



Article Info/Makale Bilgisi

✓Received/Geliş:03.01.2025 ✓Accepted/Kabul:11.08.2025

DOI: <https://doi.org/10.30794/pausbed.1613070>

Research Article/Araştırma Makalesi

Cuşa, H. (2025). "Anayurt Otelinde Grotesk Estetik ve Romantik Grotesk İmgeler", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 71, 131-152.

ANAYURT OTELİ'NDE GROTESK ESTETİK VE ROMANTİK GROTESK İMGELER

Hasan CUŞA*

Öz

Yusuf Atılğan'ın *Anayurt Otel*i adlı romanı, Türk edebiyatında bireyin yabancılaşma, içsel bölünme ve varoluşsal tedirginlik gibi temaları yoğun biçimde işleyen önemli yapıtlar arasında yer almaktadır. Roman, bugüne dek çoğunlukla psikanalitik yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilmiş; ancak bu okumalar, anlatının grotesk estetik boyutunu yeterince görünür kılamamıştır. Bu çalışma, *Anayurt Otel*i'ni Mihail Bahtin'in grotesk estetik anlayışı ve romantik grotesk imgeler doğrultusunda ele alarak romana alternatif bir kuramsal perspektif kazandırmayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında öncelikle roman üzerine yapılmış önceki incelemeler değerlendirilecek, mevcut yorumların sınırlılıkları ortaya konulacak ve Bahtin'in grotesk kuramı, bu eksikliklerin giderilmesinde teorik bir zemin olarak kullanılacaktır. Bu bağlamda çalışma, hem *Anayurt Otel*i'nin tematik derinliğine yeni bir boyut kazandırmayı hem de grotesk estetik ile romantik grotesk imgelerin edebî çözümlemelere sunduğu imkânları ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar kelimeler: *Grotesk Estetik, Grotesk İmge, Romantik Grotesk, Anayurt Otel, Yusuf Atılğan.*

GROTESQUE AESTHETICS AND ROMANTIC GROTESQUE IMAGERY IN ANAYURT OTELİ

Abstract

Yusuf Atılğan's *Anayurt Otel*i is one of the significant works in Turkish literature that intensely addresses themes such as alienation, inner division, and existential unease. The novel has mostly been analyzed within the framework of psychoanalytic approaches; however, these readings have not sufficiently highlighted the grotesque aesthetic dimension of the narrative. This study aims to provide an alternative theoretical perspective on *Anayurt Otel*i by examining it through the lens of Mikhail Bakhtin's grotesque aesthetic theory and romantic grotesque images. The study will first review previous analyses of the novel, highlight the limitations of current interpretations, and employ Bakhtin's grotesque theory as a theoretical foundation to address these gaps. In this context, the study seeks to add a new layer to the thematic depth of *Anayurt Otel*i and to reveal the possibilities that grotesque aesthetics and romantic grotesque images offer for literary analysis.

Keywords: *Grotesque Aesthetic, Grotesque Image, Romantic Grotesque, Anayurt Otel, Yusuf Atılğan.*

*Doç. Dr., Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, TUNCELİ.
e-posta: hasencusa@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0002-1754-5205>)

1. GİRİŞ

1921 yılında Manisa’da doğan Yusuf Ziya Atılğan, erken yaşlardan itibaren edebiyatla ilgilenmeye başlamış, lise yıllarında yazdığı şiir ve hikâyeler edebî kimliğinin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Üniversite eğitiminde Ahmet Hamdi Tanpınar, Raşit Rahmeti Arat ve Ragıp Hulusi gibi dönemin önde gelen edebiyatçılarından aldığı dersler, onun edebî bakış açısını şekillendirmiştir. Ancak siyasi görüşlerinden dolayı kısa süren öğretmenlik kariyeri son bulmuş ve bu süreçte yaşadığı zorluklar, eserlerindeki yalnızlık ve uyumsuzluk temalarının temelini oluşturmuştur. Atılğan, edebiyatı yalnızca bir ifade biçimi olarak değil insan ruhunu anlamının ve toplumsal yapıları sorgulamanın bir aracı olarak görmüştür. Hayatındaki tüm zorluklara rağmen edebiyat tutkusundan vazgeçmeyen yazar, bireysel deneyimlerini ve gözlemlerini eserlerine yansıtarak Türk edebiyatının modernleşme sürecine önemli katkılarda bulunmuştur (Yüksel, 1992: 11-24).

Yusuf Ziya Atılğan, Türk edebiyatında bireyin ruhsal dünyasını, toplumsal yapılarla olan çatışmasını ve bu çatışmaların yarattığı varoluşsal krizleri ele alan bir yazardır. Atılğan’ın eserlerinde yalnızlık, yabancılaşma ve uyumsuzluk temaları ön plana çıkar. Edebiyatı, geleneksel anlatı kalıplarını aşarak okuyucuyu bireyin içsel sorgulamalarıyla baş başa bırakır. Atılğan’ın karakterleri, toplumsal normların baskısı altında ezilirken kendi benliklerini bulma çabasında trajik bir dönüşüm süreci yaşar. Bu dönüşüm hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bir çözölmeye işaret eder.

Atılğan’ın en çarpıcı eserlerinden biri olan *Anayurt Otel*, grotesk estetik perspektifinden değerlendirilebilecek bir metin olarak öne çıkar. Romanın başkahramanı Zebercet, yalnızca bireysel bir trajedinin değil aynı zamanda toplumsal yapının insan ruhundaki derin etkilerinin bir temsilcisidir. Zebercet, toplumun dayattığı normlara uyum sağlayamaması nedeniyle varoluşsal bir buhranın içine sürüklenir ve ruhsal çözölmeye kaçınılmaz girdabına kapılır. Zebercet’in günlük rutinlerine sıkışıp kalması, onun monoton hayatında bir tür güven arayışı içinde olduğunu gösterir. Başlangıçta bu rutinler ona bir güven hissi sağlar, ancak zamanla içsel ve dışsal bir çürümeye yol açar. Bu durum, sıradanlığın ötesine geçerek «grotesk» bir boyut kazanır. Grotesk; alışılmadık, rahatsız edici ve tuhaf bir durumu tanımlar. Zebercet’in düzenli yaşamı başlangıçta güvenli ve düzenli görünse de giderek bozulur ve korkutucu bir hâle gelir. Rutinleri, hayatını kontrol altına almak için bir çaba gibi görünse de aslında onu daha da yabancılaştırır. Bu çaba, onu içine kapanmaya ve gerçeklikten kopmaya sürükler. Zebercet için başlangıçta güvenli olan otel yaşamı, zamanla anlamını kaybeder.

Anayurt Otel, yalnızca psikanalitik çözümlemelerle değil aynı zamanda grotesk estetiğin olanakları ve imgeleriyle de incelenmeye ihtiyacı duyan bir metindir. Grotesk estetik, özellikle Zebercet’in içsel dünyası ve toplumla kurduğu ilişkilerdeki kırılmaları incelemek için özgün bir kuramsal çerçeve sunar. Zebercet’in yalnızlığı, saplantıları ve duygusal karmaşası, grotesk bir estetik anlayışla değerlendirildiğinde romanın anlam katmanlarında daha önce fark edilmemiş ayrıntılar gün yüzüne çıkar. Bu çalışma, grotesk estetiğin olanaklarından yararlanarak *Anayurt Otel*’inde gizli kalmış detayları açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

2. KURAMSAL BİR ÇERÇEVE

2.1. Gerçekçilik ve Bedensellik Sarmalında Grotesk Estetik

Grotesk kavramı, sanat ve estetik teorileri içerisinde klasik güzellik anlayışının sınırlarını aşan, hatta bu anlayışa meydan okuyan bir estetik tutumu ifade etmek için kullanılmaktadır. Antik dönemden Rönesans’a, Orta Çağ’dan modern döneme kadar uzanan tarihsel süreçte etkisini sürdüren grotesk, estetik normların dışında konumlanarak güzelin idealize edilmiş formuna alternatif bir yaklaşım sunmaktadır.

Bir terim olarak grotesk, ilk kez XV. yüzyılın sonlarında gerçekleştirilen arkeolojik kazılar sırasında, tuhaf süslemelerle işlenmiş objelere atıfta bulunmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Bu objeler, özellikle Roma dönemine ait olduğu düşünülen kalıntılar üzerinde yer alan figürlerden oluşur. Söz konusu figürler; insan, hayvan ve bitki formlarını alışılmadık bir şekilde bir arada barındırarak biçimsel açıdan kuralsız ve özgün bir yapıya sahiptir. Bu figürlerin belirgin özellikleri ise tamamlanmamış ve düzensiz görünümleriyle organik bir şekilde birbirini doğuruyormuş izlenimi uyandırmalarıdır. Bu durum, grotesk estetiğin doğasında var olan sürekli değişim ve dönüşüm fikrini ortaya koyar. Bahtin, grotesk figürlerin biçimsel bütünlükten ziyade devinim, dönüşüm ve

yenilenme kavramlarını temsil ettiğini vurgular. Yarım bırakılmış ve birbirine eklemelenen bu yapılar, durağan bir gerçeklikten uzaklaşarak sürekli bir oluş hâlindeki yaşamı simgeler (Bahtin, 2005: 59-60).

Başlangıçta yalnızca bir sanat formu olarak kullanılan grotesk kavramı, zamanla daha derin kültürel ve felsefi anlamlar kazanarak sanat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Rönesans döneminden itibaren grotesk, sanatçılar tarafından doğa yasalarını ihlal eden, hayal gücüne ve fantastik unsurlara dayalı bir ifade biçimi olarak benimsenmiştir. Özellikle Raphael gibi sanatçılar, grotesk figürleri ve motifleri kullanarak hem görsel hem de sembolik açıdan zengin eserler üretmişlerdir. Bu dönemde grotesk, yalnızca estetik bir yenilik olarak kalmamış, aynı zamanda toplumun yerleşik güzellik anlayışlarına karşı bir başkaldırı niteliği taşımıştır. Bu başkaldırı hem hayranlık uyandıran hem de rahatsızlık veren bir gerilim yaratarak izleyicide derin etkiler bırakmıştır. Zamanla grotesk, yalnızca bir sanat tarzı olmanın ötesine geçerek daha geniş bir kültürel alana yayılmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda grotesk kavramı absürt ve komik unsurları tanımlamak amacıyla kullanılmış; böylece daha eğlenceli ve mizahi bir boyut kazanmıştır. Ancak bu dönemde bile groteskin karanlık ve ürkütücü yönleri varlığını sürdürmüş, Jacques Callot gibi sanatçılar grotesk figürleri korkutucu ve kaotik şekilde yeniden yorumlamışlardır. Romantizm döneminde ise Victor Hugo ve E. T. A. Hoffmann gibi sanatçılar, groteski yalnızca estetik bir deneyim olarak değil aynı zamanda insan doğasının karmaşıklığını yansıtan ve toplumsal yapıları sorgulayan bir araç olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda grotesk, insanın varoluşsal krizlerini ve toplumdaki irrasyonel güçleri simgeleyen bir kavrama dönüşmüştür (Kayser, 1963: 19–28).

Grotesk estetiğin tarihsel ve kuramsal çerçevesi çizilirken Wolfgang Kayser ile Mihail Bahtin'in yaklaşımları arasındaki farklar, türün edebî temsillerdeki yansımalarını anlamada belirleyici bir rol oynamaktadır. Kayser, groteski temel olarak korku, yabancılaşma ve tekinsizlik bağlamında ele alırken bu estetiği daha çok psikanalitik verilerle açıklar. Buna karşılık Bahtin, groteski halk mizahı, karnaval kültürü ve bedensel dönüşümle ilişkilendirerek bu kavramı gülme edimi üzerinden yorumlar (Doğan, 2021: 1280–1281).

Kayser'in grotesk anlayışı, modern bireyin tanıdık dünyasıyla olan bağının kopması ve bu kopuşun yol açtığı tekinsizlik hissini merkezine alır. Kayser'e göre grotesk, mantıkla açıklanamayan ve kaynağı belirsiz bir korku duygusuyla bireyi varoluşsal yabancılaşmaya sürükleyen estetik bir sarsıntıdır. Bu bağlamda grotesk, tanıdık olanın bir anda yabancılaşmasıyla ortaya çıkan bilişsel bir kırılmayı ifade eder ve birey bu kırılma karşısında yalnız ve çaresiz bir hâle gelir. Öte yandan, Bahtin'in grotesk anlayışı, kolektif deneyim, halk mizahı ve bedensel dönüşümün simgeselliğine dayanır. Orta Çağ karnaval geleneği çerçevesinde şekillenen bu yaklaşımda grotesk, otoriteyi geçici olarak askıya alır ve bedeni; ölüm ve yeniden doğuşun alanı olarak kabul eder. Kayser'de grotesk, bireysel korkunun ve psişik tekinsizliğin bir yansıması olarak ortaya çıkarken Bahtin'de toplumsal başkaldırının, yeniden doğuşun ve kahkahanın sembolü olarak belirir (Nurdan, 2020: 26–32). Böylece, grotesk Kayser'de karanlık ve içe kapanık bir varoluş krizine dönüşürken Bahtin'de yaşamı yeniden inşa eden bir estetik pratiğe dönüşür.

Wolfgang Kayser, E. T. A. Hoffmann'ın anlatı dünyasından yola çıkarak grotesk olguyu üç temel tip üzerinden sınıflandırır. Bu sınıflandırma, yalnızca estetik biçimlere değil aynı zamanda groteskin kültürel ve psikolojik bağamlarına da ışık tutar. İlk grotesk tipi, fiziksel düzlemde ortaya çıkan deformasyonlara odaklanır. İnsan-hayvan ya da insan-doğa birleşimleri aracılığıyla bedenin bütünlüğü bozulur ve böylece varoluşsal uyumsuzluk görselleştirilir. Bu tür deformasyonlar, doğanın düzenine karşı bir sapmayı ve bedenin norm dışı biçimlerde yeniden kurgulanmasını temsil eder. İkinci tip, akıl ile delilik arasındaki sınırdaki yer alan figürleri içerir. Etik dışı deneyler yapan bilim insanları ya da psişik çözülme yaşayan sanatçılar gibi karakterler, bireyin içsel çatışmalarını ve zihinsel çözülüşünü dramatik bir düzlemde temsil eder. Bu grotesk türü, bireyin rasyonel dünya ile kurduğu bağın kopuşunu sahneye taşır. Üçüncü grotesk tipi ise ontolojik sınırların belirsizleştiği bir düzlemde yer alır. Şeytani ruhlar ve makineler gibi insana benzeyen ancak insan olmayan varlıklar üzerinden hem teknolojik tekinsizlik hem de doğaüstü tedirginlik aynı anda deneyimlenir. Bu varlıklar aracılığıyla gerçeklik ve yanılsama arasındaki sınır silinir (Üstüner ve Yıldırım: 2024: 22).

Grotesk kavramının “*edebî bağlamda kullanılmaya başlanması 18. yüzyılda Akıl Çağı ve Neoklasizm dönemiyle olmuştur. O dönemde grotesk, genellikle saçma, tuhaf, abartılı, garip ve doğallıktan sapmalarla ilişkilendirilmiştir*” (Cuddon, 1999: 367). Bu tanımlama, groteskin tarihsel olarak şekillenişine ışık tutarken kavramın modern ve çağdaş edebiyattaki dönüşümünü anlamak açısından da bir başlangıç noktası oluşturur. Bu bağlamda “*grotesk*

kavramı, modern ve çağdaş edebiyatta, komik ile canavarca olanın açıklanamaz bir şekilde birleştiği, tamamen farklı unsurların birbirine karıştığı durumlarla şekillenmiştir. Bu durumlar genellikle garip, nahoş ve rahatsız edici bir duygu çatışması yaratır” (Thamson, 1972: 20). Cuddon’un groteski “saçma” ve “doğallıktan sapma” olarak tanımlaması, bu kavramın normatif olanı doğal kabul eden sistemlere yönelik radikal bir eleştiriyi içerdiğini gösterir. Grotesk, doğallık iddiasının toplumsal ve kültürel bir inşa olduğunu ifade ederek estetik ve ahlaki yapıların yeniden değerlendirilmesine olanak tanır.

Grotesk, okuyucunun ya da izleyicinin konfor alanını sarsarak yüzeydeki düzenin ardında gizlenen daha derin ve karmaşık bir hakikati açığa çıkarır. Bu hakikat, yalnızca komik ya da dehşet verici olmaktan öte hayatın absürt ve çelişkilerle dolu yapısını anlamaya yönelik bir arayışı temsil eder. Modern insanın hakikat arayışını ve bu arayıştaki takıntısını hicveden grotesk, varoluşsal kaosu estetik bir düzlemde görünür kılar. Dolayısıyla grotesk, yaşamın kaotik doğasını estetik bir biçimde ifade eden bir sanat formuna dönüşür.

Bahtin’in grotesk gerçekçilik anlayışına değinmeden önce gerçekçiliğin tarihsel gelişimi ve farklı yönelimleri üzerinde durmak önemlidir. Gerçekçilik, 19. yüzyılda Fransa’da romantizmin bireysel ve duygusal yaklaşımına bir tepki olarak doğmuş, nesnel gözlem ve akli önceleyerek dış dünyadaki gerçekliği yansıtmaya amaçlı gütmüştür. Bu dönemin yazarları, bireyin öznel duygu ve hayallerinden ziyade, toplumun ve doğanın somut gerçekliğine odaklanmışlardır. Ancak realizmin bu yaklaşımı, zamanla yeterince derin olmadığı gerekçesiyle eleştirilmiş ve natüralizm tarafından aşılmaya çalışılmıştır. Natüralistler ise realistlerin olay ve olguları yüzeysel bir gözlemlerle ele aldıklarını iddia ederek bilimsel bir tutumla gerçekliği açıklama çabasına girişmişlerdir. Natüralizmin temel varsayımı, insan davranışlarının biyolojik ve çevresel determinizm çerçevesinde ele alınması gerektiğidir. Doğa bilimlerinden ilham alarak insanı bir laboratuvar nesnesi gibi incelemiş ve deneysel bir anlatım biçimi geliştirmişlerdir. Buna karşılık, Parnasyen şiir anlayışı, natüralistlerin düzyazı ile kurdukları gerçeklik duvarına şiirsel bir pencere açarak dış dünyaya bireyin duygusal algıları üzerinden yaklaşmıştır. Toplumcu gerçekçilik ise birey merkezli gerçekçilik anlayışlarından farklı olarak toplumsal yapının eleştirisine odaklanmış ve sosyal sorunların edebiyat aracılığıyla görünür kılınmasını temel almıştır. Sınıf çatışmaları, emek-sermaye ilişkisi ve kolektif bilinç bu anlayışın merkezinde yer alır. Toplumcu gerçekçi yazarlar, toplumun dönüşümünü hedefleyen didaktik ve ideolojik bir söylem benimseyerek pozitif kahramanlar inşa etmek suretiyle okuru eğitme ve bilinçlendirme işlevi üstlenmişlerdir.

Gerçekçiliğe dayalı düşünce akımlarının ortak noktası, gerçekliği ciddi, kesin ve katı bir çerçevede ele almalarıdır. Ancak grotesk gerçekçilik, bu yerleşik kabulleri kökünden sarsar ve gerçeklik algısını yeniden tanımlar. Bu bağlamda, Michael Holquist, Mihail Bahtin’in *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinin İngilizce çevirisine yazdığı önsözde, grotesk gerçekçilik ile toplumcu gerçekçiliğin birbiriyle örtüşmediğini ve bu iki yaklaşımın birbiriyle zıt fikirler sunduğunu belirtir (Bahtin, 2005: 20). Holquist’in değerlendirmesi, grotesk gerçekçiliğin, gerçekçiliğin tarihsel gelişim çizgisinden bağımsız, özgün bir yerde konumlandığını işaret eder. Toplumsal normlara ve yerleşik hiyerarşilere karşı bir duruş sergileyen grotesk, gerçeklik algısına alternatif bir bakış açısı sunar. Bu yaklaşım, kabul görmüş anlamların sınırlarını aşarak yeni bir anlam evreni inşa eder.

Bahtin’in grotesk gerçekçilik anlayışı, klasik sanat estetiğinin temelini oluşturan bütünlük, uyum ve simetri gibi kavramsal ilkelere yönelik kapsamlı ve eleştirel bir yaklaşım sergiler. Klasik sanat estetiği, biçimsel mükemmeliyet ve parçaların ahenkli bir düzen içinde bir araya gelmesiyle tanımlanırken bu estetik anlayış akılcı bir dünya görüşüne dayanır. Buna karşın, grotesk gerçekçilik düzen ilkelerine bağlı estetiği alt üst ederek deformasyon, düzensizlik ve çelişki gibi unsurları estetik bir değer olarak benimser. Bu anlayış simetri ve oranın yerine tuhaflık ve deformasyonu; durağanlığın yerine ise sürekli dönüşüm ve yenilenmeyi esas alır. Grotesk estetiğin temel bileşenleri arasında rahatsız edicilik, abartı ve gülünçlük bulunmaktadır. Bu unsurlar, klasik güzellik anlayışına meydan okuyarak sanat eserine farklı bir boyut kazandırır. Grotesk gerçekçilik aynı zamanda toplumsal normlara ve otoriter yapılara yönelik bir eleştiri aracı olarak işlev görür. Bu eleştiri, gülme, abartı ve parodi gibi yöntemler aracılığıyla gerçekleştirilir ve mevcut yapıların dönüştürülmesini hedefler. Böylece grotesk gerçekçilik, biçimsel mükemmeliyete dayalı klasik estetiği reddederek hayatın çelişkili ve sürekli dönüşen doğasını sanatsal bir düzlemde görünür kılar (Aktulum, 2020: 18-19).

Bahtin'e göre grotesk gerçekçilik, toplumsal normların ve idealize edilmiş değerlerin eleştirisi için güçlü bir estetik araç sunar. Bu anlayışın merkezinde yer alan "gülme," otorite figürlerini ve kutsal kabul edilen yapıların saygınlığını sarsarak onları sıradanlaştırır. Gülme, bu bağlamda sadece eğlenceli bir tepki değil aynı zamanda bir direniş biçimidir. Yüce ve dokunulmaz addedilen unsurlar, gülme aracılığıyla aşağılara çekilir; bu sayede otoriteleri zayıflar ve eleştiriyi açık hale gelir. Bahtin, bu süreci mizahi bir devrim olarak görür; gülme, yalnızca mevcut düzeni sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda yeni bir yorumlama zemini yaratır. "İtibarsızlaştırma" ise grotesk gerçekçiliğin bedene ve maddi dünyaya dair yaklaşımını ifade eder. İnsan bedeninin alt bölgeleri ve bu bölgelerin doğal işlevleri (üreme, dışkılama, doğum gibi), yalnızca biyolojik süreçler değil aynı zamanda yıkıcı ve yaratıcı bir gücün sembolüdür. Bu işlevler, kutsallıkla ilişkilendirilen değerlerin dünyevileşmesine ve otoritelerinin çözülmesine aracılık eder. Bahtin için bedenin bu dönüşümü, yalnızca yıkımı değil aynı zamanda yeniden doğuşu ve yenilenmeyi de içerir. Grotesk gerçekçilikte, kutsal olanın sıradanlaştırılması ve bedensel olanın yüceltilmesi, yaşamın döngüsel doğasına dair derin bir farkındalık yaratır. Bu estetik yaklaşım, yıkım ve yaratım arasındaki gerilimle beslenir. Böylelikle grotesk gerçekçilik, kutsal ve idealize edilmiş olanı itibarsızlaştırarak dönüştürür. Bu dönüşüm sürecinde yıkım ile yaratım aynı anda var olur (Bahtin, 2005: 47-51).

Grotesk gerçekçilik, bedeni geleneksel estetik normlardan uzaklaştırarak çirkin, biçimsiz ve sıra dışı bir şekilde tasvir eder. Bu estetik yaklaşım, idealize edilmiş güzellik algısını reddederken bedenin yalnızca fiziksel varlığını değil aynı zamanda metaforik anlamlarını da sorgulayan bir ifade biçimi sunar. Grotesk estetikte bedenin dikkat çeken özellikleri arasında açık ağız, pörtlek gözler, şişkin yüz hatları ve uzun burun gibi ayrıntılar yer alır. Bu detaylar, bedensel sınırların aşılmasını ve organların simgesel anlamlarını vurgular. Örneğin, açık ağız, sadece bir fiziksel özellik değil aynı zamanda yutma, özümseme ve ölümle ilişkilendirilen bir semboldür. Bu bağlamda ağız, yaşam ve ölüm arasındaki döngüsellikliği temsil eder. Benzer şekilde, grotesk tasvirlerde uzun burun, fallus sembolizmi üzerinden cinsellik ve yaratıcılığı ifade eder. Burun, bedenin dışına doğru uzanarak fiziksel sınırların ötesine geçer. Bununla birlikte gözlerin yuvalarından çıkacakmış gibi görünmesi, bedenin iç dünyasının dışa taşmasını, sınırların erimesini ve bir genişleme arzusunu temsil eder. Dolayısıyla grotesk gerçekçilikte beden, sadece estetik bir form değil aynı zamanda toplumsal normların, tabuların ve kısıtlamaların ötesine geçme çabasının bir simgesidir. Grotesk bedenin bu özellikleri dogmaları aşan, sürekli yeniden şekillenen bir dünya görüşünü temsil eder (Bahtin, 2005: 338-347).

Bahtin'e göre grotesk beden, sürekli bir oluş ve dönüşüm hâlinindedir. Bu dönüşüm, bedenin hem sonu hem de başlangıcını temsil eder. Ölüm, nihai bir son değil; yeniden doğuşun göstergesi olarak ele alınır. Grotesk beden, ölümün karanlığıyla yeniden doğuşun umudunu aynı anda barındırır. Bu çelişkili durum, grotesk imgenin temel özelliklerinden biridir. Grotesk imge, idealize edilmiş ve pürüzsüz beden tasvirlerinin aksine, girintili, çıkıntılı ve açık formlara odaklanır. Ağız, burun, cinsel organ, anüs, göbek ve kalçalar gibi bedenin belirli bölgeleri, içsel olanla dışsal olanın birleştiği geçit noktalarıdır. Bu organlar, bedensel sınırların aşılmasını ve bedenin dışa açılmasını temsil eder. Ayrıca bu bölgeler, alay, sövgü ve mizah unsurları aracılığıyla grotesk imgeler hâline getirilir (Bahtin, 2005: 348-352). Böylece grotesk imge, içerdiği belirsizlik ve kesinlikten uzak yapısıyla hem ölmekte olanı hem de doğmakta olanı aynı anda bünyesinde barındırarak yaşamın döngüsel doğasını ortaya koyar (Bahtin, 2005: 52). Bu bağlamda, grotesk bedenin sınırları aşan yapısı yalnızca bedensel bir dönüşümü değil aynı zamanda simgesel düzeyde toplumsal ve kültürel normların da ihlali içerir. Bu sınır ihlali, Kristeva'nın "iğrenç" kavramıyla örtüşür.

Julia Kristeva'nın "[i]ğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir" ifadesi (2014, s. 6), Mihail Bahtin'in grotesk estetik anlayışıyla belirli tematik kesişimler taşır. Her iki kuram da bedenin sınırlarının ihlali, normatif düzenin geçersizleşmesi, toplumsal yapıların sarsılması ve tanıdık olanın yabancılaşması gibi ortak kavramlar etrafında şekillenir. Bu bağlamda hem "iğrenç" hem de "grotesk", bireysel ya da kültürel sınırların aşımıyla ilişkili istisnai deneyim alanlarını temsil eder. Ancak bu iki kuramsal yaklaşım, söz konusu ihlalin anlamını ve işlevini farklı şekillerde temellendirir. Bahtin'in grotesk kavrayışı, bedensel taşmayı dönüşüm, yeniden doğuş ve kolektif özgürleşme ekseninde değerlendirir. Grotesk beden, geçici de olsa otoriteyi askıya alan, toplumsal yapıları sorgulayan bir karşı-pratik olarak konumlanır. Kristeva'ya göre "iğrenç", benliğin sınırlarını tehdit eden, öznenin bütünlüğünü bozan ve dolayısıyla bastırılması gereken bir varoluşsal krizdir. Kristeva iğrenç olanı, özne ile öteki arasındaki ayrımın çözüldüğü, tedirgin edici ve rahatsız edici bir alan olarak tanımlar. Dolayısıyla Bahtin'de grotesk, dönüştürücü ve toplumsal bir potansiyele sahipken Kristeva'da iğrenç, tehditkâr ve bastırılması gereken bir sınır ihlali olarak ele alınır.

2.2. Romantik Grotesk

Romantik grotesk, Aydınlanma'nın akılcı anlayışına karşı çıkarak bireysel duygulara, öznel deneyimlere ve metafizik sorgulamalara odaklanan bir estetik anlayış geliştirmiştir. Romantik groteskin kökeni, Rönesans groteski ve Orta Çağ halk kültürüne dayanır. Shakespeare ve Cervantes gibi yazarların eserleri, bu anlayışın temellerini oluştururken Romantik grotesk bu geleneklerden esinlenerek bireyselleşmiş bir nitelik kazanmıştır. Bu süreçte halk kültürünün kolektif ve bedensel doğasından uzaklaşıp daha mahrem ve öznel bir "salon estetiği" haline gelmiştir. Romantik groteskin Rönesans groteskinden ayrıldığı en önemli noktalardan biri, "gülme" unsuruna yaklaşımıdır. Rönesans groteskinde gülme, yaşamı olumlayan, neşe ve coşku dolu bir yaratıcı gücün ifadesi olarak karşımıza çıkar. Halk kültürü bağlamında gülme, bedensel deneyimlerin bir kutlaması olarak dünyayı insana yakınlaştırır. Buna karşılık, Romantik groteskte gülme ironik ve alaycı bir tona bürünür. Bu dönemde gülme, bireyin dünyayı eleştirmesi ve sorgulaması için bir araç haline gelse de yaratıcı ve canlandırıcı gücünü yitirir. Romantik grotesk, bunun yanı sıra "dehşet" unsurunu estetik bir öge olarak merkeze alır. Bu yaklaşım, gündelik hayatın içinde var olan korkutucu unsurları görünür kılar. Dehşet, Romantik groteskte bireyin dünyaya ve kendi varoluşuna duyduğu güvensizliği yansıtır. Oysa Rönesans groteski, dehşeti komik canavarlar aracılığıyla estetize ederek bu korkutucu unsurları gülme yoluyla etkisiz kılar (Bahtin, 2005: 65-67). Böylelikle Romantik grotesk, Rönesans groteskinden farklı olarak bireysel çatışmalara ve içsel kaygılara odaklanarak insanın varoluşsal sorgulamalarını öne çıkarır.

Romantik grotesk, insan doğasının karanlık yönlerini keşfeden ve bireyin içsel çatışmalarını, varoluşsal krizlerini ve bunalımlarını estetik bir düzlemde açığa çıkaran bir yaklaşım olarak şekillenir. Bu estetik anlayış, "delilik," "maske," "kukla," "şeytan" ve "gece" gibi imgeler etrafında inşa edilir ve bu imgeler aracılığıyla derinlik kazanır. Bahtin'e göre, Romantik grotesk, dünyaya karşı hissedilen korkuyu ifade eden imgelerle örülüdür ve bu korkuyu okura aktarmayı amaçlar (Bahtin, 2005: 67). Bu çerçevede, Romantik grotesk, bireyin evrensel yalnızlığı ve varoluşsal kaygılarıyla yüzleşmesine imkân tanıyan bir düşünsel ve estetik zemin oluşturur.

Delilik, grotesk biçimlerin özünde yer alan bir unsurdur; çünkü *"delilik insanın dünyaya başka gözlerle bakmasını sağlar"*. Bu perspektif, normal olarak kabul edilen ve sıradan yargılar ile fikirler tarafından sınırlanmış görüşlerden arınmıştır. Halk groteskinde delilik; akıl ve hakikat anlayışının katı ve dar kalıplarına karşı geliştirilen neşeli bir parodi işlevi görür. Bu bağlamda, delilik şenlikli bir nitelik taşır. Romantik groteskte ise delilik, bu neşeli ve kolektif özelliğini kaybederek "bireysel tecridin karanlık ve trajik" bir boyutunu temsil eder (Bahtin, 2005: 67). Delilik, bu dönemde bireyin yalnızlık ve melankoliyle şekillenen varoluşsal sorgulamalarını derinleştiren bir kavram olarak karşımıza çıkar. Halk groteskinin toplumsal eleştiri ve mizah odaklı doğasının aksine, Romantik groteskte delilik, bireyin içsel çalkantılarını ve varoluşsal deneyimlerini estetik bir çerçeve içinde yansıtan bir imgeye dönüşür.

Maske, halk kültürünün en karmaşık ve çok katmanlı imgelerinden biri olarak hem değişim hem de dirilişin simgesi olmasının yanı sıra, benzerliklerin reddi ve göreceliğin eğlenceli bir ifadesiyle de ilişkilidir. Maskenin özü, kendine benzemezlik, sürekli dönüşüm, metamorfoz ve doğal sınırların ihlali gibi kavramlarla iç içe geçer. Aynı zamanda, hayatın oyunlu yönlerini barındırarak gerçeklik ve imge arasındaki karşılıklı ilişkiyi simgeler; bu ilişki, ritüellerin ve eski gösterilerin temelini oluşturur. Maskenin, parodi, karikatür, eksantrik duruşlar ve komik jestler gibi öğelerle halk groteskinin özünü ortaya koyduğu açıktır. Romantik dönemde, maskenin anlamı büyük bir dönüşüm geçirir. Halk kültüründeki organik bütünlüğünden sıyrılarak "gizleme, sır saklama ve aldatma" işlevini üstlenen bir simgeye dönüşür. Bu dönüşüm, maskenin yaşam dolu ve yenileyici doğasından uzaklaşarak karanlık ve kasvetli bir simgeye bürünmesini ifade eder. Romantik maskenin derinliğinde korkutucu bir boşluk, bir hiçlik bulunur. Bununla birlikte halk groteskinde maske her zaman canlı, renkli ve tükenmeyen bir hayatı tasvir eder. Ancak, romantik maskenin kökenlerinden tamamen kopmadığı görülür; halk kültüründeki izleri, modern zamanlara kadar taşınmıştır. Modern hayatta, maske, başka bir dünyadan gelen gizemli bir öge gibi tuhaf ve etkileyici bir atmosferin içinde varlığını sürdürür (Bahtin, 2005: 68). Böylelikle maske; insanın kimlik, değişim ve varoluş üzerine düşünmesine olanak sağlayan bir sembol haline gelir.

Kukla, Romantik dönemde bireyin iradesini kaybettiği ve görünmeyen güçler tarafından yönlendirildiği bir imge olarak öne çıkar. Bu imge, bireyin evrensel yalnızlığını, özgürlük arayışındaki çaresizliğini ve melankolik bir dünya görüşünü yansıtır. "Romantizmde kukla, yabancı, insanlık dışı gücün kurbanı olarak vurgulanır; bu güç,

insanları kuklalara çevirip onlara hükmeder. Bu imge, halk kültürüne tamamen yabancıdır” (Bahtin, 2005: 68-69). Bu bağlamda, halk kültüründe kukla, toplumsal eleştiriyi mizahi bir biçimde ifade eden bir figürken Romantik dönemde kukla, bireyin trajik anlamda özgürlüğünü yitirdiği bir sembol haline gelir.

Romantizmin şeytanı algılama biçimi, halk groteskinden belirgin bir şekilde ayrılır. Orta Çağ’ın gizem oyunları bağlamında sahnelenen şeytan, resmi olmayan bir bakış açısını yansıtır ve genellikle maddi bedensel dünyayı temsil eden, neşeli ve müphem bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu dönemdeki şeytan tasavvuru, korku veya yabancılık hissi uyandırmaktan ziyade mizahi bir unsur taşır. Rabelais’in eserlerinde, özellikle Epistemon’un hayaletimsi görüntüleri anlatılırken şeytanlar dost canlısı, eğlenceli ve neşeli karakterler olarak betimlenir. Hatta kimi zaman şeytanlar ve cehennem, grotesk komedinin bir parçası olarak abartılı ve komik canavarlar biçiminde ortaya çıkar. Romantik döneme gelindiğinde ise şeytan algısı köklü bir dönüşüme uğrar. Bu dönemde “şeytan, dehşet uyandıran bir figüre” evrilir. Artık sadece fiziksel bir varlık değil aynı zamanda metafizik bir korkunun simgesi haline gelir. Bu yeni şeytan imgesinde, “kahkaha bile alaycı bir tını” kazanır (Bahtin, 2005: 69). Dolayısıyla Romantik grotesk anlayışında şeytan imgesi dehşetin korkunç yüzünü; şeytanın kahkahası da insanın çaresizliğini sembolize eder.

Romantik groteskin en belirgin imgesi ise gecedir. Bahtin’in “[b]u türün pek çok örneğine gece hakimdir” ifadesi, karanlık atmosferin Romantik groteskte ne kadar önemli olduğunu ortaya koyar. Halk kültüründe etkinlikler, gündüz gerçekleşir. Bu kültür, bir bahar sabahının taze havasını, gün doğumunun umut veren aydınlığını ve yaşamın şenlikli enerjisini yansıtır. Böylece halk groteski, yaşamın coşkusunu ve doğanın döngüsel yenilenmesini kutlayan bir anlayışı temsil eder (Bahtin, 2005: 69). Buna karşılık gece imgesi, Romantik groteskin karanlık atmosferini oluşturur. Bu bağlamda gece, insanın kendi bilinçaltıyla yüzleştiği, rasyonel düşüncenin sınırlarının aşıldığı ve varoluşsal sorgulamaların derinleştiği bir sahne olarak varlığını hissettirir.

Dolayısıyla delilik, akıl ve mantığın sınırlarını aşarak bireyin rasyonel dünyadan kopuşunu ve zihinsel çöküşünü simgeler. Maske, bireyin toplumsal kimliği ile gerçek benliği arasındaki gerilimi sorgulayan bir metafor olarak öne çıkar. Kukla, bireyin hem kontrol edilen hem de kontrol eden bir varlık haline geldiği güç ilişkilerini temsil eder. Şeytan, insanın içsel çelişkilerini ve karanlık yönleriyle yüzleşmesini sağlayan bir figürdür. Gece, bilinçaltının korkutucu dünyasını görünür kılan ve gerilim yaratan bir atmosfer sunar. Bu imgeler, insan doğasında var olan belirsizlik, korku ve dışlanmışlık gibi duyguların açığa çıkmasına olanak sağlar.

3. ANAYURT OTELİNDE GROTESK ESTETİK

Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*i adlı romanında anlatıcı, Zebercet’i fiziksel özellikleri aracılığıyla tasvir ederken bedenindeki orantısızlık ve uyumsuzluklara dikkat çeker. Zebercet, başı vücuduna oranla büyük, alnı geniş, elleri küçük, omuzları ve göğsü dar bir figür olarak betimlenir. Zebercet’in beden tasviri, grotesk estetiğin temel özelliklerinden biri olan ölçsüzlük ve abartıyı gözler önüne serer. Bu bağlamda, grotesk biçimlerin önemli bir özelliği, beden in orantısızlık düzeyine çekilmesi ve karikatürize edilmesidir. Nitekim, Aktulum’un şu yorumu, Zebercet’in bedensel tasvirini anlamlandırmamıza yardımcı olur: “Grotesk biçimlerde çoğunlukla kişilerin bedensel olarak ölçsüzlük düzeyine çekildiklerine rastlanmaktadır; bu yönüyle grotesk kimi zaman karikatürle yaklaşır” (Aktulum, 2020: 24). Zebercet’in başının büyüklüğü ile gövdesinin küçüklüğü, grotesk bir karikatürün özelliklerini çağırıştırır. Ancak, bu bedensel deformasyon yalnızca bir dışsal görüntü olmaktan öte onun bireysel varoluşunda da bir kırılmaya işaret eder. Ancet’in de belirttiği gibi “deforme beden imgesi genelde travmatik bir deneyimi göstermeye imkân tanıyan ikame edici bir oluşum olarak sunulur” (2010: 123). Böylece Zebercet’in grotesk bedensel özellikleri hem fiziksel hem de psikolojik bir anlam katmanı oluşturur. Bu fiziksel tasvir in altında yatan estetik anlayış, karikatür ve grotesk biçimlerin tarihsel ve teorik arka planıyla ilişkilendirilerek daha iyi kavranabilir.

Karikatür, günümüzde modern bir ifade biçimi olarak değerlendirilen bir sanat formudur ve tarihsel bağlamda kökeninin Leonardo da Vinci’nin grotesk çizimlerine dayandırıldığı öne sürülmektedir. Ancak, Leonardo’nun çalışmalarında ortaya koyduğu grotesk estetik anlayışı, modern karikatürün işlev ve amacıyla önemli ölçüde ayrılmaktadır. Leonardo, grotesk çizimlerinde, geçmiş dönemlerde “biçimsiz” olarak nitelendirilen satirler, iblisler ve kâhyalar gibi figürleri tasvir etmenin ötesine geçerek özgün karakter tipleri yaratmayı hedeflemiştir. Bu farklılaşma, Leonardo’nun grotesk anlayışının, bireysel ve toplumsal eleştiriden ziyade, insan doğasının ve

kimliğinin estetik ve antropolojik boyutlarını keşfetme çabası olarak değerlendirilmesine yol açar. Bu tarihsel ayrışmaya rağmen, modern karikatürün grotesk estetikten etkiler taşıdığı ve bu etkileri farklı bir bağlamda yeniden yorumladığı söylenebilir. Modern karikatür, Leonardo'nun grotesk anlayışından farklı olarak, eleştirel bir tartışma aracı olarak şekillenmiştir. Bu sanat formu, genellikle bireylerin veya toplumsal grupların bilinen özelliklerini abartarak bir eleştiri veya hiciv niteliği taşır. Karikatür, insan bedeninin bir parçasını –çoğunlukla yüzünü– orantısız bir şekilde büyütür fiziksel bir özellik üzerinden ahlaki bir zayıflığı ya da sosyal bir kusuru mizahi bir dille ortaya koyar (Eco, 2009: 152). Bu bağlamda, Zebercet'in grotesk bedensel özelliklerinin karikatür estetiğiyle örtüştüğü ve bireysel ya da toplumsal eleştirinin aracı haline geldiği söylenebilir.

Zebercet'in başının orantısız büyüklüğü, onun zihinsel kapasitesine dair metaforik bir anlam taşır ve karşılaşılabileceği tüm olasılıkları hesaplayabilecek bir zekâyâ sahip olduğu izlenimini uyandırır. Nitekim roman boyunca, ortalıkçı kadını öldürdükten sonra cinayet delillerini ortadan kaldırmak için tüm olası senaryoları zihninde ayrıntılı bir şekilde kurguladığı görülür. Bu bağlamda, Zebercet'in başının büyüklüğü, onun bilişsel faaliyetlerinin yoğunluğunu simgeleyen bir sembol olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Zebercet'in bedeninin küçüklüğü, yalnızca fiziksel boyutlarının ötesinde metaforik bir anlam taşır. Bu durum, onun topluma bir “beden olarak küçük” geldiği, yani toplumsal normlarla uyum sağlayamayan ve toplumun yapısına uygun olmayan bir birey olduğu şeklinde yorumlanabilir. Zebercet'in bedensel küçüklüğü, onun toplumsal düzende kendisine bir yer bulamamasını ve bu düzene yabancılaşmasını simgelediği söylenebilir. Bu bağlamda, bedenin büyüklüğü ve küçüklüğü arasındaki zıtlık, Zebercet'in bireysel varoluşundaki çatışmayı ve toplumla kurduğu problematik ilişkiyi açığa çıkaran önemli bir estetik ve anlatısal unsur olarak değerlendirilebilir.

Romanın başlangıcında Zebercet'in fiziksel özelliklerindeki uyumsuzluk, yalnızca bedensel bir farklılık olarak kalmaz aynı zamanda, onun toplumsal normlara aykırı tutum ve davranışlar sergileyen, sosyal ilişkilerde uyumsuz bir karakter olduğuna işaret eden önemli bir göstergedir. Zebercet'in yedi aylıkken prematüre olarak dünyaya gelmiş olması, grotesk estetik bağlamında dikkate değer bir niteliğe sahiptir. Prematüre beden, yaşamın başlangıcından itibaren hayat ve ölüm arasındaki belirsizliği içinde barındıran bir yapı sunar. Grotesk estetikte beden, yaşam ve yok oluşun eşliğinde bir geçiş alanını temsil eder; bu durum, prematüre bedenin varoluşsal kırılmalılığı ile doğrudan ilişkilidir. Prematüre bir bedenin hayatta kalıp kalamayacağına dair belirsizlik, yalnızca zamanla netlik kazanan bir süreçtir. Bu bağlamda, Bahtin'in grotesk imgelerde zamanın belirleyici bir unsur olduğuna dair şu tespiti önemlidir: “*Bedenin zamanla ilişkisi, grotesk imgenin belirleyici özelliklerinden biridir*” (Bahtin, 2005: 52).

Zebercet'in doğumuyla başlayan bu varoluşsal belirsizlik, romanın sonunda gerçekleşen intihar sahnesinde doruk noktasına ulaşır. İntihar sahnesi, grotesk imgelerin belirgin bir şekilde tezahür ettiği bir an olarak değerlendirilebilir. Zebercet, intihar etmek için odasının tahta tavanına bir çamaşır ipi bağlar, boynunu ipe geçirir ve kendini boşluğa bırakır. Bu sahnede, grotesk estetiğin temel unsurlarından biri olan bedenin sınırlarının ihlali güçlü bir şekilde gözlemlenir. Boynunda asılı şekilde tavanda sallanan Zebercet'in gözlerinin yuvalarından fırlayacak gibi pörtlemesi, ağzının sonuna kadar açık kalması ve bacaklarından aşağıya doğru akan beyaz bir sıvı, grotesk estetiğin sınırları aşan yapısını ortaya koyar. Nitekim pörtleyen gözler ve açık ağız, bedenin iç ve dış sınırlarını ihlal ederek grotesk bir nitelik kazanır. Aynı zamanda, bacaklardan aşağıya akan sıvı hem itibarsızlaştırıcı hem de yeniden yaratıcı anlamlar taşıyan çift değerli bir sembol olarak grotesk estetiğin ayrılmaz bir parçası olarak konumlanır. Bu çift anlamlılık, grotesk bedenin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde sınırları zorlayan ve yeniden tanımlayan doğasına işaret eder. Zebercet'in intiharı, bir yandan onun varoluşsal belirsizliğini doruğa taşıırken diğer yandan grotesk estetiğin sınır ihlali ve dönüşüm gibi temel özelliklerini romanın anlatı evrenine dahil eder.

Ramazan Korkmaz'ın *Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Oteli* adlı makalesinde, Zebercet'in menisi, yalnızca fiziksel bir sıvı olarak değil aynı zamanda kendisinden sonra gelecek nesillere etkisini taşıyan genetik bir unsur olarak ele alınır. Bu bağlamda meni, yeniden hayat verme niteliğine de işaret eder. Zebercet'in bacaklarının arasından sızarak yatağa dökülen menisi, toplumsal ve bireysel anlamda yok sayılan ve ihmal edilen bir varlığın simgesi olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte, bu sıvı aynı zamanda ölüm ve yaşamı içinde barındıran döngüsel ilişkinin devamlılığına da gönderme yapar (Korkmaz, 2005: 147).

Bahtinyen grotesk estetik anlayışına göre meni de dışkı ve çiş gibi beden alt bölgesine ait diğer imgelerle benzer şekilde hem itibarsızlaştırıcı bir unsur hem de doğurganlık gücü taşıyan bir simgedir. Bu bağlamda meni, bir yandan ölümü itibarsızlaştırırken diğer yandan yeniden hayat verme potansiyelini taşır. Bahtin'in ifadesiyle, *"Dışkı ve çiş imgeleri müphemdir, tıpkı maddi bedensel alt bölgelere ait bütün imgeler gibi. Bu imgeler, aynı anda itibarsızlaştırır, yıkar, yeniden hayat verir ve yenilerler; aynı anda kutsar ve alçaltırlar. O imgelerde ölüm ile ölüm sancıları, doğum ile doğum sancıları sınıksız örülmüştür"* (Bahtin, 2005: 177). Zebercet'in bedeninden süzülen meni, bir yandan ölümün itibarsızlaştırıcı çağrışımlarını içerirken diğer yandan yeni bir başlangıcın habercisi olan bir simge olarak sunulmuştur.

Zebercet'in intihar sahnesi, anlatıda *"[y]ukarıdan, sallanırken tahtaya sürtündüğü yerden ip çtırdadı..."* şeklindeki bir cümleyle sona erer (Atılğan, 2008: 108). Bu cümlenin sonundaki üç nokta, anlatının tamamlanmamışlığını ve olayın sonucuna dair bir belirsizliği ifade eder. Zebercet'in ip te sallanıyor oluşu, okurun zihninde, karakterin ölüm ve yaşam arasında bir sarkaç gibi gidip geldiği izlenimini yaratır. İpin çamaşır ipi olduğu ve sallanırken tahtaya sürtünerek çtırdamaya başladığı vurgusu, ipin kopma olasılığını çağırıştırır. Bu durum, Zebercet'in son nefesini vermeden kurtulmuş olabileceği ihtimalini akıllara getirir. Zebercet'in ölümüne ilişkin sahne, ölüm ve yaşam arasında bir geçiş alanı olarak kurgulanmıştır. Her ne kadar çırpınışları sırasında kollarının düştüğü belirtilmiş olsa da *"başı öne doğru eğiliyordu"* ifadesindeki *"eğiliyordu"* eylemi, tamamlanmış bir durumu değil, sürekliliği işaret eder. Bu dilsel tercih, ölümün kesin bir şekilde gerçekleşmediğine dair bir belirsizliği açıkça yansıtır. Dolayısıyla, metin, Zebercet'in ölüp ölmediğine dair iki olasılığı eşit ağırlıkta sunarak anlatısını tamamlanmamış bir sonla noktalamıştır. Bu bağlamda, Zebercet'in intihar sahnesi, grotesk gerçekçiliğin temel özelliklerinden biri olan sınırların bulanıklaştırılması ve ölümle yaşam arasındaki geçişkenliği içerir. Zebercet'in grotesk bedeninde, ölüm ve yaşam imgeleri eşzamanlı olarak varlık göstermiş ve anlatının son cümlesine kadar bu ikilik korunmuştur. Bu müphemlik, grotesk gerçekçiliğin ruhuna uygun bir anlatı örneği sunar. Böylece Zebercet'in grotesk bedeninde ölüm ve yaşam imgeleri bir arada, son sahnede de varlığını hissettirmiştir.

Zebercet'in yaşamında anne ve babasının ölümleri, hayat döngüsüyle iç içe geçmiş bir biçimde, grotesk gerçekçilik perspektifiyle değerlendirildiğinde, karakterin iç dünyasını ve toplumla olan bağlarını anlamada önemli bir zemin sunar. Annesinin ölümü, Zebercet'in bireysel varoluşunda eril bir farkındalığın uyanmasına yol açarken babasının ölümü otoritenin sembolik olarak Zebercet'e geçişini temsil eder. Ancak, bu ölümlerin yaşamın doğal akışı içinde belirgin dönüm noktalarına denk gelmesi, yaşam ve ölüm arasındaki diyalektik ilişkinin altını çizer. Bu bağlamda, yaşamın sürekliliği ve ölümün kaçınılmazlığı, aynı düzlemde birleştirilmiş bir döngü olarak görünür hale gelir. Bu durum *Anayurt Otel'i'nin "bir anlamda ölümü ve yaşamı anlamlandırmanın iç içe olduğunu göstermektedir"* (Kasar ve Yatarkalkmaz, 2021: 1258).

Zebercet'in annesinin ölümü, onun yaşamında çocukluk evresinden çıkışını ve yaşamla ölüm arasındaki karmaşık ilişkiyi erken bir yaşta deneyimlemesini beraberinde getirir. Romanın şu ifadesi bu bağlamda dikkat çekicidir: *"İlkokulu bitirdiği yaz sünnet oldu. Gene o yaz anası öldü."* Bu cümledeki *"gene"* ifadesi, yalnızca bir olayın kronolojik ardışıklığını değil, yaşamın ve ölümün döngüsel yapısını ima eder. Sünnet olayı, Zebercet'in eril bir kimlik kazanmaya başladığını simgelerken annesinin ölümü onun çocukluk evresinin sonlandığını ve yalnızlığa doğru sürüklendiğini gösterir. Bu olay, Zebercet'in yaşamındaki korunaklı yapının yıkılmasını ve karakterin kendi içine kapanmasına neden olan sürecin başlangıcını işaret eder. Babasının ölümü ise sadece bir aile ferdinin kaybı olarak değil, aynı zamanda otoritenin Zebercet'e sembolik olarak devredilmesi anlamında yorumlanabilir. Babasının otelin resepsiyon masasının arkasındaki koltukta ölmesi, Bahtin'in karnaval estetiğinde ifade ettiği grotesk imgeler bağlamında bir *"tacın devredilmesi"* ritüeli olarak okunabilir. Bu durum, hem otel içerisindeki hiyerarşik yapının değişimini hem de Zebercet'in kişisel dönüşümünün bir işareti olarak değerlendirilebilir. Zebercet'in babasının koltuğuna oturduğu sahnelerde, bu koltuğu bir güç ve otorite sembolü olarak algıladığı görülür.

Babasının ölümünün ardından Zebercet, otelin işleyişini tamamen kontrol altına alır. Kimin otele kabul edileceğine, kimin hangi odaya yerleşeceğine dair kararlar verir; gazetelerin teslim saatlerini düzenler; ortalıkçı kadının hareketlerini sınırlandırır ve nihayetinde, kadını öldürerek mutlak bir otoriteye sahip olduğunu gösterir. Bu davranışlar, Zebercet'in bir otel yöneticisi olarak değil, adeta bir kral gibi hareket ettiğini ortaya koyar. Bu bakımdan Otel, Zebercet için güç, otorite ve kontrol duygusunu deneyimlediği bir mikrokozmos hâline

gelir. Grotesk gerçekçilik perspektifi, bu olayları ölüm ve yaşamın birbirine geçişini vurgulayan bir düzlemde değerlendirir. Annesinin ölümünün Zebercet'in sünnetiyle; babasının ölümünün ise onun otel üzerindeki otoritesini sağlamlaştırmasıyla aynı zamana denk gelmesi, yaşam ve ölüm döngüsünün Zebercet'in yaşamında birbirine bağlı şekilde ilerlediğini gösterir. Zebercet'in, babasından miras kalan koltukta oturması ve otel yaşamını kontrol altında tutma çabası, ona belirli bir özgürlük duygusu kazandırmaktadır. Ancak, bu özgürlük hissi, Emekli Albay'ın oteldeki sürekli varlığıyla tehdit altına girmektedir. Albay, otoriter bir figür olarak, temsil ettiği resmi ve baskıcı gücün sürekli gölgesi altında Zebercet'in hem fiziksel hem de psikolojik anlamda sıkışmışlık hissi yaşamasına neden olmaktadır. Bu durum, grotesk estetik bağlamında, bireyin bedensel özgürlüğü ile toplumsal düzenin dayattığı kurallar arasındaki gerilimi yansıtmaktadır.

Zebercet, Emekli Albay'ın varlığı nedeniyle, gündelik ve doğal bedensel eylemlerini gerçekleştiremez hâle gelir. Örneğin, *"eskiden olduğu gibi arada kalkıp salonda dolaşması, seyrek de olsa gerektiğinde burnunu karıştırması, hafifçe bir yanına eğilerek yüksek sesle osurması ya da oturmaktan kıcı terlediğinde pantolonunu sallayarak rahatlaması"* gibi basit bedensel hareketler, artık onun için imkânsız hâle gelir (Atılğan, 2008, s.23-24). Bu engellemeler, Zebercet'in özgürlüğünü kısıtlar.

Grotesk gerçekçilik bağlamında, bedensel eylemler, hayatın döngüsellliğini ve bireysel özgürlüğü simgeler. Bahtin'in görüşüne atıfta bulunarak, *"hayatın simgesi ve dirilişin gerçek işareti olarak beliren şey ağızdaki nefes değil, osuruktur"* (Bahtin, 2005: 414). Bu bakış açısı, Zebercet'in bedensel ritminin kısıtlanmasının, özgürlüğünün elinden alınması olarak anlaşılmasına imkân tanır. Zebercet, nefes alabiliyor olmasına rağmen, basit bir şekilde osurmadığı için kendisini boğuluyormuş gibi hisseder; bu durum, bedensel özgürlük ile resmi otorite arasındaki gerilimin grotesk bir ifadesi olarak yorumlanabilir.

3.1. Grotesk Bir İmge Olarak Bıyık: İşlevsel Açıdan Oyun İçinde Oyun

Anayurt Otel romanında, Zebercet'in bıyığı, hem anlatıcı tarafından hem de akademik çalışmalarda araştırmacılar tarafından sorgulanan bir öğe haline gelmiştir. Anlatının genelinde, Zebercet'in bıyığının varlığı veya yokluğu, somut bir biçimde açıklığa kavuşturulmaz; bıyığın gerçekliği, anlatının kendisi gibi belirsiz ve geçici bir durum olarak bırakılır. Yatarkalkmaz, bıyığı *"anlamı hatta mevcudiyeti doğrudan anlaşılmayan bir öğe"* olarak değerlendirmiştir. Bu değerlendirme belirsizliğin metnin anlatı yapısının bir parçası olduğunu vurgular (2024: 20).

Hızar, bıyığı *"gerçeküstü bir şekilde havada asılı kalan anlardan biri"* olarak tanımlayarak varlık anlamını ve sınırlarını sorgulayan bir metafiziksel perspektif sunar (2024: 53). Bu yaklaşım, bıyığı yalnızca fiziksel bir unsur olmaktan çıkararak daha geniş ve soyut bir anlam katmanına taşır. Hızar'ın *"gerçeküstü"* ifadesi, bıyığın fiziksel dünyanın sınırlarını aşan ve alışılmadık bir anlam barındırabileceği fikrine işaret eder. Bu bağlamda, bıyık somut bir varlık olmaktan öte soyut bir düzeyde ele alınır ve bu yaklaşım, bıyık sorunsalının çözüme kavuşmasını sağlamak yerine, onu daha da karmaşık ve sorunlu bir hâle getirir.

Tokgözlü'nün psikanalitik bir perspektiften Zebercet'in bıyığını bir *"koruma kalkanı"* olarak yorumlaması, bıyığın anlamını Zebercet'in içsel çatışmalarına ve savunma mekanizmalarına bağlamaktadır (2021: 147). Bu yorum, bıyığın işlevsel bir anlam taşıdığı ve Zebercet'in hem fiziksel hem de ruhsal kırılganlığı karşısında bir güç ya da direnç sembolü olarak konumlandığı varsayımına dayanır. Ancak, bıyığın romandaki belirsizliği bu yorumu eleştiriye açık hâle getirir. Sözülenen ise Freudyen bir yaklaşım benimseyerek bıyığı, kadın ile erkek arasındaki cinsiyetçi farkı simgeleyen bir *"fallus"* imgesiyle ilişkilendirir ve bu şekilde bıyığın, erkeklik ve cinsiyet normlarıyla ilgili derin bir sembolik anlam taşıdığını ileri sürer (2004: 262). Bu Freudyen bakış açısına göre bıyık, erkekliğin bir göstergesi olarak Zebercet'in toplumsal cinsiyetle ilişkilendirdiği erkeklik kimliğini pekiştirme çabasıyla bağlantılıdır. Buna rağmen cinsiyetçi bir sembol olarak bıyık, Zebercet'in homoseksüel eğilimleri ve içsel çatışmalarıyla doğrudan çelişir. Ekrem'e yönelik arzuları, bıyığın erkeklik ve güç imgeleriyle ilişkilendirilen toplumsal anlamlarını zayıflatır ve yeniden yorumlanmasını gerektirir. Bu bağlamda, bıyık Zebercet için yalnızca geleneksel bir erkeklik göstergesi olmaktan çıkar; aynı zamanda onun kendi cinsiyet kimliği ve arzularıyla yüzleşme sürecindeki çelişkilerinin sembolü hâline gelir.

Turan, bıyığı “güç ve iktidarın bir sembolü” olarak yorumlar (2000: 103). Ancak, Zebercet’in bıyıklı olduğu sahnelerde otorite veya hâkimiyet vurgusunun net bir şekilde yapılmaması, bu sembolizmi desteklemekte yetersiz kalır. Bıyiksız olduğu sahneler, güçsüzlük ve çöküşle ilişkilendirilebilirken bıyıklı sahnelerde güç veya iktidarın belirgin bir şekilde öne çıkmaması, bıyığın bu anlamda bir simge olarak tutarlı bir işlev görmesini engeller. Bu nedenle, bıyığın güç ve otoriteyi temsil ettiği iddiası, anlatının bütünündeki tutarsızlıklar nedeniyle zayıf bir yorum olarak kalmaktadır.

Apaydın, bıyık meselesine farklı açıdan bakarak anlatıcının güvenilirliğini sorgulatan önemli bir unsur olarak ele alır ve romanın ilerleyen bölümlerinde Zebercet’in bıyığına dair bilinçli bir “belirsizlik” oluşturulduğunu savunur. Anlatıcının, Zebercet’in kişiliğiyle ilgili birçok ayrıntıyı bilmesine rağmen bıyık konusundaki sessizliğini koruduğunu ve bu durumu açıklığa kavuşturmadığını dile getirir. Ona göre anlatıcının bu tutumu, okurun bıyık meselesine dair anlatıcıya güven duymasını zorlaştırır. Bıyık konusundaki bu belirsizliğin, romanın anlatı stratejilerinden biri olarak okuru yanıltma ve bazı bilgileri gizleme amacı taşıdığını belirtir. (2020: 147-149). Apaydın’ın “belirsizlik” kavramının romanın genel atmosferine hâkim bir unsur olduğunu vurgulaması, bu kavramın anlatının bütünlüğündeki önemini ortaya koymasından dolayı oldukça önemlidir. Buna rağmen belirsizliğe ilişkin bu tespitin grotesk estetik ve ona bağlı imgelerle ilişkilendirilmemesi, romanın çok katmanlı anlam dünyasının tam anlamıyla ortaya çıkarılmasını ve anlaşılmasını engellemektedir.

Romanın genelinde bıyığa ilişkin belirsizliğin anlatıcının okuru yanıltmaya ya da bilgi saklamaya yönelik bilinçli bir strateji olmadığı söylenebilir. Anlatıcının şu ifadeleri, durumu netleştirir: “*Bu bıyık sorununun kolayca kapayamayacaktı demek. Sorması gereksizdi; adam kesinlikle ‘vardı’ ya da ‘yoktu’ dese bile durumu aydınlatmayacaktı bu*” (Atılğan, 2000: 24). Bu noktada bıyık meselesine dair belirsizliğin, okurun metni çözme çabalarıyla giderilebilecek bir epistemolojik eksiklikten ziyade romanın estetik yapısında bilinçli olarak oluşturulmuş bir ontolojik belirsizlik olduğunu ileri sürmek mümkündür. Bu bağlamda belirsizlik yalnızca bir anlatı oyunu ya da çözülmesi gereken bir bilmece olarak değil, romanın çok katmanlı anlam dünyasını şekillendiren ve estetik derinliğini oluşturan temel bir unsur olarak ele alınmalıdır.

Anlatıcının güvenilirliği sorunsalı, edebi metinlerde sıklıkla anlatıcıların bilgi aktarımı sırasında sergiledikleri açık veya örtük tarafgirlik ile ilişkilendirilir. *Anayurt Otel’*nde bıyığa ilişkin belirsizlik, anlatıcının kasıtlı bir bilgi saklama çabasından ziyade anlatının estetik kurgusundan kaynaklandığı görülmektedir. Anlatıcının, “adam kesinlikle ‘vardı’ ya da ‘yoktu’ dese bile durumu aydınlatmayacaktı bu” şeklindeki ifadesi, bıyığın varlığı veya yokluğuna dair belirsizliğin yalnızca bilgi eksikliğinden kaynaklanmadığını, aynı zamanda anlatının estetik bir ögesi olduğunu ima etmektedir. Bu noktada bıyık sorunsalı, romanda bir tür “mutlak belirsizlik” olarak yer almakta ve bu durum, anlatıcının güvenilirliği meselesini tartışmaya açmaktadır. Belirsizliğin bu şekilde estetik bir yapıtaşına dönüşmesi, metnin estetik kurgusunu sorgulayan bir yaklaşıma ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. İşte bu noktada grotesk estetik, metnin anlamını açıklığa kavuşturan bir çerçeve sunmaktadır. *Anayurt Otel’*nde bıyığın varlık ve yokluk arasında bir geçiş alanı yaratması, metnin grotesk yapısının bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Grotesk estetik, bu belirsizliğin ve çelişkinin üzerine kurularak okuyucuya gerçekliğin sorgulandığı bir okuma deneyimi sunar.

John Ruskin’in grotesk sanat üzerine ifade ettiği, “*Grotesk sanat, kısmen, güçlü bir oyun, icat etme ve deney yapma dürtüsünün ürünüdür*” (Thomson, 1972: 21) düşüncesi, *Anayurt Otel’*nde bıyığın estetik ve anlatsal rolünü kavramada önemli bir çerçeve sunar. Bıyık, yalnızca bir bedensel özellik olmanın ötesinde, anlam keşfi ve çözülmemiş bir soru olarak sunulduğunda metnin estetik yapısına katkı sağlayan bir oyun alanına dönüşür. Bu oyun, okurun bıyığın varlığı ve anlamı hakkında sürekli bir sorgulama içinde olmasını gerektirir. Okuyucu, bıyığın gerçekliğini ve sembolik rolünü sorgulayan bir deneyime girer, bu da metnin anlam yapısının dinamik ve çok katmanlı olmasını sağlar. Bıyık, bu bağlamda anlamın sürekli olarak yeniden inşa edildiği, her okumanın farklı bir anlam oyununa dönüştüğü bir öge olarak işler. Böylece bıyık sadece bir anlatı unsuru değil, aynı zamanda metnin estetik derinliğini oluşturan anlamın belirsizlik ve değişkenlik üzerine kurulu bir oyun alanı hâline gelir.

Zebercet’in bıyığı, grotesk bir imge olarak değerlendirildiğinde iki temel özelliği ile bu estetik bağlama dahil olur. İlk olarak, bıyık, ait olduğu bedenin sınırlarını aşan ve ihlal eden bir unsur olarak öne çıkar. Bedensel bütünlüğü bozan bu topografik çıkıntı, bıyığı bedenin sınırlarını aşan bir form haline getirir. Bu özellik, grotesk

estetikğin beden ve sınır ilişkisini sorgulayan yapısıyla uyum içindedir. İkinci olarak bıyığın varlığına ilişkin belirsizlik, yalnızca fiziksel düzeyde değil, aynı zamanda romanın anlam dünyasında da bulanıklık yaratır. Bu belirsizlik hâli bıyığı grotesk estetikğin temel unsurlarından biri olan müphemlik başka bir deyişle «anlamın sabitlenemezliği» ile ilişkilidir. Dolayısıyla Zebercet'in bıyığı hem bedensel sınırları aşarak hem de anlam düzleminde bir müphemlik yaratarak grotesk estetikğin temel özelliklerini yansıtan grotesk bir imgeye dönüşür.

3.2. Bir Duygunun Anatomisi: Zebercet ve Ekrem İlişkisinde Korku ve Arzunun Dansı

Zebercet'in Ekrem ile ilişkisi, grotesk estetikğin duygusal karmaşasını somutlaştırır. Ekrem'in horoz dövüşü sırasında Zebercet'in kolunda hissettiği sıcaklık, bedensel haz ile toplumsal normların dayattığı suçluluk duygusunun iç içe geçtiği bir deneyime dönüşür. Bu tensel temas, Zebercet'in arzularını harekete geçirirken aynı zamanda onun varoluşsal bir gerilimle yüzleşmesine neden olur. Zebercet'in bu deneyim karşısındaki tepkisi, grotesk estetikğin zıtlıkları bir araya getirme işlevini temsil eder.

Zebercet'in bedensel arzuları ve toplumsal korkuları, Ekrem'i öpmek istemesinin ardından bu düşünceden hızla vazgeçmesiyle açığa çıkar. Bu durum, Zebercet'in içsel çatışmalarını derinleştirir ve onun arzu ile suçluluk arasında sıkışmışlığını gözler önüne serer. Benzer bir gerilim, Zebercet'in Ekrem ile sinema salonunda yaşadığı deneyimde de kendini gösterir. Zebercet, film izlerken benzer bir haz duygusu yaşasa da bu duygu onu tedirgin eder ve sinema salonunu terk etme isteği uyandırır. Bu tedirginlik, Zebercet'in geçmişte tanık olduğu bir olayın –bir adamın otelde bir genç erkekle birlikte kaldıktan sonra linç edilmekten kıl payı kurtulmasının– travmatik etkisiyle ilişkilidir. Sinema sonrası kavşakta Ekrem'i otele davet edip etmeme konusunda yaşadığı kararsızlık, Zebercet'in hem bireysel arzularını hem de toplumsal korkularını sınavan bir dönemeçtir. Ekrem'den ayrıldıktan sonra karşı kaldırıma geçip altıya kadar sayma kararı, Zebercet'in içsel çatışmalarının somut bir yansımasıdır. Süreyi uzatarak ona kadar saymaya karar vermesi ise onun duygusal karmaşasını ve arzu-korku çatışmasını derinleştirir. Bu süre sonunda Ekrem'i arkasında görememesi, Zebercet'in hem arzusunun hem de cesaretinin başarısızlıkla sonuçlandığını hissetmesine yol açar.

Zebercet'in altı saniyelik kuralı, yalnızca Ekrem'in niyetini anlamaya yönelik bir strateji değil, aynı zamanda kendi cesaretini ve arzularını test etme sürecidir. Ancak, altı saniyelik süreyi uzatması, Zebercet'in içsel korkuları ve toplumsal baskılar karşısındaki temkinli tutumunu yansıtır. Bu uzatma, iki temel motivasyonu işaret eder: Ekrem'in niyetini anlamak için daha fazla zamana ihtiyaç duyduğu düşüncesi ve kendi psikolojik hazırlığını tamamlamadan Ekrem'i görmenin yaratacağı endişeyi minimize etme çabası. Altı saniyelik sürenin on saniyeye uzatılması, Zebercet'in arzu ve korku arasındaki çatışmasını daha görünür hâle getirir. Zebercet, bu süreçte hem bireysel arzularını gerçekleştirme hem de toplumsal normlara uygun hareket etme arasında bir denge kurmaya çalışır. Ancak onuncu saniyede Ekrem'i görememesi, onun arzusunun gerçekleşmemesiyle sonuçlanır ve yalnızlık duygusunu derinleştirir.

Zebercet'in Ekrem'i otele davet etme konusunda yaşadığı kararsızlık, geçmişte otelde bir adamın toplumsal dışlanmaya maruz kalmasıyla ilişkili bir korkuyu yansıtır. Zebercet, benzer bir durumun ortaya çıkmasından endişe ederek temkinli davranır. Bu durum, onun bireysel arzularını ifade etme cesaretini engellerken toplumsal baskıların onun üzerindeki etkisini de gözler önüne serer. Zebercet'in karar verme sürecindeki belirsizlik, grotesk estetikğin paradoksal doğasını yansıtır. Bu belirsizlik, metnin çözülmesini zorlaştırırken aynı zamanda Zebercet'in arzu ve korku arasındaki çatışmalarını derinleştirir. Zebercet'in Ekrem'i otele davet etmeyi planladığı ancak bu düşüncüyü hayata geçiremediği süreç, onun bireysel arzuları ve toplumsal normlar arasında sıkışmışlığını somutlaştırır. Zebercet'in altı saniyelik süreyi uzatma kararı ve Ekrem'i o noktada görememesi, onun kaderinin bir yansımasıdır. Bu süreç, yalnızca bireysel arzuların gerçekleşmemesi değil, aynı zamanda toplumsal korkuların etkisiyle şekillenen bir yalnızlık ve yabancılaşıma durumunu da beraberinde getirir. Zebercet'in içsel çatışmalarının ve duygusal karmaşasının, onun yaşamındaki bu önemli dönüm noktasıyla daha da belirgin hâle geldiği söylenebilir. Zebercet'in Ekrem'i otele davet etme cesaretini gösterip göstermeyeceği sorusu, onun içsel çatışmalarını çözme kapasitesiyle ilişkilidir. Ancak, Zebercet'in risk almaktan kaçınan ve kendisini tehlikelerden korumaya odaklanan karakter yapısı göz önüne alındığında, bu cesareti göstermesi olası görünmemektedir. Bu durum, Zebercet'in yaşamındaki belirsizliğin ve içsel çatışmaların süregeldiğini göstermektedir.

3.3. Zebercet'in Erişilmezlik Algısı ve İntihara Giden Süreçteki Dönüm Noktaları

Zebercet'in trajedisi, onun yaşamındaki kadınlar ve erkeklerle olan ilişkilerindeki erişilmezlik algısı etrafında şekillenir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, parkta karşılaştığı hayat kadını Serap ve Ekrem, Zebercet'in hem duygusal hem de fiziksel olarak ulaşamadığı figürleridir. Bu erişilmezlik, Zebercet'in içsel çatışmalarını derinleştirirken onu nihai sona, yani intihara sürükler. Romanın alt metninde, Faruk'un Rüstem Ağabey'in eşi Semra'ya, yani "*erişilmez bir kadına*" sahip olamadığı için intihar ettiği anlatılır (Atılğan, 2008: 105). Semra figürü, Zebercet'in idealize ettiği kadınların bir arketipi hâline gelerek onun kendi sonuyla bağlantı kurmasına zemin hazırlar.

Roman boyunca, Zebercet'in karşılaştığı karakterler, başlangıçta yaşamını değiştirmeye yönelik umut içerse de kısa sürede hayal kırıklığına dönüşür. Bu hayal kırıklıkları, onun yaşamındaki dönüm noktalarını ve farklı olasılıkları da içinde barındırır. Zebercet'in trajedisini anlamak, bu dönüm noktalarını ve onların potansiyel etkilerini incelemekle mümkündür. Zebercet'in erişilmezlik algısının en somut örneği, Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın figüründe görülür. Kadının otelde bir gece kaldıktan sonra ansızın kaybolması, Zebercet'in yaşamında derin bir boşluk yaratır. Bu durum, onun kadına olan ulaşma arzusunu körüklerken bu arzusun hiçbir zaman gerçekleşmeyeceği gerçeğini de ortaya koyar. Ancak, otel ziline çaldığı gece kapıyı açma cesaretini göstermiş olsaydı bu belirsizlikle örülü saplantı, bir tür yüzleşme ve çözülme imkânı sunabilirdi. Parkta tanıştığı hayat kadını, Zebercet için başka bir umut ışığı olarak belirse de bu ilişki de erişilmezlik duygusunu derinleştirir. Kadının "*yarım saat sonra geleceğim*" sözüne rağmen gelmemesi, Zebercet'in zihnindeki planları altüst eder. Zebercet'in kadının geleceği gece otele ayrılması, belki de kadının gerçekten dönmüş olabileceği olasılığı tamamen ortadan kaldırır. Daha sabırlı bir bekleyiş, Zebercet'e bağ kurma şansı tanıyabilir ve erişilmezlik algısını farklı bir yöne çevirebilirdi.

Zebercet'in erişilmezlik hissi yalnızca kadınlarla sınırlı kalmaz. Ekrem ile arzu edilen bağın kurulamayışı, bu hissin başka bir boyutunu gözler önüne serer. Zebercet, Ekrem'i idealize ederek onunla bir bağ kurma arzusu taşır. Ancak, Ekrem'in çalıştığı yere gitmek yerine daha önce buluştukları yerlerde arama yapmayı tercih etmesi, bu arayışın sonuçsuz kalmasına neden olur. Eğer Ekrem'i bulabilmek için doğru bir yönlendirme yapsaydı, Zebercet'in yalnızlığını hafifletebilir ve yaşamında yeni bir anlam yaratabilirdi. Zebercet'in yaşamındaki bu erişilmezlik deneyimleri, onun kararlarını ve intihara giden sürecini belirler. Planladığı intihar tarihini 28 Kasım'dan 10 Kasım'a çekmesi, sabırsızlığını ve umutsuzluğunu açıkça ortaya koyar. Eğer belirlediği tarihe sadık kalsaydı, bu süre zarfında Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, hayat kadını ya da Ekrem ile karşılaşma ihtimali olabilirdi. Bu tür karşılaşmalar, Zebercet için yeni bir umut kapısı aralayabilir ve yaşamına anlam kazandırma fırsatı sunabilirdi. Zebercet'in yaşamını biçimlendiren erişilmezlik olgusu, onun trajedisinin temelini oluşturur. Kadınlar ya da Ekrem ile kurulamayan bağlar, onun hayal kırıklıklarını derinleştirirken bu kırılma noktalarında sergilenen farklı bir tutum, Zebercet'in kaderini değiştirebilirdi. Ancak Zebercet'in bu fırsatları değerlendirememesi, onun yalnızlığını ve nihai sonunu kaçınılmaz hâle getirir.

4. ANAYURT OTELİ'NDE ROMANTİK GROTESK İMGELER

4.1. Kimlik Oyunlarıyla Maskelenen Hayatlar

Yusuf Atılğan'ın *Anayurt Otel* romanı, bireylerin kimliklerini ve varlıklarını takma isimler aracılığıyla maskeledikleri bir temayı işler. Zebercet, Serap ve Emekli Subay gibi karakterler hem toplumdan gizlenmek hem de içsel çatışmalarından kaçınmak için bu yöntemi kullanırlar. Takma isimlerin kullanımı, karakterlerin travmatik geçmişleri, sosyal ilişkilerde yaşadıkları zorluklar ve çevreleriyle olan bağlarının niteliğiyle şekillenir. Bu bağlamda, takma isimler hem bireyin kimlik arayışının hem de toplumsal normlara uyum çabasının bir yansıması olarak görülür. Zebercet'in takma isim kullanımı, onun kimlik bunalımını ve toplumla bağlarını koparma arzusunu açıkça yansıtır. Bu tercih, yalnızca yeni bir kimlik yaratma isteği değil aynı zamanda gerçeklikten kaçma çabasını da ifade eder. Takma isim, Zebercet'in hem dış dünyadan saklanma hem de kendi kimliğiyle yüzleşmekten kaçınma çabasını simgeler. Bununla birlikte bu takma isim, Zebercet'in fiziksel ve zihinsel düzeyde başkalarına karşı bir sınır oluşturma girişimi olarak da görülebilir. Ben-öteki bağlamında bariyer işlevi gören maske, modern bireyin toplumsal uyum çabalarındaki başarısızlıklarını açığa çıkarır. Zebercet'in kimlik arayışı, otelin güvenli sınırları içerisinde ve dış dünyada farklı biçimlerde tezahür eder. Babasından devraldığı otel, onun için bir sığınak ve kimliğini sergileyebileceği bir alan hâline gelir. Ancak otel dışına çıktığında, tanıdığı berbere gitmek yerine farklı

bir berbere yönelerek kendisini yabancı biri gibi tanıtmayı, kimliğini gizleme arzusunu ortaya koyar. Zebercet’in “farklı bir iş için” orada olduğunu söylemesi, kendisini tanıyanların gözünde gerçek kimliğinden uzaklaşma çabasını yansıtır. Parkta karşılaştığı yaşlı adamla girdiği diyalog, Zebercet’in kimlik oyunlarının bir başka örneğini sunar. Kendini “nüfus memuru” olarak tanıtan Zebercet, gerçek kimliğini gizleyerek hem toplumsal normların hem de kendi içsel çatışmalarının ötesinde bir kimlik yaratmaya çalışır. Bu durum Bahtin’in romantik grotesk anlayışında maskenin, bireyin kimliğini gizleme ve alternatif bir gerçeklik yaratma işlevini üstlendiğini doğrular.

Zebercet’in Horozcular Kahvesi’nde kendisini “Ahmet” olarak tanıtmayı, maskenin gerçeği gizleme ve çarpıtma işlevlerini somut biçimde ortaya koyar. Bu maske, Zebercet’in yalnızca toplumsal yargılardan korunmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda kendini yeni bir kimlikle ifade etmesine olanak tanır. Maske burada, yalnızca dış dünyayı yanıltmanın değil, Zebercet’in kendi gerçekliğinden kaçma çabasının da bir aracı hâline gelir. Bununla birlikte, Zebercet’in Ekrem’e karşı hissettiği cinsel arzu ve yakınlık, toplumsal baskılar nedeniyle açık bir şekilde ifade edilemez. Bu durum, Ahmet maskesini Zebercet’in duygularını gizlediği bir paravana dönüştürür. Dolayısıyla maske, Zebercet’in kendini güvende hissetmesine olanak sağlar.

Hayat kadınlarının takma isim kullanmaları, Zebercet’in kimlik saklama pratiğini öğrenmesinde etkili olur. “Serap” ismi, bu bağlamda özel bir simgesel anlam taşır. Hayat kadınları için yalnızca geçici bir araç olan takma isimler, Zebercet’in hayal dünyasında derin birer metafor hâline gelir. Serap, onun için “peşinden koşulan ama erişilemeyen hayali” bir özneye dönüşür. Zebercet’in, parkta tanıştığı bir kadına “Ben otelciyim” diyerek mesleki bir maske sunması, ancak ne gerçek adını ne de başka bir takma isim kullanması, onun kimliğini gizleme ve bir mesafe yaratma eğilimini açıkça yansıtır. Bununla birlikte Zebercet, Serap’ı otele davet etmesine rağmen kadın belirtilen saatte gelmez. Eğer gelmiş olsaydı, Zebercet ona kendini “Serdar” olarak tanıtmayı planlamıştı. Bu durum, onun kendi kimliğinden kaçındığını ve toplumsal ilişkilerde farklı bir kimlikle var olmayı tercih ettiğini ve bu konuda sır sakladığını gösterir.

“Emekli Subay” olarak tanınan Mahmut Görgün, romandaki en çarpıcı maskeyi taşır. Kızını öldürmüş bir birey olarak işlediği suçun yarattığı ahlaki ve psikolojik yükten kaçmak için takma bir kimlik kullanır. Bu maskenin ketum yapısı, Bahtin’in romantik grotesk anlayışında maskenin bireyin içsel gerilimlerini gizleme işlevini somutlaştırır. Görgün’ün sahte kimliği, onun suç ve yüzleşme arasındaki mesafeyi artırmasına, böylece travmatik gerçekliğinden uzaklaşmasına imkân tanır. Mahmut Görgün karakteri üzerinden, modern toplumdaki bireyin kimlik sorgulaması ve gizlenme eğilimleri gözler önüne serilir. Görgün’ün maskesi, yalnızca bireysel bir suçun değil, toplumsal bir yüzleşme eksikliğinin de göstergesidir. Maskeler, bireyin ahlaki sorumluluktan kaçınmasına olanak sağlarken toplumsal normlarla bireysel gerçeklikler arasındaki çatışmaları da açığa çıkarır.

Anayurt Otel’inde takma isimler, bireylerin kimliklerini maskeleyen ve toplumsal yargılardan kaçma çabalarını simgeler. Zebercet, Serap ve Emekli Subay gibi karakterler, maskeleri aracılığıyla içsel çatışmalarını gizlerken, aynı zamanda toplumsal normlarla bireysel arzuları arasında sıkışıp kalmış modern bireyin trajedisini temsil eder. Bu maskeler, yalnızca bireylerin kendilerini koruma ve saklama araçları değil, aynı zamanda toplumla olan ilişkilerindeki kırılma noktaları ve yüzleşme korkularını da açığa çıkarır. Atılğan, bu takma isimler aracılığıyla, kimlik, aidiyet ve özgürlük kavramlarını tartışmaya açar.

4.2. Zebercet’in Kuklası: Ortalıkçı Kadın

Anayurt Otel’inde ortalıkçı kadın karakteri, grotesk özellikleri ve karikatürize edilmiş betimlemeleriyle dikkat çeker. Bu kadının fiziksel betimlemesi, “büyük ağızlı, eğri bacaklı, ucu kalkık burunlu ve kalın dudaklı” gibi grotesk öğelerle şekillendirilmiştir. Bu tasvir, onun varoluşunu sıradan insan figürlerinden farklı, tuhaf ve absürd kılar. Zebercet gibi orantısız ve grotesk bir görünüme sahip olan bu figür, karikatüristik bir özellik kazanır; ancak burada önemli bir fark vardır: Zebercet’in aksine, bu karakter kendi iradesini gösterebilecek bir özne olma kapasitesine sahip değildir. O, Romantik dönemin “kukla” imgesiyle paralel bir konumda, dışsal etkilerin ve çevresel koşulların yönlendirdiği bir figürdür. Dayısı tarafından otelde çalıştırılmak üzere getirilen bu kadın, gündüzleri odaları temizlemek, çamaşırları yıkamak, yemek hazırlamak ve alışveriş yapmakla meşgul olur, geceleri de Zebercet’in cinsel objesi hâline dönüşür. Ortalıkçı kadına istediği gibi hükmetme yetkisini ve gücünü kendinde bulan Zebercet, ona adeta bir kukla gibi davranır. Kuklanın Romantik dönemdeki anlamı – bireyin iradesini aşan gücün etkisi altındaki varoluş – bu karakterde somutlaşır.

Zebercet'in ortalıkçı kadını öldürmesi, çeşitli akademik çalışmalar tarafından farklı açılardan ele alınmıştır. Cinayetin temelinde yatan nedenler bireysel, toplumsal ve varoluşsal bağlamlarda incelenmiştir. Bu konuda Atça ve Uğurlu, cinayeti "*kötülüğün sıradanlığı ve anlamsızlığı*" bağlamında değerlendirerek Zebercet'in eylemini herhangi bir rasyonel ya da ahlaki çerçevede anlamlandırılmayan, sıradan bir kötülük örneği olarak tanımlar (2022: 286). Bu yorum, insan doğasının karanlık ve anlaşılmaz yönlerine işaret ederken aynı zamanda modern bireyin soyutlanmış yaşam koşullarının yarattığı boşluğu da sorgular. Baştürk (2015), cinayeti "yersizlik-yurtsuzluk" bağlamında değerlendirir ve Zebercet'in aidiyet hissinden yoksun, köksüz bir varoluşun etkisiyle bu cinayeti işlediğini öne sürer (2015: 138). Yazar, Zebercet'in sebepsiz yere kadını boğduğunu belirterek eylemin rasyonel bir motivasyondan çok varoluşsal bir çıkmazın dışavurumu olduğunu ifade eder.

Rifat ise daha farklı bir perspektif sunar; ona göre Zebercet'in cinayetine görünürdeki nedeni, cinsel birliktelik sırasında ortalıkçı kadının gösterdiği küçük bir "*huysuzluk*"tur (1992: 219). Ancak bu neden, eylemin anlamsızlığını ve temelde hiçbir rasyonel dayanağı olmadığını vurgulamak için bir araç olarak sunulmuştur. Sezer (1992), cinayeti Zebercet'in yalnızlığını merkeze alarak yorumlar. Ona göre, Zebercet, cinsel birliktelik sırasında ortalıkçı kadını "*kendi yalnızlığının nedeni*" olarak algılamış ve bu algının etkisiyle kadını öldürmüştür (1992: 319). Narlı, Zebercet'in cinayetine temelinde "*sevgiyle sarmalanmış bir cinsellik bulamayı*" ve kadının kendisinde "*yetersizlik hissi yaratması*" gibi nedenlerin yattığını ifade eder (2013: 64). Bu bağlamda, Zebercet'in başarısızlık ve değersizlik duygularının cinayeti motive eden temel unsurlar olduğunu belirtir. Narlı'nın analizi, toplumsal cinsiyet algıları ve bireyin duygusal ihtiyaçlarının karşılanmaması ekseninde derinleşir.

Serter, cinayeti Zebercet'in "*hayal dünyasındaki gerçek dışılıkların gerçekleşmeyeceği*" gerçeğiyle yüzleştiği anda işlediğini öne sürer (2021:253). Zebercet'in otel konluğu Saide ile hayal ettiği türde bir cinselliği ortalıkçı kadında bulamaması, bu eylemi tetikleyen önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu yorum, hayal ve gerçek arasındaki uyumsuzluğun insan psikolojisi üzerindeki yıkıcı etkilerini sorgulamaya olanak sağlamaktadır. Son olarak Balık, cinayeti Zebercet'in "*iletişim çıkmazı*" ile ilişkilendirir (2016: 44). Zebercet'in toplumsal bağlamda anlamlı bir ilişki kuramaması, yalnızlık ve kopuş hislerini derinleştirmiş ve bu durum cinayeti gerçekleştirmesine neden olmuştur. Balık'ın yorumu, bireyin iletişim eksikliğinin ve toplumsal bağlardan yoksunluğunun insan davranışlarına olan etkisini ortaya koymaktadır. Sertel ve Balık'ın Zebercet'in ortalıkçı kadını öldürmesine dair yaptığı değerlendirmeler, birbirinden bağımsız olarak ele alındığında kısmi bir açıklama sunmakla birlikte, bu iki yaklaşımın bir arada değerlendirilmesi eylemin çok boyutlu nedenlerini anlamlandırmak için daha kapsamlı bir zemin oluşturur. Her iki yorum, Zebercet'in "iletişim eksikliği" ve "beklentiler" arasındaki gerilimi çerçeveleyen temel unsurların altını çizer.

Anayurt Oteli romanında Zebercet'in ortalıkçı kadını öldürmesi, çok katmanlı bir eylem olarak romanın dramatik doruk noktalarından birini oluşturur. Bu cinayeti anlamlandırmaya yönelik çeşitli akademik yaklaşımlar, eylemin ardındaki olası nedenleri açıklamaya çalışmıştır. Zebercet'in yetersizlik hissi, anne sevgisinden yoksunluğu, öfke ve sinir krizleri ya da iletişim sorunları gibi unsurlar, bu eyleme dair ipuçları sunsa da cinayetin gerçek motivasyonu bu açıklamalarla tam anlamıyla kavranamamaktadır. Özellikle, Zebercet'in cinayet anında cinsel işlev bozukluğu yaşamaması, olayın çok daha derin bir kimlik ve güç çatışmasının sonucu olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Zebercet'in eylemi, Paulo Freire'in geliştirdiği "diyalog karşıtı eylem" kuramı ışığında ele alınabilir.

Diyalog karşıtı eylem, öznenin (ben) diğerini (sen) bir nesneye indirgediği, egemenlik ilişkileri üzerinden şekillenen bir anlayıştır. Bu kuramda, egemen özne, karşısındaki bireyi özne olma yetisinden yoksun bırakarak onu kendi amaçlarına uygun bir nesneye dönüştürür. Bu anlayış, baskı, zorbalık ve tahakküm gibi olgularla ilişkilidir. Egemen özne, diğerini kendi çıkarlarına hizmet eden bir araç olarak görürken karşılıklı diyalog ve etkileşim mümkün değildir. Diyalog karşıtı eylemin temel özelliği, ilişkilerin tek yönlü olması ve karşısındaki bireyin kimliğini yok saymasıdır (Freire, 1991: 134).

Zebercet'in ortalıkçı kadına yönelik yaklaşımı, bu kuramın öne sürdüğü güç dinamiklerini somutlaştırır. Grotesk özellikleri belirgin şekilde vurgulanan bu kadın, fiziksel ve ruhsal açıdan pasif bir "kukla" olarak resmedilir. Romantik dönemde kukla, iradesiz bir varoluşun metaforu olarak kullanılırken ortalıkçı kadın da Zebercet'in egemenlik kurduğu bir figür olarak bu imgeyi yansıtır. Zebercet, kadını hem gündüz hizmetlerinden yararlandığı bir çalışan hem de geceleri cinsel objesi olarak nesneleştirir. Cinayet sahnesinde Zebercet'in yaşadığı cinsel işlev

bozukluğu, onun yalnızca bedensel değil, aynı zamanda kimliksel ve toplumsal bir çöküşle karşı karşıya olduğunu gösterir. Önceki tecavüz sahnelerinde böyle bir işlev bozukluğu yaşamamış olan Zebercet, burada kontrolünü kaybetmiş ve egemenlik ilişkilerinin sürdürülemez hâle geldiğini fark etmiştir. Bu noktada, ortalıkçı kadın, Zebercet'in güç ve kontrol kaybını sembolize eder. Zebercet, diyaloga kapalı bir özne olarak karşısındaki bireyi kendi egemenliğini pekiştirecek bir araç olarak kullanma çabası içinde başarısızlığa uğrar. Diyalog karşıtı eylem ile kukla imgesi arasındaki ilişki, güç dinamiklerinin ve tahakkümün nasıl nesneleştirici bir boyut kazandığını ortaya koyar. Kukla, iradesizliği ve başkasının kontrolüne tabi olmayı simgelerken diyalog karşıtı eylem, bu kontrolün bilinçli bir egemenlik stratejisine dönüştüğü noktayı ifade eder. Zebercet'in ortalıkçı kadını öldürmesi, kukla olarak gördüğü bu figür üzerindeki kontrolünün zayıflamasıyla tetiklenir.

Akademik incelemelerde cinayet sahnesine ilişkin temel tartışma Zebercet'in ortalıkçı kadını neden öldürdüğü sorusu etrafında şekillenmiştir. Bu bağlamda ortaya konan açıklamaların, Zebercet'in psikolojik durumuna, duygusal yetersizliklerine ya da toplumsal ilişkilerindeki sorunlara dayandığı görülmektedir. Ancak, bu nedenlerin olayın ardındaki asıl nedeni aydınlatmada yeterli olmadığı açıktır. Aslında, bu sorunun yanıtı farklı bir soruda saklıdır. Başka bir deyişle burada ele alınması gereken öncelikli soru, Zebercet'in ortalıkçı kadını neden öldürdüğü değil, Zebercet'in neden erekte olamadığıdır. Zebercet'in yaşadığı cinsel işlev bozukluğunun nedenini anlamak, cinayetin arkasında yatan temel motivasyonu ve karakterin içsel çatışmalarını çözümlemek açısından kritik bir anahtar sunmaktadır.

*Anayurt Otel'i*nde Zebercet'in ortalıkçı kadını öldürme eylemi, yalnızca bir anlık şiddet patlaması olarak değil, uzun bir zihinsel hazırlık sürecinin sonucu olarak ele alınabilir. Bu süreç, Zebercet'in gerçeklik ve hayal arasında gidip gelen zihinsel dönüşümlerini ve içsel çatışmalarını ortaya koyar. Özellikle, otele gelen öğretmen çiftin odasından duyduğu, *“Evet, sabaha... oh, bırakma, hiç bırakma beni... ohh nasıl seninim”* (Atılğan, 2008: 27) gibi cinsel içerikli ifadeler, Zebercet'in bilinçaltında derin bir yankı bulmuş ve onu derinden etkilemiştir. Bu sözler, Zebercet'in hayal gücünü harekete geçirerek arzuladığı ancak gerçek hayatta deneyimleyemediği bir cinselliği zihinsel olarak kurgulamasına yol açmıştır. Bu kurgusal süreç, Zebercet'in hayal dünyasının onun gerçeklik algısını şekillendirmeye başlamasının bir göstergesidir. Öğretmen çiftin diyaloglarından etkilenerek benzer bir deneyimi yaşama arzusu Zebercet'in zihninde giderek yoğunlaşır. Bu arzunun bir sonucu olarak Zebercet, ortalıkçı kadınla cinsel bir ilişkiye girdiği bir rüya görür. Rüyasında, kadın ona, *“Ohh nasıl seninim”* gibi sözler söyleyerek, onun bilinçaltındaki cinsel tatmini ve sahip olma arzusunu besler. Bu rüya, Zebercet'in hayal dünyasında büyük bir doyum yaratırken aynı zamanda onun bu hayali gerçeğe dönüştürme isteğini kamçılar.

Rüyanın ardından Zebercet, hayalini gerçekleştirme yönündeki zihinsel hazırlığını sürdürür. Uyumadan önce yatağında bir *“prova”* gerçekleştirir ve bu prova, onun gerçeklik ile hayal arasındaki sınırları daha da bulanıklaştırdığını gösterir. Yastığı, hayalindeki kadının yerine koyarak onunla bir diyalog kurmaya çalışır. Bu sahne, Zebercet'in hayali dünyasında kendisine bir partner yarattığını ve bu partnerle zihinsel bir etkileşim içine girdiğini gösterir. Zebercet, yastığı memeleri varmış gibi ısırır ve kadının ağzından duymayı arzuladığı sözleri kendisi ifade eder: *“Gelmeseydin öldürdüm”* ve *“Ohh nasıl seninim”* (Atılğan, 2008: 41). Yastığın ona bir şeyler fısıldıyormuş gibi tepki vermesi, Zebercet'in hayal dünyasının onun gerçeklik algısını tamamen ele geçirdiğini ve kendi yarattığı bu kurgusal dünyanın içinde kaybolduğunu gösterir.

Bu sahneler, Zebercet'in zihinsel dönüşümünün temel bir boyutunu oluşturur: Hayal dünyasında kendini tatmin eden bir egemenlik kurarken gerçek dünyada bunu gerçekleştirememesi onun kimliksel bir çöküş yaşamasına neden olur. Hayali dünyasında sahip olmayı başardığı bir kontrol duygusu, gerçeklikte yerini başarısızlık ve yetersizlik hissine bırakır. Zebercet'in rüya ve prova sahneleri, onun gerçekliği hayal gücü aracılığıyla manipüle etmeye çalıştığını, ancak bu çabanın sonunda kontrolünü kaybettiğini ve zihinsel olarak daha da izole hâle geldiğini göstermektedir. Hayal dünyasında kendini tatmin eden bir özne olan Zebercet, gerçek dünyada bu arzularını gerçekleştiremediğinde bir kırılma yaşar. Bu süreç, nihayetinde onun ortalıkçı kadını öldürmesine giden yolu hazırlar. Zebercet, hayali dünyasında nesne konumundan özne konumuna yükselttiği yastık ile zihinsel bir tatmin sağlamış ve bu tatmini gerçek bir kişi üzerinden deneyimleme arzusuna kapılmıştır. Ancak ortalıkçı kadınla yaşadığı etkileşim sırasında, Zebercet'in zihninde kurguladığı diyalojik ilişki gerçekleşmez. Kadını uyandırarak tepki vermesini sağlamak isteyen Zebercet, ortalıkçı Kadının tepkisizliğiyle karşılaşır. Kadının bu tepkisizliği, Zebercet'in hayalindeki diyalojik senaryonun başarısızlığa uğramasına neden olur. Bu başarısızlık,

Zebercet'in eril kimliği ve cinsel gücü üzerindeki algısını derinden sarsar. Ereksiyon sorunu yaşaması, Zebercet'in kontrol duygusunu yitirdiği ve hayal dünyasının gerçeklikle çatıştığı bir kırılma anı yaratır. Bu durum, Zebercet'i başarısızlığının sorumluluğunu dışsallaştırmaya ve bunun faturasını ortalıkçı kadına kesmeye yöneltir. Kadını günah keçisi olarak gören Zebercet, onu boğarak öldürür. Bu cinayet eylemi, Zebercet'in güçsüzlük ve kontrol kaybı hissini telafi etme çabası olarak değerlendirilebilir.

Zebercet'in ortalıkçı kadını öldürme eylemi, yönetmen ve oyuncu metaforu üzerinden incelendiğinde, olayın dramatik yapısı ve karakterler arasındaki etkileşim daha derinlemesine anlaşılabilir. Bu bağlamda, Zebercet'i bir "radikal yönetmen" olarak değerlendirmek mümkündür. Yönetmen, zihninde tasarladığı bir sahne ve karakterlerle belirli bir diyalog yaratmayı hedefler. Bu sahnede, ortalıkçı kadın, Zebercet'in zihninde şekillenen hayalindeki başrol oyuncusudur. Ancak, kadın bu rolü doğru bir şekilde oynayamayarak yönetmenin beklentilerini karşılayamaz ve bunun sonucunda Zebercet'in hayali başarısızlığa uğrar. Zebercet, radikal bir yönetmen olarak zihnindeki sahneyi hayata geçirmek için tüm gücünü kullanır. Kadına tepki vermesi için baskı yapar, onu uyandırmaya çalışır ve senaryosuna dâhil etmeye çalışır. Ancak, ortalıkçı kadının tepkisizliği ve beklentilerine uygun bir performans sergileyememesi, Zebercet'in öfkesini tetikler. Zebercet için bu durum, yalnızca bir hayal kırıklığı değil, aynı zamanda bir sanatsal başarısızlıktır. Yönetmen, sahnenin gerçekte karşılık bulamamasını kabul edemez ve bu durum, onun hayalini gerçekleştirememesinin bir göstergesidir. Radikal bir yönetmen olarak Zebercet, sahnenin tam hâkimiyetini elinde tutma arzusuyla hareket eder. Onun gözünde ortalıkçı kadın bir özne değil, yalnızca yönetmenin hayalini gerçekleştirecek bir aktördür. Kadın, bu kukla rolüne direnir veya bilinçli bir şekilde uyumsuzluk gösterir. Bu, yönetmen ile oyuncu arasında bir çatışma yaratır. Zebercet, yönetmen olarak otoritesini sarsılmasına izin vermez ve başarısızlığı tamamen oyuncusunun yetersizliğine bağlar. Onun gözünde, ortalıkçı kadın sadece bir yük hâline gelmiş ve sahneyi mahvetmiştir.

Bu noktada Zebercet'in cinayeti, yalnızca bir güç gösterisi değil, aynı zamanda bir sanatsal başarısızlığın intikamı olarak değerlendirilebilir. Zebercet, zihnindeki ideal dünyayı gerçeğe dönüştürmeye çalışırken oyuncusunun sahnede başarısız olması, onun hayalinin yerle bir olmasına yol açar. Yönetmenin perspektifinden bakıldığında, oyuncu artık hayalini gerçeğe dönüştürme çabalarına engel olan bir engel olarak görülür ve bu engeli ortadan kaldırmanın yolu şiddettir. Zebercet, radikal bir yönetmen olarak bu eylemi gerçekleştirdiğinde, kendi hayal dünyasında sıkışıp kalmış ve gerçeklikle olan bağını koparmıştır. Bu noktada cinayet, bir yönetmenin ideallerinin gerçeğe dönüşmemesi nedeniyle yaşadığı hayal kırıklığının ve kontrol kaybının aşırı ve yıkıcı bir dışavurumu olarak anlam bulur.

4.3. Deliliğin Eşiğindeki Zebercet'in Bir Gece Vakti Şeytanla Yüzleşmesi

Romantik grotesk, bireyin içsel dünyasındaki karanlık, çatışmalı ve kaotik yönleri estetik bir biçimde yansıtan özgün bir anlayıştır. Bu estetik, olağan ve sıradan olanı alışılmadık biçimde yeniden yorumlar ve rasyonel düşüncenin sınırlarını zorlayarak bireyin bastırılmış korkularını, arzularını ve çelişkilerini görünür kılar. Atılğan'ın Anayurt Oteli adlı eserinde bu anlayış, Zebercet'in karmaşık iç dünyasıyla kesişerek hem bireysel bir yolculuğun hem de toplumsal baskıların çarpıcı bir şekilde ifadesi hâline gelir. Romantik grotesk estetiğin bu romanda nasıl işlediğini anlamak için özellikle parantez içinde anlatılan iki önemli sahneye odaklanmak önem arz etmektedir.

İlk sahnede, Zebercet alkolün etkisiyle gerçeklik algısını kaybeder. Sarhoşluğun getirdiği halüsinasyonlar zihnini ele geçirir. Daha önce köyden havlu almak için gelen iki genç, bu kez Zebercet'in zihninde farklı bir rolde belirir. Bu gençler, sanki yarım kalan bir işi tamamlamak istercesine Zebercet'i çamaşır ipiyle karyolaya bağlarlar. Sarışın olan genç, Zebercet'in göbeğine oturur, aşağılayıcı hareketler yapar ve Zebercet'in jandarmaya haber verme tehdidini gülerek karşılar. Ardından Zebercet'in üstünde zıplamaya devam ederken çıplak soyunmaya başlar. Bu sırada, odanın kapısı açılır ve emekli subay olarak tanınan Mahmut Görgün içeri girer. Çıplak hâldeki genç, asayiş duruşuna geçer. Duruma sinirlenen Emekli Subay, çıplak genci cezalandırması için Halil Onbaşı'ya talimat verir. Subay üniformasıyla Zebercet'in karşısına dikilen Emekli Subay, Zebercet'in üstünde zıplamaya başlar ve "Çok sağlamsınız," der. Daha sonra, "Gitmem gerek," diyerek odadan ayrılır. Bu esnada, Zebercet tavayla öldürdüğü kedinin birden yüzüne saldırdığını hisseder (Atılğan, 2008: 93). Panik içinde elleriyle yüzünü korumaya çalışarak yerden doğrulur ve lavaboya gidip yüzünü yıkar. Yatağa geri döner; ancak gözleri açık olduğu hâlde kâbusu andıran bu halüsinasyonlar sona ermez.

İkinci sahnede Zebercet, gerçeklik ile hayal dünyasının iç içe geçtiği bir mahkeme salonunda bulur kendini. Yargıç koltuğunda Emekli Subay otururken avukat rolünü bir dışçı üstlenmiştir. İlk anda, Zebercet yargılanma sebebini bir kestaneciyle yaşadığı kavga olarak algılar. Ancak mahkemedeki duruşma ilerledikçe sorgunun ortalıkçı kadının ölümüyle ilgili olduğunu düşünmeye başlar. Ne var ki, avukatın yaptığı açıklamalar ve yargıcın araya girmesiyle Zebercet'in yargılanma sebebi ortaya çıkar: Zebercet, ortalıkçı kadını değil, tavayla öldürdüğü kediyi katletmekten yargılanmaktadır (Atılgan, 2008: 94). *Anayurt Otel*i romanında, Zebercet karakteri üzerinden betimlenen bu iki sahne, Romantik grotesk türünün temel imgelerini ve temalarını çarpıcı bir şekilde işler. Zebercet'in yaşadığı olaylar, bireyin psikolojik derinliklerine inerken aynı zamanda toplumsal normlar ve otoriteye karşı duyulan huzursuzluğu da dramatik bir dille ortaya koyar. Delilik, şeytan ve gece gibi unsurlar, bu anlatılarda birer imge olarak karşımıza çıkar ve romantik groteskin çok katmanlı yapısını görünür kılar.

Delilik, gerçeklikle bağın kopması değil, onun başka bir biçimde algılanmasıdır. Zebercet'in yaşadığı sarhoşluk ve halüsinasyonlar, onun gerçeklik algısının bozulduğunu, fakat bu bozulmanın ona bir tür farklı bakış açısı sunduğunu gösterir. Romantik grotesk de zaten bununla ilgilidir: Bireylerin normalden sapması, onların yeni ve alışılmadık bir dünyayı keşfetmesine olanak tanır. Zebercet'in zihnindeki kaotik ve grotesk imgeler, ona kendi içsel dünyasına dair bir pencere sunar. Bu noktada delilik, dış dünyanın tekdüzelikinden kaçmak için bireyin kendisini farklı bir gerçeklikte var etmesi anlamına gelir. Bu bağlamda Zebercet'in alkolün etkisinde yaşadığı deneyimler, akıl sağlığının sınırlarında gezinen bir bireyin ruh halini gözler önüne serer. Sarhoşluk ve halüsinasyonlar, onun iç dünyasındaki bastırılmış korkuların ve arzuların bir dışavurumu olarak ortaya çıkar. Çırlıçıplak soyunan Fatihli adındaki genç, yalnızca bir isyan sembolü değil, aynı zamanda normların absürtlüğünü açığa çıkaran bir figür olarak belirir. Bu figür, toplumsal düzenin birey üzerindeki baskısını alaya alır. Gençlerin Zebercet'i çamaşır ipiyle bağlamaları ve alaycı hareketlerle ona hâkim olmaları, bireyin kendi içsel çatışmalarında hissettiği güçsüzlüğü ve toplum karşısında yaşadığı çaresizliği romantik grotesk bir biçimde temsil eder. Ancak bu sahnede Fatihli, yalnızca bir tehdit değil, aynı zamanda Zebercet'in bilinçdışı tarafından üretilmiş bir eleştiridir. Bu eleştiri, bireyin hem kendisiyle hem de çevresindeki dünyayla olan uyumsuzluğunu anlamlandırır.

Romantik groteskte şeytan, genellikle karanlık, kasvetli ve içsel bir tehdit olarak karşımıza çıkar. Şeytan, bireyi kendi içsel karanlığına doğru çekip, onu varoluşsal bir krize sokar. Zebercet'in zihnindeki halüsinasyonlar ve karşılaştığı grotesk figürler, onun içsel çatışmalarının bir yansımasıdır. Şeytan burada, bireyin bilinçli ya da bilinçsiz şekilde karşılaştığı korkuların ve zaaflarının somutlaşmış halidir. Bu imge, insanın içindeki karanlık ve kaosla yüzleşmesini sağlayan bir aracı olarak işlev görür. Otoritenin bir simgesi olarak sahneye çıkan Emekli Albay, romantik groteskte şeytan figürünü çağırıştır. Fatihli'yi cezalandırması için emir vermesi, otoritenin birey üzerindeki tahakkümünü vurgularken Zebercet'in üzerine çıkarak yaptığı hareketler, bu tahakküm karşısında bireyin çaresizliğini grotesk bir mizansenle ortaya koyar. Subayın alaycı bir tonda Zebercet'e "Çok sağlamsınız," demesi, bireyin otoriteye boyun eğmesi gereken bir varlık olarak görülmesini eleştirel bir yaklaşımla ifade eder. Metafizik bir korkuyu temsil eden şeytan imgesi, bir yandan otorite ve birey arasındaki gerilimleri açığa çıkarırken diğer yandan toplumsal düzenin birey üzerindeki baskıcı etkilerini gözler önüne serer ve bireyin isyanını alaycı bir biçimde etkisizleştirir.

Gece, romantik groteskin atmosferini oluşturan en önemli imgelerden biridir. Bu türde gece, yalnızca bir zaman dilimi değil, bireyin kendi iç dünyasıyla yüzleştiği, içsel çatışmaların su yüzüne çıktığı ve varoluşsal sorgulamaların yoğunlaştığı bir sahnedir. Zebercet, gece boyunca hem kendi içsel dünyasıyla hem de toplumun dayattığı normlarla yüzleşir. Atılgan, geceyi yalnızca fiziksel bir zaman dilimi olarak değil, bireyin içsel hesaplaşmalarının dışa vurulduğu sembolik bir alan olarak sunar. Bu bağlamda, Zebercet'in kâbusları ve şeytanî figürlerle karşılaşmaları, gecenin karanlığında onun zihninde birbiriyle iç içe geçmiş yoğun bir deneyime dönüşür. Gece, Zebercet'in içsel dünyasındaki kaos ve çöküşü çarpıcı bir biçimde yansıtır.

Mahkeme sahnesi, gerçeklik ve hayal dünyasının iç içe geçtiği absürd bir atmosferde şekillenir. Yargıç koltuğundaki Emekli Subay ve avukat rolündeki Dışçı, toplumsal adalet ve otoritenin irrasyonel yanlarını ironik bir şekilde sunar. Mahkeme sırasında yargılama sebebini sürekli değişmesi, bireyin toplumsal düzen karşısında duyduğu yabancılaşmayı ve adalet mekanizmasının içsel çelişkilerini grotesk bir biçimde sergiler. Zebercet'in kediyi öldürmekle suçlanması, onun suçluluk duygusunu açığa çıkarır. Kedi, burada, bireyin kendi vicdanında taşıdığı bir ağırlık ve karmaşıklığın simgesi olarak karşımıza çıkar. Bu iki sahne, romantik groteskin çok katmanlı yapısını

derinlemesine yansıtır. Zebercet'in yaşadığı olaylar, bireyin içsel çatışmaları, toplumsal normlara uyumsuzluğu ve otoriteye karşı duyulan isyanın bir bileşimi olarak şekillenir. Delilik, bireyin sınırlarını zorlayan bir deneyim olarak, onun hem güçsüzlüğünü hem de hayal gücünü açığa çıkarır. Şeytan figürü, bireyin toplumsal otorite karşısındaki çaresizliğini ve isyanını somutlaştırır. Gece ise bu içsel yolculuğun ve yüzleşmenin mekânı olarak hem bireysel hem de evrensel bir anlam kazanır. Zebercet, bu bağlamda hem iç dünyasının derinliklerinde kaybolan hem de toplumsal düzenin dışına itilmiş bir karakter olarak, romantik groteskin temsil gücünü ortaya koyar.

4.4. Ölüm Ritüelinin Renkli İmgeleri ve Mahşerin Dört Atlısı: Horoz, Yelek ve İki Havlu

Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli* adlı romanı, ölüm temasını sarı, kırmızı ve siyah renklerinin güçlü sembolizmiyle işlerken bu renklerin bir araya gelişi, okuyucuyu tedirgin edici bir atmosferin içine çeker. Yeşilin doğal akışının yerini siyahın alması, okuyucuyu hem varoluşsal bir geçişin hem de ölümün kaçınılmazlığının ortasında konumlandırır. Sarı, kırmızı ve siyah renklerinin birbirleriyle olan etkileşimi, eserin tematik yapısına derinlik katarak ölümün simgesel bir varlık gibi etrafında dönmesini sağlar. Siyah, sarı ve kırmızın bir araya gelişi romanda yalnızca rastlantısal bir renk kombinasyonu değil, bilinçli bir ölüm metaforu olarak kullanılır. Bu renkler, okuyucuyu yaşam ve ölüm arasındaki kavşağa yerleştirir. Trafik lambalarında sarı, kırmızı ve yeşilin şartlı refleks etkisini çağrıştıran bu renk düzeni, romanda yeşilin eksik bırakılmasıyla çarpıcı bir şekilde yeniden yorumlanır: burada, hareketin ve devamın simgesi olan yeşil, yerini siyahın kaçınılmaz durağanlığına ve kasvetli atmosferine bırakmıştır. Zebercet'in saplantılı zihin dünyasında bu renkler, ölümün hem fiziksel hem de psikolojik kaçınılmazlığının temsili olarak belirir. Siyah, roman boyunca ölümün nihai karanlığını; kırmızı, şiddet ve tutkuyu; sarı ise çürümeyi ve bozulmayı temsil eder. Bu renkler arasındaki etkileşim, okuyucuyu karakterlerin zihin dünyalarına çekerken aynı zamanda romanın tematik yapısına derinlik katar.

Horoz dövüşü sahnesi, bu renklerin esere ilk kez hâkim olduğu önemli anlardan biridir. Sarı, kırmızı ve siyah tüyleriyle tanımlanan horoz, bir tapınak sunağını andıran dövüş sahnesinde, feci bir şekilde kurban edilir. Horozun boyununun çekilerek öldürülmesi, romanın ilerleyen bölümlerinde Ortalıkçı Kadın'ın öldürülme biçiminin ve trajik ölümünün bir önsezisi olarak işlev görür. Bu sahnedeki renk imgesi, aynı zamanda ölümün bir ritüele dönüşmeye başladığı ilk anlardan biridir ve romanın genelinde tekrar edecek olan ölüm döngüsünün bir prototipi olarak işlev görür. Horozun öldürülme sahnesiyle Zebercet'in Ortalıkçı Kadın'ı boğarak öldürdüğü sahne arasındaki paralellik, ölümün bir çeşit ritüel haline gelişini ortaya koyar. Renklerin izini sürmek, romanın anlamını çözme noktasında önemli bir anahtar işlevi görür. Zebercet'in gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına ait sarı ve kırmızı renklerdeki havluyu cinsel bir obje olarak kullanması, ölüm ve erotizmin romanda adeta iplik iplik nasıl birbirine bağlandığının en çarpıcı örneklerinden biridir. Bu sahne, bireyin bastırılmış cinsel arzularıyla öldürme arzusu arasındaki ince çizgiyi gözler önüne serer. Havlu, sadece bir nesne değil Zebercet'in saplantılı düşüncelerinin sessiz bir tanığı haline gelir. Ortalıkçı Kadın'ı boğarak öldürmesi, sarı, kırmızı ve siyahın taşıdığı ölümle ilgili metaforları daha da derinleştirir.

Ölüm döngüsü, Emekli Subay'a ait ve aynı renkleri taşıyan bir havlunun keşfiyle devam eder. Zebercet, bu havlunun diğer havluyla olan ilişkisini sorgularken Albay'ın geçmişte kızını boğarak öldürdüğünü öğrenir. Bu bilgi, cinayetlerin bir rastlantı olmaktan öte, ritüele dönüşmüş olduğunu imler. Romanın final sahnesi, söz konusu renklerin metaforik yoğunluğunun zirveye ulaştığı anlardır. Tahtacı kadınların "sarılı, kırmızılı, karalı yün yelekleri" ile anlatıya dahil olması, Zebercet'in yaşama dair son anların işaretçisi olarak belirir. Bu sahne, ölümün sürekli var olan soyut tehdidinin somut bir finale dönüştüğü anı simgeler. Zebercet'in kendisini tavandan asarak intihar etmesi, ölümün yalnızca bir kavram olmadığını, renklerle somutlaşan bir gerçeklik olduğunu ortaya koyar. Romanın renk paletinde öne çıkan siyah, kırmızı ve sarı; havlu, yelek ve horoz gibi anlatısal öğelerle birleşerek birer imgeye dönüşür. Bu imgeler, Mahşerin Dört Atlısı misali adeta birer alamet-i farika gibi ölümü önceden haber verir. Ölümü önceleyen renkler, okuyucuya bir çağrıda bulunur: dur, düşün ve kaçınılmaz sona hazırlan. Bu renkler arasında sarı Zebercet'in ruh hâlindeki bozulmayı, kırmızı, yaşam ile ölüm arasındaki çatışmayı; siyah, ise ölümün kaçınılmazlığını sembolize eder.

5. SONUÇ

Yusuf Atılın'ın Anayurt Otel, bireyin toplumsal normlarla çatışmasını, içsel karmaşasını ve varoluşsal yalnızlığını grotesk estetiğin dönüştürücü gücüyle birleştiren çok katmanlı bir yapıttır. Roman, estetik sınırları aşarak okuru yalnızca Zebercet'in trajedisine değil, aynı zamanda insanın modern dünyadaki konumuna dair evrensel bir sorgulamaya davet eder. Bu bağlamda, grotesk ve romantik grotesk imgeler, hem karakterin hem de anlatının yapısal özünü şekillendirir. Zebercet'in bedensel deformasyonları ve sosyal uyumsuzlukları, onun yalnızca bireysel bir karakter değil, toplumsal düzenin çatlaklarını görünür kılan bir temsil olduğunu ortaya koyar. Fiziksel özelliklerindeki orantısızlıklar ve ruhsal dünyasındaki kırılmalar, grotesk estetiğin sınır ihlali ve dönüşüm ilkelerine dayanır. Zebercet'in bedeninde ve eylemlerinde somutlaşan bu grotesk imgeler, bireyin kendilik arayışının fiziksel bir mekâna, otelin sınırlı ve boğucu atmosferine yansımalarıdır. İntihar sahnesinde, ölümün belirsizliği ile yaşamın döngüsellığı arasında sıkışan Zebercet hem bireysel bir yok oluş hem de toplumsal düzenin bir eleştirisi olarak okunabilir.

Bıyık meselesi, romanda anlatının merkezine yerleştirilen estetik bir bilmecedir. Bıyığın varlığına ya da yokluğuna ilişkin süregelen muğlaklık, Zebercet'in kimlik ve aidiyet krizlerini yansıtırken aynı zamanda anlatının çok katmanlı yapısına işaret eder. Bu belirsizlik, yalnızca Zebercet'in kişisel sorgulamalarını değil, aynı zamanda modern bireyin kendini tanımlama çabasındaki eksiklikleri de temsil eder. Anlatıcı, bu bilinçli belirsizlik stratejisiyle okuru anlam yaratma sürecine dahil ederek klasik anlatı biçimlerini altüst eder. Romanda kullanılan grotesk ve romantik grotesk imgeler, insan doğasının çelişkilerini ve toplumsal düzenin katılığına sorgulayan güçlü semboller olarak dikkat çeker. Delilik, bireyin akıl sınırlarını aşarak özgürlüğe ve kaosa olan özlemini dile getirirken; maske, görünür kimlik ile içsel gerçeklik arasındaki gerilimi estetize eder. Kukla imgesi, bireyin toplumsal ve otoriter güçler karşısındaki çaresizliğini somutlaştırırken, gece, bilinçaltısındaki korkuların ve arzuların metaforik bir yansımasıdır. Bu imgeler, modern bireyin varoluşsal krizlerini edebi bir düzlemde derinleştiren araçlar olarak işlev görür.

Sonuç olarak, Anayurt Otel, bireyin toplumsal ve varoluşsal çatışmalarını estetik bir derinlikle ele alan, grotesk estetiğin sınırları zorlayan bir başyapıttır. Roman, anlamın belirsizliği, bedenin sınır ihlali ve zıtlıkların birlikteliği gibi unsurlarla, yalnızca bireysel bir trajediyi değil, insanlığın modern çağdaki kırılma konumunu da yansıtır. Atılın, bu eserinde, okuru bir anlatının pasif izleyicisi olmaktan çıkarıp anlam yaratma sürecinin aktif bir öznesi haline getirmiştir. Anayurt Otel, Zebercet'in bireysel hikâyesi üzerinden, modern bireyin hem kendisiyle hem de toplumsal düzenle hesaplaşmasını çarpıcı bir şekilde görünür kılar. Bu nedenle, eser, yalnızca edebi değil, aynı zamanda felsefi ve toplumsal bir eleştirinin estetik düzlemde yeniden kurgulanmasıdır.

Beyan ve Açıklamalar (Disclosure Statements)

1. Bu çalışmanın yazarı, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduğunu kabul etmektedir (The author of this article confirm that their work complies with the principles of research and publication ethics).
2. Yazar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the author).
3. Bu çalışma, intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir (This article was screened for potential plagiarism using a plagiarism screening program).

KAYNAKÇA

- Acehan, A. (2012). Fahim Bey ve Biz, Anayurt Otel ve Aylak Adam Romanlarına Psikolojik Bir Bakış. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 5(10), 128–152.
- Aktulum, K. (2020). Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir? *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, 2(1), 1–35.
- Apaydın, M. (2020). Güvenilmez Anlatıcı Tipolojisi ve Anayurt Otel'i'nin Güvenilmez Anlatıcısı Hakkında Bazı Değerlendirmeler. *Roman Kahramanları*, 41, 142–154.
- Atça, M. ve Uğurlu, S. B. (2022). Ölüm ve Yaşam Mekânı Olarak Otel: Anayurt Otel ve Ölmeye Yatmak'a Karşılaştırmalı Bir Bakış. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 7, 275–288.
- Atılğan, Y. (2000). *Anayurt Otel (5. Baskı). Yapı Kredi, İstanbul.*
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası* (Çev: Ç. Öztekin). Ayrıntı, İstanbul.
- Balık, M. (2016). Kendilik ve Ötekilik Sorunu Açısından Yusuf Atılğan'da Suç, Ölüm ve İntihar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 9(45), 1307–9581.
- Baştürk, M. (2015). “Anayurt Otel ve Dünya Ağrısı'nda Otel (S)imgesi. *Folklor/Edebiyat*, 21(84), 131–144.
- Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, London.
- Doğan, M. N. (2021). Küçük İskender'in “Berlin” adlı şiirinde iğrençlik ekseninde postmodern gotik ve grotesk estetiği. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(41), 1273-1307.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi* (Çev: A. Uysal, E. Özgü Çelik, E. N. Akbaş, M. Barışbey, K. K. Akbulut, D. Arslan, ve B. Yılmazcan). Doğan Egmont, İstanbul.
- Freire, P. (1991). *Ezilenlerin Pedagojisi* (Çev: D. Hattatoğlu). Ayrıntı, İstanbul.
- Güneş Hızır, B. (2024). Otelin Hayaleti: Bir Anti Kahraman Anlatısı Olarak Anayurt Otel Film (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Korkmaz, R. (2005). Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel. *İlmi Araştırmalar*, 20, 139–148.
- Kayser, W. (1963). *The grotesque in art and literature* (U. Weisstein, Trans.). Bloomington: University of Indiana Press.
- Kristeva, J. (2004). Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Narlı, M. (2013). Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig*, 64, 285–316.
- Nurdan, G. T. (2020). Postmodern Türk romanında grotesk (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Rifat, M. (1992). “Yusuf Atılğan ve Anayurt Otel”, (Ed: T. Yüksel ve ark.), *Yusuf Atılğan'a Armağan*, İletişim, İstanbul.
- Serter, S. S. (2021). Beyaz Perdede Oidipus Kompleksi: Norman Bates ve Zebercet Karakterlerinin Metinsel Okuması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 35, 338–358.
- Sezer, S. (1992). “Yusuf Atılğan”, (Ed: T. Yüksel ve ark.), *Yusuf Atılğan'a Armağan*, İletişim, İstanbul.
- Sözüoğlu, Ö. (2004). “Anayurt Otel’nde Geceleyen Kadın”, (Ed: S. Irzık ve J. Parla), *Kadınlar Dile Düşerse*, İletişim, İstanbul.
- Thomson, P. (1972). *The Grotesque*. Routledge, London.
- Tokgözlü, A. (2021). Tutunamayanlar ve Anayurt Otel’nde Anlam / Anlamsızlık Değerleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi.
- Turan, G. (2000). Yusuf Atılğan'da Kıl-Tüy. *Kitap-lık*, 42, 101–104.
- Üstüner, S ve Yıldırım, N. (2024). Dürrenmatt'ın tiyatro edebiyatında grotesk öğeler: V. Frank örneği, *BAU ART Sanat Dergisi – Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı*, 2(1), 19–33.

- Yatarkalkmaz, Ş. (2024). Yorumbilimden Göstergebilime Yaratıcı Çeviri: Yusuf Atılgan'dan Ömer Kavur'a Anayurt Otelinin Göstergelerarası Dönüşümü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Yüksel, T. (1992). "Yusuf Atılgan'ın Özgeçmiş Belgeseli", (Ed: T. Yüksel ve ark.), *Yusuf Atılgan'a Armağan* İletişim, İstanbul.