesi “beşinci geceydi” iken, Zebercet'in filmdeki son cümlesi “beşinci gecem bu odada” olmuştur. Kavur, burada geri dönüşü kullanmamak için böyle bir yol izlemiştir. Böylelikle,

Zebercet'in yaptıklarında zamansal değişiklikler olmuştur fakat bunlar, anlam düzeyini temelden etkileyecek değişiklikler değildir.

B. Süre

Daha önceki bölümde bahsettiğim, gibi romandaki zaman kategorilerinden biri de okuma zamanıdır. Bir metni okumak için gereken süre birçok dış etkene bağlı olduğu için bunun kesin olarak ölçülebilmesine olanak yoktur. Okuma süresi, okuyan kişinin okuma hızına, okuma hızı da o metnin içeriğine, kişinin anlama yetisine ve okuduğu ortama göre değişiklik gösterebilir. Gérard Genette, okuma zamanı yerine anlatının hızı kavramını ortaya atar. Fakat anlatı hızı da bir yapıtın her zamansal parçasına uygulanabilecek ayrıntılı ritim incelemelerinde kullanılmaz. Bu nedenle Genette, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı yapıtında temel zamansal ve mekânsal kırılmaları, dönüşümleri temel alarak romanı geniş anlatsal bölümlere ayırır ve anlatı hızını hesaplamaya çalışır. Bunu yaparken de yaklaşık zamansal verileri kullanır. Örneğin, “Combray” bölümünde 140 sayfada yaklaşık on yılın, “Swann’ın Bir Aşkı” bölümünde 150 sayfada yaklaşık iki yılın anlatıldığını 11 bölümün verilerini hesaplar ve anlatının hızını bulmaya çalışır (92). Genette, her anlatıda eşit olmayan zaman dilimlerinin (*anisochronies*) bulunduğunu belirterek bunu “ritmin etkileri” olarak adlandırır (88).

Anayurt Oteli romanında içsel ve dışsal gerilemeler çok fazla olduğu için anlatının hızını bulmak son derece zordur; yine de, genel hesaplamalarla bir grafik çıkarabiliriz. Bütün bu çıkarımlarda öykü zamanının temel alındığı unutulmamalıdır. Bu anlatıda sapmalar çok fazla olduğu için bu hesaplamaları kesin veriler olarak düşünmemek gerekir.

- 1) Giriş: Yaklaşık 124 yıl, 9,5 sayfada anlatılmıştır. En eski tarih olarak 1839 yılına geri dönülür (11). Yıl sayısını, güne çevirip sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 4764 günün anlatıldığını buluruz.
- 2) “Pazartesi”: Yaklaşık 3 yıl, 10 sayfada anlatılmıştır. En çok üç yıl öncesine geri dönülür (26). Yıl sayısını, güne çevirip sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 110 günün anlatıldığını buluruz.
- 3) “Salı”: Yaklaşık 60 yıl, 6,5 sayfada anlatılmıştır. En çok Zebercet’in babasının çocukluğuna geri dönülür (29). (Hesaplamalarıma göre bu tarih 1900’lerin başıdır.) Yıl sayısını, güne çevirip sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 3369 günün anlatıldığını buluruz.
- 4) “Perşembe”: Yaklaşık 8 yıl, 4 sayfada anlatılmıştır. En çok 1955 yılına geri dönülür (35). Yıl sayısını, güne çevirip sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 730 günün anlatıldığını buluruz.
- 5) “Cuma”: Yaklaşık 8 gün, 4 sayfada anlatılmıştır. En eski tarih olarak gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otelden ayrıldığı 18 Ekim sabahına geri dönülür (39). (Bu bölüm yaşanan günle birlikte 8 gün olur.) 8 günü, sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 2 günün anlatıldığını buluruz.
- 6) “Gece”: Yaklaşık 8 gün, 2 sayfada anlatılmıştır. En eski tarih olarak gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının geldiği 17 Ekim gecesine geri dönülür (41). 8 günü, sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 4 günün anlatıldığını buluruz.
- 7) “Salı”: Yaklaşık 4 gün, 2 sayfada anlatılmıştır. En eski tarih olarak 25 Ekim Cuma gecesine geri dönülür (42). 4 günü, sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 2 günün anlatıldığını buluruz.

8) “Çarşamba”: Yaklaşık 52 yıl, 17 sayfada anlatılmıştır. En çok Faruk Bey’in intihar ettiği güne, Hürriyet’ten yani II. Meşrutiyet’in ilânından (1908’den) üç yıl sonrasına (1911 yılına) geri dönülür (56). Yıl sayısını, güne çevirip sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 1116 günün anlatıldığını buluruz.

9) “Pazartesi”: Yaklaşık 25 yıl, 34 sayfada anlatılmıştır. En çok Zebercet’in çocukluğuna geri dönülür (71). Yıl sayısını, güne çevirip sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 268 günün anlatıldığını buluruz.

10) “Pazar sabahı”: Yaklaşık 78 yıl, 14 sayfada anlatılmıştır. En çok Rüstem Bey’in bebekliğine geri dönülür (98). (Rüstem Bey, kardeşinin öldüğü yıl olan 1911’de 26 yaşındadır.) Yıl sayısını, güne çevirip sayfa sayısına böldüğümüzde yaklaşık olarak bir sayfada 2034 günün anlatıldığını buluruz.

Bu bölümlerde hep eksilteli zamanlar kullanılmıştır ve her bölümde birçok geriye dönüş bulunmaktadır. Kimi zaman on yıl öncesine, kimi zaman da iki gün öncesine geriye dönüş yapılmaktadır. Burada geriye dönüşler içinden en eskisi alınarak hesaplama yapılmıştır.

Bu tezin “Ek B” bölümünde bütün bu hesaplamaların sonucunda ortaya çıkan grafik “Romanda Her Bölümde Bir Sayfaya Düşen Gün” başlığıyla verilmektedir. Bu grafikte gün sayısı azaldıkça, anlatının hızı yavaşlamakta, gün sayısı arttıkça anlatı hızlanmaktadır. “Cuma”, “Gece” ve “Salı” bölümlerinin değerleri sırasıyla iki, dört ve ikidir. Bunlar, sıfıra çok yakın değerler olduğu için grafikte değişim gözlenmemektedir. Anlatı hızının en yavaş olduğu bölümler “Cuma” ve “Salı” iken, en hızlı birinci bölümdür. “Cuma”, “Gece” ve “Salı” bölümlerinde sabit bir hıza yaklaşıldığı söylenebilir. Diğer bölümlerde ise anı hız değişimleri gözlenmektedir.

Romanların tersine, filmlerin sabit bir izlenme süresinin olması, bu tür

hesaplamalarda kesin sonuçlar elde etmemizi olanaklı kılar. Filmi geniş bölümlere ayırmadan da her bir parçasını inceleyebiliriz. Burada bize iki sanatsal yapıt arasındaki farklılığı görmemizi sağlaması açısından roman için ele aldığımız genel bölümlemeyi kullanacağız. *Anayurt Oteli* filminin anlatı hızını saptamak için şu hesaplamaları yapmaktayız:

- 1) Giriş (jenerik dahil): 4 gün (17 Ekim – 21 Ekim), 2 dakika 57 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirip gün sayısına böldüğümüzde bir günün 44 saniyede anlatıldığını buluruz.
- 2) “Pazartesi”: 1 gün (21 Ekim – 22 Ekim), 13 dakika 31 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirdiğimizde bir günün 811 saniyede anlatıldığını buluruz.
- 3) “Salı”: 2 gün (22 Ekim – 24 Ekim), 6 dakika 5 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirip gün sayısına böldüğümüzde bir günün 183 saniyede anlatıldığını buluruz.
- 4) “Perşembe”: 1 gün (24 Ekim – 25 Ekim), 6 dakika 34 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirdiğimizde bir günün 394 saniyede anlatıldığını buluruz.
- 5) “Cuma”: 1 gün (25 Ekim – 25 Ekim), 3 dakika 36 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirdiğimizde bir günün 216 saniyede anlatıldığını buluruz.
- 6) “Gece”: 4 gün (25 Ekim – 29 Ekim), 2 dakika 38 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirip gün sayısına böldüğümüzde bir günün 40 saniyede anlatıldığını buluruz.
- 7) “Salı”: 1 gün (29 Ekim – 30 Ekim), 5 dakika 54 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirdiğimizde bir günün 354 saniyede anlatıldığını buluruz.
- 8) “Çarşamba”: 5 gün (30 Ekim – 4 Kasım), 20 dakika 11 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirip gün sayısına böldüğümüzde bir günün 242 saniyede anlatıldığını buluruz.

9) “Pazartesi”: 6 gün (4 Kasım – 10 Kasım), 32 dakika 4 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirip gün sayısına böldüğümüzde bir günün 321 saniyede anlatıldığını buluruz.

10) “Pazar sabahı”: Yaklaşık 3 saat, 8 dakika 40 saniyede anlatılır. Süreyi saniyeye çevirip bir güne tamamladığımızda bir günün 4160 saniyede anlatıldığını buluruz.

Burada filmi izlerken geçen süreyle filmin anlatı zamanının (yani süjesel zamanının) karşılaştırmasını yapmaktayız. Bu hesaplamalar Genette’in edebî anlatılar için ortaya koyduğu “anlatının hızı” kavramının sinemasal karşılığıdır. Tezin “Ek C” bölümünde “Filmde Her Bölümde Bir Güne Düşen Süre” başlıklı bir grafik bulunmaktadır. Bu grafikte, süre arttıkça anlatı hızı azalmakta, süre azaldıkça anlatı hızlanmaktadır. “Pazar Sabahı” başlıklı son bölüm, anlatının en yavaş, “Gece” başlıklı altıncı bölüm ise en hızlı bölümdür. *Anayurt Otel*i filminde intihar sahnesinde hızın çok yavaş olması yönetmenin dramatik yapıyı sağlamada bilinçli bir tercih yaptığının göstergesidir. Son bölüm haricinde anlatı hızında anî değişimler gözlenmemektedir.

Bu iki grafik, bize *Anayurt Otel*i romanı ve filmdeki anlatı hızlarının ne kadar farklı olduğunu göstermektedir. Romandaki hız hesaplamalarının kesin olmaması filme dönüştürümde esneklik sağlamaktadır. Zaten *Anayurt Otel*i filminde, romandaki geriye dönüşler filme dahil edilmediği için farklı bir grafik çıkması çok doğaldır.

Anlatı hızı hesaplamalarında filmin farklı yapısı süresel olanaklar sağladığı gibi sorunlar da ortaya çıkarır. “Görüntü, diyalog, dışses, müzik, ses etkileri ve yazılı malzeme tek bir süre için birbirini tamamlayıcı (ya da bazen gereğinden çok) katkıda bulunabilirler. Ya da bunlar, çok katlılık, eş zamanlılık, ya da aykırılı

zamanlılık yaratabilirler” (Henderson 8). Filmsel zamanın yaratılmasında çekimde kullanılan merceklerin türü, kameranın hızı, sesin kullanımı ve kurgu teknikleri farklı zamansal algılar oluşturabilir. Yalçın Demir’in “Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Rollerini” başlıklı yazısından yola çıkarak bu etkileri şöyle açıklayabiliriz. Geniş açılı merceklerde kameraya doğru hareket, gerçekte olduğundan daha hızlı görünür ve çok kısa bir yol katedildiği halde uzak bir mesafeden yaklaşılmış duygusunu verir. Dar açılı merceklerde ise nesnelere arası mesafe kısalmıştır. Kamerayla saniyede kaç kare kaydedildiğine göre de zaman etkisi değişebilir. Kamera normal hızından (yani saniyede 24 kareden) daha hızlı çalıştırılarak bir çekim yapıldığında yavaşlatılmış bir hareket, tam tersi yapıldığında da hızlandırılmış bir hareket elde edilebilir. Ayrıca görüntülerin üzerine farklı bir zamanı anlatan bir üst ses ya da başka bir sahnenin sesi yerleştirilerek zamansal bir kayma yaratılabilir (Demir 50-55). Bütün bu farklı zaman algılarının oluşması filmin “anlatı hızını” hesaplamada bize zorluklar yaratmaktadır.

Sinemasal anlatımda anlatının zamanını dikkate almadan ölçülen farklı bir ritimden de bahsedilebilir. Bu, çekim uzunluğu ve sayısı ile bağlantılı kurgusal olanakların sağladığı ritimdir. “Kompozisyon, çekim hızı, kesme noktası, azami uzunluk tüm bunlar hep birlikte çözümlenerek, birleştirilen görüntülerin doğasında yatan ritmi yaratırlar” (Montagu 165). *Anayurt Otelini* filminde romanın konusuna ve anlatı hızına uygun bir ritim yakalanmıştır. Zebercet’in yaşantısındaki sakinlik ve tek düzelik, yalın sinemasal anlatım ve hız ile de izleyiciye aktarılmıştır. Çekimler arasındaki geçişlerle de bu desteklenmiştir. Filmde zincirleme, bindirme, kararma, açılma gibi süslü geçişler yerine sadece kesme kullanılmıştır.

Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı yapıtında “anlatının hızı” kavramını şu şekilde tartışır:

Anlatının var olmayan bir bölümünün öyküdeki bir süreye karşılık geldiği eksiltinin sonsuz hızı ile anlatı söyleminin bir bölümünün var olmayan anlatısal bir süreye karşılık geldiği betimleyici duraklamanın mutlak yavaşlığı arasında kademeli bir azalma mevcuttur. (93-94)

Bu noktada Genette, müzikteki kanonsal bölümler (andante, allegro, presto, moderato) gibi romansal tempo'nun da dört temel ilişkisi olduğunu ortaya koyar:

Duraklama (*pause*), sahne (*scene*), özet (*summary*) ve eksilti (*ellipsis*) (94).

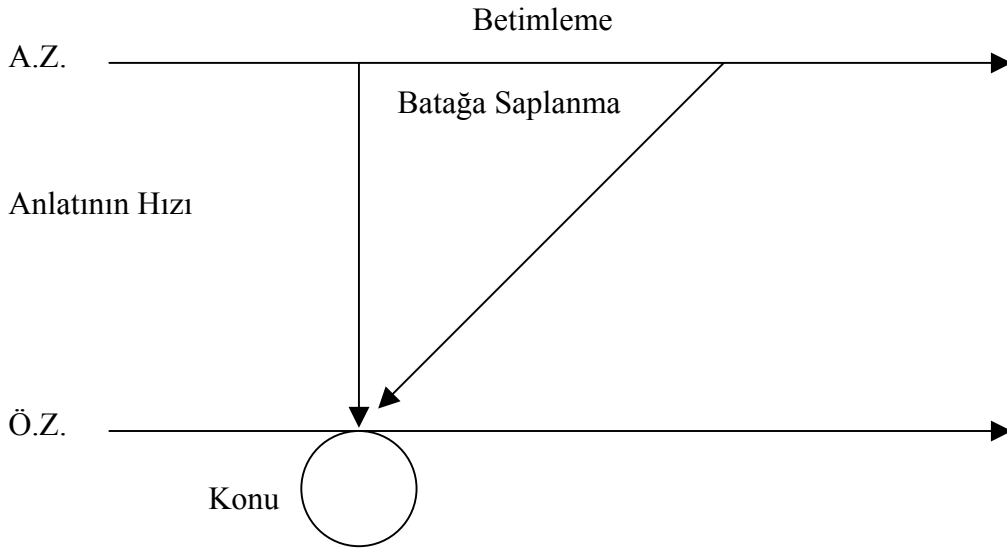
	Anlatı Zamanı	Öykü Zamanı	Sonuç
Duraklama	N	0	$A.Z. \infty > Ö.Z.$
Sahne			$A.Z. = Ö.Z.$
Özet			$A.Z. < Ö.Z.$
Eksilti	0	N	$A.Z. < \infty Ö.Z.$

Tablo 1: Anlatı zamanıyla öykü zamanı arasındaki ilişkiler (Genette 95)

Genette'ten uyarlanan bu tabloda A.Z. anlatı zamanı, Ö.Z. öykü zamanı anlamına gelir (95). Tablodaki olasılıklara duraklamadan eksiltiye doğru sırasıyla baktığımızda anlatının hızının arttığını görebiliriz.

Duraklamada anlatı zamanına denk düşen bir öykü zamanı yoktur; yani zaman durmuştur. Genel düşünceler, betimlemeler bu duruma örnek verilebilir. Enis Batur, "Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım" adlı yazısında anlatım-betimleme ilişkisi konusunda Gérard Genette'ten şu sözleri alıntılar: "Anlatım, anlatının zamansal ve dramatik yanına bağlı olarak eylemlerin ve olayların üzerinde kalırken, betimleme, bunun tersine, varlıkların ve nesnelerin üzerinde durduğu için zamansal akıyı sanki durdurarak anlatıyı uzama yayar" (271). Jean Ricardou'nun "Öyküleme Zamanı – Öykü Zamanı" başlıklı yazısından alıntıladığım aşağıdaki

tabloda da betimlemenin anlatı ve öykü zamanıyla ilişkisi görülmektedir.



Tablo 2: Betimlemede anlatı hızı (Ricardou 599)

Tablo 2’de bu metinde kullandığım terminolojiyi sürdürmek için “öyküleme zamanı” kavramını “anlatı zamanı”, “öykünün hızı” kavramını da “anlatı hızı” olarak değiştirdim. Burada anlatılarda yer alan betimlemelerin anlatı zamanında belli bir süre alırken, öykü zamanında bir duraklamaya neden olduğu gösterilmektedir. Öykü zamanında bir ilerleme olmaz ve konu betimlemenin başladığı noktaya geri döner.

Betimleyici duraklamalarla *Anayurt Otel*’nde sık karşılaşıyoruz. Kişiler ve mekânlar bize zaman durdurularak anlatılır. Ortalıkçı kadının betimlendiği şu satırlar bunun en belirgin örneğidir: “Saçları kumral, gözleri koyu mavi. Yüzü uzun, burnunun ucu kalkık, ağzı büyükçe, biraz dişlek, dudakları kalın. Orta boylu, balık etinde; bacakları eğri” (14). Diğer yandan anlatılardaki her betimlemenin bir duraklama olmadığı da unutulmamalıdır. Betimlemeler bir eylemle de okuyucuya aktarılabilir. *Anayurt Otel*’ndeki şu cümle duraklamanın olmadığı betimlemeye iyi bir örnek oluşturur:

Yarım saat sonra, erkek giysileri satan bir mağazada yakışıklı, genç bir satıcının biraz alaylı, gülümsemeli yardımıyla seçtiği bir kara pantolonu, yakası kapalı açık mavi kazağı, üç düğmeli kara ceketini

paravanayla ayrılmış bir köşede duvara dayalı dar-uzun aynanın önünde giymiş, eski ceketinin ceplerindekileri yenisine aktarıyordu.

(22)

Burada hem satıcı, hem giysi, hem de mekân betimlenmiştir. Bu betimlemeler de bir eylemle bütünleştirilmiş ve böylece anlatıda, akan zaman dışına çıkılmamıştır.

Filmlere baktığımızda (özel bir efekt olarak kullanılmadığı takdirde) “duraklama”nın olmadığını görürüz. Sürekli akan bir zaman vardır. Betimlemelerin filmde nasıl bir dönüşüme uğradığını Brian Henderson şöyle anlatır:

[B]ir çekim, başka ne yapmakta olursa olsun, betimleyici bir işlev görür. Aynı zamanda hiçbir çekim tümüyle betimleyici olmadığından gerçek bir betimleyici duraklama da söz konusu olamaz. Çünkü film izlemenin sabit süresi de çekimi dramatik kılar. Bir çekimde hiçbir eylem meydana gelmese bile, bu çekime ayrılan zaman, gelecekteki eylem için beklentiler oluşturur. (10)

Anayurt Oteli romanındaki ortalıkçı kadın betimlemesi filmde kadının ilk görüldüğü çekimde karşılığını bulur. Genellikle filmlerin başlarında mekân ve kişiler izleyiciye tanıtılarak betimlenir. Aynı zamanda da olaylar gelişir. Hiçbir eylemin gerçekleşmediği, uzun çekimlerin olduğu planlar bile, sadece betimleme yapmaz. Dramatik yapıyı kurarak izleyicide “kareye ne girecek; şimdi ne olacak?” beklentisi yaratır.

Tablo 1’deki anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki ilişkilere geri döndüğümüzde ikinci olarak anlatı zamanının öykü zamanına eşit olduğu “sahne” (*scene*) olasılığıyla karşılaşırız. Olayların eksiltiye uğramadan “şu anda” olmasını içeren “sahne”, roman tarafından tiyatrodan ödünç alınmıştır. Romandaki diyaloglar sahne durumuna güzel bir örnek oluşturur. *Anayurt Oteli*’nde de Zebercet ile

müşteriler, ortalıkçı kadın, sinemada tanıştığı Ekrem, mezarlıktaki yaşlı adam arasında geçen diyaloglar gibi birçok “sahne” bulunmaktadır. Bu durumun sinemadaki karşılığı romandakiyle aynıdır.

Üçüncü olarak inceleyeceğimiz süre kategorisi “özet”tir. Bu olasılıkta anlatı zamanı öykü zamanından daha kısadır.

“Özet”, 19. yüzyılın sonuna dek, sahneler arasındaki en olağan geçiş, sahnelerin dayandığı bir zemin ve bu yüzden de temel ritmi, özet ve sahnelerin ardarda birbirlerini izlemesiyle belirlenen romansal anlatımın en mükemmel bağlayıcı dokusu olarak kaldı. (Henderson 9)

Anayurt Oteli romanında klasik anlamda bir özetlemeyle karşılaşmamaktayız.

Filmin başlangıcındaki iç monolog sahnesi ise anlatıya girişi sağlayan bir “özet”tir.

Aslında romanda iç monolog, “sahne”ye örnek olarak gösterilir. (Tezin bir sonraki bölümünde “benzeti” (*mimesis*) – “saf anlatı” (*diegesis*) ayrımı ele alınırken sahne ve özet durumlarının daha farklı özelliklerine de değinilecektir.)

Genette’in yaptığı sınıflandırmada “duraklama”, “sahne” ve “özet”in yanında son olarak inceleyeceğimiz olasılık “eksilti”dir. Anlatı zamanının var olmadığı, öykü zamanının ise sonsuz hıza ulaştığı yerlerde eksilti oluşur. Anlatıda, zamansal atlamaları içeren ve zamanın ekonomik kullanımını sağlayan eksiltinin yapıldığı yerler daha sonra gerilemelerle anlatılabilir. Genette, üç çeşit eksiltinin varlığından söz eder: Açık, belli eksiltelerde atlamanın yapıldığı, ne kadar sürenin geçtiği bellidir (106). “İki yıl sonra” ya da “birkaç hafta geçti” gibi zamansal tanımlamalar bulunur. *Anayurt Oteli* romanından da şu satırlar örnek olarak verilebilir: “Zebercet tavanarasına çıktı, kadın yok. Katları aradı; 2 numarada,bohçasını odanın ortasına koymuş, yatağa uzanmış uyuyordu. Ertesi sabah uyandırdı” (15). Burada “ertesi sabah” zaman belirteci kullanılarak anlatıda bir gece atlanmış olduğu belirtilir.

İkincisi, metinde açıkça söylenmeyen, okuyucu tarafından anlatıdaki bazı boşluklardan hemen anlaşılabilen örtük eksiltilerdir (Genette 108). *Anayurt Otel*'nde ilk "Salı" bölümünde bir gün anlatılır ve bir sonraki bölüm "Perşembe"dir. Burada bir atlama yapılmıştır ama kaç gün atlanmıştır? İki gün mü atlanmıştır, yoksa birkaç hafta sonraki bir Perşembe midir? Bunu izleyen bölümlerdeki tarihsel veriler izlenerek iki gün atlama yapıldığı kolaylıkla bulunabilir. Bu durum, örtük eksiltiye örnek olarak verilebilir. Genette'e göre sonuncu tür ise eksiltinin en örtük, belli olmayan biçimi, varsayımsal eksiltilerdir. Anlatıda bir atlama yapılıp yapılmadığı çok net değildir, fakat daha sonra yapılan bir gerilemeyle bir atlama olduğunu anlaşılabilir (109). *Anayurt Otel*'nin anlatı zamanında, zamansal akış çok net, hatta bölümlemeler bile zaman üzerine kurulu olduğu için varsayımsal eksiltiye rastlanmamaktadır.

Filmlerde eksiltiyle çok sık karşılaşmaktayız. Hatta birkaç denemeyi saymazsak eksiltisiz film olmaz diyebiliriz. Örneğin, *Anayurt Otel* filminde Zebercet bir mağazadan giysi satın alır ve ardından beş saniye Zebercet'in bir caddede yürüyüşü gösterilir. Bir sonraki sahnede ise Zebercet artık oteldedir. Burada mağaza ile otel arasındaki yolun tamamı gösterilmez, fakat izleyiciler ayrıntıları zihinlerinde tamamlarlar. Bu durum, önemli olmayan ayrıntıların atıldığı bir eksiltidir. Sinema böyle bir anlatı yapısını izleyiciye baştan kabul ettirir. Anlatının kurgusu içinde izleyicinin bilmemesi gereken noktaların atlandığı temel eksiltiler de vardır. Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak* adlı kitabında eksiltinin dört işlevi olduğunu belirtir:

- a) Öykünün ritmini hızlandırır, öyküyü canlı tutar. [. . . .]
- b) Eksiltiler seyirciye bazı sürprizler hazırlamaya da yarar. [. . . .]
- c) Bazen bir oyun kişisi, öyküye yeni katılan kişiye seyircinin bildiği

şeyleri bu eksilteler sayesinde iletir.

- d) Son olarak, atlanan süre ya da ayrıntının filmin içinde önemli bir yeri varsa (örneğin bir bilmecenin en önemli düğümü olabilir), *temel eksilti* dediğimiz eksilti tekniğine başvurulur. (özgün vurgu 203-04)

Kurmacayı oluşturmada önemli işlevleri olan eksilteler, roman ve filmde en çok karşılaşılan durumdur.

C. Sıklık

Zaman incelemesinde üzerinde duracağımız son kategori olan sıklık, bir olayın bir öykü içinde kaç kere meydana geldiği ve kaç kere anlatıldığıyla ilgilidir. Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı yapıtında anlatıda bir kere olanın bir kere anlatıldığı, N kere olanın N kere anlatıldığı, bir kere olanın N kere anlatıldığı, N kere olanın, bir kere anlatıldığı dört çeşit sıklık ilişkisi olduğunu belirtir (114).

Anlatılarda karşılaşılabileceğimiz sıklık ilişkilerinden ilki bir kere olan bir olayın bir kere anlatılmasıdır ve Genette bunu, tekilci sahne (*singulative scene*) olarak adlandırır (114). Genellikle anlatıların büyük bir bölümünü tekilci sahneler oluşturur. Tekilci sahneye *Anayurt Oteli* romanından sayfalarca örnek verebiliriz. Örneğin, “Akşam yemeğini yerken ortalıkçı kadın merdivenin önünde, korkuluğa dayanmış bekliyordu” (31) cümlesi bir tekilci sahnedir. Bir diğer sıklık ilişkisi ise anlatılarda N kez olanın, N kez anlatılmasıdır. *Anayurt Oteli* romanında birinci “Pazartesi” ve “Salı” bölümleri “Uyandı. Oda alacakaranlıktı” (17, 27) cümlesiyle başlar. Burada önemli olan birden fazla olan bir olayın, birden fazla kez ifade

edilmesidir. *Anayurt Oteli* filminden de birinci “Pazartesi” ve “Salı” bölümlerinin başlarında Zebercet’in ayaklarını yıkaması buna, örnek olarak verilebilir. Sıklık ilişkisinin üçüncüsü, bir kere olan bir olayın, birçok kere anlatılmasıdır ve bu, Genette tarafından yinelenen anlatı (*repeating narrative*) olarak adlandırılır (116). Genette, buna “dün yatağa erken gittim. Dün yatağa erken gittim. Dün yatağa erken gittim” şeklinde bir örnek verir (115). Farklı bir ifadeyle aynı anlama gelen bir cümlenin söylenmesi de yinelenen anlatıyı oluşturur. Cümlelerden biri “dün yatağa kendimi erken attım” (115) şeklinde olabilirdi. *Anayurt Oteli* romanından da şu satırlar örnek olarak verilebilir: “[T]epsidedeki çaydanlığa, süzğüye, çay bardağına, tabaktaki şekerlere baktı, saydı: ‘Tek şekerli içiyor çayı’” (7). Yine aynı odadaki ayrıntılar başka bir sayfada bu sefer şu şekilde tekrarlanmaktadır: “Tepsidede çaydanlık, süzğü, çay bardağı; tabakta beş şeker. Altı şeker koymuştu. Eksik şeker kadının tek şekerle bir bardak çay içtiğine kesin bir kanıt mıydı?” (37). Anlatılardaki sıklık ilişkisinin sonuncusu, birçok kere olan bir olayın bir kere anlatılmasıdır ve bu, yinelemeci anlatı (*iterative narrative*) olarak adlandırılmaktadır (Genette 116). *Anayurt Oteli*’nden “[h]er gece yatmadan ayaklarını yıkardı” (8) cümlesi buna güzel bir örnek oluşturur. Filmde bu örneğin farklı bir tekrarla anlatıldığını yukarıda belirtmiştik. Burada tekrarın romandan filme farklı bir kategoride dönüştürümü söz konusudur. Bu örnekte gözlemlediğimiz gibi yinelemeci anlatıların bir özelliği özet işlevini görmeleridir. Daha önce *Anayurt Oteli*’nde klasik anlamda özetin bulunmadığını belirtmiştik. Ancak bu romanda çok fazla karşılaştığımız yinelemeci anlatıların oluşturduğu özetlerin bulunduğunu söyleyebiliriz.

Brian Henderson, yinelemeci anlatıların, anlatının bütününe sağladığı yararı betimlemeyle karşılaştırarak şöyle anlatır:

Klasik anlatıda yinelemeci bölümler hemen her zaman tekilci

sahnelerle işlevsel olarak bağlantılıdır. Bir tür bilgilendirici çerçeve ya da zemin sağlarlar. Bu noktada yinelemeci anlatının klasik işlevi betimlemeninkine oldukça yakındır: her ikisi de tekilci anlatının hizmetindedir. (11)

Bunlara ek olarak Henderson, sinemadaki yinelemelerin de aynı işleve sahip olduğunu belirtir (12). *Anayurt Oteli*'nde Zebercet'in psikolojik özellikleri göz önüne alındığında buradaki yinelemelerin farklı bir işlevi olduğu ortaya çıkar. Zebercet'in takıntılı, hastalıklı kişiliği ve düzenli yaşantısı böyle bir anlatımla desteklenmektedir.

Bu sınıflandırmanın dışında Genette'in ortaya attığı "sahte yineleme" (*pseudo-iterative*) kavramı vardır. Genette, aynı sahnelerin, ayrıntılarında bile hiçbir farklılık oluşmadan tekrar tekrar oluşabileceğine hiçbir okuyucunun inanmayacağını belirtir (121). Bu durumda aslında sahte bir yineleme oluşmaktadır. Örneğin, *Anayurt Oteli* filminde Zebercet masanın solunda oturarak yemek yerken ortalıkçı kadın da sağ tarafta ayakta durarak Zebercet'e dayısını sorar (11.40). Bu yemek sahnesi daha sonra bir kere daha tekrar edilir (19.50). Fakat iki sahnede de Zebercet ve ortalıkçı kadının hareketleri, mekândaki ayrıntılar farklıdır. Görüntünün doğasında ayrıntı zenginliğini barındırmak olduğu için Henderson, sinemada yinelemenin olanaksız kılındığını, görüntünün ve sesin daima tekilci olduğunu belirtir (14). Fakat hemen ardından da sinemanın karmaşık bir sistem olduğunu vurgular:

Sinema, görüntülerin, dışsesi de içeren seslerin ve sinemada anlamı yaratan yineleme yapılarını da içeren yazılı sözcüklerin 'uyumlu eylemi'dir. Ve, Metz'in bir kez öne sürdüğü gibi, anlaşılması gereken gerçek, filmlerin, sinemasal yinelemeyle birlikte anlaşılacağıdır. (14)

Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak* adlı kitabında sinemadaki yinelemelerin işlevini belirtir ve bunları şöyle özetleyebiliriz: Yinelemeler, anlatı için gerekli bazı bilgilerin filme daha sağlam yerleştirilmesini sağlar. Ayrıca seyirciye filmin birliğini hissettirir. Son olarak da yinelemeler, seyirciye bir şeylerin değiştiği duygusunu verir. Örneğin bir çiftin yaşamından alışılmış bir sahnenin yinelenmesi, bu bireyler arasındaki ilişkide nelerin değiştiğini gösterebilmenin etkin bir yoludur (219-20). *Anayurt Oteli* filmindeki son yemek sahnesinde ise Zebercet aynı yerde oturur, fakat artık tek başınadır ve konserve yemektedir (72.53). Bu yemek sahnesi daha önceki yemek sahneleriyle karşılaştırıldığında izleyicilere Zebercet'in yaşamındaki değişimleri göstermektedir. Brian Henderson'un yukarıda belirttiği gibi sinemada yineleme, içinde değişiklikleri de barındırır. Aslında yineleme olarak görülenler de tekilci sahnelerdir diyebiliriz.

BÖLÜM II

GÖREN KİM? KONUŞAN KİM?

Anlatıcı, edebî metinlerin olmazsa olmaz öğelerinden biridir. Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşısı* adlı kitabında anlatıcıyı, “[y]azınsal metinlerde olayları, durumları, olguları anlatan, yazar ile okur arasındaki ara-kişi” olarak tanımlar (150). Tzvetan Todorov ise, *Poetikaya Giriş* adlı yapıtında anlatıcının önemini şöyle belirtir:

Değer yargılarının türetildiği ilkeler anlatıcıda kişileşir; anlatıcı karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurur, böylece kendi “psikoloji” algısını bizimle paylaşır; anlatıcı dolaysız söylem ile aktarılmış söylem, zamansal sıra ve zamansal altüst oluşlar arasında tercih yapar. Anlatıcı olmadan anlatı yoktur. (75)

Sinemadaki anlatıcı ise, romandan daha farklı ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Sinemasal anlatıcı, ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi birçok görsel ve işitsel teknik özelliğin bileşiminden oluşmaktadır.

Bu bölümde, anlatıcıyla ilgili olarak birbirinin içine geçmiş kip (*mood*) ve ses (*voice*) kavramlarını inceleyerek *Anayurt Oteli* romanı ve filmindeki anlatıcı farklılıklarını ortaya koyacağız. Gérard Genette, kip ve ses kavramlarını iki soruyla

birbirinden ayırır. “Gören kim?”, kipi; “konuşan kim?” ise, sesi açıklamaya çalışan sorulardır.

A. Kip

Gérard Genette’in *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı yapıtında anlatıcı ile ilgili kategorilerden biri anlatı kipidir. “Kişi ne anlatıyorsa onu az ya da çok anlatabilir ve bunu şu ya da bu görüş açısından yapabilir. Genette’in anlatı kipi kategorisini ilgilendiren işte bu kapasite ve onun kullanımının kiplikleridir” (Henderson 15). Dolayısıyla anlatı kipinin (*mood*) içerdiği ve incelenmesi gereken kavramlar mesafe ve perspektiftir.

Mesafe, anlatının doğrudan ya da dolaylı olarak iletilip iletilmediğiyle ilgilidir. Bu iletilme biçimlerine göre anlatan ile anlatılan şey arasında az ya da çok bir mesafe oluşur. Genette, Platon’un diyaloglardan oluşan yapıtı *Devlet*’te yaptığı “benzeti” (*mimesis*) ve “saf anlatı” (*diegesis*) ayrımını ele alır. Platon’un *Devlet* adlı yapıtında bu kavramları içeren şöyle bir diyalog geçer:

- Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece.
- Tabii.
- Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi?
- Evet.
- Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı

mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı?

(77)

Burada Platon, başkasının yerine geçmek, taklit etmek ile “benzeti” (*mimesis*), sadece anlatma ile de “saf anlatı” (*diegesis*) kavramlarını kastetmektedir.

“Benzeti”, tiyatrodan ödünç alınmıştır ve doğrudan taklit etmeyi içerir. Aristoteles, *Poetika* adlı yapıtında bu kavrama odaklanır ve “benzeti” ile “saf anlatı”yı bir karşıtlık olarak ele almaz:

[A]ynı taklit araçlarıyla aynı nesnelere farklı olarak taklit edilebilirler.

Bu da *bir yandan hikâye etme* yoluyla; hikâye etme ise, ya *Homeros*'un yapmış olduğu gibi bir başka kişi adına ya da kendi üzerine başka hiçbir rol almadan doğrudan doğruya yine kendi adına yürütülür. *Öte yandan da* taklit edilen bütün kişileri *etkinlik ve eylem içinde* gösterme yoluyla olur. (özgün vurgu 14)

Hem bu alıntıdan anlaşıldığı hem de Genette'in belirttiğine gibi Aristoteles, saf anlatıyı ve doğrudan temsili, “benzeti”nin iki türü olarak yorumlar (163). Genette'in kuramında olduğu gibi bu tezde, Platon'un ortaya koyduklarından hareket edilerek “benzeti” ve “saf anlatı” kavramları karşıtlık olarak ele alınacaktır.

“Benzeti”, göstermeye, “saf anlatı” ise, anlatmaya dayanan anlatım tiplerini oluşturmaktadır. Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri* adlı kitabında anlatının anlatma ve gösterme konumlarını inceler. Anlatmada okuyucu, olayları, anlatan kişinin bulunduğu mekân ve zaman açısından ve belli bir mesafeden öğrenir. Olaylar, okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter. Anlatıcının olaya uzaklığı okuyucunun olayla bütünleşmesine engel olur. Göstermede ise, olay ayrıntılarıyla okuyucunun gözünün önünde canlanıyormuş izlenimi verecek şekilde aktarılır. Mekân ve zamana ait bilgiler daha baskındır (17). Mesafe kısaldı ve böylece

okuyucunun yapıyla özdeşleşmesi sağlanabilir. Bir romanda her iki anlatım biçimi iç içe geçerek kullanılabilir:

Kırılmış, küçük, dört köşe bıyığı oradaydı. Berber örtüyü boynuna sardı; saç tıraşına başladı.

— Buralı mısınız?

— Hayır, iş için geldim.

— Saçınızı kısaltayım mı?

— Hayır.

Yanında genç bir çırak tıraşı seyrediyordu. Adam birşeyler söyledi ama Zebercet anlamadı. (21)

Anayurt Otel'nden alıntıladığımız bu örnekte çok açık olarak gösterme ve anlatma ayrımı görülmektedir. Diyaloglar, gösterme anlatım tarzının en belirgin örneğidir. Burada sırasıyla anlatma, gösterme ve anlatma kullanılmıştır.

Bir önceki bölümde bahsettiğimiz “sahne” gösterme, “özet” ise, anlatma anlatım biçimine dayanmaktadır. “Sahne” de gösterme gibi daha çok diyalog ve monologlardan oluşmaktadır. Özette ise, anlatıcı tarafından ne anlatılacağı seçilerek anlatıcının istediği gibi kısaltılarak iletilir.

“Benzeti” ve “saf anlatı” kavramlarının sinemasal anlatımdaki yerlerine geçmeden önce Gérard Genette’in *Narrative Discourse Revisited* (Anlatı Söylemine Dönüş) adlı kitabında belirttiği bir kavram karmaşasına değinmek istiyorum. Genette, “anlatılan öykünün evreni” (Fr. *diégèse*) ile “saf anlatı”nın (Fr. *diégésis*) farklı köklerden türemiş kelimeler olduklarını özellikle vurgulayarak karıştırılmaması gerektiğini belirtir (17-18). Brian Henderson’un “Filmde Zaman, Kip ve Çatı” adlı makalesinin çevirmeni Nilgün Abisel, bu yazının dipnotunda sinemasal anlatımdaki kullanımını da ekleyerek “*diegesis*”in anlamsal farklarını

şöyle ortaya koyar:

Bir yapıtta gösterilen (signified), gerçeğe yakınlığının dereceleri ne olursa olsun yine de “kurmaca” bir dünyadır. Estetikçiler diegesis’i, bu kurmaca dünyanın adlandırılmasında, tayin edilmesinde kullanıyorlar. Genette, diegesis’i söylemin anlatıya özgü yönlerini göstermek için kullanıyor. Sinema estetiği açısından diegesis, film anlatısının gösteren, ayırt eden malzemesidir. Metz’e göre diegesis yalnızca anlatının kendini, filmin düzenlamasını içermekle kalmaz aynı zamanda anlatının zımnı kurmacasal zaman ve mekan boyutlarını da içerir. (10)

Çeşitli anlatı bilimi kuramcıları arasında da “*diegesis*”in farklı kullanımları olduğu için bu kavramı Türkçe’ye dikkatli çevirmek gerekir.

Sinemada, romanda olduğu gibi kimi bölümler benzetimsel, kimi bölümler de saf anlatıya dayanan bir anlatımı içerir. Öte yandan genellikle film, doğrudan taklit ettiği için benzetimsel anlatıya daha yakındır ve filmde anlatılanla anlatılanlar arasındaki mesafe romana göre daha azdır.

Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı kitabında anlatıda yer alan konuşmaları mesafe açısından anlatılan konuşma, dolaylı söylem (aktarılmış konuşma) ve dolaysız söylem olmak üzere üçe ayırır (171-72). Anlatılan konuşmada düşünceler özet olarak iletilir ve konuşmadaki sözcükler tam olarak bilinmez. Bu, anlatıcıyla anlatı arasındaki mesafenin en fazla olduğu türdür. Genette, anlatılan konuşmaya şu örneği verir: “Anneme Albertine’le evlenme kararında olduğumu bildirdim” (171). Dolaylı söylem ya da aktarılmış konuşmada ise, içerik anlatıcının anlatısıyla bütünleştirilir ve mesafe azalır. Genette, “Albertine’le kesinlikle evlenmem gerektiğini anneme söyledim” cümlesini örnek olarak verir (171) ve iki

tür arasındaki farkı daha net görmemizi sağlar. Dolaylı söylemin bir başka türü serbest dolaylı söylemdir. “Annemi bulmaya gittim: Albertine’le kesinlikle evlenmem gerekiyordu” (172) cümlesinde olduğu gibi serbest dolaylı söylemde bir belirsizlik vardır. Aktarılan “Albertine’le kesinlikle evlenmem gerekiyordu” cümlesinin kime söylendiği belli değildir; yani “aktarılan tümceyi taşıyan ve niteleyen bildirme fiili yoktur” (Todorov 64). Son konuşma türü olan dolaysız söylemde, söylem hiçbir değişim geçirmez. Anlatıda yer alan diyaloglar ve iç monologlar buna örnek olarak verilebilir. Dolaysız söylemde mesafe daha da azalır.

Bütün bu söylemleri Todorov, *Poetikaya Giriş* adlı kitabında şöyle değerlendirir:

[B]ir söylemin kipi, o söylemin kendi göndergesini ne denli kesin olarak çağrıştırdığıyla ilişkilidir: Dolaysız üslup söz konusuysen bu kesinlik en üst düzeyde, sözel olmayan olgularla kurulan bir anlatıda [saf anlatıda (*diegesis*)] ise en alt düzeydedir. Diğer durumlarda kesinlik en üst ile en alt düzeyler arasında yer alır. (64)

Bu alıntıdan da anlaşıldığı gibi okuyucu, anlatılan konuşmada söylenen sözlerden emin olamazken, dolaysız söylemde kesinlik en üst düzeydedir ve dolaylı söylem ise, kesinlik açısından ikisinin arasındadır. Yine benzer bir paralellikle anlatılan konuşmadan dolaysız söyleme doğru benzetimsel (*mimetic*) anlatım özellikleri artar. Roland Barthes’ın *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* adlı yapıtında belirttiği gibi Genette, benzetiyi (*mimesis*’i) aktarılan diyalog parçalarına indirger (83).

*Anayurt Otel*i romanında genellikle dolaysız söylem kullanılır; yani konuşmalar daha çok diyaloglarla verilir. Bazı konuşmaların aktarılmasında ise, yukarıdaki örneklerden farklı bir yöntem izlenir. Genellikle ““Çok şakacısınız’ demişti berber” (23) cümlesinde olduğu gibi konuşmalar tırnak içinde doğrudan

iletilir ve böylece mesafe en az düzeyde tutulur. Başka bir deyişle benzetimsel (*mimetic*) bir anlatım tercih edilir. Sadece mahkemedeki yazıcının bir önceki duruşmayı özetlediği bölümde dolaylı söylem yer alır: “[Ö]lünün ellerinde birşey olmadığını söyledi soruldu sürahiye görmediğini söyledi soruldu” (73). Yaklaşık olarak bir sayfa süren bu bölümde aktarma devam eder. Burada olaylar, yazıcının kaydettiği şekilde okuyucuya iletilir ve burada anlatanla anlatılan olaylar arasında daha fazla mesafe vardır. *Anayurt Oteli*’nde zaman zaman şu cümlede olduğu gibi serbest dolaylı söylemle de karşılaşmaktayız: “Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük” (108). Zebercet’in düşünceleri kime iletiildiği belirtilmeden aktarılır.

Kip (*mood*) kategorisinde ikinci olarak inceleyeceğimiz temel kavram, anlatı perspektifidir. Genette, bu noktada anlatı perspektifini yönlendiren bakış açısına sahip karakter kimdir?, anlatıcı kimdir?, kim görür?, kim konuşur? sorularını ortaya atarak bunları çözümlenmeye çalışır (186).

Genette, 1943’te Brooks ve Robert Penn Warren’ın öyküleme odağının (*focus of narration*) çevresinde anlatıcı-öyküleme ilişkisini gözlemlediklerini belirtir ve aşağıdaki tabloda bunun bir özetini sunar (186).

	İçeriden izlenen olaylar	Dışarıdan gözlemlenen olaylar
Öyküde bir karakter olan anlatıcı	(1) Ana karakter kendi öyküsünü anlatır.	(2) İkincil bir karakter ana karakterin öyküsünü anlatır.
Öyküde bir karakter olmayan anlatıcı	(4) Öyküyü inceleyici ya da her şeyi bilen yazar anlatır.	(3) Yazar, öyküyü gözlemci olarak anlatır.

Tablo 3: Anlatıcı-öyküleme ilişkisi (Genette 186)

Yukarıdaki tabloyla Franz K. Stanzel'in *Roman Biçimleri* adlı kitabındaki anlatım konumları sınıflandırması birbiriyle içerik açısından paralellik sergiler. Stanzel, üç anlatım konumu olduğunu belirtir: Tanrısal anlatım konumu, ben anlatım konumu ve kişisel anlatım konumu (19-20).

Tanrısal anlatım konumunda anlatıcı her zaman kahramandan daha fazla şey biliyordur. (Yukarıdaki tabloda dördüncü kategoriye karşılık gelir.) Bu konumda “anlatıcı kişinin varlığı, okuyucuya anlatılanların doğruluğu, düşüncelerin güvenilirliği, sonuçların akla uygunluğunu garantiler gözüğü[r]” (28). Mesafe açısından tanrısal anlatım konumuna baktığımızda ise daha önce yaptığımız “anlatma” ve “gösterme” ayırımından “anlatma”ya yakın olduğunu söyleyebiliriz. “Ben anlatım” konumunda öykü, olayı bizzat yaşamış bir kişi tarafından anlatılır. (Tablodaki birinci anlatıcıdır.) “Gösterme”nin egemen olduğu bu konumda, roman kahramanı anlatıcıyla özdeşleştiği için gerçeklik duygusunu arttırır. Kişisel anlatım konumunda ise anlatıcı, karakterden daha az şey biliyordur. “Gösterme” tarzı anlatımın baskın olduğu bu konumda “[o]kuyucu, kurmaca dünyada olup bitenleri anlatmayıp sadece bilincinden film şeridi gibi geçiren roman figürünün gözüyle görür durumdadır” (Stanzel 20). (Yukarıdaki tabloda ikinci ve üçüncü konumlara karşılık gelir.)

Stanzel'in yaptığı bu sınıflandırma açısından *Anayurt Otel*'ne baktığımızda onun bir kişisel anlatım romanı olduğunu görürüz ve bu romanın yapısını çözümleyebilmek için kişisel anlatım romanının özelliklerine biraz daha yakından bakmamız iyi olacaktır. Olayların daha nesnel bir anlatımla sunulduğu bu tür romanlarda zaman zaman bir karakterin bilincine odaklanma görülebilmektedir. *Anayurt Otel*'nde de üçüncü kişi anlatımı egemendir; fakat zaman zaman Zebercet'in bilincinden olaylara yaklaşılmaktadır. Kişisel anlatım konumunun

yoğun olarak kullanılmasında Yusuf Atılgan'ın sevdiği ve etkilendiği yazarlar (Camus, Faulkner, Joyce, Kafka) ve Yeni Roman akımının temsilcileriyle karşılaşmaktayız. Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri* adlı kitabında kişisel anlatım romanının amacını şöyle belirtir:

Kişisel romanın yazarı tanrısal anlatım yazarından veya ben romanının yazarından belki de çok önemli olarak kurmaca dünyanın unsurlarını anlar, seçer, düzenler, yapılandırır. Amacı, düzenlenen nesnelere, plansız ve tesadüfen gerçeklikten alınmış, gerçekte olduğu gibi görünmeyen yansız bir kameranın hayattan çalmış görüntüsünü vermeye çalışmaktır. (Stanzel 54-55)

Kişisel anlatım romanı, sinemasal anlatıma en yakın türdür. Romanı sinemasal anlatıma yaklaştırmaya çalışan Yeni Roman akımının yazarları tarafından kullanılması da bunu desteklemektedir.

Gérard Genette'in *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı kitabında "kip" başlığı altında incelediği bir diğer önemli kavram da "bakış açısı"dır. Anlatıda "Kim görüyor?" (186) yani anlatıdaki olaylar kimin bakış açısından veriliyor? sorusu temel alınmaktadır. Genette, "bakış açısı" yerine "odaklanma" (*focalization*) kavramını kullanır ve sıfır, içsel ve dışsal olmak üzere üç çeşit odaklanma olduğunu belirtir (189-90).

Odaklanmamış anlatıda ya da sıfır odaklanmada anlatıcı, öykü kişilerinden daha fazla bilgiye sahiptir. "Kahramanların geçmişlerini ve geleceklerini bilir, aynı anda farklı yerlerde meydana gelen olayları betimler. [. . .] [H]er şeyi bilen her şeyi gören bir anlatıcının bakış açısıdır" (Kıran 97).

Genette'e göre içsel odaklanma, öykünün içindeki kişi ya da kişilerin bakış açısından anlatmadır ve içsel odaklanma da kendi içinde üçe ayrılmaktadır. Eğer

öykü, bir karakterin bakış açısından anlatılıyorsa, sabit odaklanma, birden fazla karakterin bakış açısı arasında gidip geliyorsa, değişken odaklanma, aynı olay farklı karakterlerin bakış açısına göre birkaç kez anlatılıyorsa, çok katlı odaklanma oluşmaktadır (189-90). İçsel odaklanmada daha çok üçüncü tekil kişi adılı kullanan bir anlatıcıyla karşılaşırız. Bir karakterin bakış açısından anlatmanın, olayları o kişinin anlattığı anlamına gelmediğini unutmamız gerekir.

Genette'in sınıflandırmasındaki son odaklanma çeşidi olan dışsal odaklanmada karakterin duyguları ve düşünceleri bilinmemektedir (190). Anlatıcı, olayları dışarıdan gözlemleyen bir kişi gibi nesnel bir şekilde anlatır.

Genette, bu sınıflandırmada yer alan odaklanmamış anlatılarla değişken odaklı anlatıları birbirinden ayırmanın güç olduğunu vurgular (192). Ayrıca bir anlatıda bütün bu odaklanma türlerinin bir arada yer alabileceğini belirtmemiz gerekir.

Anayurt Oteli romanında iki tür odaklanmayla karşılaşmaktayız. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının dış görünüşünün betimlendiği şu cümlelerde dışsal odaklanma görülmektedir: “Yirmi altı yaşlarında. Uzunca boylu, göğüslü. Saçları, gözleri kara; kirpikleri uzun, kaşları biraz alınmış. Burnu sivri, dudakları ince. Yüzü gergin, esmer” (16). Dışarıdan bir kişi, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını nasıl görüyorsa, burada da öyle anlatılmaktadır. *Anayurt Oteli*'nde içsel odaklanma da görülmektedir:

Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak birşeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracık bir bölümüne sığdırmak nasıl da Emekli Subay'a benziyor tuhaf kızını ya da karısını boşsaydı... (özgün vurgu 75)

Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı bu satırlarda Zebercet'in bakış açısı yansıtılmakta

ve onun düşünceleri okuyucuya iletilmektedir.

Sinemada ses, müzik, görüntü, oyuncular, kamera açıları gibi birçok farklı öğeler devreye girdiği için odaklanmada daha karmaşık bir yapıyla karşılaşmaktayız. Filmin hem görsel hem sözel olarak değerlendirilmesi gerekir. *Anayurt Oteli* filmi örneğinden hareket ederek sinemada odaklanmanın nasıl olduğunu incelemeye çalışalım.

Sabit içsel odaklanmada olaylar bir karakterin gözünden görülür; yani kamera, olayları o karakterin bakış açısından verir. *Anayurt Oteli* filminde de sabit içsel odaklanma çok sık kullanılır. İzleyici zaman zaman olayları Zebercet'in bakış açısından görür. Sinemasal anlatımda genellikle karakterin yüzü, bakış boşluğu ve yönüyle verildikten sonra karakterin açısından başka bir çekime geçilmesi o kişinin gözüyle görüldüğü duygusunu yaratır. Zaman zaman bu duygu kamera hareketleriyle de desteklenir. Örneğin, filmin kahramanı yürüyerek etrafını izliyorsa, kamera o kişinin açısından çevreyi gösterirken aynı zamanda hafifçe aşağı-yukarı devinerek yürüyen bir kişinin hareketini hissettirir. *Anayurt Oteli*'nde Zebercet ile Ekrem'in sinemada film izledikleri sahnede değişik bir içsel odaklanmayla karşılaşırız. Bizler sinema koltuğunda oturan izleyicilerin bakış açısından filmi görürüz. Herhangi bir seyircinin bakış açısından odaklanma olabilir fakat *Anayurt Oteli*'nde Zebercet'in öyküsü anlatıldığı için aslında yine sabit bir içsel odaklanma vardır. Eğer bizler de *Anayurt Oteli*'ni sinema salonunda izliyorsak bizle Zebercet arasında bir örtüşme yaşanır.

Diğer içsel odaklanma türleri de sinemada görülebilir. Öte yandan dışsal odaklanma, sinemasal anlatımda sorunlar ortaya çıkaran bir kategoridir. Karakterin duygu ve düşüncelerini dışarıda bırakarak nesnel bir kurmaca dünya yaratmak zordur. Odaklanmamış anlatı yapısı ise, filmlerde görülebilir. Fakat sinemada en sık

kullanılan odaklanma türü içseldir.

Robert Burgoyne, “Film Narratology” (Film Anlatı Bilimi) adlı yazısında Rimmon-Kennan’ın odaklanmanın tanımını genişleterek algısal, psikolojik ve ideolojik yönlerini vurguladığını belirtir:

Bunlar [odaklanmanın diğer yönleri], karakterin duyuşsal alanı ile ilgili olan algısal yöne ek olarak, metnin bilişsel ve duygusal odağının belirli bir karakterde bulunduğu psikolojik yönü ve perspektifinin genel değerler sistemini ya da “metnin normlarını” ifade ettiğini söyleyebileceğimiz karakterle ilgili ideolojik yönü de içerirler. (89)

Bu duruma göre, kamera bir karakterin bakış açısından o olayı vermeyebilir ama yine de içsel odaklanma gerçekleşebilir. İçinde bulunulan psikolojik durum, yaratılan algısal boyut ya da ideolojik yaklaşım nedeniyle biz o karakterin açısından olaya yaklaşabiliriz. Odaklanmanın diğer boyutlarıyla değerlendirilmesine örnek olarak Zebercet’in gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla ilgili gördüğü düş sahneleri verilebilir. Bu sahnelerdeki planlar Zebercet’in bakış açısından izleyiciye yansıtılmaz, fakat onun psikolojik durumunun etkisiyle zihninin ürünlerini seyrettiğimiz için Zebercet’in bakış açısından o sahneleri gördüğümüz söylenebilir .

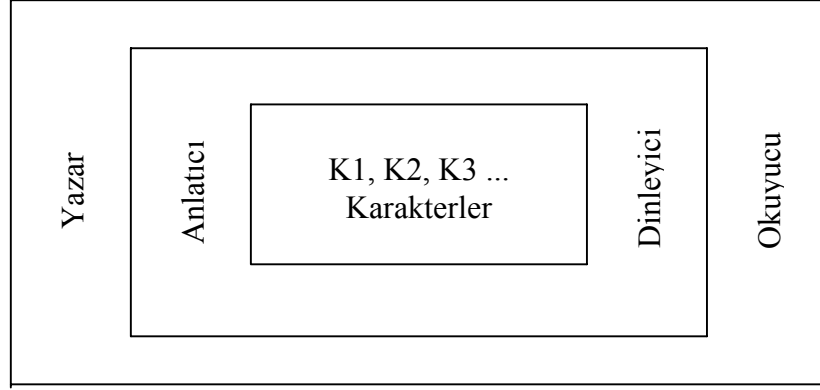
B. Ses

Ses (*voice*) kategorisi, eylemin özneye ilişkileri açısından incelenmesini içerir. Gérard Genette’in ortaya koyduğu bu son kavram, daha çok anlatıcı çözümlemesiyle ilgilidir. Bu bölümde inceleyeceğimiz konular “öyküleme zamanı”, “anlatı düzeyi” ve “kişi”dir.

Brian Henderson, “Filmde Zaman, Kip ve Çatı” başlıklı makalesinde

Genette'in "ses"i şöyle yorumladığını belirtir: "Genette, çatıyı [sesi], 'anlatıcı ağız'la, yani anlatıcının kendi anlattığı öykü içinde bulunmasıyla bir tutuyor" (17).

Henderson, anlatıcının yazar ya da karakter olmadığını özellikle vurgular.



Tablo 4: Yazar, anlatıcı ve karakterlerin konumu (Jahn)

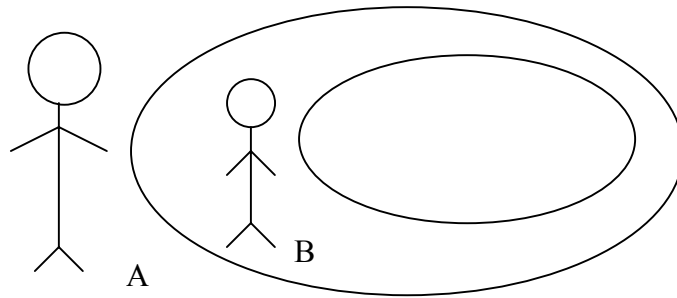
Manfred Jahn'ın "Narratology: A Guide to the Theory of Narrative" (Anlatı Bilim: Anlatı Kuramına Bir Rehber) başlıklı yazısından alınan bu tablo anlatıcı, yazar ve karakter ilişkisinin somutlanmasına yardımcı olacak ve Henderson'ın vurgusunu daha anlaşılır kılacaktır. Bu tablonun kurgusal anlatılar için geçerli olduğunu belirtmemiz gerekir. Bazı anlatılarda yazar, anlatıcı ve karakter iç içe geçebilir. Örneğin otobiyografik anlatılarda yazar, anlatıcı ve karakter, tarihsel anlatılarda ise, anlatıcıyla yazar aynı kişidir. *Anayurt Oteli* romanında yazar, anlatıcı ve karakter birbirinden ayrıdır ve dolayısıyla yukarıdaki tabloya uymaktadır.

Zamanı incelediğimiz önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi zaman belirtmeksizin bir roman yazılamaz ve zaman, anlatının en önemli parçalarından biridir. Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı yapıtında zamana bağlı olarak sonra gelen (*subsequent*), önceden (*prior*), eşzamanlı (*simultaneous*) ve araya giren (*interpolated*) olmak üzere dört çeşit öyküleme bulunduğunu belirtir (217). Sonra gelen öyküleme, klasik konum olan, geçmiş

zaman anlatısıdır. Önceden öyküleme ise tahmini anlatıları içerir ve anlatı genellikle gelecek zamandır. Genette'in üçüncü olarak ele aldığı eşzamanlı öyküleme, eylemle aynı anda olan anlatıları kapsamaktadır. Şimdiki zaman kullanımını içerir ve özellikle Yeni Roman akımında çok sık görülmektedir. Romanlardaki iç monologlar bu tarz öykülemeye örnek olarak verilebilir. Dördüncüsü, araya giren öyküleme, karmaşık bir yapıya sahiptir. Hareketin anları arasındaki öyküleme olarak tanımlanmaktadır (217).

Anayurt Oteli romanında genellikle "sonra gelen öyküleme" görülmektedir. Bunun yanında Zebercet'in düşlerinin anlatıldığı bazı bölümlerde eşzamanlı öykülemeye de rastlanmaktadır: "Yargıç elini kaldırıyor savunmanız kadının ölümüyle ilgili anlaşılacak diyor evet sayın başkan Emekli Subay sanık kadını değil kediyi öldürdüğü için yargılanıyor" (94). Parantez içinde hiçbir noktalama işareti kullanılmadan yazılan bu bölümde anlatılanlar eylemle aynı anda okuyucuya aktarılmaktadır ve olaylar okunduğu anda okuyucunun gözünün önünde canlanmaktadır.

Gérard Genette'in "ses"le ilgili olarak incelediği kavramlardan biri de anlatı düzeyidir. Genette, *Narrative Discourse Revisited* (Anlatı Söylemine Dönüş) adlı kitabında anlatı düzeyi konusunu daha ayrıntılı olarak ele alır. Bu kitaptan alıntılanmış aşağıdaki tablo bu kavramın anlaşılmasına yardımcı olacaktır (85):



Tablo 5: Anlatı düzeyleri (Genette, *Narrative Discourse Revisited* 85)

Dışöyküsel (*extradiegetic*) anlatıda (A), ilk anlatı dışarıdan biri tarafından anlatılır. Bu durum yazarın anlatıcı olmasını gerektirmez. Öyküsel (*diegetic*) ya da içöyküsel (*intradiegetic*) anlatıda (B) öykü anlatıda bir karakter tarafından anlatılır. Anlatı düzeylerini anlatıcının konumuna belirler.

Anayurt Oteli romanı dışöyküsel (*extradiegetic*) bir anlatıcı tarafından anlatılır. Fakat romanın bazı yerlerinde içöyküsel (*intradiegetic*) anlatıcı da görülmektedir:

[A]vluya olmaz bodruma kazıp bir gece ölüyü ağır ağır
merdivenlerden sürüklerken başından tutup çekersem ayakları
ayaklarından tutarsam başı basamaklara vura vura indirirken bir
gören olmasa bile kadını köyden bir yakını ararsa polise giderse
ararlarsa bakkal tanıklık edebilir[.] (özgün vurgu 84-85)

Burada, Zebercet'in iç monoloğundan alıntılıdığım kısa bir bölüm bulunmaktadır. Bu iç monolog aralıksız ve noktalama işareti kullanılmadan yaklaşık olarak iki sayfa sürmektedir. Burada dışöyküsel anlatıcıdan, içöyküsel anlatıcıya geçiş, düzey değişimini de beraberinde getirmektedir.

“Ses” (*voice*) bölümünde son olarak inceleyeceğimiz konu “kişi”dir. Brian Henderson, “Filmde Zaman, Kip ve Çatı” başlıklı yazısında Genette'in kişi konusunda, “birinci kişi” ile “üçüncü kişi” anlatıları arasındaki ayrımı reddettiğini belirterek önemli bir noktaya dikkat çeker:

Her anlatış, tanımlamaya göre birinci kişinin ağzından sunulur. Bir anlatıcının kendi anlatısı içinde yer alabilmesi için tek yol budur. Asıl sorun anlatıcının birinci-kişiyi, karakterlerinden birini belirtmek için kullanıp kullanmayacağıdır. Ama böyle bile yapsa, anlatış ağzı ve karakter ayrı kalır, birleşmez. Çünkü bir kere, anlatıcı hemen her

zaman, hatta kahraman kendi bile olsa, kahramandan çok şey bilir.

(18)

Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı kitabında anlatan kişi açısından temelde iki tür anlatı olduğunu belirtir: Birinde, anlatıcı anlattığı öyküde yer almaz. Öbüründe ise, anlatıcı anlattığı öyküde kişi olarak yer alır. Bunlardan birinci tür anlatı elöyküsel (*heterodiegetic*), ikincisi de özöyküsel (*homodiegetic*) olarak adlandırılır. Özöyküsel tür içinde de en azından iki çeşit anlatıcı ayırt edilir. Birinde anlatıcı anlatısının kahramanıdır; diğerinde ise, anlatıcı ikincil bir rol oynar. Bu rol, bir gözlemci, bir tanık rolü olabilir. Eğer anlatıcı anlatıdaki önemli kişilerden biri ise, benöyküsel (*autodiegetic*) olarak adlandırılır. Bu kavram, bir bakıma özöyküselin kuvvetli bir derecesini temsil eder (244-45).

Genette, anlatı düzeyleriyle bağlantılı olarak dört çeşit anlatıcı olduğunu belirtir: 1) Dışöyküsel-elöyküsel: Anlatıcı, içinde olmadığı öyküyü birinci dereceden anlatır. 2) Dışöyküsel-özöyküsel: Anlatıcı, kendi öyküsünü birinci dereceden anlatır. 3) İçöyküsel-elöyküsel: Anlatıcı, içinde olmadığı öyküyü ikinci dereceden anlatır. 4) İçöyküsel-özöyküsel: Anlatıcı, kendi öyküsünü ikinci dereceden anlatır (248).

*Anayurt Otel*i romanının büyük bir bölümünde anlatıcı içinde olmadığı bir öyküyü birinci dereceden anlatır. Başka bir deyişle romanın genelinde dışöyküsel-elöyküsel (*extradiegetic-heterodiegetic*) anlatıcı görülmektedir. Yukarıda örneğini verdiğim Zebercet'in iç monoloğunda ise, içöyküsel-özöyküsel (*intradiegetic-homodiegetic*) anlatıcı bulunmaktadır; yani anlatıcı kendi öyküsünü ikinci dereceden anlatmaktadır.

Robert Burgoyne, "Film Narratology" (Film Anlatı Bilimi) adlı makalesinde Genette'in edebî anlatıcı için yaptığı sınıflandırmayı benzer bir şekilde sinemaya uygular ve iki temel anlatıcı türü olduğunu belirtir: Birincisi, karakter anlatıcı,

öykünün, filmdeki bir karakter tarafından anlatılmasıyla oluşur. Bu, Genette'in terminolojisinde içöyküsel (*intradiegetic*) anlatıcı olarak adlandırılır. Eğer karakter kendi öyküsünü anlatıyor ve bir aktör olarak görünüyorsa, buna özöyküsel (*homodiegetic*) anlatıcı, eğer karakter filmde görünmüyorsa, elöyküsel (*heterodiegetic*) anlatıcı denir. İkinci anlatıcı türü, sessel ve görsel kayıtların denetiminde olan dışöyküsel (*extradiegetic*) anlatıcıdır. Burada kişisel olmayan bir anlatım söz konusudur (96-98).

Romandan farklı olarak filmdeki anlatıcılardan biri dışsesdir. Özellikle romanın filme uyarlanmasında dışses (*voice-over*), anlatım kolaylığı sağlayan bir olanaktır. Dışses anlatımı bütün filme yayılmaz. Brian Henderson, "Filmde Zaman, Kip ve Çatı" adlı makalesinde dışses kullanımına *Vadim O Kadar Yeşildi Ki ve Eve* adlı filmlerden örnekler vererek dışsesin işlevlerine değinir: "[D]ışsesin işlevi, yalnızca karmaşık bir durumu tanıtmak değil, anlatının şimdiki zamandan geçmişe geçişine yani, filmin geri kalanının tümünü ya da büyük bölümünü kapsayacak bir değişikliğe köprü oluşturmaktır" (20). Bütün bunlara ek olarak Seymour Chatman'ın *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Anlaşmak: Kurmaca ve Filmde Anlatı Retoriği) adlı kitabında vurguladığı şu nokta unutulmamalıdır: Sinemasal anlatıcı sadece dışsesle tanımlanamaz. Dışses, sinemasal anlatıcının bir parçasıdır (134). Çünkü sinema birçok parçadan oluşan karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu nedenle buraya kadar anlatılan sinemadaki anlatıcı türlerinin tek başlarına anlatıcı işlevini üstlenmediklerini vurgulamak gerekir. Bu tezin "Ek Ç" bölümünde yer alan ve Seymour Chatman'dan alıntılanan (135) "Sinemasal Anlatıcı" tablosu sinemanın karmaşık anlatıcı yapısını çok iyi ortaya koymaktadır. Sinemasal anlatıcının işitsel ve görsel olmak üzere iki temel yapısı vardır ve sinemasal anlatıcı, bu başlıkların altında yer alan ses, müzik, efekt, ışık,

renk, dekor, oyuncular, kurgu, kamera açıları ve hareketleri gibi birçok parçanın bütünleşmesinden oluşmaktadır.

Bütün bu öğelerin sinemasal anlatıcıyı meydana getirdiğini aklımızdan çıkarmadan Genette'in sınıflandırmasına dönerek *Anayurt Oteli* filmini anlatıcı açısından belirlemeye çalışalım. Filmin başında ("Zamanın İzinde" bölümünde alıntıladığımız) Zebercet'in iç monoloğuyla karşılaşırız. Zebercet'in izleyicilere geçmişini özetlediği bu sahnede içöyküsel-özöyküsel (*intradiegetic-homodiegetic*) bir karakter anlatıcısı vardır. *Anayurt Oteli* filminin diğer bölümlerinde ise dışöyküsel (*extradiegetic*) bir anlatıcı bulunmaktadır. Aslında dışöyküsel anlatıcı, "Sinemasal Anlatıcı" tablosunda yer alan bütün öğelerden oluşur. *Anayurt Oteli*'nde bu tabloda bulunan öğelerin hepsi birbiriyle uyum içinde kullanılarak yalın bir sinemasal anlatım yaratılmıştır. Ayrıca bu tabloda bulunmayan yazı ögesi de *Anayurt Oteli*'nde anlatıcının bir parçası olarak kullanılmıştır. Zaman bildiren bölüm geçişleri izleyiciye yazıyla aktarılmıştır.

SONUÇ

Günümüzde sinema ve edebiyat sanat dalları birbirinden daha fazla yararlanmakta ve bazı tekniklerin kullanımı açısından birbirlerini beslemektedirler. Birçok roman tekniği, sinemada, sinema tekniği de romanda kullanılmaktadır. Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II” adlı yazısında iki sanatın buluşma noktasını Colette Audry’den yaptığı bir alıntıyla şöyle ifade eder: “Sinema ‘kamarasını bir kişi konumuna getirir’ken romancı da ‘kişisini bir kameraya dönüştürmektedir’; ‘birincisi objektifi insanlaştırır, ikincisi insan kişiliğini deyimin geniş anlamıyla nesnelleştirir” (484).

“Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: *Anayurt Otel*” başlıklı bu tezde, Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel* romanı ve Ömer Kavur tarafından aynı adla bu romandan sinemaya uyarlanan film, yapısalcı bir yaklaşımla incelendi. *Anayurt Otel* filmini, “Giriş: Perdedeki Roman” bölümünde özetlenen Cemal Aykın’ın yaptığı uyarlama sınıflandırmasına göre değerlendirdiğimizde bu filmin, romanı, sinema dilinde yeniden yaratmaya çalışan bir uyarlama olduğumuzu görürüz. Kavur, romanın ruhunu, atmosferini filme yansıtmayı başaramamıştır. Fakat uyarlamadaki en önemli sorun, Zebercet’in geçmişle bağlantılarının tam olarak verilememiş olmasıdır. Bu nedenle Zebercet’in bazı eylemlerinin nedenleri belirsiz kalmış ve filmin anlamsal boyutu eksik

bırakılmıştır.

Anayurt Otel, konusu ve yapısal özellikleri dolayısıyla modern bir romandır. Romanda anlatılan, yalnız, çevresine yabancılaşmış, iletişim kuramayan Zebercet'in öyküsü, aynı zamanda modern bireyin sorunlarını da içermektedir. Ayrıca romanda zamanın kurgulanışı ve anlatı tekniklerinin kullanımı açısından da bu görüş desteklenmekte yani biçim ve içerik uyum içinde olmaktadır.

Dünya edebiyatında modern romanın önde gelen temsilcileri ve Yeni Roman akımının ataları olarak kabul edilen Proust, Joyce, Kafka ve Faulkner gibi yazarlar ve Yeni Roman akımı temsilcileri, romanı sinemasal anlatıma yaklaştırmışlardır. Yusuf Atılgan'ın okuduğu ve etkilendiği yazarlar arasında da bu isimler bulunmaktadır. *Anayurt Otel* romanında da bu etkiyi gözlemlememiz olanaklıdır; *Anayurt Otel* sinemasal anlatıma yakın olmakla kalmayıp “sinema teknikleri”ni kullanan bir romandır. Bu tezde ispatlamaya çalıştığım bu savı destekleyen bulgular çerçevesinde roman ve filmdeki benzer ve farklı yapıları bazı temel noktalara dikkat çekerek şöyle özetleyebiliriz.

Anayurt Otel romanında zaman önemli bir öğedir. Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman* adlı kitabında zamanla ilgili olarak şunları belirtir: “Çağdaş romanın ana kişisi **zaman**'dır. Proust'tan, Faulkner'dan beri geçmişe dönüşler, zamanca kopuşlar hikâyenin (anlatılanın) kuruluşunun, mimarisinin temelidir. Aynı durum sinemada da apaçık görülmektedir” (özgün vurgu 94). *Anayurt Otel*'nde de zamanı bir karakter olarak düşünmemiz mümkündür. Bu romanda geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçerek kurgulanmaktadır. Ayrıca zamansal sapmalara sık rastlanmakta ve birçok içsel ve dışsal gerileme bulunmaktadır. Fakat filmde hiç geriye dönüş kullanılmamakta sadece birkaç sahnede geçmişten bahsedilmektedir. İki yapıt arasındaki zamansal değişiklikler ise şöyle sıralanabilir:

- 1) Romanda anlatı zamanı 22 gün, filmde 25 gündür.
- 2) Romanda öykü zamanı 124 yıl, filmde hiç geriye dönüş olmadığı için anlatı zamanıyla aynı, yani 25 gündür.
- 3) Roman 1963, film 1986 yılında geçmektedir.
- 4) Romanda Zebercet 33, filmde 36 yaşındadır.

Modern romanın ve sinemanın temelinde yer alan eşzamanlılık, *Anayurt Oteli*'nde de görülmektedir. Zebercet'le yaşlı bir adamın mezarlıktaki konuşmasında karşılaştığımız gibi bir kişi konuşurken diğerinin ne yaptığı ya da çevresindeki ayrıntılar parantez içinde anlatılır. Bu, daha çok senaryo yazımında kullanılan bir tekniktir. Senaryoda kişilerin konuşmalarının yanına parantez içinde kişinin görünüşü, dinleyen kişinin o sırada ne yaptığı, olayın geçtiği mekânı tanımlayan görsel özellikler ya da çekimle ilgili ayrıntılar belirtilir.

Sinemada izlediğimiz her şey o an oluyormuş gibidir, yani egemen olan şimdiki zamandır. Romanı sinemasal anlatıma yakınlaştırmaya çalışanlar, özellikle de Yeni Roman akımının temsilcileri, romanda şimdiki zamanı daha çok kullanırlar. *Anayurt Oteli*'nde de bazı yerlerde şimdiki zamana rastlanmaktadır. Fakat Yeni Roman akımından farklı olarak genellikle di'li geçmiş zamanın görüldüğü de belirtilmelidir.

Zaman açısından roman ve film arasındaki bir diğer farklılık, filmin sabit bir izleme süresi varken, romanın sabit bir okuma süresinin olmamasıdır. Bu da doğrudan hız incelemelerindeki sonucun kesinliğini etkilemektedir. *Anayurt Oteli* romanı ve filminin öykü zamanlarının farklı olmasından kaynaklanan iki değişik grafikte karşılaşmaktayız. “Romanda Her Bölümde Bir Sayfaya Düşen Gün” ve “Filmde Her Bölümde Bir Güne Düşen Süre” başlıklı bu iki grafik iki yapıt arasındaki farklılığı görmemiz açısından önemlidir.

Roman ve film sanatları arasındaki ilişkide betimlemelerin önemli bir yeri vardır. Betimlemeler, romanları görselleştirmede etkin bir rol oynar ve bu noktada betimlemelerde kullanılan sıfatların niteliğine de dikkat edilmelidir. Alain Robbe-Grillet, Yeni Roman akımında ölçmekten, yerleştirmekten, sınırlandırmaktan, belirtmekten hoşlanan tasvir edici, ortaya koyucu sıfatlar kullanıldığını belirtir (48). *Anayurt Oteli*'nde de daha çok somut özelliklerin ortaya konduğu, okuyucunun olayları, nesnelere, kişileri gözünün önünde canlandırabilmesini sağlayacak nitelikte sıfatlarla oluşturulmuş betimlemeler çoğunluktadır. Roman ve filmdeki betimlemelerin zaman açısından farklı yapıda olabileceklerini de belirtmemiz gerekir. Romandaki betimlemeler bir duraklama sayılabilir, yani anlatı zamanı o satırlarda durabilir. Fakat filmde duraklamayla karşılaşmayız, çünkü zaman sürekli akar.

Roman ve filmdeki temel farklılıklardan biri de anlatanla anlatılan arasındaki mesafenin boyutudur. “Benzeti”de (*mimesis*) mesafe en az, “saf anlatı”da (*diegesis*) mesafe daha fazladır. Roman ve filmde kimi bölümler benzetimsel kimi bölümler de saf anlatıya dayanan bir anlatımı içerirler. Fakat sinemanın “benzeti”ye, romanın da “saf anlatıya” daha yakın olduğunu belirtmemiz gerekir, çünkü “benzeti” göstermeye, “saf anlatı” ise anlatmaya dayanmaktadır. *Anayurt Oteli* romanında göstermeye ve sinemasal anlatıma en yakın tür olan kişisel anlatım konumuyla karşılaşmaktayız. Olaylar dışarıdan biri tarafından nesnel bir anlatımla sunulur. Bu konumdaki anlatıcı, tarafsız bir kameranın işlevini görür.

Anlatıcı açısından iki tür arasında benzerlikten çok farklılık vardır. Bu konuda sinemanın karmaşık teknik özellikleri devreye girer. Sinemasal anlatıcı, bir sahnede kameranın nerede durduğu, nasıl hareket ettiği, ışığın hangi filtreyle nereye yerleştirildiği, oyuncunun ne giydiği, nasıl oynadığı, mekânın nasıl düzenlendiği,

hangi kurgu tekniklerinin kullanıldığı, seçilen müzik ve efektlerin niteliği gibi birçok parçadan oluşmaktadır.

Roman ve sinema arasındaki etkileşim iki sanatı da dönüştürmeye devam edecektir. Roman açısından bu etkileşim, yapısal dönüşümleri ve yeni anlatı tekniklerini ortaya çıkaracaktır. 1973 yılında Yusuf Atılgan tarafından yazılan *Anayurt Otel*i, romanda “sinema teknikleri”nin nasıl kullanıldığını ve romanın sinemasal anlatıma nasıl yaklaştırıldığını göstermesi açısından önemli bir örnek oluşturur.

EKLER

EK A: SÖZLÜK

Anlatı: Narrative

Anlatı bilimi: Narratology

Araya giren öyküleme: Interpolated narrating

Benöyküsel: Autodiegetic

Benzeti: Mimesis

Dışöyküsel: Extradiegetic

Dışsal gerileme: External analepsis

Dışses: Voice-over

Duraklama: Pause

Eksilti: Ellipsis

Elöyküsel: Heterodiegetic

Eşit olmayan zaman dilimleri: Anisochronies

Eşzamanlı öyküleme: Simultaneous narrating

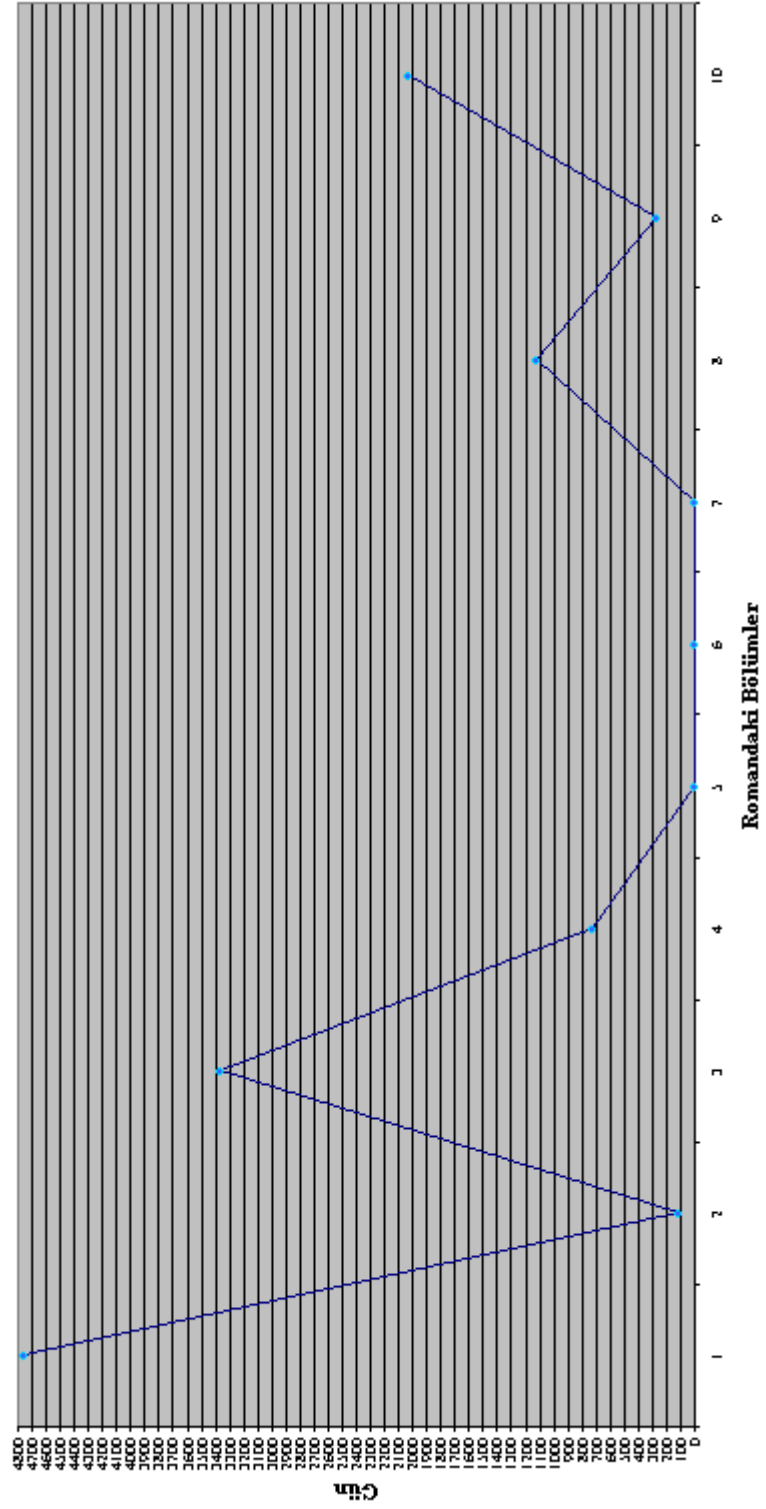
Gerileme: Analepsis

Geriye dönüş: Flashback

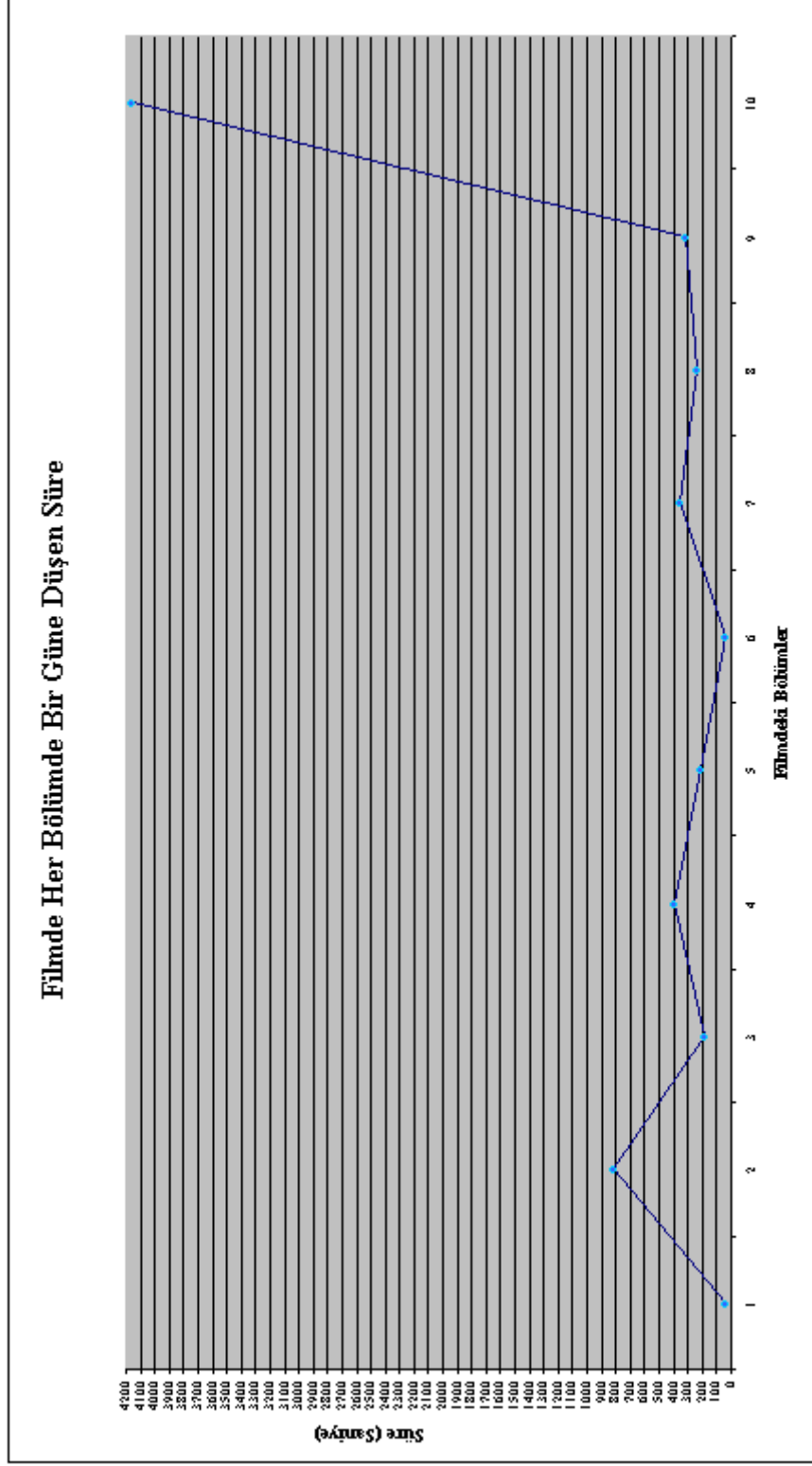
İçöyküsel: Intradiegetic
İçsel gerileme: Internal analepsis
İleri atlayış: Flashforward
Kip: Mood
Odaklanma: Focalization
Önceden öyküleme: Prior narrating
Önceleme: Prolepsis
Öykü: Story
Öyküleme: Narrating
Özöyküsel: Homodiegetic
Saf anlatı: Diegesis
Sahne: Scene
Sahte yineleme: Pseudo-iterative
Ses: Voice
Sıklık: Frequency
Sıra: Order
Sinemasal odaklanma: Ocularization
Sonra gelen öyküleme: Subsequent narrating
Süre: Duration
Tekilci sahne: Singulative scene
Üstöyküsel: Metadiegetic
Yinelemeci anlatı: Iterative narrative
Yinelenen anlatı: Repeating narrative

EK B

Romanda Her Bölümde Bir Sayfaya Düşen Gün



EKC



EK D

Resim 1 : Zebercet



Resim 2 : Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadın



Resim 3 : Zebercet'in Yengesi Semra Hanım



Resim 4: Ortalıkçı Kadın



SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Altınay, Cihan. “Kavur Sineması Üzerine Düşünceler”. *Adam Sanat* 41 (Nisan 1989): 72-79.
- Akdeniz, Mükerrerem. “Yeni Roman ve Nathalie Sarraute”. *Yönelişler*. Nathalie Sarraute. Çev. Mükerrerem Akdeniz. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967. 5-18.
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.
- Aslanyürek, Semir. *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.
- Atılğan, Yusuf. *Anayurt Oteli*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- . *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- . *Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- . *Canistan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Aykın, Cemal. “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri I”. *Türk Dili* 382 (Ekim 1983): 360-78.
- . “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II”. *Türk Dili* 383 (Kasım 1983): 482-502.
- Balabanlılar, Mürşit. “Hapis, İntihar ve İşkence”. Yüksel ve diğer. 65-68.
- Barthes, Roland. *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988.
- Batur, Enis. “Anayurt Oteli”. Yüksel ve diğer. 210-12.

- . “‘Anayurt Oteli’ İçin Angiographie”. *Yazının Ucu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 294-97.
- . “Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım”. *E/Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 266-80.
- Bazin, André. “Arı Olmıyan Bir Sinema İçin”. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995. 105-41.
- Bek, Kemal. “Anayurt Oteli’nde Zebercet’in İkilemi”. *Yüksel ve diğer*. 347-52.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London ve New York: Routledge, 1992.
- Burgoyne, Robert. “Film Narratology”. *New Vocabularies in Film Semiotics*. Robert Stam ve diğer. New York: Routledge, 1992. 69-122.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca ve London: Cornell University Press, 1990.
- Chion, Michel. *Bir Senaryo Yazmak*. Çev. Nedret Tanyolaç. İstanbul: AFA Yayınları, 1987.
- Cömert, Bedrettin. “Yazık Oldu Zebercet Efendiye”. *Yüksel ve diğer*. 220-27.
- Demir, Yalçın. “Film Niçin Zaman ve Mekan Sanatıdır?” *Demir haz.* 11-17.
- . “Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Roller”. *Demir haz.* 47-63.
- Demir, Yalçın, haz. *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık, 1994.
- Doğan-Topcu, Aslıhan. “Filmsel Zamanın Oluşturulmasında Kullanılan Zaman Atlamalarının Geleneksel ve Çağdaş Anlatı Sinemasında Anlatısal Yapı İle

- İlişkileri”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1999.
- Eagleton, Terry. “Yapısalcılık ve Göstergibilim”. *Edebiyat Kuramı*. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 1990. 114-48.
- Erdem, Tuna. “Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*. Haz. Deniz Derman. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001. 165-79.
- Ertürk, İsmail. “Yusuf Atılgan’ın Sinema Salonlarında Bir Gezi Denemesi”. *Kitaplık* 41 (Mayıs-Haziran 2000): 94-98.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Çev. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- . *Narrative Discourse Revisited*. Çev. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.
- Giddings, Robert ve diğer. “The Literature/Screen Debate: An Overview”. *Screening Novel*. Hong Kong: The Macmillan Press, 1990. 1-27.
- Göktürk, Akşit. *Okuma Uğraşısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Gürbilek, Nurdan. “Taşra Sıkıntısı”. *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995. 42-67.
- Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev. Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- Henderson, Brian. “Filmde Zaman, Kip ve Çatı”. Çev. Nilgün Abisel. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Basımevi, 1986.
- İleri, Selim. “Bir Roman- Bir Eleştirmen”. Yüksel ve diğer. 195-99.
- . “Yusuf Atılgan İçin”. Yüksel ve diğer. 385-86.
- “İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema & Televizyon Bölümü, Ömer Kavur”. T.y.

<<http://www.ibun.edu.tr/tr/ftv/cv/omer.htm>>

Jahn, Manfred. "Narratology: A Guide to the Theory of Narrative". 21 Kasım 2001.

<<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>>

Kavur, Ömer, uyar. *Anayurt Otelı*. Yaz. Yusuf Atılgan. Yön. Ömer Kavur. Yap.

Cengiz Ergun. Oy. Macit Koper, Serra Yılmaz, Orhan Çağman, Şahika

Tekand. Odak Film-Alfa Film, 1986.

—. "Kişisel Görüşme". 2 Kasım 2001.

Kıran, Prof. Dr. Zeynel ve Prof. Dr. Ayşe (Eziler) Kıran. *Yazınsal Okuma Süreçleri*.

Ankara: Seçkin Yayınevi, 2000.

Mascelli, Joseph V. *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. Çev. Hakan Gür. Ankara: İmge

Kitabevi, 2002.

Montagu, Ivor. "Ritm". Demir haz. 157-69.

Moran, Berna. "Aylak Adam'dan Anayurt Otelı'ne". Yüksel ve diğer. 327-46.

Oktay, Ahmet. "İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılgan'da Yabancılaşmış Birey Üzerine

Notlar". Yüksel ve diğer. 304-15.

Onart, Ülker. "Bir İletişim Çıkmazı: Zebercet". Yüksel ve diğer. 239-62.

Orr, John. *Sinema ve Modernlik*. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Bilim ve Sanat

Yayınları, 1997.

Özgüç, Agâh. *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul: AFA Yayınları, 1995.

Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Platon. *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyuboğlu ve M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş

Bankası Kültür Yayınları, 2001.

Ricardou, Jean. "Öyküleme Zamanı - Öykü Zamanı". Çev. Salâh Birsal. *Türk Dili*

Eleştiri Özel Sayısı II 234 (Mart 1971): 596-603.

Rifat, Mehmet. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları I*. İstanbul: Om

- Yayınevi, 2000.
- . *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2*. İstanbul: Om Yayınevi, 2000.
- . “Yusuf Atılgan ve Anayurt Oteli”. Yüksel ve diğeri. 213-19.
- Robbe-Grillet, Alain. *Yeni Roman*. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989.
- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1998.
- Stanzel, Franz K. *Roman Biçimleri*. Çev. Fatih Tepebaşalı. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *Poetikaya Giriş*. Çev. Kaya Şahin. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Tomaşevski, Boris. “Tema Örgüsü”. *Yazın Kuramı*. Der. Tzvetan Todorov. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. Cogito 36. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 225-59.
- Ustaoglu, Yeşim. “Sinema ve Yazın İlişkisi”. *Sanat Olayı* 34 (Mart 1985): 69-71.
- “Vesika-lık: Yusuf Atılgan”. *Kitap-lık* 41 (Mayıs-Haziran 2000): 79-119.
- Yağcıoğlu, Semiramis. “Bilgili Seyirci ve Anlamlandırma Süreci”. *Argos* 43 (Mart 1992): 60-62.
- Yavuz, Hilmi. “Romanda Psikolojik Yabancılaşma (II): Anayurt Oteli”. Yüksel ve diğeri. 233-38.
- Yücel, Tahsin. *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Yüksel, Turan. “Yusuf Atılgan’ın Özgeçmiş Belgeseli”. Yüksel ve diğeri. 11-52.
- Yüksel, Turan ve diğeri, haz. *Yusuf Atılgan’a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.

ÖZGEÇMİŞ

Reyhan Tutumlu, 1975 yılında Almanya’da doğdu. Orta ve lise öğrenimini İzmir İnönü Lisesi’nde tamamladı. 1998 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü’nden mezun oldu. Bir yıl *Okul ve Aile* dergisinde muhabir olarak çalıştı. 1999 yılından beri Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans öğrencisidir.