

## ANAYURT OTELİ'NE KENT VE TAŞRA GERİLİMİNDEN BAKMAK

Osman Özarslan

Ömer Kavur'un 1987 yılında yönetmenliğini yapmış olduğu *Anayurt Otel*i filmi, Yusuf Atılgan'ın 1973 yılında aynı isimle yazdığı romanın sinemaya uyarlanması. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i romanı, ilk yayınlandığı dönemde çok rağbet görmese de, uzunca bir süredir, Türkiye edebiyatının klasikleri arasında, yazarın *Aylak Adam*'ı ile birlikte hak ettiği yeri aldı. *Anayurt Otel*i film olarak ise ne ana akım Yeşilçam klasikleri içinde ne de 90'lardan sonra gelişen Yeni Sinema'nın "klasik" eserlerinden birisi olarak görülüyor, ya da en azından böyle bilinmiyor. Bu filmin dışarıda bilinirliği ya da bilinir dışarıdalığı, sinemada taşracılığın kanonik hale gelmediği yıllarda çekilmiş olan *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Selamsız Bandosu* (Nesli Çölgeçen, 1987), *Milyarder* (Kartal Tibet, 1986) gibi son derece önemli taşra filmleri ile aynı kaderi paylaşır.

Bu filmleri dışarılıklı kılan şey, o yıllarda taşralı dışarılanmanın henüz ana akım sinema tarafından içerilmemiş olmasıyla ilgilidir; ya da dışarılanma duygusu, bu duygu ve fikir etrafında çekilmiş filmleri içerecek müstakil bir alan oluşturabilmiş değildir. Bunun için, 90'lı yıllardan itibaren Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin, saf sıkıntı ve mutlak çıkışsızlık duyguları etrafında inşa edecekleri taşra filmlerini beklemek gerekecektir.

90'larda çekilen bu saf çıkışsızlık ve klostrofobik kapanma filmleri, özellikle Nuri Bilge Ceylan sinemasında tümüyle mekân ile ilgilidir; 80'li yıllarda çekilmiş olan taşra filmleri ise bunu ilişkiler üzerinden kurmaya çalışır, mekân ise unsurlardan birisidir. Zebercet'in karmaşık geçmişi, yalnızlığı; *Mine*'de Mine'nin arzu dolu dünyasına karşılık ruhsuz kocası; *Selamsız Bandosu*'nda merkezin taşraya geçerken şöyle bir sallanan eli, *Milyarder*'de bitmeyen dünürçülük, akrabalık hiyerarşileri ve bunun etrafında dönen muhafazakâr dünya, hep ilişkiler üzerinden kurulur.

Tekrar *Anayurt Otel*i filmine dönersek, mekânsal kapanmanın diğerlerine göre kahramanların ruhunda yarattığı sıkıntının, klostrofobik etkilerin daha net görüldüğü, gözlenebildiği bir film. **Yusuf Atılğan**'ın 1945-46 yılları arasında geçirdiği 10 aylık tutukluluk, kitabın 12 Mart darbesinin etkileri altında yayınlanmış, filmin 12 Eylül darbesinin etkileri altında çekilmiş olması vb. sebepler, mutlaka, **Kavur**'un filminde mekânı vurgulu hale getiren unsurlar arasında. Bu bakımdan, *Anayurt Otel*'nin ağırlık merkezi, mekânsal kapalılık ve kapanma ile ruhsal kapanmanın iç içe geçtiği ilişkiler düzleminde, bu ilişkileri çatlatan bir yabancı/ötekinin etkileri arasındaki gerilimlerdir. Dolayısıyla, *Anayurt Otel*i hakkındaki bu analiz, en genel anlamıyla, Zebercet ve Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'ın karşılaşmasını, modernliğin en bilindik aşk-nefret ilişkilerinden birisi olan kent-taşra gerilimi üzerinden görmeye çalışacaktır.

Bu bakımdan filmin en can alıcı sahnesi ve olayı olan, Zebercet ile Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'ın karşılaşması aslında, mekânsal bir olaydır. Bu karşılaşmayı bu kadar güçlü kılan şey, bu film ile inşa edilmeye başlanmış olan taşranın çıkışsızlığı ve kapanma duygularının, neredeyse taşrayı tümüyle inşa eden şey olmasıdır. Bundan dolayı, filmin okunması öncelikle, Zebercet'in filmin başından başlayarak zikrettiği tarihler aracılığı ile Anadolu'nun taşralaştırılmasına ama bilhassa filmin kendi taşralaşma hikâyesine odaklanacak.

İkinci olarak, taşralı öznelliği tıpkı bu filmde de yapıldığı gibi, ufku kentlerin sınırları tarafından çizilmiş bir özneliktir (Bora, 2018). Taşralı, kentin surlarının dışında bırakıldır. Birkaç kez görebildiği yaşayabildiği kentlilik deneyimi, taşralı için, imgeden fanteziye, fanteziden de fetişe doğru ilerleyen hezeyanlarla doludur.

Bu taşralı hezeyanlar ve bunların derinleşmesi, Zebercet'in kendi hayatına giderek yabancılaşması bu filmin merkezinde durur. Bu hezeyanları filmde, Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın ile Zebercet'in karşılaşması, kadından geriye kalanlar ve bu kapalı dünyada Zebercet'in fantezi dolu hatıralar ve giderek kutsallaşan kalıntılar arasında bocalaması üzerinden takip ederiz. Ve tüm bunları belirli bir perspektiften, Zebercet'in bakış açısıyla görürüz. Şimdi taşraya ve kente taşralının gözünden ama kentli bakışların tesiri altında bakan bu filmi tercüme etmeye çalışalım.

## -I- “Ben Zebercet” ya da Anadolu’nun Taşralaştırılması

Zebercet’in “müdürlüğü”nü yaptığı konak, 1839 yılında konak olarak inşa edilmiş, 1923’te otele dönüştürülmüştür. Kendisi 28 Kasım 1950’de doğmuş, 1960’da sünnet olmuş, 71’de terhis ve otelde çalışmaya başlamış, 1980’de de otelin müdürü olmuştur. Çıldırmaya başladığı gün ise, otelde kızını boğmaktan firari adamın gittiği, Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın’ın gelişinin üzerinden 7 gün, gelmeşişinin üzerinden 6 günün geçtiği 29 Ekim 1987 günüdür.<sup>1</sup>

1839 yılı yani konağın inşa edildiği yıl, aynı zamanda Tanzimat Fermanı’nın ilan edildiği yıldır (İnalçık, 2006). Osmanlı ile taşra derebeyleri arasında sened-i ittifak ile bir yerlere bağlanmaya çalışılan ilişki, daha resmileşir. Bu ferman “tebaanın ve gayri-müslimlerin mal ve can güvenliğini garanti etmesi” ile özel mülkiyet hukukuna göz kırpar ve özel mülkiyet Osmanlı devletçiliği ile taşra derebeyliklerinin ayan sistemleri arasındaki çatlaktan süzülüp büyüme imkânı bulur. Tanzimat fermanına bir tür eklenti gibi geliştirilen 1856 Islahat Fermanı ve bu ikisinin mesnedi ile oluşturulan 1864 ve 1876’da Vilayet Kararnameleri bahsettiğimiz çatlağı büyütür. Bu kararnameler ile halen kullanılan, kent ve taşra idareleri oluşturulacak ama o yıllarda bu işler büyük oranda görenek hukuku üzerinden ilerlediğinden, Osmanlılar ile derebeyler arasında malikâne, temlikler, çiftlikler arasındaki boğum boğum olmuş gerilimlere yeni katmanlar eklenecek; her ıslah çalışması yeni bir sorunu doğuran yeni bir başarısızlık hikâyesi olarak kalacaktır.

Konağın, otele dönüştüğü 1923 yılı elbette cumhuriyetin ilan edildiği yıl. Dahası, Osmanlı’dan kalan, görenek hukukunun ve karmaşık mülkiyet ilişkilerinin Avrupalı tarzda bir mülkiyet hukuku ile değiştirilmesi de demek cumhuriyet. Dolayısıyla, sanayi Osmanlı ve erken cumhuriyette hiçbir zaman bugün anladığımız anlamda endüstriyel bir atılım da yapamamış olduğu için, Cumhuriyet en azından teorik olarak konakları ve derebeyliği tasfiye etme iddiası

---

<sup>1</sup> Bu esnada kitapta daha ayrıntılı anlatılan ama filmde şöyle bir değinilip geçildiği şekliyle, ailenin diğer bütün fertleri bir vesile ölmüşler ya da büyükşehre taşınmışlardır. Kitap 1973’te yayınlanır, film ise 1987’de çekilir, bu aile meselesinde zaman kırılması yaratacağı için, filmde aile meselesini pek görmeyiz. Öte yandan, kitapta aile meselesi son derece karmaşıktır, çünkü Zebercet kendisini Keçecizadelerden görmektedir ama o ailenin gayri-meşru çocuğudur, bu bakımdan ne atılabilir ne içerebilir. Bu arada kalmışlık, taşralı özneliği görünür kılmak için harika bir optik kırılmadır.

taşıdığından, zaman, artık konaklı derebeylerin değil, mekân sahibi tüccarların zamanı.

Öte yandan, Zebercet'in film boyunca kendisine, soranlara çok net bir şekilde açıklayamadığı "kim olduğu" sorusu, aslında Cumhuriyetin ne olduğu sorusuna benzer. Bir yanda tasfiye edilmeye çalışılan ama diğer yandan bir türlü kopulamayan, geleneksel mütegalibe, toprak ağaları, derebeyler; diğer yanda cumhuriyeti modernist bir kalkınmacılık projesi olarak gören, sanayileşme ve ticareti geliştirmeye çalışan güçler.

1950 senesi, erken cumhuriyetin karışık ve kendi idealleri içinde gayri meşru sayılabilecek ilişkilerinin sonucunda, DP'nin iktidara geldiği yıldır. Osmanlı'dan kalan mülkiyet ilişkileri, siyasetçiler ve geleneksel muktedirler sınıfı tasfiye edilememiş, yalnızca bir süre geriletilmiş; tüm bunların sonucunda DP, cumhuriyetin modern kalkınmacı projesini köy seviciliği, muhafazakâr popülizmi ve taşra siyasetçiliği ile alaşağı etmiştir. DP iktidara gelir gelmez Kore'ye asker çıkartma kararı almış, buna karşı çıkan **Behice Boran** ve arkadaşları tutuklanmış ve sonrasında bildiğimiz DP'nin proto-faşizan popülist iktidarı yaşanmıştır. Daha spesifik olarak 28 Kasım 1950 yani Zebercet'in doğduğu gün, Kore'de, Türk askerlerinin oryantasyonunu tamamlayıp sıcak çatışmalara girmeye başladığı, şehit ve gaziler vermeye başladığı tarihtir.

1960 yani 27 Mayıs darbesinin olduğu sene, Zebercet sünnet olmuştur. Taşra popülizminin her şeyi olan sandık siyaseti; senato, anayasa mahkemesi, sendikalar, talebe teşkilatları vb. sivil toplum tarafından denetlenmeye açık hale gelmiş, tüm bunların üzerine askerın süngüsü, Demokles'in kılıcı olarak yerleşmiştir. Yani, taşra popülizmi yasal kurumlar ile kastrat hale getirilirken, Zebercet de sünnet ile iğdiş edilmiştir.

1971 bu anlamda, 1960'ta yavaşlayan ve denge-denetim mekanizmaları ile kontrol altına alınan sağ-popülizmin, para-militer ya da dindar muhafazakâr güçler tarafından yeniden 12 Mart darbesi aracılığıyla parlatıldığı bir dönemdir. Halen bitmeyen elitler/elitizm söyleminin kökleri, 1960'tan sonra yaşanan kastrasyonun, kentlerin ve kırların taşrasının paramiliter-muhafazakârları arasında yarattığı hınç ve içerlemeden beslenir ki taşranın paramiliter-muhafazakâr / faşizan örgütlere, bilhassa 12 Mart rejiminden sonra, böylesine meyyal olması, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi, Türkiye'de de, dışarıda bırakılmanın, dışarılıklı olmanın hıncıyla ilgilidir.

Yardımcı kadını öldürdükten sonra başlayan şuursuz hezeyanları ya da hayatının kontrolünü tamamen onun bilinçaltının ele geçirmesi sonucunda (paramiliter muhafazakârlık da Türkiye taşrasının/vasatının bilinçaltıdır) Zebercet bir duruşma görmek üzere, mahkemeye gider. Yargılanan kişi karısını öldürmüştür, neden öldürdüğü tam belli değildir. Dahası ısrarlara rağmen söylememektedir. Zebercet de yardımcı kadını ve kediyi neden öldürdüğünü kendisine açıklayamamaktadır. Mahkeme 28 Kasım 1987 tarihine ertelenir. Mahkeme salonundaki fısıltılardan anlaşılan, yargılanan adamın sonu muhtemel idamdır.

1987 senesi, Türkiye’de bilhassa sosyalistlerin yoğun bir şekilde idam edildiği bir yıldır. 28 Kasım günü de (benim kişisel kanaatim), **Yusuf Atılgan**’ın geçmişte bağlı olduğu sosyalist fraksiyonun yöneticilerinin Türkiye’ye idam zannıyla döndükleri ve tutuklandıkları gündür. Ne var ki, filmin ve senaryonun göndermesi, taşra muhafazakârlığı ya da faşizmi diyelim, insanları astıkça, kendi yetersizliğiyle daha fazla yüzleşmekte ve kendi boynundaki ilmiği biraz daha sıkılmaktadır (bu arada, idam sonrası *ölüm ereksiyonu* meselesini unutmayalım). Zebercet, kendi idam günü olarak 28 Kasım 1987’yi nişanlar, intihardan kaçınmak ister gibidir; kendisini karısını öldüren adamla özdeşleştirerek, yaşamına suç ve ceza ile bir anlam yüklemeye çalışmaktadır. Ama bir süre sonra bu da ona nafîle görünür ve “ne gerek var bunlara” deyip, kendisini asarak intihar eder.

Buraya kadar söylediklerimizi toparlarsak, Zebercet, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e miras kalan mülk ilişkilerinin, sınıf çatışmalarının, görenek hukuku ile modern hukuk arasındaki gerilimlerin çözülmek yerine, gayri-meşru yöntemlerle ve çoğunlukla hukukun askıya alınarak meselelerin bir yere bağlandığı Türkiye tarihinin gayrimeşru çocuğudur.

Ne var ki, tarihin, hukukun, toplumların, gayri-meşru çocuklara ve dışarılanma alanlarına ihtiyacı vardır. Ki modern dünya için bu insan ve mekânı kabaca, “taşra” ve “taşralı” olarak adlandırabiliriz. Zira, insanların sürgüne gönderileceği, sıkıntının ihraç edileceği, sürgünlüğün sıkıntı üzerinden imal edileceği, hepsinden önemlisi, modern dünyanın kalbinde bir atılma tehdidi olarak alabildiğine uzanan dışarısı... Yalnızca savaş ve kıtlık zamanlarında içerilebilen, iç olabilen dışarısı. Fransız Devrimi, Ekim Devrimi, Kurtuluş Savaşı, İspanya ve günümüzde Ortadoğu, Balkanlar, Afrika ve Latin Amerika’da süren lokal savaşlar,

ya ulusal sınırların ya da metropol dünyanın taşrasında gerçekleşen, modern dünyanın dışarıda bıraktığı özneler tarafından yürütülen iç savaşlar... Nasıl dünyada ve Türkiye’de taşra(lı) dünya nimetlerinin dışında ama dünya dertlerinin göbeğinde ise; Keçecizadelerin gayrimeşru çocuğu Zebercet de, ailenin mülk ilişkilerinin dışında ama angaryalarının göbeğindedir.

Dolayısıyla, filmde zikredilen tarihler bir yandan Modern Türkiye’nin arzularına, diğer yandan da bu arzuların taşra ile çatışmasına işaret eder. Her defasında, taşradan gelip merkezi ele geçiren yeni elitler, ülkeyi daha muhafazakâr, daha popülist, daha sıkıcı bir yer haline getirirler... Ve ülkenin boğazındaki ilmik bizzat taşralılar tarafından hepten sıkılır.

## -II- “Boş Odanız Var mı?”

Taşralaşma meselesine biraz etimolojik olarak yaklaşırsak, ne demek istediğimiz biraz daha anlaşılır olabilir: taşra, Osmanlıca *taşgaru* (çıkarmak) deyiminin bozulmuş halidir, yani *dışarıda bırakmak*, *sürgüne göndermek* gibi anlamları vardır; Osmanlı devlet idaresi bakımından en genel anlamıyla merkezi olmayan, İstanbul’da olmayan yerlere işaret eder.

Bu filmde de çok doğru bir şekilde ele alındığı üzere, taşra kendisini sıkılma, sıkılğanlık, çekingenlik, içe kapanıklık üzerinden tanımlanmış bir dışardalık duygusu üzerinden tanımlar. Taşra, dışarıda kalmışların yoksunluklarının dünyasıdır. Bu bakımdan, taşralılık; yeterince kadın, eğlence, alkol, iş, mutluluğu ellerinde tuttuğu varsayılan kentliler ve kentliliğe karşı yer yer içerleme ve hınç ile bileylenmiş gıpta dolu bakış ve bu bakıştan tevarüs eden arzularla dolu fantastik bir ötekini, kentliyi, imal etmektir.

Filmin en önemli ve başarılı tarafı, toplam 3-4 kez görünen ve toplamda bir dakika civarında ekrana yansıyan Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın’ın kelimenin iki anlamıyla da başrol oynayabilmiş olmasıdır. Burada **Şahika Tekand**’ın oyunculuğu kadar, taşra duygusu, coğrafyası, taşra sıkıntısı ve taşra beklentilerinin tam da böyle kurgulanmış olmasının da önemi büyüktür. Kitabın yazıldığı ya da filmin çekildiği yıllarda, taşralının kent deneyimi hâlâ tadımlıktır. Askere, cezaevine, adliyeye, hastaneye, kerhaneye gitmek ya da bin yılda bir gazino-pavyonda felekten bir gece çalmak. Dolayısıyla, taşralının kent ile karşılaşması ilişkisel ve derinlikli değil, son derece yüzeysel ve imgeseldir. Bu

bakımdan deneyim ve bilgi tarafı ile değil, imgesel fetişizmin güdülediği fanteziler etrafında şekillenir. Yani tıpkı filmde kentli kadının son derece fantastik bir imge olarak, sahneye 3-4 kez gelmesi gibi, bir taşralının kent deneyimi ve kentliyle karşılaşması da 3-4'ü geçmez; ama bu karşılaşmalar tıpkı Zebercet'in önce zihnini sonra bütün hayatını, önce fantastik sonra da gotik ve yıkıcı bir hezeyanla paramparça ettiği gibi, bir ömür sürer.

Yani, taşra için kent ve kentli bir fantezidir ama bu fantezinin ikili bir yönü vardır: Taşralı kente/kentliye fanteziler aracılığıyla bakarken, kendisini de kentlinin gözünden görmeye çalışır, kendisine kentlerin yüksek binalarının tepesinden bakar, bu mesafede kendisini görünür kılmaya, takdim etmeye çalışır.



Dolayısıyla, burada konuşulması ve üzerine düşünülmesi gereken şey, gerçekte orada ne olduğu, şeylerin nasıl görüldüğü, hatta gerçekte olup olmadığı değil, ilk bakışla önce fetişe sonra da fanteziye dönüşen bu imgenin kurucu ve yıkıcı özellikleridir. Örneğin, film boyunca Zebercet'in bıyığı olup olmadığı muamması bizi bırakmaz, aynı şekilde cinsel olarak "iktidar" sahibi olup olmadığı da muğlaktır; dahası filmin sonuna doğru alnında beliren yaranın olup olmadığı da bir başka muammadır. Tüm bunları düşündüğümüzde, belki de aslında Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'ın gerçek olup olmadığı da muammadır. Zaten filmde biz bu kadını, kendi hayatı içinde değil, Zebercet'in zihninin bize gösterdiği şekliyle görürüz. Ama aslında bunun çok bir önemi yok, *A Bittersweet Life* (Kim Jee-Woon, 2005), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006), *Vesikalı Yarım*'dekine ( L. Ömer Akad, 1968) benzer bir "ilk bakışta aşk" hikâyesi ile karşı karşıyayız.

İlk bakışta olduğu düşünülen ve giderek yıkıcılaşan aşk; her durumda, büyük bir boşluktur. Asla içi doldurulamayacak olan bu yokluk alanı, bir titreşimle çöküp birdenbire ortaya çıkan ama belki de yüzlerce yılda oluşmuş bir obruk gibidir. Türkçe deyimle, "gönül telini titreterek" bu boşluğu görünür kılan, bu

büyük yokluğu hissettiren ve ötekiliğe ilişkin fantastik imgeyi fark ettiren ise *öteki ile sembolik karşılaşmadır* (Lacan, 2013).

Elbette ki edebiyatta, sinemada ve gerçek hayatta, burada bahsettiğimiz ilk bakışta aşkın imkânsızlığının yerleşeceği boşluğu büyüten bağlam ve dolayısıyla sembolizm farklı farklıdır, tek ortak yön büyük bir kontrasta meftun ötekiliktir. Bahsettiğimiz ilk bakışta aşk filmlerindeki örnekler üzerinden devam edersek; *Masumiyet-Kader*'de saf oğlan ile muzır kızın karşılaşması, *Vesikalı Yarım*'de muhafazakâr muhitin kabadayısı ile gece alemlerinin hercaisinin karşılaşması, *A Bittersweet Life*'ta kültürel, mali, estetik sermayeden tümüyle yoksun, dövüş maharetinden başka bir şeyi olmayan yoksul kabadayının, kültürlü-kentli-kibar kadınla karşılaşması, aslında imkânsız öteki ile karşılaşma ve öteki imgesinin giderek yıkıcı bir fetişizme dönüşmesinin örnekleridir.

Öteki ile karşılaşmanın sarsıcılığı ve yıkıcılığı üzerine bu mülâhazanın ardından, daha spesifik bir şekilde, *Anayurt Otel*'nde, bu karşılaşmanın bağlamını ve onu takıntıya dönüştüren, giderek fetişe dönüşen imgelerin sembolizmine geçebiliriz.



Filmin açılış sahnesinde, vitraylı iki kanatlı bir kapıdan inşa edilmiş geniş bir giriş görürüz. Kapı alelade görünür/gösterilir, ne herhangi bir ışık oyunuyla ne de bir obje ile vurgulanır. Sonra kapının ardında bir silüet belirir, bu giderek belirginleşen bir kadın silüetidir. Kadın kapıyı açar, içeri girer. Girişteki merdivenleri çıktıkça kadın silüetten surete döner, elinde saplı (muhtemelen deri) siyah bir çanta vardır, üzerinde kurşuni bir yağmurluk/trençkot vardır. Omuzlarına değen ama boynundan göğsüne uzanan dekolteyi erotikleştiren saçlarını savurarak ve boynundaki kolye ile göğüs çatalını daha da vurgulayarak içeri girer, topuklu ayakkabılarıyla kendinden emin bir şekilde yürür. Durur. Karşısındakine istihza ile bakarak konuşmaya başlayınca, kırmızı rujlu dudaklarından “Boş odanız var mı?” sorusu dökülür.



Böylelikle taşra için imgesel düzeyde imal edilmiş olan kentli kadın fantezisi ile karşılaşma sembolik düzlemde gerçekleşmiş olur. Filmin geri kalanında, bu karşılaşmanın titreşimi ile Zebercet'in içindeki obruğun içeri doğru çöküşünü ve bu çöküşün yarattığı cezbe ve hezeyanların Zebercet'i içine doğru çekişini izleriz.

Bu hezeyanların ilk aşaması, sembolik karşılaşmadan geri kalan objelerin kutsallaştırılarak korunmaya alınması ve giderek fetişe dönecek imgelerin, hatıra fragmanlarının tabulaştırılarak dokunulmaz kılınmasıdır.

Bu yüzden, Zebercet öncelikle, kadının kaldığı 1 Numaralı odayı, kendisi için bir mabede dönüştürür, orayı kimseye vermez, odayı içindeki eşyalar ve dağınıklık ile olduğu gibi muhafaza eder. Ama bundan önce filmin içine girdikçe fark ettiğimiz şey, filmin fetiş objeleri ile Zebercet'in kendi zihinsel dünyasında kurguladığı teolojinin arasındaki mesafedir. Başka türlü söylemek gerekirse, kadından kalan eşyaların bir tür kutsallık halesi ile fetişleştirildiği ayan beyan ortadadır ama daha büyük bir teolojik kurgu ile karşı karşıya olduğumuz meselesi, Zebercet'in kapı ile kurmuş olduğu ilişkide kendisini gösterir. Zira birinci sahnede, güzel, estetik ama alelade bir kapı olan giriş kapısı, filmin sonraki sahnelerinde, ışıkla birlikte alabildiğine vurgulanır. Antik dünya fresklerinde ya da Rönesans resimlerindeki Hristiyan azizlerine ya da bizzat Hz. İsa'ya has ışık halelerini andıran bu vurgulanma ile anlarız ki kapı artık mesiyantik bir dönüş beklentisinin kapısına dönüşmüştür. Ama bu beklenti gerçekleşmeyince, kapı bir kez daha istediği gibi ve beklediği için açılmayınca, Zebercet'in hezeyanları çılgınlığa dönüşecek, kendisini kendi boşluğunun kurbanı haline getirmek için, bir başka alelade kapıyı ve o kapının kolunu kullanacaktır.

Kutsal ile kurban arasındaki bu mesafe yürünmeden önce, yukarıda da söylediğimiz üzere, fantastik imgeden geri kalanların fetişleştirilmesi ve bu objelerin olduğu yerin mabetleştirilmesi yaşanır. Burada fetiş objesi haline gelen, Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'dan geriye kalanlara baktığımızda, aslında taşralı bir özne olarak Zebercet'in imgesel dünyasında fantastik olarak imal edilmiş olan kentli kadının özetini görürüz. Elbette kadının elinin değdiği her şey fetişleşir, hatta filmin sonuna doğru, onun hatırasını saklayan, bir zamanlar nefes alıp verdiği otelin tamamı fetişleşir, mabet haline gelir Zebercet için. Ama özellikle kadının elinin, bedeninin değdiği nesnelere, evliyalardan ya da peygamberlerden kalmış kutsal emanetler gibi muhafaza edilmeye başlanır.



Bu objelerden en belirgin olanı, kadının rujlarının filtresine belirgin bir şekilde iz bıraktığı, yarım içilmiş sigara kesleridir. Kentli fantastik kadın imgesinin sigara aracılığı ile imal edilmesi önemlidir. Zira, taşra ve kırsalda kadınlar sigara içmez, sigara içmek erkek ayrıcalığıdır, sigara içen kadınlar ise ya meczuplardır ya da kabul edilebilir düzeyde çılgınlıkları olan erkek fatmalardır.

Kentli kadının, sigara üzerinden seksilik ve kentli *cool*'luk ile eşitlenmesi 50'ler sonrası Hollywood sineması, moda dünyası ve sigara sektörünün uzun yıllar üzerinde çalışarak imal ettikleri bir imgedir (Lucky Strike ve sigara tiryakiliğinin kadınlara götürülmesi için yapılan özel çalışmalar). Avrupa sinemasında ve görsellerinde seksiliği imleyen sigara, Türkiye sinemasında, cinsellikten arındırılmış iyi kalpli güzelin karşıtı olan, sarışın, viskili, sigaralı *femme fatale*'in elinden hiç düşmez.<sup>2</sup> Zaten özellikle 70'li yıllar Yeşilçam filmlerini düşünürsek, güzel kadın tam anlamıyla kentli değildir, biçimsel olarak öyle görünse bile, en azından değerleri itibari ile hâlâ Anadolu saflığına göz kırpmaktadır. Bu bakımdan, 70-80'li yıllar Türkiye taşrası imgeleminde, şehirli kadının fantastik imali elbette Anadolu saflığını taşıyan esas kadın değil, seksiliği ve fattanlığı ile *femme fatale* olan kadın üzerinden gerçekleşecektir.

Fetişleşen diğer iki obje de çay bardağı ve tabağıdır. Tıpkı hiçbir taşralı kadının trençkot/yağmurluk giyemeyeceği gibi, taşrada ve kırsalda çay tabağı kullanımı ve şimdilerde ince belli dediğimiz (filmde de kullanılan) kadın bedenini çağıran bardakların kullanılması son derece yenidir.

---

<sup>2</sup> Bkz. 70-80-90, *Masum, Küstah, Fattan* (Melek Özman, 2010). Filmle ilgili bilgi için bkz. filmmor.org [[bağlantı](#)]. Filmin fragmanı için bkz. [[YouTube bağlantısı](#)].



Öncelikle, bardaklar billur bardak denilen konik bir şekilde dibine doğru incelen daha az hacimli bardaklardır, çay tabağı ise kahvaltıda asla kullanılmayan yalnızca vitrinlerde sergilenen ve ağır/kentli misafirler geldikçe çıkarılan, kullanılan objelerdir.

Aynı durum, kadından geri kalan ve başlarda kadının vücudunun kokusunu da taşıdığını düşündüğümüz havlu için de geçerlidir. Filmin çekildiği yıllarda ve öncesinde, kırsalda her şeyden önce kişisel havlu diye bir şey yoktur, neredeyse evdeki herkes evde birkaç tane bulunan peştamal, nevresim eskilerinden bozularak imal edilmiş ya da kalınca dokunmuş ihtimal beyaz renkli havlular ile kurulanırdı. Şimdi bize normal gelen baskılı, renkli ve kişisel havlu, tatil mekânlarından taşraya yayılmış objelerdir.

Dolayısıyla, özellikle kitabın yazıldığı/yayınlandığı ve hatta çekildiği yıllarda, modernliği, kentliliği ve elbette bireyselliği imleyen, bu bakımdan kadının kapıdan bir tanrıça gibi girişiyle birlikte onun bedenine değen, ondan geri kalan bu objelerin bir taşralının imgeleminde kent ve kentli kadınlar hakkında uzun yıllardır mayalanmakta olan fragmanların, fantastik öteki ile karşılaşmanın ardından, yıkıcı bir fetişizme dönüşmesini abartı saymamalı.

Ama Zebercet için asıl yıkıcı olan şey, kadınla karşılaşması değil, kendisiyle karşılaşması, kendi durumuyla yüzleşmesidir. Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'ın ziyarete gittiği Aşağırahmanlı Köyü'nün (belli ki eşraftan) baytarının adamları, kadının havlusunu istemeye gelince, kendi gerçeğiyle en saf biçimde yüz yüze gelir Zebercet.

O zamana kadar, öfke nöbetleri geçirdikçe birilerine sert çıkması, varlığı-yokluğu belli olmayan bıyıkları ile oynaması, askere gitmiş olması, Keçecizadelerdenmiş gibi davranması, koltukaltı söküklüklerini bile dikmekten aciz

hizmetçi kadınla uykusunda halvet olması, içki içip meyhaneleri bitirimhaneleri dolaşması, emniyet için fişler tutması, otelde 80'den beridir sürdürdüğü mutemetlik ile müdürlük arasındaki görev... aslında yalnızca bir avuntudur, bir arayıştır. Gerçek bir erkek, gerçek bir Keçecizade, gerçek bir müdür olmadığı gerçeğine onu sürükleyen kadının gelişi ise, bunu pekiştiren de baytarın adamları olmuştur.

Zebercet adamların kırık dökük anlattıklarından, kadının ayakları kırılmış olan baytara geldiğini, bir hafta onun yanında kaldığını ve geçen gün, sabah kalkan motorlu trene yetiştirildiğini ve kadının yanına uğramadan gittiğini anlar. Sonra adamlarla Zebercet arasında kadına ait havlunun geri verilmesi bahsinden başlayan tartışma büyür, adamlar ona önce eziyet etmeye sonra da onu bağlayıp gitmeye karar verirler. Ama bunları yapmazlar, buna bile gerek görmezler, onu bağlamak üzere getirdikleri ipi Zebercet'in yüzüne fırlatıp, "*Seni bağlayan bağlamış zaten!*" deyip çekip giderler.

Zebercet işte bu adamlarla karşılaşmadan sonra kendi bağlarını net bir şekilde görür. Bir yanda, ayağı kırık, yattığı yerden kalkamayan bir adam ve onu ziyarete gelen tanrıça gibi bir kadın; bir yanda da aslında her yere gitme hürriyeti olan ama ne gidebilecek bir yeri, ne çalabilecek bir kapısı, ne yanına varabilecek, bir kadın hatta erkek bir dostu olmayan Zebercet.

### **-III- Sonuç: "Seni Bağlayan Bağlamış Zaten"**

Burada, yani Zebercet'in yüzüne fırlatılan ve sonra da onun kendisini asmak için kullanacağı ipin metaforik bağlamı üzerinden yazının başından itibaren oluşturmaya başladığımız çemberi kapatabiliriz.

Taşra modern dünyanın sürgün yeridir, eğlenceli kentlerin sıkıntıyı, güvenli kentlerin savaşı, üretken kentlerin işsizliği, sevişen kentlerin biteviye cinsel açlığı ihraç ettiği mekânlardır buralar. Kentin dışıdır, taşralı dışarıda kalandır ama onun dışarıda kalması yasal bir zorunluluk değildir, tarihsel ve coğrafi olarak ön belirlenmiştir, kültürel olarak şekillendirilmiş ve bilhassa akrabalık-cemiyet ilişkilerinin çoğu zaman sebepsizce ve görünmez bağlarıyla olduğu yere bağlanmıştır.



Bu dışarılıklı olma, dışarıda bırakılma hali; bu halden tevarüs eden fantastik imgeler ve temsiliyet, elbette kentli öteki ile karşılaşmalarda yıkıcı hezeyanlara dönüşme potansiyeli taşıyacaktır. Nitekim Zebercet için de böyle olmuştur, hep arzuladığı ötekini görmüş, içindeki derin boşluk onu da içine çekerek göçmüş ve kendi gerçekliğinin bu içine düştüğü boşlukta kendi kuyruğunu kovalamaktan başka bir şey olmadığını fark ettikten sonra, suratına fırlatılan ipi o çukurdan çıkarmak için değil, boynuna geçirmek için kullanmıştır.

### **Bibliyografya**

Bora, T. (2018) *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları

Lacan J.(2013) *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer*. İstanbul: Metis Yayınları.

İnalcık H. (2006). "Tanzimat Nedir?" Mehmet Seyitdanlıoğlu, Halil İnalcık (Der.), *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (ss.13-35). Ankara: Phoenix