

**74. “Ulusal Alegori tartişması işığında Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel* romanı”<sup>1</sup>****Sündüz ÖZTÜRK KASAR<sup>2</sup>****şahan YATARKALKMAZ<sup>3</sup>**

**APA:** Öztürk Kasar, S.; Yatarkalkmaz, ř. (2021). “Ulusal Alegori tartişması işığında Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel* romanı”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (24), 1239-1259. DOI: 10.29000/rumelide.990759.

**Öz**

Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*’ni yayınladığı 1973 yılından bu yana, roman üzerine yapılan çalışmaların cevapsız kalmış görünen ortak sorularından birisi, bu romanın janrının ne olduğudur. Birçok çalışmada romanın alegorik karakteri çözümlene için temel alınmakta, ancak bu niteliğin janr olarak tartişılmasına gerek duyulmamaktadır. Dolayısıyla da romanın barındırdığı farklı tür özelliklerini ve teknikleri değerlendirmek için uygun bir çerçevenin eksikliği hissedilmektedir. Bu çalışmada, türler arası geçişlilik gösteren *Anayurt Otel* romanının bir bütün olarak değerlendirilebilmesi için, edebiyat tarihindeki ayrıksı özelliklerine odaklanılacaktır. Bu amaçla, metnin yaygın şekilde alegori olarak nitelendirilmesinin sorgulanması gerekmektedir. Nitelendirmenin arkasında güncelliğini koruyan bir Üçüncü Dünya Edebiyatı tartişması bulunmaktadır. Amerikan düşünür Fredric Jameson’ın 1986 yılında yayınladığı “*Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı*” adlı polemik yaratan makalesi, edebiyat eleştirisinin kendisine dair geriye dönük sorgulamalar için başlangıç noktası olarak ele alınmaktadır. Tartışmanın yürütülebilmesi için tür ve janr kavramları arasındaki ayırım ve alegorik anlatıların farklı nitelikleri ortaya konmaktadır. Çağdaş janr kuramlarının anlatıların metin içi ve metinler arası niteliklerini ayırmaya yönelik yaklaşımı benimsemekte, oluşturulan sınıflandırma aracılığıyla romandan örnekler incelenmektedir. Özellikle ironinin kullanıldığı noktalar çözümlenerek *Anayurt Otel*’nin ulusal alegori janrını aştığı sonucuna ulaşılmaktadır. Atılgan’ın romanında ironik bir tutum takındığına işaret eden abartılar, alegorik denklilikleri aşan seviyededir. Metnin ironik tonu dikkate alındığında, Zebercet’in hikâyesiyle Türkiye’nin sembolik tarihi arasındaki örtüşmenin yanılıtıcı olduğu ortaya çıkmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** göstergebilim, yorumbilim, Yusuf Atılgan, Ömer Kavur, *Anayurt Otel*

**“Yusuf Atılgan’s novel *Motherland Hotel* in the light of the debate on national allegory”****Abstract**

Since Yusuf Atılgan’s *Motherland Hotel*’s publication in 1973, the novel’s genre is a common question left unanswered. Its allegorical character forms the basis of analysis in numerous works however, the

<sup>1</sup> Bu makale, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Diller ve Kùltürler Arası Çeviribilim Doktora Programı bünyesinde, Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar’ın danışmanlığında, doktora öğrencisi şahan Yatarkalkmaz’ın hazırladığı ve 2021 yılı içerisinde savunulması öngörölen “Göstergebilimsel Açıdan Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel* Örneđinde Aykırı Çeviri” başlıklı tez çalışmasından yola çıkarak üretilmiştir.

<sup>2</sup> Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakùltesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fransızca Mütercim ve Tercümanlık ABD (İstanbul, Türkiye), sunduzkasar@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9642-7073. [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 16.07.2021-kabul tarihi: 20.09.2021; DOI: 10.29000/rumelide.990759]

<sup>3</sup> Doktora, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları ABD, Diller ve Kùltürler Arası Çeviribilim Doktora Programı (İstanbul, Türkiye), sahan.y@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-3031-7271.

discussion of this generic character is ignored. Hence the absence of a suitable framework where properties of various types/forms of writing and techniques employed can be evaluated. In this study, to evaluate the novel *Motherland Hotel*, which demonstrates an intergeneric transitivity, as a whole, we focus on its historically exceptional features. As such, why the text is widely qualified as an allegory needs to be questioned. Behind this qualification lies a still relevant debate on Third World Literature. The polemic essay “*Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*” by American philosopher Fredric Jameson, published in 1986, is taken as a vantage point for inquiries into literary criticism itself. For the discussion, the distinction between the concepts of type and genre, and different characteristics of allegoric narratives are presented. Embracing the approach of modern genre theories where intratextual and intertextual qualities of narratives are distinguished, examples from the novel are examined via the classifications formulated. Especially by analysing the ironic instances, it is concluded that *Motherland Hotel* transcends the genre of national allegory. The exaggerations which indicate that Atılgan keeps an ironic distance reach a level which transgresses allegorical equivalence. When the ironic tone of the text is taken into account, it can be revealed that the correspondence between Zebercet’s story and Turkey’s history is only deceptive.

**Keywords:** semiotics, hermeneutics, Yusuf Atılgan, Ömer Kavur, *Motherland Hotel*

## 1. Giriş

Roman türünün edebiyata getirdiği çok çeşitli yenilikler vardır. Türün, öncesinde üretilen edebi eserlerin konu ve tarz adına sunduğu kalıplara sığmamasının yanı sıra karakter incelemelerine ve psikolojik derinliğe verdiği yer, tanımlaması güç bir edebi fark yaratmıştır (Cuddon, 1999: 562). John A. Cuddon’ın belirttiğine göre romanın erken örnekleri 10. yüzyıl Japonya’sına kadar uzanmaktadır (1999: 562). Bu örneklerde birbirinden bağımsız görünen kısa hikâyelerin ortak karakterler, konular veya bir ana hikâye aracılığıyla birbirine bağlandığının gözlemlenebilir olduğunu düşünüyoruz. Öte yandan bu yapı, romanın ayırt edici özelliği değildir. Örneğin aynı yapıyı Eski Yunan epiklerinde de görmek mümkündür. İngiliz oyun yazarı William Congreve, 1713’te yayımlanan *Incognita: or, Love and Duty Reconciled* adlı eserinin önsözünde metni roman (*novel*) olarak adlandırmakta ve romanının “eski” edebi metinlerden farkının tüm insanların daha yakın hissedeceği, daha tanıdık bulacağı rastlantı ve olayları işlediğini dile getirmektedir (Congreve’den anan Cuddon, 1999: 564). Artık sıra dışı kahramanların inanılmaz hikâyelerinden ziyade sıradan insanların sıradan hikâyelerine yer verilmektedir.

İçerdiği insan hikâyelerinin anlatımın bütününden bağımsız olarak da okunabiliyor olması, roman türünün kökenini belirsizleştirmektedir. Kapsayıcı ve yenilikçi özellikleri, roman türünün kendine has kalıplarının ortaya çıkmasının zaman almasına yol açmıştır. Bu nedenle ancak türün alt kategorileri ortaya çıktıkça bazı ölçütler görünür olmuştur. Söz konusu alt kategorilerin özelliklerini sıfat olarak romana ekleyerek (örn. büyüme romanı, tarihi roman, propaganda romanı, alegorik roman, detektif romanı gibi) bazı edebî standartlar gözlemlenmiş, ancak düzyazı, gündelik dil kullanımı ve karakter incelemeleri gibi tüm romanlarda mevcut olduğu düşünülebilen temel özelliklerde dahi uzlaşma sağlanamamıştır (Cuddon, 1999: 561). Bunun en büyük nedenlerinden biri romancıların diğer türlerin araçlarını serbest bir şekilde kullanabilmeleridir.

Romanların edebiyat tarihindeki yerini güçlendirmesi sonucunda, metinler yazılırken yazarların uyması beklenen kurallara dair anlayış büyük oranda değişmiş, eserlerin ancak ortaya konduktan sonra diğer mevcut eserlerle karşılaştırmalı olarak nitelendirilmesi ve incelenmesi kabul görmüştür (Tynianov,

2019: 271). Dolayısıyla eserlerin türleri ile janrları arasında bir ayırım ortaya çıkmıştır. Türleri belirleyen, nesir ve nazım gibi en temel yazın biçimleri ile olay örgüsünün zaman ve mekan bütünlüğü gibi öncül kısıtlar olmuştur. Eserlerin edebiyat tarihindeki aykırı yerlerini değerlendirmek içinse janr kavramına başvurulmuştur.

Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i'ni yayınladığı 1973 yılından bu yana, roman hakkında yazılan yazıların ve yapılan çalışmaların cevapsız kalmış görünen ortak sorularından biri de, bu romanın janrının ne olduğudur. Bazı araştırmalarda, bu soruyu sormaktan kaçınılmıştır. Birçok başka araştırmada ise romanın alegorik karakterine değinilmekte, yeri geldiğinde alegorik özelliklerin çözümlemesi yapılmakta, ancak bu niteliğini açıklamaya gerek duyulmamaktadır. Roman, hikâye, tiyatro, deneme, şiir gibi türlerden bahsedilmekte, ancak alt türlerden veya janrdan söz açılmamaktadır. Çözümlemeler ve yorumların temeli oluşturulurken farklı tür özellikleri ve farklı teknikler gözlemlenmekte, fakat bu çeşitliliğin tartışması sunulmamaktadır. Görüldüğü kadarıyla en genel eğilim, bu özellik ve tekniklerin metin içindeki doğrudan işlevlerinin incelenmesine yöneliktir. Dolayısıyla metnin bütünü ile unsurları arasında kurulan bağlantılar zayıf kalmaktadır.

Çok sesli ve türler arası geçişliliği üst seviyede olan *Anayurt Otel*i gibi bir romanın bir bütün olarak değerlendirilebilmesi için, edebiyat tarihindeki yerine bakarken, öncelikle ayrıksı özelliklerine odaklanmakta yarar görüyoruz. Bu amaçla eser üzerine yapılan çalışmaların yanıtlamakta zorlandıkları ya da yanıtlamaktan kaçındıkları soruları, ifade etmekte güçlük çektikleri noktaları ele almak, yol gösterici olacaktır. Daha da önemlisi, metni farklı anlatı türlerinin asli özelliklerine dayanarak tartışırken, metnin kendine has özelliklerini öne çıkaracak bir okuma biçimi mümkün kılınacaktır.

Romanın özel bir örnek oluşturup oluşturmadığını inceleyebilmek için metnin yaygın şekilde alegori olarak nitelendirilmesinin sorgulanması gerekmektedir. Çünkü bu nitelendirmenin arkasında, güncelliğini koruyan bir Üçüncü Dünya Edebiyatı tartışması bulunmaktadır. Amerikan düşünür Fredric Jameson'ın 1986 yılında yayınladığı "*Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı*" başlığını taşıyan ve polemik yaratan makalesinin yaklaşık on yıl sonra Türkiye'de tartışılmaya başlanmasıyla (Aksoy & Aksoy, 1997: 52), edebiyat eleştirisinin kendisine dair geriye dönük sorgulamalar da büyük önem kazanmıştır. Tartışmanın odağında Jameson'ın makalesinden çok kez alıntılanan şu pasaj yatmaktadır:

Bütün Üçüncü Dünya metinleri, diyebilirim ki zorunlu olarak ve çok özgül bir tarzda alegoriktir: biçimlerinin kaynağı roman gibi esasen batılı temsil araçlarına dayandığında bile, hatta bilhassa böyle durumlarda ulusal alegoriler olarak okunmalıdırlar (Jameson'dan anan Uyrkulak, 2014: 136)<sup>4</sup>

Bu pasajda geçen "bütün" ve "zorunlu olarak" vurguları, "ulusal alegori" ifadesini gölgede bırakmış, yapılan birçok eleştiri genellemeye aykırı örnekler sunmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla ulusal alegorinin ne anlama geldiğini sorgulamak güçleşmiştir. Sibel Irzık'ın çeşitli Türk romanlarından örnekler vererek ayrıntılı şekilde ele aldığı alegori tartışması haricinde bu sorgulamaya rastlamak güçtür (Irzık, 2003). Çalışmamız Irzık'ın incelemesini *Anayurt Otel*i örneğiyle genişletmeyi ve romanın sunduğu aykırı özellikler aracılığıyla ulusal alegori janrını Jameson'ın yaklaşımından farklı bir şekilde ele almayı hedeflemektedir. Bu amaçla öncelikle tür ve janr arasındaki ayırım ortaya konacak, daha sonra da kısaca Jameson'ın makalesi etrafında dönen tartışmaya değinilecektir. En sonunda da, *Anayurt Otel*i'nden bazı örnekler, geçmiş eleştiriler ışığında yeniden incelenecek, romanın alegorik özelliklerine dair tezler ortaya konacaktır.

<sup>4</sup> Burada Serhat Uyrkulak'ın sade ve anlaşılır çevirisini tercih ettik.

## 2. Tür ve janr

Çağdaş janr kuramlarının ortak temelini oluşturan yaklaşımlardan biri, anlatı karakterlerinin metin içi ve metin dışı niteliklerini ayırmaya yöneliktir. Çağdaş janr kuramının önde gelen figürlerinden Rus edebiyat tarihçisi Vladimir Propp'un masallar üzerine yaptığı çalışmalarını içeren *Masalın Biçimbilimi* (1928) adlı kitabı, önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Bu kitapta yüzlerce Rus halk masalı arasındaki benzerliklere bakılmış, karakter özellikleri, simgeler ve eylemler işlevlerine göre sınıflandırılmıştır. Propp'un masalın biçimbilimi için sunduğu yöntem, masalların kendi unsurları arasındaki ilişkiye ek olarak unsurların masalın bütününe kıyasla değerlendirilmesi ve betimlenmesi üzerine kuruludur (Propp, 2009: 19). 1960larda dilbilimci Algirdas Julien Greimas, Propp'un işlevlerine ait sınıflandırmayı (tipolojisini) geliştirmiş, metin içi ve metinler arası okumaları ayırmıştır. Bu ayrıma göre anlatının karakterleri (*actor*) sadece metin içindeki özelliklerine göre değerlendirilir ve öyküyü ören unsurlar olarak ele alınırlar. Karakterlerin metinler arası karşılaştırılmasıyla gözlemlenen ve sınıflandırılan ortak işlevleri ise janrı ortaya koyan asıl unsurdur (Castle, 2007: 116). İşlevleri açısından ele alınan karakterlere eyleyen (*actant*) adı verilmektedir (Coquet, 2020: 104). Dolayısıyla janrın belirlenebilmesi için metinler arası benzerliklerin incelenmesi ve sistemli bir şekilde ortaya konması gerekmektedir. Bu çalışmadaki tartışma için önemli olan, janrın ancak metinlerden sonra ileri sürülebilir ve karşılaştırmalı olarak, çürütülebilir şekilde tanımlanabilir olmasıdır. Bu fikir, Propp'un çağdaş Rus eleştirmen Yury Tynyanov'un janr tanımına da uymaktadır. Tynyanov'a göre edebiyat kuramında tanımlar matematikteki gibi öncü temelleri oluşturmaz, tersine metinlerden sonra ortaya çıkan ve yeni metinlerle evrilen artçılar olarak düşünülmelidir (Tynyanov'dan anan Duff, 2014: 30). Eleştirmenin 1928'de dilbilimci Roman Jakobson ile birlikte kaleme aldığı ve dil ve edebiyatların çalışılmasında ortaya çıkan sorunları tartışan makalesinin sekizinci maddesi "edebiyat tarihinin iç hukukunun" her metnin edebiyat tarihine nasıl aykırı davrandığına bakmak gerektiğini öne sürmektedir (Tynyanov, 2019: 288). Fredric Jameson'ın polemikini tartışırken kritik öneme sahip olacak bir başka önerme, yine Tynyanov tarafından dile getirilmektedir. Eleştirmene göre romanların yaygınlaşmasıyla birlikte alegorilerin yerini psikolojik derinliğe odaklanan modern metinler almıştır (Tynyanov'dan anan Duff, 2014: 40).

Janrın işlevleri ve biçimleri metinler arası gözlemler, betimlemeler ve sınıflandırmalar sonucunda ortaya konabilmektedir. Bu yaklaşıma göre tekil metinler, edebiyat tarihine meydan okumalarıyla tarihsel olarak evrilmektedirler. Bu anlayışa sahip bir başka isim Gérard Genette'tir. Fransız kuramcı, janrın kurallarının metin ortaya çıkmadan önce karar verilen bir özellikler listesi olmadığını, değişken özelliklerin ancak geriye dönük olarak teşhis edilebileceğini öne sürmektedir (Castle, 2007: 212, 214). Bu durumda roman, tiyatro oyunu, şiir, deneme gibi biçimsel kısıtları metin ortaya çıkmadan önce belirlenmiş yazın çeşitlerine 'tür' demek mümkündür. Ortaya konan eserlerin benzer konuları, anlatı biçimlerini, dil özelliklerini kullanmasını sonradan çözümlenerek, betimleyerek sınıflandırma sonucunda öne sürülebilen ikincil türdeşliğe 'janr' demek gerekmektedir. Özetle, türe metinden önce, janra metinden sonra karar verilmektedir. Her metnin kesin bir türü olmak zorunda değildir, çünkü romanlarda sıklıkla görülebileceği üzere, türler arası eserler karşımıza çıkmaktadır. Ancak her edebi metnin janrı vardır, çünkü her edebi metin, metinler arası benzerlik ve farklarına göre değerlendirilir. Daha da önemlisi, janr tarihsel ve değişken olduğu için, benzer metinlerin yorumlarının toplamını içerecek şekilde gelişebilir. Kimi durumlarda (roman türünde olduğu gibi), janrlar metin ortaya çıkmadan önce belirlenen kısıtlar biçimine bürünerek türleşmektedirler. Bu durumda biçimsel özellikler ne olursa olsun, tür ve janr arasındaki en önemli ayırım, metin öncesi kısıtlar ile metin sonrası yorum arasındaki farktır.

### 3. Alegori

Alegorilerin tarihte taşıdığı farklı anlamları tartışmak bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Bu nedenle Fredric Jameson’ın makalesinde kullandığı tanımı kabul ederek başlamak gerekmektedir. Jameson’ın tanımına göre alegori, öznel ve psikolojik olanla kamusal ve politik olanın örtüşmesidir (Jameson, 2008: 372). Bu tanıma göre alegorinin tür mü, yoksa janr mı olduğu belirsizdir. Öte yandan Jameson’ın da kabul ettiği ve kökeni Roma İmparatorluğu’na dayanan klasik alegori tanımı “özenle kurulmuş bir dizi söz sanatı ile kişileştirmenin birebir örtüşen bir denklik çizelgesine göre okunmasıdır”<sup>5</sup> (Jameson, 1986: 73 - çeviri bize ait). Burada referans alınan eserler arasında anonim İngiliz meseli *The Somonyng of Everyman* ve John Bunyan’ın *The Pilgrim’s Progress* adlı pedagojik alegorisi de vardır. Bu eserlerin ilki oyun, ikincisi roman türünde yazılmıştır. İki de hedef kitlesine dindar ve ahlaklı yaşamları için meseller sunmaktadır. Ana karakterler herhangi bir kişi olabilecek ve herhangi bir kişinin deneyimleyebileceği ikilemlerle karşılaşacak şekilde tasarlanmışlardır.

Alegori sadece yazına özgü değildir. Örneğin resim sanatında da alegoriler karşımıza çıkmaktadır. Giambattista Vico’nun 18. yüzyılda yazdığı felsefi eseri *La Scienza Nuova*, eserin girişinde yer verilen tablonun düşünürün amaçlarına uygun “birebir örtüşen bir denklik çizelgesine” (Jameson, 1986: 73) sahiptir. Düşünür alegorik yorumu düşüncesinin aksiyomatığını ortaya koymak için kullanmaktadır (Vico, 2013). Farklı türlerde de alegoriler karşımıza çıkabildiği için janr özelliği gösterdiği sonucuna varılabilir. Hangi türde üretilmiş olursa olsun, eserin ancak *sonradan* yorumlanması onu alegori(k) kılmaktadır. Ayrıca sonradan yapılan yorumun geçerliliği için yorumun nasıl yapılacağına bilinmesi gerekmektedir. Eğitimsiz bir göz, alegoriyi görememektedir. Alegori daha en baştan metinler arası mekik dokunarak okunmak zorundadır. Bu da Greimas’ın yöntemiyle uygunluk göstermektedir. Greimas’a göre anlatılarda karakterlerin engelleri aşmaları, gelişmeleri ve erginleme aşamalarını geçerek büyümelerini sağlayan olayların metinler arası karşılaştırmalar yapılarak sınıflandırılması gerekmektedir. Böylelikle eyleyen kategorileri oluşturulacak, daha sonra incelenen metinlerdeki karakterlerin kendilerine özgü karar ve eylemleri bu kategorilere göre değerlendirilecektir. Kuramcıya göre metinler arası sınıflandırma ile ortaya konan eyleyen kategorilerinin özelliklerini metin içindeki karakterlerin nasıl paylaştığına bakmak, janrın temelini oluşturmaktadır. (Greimas, 1987: 112-113)

Ancak Jameson tartışmasını geleneksel alegori tanımıyla sınırlamamaktadır. Düşünür alegorinin modern edebiyatta değişiklik gösterdiğini, metnin okunduğu her şimdiki anda farklı denklilere evrildiğini iddia etmektedir (Jameson, 2008: 378). Orijinal metinde mevcut ve bu çalışma için çok önemli bir ifade, Türkçe çeviride kaybolmaktadır. Jameson’ın Çinli yazar Lu Xun’un edebiyatını yorumladığı kısımda, “tonda ya da tür söyleminde bir değişime” yol açan biçimsel kapsamdan bahis açılmaktadır (Jameson, 2008: 378). Halbuki “tür söylemi” için “*generic discourse*” ifadesi kullanılmakta, janra özgü söylemin değişim gösterdiğinden bahsedilmektedir (Jameson, 1986: 73-74). “Janra özgü” anlamına gelen ‘*generic*’ sözcüğü için Türkçe’de bir karşılık bulmanın zorluğu bir yana, bu “yanlış” çeviri aslında Jameson’ın hatasını düzeltmektedir. Zira yukarıda değindiğimiz tür ve janr ayrımına dayanarak, bu ifadede türe özgü söylemin değişim gösterdiğini, Jameson’ın janrlar arası geçişlilikten kastının türler arası geçişlilik olduğunu söylemek gerekir. Çünkü eğer metnin janrı alegoriyse, metin okunduğu her şimdiki anda farklı denklilere savrulmasına rağmen -ki bu tüm janrların gereğidir-, birebir eşdeğerlikler dışına çıkması mümkün değildir. Dolayısıyla janrlar arasılık en azından alegori özelinde söz konusu olamaz.

<sup>5</sup> İngilizce orijinali: “an elaborate set of figures and personifications to be read against some one-to-one table of equivalences”.

Bu durumda tarihsel olarak en az iki çeşit alegoriden söz etmek mümkündür: geleneksel alegori ve modern alegori. Geleneksel alegori diyebileceğimiz çeşit, eğitilmiş bir gözün elindeki bilgiler ışığında deşifre ettiği ve anlamların yerli yerine oturduğu bir tür bulmaca sunmaktadır. Anlatı malzemesi geçmişte yaşanmış deneyimlerle sınırlıdır ve metin bu malzemeyi sadece vermek istediği mesajlara hizmet edecek şekilde kullanır. Başka bir deyişle cevaplanmayan sorular yoktur ve cevaplanmayan soruların olması bu çeşit alegoriye aykırıdır. Metindeki her öge alegorik çerçevenin vazgeçilmez bir parçası olarak önemlidir. Bu alegorilerin üst kültürün pedagojik aracı olarak ortaya konmuş öğretici metinleri oldukları unutulmamalıdır. Jameson'ın ele aldığı ve modern alegori diyebileceğimiz çeşit ise yorumu belirleyen farklı bakış açılarına bağlıdır. Özellikle kendisine yabancı bir kültürde üretilmiş metni okuyan kişinin onu alegorik olarak nitelendirebilmesine dayalıdır (Jameson, 1986: 68). Özetle, geleneksel alegoriyi ancak o alegorik kodlamayla tanışık olan okuyucu doğru yorumlayabilir. Modern alegori ise tam tersine o kodlamaya yabancı olan okuyuculara ihtiyaç duymaktadır. Modern alegorinin kesin doğru bir yorumu yoktur.

Aynı zamanda biçimsel olarak da iki çeşit alegoriden bahsetmek mümkündür. Bunlar "kusursuz" ve "kusurlu" olarak adlandıracağımız alegorilerdir. Kusursuz alegori, birebir denklikleri koruyan, denkliklerin kümelerini tarihsel değişime karşı sabit tutan eserlerdir. Bu eserler ya zamansız öğretiler olmak durumunda, ya da alegorik karşılığını sunduğu gerçekliği geride bırakmak durumundadır. Örneğin yukarıda anılan *The Somyng of Everyman* tüm zamanlardan tüm insanları ilgilendirebilecek bir kodlamaya sahiptir. Çağdaş edebiyattan uygun bir örnek, George Orwell'in *Hayvan Çiftliği* adlı eseridir. Roman, Sovyet Rusya'nın 1917 devriminden itibaren deneyimlediği politik gelişmeleri, önde gelen politik figürlerin ve kamusal basmakalıpların hayvan karakterlerle (kişileştirme anlamında) teşhis edilmesi üzerine kuruludur (Orwell, 2013). Kusursuz alegoride anlatının temel anlamları değişmez, arasında eşdeğerliklerin kurulduğu sadece iki küme vardır (örneğin *Hayvan Çiftliği* ve devrimin hemen sonrasındaki Sovyet Rusya).

Kusurlu alegori çeşidindeyse, ikiden fazla anlam kümesinden bahsedilebilir. Yine George Orwell'in yazdığı *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* karşılaştırma için yararlıdır (Orwell, 1984). Zira aynı yazarın iki farklı alegori çeşidinde yazabileceğine de örnek teşkil etmektedir. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ü kusursuz alegoriden farklı kılan, yine Sovyet Rusya üzerine kurulu benzerlikleri kullanıyor olmasına rağmen eserin yazıldığı tarihten daha ileri bir zamanda geçiyor olması ve metnin yorumunun tarihsel değişimlere açık olmasıdır. Birinci anlam kümesi roman, ikinci küme Sovyet Rusya gerçekliği olsa da, Sovyetler Birliği yıkıldıktan sonra benzer deneyimler yaşayan her okur kendi ülke gerçekliğini yeni bir küme olarak yorumuna dahil edebilmektedir. Bu sebeple günümüzde olduğu kadar gelecekte de ülkesinin politikalarını *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'e benzeten sayısız okur olacağını düşünmek güç değildir. Özetle kusursuz alegori, yorum alanını tarihsel değişime, dolayısıyla eser *sonrası* gelişmelere kapatan, bu nedenle de türleşmiş bir janrdır. Kusurlu alegori ise yoruma açık, özellikle tarihsel ironiyi kullanan, eser *sonrası* gelişmelere açık bir janrdır. Kusurlarından birisi, türleş(e)memesidir. Bu açıdan kusurlu alegorilerin kusursuz alegorilerden anlam adına daha zengin olduklarını söylemek gerekir.

### 3.1. Ulusal alegori

Ele aldığımız ayrımlar ve tanımlar ışığında Fredric Jameson'ın yol açtığı tartışmayı incelemeye başlayabiliriz. Çinli Lu Xun, Senegalli yönetmen Ousmane Sembene, ve Arjantinli Manuel Puig gibi Üçüncü Dünya yazarlarının eserlerini inceleyen Fredric Jameson, öne sürdüğü ulusal alegori tanımına uygun örnekler bulmakta hiçbir sıkıntı yaşamamaktadır. Jameson'a ilk ciddi eleştiriyi ise bir yıl sonra yayınladığı makalesiyle Aijaz Ahmad getirmektedir. Bu makale üç temel konuda Jameson'a karşı

çıkaktadır: Üçüncü Dünya tanımı; ulusal alegori tanımı; eleştirel yöntem. Bu noktaları teker teker ele aldıktan sonra Türkiye'deki yankılarına bakmak sağlıklı olacaktır.

Jameson "Üçüncü Dünya" ifadesini daha iyi bir ifade bulamadığı için, salt betimsel amaçlarla kullandığını dile getirmektedir (1986: 67). Bu ifadede kapitalist Birinci Dünya ve komünist İkinci Dünyanın dışında kalan, modernleşmemiş, az gelişmiş ya da gelişmekte olan niteliklerini taşıyan, özellikle sömürgecilik ve emperyalizmin boyunduruğundaki ya da bu boyunduruğundan çıkma çabası içindeki ülkelerin toplamı kastedilmektedir (Jameson, 1986: 67-68). Böyle bir listeleme yapılırken dahi 'Üçüncü Dünya' teriminin son derece heterojen örneklerden oluşan bir toplamın iki kelimedeki homojenleştirilmesine hizmet ettiği görülebilmektedir. Öte yandan Jameson bu mevzuda önermelerini destekleyecek bazı kilit varsayımlar öne sürmektedir. Bunlardan biri, Üçüncü Dünyanın ulusal geleceğine dair umutsuzluk ve (politik) çözümsüzlük hissiyle baskı altında yaşıyor olmasıdır (Jameson, 1986: 75-76). İkinci bir varsayım, çağdaş Birinci Dünya anlatılarında alegorik yapıların bilinç dışı kaldığı, Üçüncü Dünya anlatılarında ise alegorik yapıların bilinç seviyesinde ve açık seçik olduklarına dair ayırımdır (Jameson, 1986: 79-80). İkinci varsayım daha çok ulusal alegori tanımını ilgilendirmektedir. İlk varsayım ise Üçüncü Dünyanın aslında politik-ekonomik bir kategori değil, bir durum olduğunu düşünmemize neden olmaktadır. Zira Ahmad da Jameson'ı üzerine yeterince düşünmeden ele aldığı bu Maocu üç dünya kuramı kaynaklı varsayım üzerinden eleştirmektedir (1987: 6). Ahmad'a göre bu yaklaşımda Birinci ve İkinci Dünyalar politik-ekonomik pozisyonlarına göre sınıflandırılırken, Üçüncü Dünya bir "Üçüncü Dünya deneyimi"ne indirgenmekte, bu deneyimin yaşandığı her yerde mevcut olmakta, en kötüsü de tarihte ve insanlığın gelişiminde söz hakkı ve yeri olmayan pasif bir mevkiye sıkıştırılmaktadır (1987:6-7). Burada asıl sorun, nedenin (sömürgecilik) yerine sonucun (sömürgeleşmişlik) konması, hayali 'Üç Dünya'nın kendini Birinci Dünya'da konumlayanların politik anlatıları tarafından üretiliyor olmasıdır.

Ahmad'ın eleştirdiği ikinci nokta, ulusal alegorinin Üçüncü Dünyaya özel bir tanımının olmamasıdır. Ulusal alegori bir genişlik içermektedir. Jameson da bunu kabul etmekte, hatta Birinci Dünyaya bu genişliği daha çok üretmeyi telkin ediyormuş gibi görünmektedir. Bireysel buhranın politik tarihe tekabülü alegorinin temel ölçütü olarak alındığında, Thomas Pynchon ve Adrienne Rich gibi Amerikalı yazarların ulusal alegoriler yazdıkları söylenebilmektedir (Ahmad, 1987: 15). Jameson'ın, makalesini bitirirken Amerikalı yazar William Faulkner'ın *Abşalom, Abşalom!* adlı romanına yaptığı gönderme bu açıdan ironiktir. Okuyucunun, romandaki anlatıcı Quentin'in ABD'nin güneyine dair nefretini bastırıldığını anladığı "Güneyden nefret etmiyorum" cümlesi, Jameson tarafından kinayeli şekilde "Üçüncü Dünyadan nefret etmiyorum"a (1986: 86) çevrilmektedir. Düşünürün Birinci Dünyayı eleştirmek için yaptığı ironik söz oyunu, kendi düşüncesine de tezat oluşturmaktadır. Zira Faulkner'ın romanı Amerikan sömürgeciliğinin kusursuz bir alegorisi olarak ulusal alegoriye rahatlıkla dâhil edilebildiği gibi, Birinci Dünyaya ait sömürgecinin pekâlâ Üçüncü Dünya deneyimine sahip olabileceğini de açıkça ortaya koyan sıra dışı bir romandır. Beyaz ana karakterlerinin köleler ve Amerikan yerlilerine ilişkin ahlaki ikilemleri, aynı zamanda ABD'nin kurucularının ahlaki ikilemleriyle örtüşmektedir. Sonuç olarak ulusal alegoriden kastedilen özel ve kamusal, politik ve libidinal alanlar arasındaki yarıkları yeniden dikmek üzerine kuruludur ve Üçüncü Dünyaya özgü değildir (Jameson, 1986: 79). Jameson'ın bakış açısını kabul edersek Birinci Dünya ulusal alegori *de* üretebiliyorken, Üçüncü Dünya *sadece* ulusal alegoriye mecbur kalmaktadır.

Eleştirilen üçüncü nokta, kuramsal yaklaşımın açıklarına işaret etmektedir. Ancak metinden sonra ileri sürülebilecek janrın, bir kehanet gibi, metinden önce belirlenmesi amaçlanmakta, bu durumun çelişkisi görmezlikten gelinmektedir. İlginç bir şekilde, Aijaz Ahmad bu konuda Jameson'a bir nebze hak

vermektedir. Ahmad’a göre edebi metinlerin evrensel kategorilere sokulmasında sorun yoktur, ancak Jameson’ın hatası, ideolojik açıdan karmaşık bir kümeyi tek bir kategoriye sıkıştırmaya çalışmasıdır (Ahmad, 1987: 23). Bu noktada Ahmad’ın Jameson ile paylaştığı marksist diyalektik yöntemle sadık kalmak adına geri adım attığını, bu yüzden de eleştirisini sonuçlandırmadığını söyleyebiliriz. Ahmad, janrların bütününe hareketiyle şekillenen edebi evrimin ulaşacağı bir bütünselliğin öngörülmesiyle ilgili bir sorun görmemektedir. Başka bir ifadeyle önden genelleme yapılmasında kuramsal bir sakınca yoktur. Düşünürü göre tüm janrları ulaşılacak bir “bütünsellik bilgisi” içerisinde değerlendirmek kabul edilebilir, ancak Hegelci ya da pozitivist bir tutumla ülküleştirilmesi kabul edilemez (Ahmad, 1987: 23). Oysa ortaya çıkan sorun, edebiyatın evriminin insanlığın politik tarihi gibi işlediğini varsaymaktan kaynaklanmaktadır. Edebiyatın tarihsel olduğunu çünkü evrilen bir olgu olduğunu kabul etmek güç değildir. Ancak edebiyatın politik tarihten farklı bir şekilde, sapmalarla şekillenen değil, tam da sapmaları şekillendiren etkin bir karaktere sahip olduğunun da hakkını vermek gerekir. Örneğin Fransız düşünür Maurice Blanchot, edebiyatın ancak devrimlerle eş tutulabileceğini öne sürmekte, edebiyattaki özgürlük deneyiminin de tarihte ancak devrimin özgürlük deneyiminde karşılığı olduğunu savunmaktadır (1995: 321-322). Bu nedenle Ahmad’ın eleştirisini daha da ileriye taşımak gerekmektedir. Edebiyatın bir bütünsellik bilgisi içerisinde değerlendirilmesi, Jameson’ın yöntemindeki temel bir sorun olarak öne çıkmaktadır. Çünkü metinlerden sonra tanımlanan janrın, metinlerden önce öngörülebileceğini varsayma hatasına sürükleyen böyle bir yaklaşımdır.

Üstelik anlatı sanatlarının tarihsel bir bütünsellik tarafından içerildiğini varsaymak hatalıdır. Daha ziyade tarihlerin anlatılar tarafından içerildiğini düşünmek gerekmektedir. Tarih, zaman ilerledikçe yazılmaya devam eden bir olguyken, edebiyat dâhil tüm anlatı sanatları bu yazımın bir parçası olmaktadır. Dolayısıyla bir edebiyat eserinin, kendisini içeren tarihi yazmaya katkıda bulunduğunu ileri sürebiliriz. Ancak edebiyat ve tarihin birbirlerini yazdıklarını düşünürsek, karşımıza bir paradoks çıkar. Bu yüzden tarihi oluşturan olgu ve vakaları, bu olgu ve vakaların anlatımından ayırmak gerekmekte, tarih yazımını edebiyatı da içeren en büyük küme olarak düşünmemek gerekmektedir. Ancak böylelikle, birbirleriyle çarpışan anlatıların olguların ve vakaların dışında kalan bir alana dokunabildiğini, hatta edebiyatın tam da bu alanı kullandığını görmemiz mümkün olabilir. Bu açıdan, *Anayurt Otel*’nin tarih yazımı ve kronolojiyle oyun oynaması, edebiyat ile tarih dışı arasındaki ilişkiyi saydamlaştırmaktadır. Kanımızca Fredric Jameson’ın bu ilişkiyi gözardı etmesi, makalesinin de yanlış adımla başlamasına neden olmaktadır.

### 3.2. Alegoriyi aşmak

Türkiye’de ulusal alegori kavramını tartışan metinler genel olarak Jameson’ı eleştirmek ya da önermelerin ne derece geçerli olduğu göstermek üzerinden yürütüldüğü için kısıtlı bir çerçevede kalmıştır. Tartışmayı kısırlaştıran bir başka etken, edebiyat eserlerine odaklanmak yerine önermelerin akla uygunluğuna takılmaktan kaynaklanmaktadır. Murat Belge’nin 1997 yılında basılan *Berna Moran’a Armağan* başlıklı derlemede yayımladığı “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış” adlı makalesi, barındırdığı temel fikirler ve çelişkiler açısından çok anlamlı bir örnek teşkil etmektedir. Aijaz Ahmad’ın neredeyse tüm eleştirilerine hak verdiğini ifade eden Belge, kendi çelişkili durumunun farkında olduğunu da önden dile getirmektedir: “Ama işin paradoksu da şurada ki, bunların hepsinden sonra, en temel noktada Jameson’a hak veriyorum” (Belge, 1997: 52). Bu durumu tam olarak açıklayamamak Belge’yi rahatsız etmiş olmalı ki, en az iki kez daha aynı çelişkiye atıfta bulunmaktadır. Belge, Ahmad’ın “çelişkilerle dolu ve eşitsiz gelişen tek bir dünyada olduğumuz” önermesini daha kabul edilebilir bulmasına rağmen, Jameson’a “belirli bir ölçüde hak ver[mekten]” kendini alamamaktadır (1997: 55). Makalenin incelediği her noktada ulusal alegori özelliği gösteren



metinlerin arka planındaki sosyolojiye gönderme yapılmaktadır. Çarpıcı bir şekilde, Üçüncü Dünya yazarının yalnızca kendi halkına değil, yabancı okur kitlelerine hitap etme ve ülkesinin portresini çizme gayesinden dolayı elverişli bir yöntem olarak ulusal alegori yazma eğilimi gösterdiğine dikkat çekilmektedir (Belge, 1997: 62). Belge'ye göre örneğin Latin Amerika'nın büyülü gerçekçi edebiyatı bu gayelerle "icat edilmiş" gibi görünmektedir (1997: 56). Dolayısıyla Üçüncü Dünyanın edebiyat eserleri sadece içinde üretildikleri koşulların sonucuna değil, aynı zamanda da bir tür projeye indirgenmektedir. Ancak Belge'nin belki de en çarpıcı ifadesi, yine çelişkili bir şekilde Jameson'ın kuramsal provokasyonunu hafifletmeye çalıştığı noktada karşımıza çıkmaktadır: "Üçüncü Dünya dediğimiz ülkelerden çıkan edebiyatın çoğuna, özellikle de *kayda değer* olanlarına "ulusal alegori" demek mümkün" (1997: 56 - *italikler bize ait*). Burada perspektife uymayan unsurları kayda değer bulmamanın herhangi bir kuram için tehlikeli olduğunu, durumun yuvarlak bir sahayı köşeli bir kuramsal çerçeveye sığdırma çabasına dönüştüğünü söylemek gerekir.

Oysa Murat Belge tüm bu çelişkilerin farkında olduğunu dile getirmekle kalmayıp kuramsal bir hataya da işaret etmektedir. Üçüncü Dünya edebiyatının mahkûm edildiği politik özne tematiğinin toplumsal dönüşüm projelerinin dolaysız sonucu olduğunu ve Balzac, Dostoyevski ve Tolstoy gibi romancıların da aslında aynı sosyolojinin semptomlarını gösterdiklerini söyledikten sonra, Belge şu sonuca ulaşmaktadır: "O halde bu bir "birinci", "üçüncü" dünya sorunu değil, bütün toplumların tarihinde politikanın gördüğü işleve bağlı bir şey" (Belge, 1997: 58). Bu sonuca vardıldıktan sonra Belge'nin yine de Jameson'a hak verdiği noktaları sunmaya çalışması şaşkıncıdır. Zira toplumsal koşulların sonucu ve projelendirilmiş bir edebiyat fikrinden vazgeçilememektedir. İki nedenden dolayı Üçüncü Dünya edebiyatı konusunda Jameson haklı görülmektedir. Birincisi, bu ülkelerde "tarihin açıklanması ve anlamlandırılmasının halen devam eden bir proje olması" (Belge, 1997: 59), ikincisiyse daha önce değinildiği üzere, yabancı okur kitlelerine hitap etme ve ülkesinin portresini çizme gayesidir (Belge, 1997: 62). Doğal olarak Belge, Kemal Tahir ve Oğuz Atay gibi yazarların ulusal alegori olgusuna meydan okusalar da, özlerinde bu janra uygun eserler yazdıkları kanaatine ulaşmaktadır. Araştırmacı makalesini, "bütün teorik gaflarına rağmen" Jameson'ın "temelde doğru bir saptama yaptığını" ileri sürerek bitirmektedir (1997: 64). Aslında bu durumda Murat Belge'yi içine düştüğü kuramsal açmazdan çıkaran yine kendi yazdıklarıdır. Fredric Jameson'ın temel yaklaşımı, Belge'nin yazdıklarında da mevcuttur. Edebiyatın toplumsal dinamiklerden etkilendiğini düşünmek ne kadar mümkün olursa olsun, eserleri bir sonuç olarak kabul etmek hatalıdır. Göz ardı edilen en önemli özellik, edebiyatın tarihsel, politik, toplumsal kısıtların dışına çıkabilme, onları aşabilme kapasitesidir. Ayrıca kurulan neden-sonuç ilişkisine uymayan eserleri kayda değer bulmadığını söyleyerek önermeyi haklı çıkarmaya çalışma ya da örnekleme kuramsal kalıba uydurmak için absürt hatalar yapma tehlikesi her zaman mevcuttur.

İster sadece okur, ister edebiyat tarihçisi, araştırmacısı veya kuramcısı olsun, bir yorumcunun bu durumları gözardı etme hatasına düşmesini eleştiren isimlerden biri Serhat Uyrkulak'tır. Uyrkulak eleştirisini dünya edebiyatını topluca düşünebilmekte kilit rol oynayan kanon kavramını ele alarak kurmaktadır. Akademisyen, Ahmet Oktay'ın "Üçüncü Dünya ve Roman" adlı makalesine referansla kanon kavramının tanımını "batı dünyasında seçkinlerin onadıkları ve benimsedikleri ilkeleri dillendiren [eserler]" olarak kabul etmektedir (Uyrkulak, 2014: 139). Bu tanımın ardından Murat Belge'nin yukarıda da ele alınan ifadeleri incelenmektedir. Ayrıca, Ahmet Oktay'ın da aynı Belge gibi Jameson'ı eleştirdiği halde bir nebze haklı bulduğuna değinilmektedir. Uyrkulak'a göre Oktay bu janrın hâkimiyetinin özellikle 1950lere kadar geçerli olduğunu, ancak 1980lerden sonra ortaya çıkan Türk edebiyatının ulusal alegoriyle sınırlanamayacağını savunmaktadır (2014: 140). Sonuç olarak ulusal alegori bir janr olarak çok sayıda eserde gözlemlenebilir olmasına rağmen, Üçüncü Dünya

edebiyatlarının aslen bu janrla sınırlandırılması okurlar ve yazarın kimliği üzerinde büyük bir yük olarak karşımıza çıkmaktadır. Jameson'ın akla yatkın şemasını bilen okur karşısındaki metinde ulusal alegori görmeye eğilim gösterecek, önerme bir nevi kendi kendisini haklı çıkaracaktır. Uyurkulak'ın ortaya çıkan bu baskıyı değerlendirirken Yusuf Atılgan'dan örnek vermesi de oldukça anlamlıdır:

Bu şemayı benimseyen bir okur, diyelim ki Türkiyeli bir okur, örneğin Türk romanının köşe taşlarından biri olarak kabul edilen [...] *Aylak Adam*'i ulusal alegori gözlüğüyle okumak zorunluluğu hissedecektir. Halbuki *Aylak Adam* Berna Moran'ın da dile getirdiği gibi Türk edebiyatındaki en etkili karakter çizimlerinden biridir, romanın dünyasında kamusal olanla özel olan birbirinden açıkça ayrıdır ve Yusuf Atılgan Türk romanında daha önce eşine sık rastlanmayan bir takım anlatı tekniklerini deneyerek eserinde modern romanın temel niteliklerini hayata geçirmiştir. Dolayısıyla, açık veya kapalı, kolektiviteye bir göndermenin bulunmadığı bu romanı neden, nasıl bir kategorik zorunlulukla ulusal alegori olarak okumak gerektiği tartışmalıdır. (2014: 143)

Karşımıza çıkan paradoksun bir çözümü de burada yatmaktadır. Metinlerin yorumlarında okumanın belirleyici olduğunu kabul edebiliriz. Ancak metinleri, sadece yorumları kanıtlayan projelere indirgediğimiz takdirde, Belge'nin bahsettiği paradoksa düşeriz. Ama şemaya aykırı nitelikleri sadece kapsayacak değil, merkeze alacak bir yoruma teşebbüs ettiğimizde, incelediğimiz eserlerin politik tarihin yanısıra edebiyat tarihini nasıl aştığını da göz önüne alabilir, bu eserleri asıl değerli kılan niteliklerini ortaya çıkarabiliriz. Sibel Irzık'ın 2003 yılında yayımlanan "*Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel*" adlı makalesi,<sup>6</sup> aykırı özellikler içeren farklı eserleri ele alarak bu çalışmaya örnek oluşturacak bir yaklaşım ortaya koymaktadır.

Jameson'ın roman türünde psikolojiye merkezî önem atfeden ön kabulü yıkmaya çalışmasına, Irzık da dikkat çekmektedir (2003: 555). Ulusal alegori de bir janr olarak taşıdığı temel özellikleriyle bu algıyla çatışmaktadır. Başka bir deyişle Jameson romanlarda psikolojinin politikadan ayrılmasını "düzeltmeye" çalışırken alegoriye tutunmaktadır. Irzık'a göre Türkiye sömürgecilik ve emperyalizm deneyiminden dolayı Üçüncü Dünya kategorisine uymaktadır. Ancak akademisyene göre, Jameson'ın iddiasını kanıtlamak değil, çürütmek, ters çevirmek ve hatta ironi süzgecinden geçirmek daha büyük öneme sahiptir (2003: 555). Böylelikle Üçüncü Dünya edebiyatının pasif bir konuma yerleştirilmesinin önüne geçilebilir. Irzık bu amaçla Adalet Ağaoğlu ve Oğuz Atay gibi yazarlardan örnek verirken, ortaya konan eserlerin alegoriyle ilişkisinin, alegorinin temel varsayımlarını aşmak yönünde olduğunu vurgulamaktadır. Modern Türk romanında karakterler alegorik hayatlar yaşamaya mahkûm edilmiş görünmektedirler (Irzık, 2003: 556). Alegorik hayatlardan kasıt, karakterlerin kendilerini coğrafyanın bir temsili olarak göyerek sürdürdüğü hayatlardır (Irzık, 2003: 556). Karakterleri yönlendiren bu baskı, anlatıların kendilerinin de her zaman alegorik olduğu yanılmasını yaratabilmektedir. Ancak Irzık'ın ele aldığı eserlerde karakterlerin işlenişinin iki çeşidini gözlemlemek mümkündür. İlk çeşit, bu baskıyı kabullenen veya baskının farkında olmayan karakterlerin trajikomik durumlarının işlenmesiyken (örn. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*); ikinci çeşit, bu baskının farkında olsun ya da olmasın, ondan kurtulmaya çalışan karakterlerin dramatik durumlarının işlenmesidir (örn. *Ölmeye Yatmak*). Dolayısıyla alegoriyi aşmak, anlatı için belirleyici bir unsurdur.

Verilen örnekler arasında bulunan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında bir psikanalist, ana karakter Hayri İrdal'a rüyalar telkin etmekte, karakterin "sembollerden kurtulması" gerektiğini söylemektedir (2010: 114). İrdal ancak bu şekilde hastalığına uygun rüyalar görebilecektir! Rüyaların önceden telkin edilmesi ile Jameson'ın janrı önceden telkin etmesi ironik bir şekilde örtüşmektedir. Irzık, İrdal ile *Anayurt Oteli*'nin ana karakteri Zebercet arasında bir benzerlik gözlemlemektedir. Akademisyene göre iki karakter de kendileri için ülkenin sunduğuna alternatif bir

<sup>6</sup> Makalenin adı "Alegorik Hayatlar: Modern Türk Romanında Kamusal ve Özel" olarak çevrilebilir.

temsil biçimi arayışındadırlar (İrızık, 2003: 558). Benzer bir durum, Oğuz Atay'ın karakterleri için de söz konusudur. Örneğin *Tutunamayanlar*'da Selim'in çeşitli zümrelerden arkadaşları sadece burjuva hayat biçimine "tutunamamış" değillerdir. Bu karakterler ulusun "büyük anlatılarına" da tutunamaz olmuşlardır (İrızık, 2003: 564). Bu önerme Yusuf Atılgan'ın karakterleri için de büyük oranda geçerlidir. İrızık'a göre bu romanlarda karakterleri özgünlükten veya hakikilikten koparan dramatik yaşamları, içine düştükleri anlatıların politik alegori eğilimini de imkânsız kılmaktadır (2003: 562). Alegoriyi aşmak da bu şekilde mümkün olmaktadır. Bu metinler alegorik yaşama dair arzuyu doyurmakta, hikâyeyi karakterlerin içine düştükleri vaziyetin mantıklı sonucuna kadar taşıyarak bu "alegorik dürtü"yü bitirmektedirler (İrızık, 2003: 565). Söz konusu işleyiş, ironik değer taşıyan abartma (mübalağa) sanatı sayesinde gerçekleşmektedir. Başka bir ifadeyle karakterler, üzerlerine yüklenen temsil değerini taşımaya kabul etmekte, hatta bu kabulü abartarak absürt ve sıra dışı bir özerklik elde etmektedirler. Böylelikle temsil ettikleri politik toplumun kabul edemeyeceği derecede o toplumun kendisi olup, temsilin yönünü yitirmesine neden olmaktadır.

#### 4. *Anayurt Otel*'nin alegoriyi kullanımı

Herhangi bir edebi metin yorumlanırken yazarın ironik bir tutum takındığına dair işaretlerden bir tanesi, dikkatten kaçmayacak kadar ileri giden abartılardır (Hutcheon, 1995: 150-151). *Anayurt Otel* özelinde düşündüğümüzde, alegorik unsurların anlamları ilk bakışta çok açık görünmektedir. Metni kolayca çözülebilecek bir bulmaca gibi düşünmek mümkündür. Ancak bu kolaylık yorumcuyu şüpheye düşürecek kadar ileri seviyededir. Tarihler, karakterler, hayatlar ve yan hikâyeler arasındaki paralellikler, mekânlar arasındaki benzerlikler, rastlantılar ve tezatlar okuyucuya sürekli olarak Türkiye'nin hikâyesinin anlatıldığı hissini vermektedir. Ancak apaçık ortada olan simgeler ve metaforlar, Zebercet'in hikâyesiyle Türkiye'nin sembolik tarihi arasındaki örtüşmeyi kurmaktan ziyade, aralarındaki mesafeyi kapatılamayacak şekilde açmaktadır. Romanın psikanalitik okumasını yapan Özden Sözüalan, Zebercet'in "[n]e çok yalan söyleniyordu yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle, ya da susarak" demesine atıfta bulunarak romanın "gerçekle gerçeğin simgesel temsili arasında bir uçurum bulunduğuna dikkat çek[tiği]" yorumunu yapmaktadır (2011: 253).

Öte yandan alegoriyi abartı ile ironiye taşımak, alegoriyi biçimsel olarak aşmak için yeterli değildir. Daha önce değinildiği üzere, Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanı da kusurlu alegori olarak benzer özellikler gösterebilmektedir. Ancak *Anayurt Otel* gibi romanlar, kusurlu alegori özelliklerini de abartarak alegorik yapının kendisini ironi parantezine almaktadır. Bu durum, İrızık'ın Jameson'ın iddiasını ironi süzgecinden geçirmeye dair ifadeleri ile uyumluluk göstermektedir (2003: 555).

Elimizdeki bilgiler ışığında, abartının ve dolayısıyla ironinin şiddetini giderek artırdığını gözlemleyebileceğimiz dört örnekten yola çıkarak romanın alegoriyi nasıl aştığına bakabiliriz. Bu amaçla ilk olarak gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın ile ortalıkçı kadın karakterlerinin Jameson'ı çağrıştıran şemaya nasıl oturtulduğunu inceleyeceğiz. İkinci olarak otel ile dışarıları arasındaki farkı, üçüncü olarak ise romanda tarihlerin kullanımını tartışmaya açacağız. Son olarak, romanın belki de en ironik anını içeren duruşma bölümünü ele alacağız.

##### 4.1. İki kadın

İki kadın karakterin oluşturdukları karşıtlık ilk okumada göze çarpmayabilir. Ancak Uyrkulak'ın uyardığı üzere metin önsel olarak ulusal alegori çerçevesinde düşünüldüğünde, iki karakterin temsil değerleri öne çıkmaktadır. Murat Belge'nin İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde özel olarak *Anayurt Otel*'nin

okumasına ayırdığı dersinde üretilen makalelerden oluşan *Zebercet'ten Cumhuriyet'e "Anayurt Otel'i"* adlı derlemede, iki farklı yorumcunun benzer bir ayrım yaptığı görülmektedir. "Bir Türkiye Alegorisi Olarak Zebercet" adlı makalede Artun Gebenlioğlu, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının "modern düşüncenin bir sembolü" olduğunu, Türkiye'de ülküleştiren "Batı"yı temsil ettiğini, öte yandan ortalıkçı kadının "gelenekçi anlayışı" ve "köy yaşamı" nı temsil ettiğini, bu durumun da Türkiye'nin kendisini içinde bulduğu modernlik çatışmasına karşılık geldiğini ifade etmektedir (2015: 66). Bu çatışmada Batı'nın arzu nesnesi olmasına rağmen ulaşılamazlığı, umutsuzlukla sonuçlanmaktadır. Ardından da Doğu'yu temsil eden ortalıkçı kadın boğularak öldürülmektedir. Gebenlioğlu, Zebercet'in seçeneksiz kalması sonucunda Atatürk'ün ölüm yıldönümünde, ölüm saatinde kendisini asmasını bu çaresizlikle tutarlı bulmaktadır. "Anayurt Otel'i'nde Kadın Olmak" adlı makaledeyse Nergis Öztürk bu iki kadın karakteri kadınlık halleri ekseninde karşılaştırmaktadır. Öztürk'e göre karakter olarak "[g]ecikmeli Ankara treniyle gelen kadın neyi temsil ediyorsa", ortalıkçı kadın Zeynep de "onun tam tersini" temsil etmektedir (2015: 118). Söz konusu karşıtlıkta ilk kadın, hakkında hiçbir şey bilinmeyen bir arzu nesnesidir. İkinci kadın ise Zebercet'in gündelik gerçekliğidir. Romandaki diğer kadın karakterler, yani otele gelen ve "kocasına ait" öğretmen kadın ile "parkta karşılaşıl[an] orospu" ise kadınlığın diğer tezahürleri olarak değerlendirilmektedir (Öztürk, 2015: 121). Noksanlığıyla mevcut bir diğer kadın ise duruşması görülen cinayetin kurbanıdır. Öztürk, kadınların bu kısıtlar içerisine sıkıştırılmasının eleştirel bir yanı olduğuna değinmektedir. Makalede bu eleştirellik ayrıntılı şekilde ele alınmadığı için Gebenlioğlu'nun değindiği modernlik sorunu ile bağlantısı belirsizdir.

Önümüze sunulan şablonda, öncelikle Zebercet'in arzuladığı seçeneklerin sadece kadınlar olduğuna ve hepsine de edilgen bir rol biçildiğine dikkat çekilmelidir. Toplamda beş kadın karakterin temsil değerlerine indirgenmelerinin temelinde Zebercet'in onları nasıl gördüğü yatmaktadır. Bu açıdan Zebercet'in arzuları çıkış noktası olarak alınmıştır. Bu durumda göz ardı edilen bazı ayrıntıları hatırlatmak gerekmektedir. Eğer Gebenlioğlu'nun şablonundan yola çıkarsak, diğer üç kadın karakterin de temsil değerlerini düşünmek şarttır. Böyle bir genişletmede cinayet kurbanı olan kadının ortalıkçı kadınla, öğretmen kadının da Ankara treniyle gelen kadınla paralel olduğu düşünülebilir. Ancak parkta karşılaşılın ve otele daha önce de gelmiş olan hayat kadınının bu şablonda nereye oturduğu belirsizdir. Ayrıca Zebercet'in askerlik yaparken gittiği hayat kadınlarının da bu şablona eklenmesi gerekmektedir. Eğer Öztürk'ün yaklaşımındaki gibi kadınlara biçilen roller, Zebercet'in arzularına göre sınıflandırılacaksa, Zebercet'in ailesinin hikâyelerinde karşımıza çıkan kadınlar, oda duvarına asılı resimdeki kadın ve sokakta başka bir adamla gördüğü ve takip ettiğini anladığımız kadının da değerlendirmeye alınması gerekmektedir. Örneğin Ömer Kavur'un film uyarlamasında, bahsi geçen son kadın karakter önemli bir yer tutmaktadır. Romanda "Salı" başlığı altında sadece iki sayfa ayrılan 29 Ekim gününde, Zebercet romandakinden farklı olarak bu kadını yalnız başmayken takip etmekte, kadın bir erkekle buluşunca da takibi sonlandırmaktadır (Kavur, 1987). Kavur, romandaki ironik katman enflasyonunu<sup>7</sup> iyi okumakta ve filminde zenginleştirmektedir. Zira Zebercet'in 29 Ekim günü gerçekle iç içe geçen hayallere dalması da pekâlâ cumhuriyetin gerçekle iç içe geçen ancak sonuçsuz kalan bir hayalmiş gibi nitelendirildiğini düşündürtebilir. O halde aynı bölümde bahsi geçen oda duvarına asılı resimdeki kadının bedene bürünmesi ise daha çok Zebercet'in gerçek ile hayali birbirine karıştırmasına kanıt olarak düşünülmelidir. Görülebileceği üzere ulusal alegori fikrinden yola çıkarak oluşturulacak bir şablon oldukça kapsayıcı olabilmekte ancak kapsam genişledikçe yetersiz kalmaktadır.

Öte yandan, Zebercet'in arzuları kadınlarla sınırlı değildir. Yorumlama aşamasında romanın kendisinde var olmayan bu sınırlamayı yapmak alegorik yorumlamada heteroseksist bir yadsıma içermektedir.

<sup>7</sup> 'Enflasyon' sözcüğünü, çok anlamlılığın, okuru yetişemeyeceği seviyede geniş bir yelpazede düşünmeye iterek "yorum ekonomisi"ni zorlayan bir olguyu ifade etmek için kullandık.

Romanda görmezlikten gelinemeyecek kadar çok yer tutan iki homoerotik vaka söz konusudur. İlki, Zebercet'in askerlik arkadaşı Fatihli ile ilişkisidir. Fatihli'nin istismar ile hayranlık arasında mekik dokuyan davranışları neticesinde Zebercet'in erkekliğinin aynı anda hem nasıl aşağılandığını, hem de nasıl yüceltildiğini görürüz. Romanda Fatihli'nin bir terlik vasıtasıyla uyardığı Zebercet'in cinsel organının büyüklüğüne atıfta bulunmaktadır (Atılgan, 2012: 54). Ayrıca, Zebercet'in otel dışında birlikte horoz dövüşü ve film izlediği genç adamdan hem romantik hem de cinsel karşılık bulma ihtimali olduğuna tanık olunmaktadır (Atılgan, 2012: 52-53). Bu açıdan genç adamın, alegorik okumanın merkezine konan iki kadın karakterin melezi bir pozisyonda durduğu sonucuna ulaşılır. Demek ki doğu ve batı, modernlik ve gelenekçilik gibi kesin çizgilerle ayrılmış ikilikler mevcut değildir. Dolayısıyla romanda karakterleri temsil değerleri üzerinden düşünmeye çalıştıkça, yorum bu temsilleri genişletmek zorunda kalmaktadır. Roman ise temsilleri anlamlandırma amacıyla yapılacak yorumların kapsamının genişledikçe yetersiz kalmasını kendi avantajına kullanmakta, karakterler arasındaki geçişlilikler bu temsilleri reddetmektedir.

#### 4.2. Otel ve dışarı

Romadaki temsilleri sınıflandırmaya çalıştığımızda, referans noktası olarak Zebercet değil, romana adını veren otel de alınabilir. Odağın mekâna kaydırılmasıyla, yukarıda değinilen karakterler de mekânla ilişkilerine göre konumlandırılabilirler. Bu durumda otel ve dışarı iki farklı karşılaşma alanına denk gelmektedir. Örneğin Zebercet'in arzu nesnesi olan iki kadın karakter otel ile, diğer arzu nesnelere otelin dışarı ile ilişkilendirilmektedir. Ancak bu ikili bir karşıtlıktan ziyade belirsizlik yaratmaktadır. Otel ve otele gelen kadını özel olarak inceleyen Özden Sözalın da bu duruma dikkat çekmektedir. Ulusal alegori olarak okunduğunda roman genel olarak "otel/ülke koşutluğu temelinde, bireyin kendine ve topluma yabancılaşmasının öyküsü olarak değerlendirilmiş[...]" olsa da "otel, melezi kimliğiyle, ikili karşıtlıklar kurmacasını tehdit [etmektedir]" (Sözalın, 2011: 251-252). Burada yorum için kritik bir soru, Zebercet'in cinselliğinin "kaotik dışavurumunu öznelik kaybı ya da arayışı olarak" düşünüp düşünemeyeceğimizdir (Sözalın, 2011: 258). Zebercet'in kesin bir kimlik sahibi olmaması sonucunda ortaya çıkan bu soru, onun arada kalmışlığı ile ülkenin arada kalmışlığını uyumsuz kılmaktadır. Ülke ile daha benzer özellikler gösteren otelin kendisidir. Ancak otelin, dışarıyla ilişkisi de benzer bir belirsizliğin kurbanıdır. Bu bağlamda, romanda küçük bir ayrıntı gibi duran otel kayıtlarının tutarsızlığı, "isim-cisim, gerçek-simge denkliği yanılmasının çöküşünü simgelemesi açısından önemlidir" (Sözalın, 2011: 271).

Söz konusu belirsizliği edebiyat tarihi bağlamında düşünmek için Yusuf Atılgan'ın edebiyatına en çok atıfta bulunan edebiyat eleştirmenlerinden Nurdan Gürbilek'in yazdıklarına bakılabilir. Yazarın Atılgan eserlerine dair kapsamlı incelemelerinden birisi, *Defter* dergisinde yayınlandıktan sonra *Yer Değiştiren Gölge* adlı kitapta yer verilen "Taşra Sıkıntısı" adlı makalesidir. Bu makalede Atılgan, öncelikle Ahmet Hamdi Tanpınar ile karşılaştırılmaktadır. Yazara göre Tanpınar "biz" diyebilen, "birlikten, süreklilikten" bahsedebilen, dolayısıyla alegorik yazabilen bir yazarken, Atılgan "'ben" demekte bile zorlan[maktadır]" (Gürbilek, 1995: 43). Okur Atılgan'da Tanpınar'ın "[h]er yerde bir uyum, bir birlik arayan" bakışını bulamamaktadır, ancak Tanpınar'ın "uyum estetiğinin görmediği şeyler[i]" görebilmektedir (Gürbilek, 1995: 45). Yazar edebiyatla birlikte belirli bir bilincin de dönüşmüş olduğunu gözlemlemektedir. Zira "imgesel birlik, ideal aşk umutları bit[miştir,] Tanpınar'ın çok uzağındayız[dır] artık" (Gürbilek, 1995: 56).

Gürbilek, otel ile dışarı arasındaki karşıtlığa da önem atfetmektedir. Romanda otelden dışarıya doğru harekete paralel bir şekilde, iki farklı dil arasında da geçiş söz konusudur (Gürbilek, 1995: 61-62). Bu dil

dönüşümünün yarattığı belirsizlik ve kararsızlığın dışavurumu, Gürbilek'in diğer bir eseri olan *Mağdurun Dili*'nde daha ayrıntılı işlenmektedir. Zebercet'in toplumdan kopamayışının, buna istinaden kendi dünyasına kapanma arzusunu da toplum karşıtlığı ile bağdaştıran hikâyesinde tereddüt, kurucu bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Gürbilek bu tereddütü incelikle kendi eleştirisine de katmakta, kendi tereddütlerini de okura sunmaktadır. Yazar, Zebercet'in "yalnızca bir kişisel dışlanmışlığın değil, aynı zamanda Cumhuriyetin yeraltına ittiği içeriklerin de temsilcisiymiş gibi görün[düğünü]" dile getirdikten hemen sonra geri adım atar *gibi görünmektedir*: "Aslında "temsilcisi" demeyelim; çünkü hiçbir zaman zengin Keçeci ailesinin gerçek bir üyesi değil, bir yanaşma, bir piçtir Zebercet. Temsilcisi olma isteği, diyelim; çünkü burada da bir hayali yan var" (2008: 162). Yazarın tereddütü tereddüt ile anlatması, *Anayurt Otel*'nin dile yüklediği anlamı ustalıklı karşılamaktadır. Böylelikle Jameson'ın ulusal alegorilere biçtiği kesinlik ve imgesel birlik niteliği, tereddüt ile alaşağı edilmektedir.

Zebercet'in eşcinselliğinin ikili kadın-erkek karşıtlığını ve dolayısıyla alegorik şablonu bozması gibi, otelin dışarıya da otelin kendi içindeki anlam bütünlüğünü bozmaktadır. Sözülan "anlatıda sık sık vurgulanan eşcinsellik temasının bir işlevinin, Zebercet'in örtülü eşcinselliğine göndermede bulunarak, kadın/erkek karşıtlığının dengesini üçüncü bir terim aracılığıyla bozmak oldu[ğuna]" değinmektedir (2011: 266). Benzer şekilde "[y]erleşiklik, köklülük çağrıştıran "Anayurt" ve geçiciliğe işaret eden "Otel" sözcükleri, metne egemen olan arada kalmışlık durumunun ipuçlarını ver[mektedir]" (Sözülan, 2011: 253). Eleştirmen bu sonuca bağlamasa da, otelin kendi içinde Zebercet ile kurulan denkleminde dengeyi bozan üçüncü terimin otelin dışarıya olduğu söylenebilir. Dengeyi bozan biçimsel unsur için eleştirmen faydalı bir ifade kullanmaktadır. Otelde bulunan ve renkleri horoz dövüşündeki bir horozun renklerini andıran havludan bir değil iki tane olması, aynı renklere sahip yelekler giyen kadınların otelin inşaatında çalışması gibi ayrıntılar, bir "göstergeler enflasyonu"na yol açmaktadır (Sözülan, 2011: 269). Roman okuyucuyu afallatan ve içinden çıkmakta zorlandığı bir anlam labirentine sokmaktadır. Dikkat edilmesi gereken, bu karışıklığın otelin karşısında duran değil, kendi kökeninde mevcut bir karışıklık olduğudur. Zira otelin tek varisi Zebercet'in annesi Saide'nin kimliği ile ilgili sorular da vardır. Otelin henüz konakken sahibi olan Haşim Bey'in "tecavüz ettiği bir beslemeden doğan Saide'nin -ve dolayısıyla oğlunun- konaktaki konumu, efendi/hizmetkâr karşıtlığında belirsizlik yarat[maktadır]" (Sözülan, 2011: 268). Sonuç olarak konaktan bozma otel olan mekân, sahip ile köle, erkek ile kadın, içerisi ile dışarıya arasındaki karşıtlıkların bulandığı bir mevkiye dönüşmektedir. Örneğin Zebercet'in dönüşünü beklediği gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla ilgili saplantısı sadece onu arzulamaktan ibaret değildir. Karakter, kadının sadece bir gün kaldığı odada saatlerini geçirirken, bir yandan da onun nasıl davrandığını taklit etmeye çalışmaktadır. Kadının çayı nasıl içtiğini, neler düşündüğünü anlayabilmek için bir anlamda onun yerine geçmeye ve kadınlığını deneyimlemeye çabalamaktadır (bkz. Atılğan, 2012: 37).

Yine de otelin içerisi ile dışarıya arasında, karakterlerin temsil değerlerinin ötesinde bir ayrım söz konusudur. Bu ayrımı yapabilmek için Zebercet'in otel ve dışarıya ile ilişkileri arasında karşılaştırma yapmak gerekmektedir. Romanın henüz başında, tiyatro oyunlarında karşımıza çıkan karakter tanımlarını anımsatan bir usulle, önce kasaba, sonrasında otel betimlenmektedir (Atılğan, 2012: 10). Betimlenen *dramatis personae*<sup>8</sup> arasında kedi ve havlular da vardır. Otelin tanıtımının sonunda, "otelin yeraltında olduğu sanısını ver[ecek]" şekilde toprağı gösteren bir göstergeden bahsedilmektedir (Atılğan, 2012: 12). Atılğan, tiyatro türünün iki janrı olan tragedya ve komedyanın unsurlarını art arda kullanmaktadır. Romanın ilerleyen noktalarında zamanın izini yavaş yavaş kaybediyor olsak da, özellikle 29 Ekim Salı bölümüne kadar günler, mekanlar ve eylemler arasında bütünlük ve tutarlılık

<sup>8</sup> Latince: Tiyatro oyunları başında listelenen önemli karakterler.

gözetilmektedir. Ancak Zebercet'in "amaçsız" bir şekilde dışarı çıkıp meyhaneye ve ardından horoz dövüşüne gittiği noktadan itibaren, romanın tonunda bir değişiklik olmaktadır. Zebercet'in bu şekilde yola çıkışının hemen öncesinde Otel'in kapısına "kapalı" yazısı asması değişim anını işaretlemektedir (Atılgan, 2012: 44). Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının döneceğine dair umudu darbe alan Zebercet'in bu eylemi, romanı otelden dışarı taşırken, anlatıyı da tragedyadan epige çevirmektedir. Tragedyaya özgü olan, trajik kahramanın düşüşünü getirecek trajik hatasının, başına gelecek felaket ile sonuçlandırılmasıdır (Baldick, 2001: 260). Zebercet'in despot Oedipus gibi, kendi cezasını kendi elleriyle vermek için otele döndüğüne dikkat edilmelidir. Epiklere özgü olan ise, epik kahramanın birbirinden görece kopuk karşılaşmalar ve engelleri aşma çabaları sonucunda rüştünü ispat ettiği, bir savaşı, hükümlanlık mevkiini kazandığı, yeri geldiğinde bir ülkeyi kurduğu ucu açık bir anlatıdır (Baldick, 2001: 81-82). Zebercet'in evine dönmeye çalışan Odysseus'a benzer şekilde farklı farklı karakterlerle, farklı mekanlarda karşılaşarak nefsinin test ettiği düşünülebilir. Örneğin saydığımız karakterlerle karşılaşmaları dışında Zebercet'i ikileme bırakan bir vaka, kendisine kötü davranan kestaneciyi cezalandırma arzusudur. Tezgâhını devirme amacıyla tekrar yaklaştığı kestaneci, efsanevi bir canavar gibi alt edilecek bir düşman olarak konumlandırılır. Zebercet'in iç sesi nasıl küfredeceğinin, nasıl saldıracığının bir provasını yapar (Atılgan, 2012: 84-86). Ancak ikinci karşılaşmalarında kestanecinin tanımadığı Zebercet, intikam dürtüsünü ve epik kahraman duygusunu kaybeder (Atılgan, 2012: 90). Burada trajik ve epik ton kullanımları arasındaki en vurucu farklılık, ilkinde anlam dünyasının kapalılığı, ikincisinde ise açıklığı temel alıyor olmasıdır. Epikler için eylemlerin doğru zamanda gerçekleştirilmesi, tragedyada ise geç kalınması söz konusudur. Zebercet'in otel ile dışarı arasında kalması ile eylemlerinin zamanlamasını tutturamaması arasında kuvvetli bir bağ vardır. İki tür arasında kurulan geçişlilik sayesinde Atılgan, Zebercet'i tek bir türün karakteri olmaktan, böylelikle de ona atfedilmiş kesin bir anlamın tahakkümünden kurtarmaktadır. Yazarın türler arasında mekik dokuyarak oynadığı oyun, anlatıyı alegorik anlam kümelerinin olası boyunduruğundan da çıkarmaktadır.

### 4.3. Tarihler

Romanın türler arası geçişliliği, aynı zamanda bir janr arayışına da işaret etmektedir. Sözcükleri değiştirirsek, belirlenmişlikler arası geçişlilik, özerklik<sup>9</sup> arayışına işaret etmektedir. Bu janr ve özerklik arayışı ile Zebercet'in kimlik arayışı birbirine paraleldir. Janrdan karaktere giden denklemi ters çevirdiğimizde, Zebercet'in kendisine yöneltmekten kaçındığı esas soruların, anlatıyı kuran ve şekillendiren temelleri oluşturduğu görülmektedir. Bu nedenle Zebercet'in başına gelenler ve kararları arasındaki gerilim, tarih tarafından belirlenmek ile tarihi belirlemek arasındaki gerilimi de derinleştirir. Gerilimin neticesinde anlatının asli aktörleri bir bakıma kader ve talih olur. Karakter kaderinin tayin ettiği bir hayatı mı yaşamaktadır, yoksa hayatına rastlantı eseri gerçekleşen olaylar mı yön vermektedir? Talih unsurunun ulusal alegoriyi veya herhangi bir alegorik anlatıyı alaşağı ettiğini not etmek gerekmektedir.

*Anayurt Otel*'nde tarihlerin önemli bir yer tuttuğu açıktır. Zebercet 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı'nda otelden çıkmaya karar vermekte, 10 Kasım'da, Atatürk'ün ölüm yıl dönümünde intihar etmektedir. Otel, Tanzimat Fermanı'nın okunduğu 1839 yılında, konak olarak inşa edilmiş, Kurtuluş Savaşı biterken yakıldıktan sonra, 1922'de otele çevrilmiştir. Otelle özdeşliği sürekli tehdit altında olan karakterin eylemlerinin öne çıkan bu tarihler ışığında düşünülmemesi olanaksızdır.

<sup>9</sup> Özerklik sözcüğünü "Bir kişinin, bir topluluğun kendi uyacağı yasayı kendisinin koyması," kendi kaderini kendi belirleyebilmesi anlamında kullanıyoruz. bkz. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=özerklik>

Sözalan’ın da değindiği üzere otel, “Zebercet’in kurmakta güçlük çektiği toplumsal/cinsel kimliğinin metaforu işlevini gör[mektedir]” (Sözalan, 2011: 252). Eleştirmenin incelemesinde Zebercet’in bir türlü kendisine sormadığı “Ben kimim?” sorusu, Ankara treniyle gelen kadının kim olduğu sorusuna dönüştürülmüştür (Sözalan, 2011: 260). Karakterin kendinden kaçışı ile kimlik arayışı arasındaki ilişkiyi tarihlerin romanda tuttuğu yere göre düşünmek mümkündür. Atılgan’ın yaptığı vurgunun, belirli günler (tarihler) anılırken, tarihin unutulduğu yönde olduğunun altını çizmek isteriz. Birçok açıdan sıra dışı olan romanın tarihler ile oynadığı oyunu, diğer iki örnekteki gibi daha ileri bir noktaya taşıdığımızda bu vurgu daha iyi anlaşılacaktır. Örneğin Zebercet’in 10 Kasım’da, kendisine asıl ölüm günü olarak seçtiği 28 Kasım’ı bekleyemeden intihar etmesi, erken bir ölüm olarak mı değerlendirilmelidir? Burada ima edilen, Zebercet’in de “Atatürk gibi” erken öldüğü müdür? Ya da kurulan bağlantı, yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti’nin, liderinin erken ölümüyle birlikte kemaline eremeden kendisini bitirdiği yönünde midir? Roman üzerine yazılan metinlerde tarihlerden söz edildiğinde, genel olarak ne kadar anlamlı olduklarına değinilmekte, ancak bu anlamların ne olduğu neredeyse hiç sorgulanmamaktadır. Yukarıda sıralanan soruların cevaplarının olumsuz olduğu çok açıktır. Bu netliği sağlayan, anlatının okuyucuyu çıkardığı bilinçler arası yolculuktur. Romanda paralel anlatılar (ülke tarihi ve Zebercet’in kişisel tarihi) arasındaki benzerlikler ortaya konulurken, bu tarihler arasındaki farka da kapı açılmaktadır.

Atılgan’ın romanına ustaca işlediği bir ironi, Zebercet ile okur arasında yaratılan algı ortaklığıdır diyebiliriz. Bu ortaklık Zebercet’in yaşamıyla okurun yaşamı arasındaki olası içerik benzerliklerinin ötesindedir. Okur ile Zebercet’in dünya algısı birbirine yaklaştıkça, yaşanan deneyimlerden çok onların nasıl yorumlandığına dair eleştirel bir mesafe kazanılmaktadır. Zebercet okur için özdeşleşmesi oldukça zor bir karakterdir. Yine de okur Zebercet’i bir canı olarak göremeyecek kadar sempati duyar. Romanın sinema uyarlamasında Zebercet’i canlandıran Macit Koper, roman ve filmle ilgili bir yazısında şöyle demektedir: “Anayurt Otel’ni okuyup bitirenler Zebercet’tir. Başlayıp orasında burasında bırakanlar da Zebercet’tir. Hiç okumayanlar, Zebercet olduklarını bilmiyorlar daha...” (2017). Koper, aynı yazıda Zebercet’in bir şizoid (ya da psikoze hastası) olarak nitelendirilip geçilmemesi gerektiğini, toplumsal kaygı ve tedirginlikler sonucunda içimize kapanmamızın şuura yansıma biçimini taşıdığını, bu açıdan hepimizin Zebercet olma kapasitesine sahip olduğuna değinmektedir (2017). Burada önemli iki nokta vardır. Birincisi, “hepimiz”den kasıt Türkiye ile sınırlı değildir, evrensel bir insanlık durumuna değinilmektedir. İkincisi, Zebercet’in deneyimleri ve eylemleri değil, bilinç durumuna atıfta bulunmaktadır. Zebercet’in ortaya koyduğu insanlık hâli, her insanın kötülük potansiyeline dokunmaktadır.

Bu durumda bir başka büyük hata, gerek bir mekân olarak Anayurt Otel’nin, gerek sıradan bir vatandaş olarak Zebercet’in Türkiye için çok anlamlı tarihlerle çakışan talihi arasında bir göbek bağı olduğunu varsaymaktır. Zebercet’in trajik hatası da aynı varsayım üzerine kuruludur. Karakter, benzer bir bütüncüllüğü ve devlet-birey denkliliğini kendi elleriyle, kendi başına kurabileceğini hayal etme hatasına düşmektedir. Otelde kimin ölüp kimin yaşayacağına, defterde kimin adının nereye yazılacağına, kısacası otelde olup biten her şeye dair son kararı verebileceğini düşünen bu şeytani karakterin çelişkisi de devraldığı mirası reddetmeye kalkmasıyla ortaya çıkmaktadır. Sözalan da bu çelişkiyi Zebercet’in sembolik bütünlük arayışıyla ilişkilendirmekte, intiharın kaçınılmaz olduğu sonucuna varmaktadır: Tarihiyle hayatının denkliliğine dair temel varsayımları kabul eden ve hayali bir toplumsal sözleşmeye imza atan, ancak oteli kapatarak “[b]abanın Adımı reddeden, başka bir deyişle Sembolik alanda kendisini bütüncül ve ben merkezli bir özne olarak kurmasının koşullarını ortadan kaldıran Zebercet’in ölümü kaçınılmazdır” (Sözalan, 2011: 272).



Türkiye'nin tarihi ile Zebercet'in hikâyesinin tarihleri arasındaki çakışmalar, ikincisini anlamlandırmaktan ziyade, ilkinde atfedilen anlamları sorgulatan niteliktedir. Tarihi sembolik tarihler ve olaylarla edebi bir anlatıya dönüştürme eğilimi, tarih kitaplarında sıklıkla görülebilecek bir tutumdur. Roman ters yönde bir yaklaşımla okurun önündeki edebi anlatıyı sembolik tarih ve olaylarla anlamlandırmasını teşvik etmektedir. Ancak bu aldatıcı teşviğin ardından yorumlama sonuçsuz bırakılmakta, böylelikle tarihi edebi anlatılar gibi düşünme eğilimi eleştirilmektedir. Başka bir deyişle, Zebercet'in hayatı Türkiye'yle sadece öyle görülmek istendiği sürece paraleldir. Sibel İrzık, alegorileştirme eğilimine direnen ve alaya alan bu çeşit romanların bir sebebinin ulus devletin<sup>10</sup> resmi doktrini olduğunu, bireysel hayatların (vatandaşların) hayal edilen ulusal kimliğe hizmet edecek imgelere sıkıştırılıyor olduğunu söylemektedir (2003: 559). Dolayısıyla *Anayurt Otel*'nin getirdiği bir eleştiri de, vatandaşın devletin bir temsilcisi olduğu yanılımasına yöneliktir. Aslen vatandaşın temsilcisi rolündeki devlet, görünmez bir pozisyona çekilerek ve vatandaş kendi temsilcisi kılarak onu kontrol altında tutulabilir sembolik hayatlara sıkıştırmaktadır. Bu durumu oldukça çarpıcı bir şekilde ortaya koyan anlardan bir tanesi, Zebercet'in düzenli olarak polise gönderdiği otel fişlerinin dikkate alınmadığını ve çöpe atıldığını öğrenmesidir (Atılgan, 2012: 68). Yusuf Atılgan'ın söz konusu anı, Zebercet'in düşündüklerini üçüncü tekil şahıs aracılığıyla ifade ederek işlemesi de önemlidir: "Şaşılacak şeydi yıllardır gerek babasının gerekse onun önemle, aksatmadan her hafta polise gönderdikleri kâğıtların orada bir yerlere atılması. Yukarıyla bir bağlantı sanırdı bunları" (Atılgan, 2012: 68). Anlatıcının konumundaki değişiklik, okurun kendisinden bahsedilirmişçesine kendisine yabancılaşabilmesine olanak tanımaktadır. Özetle, romanda insan yaşamlarının özerkliğine ve politik iktidardan bağımsızlığına vurgu yapılmakta, vatandaşın devletin temsili olduğuna dair inanç kırılmaktadır. Metnin ulusal alegoriye aşan eleştirel tutumunun belki de doruğa çıktığı an ise, Zebercet'in plan yapmadan, kendisini şansa bırakarak katılmaya karar verdiği duruşmada gerçekleşmektedir.

#### 4.4. Yasanın önünde

Zebercet'in zihnine ortak olan okuyucu, karakterin hayatındaki belirsizliklerden çıkardığı nihai varoluş kararına (intihara) tanık olduğunda şaşırılmamaktadır. Halbuki söz konusu intihar kararının verilmiş biçimi romanın okuyucuyu çıkardığı bilinç yolculuğundan ayrı düşünüldüğünde, oldukça radikaldir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının bir daha dönmeyeceğini anlayan Zebercet, oteli kapattuktan bir süre sonra nedeni anlaşılmasız bir şekilde adliye binasına girer. Adliyeye daha önce sadece bir kez, babasıyla birlikte girmiştir (Atılgan, 2012: 71). Kendi başına ilk takip ettiği ağır ceza davası dolandırıcılıkla ilgilidir ve Zebercet'in bu davayla ilgilenmediğini görürüz. Aynı salonda katıldığı ikinci davada ise tıpkı kendisi gibi, kadın cinayeti işlemiş bir sanık yargılanmaktadır. Sanık yargılanırken Zebercet kendisi yargılanıyormuşçasına sarsılır ve titrer (Atılgan, 2012: 72). Hatta romanın film uyarlamasında yargıcın sanığa "ayağa kalk" demesi sonrasında Zebercet ayağa kalkmakta, salondaki bir kişinin uyarısı sonrasında geri oturmaktadır (Kavur, 1987). Yargıcın sanığa ısrarla cinayeti neden işlediğini sorması karşısında, Zebercet önce sanığa hitaben kendi kendine konuşurken, sonra kendi işlediği cinayetin hesabını vermeye başlar. Bu süreç, karakterin suçu neden işlediğine dair çarpıcı bir bilinç akışı ile sonlanmaktadır: "*Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak bir şeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracak bir bölümüne sığdırmak*" (Atılgan, 2012: 75 - vurgular yazara ait). Mahkeme sanığın davasındaki eksik belgelerden dolayı, duruşmayı 28 Kasım gününe erteler. Zebercet ise bu tarihi kendisi için adalete teslim olma ile intihar arasında karar vermek için son gün olarak kabul etmiştir. Ancak bu karar bile zamanla anlamını

<sup>10</sup> Ulus devletlerin tüm dünyayı ilgilendiren bir olgu olduğu not düşülmelidir.

yitirir. Zebercet yine âni bir kararla, beklememeyi seçer, çünkü "Yirmi sekiz Kasım'da olursa süreksizliğin, tutarsızlığın, saçmalığın bir anlamı mı olacaktı[r] sanki?" (Atılgan, 2012: 105).

Duruşma vakasının sıra dışılığı ve metinler arası zenginliği Gürbilek'in de dikkatini çekmektedir. Karakterin arayışı belirsizliğini korurken, karar verme âni tüm toplumsal şartları ve politik bağlamı yadsıyan bir zihin berraklığıyla gerçekleşmektedir. Bu kararlılık kadersizliğini aşan, sonunda da olsa kendi varoluşunu kendisi belirleyebilen, her anlamıyla kendi ipini kendi çeken bir karakterin portresini çizmektedir. Gürbilek'e göre Atılgan ile Jean Paul Sartre, Albert Camus ve Fyodor Dostoyevski gibi yazarlar arasındaki benzerlik bu vakada saklıdır, hatta:

Zebercet'in ağır ceza duruşması sırasında cinayetin "yasaların bir bölümüne sığdırılması"yla ilgili düşündükleri de ("Yargıç kürsüye vuruyor savunmanızı öldürme hakkı üzerine kurduğunuz anlaşılıyor bu konu burada tartışılmaz burada bir eylem yasaların bir bölümüne sığdırılır diyor") yine Raskolnikov'un<sup>11</sup> yasalarüstü "öldürme hakkı"yla ilgili sözlerini yankılıyor gibidir. (Gürbilek, 2008: 160)

## 5. Janr ve nitelik olarak alegori

Tartışmanın bizi getirdiği noktada, alegoriyi ya mevcut gerçekliğin sunduğu hikâye unsurların yeniden düzenlendiği dar anlamıyla almamız ya da tüm anlatıların özünde alegorik olduğu sonucunu çıkarmamız gerekmektedir. Bu ikinci seçenek bizi yazınsal metinlerin anlamının kesin olduğunu söylemeye götürecek tehlikeli bir yola iter. Örneğin Alman düşünür Martin Heidegger, sanatın özünde alegorik nitelikte olduğunu düşünenler arasındadır (1992: 145-146). Düşünüre göre sözcüğün Eski Yunanca'daki *allos* (farklı) ve *agoreuei* (ifade) kelimelerine dayanan etimolojisi, sanat eserinin kendisinden farklı bir şeyi kamusal olarak ifade etmesini açıklar niteliktedir (Heidegger, 1992: 145). Heidegger'in bahsettiğinin bir tür ya da janr olarak alegori değil, sanat ve edebiyatın özünde mevcut olduğunu öne sürdüğü bir alegorik nitelik olduğu görülmektedir.

Öte yandan Jameson'ın bir janr olarak alegori ile alegorik nitelik seçeneklerini birbirine karıştırma hatasına düştüğü açıktır. Her ne kadar hatalı olduğu söylenebilse de, düşünürün değerli bir tartışma alanı açtığını kabul etmek ve edebiyat kuramlarını verimli sorulara yönlendirdiğini söylemek mümkündür. Bu açıdan bir janr olarak alegori ile bir metnin alegori niteliği göstermesi arasındaki ayrımı ortaya koymak önem kazanmaktadır.

Bir romanın içinde üretildiği coğrafya ve tarihle bağını ele almak için o eseri alegori kategorisine sıkıştırmak sadece gereksiz değil, zararlıdır da. Zira böyle bir yaklaşım eserin aynı coğrafya ve tarihin içine sıkıştırıldığı kategorileri aşmaya yönelik çabalarını gözden kaçırmamıza da neden olmaktadır. Jameson, Batı edebiyatında politika için Stendhal'ın konserde ateşlenen (ve bu yüzden duyulmayan) silah metaforunu kullanmakta, Üçüncü Dünya edebiyatında bu silahın hep daha keskin duyulduğunu iddia etmektedir (Jameson, 1986: 69). Metaforu ters çevirmek mümkündür. Başka birçok evrensel eserde olduğu gibi *Anayurt Otel'i*nde de bağımsız insan, savaşta çalınan bir flüt gibidir. Onu kurşun ışıklarından ayırt edebilmek için dikkatle kulak kesilmek gerekir. Bu nitelik eseri daha az ya da daha çok Üçüncü Dünya edebiyatı yapmamakta, daha ziyade evrensel edebiyatın bir parçası kılmaktadır.

## 6. Sonuç

*Anayurt Otel'i*'nin janrına dair fikir yürütmek için gerekli temel tartışmalar yapıldıktan sonra, anlatının edebiyat tarihindeki sıra dışı konumu daha görünür olmaktadır. Romanın kusurlu alegori özellikleri

<sup>11</sup> Fyodor Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanının baş karakteri.

sergilediği, farklı zamanlarda okunduğunda farklı duyarlılıklara hitap edeceği kesindir. Öte yandan romanın kusursuz alegori özellikleri sergilediği bir yanı da vardır. Çünkü olaylardan bağımsız olarak bir insanlık hâlini işlemekte, çeşitli sembolik karşılaşmalar aracılığıyla öğretici olmayı amaçlayan mesellerin hissini taşımaktadır. Ancak ayrıntılı olarak ele aldığımız üzere, yazar bu karşılaşmaların kesin sembolik anlamlar kazanmasının önüne geçmiştir. Bu açıdan Franz Kafka'ya benzer bir etki sağlamıştır. İki yazar da mesel türünün biçimsel özelliklerini modern dünyanın eleştirisi için kullanmaktadırlar. Dolayısıyla iki yazarın da eserleri ulusal politik tarihin ötesine geçmektedir.

Bu durumda ulaşılan bir başka sonuç, *Anayurt Otel*i romanının alegorik niteliğe sahip olduğu, ancak janr olarak alegori olmadığıdır. Atılgan'ın vatandaş ile devlet bütünlüğü idealinin altını oymasını sağlayan bir unsur da, bireyin kötülükle ilişkisinin kurallara veya kanunlara aykırılıktan ibaret olmadığını başarıyla ortaya koyabilmesinde yatmaktadır. Yazar, Zebercet'in deneyimlerinde insanın denetim altında tutmaya çalıştığı kötücül düşünce ve arzularının beden bulmuş hallerini göstermekte, bir çeşit yüzleşmeye olanak sağlamaktadır. Bu açıdan metnin, içinde üretildiği coğrafyanın hayali kısıtlarının dışına çıkarak okunması gerekmektedir. Zira romanda okurun gündelik gerçeklik içinde pek duymadığı ve görmediği iç çatışmalara edebiyat aracılığıyla tanık olabilmesi de değerli ve belirleyicidir. Örneğin Atılgan'ın okura oynadığı sayısız oyundan birisi, bir deneyimin yaşanıp yaşanmadığını bilemeyeceği durumlara sokmasıdır. Okur, Zebercet kendi suçunun hükmünü verdiği duruşmadan çıktıktan sonra yürürken onun iç sesini duyar: "Saat kaçtı acaba? Yanında duraksayan bir genç bileğine bakıp 'Üçü on geçiyor' dedi. Hızlandı. Yüksek sesle mi düşünmüştü yoksa?" (Atılgan, 2012: 75). Soru oldukça çarpıcıdır, çünkü soranın kim olduğunu bilemeyiz. Zebercet midir soran, yoksa yazar mı? Ya da yazar okurun sorabileceği olası bir soruyu mu üstlenmiştir? Soruyla birlikte cevap da belirsizleşmektedir. Ancak bu an, romanın kendisini yüksek sesle düşünülen metni olarak okuması ve insan zihnine bir yolculuk olarak nitelendirmesi için okura sunulan bir ipucu olarak düşünülebilir. Romanın janrının ne olduğu tartışılırken bu ipuçları göz önüne alınmalıdır.

Aynı örnek, Zebercet'in zamanla ilişkisinin ne kadar önemli yer tuttuğunu da ortaya koymaktadır. Metinde karakterin zaman mefhumunu kaybettiğine dair, saatlerin geri alınmasından zamanın nasıl geçtiğinin anlaşılmasına varana kadar birçok atıf vardır. Janr tartışmasının merkezine de bu sorunun koyulması gerekmektedir: Metnin zaman ile ilişkisi nasıl kurulmaktadır? Örneğin Zebercet'in, içinde yaşadığı zamana ait hissetmediğini gösteren ayrıntılar yol göstericidir. Kendi soyunun son temsilcisi ve otelin son varisi olması, önümüzde bir çeşit çöküş (dekadans) romanı olduğunu belirtmektedir. Zebercet'in hayalinde bir gelecek canlandıramaması, kendisiyle ilgili belki de tek gerçek kararının intihar olması, bu çöküş hissini pekiştirmektedir. Romanın başında karşımıza çıkan ve tiyatro oyunlarını anımsatan sunuş ile otelin mekân olarak bir tragedyaya sahne oluşu da romanı bir hanedanlığın çöküş hikâyesi gibi düşünmemize yardımcı olmaktadır. Başka bir deyişle, Zebercet değişen dünyada yeri olmayan, geride bırakılan, uyumsuz bir birey konumundadır. Romanda bir gelecek fikri yoktur, geçip giden zamana odaklanılmaktadır.

Ancak geçmişe özlem de söz konusu değildir. Metinde ölüme yapılan atıflar, daha ziyade Zebercet'in zaman dışı olmasını öne çıkarmaktadır. Kimin tarafından söylendiğini bilmediğimiz çarpıcı bir örnek "[d]eğişmez tek bir kesinlik vardı insan için: ölüm" cümlesidir (Atılgan, 2012: 105). Bu cümleden yola çıkarak Zebercet'in otele sıkışıp kalmışlığı da değerlendirilebilir. Çünkü karakterin gerçek ile düşlem arasında mekik dokuyan ruh hâli içinde tutunduğu tek dayanak noktası da yine ölümdür. Karakter bir yandan oteldeki rolünün anlamının farkındadır ve otel yönetmekle ülke yönetmek arasında benzerlik görmektedir (Atılgan, 2012: 105). Bir yandan da gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının ardından, onun kaldığı odada iki kez "gelmeseydin ölürdüm" diyebilmektedir (Atılgan, 2012: 41). Karşımızda Zebercet'i

zaman dışı kılan önemli bir ipucu vardır. Roman bu açıdan, Zebercet'in gerçek ölümü ile gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının ertelediği hayali ölüm arasında kalan tarih dışı zamanda geçmektedir. Roman boyunca Zebercet'in bir hayalet gibi katettiği yollar, mekânlar, düşünceler ve işlediği suçlar, tek bir amaca hizmet eder gibidir: Ölümün kesinliğini temel alarak bireyi toplumdaki bağımsız kılmak. *Anayurt Otel*'nin janrının adını koymak oldukça zordur. Ölümün imkânına dair bir roman, kötülük ve özgürlük üzerine bir roman gibi betimleyici ifadeler kullanılabilir. Ancak önemli olan, janr sorusuna cevap vermeye çalışan bir yorumcunun karakterin kendisine dair bilinci ve zaman algısını dikkate alması gerektiğidir. Roman bir anlamda ölümü ve yaşamı anlamlandırmanın iç içe olduğunu göstermektedir.

### Kaynakça

- Ahmad, A. (1987) Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". *Social Text*, No. 17 (Autumn), pp. 3-25, Duke University Press, Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/466475>>
- Atılgan, Y. (2012). *Anayurt Otel*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2. bs. Oxford: Oxford University.
- Belge, M. (1997) Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış. *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* içinde. Hazırlayanlar Aksoy, N. & Aksoy B. İstanbul: İletişim.
- Blanchot, M. (1995). *The Work of Fire*. çev. Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University.
- Castle, G. (2007). *The Blackwell Guide to Literary Theory*. Oxford: Blackwell.
- Coquet, J.-C. (2020). Sözcükler ve kiplikler: La Fontaine'in *Kurtla Kuzu* adlı fablı. (Çev. Sündüz Öztürk Kasar). *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 92-115. (Orijinal Yayın tarihi: 1987).
- Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Reference.
- Duff, D. (2014). *Modern Genre Theory*. Londra: Routledge.
- Gebenlioğlu, A. (2015). Bir Türkiye Alegorisi Olarak Zebercet. *Zebercet'ten Cumhuriyet'e "Anayurt Otel"* içinde. Hazırlayanlar: Öztürk, N., & Özler N. B. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Greimas, J. A. (1987). *On Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis.
- Heidegger, M. (1992). *Basic Writings*. çev. David Farrell Krell. New York: Harper Collins.
- Hutcheon, L. (1995). *Irony's Edge*. New York: Routledge.
- İrzik, S. (2003). Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel. *The South Atlantic Quarterly*, 102:2/3. Spring/Summer, Duke University Press.
- İrzik, S. & Parla, J. (2011). *Kadınlar Dile Düşünce*. 4. bs. İstanbul: İletişim.
- Jameson, F. (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, No. 15 (Autumn), pp. 65-88, Duke University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/466493> Accessed: 28/07/2013 06:38
- Jameson, F. (1987). "A Brief Response." *Social Text*, No. 17 (Autumn), pp. 26-27, Duke University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/466476> Accessed: 24-06-2016 22:42 UTC
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi (Edebiyat Yazıları)*. Çevirenler Kemal Atakay ve Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Kavur, Ö. (1987). *Anayurt Otel*. Odak/Alfa Film.
- Koper, M. (2017, June 1). "Hepimiz Zebercet'iz." *T24 Bağımsız İnternet Gazetesi*. <https://t24.com.tr/k24/yazi/hepimiz-zebercetz,1246>

- Orwell, G. (2013). *Animal Farm*. London: Penguin Classics.
- Orwell, G. (1984). *Nineteen Eighty-Four*. 3. bs. Berlin: Longman.
- Öztürk, N. (2015). Anayurt Otel’inde Kadın Olmak. *Zebercet’ten Cumhuriyet’e “Anayurt Otel”* içinde. Hazırlayanlar: Öztürk, N., & Özler N. B. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, N., & Özler N. B. (2015). *Zebercet’ten Cumhuriyet’e “Anayurt Otel”*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Propp, V. (2009). *Morphology of the Folktale*. çev. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press.
- Sözalan, Ö. (2011). Anayurt Otel’inde Geceleyen Kadın. *Kadınlar Dile Duşunçe* içinde. Hazırlayanlar: Irzık, S. & Parla, J. 4. bs. İstanbul: İletişim.
- Tanpınar, A. H. (2010). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. 15. bs. İstanbul: Dergah.
- Tynianov, Y. (2019). *Permanent Evolution: Selected essays on literature, theory and film*. Çevirenler: Ainsley Morse ve Philip Redko. Boston: Academic Studies.
- Uyurkulak, S. (2014). “Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori”. *Litera*, 0(15), 136-146. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/iulitera/issue/1241/14561>
- Vico, G. (2013). *New Science* (Third Edition). çev. David Marsh. 3. bs. London: Penguin Books.
- Yüksel, T. vd. (1992) *Yusuf Atılgan’a Armağan*. İstanbul: İletişim.