

ANAYURT OTELİ'NE YAPIBOZUCU FEMİNİST BİR BAKIŞ

Özden SÖZALAN*

Yusuf Atılğan'ın 1973 yılında kaleme aldığı Anayurt Oteli, Anadolu'da İzmir'e yakın bir kasabada otel katibi olarak çalışan Zebercet'in, gizemli bir kadının bir geceliğine otelde konaklamasıyla başlayan ve önce otelde çalışan ortalıkçı kadını, daha sonra da kendini öldürmesiyle sonuçlanan iç yolculuğunun, bilinç akışı tekniğiyle anlatıldığı bir roman. Eleştirmenler tarafından genellikle, otel/ülke koşutluğu temel alınarak, 70'li yıllarda bireyin kendine ve topluma yabancılaşmasının ve toplumsal/cinsel kimlik arayışının sonuçlarının anlatıldığı bir roman olarak değerlendirilen metin, yapıbozucu feminist bir okumaya davetiye çıkaran özelliklere sahip. Okurunu, daha işin başında, hem romanın, hem de romanın ayrıcalıklı mekanının adı olan 'Anayurt Oteli' sözcüklerinin, metaforik katlanmalarla daha da güçlenen bir anlam çoğulluğuna vardığını anımsatarak uyaran metin, daha ilerki bir bölümde, Zebercet'in ağzından "Ne çok yalan söyleniyordu yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle, ya da susarak" (66) diyerek, dilsel ve diğer sembolik, temsili dizgelerin, gerçeğin mimetik bir yansıması olmadığını, gerçekle gerçeğin simgesel temsili arasındaki uçurumun kapatılması işinin, okurdan beklendiğinin ipuçlarını verir.

1922 yılında kasabayı terkeden Yunanlılar'ın çıkardığı büyük yangın öncesi, Keçeciler diye bilinen ailenin yaşadığı konaktan bozma otelin melez kimliği, başta Zebercet olmak üzere nerdeyse tüm roman kişilerinin kimlik karmaşalarında izdüşümünü bulur. Zebercet'in iç dünyasına yaptığı yolculuk, otel imgesinden yola çıkarak tarihsel ve kültürel geçmişe yapılan yolculukla örtüşürken, metnin bilinçaltı, okuru isim/cisim denkliklerinden oluşan kendi dilsel dizgesinin görünürdeki şeffaflığını sorgulaması için kışkırtır. Anayurt Oteli, metinsel kimliğini dilin, Kristeva'nın sembolik olarak

* Yar. Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi.

adlandırdığı ve gösterenle gösterilen arasında doğrudan bir ilişki bulunduğu varsayımından yola çıkan bilinç katmanında değil, onun altında yatan ve her an ortaya çıkarak dilin görünürdeki uyumlu yapısını bozmakla tehdit eden semiotik katmanda kurar.⁽¹⁾ Otelin kapısındaki teneke levhada koyu yeşil üstüne ak harflerle yazılı 'Anayurt Otel'i' sözcüklerinin anlamının, anlatıcı tarafından, "Düşman elindeyken belirli bir direnme göstermemiş kasaba ya da kentlerde kurtuluşun ilk yıllarındaki utançlı yurtseverlik coşkusunun etkisi belki"(11) diye yorumlanması örneğinde olduğu gibi, mesaj, söylenenin anlamından çok, söylenmeyenle ilişkisinde aranmalıdır. Artık otel levhasının altında kalan ve kapı kemerinde ak mermer üstüne kabartma olarak yazılmış "Bir iki iki delik/ Keçeci Zade Malik" dizeleri de, bir yandan otelin üzeri örtülü tarihine tanıklık ederken, diğer yanda metinsel bilinçaltına işaret eder. Konak yapıldığı sıralarda, bir yerli ozanın yazdığı, "ebced' le birşeyler uyduramadığından olacak, ölçüsü ne aruza ne heceye uyan tuhaf bir tarih"(10) olan birinci dizenin (Bir iki iki delik) anlamlandırılması için, önce harflerinin Arap rakamlarına (bin iki yüz elli beş), sonra da şimdiki tarihe çevrilmesi gerekir: bin sekiz yüz otuz dokuz. İlk dize dil ve tarih dizgeleri arasında gidip gelerek, bugünle geçmişi ilişkilendirirken, ikinci dize, konağı yaptıran kişinin adını kaydetmek gibi görünürde yalın, Kristeva'nın deyimini kullanırsak dilin sembolik katmanına ait bir işlev üstlenir: Keçeci Zade Malik. Oysa, oğul anlamına gelen 'zade' ve sahip anlamına gelen 'malik' sözcükleri, psikanalitik dil kuramında çocuğun dil edinme sürecinde babaya ait olan sembolik alanı vurgularcasına, erkeklik ve sahip olma durumları arasındaki ilişkiyi ele vererek, anne ile çocuk arasında dil öncesi dönemden kalan ve soyut dilin somut, maddi kaynağını oluşturan ilişkiye, yani dilin semiotik alanına işaret eder.⁽²⁾

Dilin yapısında bulunan, erkek bağlantılı bilinç ve kadın bağlantılı bilinçaltı arasındaki ilişkiler, romanın biçimsel yapısında belirleyici rol oynar. Kabaca bilinçle ilişkilendirilebilecek ve gerçeği yansıttığı iddiasındaki

(1) Kristeva'nın dil teorisine göre, dilin sembolik katmanı, iletişimsel amaçlı, şeffaf, mimetik bir yapı sergilerken, semiotik olarak adlandırdığı katman, anlamı çoğaltan, belirsizleştiren ve erteleyen niteliklerinden ötürü şiirsel dilin oluşumundan sorumludur. Bkz. Julia Kristeva, *Desire In Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Oxford: Blackwell, 1993).

(2) Fransız filozof ve psikanalist Jacques Lacan'a göre, çocuğun dil edinmesi, aynı zamanda dilin üzerinde yapılandığı ve ilk karşılığını fallus imgesinde bulan ikili karşıtlıkların dünyasına girmesi demektir. Feminist kuramcılar, fallusa sahip olmanın hem dil hem de diğer temsili dizgelerdeki önemine dikkat çekerek, bu dizgelerdeki kadın imgesinin, gerçek, tarihi özneler olan kadınlarla bir tutulmasının, Lacan'ın kuramında bir gedik olduğu görüşündedirler. Bkz. Luce Irigaray, *The Speculum Of The Other Woman* (Ithaca: Cornell University Press, 1992).

nesnel bir anlatıcının, doğrusal bir gelişim çerçevesinde ilk ve son sözü söylediği metnin bilinçaltını, Zebercet'in yıllarca annesinden dinlediği, biraraya getirilmesi zor ve içiçe geçmiş parçalardan oluşan, çemberimsi bir devinime sahip, geçmişe ait öyküler, yorumlar oluşturur. Zebercet'in bilinç akışı tekniğiyle aktarılan anlatısı ise, bu iki düzlemin kesişmesinin ürünü olarak ortaya çıkar. Romanın ilk sayfalarından başlayarak, Zebercet'in anlatıcıya yakın duran söylemi ile annesine yakın duran söylemi arasındaki gerilim, başka bir deyişle metnin erkek ve kadın tavırları arasındaki gerilim, tematik düzeyde de, Zebercet'in ruh durumuna damgasını vuran toplumsal/cinsel kimlik arayışını yansıtır. Zebercet'in kendini konuşan erkek özne olarak kurabilmesinin yolu, kadın kavramının dilde ve diğer kültürel dizgelerde içerdiği olumsuz anlamlarla hesaplaşmasından geçer. Bu nedenle, romanın baş kişisinin kendisine sormaktan kaçındığı "Ben kimim?" sorusu, yanıtı olmayan "Kadın kim?" sorusuna dönüşür.

Anlatının ilk sayfalarından başlayarak, kadın kimliği bir sorun olarak öne çıkar: Bir Perşembe akşamı gecikmeli Ankara treniyle geldiği kasabadaki otelde geceledikten sonra ertesi sabah yakınlardaki bir köye gideceğini söyleyerek ayrılan kadının kim olduğu, erkek kahramanın on beş gün içinde, önce otelin ortalıkçı kadını sonra da kendisini öldürmesiyle sonuçlanacak anlatının temel sorusunu oluşturur. Onbeş gün boyunca umutsuzca kadının geri dönmesini bekleyen Zebercet'in, asla yanıtlayamayacağı "kim bu kadın?" sorusu, alegorik bir karaktere bürünerek, metnin sorunsalını, toplumsal/cinsel kimliğin nasıl kurulduğu üzerine bir araştırma çerçevesine yerleştirir. Metnin bilinçaltındaki kadınsal direnç noktaları, bilinç düzeyinde metni bilgilendiren ataerkil ideolojinin metnin merkezine koyduğu "yabancılaşmış erkek bireyin kimlik arayışı" sorunsalını, ikili karşılıklara dayalı egemen kimliklendirme söyleminin yapısını sökerek, tutarlı, ben-merkezli, değişmez kimlik söylencesini altüst ederek, yerinden eder.

Perşembe gecesini gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odaya giren Zebercet'in, kapıyı içerden kilitleyip, anahtarını cebine koyduktan sonra, sırtını kapıya dayayıp çevresine bakmasıyla başlayan anlatının, bir dedektif titizliğiyle saptamaya çalıştığı ilk şey, odanın içinde kadından geriye kalan izlerdir:

Kadının bıraktığı gibi duruyordu herşey: yatağın ayakucuna doğru atılmış yorgan, kırışık yatak çarşafı, terlikler, sandalye, başucu masasındaki gece lambası, bakır küllükte bitmeden söndürülmüş iki sigara, tepside çaydanlık, süzgülü, çay bardağı,

kaşık, küçük bir tabakta beş şeker” (5), “karyola demirinde kadının unuttuğu havlu, sırma püsküllü vişneçürüğü perde, lavabonun üstünde duvara asılı iki ucu çiçekli değirmi ayna”(6), “aynanın sağındaki askıda otelin havlusu, tavanda kurşun borunun ucundaki abajur, sağ duvarın ortasındaki kalın çerçeveli resim: Geniş, süslü bir sedire uzanmış, tüller içinde, iri kalçalı, iri memeli bir kadın; iki yanında ellerinde yelpaze yarı çıplak iki zenci kız” (8).

Anlatıcının gözüyle, Zebercet’in gözünün üstüste bindiği odaya dönük bu gözlem süreci, bilinç akışı tekniği kullanılarak bölünür ve aralara odada –kadından önce ve kadından sonra– bulunan nesnelere çağrıştırdığı iç düşünceler serpiştirilir. Zebercet, daha ilk görüşte anlayamadığı bir biçimde büyüüne kapıldığı bu gizemli kadının otel odasında bıraktığı, havlu, sigara izmariti gibi izlerden anlam çıkarmaya çalışarak, adı, kim olduğu, neden o köye gittiği ve kime gittiği gibi sorulara yanıt ararken, kadının metindeki işlevi, erkek kahramanın özneliğini kurmak için gereksinim duyulan “öteki” olarak belirlenir. Biçimsel düzlemde, parantez içinde parantezler açma yoluyla sürekli bir göndermeler döngüsünün yaratıldığı giriş bölümünde, erkeğin kadına yönelik soruları ve iz sürmeleri, aslında kendi kimliğini saptama çabasının yansımalarıdır. Örneğin: “lavabonun üstünde duvara asılı iki ucu çiçekli değirmi ayna (da gördü kadının gittiği sabah yüzünü; herşey aşağıya çekikti yüzünde: kaşlarının uçları, ağzının iki kıyısı, burnu. Uzun süre baktı; oysa haftada üç kere traş da olurdu. Küçük dört köşe bıyığı. Kadının baktığı işte bu yüzdü o gece (bu araya uzun bir sapma giriyor) ve o sabah” (6-7). Zebercet’in aynada yansıyan görüntüsünde, dikkatini çeken en önemli şey, özenle bırakmaya çalıştığı bıyığıdır ki bu bıyık her ne kadar başka erkeklerin alay konusu olacak kadar cılız ve biçimsiz olsa da – belki de özellikle öyle olduğu için – erkekle kadın arasındaki farkı, erkekte olup da kadında olmayan şeyi simgeleyen falik bir imge işlevi üstlenir. Zebercet’in, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadından beklediği, egemen cinsel kültürde, erkeğin güçsüz diye nitelendirilen yanlarını yutup, güçlü olduğu varsayılan yanlarını – bıyık gibi – olduğunun iki katı büyüklükte yansıtacak sihirli bir ayna görevi görmesidir. Zebercet’in cinsel nesne olarak kullandığı ortalıkçı kadın ise, psikanalitik kuramda erkeğin sahip olduğuna sahip olmadığı için, yokluk, boşluk, delik olarak nitelendirilen ve bu yüzden kendi toplumsal/cinsel özneliğini kurması olanaksız olan erkek patentli kadın imgesinin karşılığıdır: “Çok

uyur kadın, erkenden yatar. Sabahları sarsa sarsa kaldırır. Çoğu geceler bu odaya girer, kadının yanına uzanırdı. Çıkarırken uykusu bozulmasın diye doursuz yatar, bacaklarını da biraz aralardı kadın. Okşarken, üstüneyken bile uyanmazdı” (6). Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının devreye girmesiyle, kafasındaki tapılan kadın/yatılan kadın ayrımı su yüzüne çıkan Zebercet, artık ayna görevini de üstlenmesini beklediği ortalıkçı kadını, sevişirken uyanık kalmaya zorladığı ilk denemesinde cinsel başarısızlığa uğradığında, boğazını sıkarak öldürecek, aynadaki görüntü beğenilmeyince suçlu bulunan ayna kırılacaktır.

Erkeğin varlık, kadının yoklukla ilişkilendirildiği varlık/yokluk karşıtlığında, Zebercet’in varlık olma durumunu sürdürmesinin koşulu, yok olmanın, bir yansıma hilesiyle oyuna dahil edilmesidir. Egemen kültürel ve temsili dizgelerde, ‘öteki’ olarak konumlandırılarak, erkeğin görelî üstünlüğünü güvenceye alan kadın, erkeğin olumsuz, eksik özelliklerinin toplamından başka bir şey değildir. Bu yüzden kadın kimliği, kendi adına bir başkılığı, farklılığı olmaksızın, erkeğin sahip olduğuna sahip olmayan, “erkekten daha az” bir kimlik olarak kurgulanır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, odada bulunmadığı halde, geride bıraktığı izler sayesinde, Zebercet’in erkekliğini üzerine kuracağı karşıtlığın güçsüz, edilgen terimi olarak yerini alır. Lavabonun üzerindeki aynaya baktığında gördüğü yüzün, kadının “o gece ve bu sabah gördüğü yüz” olduğunu anımsayan Zebercet’in kendine yeterli bir “erkek özne” olarak kurulması için, görüntüye kadının da dahil edilmesi zorunludur. Zebercet’in bakan, bakışın sahibi erkek olarak konumlandırıldığı bu bölümde, duvarda asılı duran resim, ayna-kadın imgesinin bir devamı olarak, kadının, erkeğin toplumsal/cinsel kimliğinin kurulmasındaki temel işlevinin altını çizer: Zebercet’in gözleri aynadan hemen sonra, babasının bir zamanlar “bit pazarından alıp getirdiği” ve kahramanı olan kadının, otelin eski müşterilerinden biri tarafından “sömürgeci kapatması” olarak nitelendirildiği resme çevrilir. Böylelikle kadın, bakılanla sahip olunan arasındaki koşutluğa dikkat çeken bir gösterge olarak somutlaşır: resim tablo olarak sahiplenilip bakılan bir nesne olduğu gibi, resimdeki kadının da erkek bir sahibi –sömürgeci– vardır ve başka erkeklerin bakışlarının nesnesi konumundadır.

Erkek/kadın karşıtlığına dayalı bakan/bakılan ilişkisinin, aynı zamanda biçimsel anlatı dokusunun da temel bir ögesi olarak kullanıldığı romanda, nesnellik iddiasındaki anlatıcının bakışı ile, bilinç akışı tekniği sayesinde kafasının içine girdiğimiz Zebercet’in öznel bakışı arasındaki suç or-

taklığı, kadınların yalnızca bakılan, seyredilen, gözlenen nesne konumunu vurgular. Metnin üst bakışı anlatıcıya aittir, yani anlatıcı aynı zamanda Zebercet'e de bakar, ancak metin diyalektiğinde nesnel bir kamera işlevi üstlenmiş gibi geçinen anlatıcının gözü, sık sık ve bir çırpıda erkek kahramanın gözüyle özdeşleşir. Anlatıcının Zebercet ile kurduğu bakış ortaklığına ihanet ettiği durumlarda ise bedel ağırdır. Örneğin, anlatının giriş bölümünün sonunda, karanlık koridorda Zebercet'le gözgöze gelerek, bakan/bakılan ilişkisini bozan kedi, romanın ilerleyen bölümlerinde Zebercet tarafından öldürülür.

Benzer bir biçimde, daha önce düşünde, edilgen bir cinsellik nesnesi olarak canlandırıp sevimliyi denediği kadının yer aldığı resim, söylüyor görüldüğünden öte birşeyler söylemeye, bakışa karşılık vermeye kalkıştığında, yine Zebercet tarafından ortadan kaldırılır. Annesinden dinlediği, otelin henüz konak olduğu tarihlerde, hizmetkarlar arasında geçen lezbiyen bir ilişki öyküsünü anımsadığı sırada (70), resimdeki kadının da "uzun, sıcak günlerde zenci kızların biriyle ya da ikisiyle..." cinsel ilişkiye girmiş olma olasılığıyla çılgına dönen Zebercet, "Hele alçak" diyerek doğrular ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını düşleyip kendi kendini tatmin ederken kullandığı havluyu resme fırlatır. Ancak atışın başarısızlığı üzerine – ortalıkçı kadını öldürmesini anımsatırcasına – daha da hırslanıp, resmi pencereden avluya atar.

Zebercet'in metindeki gerçek ve kurmaca kadın kişilerle kurduğu ilişkilere yansıyan egemen toplumsal cinsiyet ideolojisinin dayattığı erkek/kadın karşıtlığı ve beraberinde getirdiği diğer bütün karşıtlıklar, dilin ve dolayısıyla metafizik düşüncenin yapısında barındırdığı ve bir terimin mutlaka diğerine göre daha üstün olarak konumlandırıldığı ikili karşıtlıklardan kaynaklanır. Anayurt Oteli'nin daha önce sözünü ettiğim dilsel paradigması, görünürde dayandığı bu karşıtlıkları çözmeye yönelik, bozguna öğelerle örülüdür. Örneğin, anlatıda sık sık vurgulanan eşcinsellik temasının bir işlevinin, Zebercet'in örtülü eşcinselliğine göndermede bulunarak, kadın/erkek karşıtlığının dengesini üçüncü bir terim aracılığıyla bozmak olduğu söylenebilir. Maçoluk çağrışımlarıyla yüklü horoz döğüsünde tanıştığı Ekrem adlı gençle, daha sonra gittikleri sinemada kurduğu fiziksel yakınlaşma da benzer bir işlev görür. Üstelik, iki erkek arasındaki bedensel temas, etkin erkek/edilgen kadın karşıtlığının karikatürize edildiği tipik bir Hollywood filmi eşliğinde gerçekleşir.

Romanın sonlarına doğru Zebercet'in yıllar önce annesinden dinledi-

gi anuların ve kahramanlarının, Zebercet'in yaşadığı olaylar ve karşılaştığı kişilerle içiçe geçmesiyle, anlatının bilinçaltını oluşturan ögeler su yüzüne çıkmaya başlar ve geçmişle bugün arasında çağrışımsal ilişkiler kurulur. Metnin bilinç düzeyini bilgilendiren egemen söylemi tehdit eden bu ilişkiler, Zebercet'in kendini asmasıyla sonuçlanan süreci de hızlandırır. Romanın başından beri yinelenegelen, özel adlar, kişiler ve mekanlar, birden fazla gösterilene olan, ya da hiçbir gösterilene bağlı olmayan gösterenlere dönüşür. Örneğin, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gecelediği oda, aynı zamanda Zebercet'in dünyaya geldiği odadır. Gidişinden bir hafta sonra, kadının odaya döndüğünü düşleyen Zebercet'in, hem kendini, hem kadını oynayarak canlandırdığı sevişme sahnesinde de, cinsel doyuma ulaşmakla, anne karnından çıkmak arasında bir koşutluk kurulur. Dahası, beklenen, düşlenen kadının, erişilemeyen/yasaklanmış kadın imgesiyle örtüşmesi, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının, Zebercet'in annesi Saide ile olan ortaklığına dikkat çeker. Saide sözcüğünün, 'Kutlu, Tanrıca beğenilmiş' anlamlarını içermesinden anlaşıldığı gibi, arzulanın ama dokunulması Tanrı ya da ataerki tarafından yasaklanmış bulunan kadın ile erkeğin cinsel arzusunun doğrudan nesnesi olan kadın arasındaki ayırım, metnin egemen cinsel kültürün dayattığı karşıtlıklar dizgesini bozan direnişiyile karşılanır. Kasabaya atandıkları sıra bir kaç günlüğüne otelde kalan öğretmen çiftin kadınının adının da Saide oluşu bir rastlantı değildir kuşkusuz. Öğretmen Saide'nin geleneksel bakire/fahişe karşıtlığındaki terimlerden hiçbirine uymayan kadın kimliği, kapıdan yattıkları odayı dinleyen Zebercet'in kafasını karıştırır.

Zaten Zebercet'in annesi Saide de, konağın o zamanki sahibi Haşım Bey'in, karısının hamilelik döneminde tecavüz ettiği bir beslemeden doğmuştur. Alelacele köyden biriyle evlendirilen ancak durumun farkına varan kocası tarafından terkedildikten sonra konağa geri gönderilen Zebercet'in ninesi, annelik konumundan ötürü kutsal bakire ve evlilik dışı ilişkiye – kendi isteği dışında da olsa – girmiş bulunmasından ötürü fahişe kimlikleri arasında, ne biri ne öteki, ama aynı zamanda her ikisi de olarak, mutlak karşıtlık ilkesini sarsan bir başka kimlik olarak, anlatının içine sızar. Zebercet'in büyük dayısı Rüstem Bey'in karısı Semra Hanım da, metindeki erkek patentli kadın imgelerini altüst eden bir işlev üstlenir. Kayınbiraderi Faruk'un umutsuzca aşık olduğu Semra, hem ensest tabusu nedeniyle dokunulması yasak, erişilmez kadın kimliğinde, hem de "erkek gibi ata binen" güçlü bir kişilik ve cinsellikten haz alan kadın kimliğiyle çı-

kar karşımıza. Üstelik Semra, dünyaya getirdiği oğluna, uğruna on dokuz yaşında kendini asarak canına kıyan kayınbiraderi Faruk'un adını vererek, onu metaforik anlamda doğurur, annesi olur. Keçeciler sülalesinin son meşru varisi olan oğul Faruk'un – ki Zebercet otelden kazanılan paraları ona göndermektedir – İstanbul'da artık yetmişbeş yaşında olan annesiyle birlikte yaşıyor olması, Semra-Faruk ilişkisinin hem metaforik hem metonimik anlamda, bir kuşak farkıyla da olsa gerçekleştiği biçiminde yorumlanabilir.

Anlatının göstergeler dizgesi içinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olan, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, başıboş bir gösteren gibidir, birden fazla şeye işaret etmekle kalmaz, kılıktan kılığa girerek, her bir gösterenin anlamını bulmak için erkeğe döndüğü dizgeyi de bozar. Anlatının başında, “Yirmi altı yaşlarında. Uzunca boylu, göğüslü. Saçları, gözleri kara; kirpikleri uzun, kaşları biraz alınmış. Burnu sivri dudakları ince. Yüzü gergin, esmer.” diye tanımlanan kadın dış görünüşü açısından, ilerleyen bölümlerde, kasabadaki “bankanın demir parmaklıkları önünde bir erkekle kadının arasında duran kara kazaklı, uzunca boylu, esmer bir genç kız”, parkta sevgilisiyle oturan “kahverengi paltolu bir genç kız”, Zebercet'in parkta karşılaşmış otele davet ettiği ve yüzü “burnu belki, dudakları” ona benzeyen bir hayat kadını arasında paylaşılırken, en sonunda öyle bulanıklaşır ki, “bir yılın kadına uyabilirdi bu tanım, ya da erkeğe; çirkin bir kadına ya da erkeğe bile” (68), diye düşünür Zebercet. Benzer biçimde, kadının otelde unuttuğu kara,sarı, kırmızı çizgili havlu, kadını gösterenden gösterilen konumuna geçirmekle kalmaz, renkleri aracılığıyla, Zebercet'in horoz döğüşünde yenilişini seyrettiği horozun, dolayısıyla yetersiz erkekliğin de göstereni olur. Daha sonra, kadının otelde unuttuğu havluyu almaya gelen köylüler, aynı boy ve renklerdeki başka bir havluyu, aradıkları havlu sanıp aldıklarında, bir göstergeler enflasyonu yaşanır. Havlu benzerliği yoluyla kadın, öz kızını boğduktan sonra, sahte kimlik verip, emekli subay olduğunu söyleyerek bir süre otelde kalan adamla gösterilen konumunu paylaşırken, benzer biçimde, kadın öldürme biçimleri aynı olan Zebercet ile adam arasında bağ kurulur. Zebercet'in kadına ait her izi sürüp, anlamlar yüklemesine karşın bir türlü yanıtlayamadığı “kim bu kadın?” sorusunun peşinde, kendi bilinçaltına yaptığı yolculuk, metinde kasabanın, otelin ve ailenin tarihine yapılan yolculukla çakışacak ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının bağlı olduğu gösterilenlerden belki de en önemlisinin, Zebercet'in dayısının oğlu Rüstem'in karısı Semra hanım olduğu ortaya çıkacaktır. İki kadın ara-

sında, fiziksel özelliklerinin tıpa tıp aynı sözcüklerle tanımlanmasıyla ortaya çıkan benzerlik ilişkisi, Zebercet'in, yasak ve umutsuz bir aşkın kurbanı olan Faruk'la özdeşleşme sürecini tamamlayacak ve kadınlar üzerinden sürdürdüğü kimlik arayışı, adı "sonuca götüren, sonuçlandıran" anlamına gelen Faruk aracılığıyla, ölümle sonuçlanacaktır.

Eski bir nüfus memurunun oğlu olan ve yaptığı işle baba mesleği arasında yakınlıklar bulunan Zebercet'in, otele geldiğinde nüfus kağıdı olmadığını söyleyen kadının adını öğrenmeye dönük saplantısının (20), dilsel dizgedeki karşılığı, şeylerle adların, gösterilenle gösterilenin birbirine bağlanarak, saptanması yoluyla güvenli hale getirilmesidir. Romanda otel ile ülke arasında kurulan metaforik bağlantı gözönüne alındığında ve hem otelin hem dışarısının kaçak şahıslar, sahte kimlikler, yalan yanlış verilen adlarla dolu olduğu düşünüldüğünde "kimlik saptaması"nın, gerçeğe ulaşmak adına, 'adlandırılan şey gerçektir' yollu yanıltıcı bir işlev gördüğü açıktır. Ne adına, ne kendisine ulaşabildiği kadının, belirli bir anlam ve bağlamdan kopuk, tek bir gösterilene bağlanamayan, yitik, yolunu şaşır-mış bir gösteren olarak yarattığı bulanıklık, Zebercet'in sınırlarını çizerek, içine göstergelerini hapsedmeye çalıştığı dizgenin şeffaf perdesini kaplayarak, tutarlı, değişmez ve ben-merkezli kimlik söylenini tehdit eder. Otelde geceleyen ve nüfus kağıdı olmadığı için adını öğrenemediği kadının kimliğini saptama çabasıyla başlayan romanın sonunda, Zebercet'in bilinç akışı anlatısı, öznelerin, özel adların, kimliklerin birbirine karıştığı psikotik bir dile dönüşür. Oteli müşterilere kapatıp kasabanın sokaklarında başıboş dolaşırken rastlantı eseri tanık olduğu bir duruşmada, gerdek gecesi karısını öldüren genç bir adamla özdeşleşmesinde olduğu gibi – cinayetin nedeni, gelinin adli tıp raporunda bakire çıkmasından anlaşıldığı üzere, genç adamın cinsel yetersizliğidir – Zebercet'in romanın sonundaki sabuklamalarında, roman boyunca kullanılagelen göstergeler, bağlamlarından kopuk bir biçimde, tıpkı bir kâbusta olduğu gibi, görünürde bütünlüklü bir anlam taşımadan, içinde gezindikleri dizgenin yapısını zorlar. Okurun Zebercet'in kafasından geçenleri okumasını sağlayan bilinç akışı anlatı, öznenin ölümüyle sonlanırken, tüm göstergeler, ölümüne işaret eder: "Yorumlar, nedenler önemsizdi; kesin değildi. Önemli olan insanın edimleri-ydi. Değişmez tek bir kesinlik vardı insan için: Ölüm"(136). Anlatıcının tamamladığı öykünün sonunda, Zebercet'in yaşam ile ölüm arasında ölümden yana yaptığı seçime, yaşam "donunun sol paçasından uzaya uzaya akan fildişi rengine koyuca bir sıvı"(140) ile karşılık verir. Ancak da-

ha da önemlisi, başından beri sorduğu tuzaklı “Kadın kim?” sorusunu kısır karşıtlıklar üzerine kuran Zebercet’in, kendini öldürmek amacıyla, doğduğu odanın bir üst katındaki odaya çıkararak, muşamba kaplı tahta zemine boynuna takacağı ipi geçirmek için iki delik açmaya çalıştığı sırada, kafasından geçen son düşüncelerdedir. Güçlkle söküp attığı muşambanın gizlediği tahtalara bakarken, “Yıllar önce kimbilir nereden, nasıl getirilip çakılmışlardı buraya” (137) diye başlayan son iç monoloğunda, tahta aracılığıyla, kadın imgesine dönen Zebercet’in ağzından dilsel bir gösterge olan kadın ile gerçek, tarihsel özneler olan kadınlar arasındaki fark ortaya çıkar. Dilde ve düşüncede aşağılanan, yok sayılan, dışlanan kadınlar, Freud’un, bilinçaltına itilmiş duygu ve düşüncelerin, ansızın ve kontrol edilemez biçimde, bilinç düzeyine çıkışını anlatmakta kullandığı “baskılananın geri dönüşü” kavramını örneklercesine, metnin sonunda ortaya çıkarlar. “Bir dağda, ormanda, erkekleri keçi kılından dokunmuş çadırlarda esnerken, uyurken,... güneş vurdukça parlayan, kızgın, keskin bıçkılarla tekdüze bir uyumda usanmadan” bu tahtaları biçen “ağır şalvarları, işlemeli, sarılı, kırmızılı, karalı yün yelekleri, etekleriyle, başları pullu boncuklu ak yazmalarla sarılmış... yanık yüzlü tahtacı kadınlar”la (137-8), “haftada bir keçeleri, kilimleri, halıları, minderleri kaldırarak, dizleri üstünde emekleyerek, kalçaları sallana sallana yanlarındaki kovalarda ıslattıkları bezlerle, tahta fırçalarıyla” aynı tahtaları (139) ovup, silen ve “konak yapıldığından beri ... çoğu erkeklerin fırsat buldukça çimdikledikleri, sıkıştırdıkları, kimi gönüllü kimi zorla odalardan birine kapayıp yatağa yıktıkları uzun süre kullandıktan sonra biraz çeyiz verip yoksul bir yakınlarıyla ya da bir başkasıyla everdikleri genç beslemeler” (138), arasındaki ortaklık tahta imgesi çevresinde kurulur. Ağaç, kağıt, beşik, tabut gibi sonsuz çağrışımlarıyla, doğa ile kültür, yaşam ile ölüm karşıtlıklarını altüst eden tahta, yaşamı temsil eden kadınlardan, başından beri ölüme koşullanmış Zebercet’e uzanan bir köprüdür aynı zamanda. Zebercet’in güçlkle kestiği sert muşambanın tersine, içlerine işleyen suyla nerdeyse koflaşmış yer tahtalarının kolaylıkla delinebilir hale gelmiş olması, ‘Anayurt Oteli’nin çöküşünü de önceler. Keçeciler’in son varislerinden otel katibi Zebercet’in boynunda düğümlenen ipin geçtiği tahtadaki iki delik, otel levhasının altında gizlenen, ne aruz ne de hece ölçüsüne uyan “Bir iki iki delik/Keçeci Zade Melik” dizelerindeki iki deliğe işaret ederek, başlıca mekanı ile aynı adı taşıyan ve aynı biçimde kendi yapısını çökertecek öğeleri içinde barındıran kurmaca metnin başına döndürdüğü okuru yeni okumalara çağırır.