

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Orhan Koçak | Tehlikeli Dönüşler

Orhan Koçak

Tehlikeli Dönüşler



metis

Orhan Koçak Tehlikeli Dönüşler

Orhan Koçak 1948, İstanbul doğumlu. ODTÜ’de iktisat ve sosyoloji okudu. 1987-2002 yılları arasında yayımlanan *Defter* dergisinin yayın kurulunda yer aldı. Psikanaliz, Marksizm, eleştirel teori, Frankfurt Okulu ve edebiyat eleştirisi alanındaki yazılarıyla tanınmaktadır. Metis Yayınları’nda bir edebiyat kuramları ve eleştirisi dizisi başlattı (Metis Eleştirisi) ve yayın yönetmenliğini üstlendi. *Virgöl* dergisinin yayın yönetmenliğini yaptı. T. W. Adorno, Max Horkheimer, Melanie Klein ve Samuel Beckett çevirdi: *Minima Moralia* (1998), *Akıl Tutulması* (1986), *Haset ve Şükran* (1999) ve *Proust* (2001). Orhan Koçak 2016 yılında Erdal Öz Edebiyat Ödülü’nü aldı.

Yayımlanmış diğer kitapları: Mithat Şen’in resmini konu alan incelemesi *İmgenin Halleri* (Metis, 1995), *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları* (Bilgi, 2008), *Bahisleri Yükseltmek* (Metis, 2011), *Kopuk Zincir* (Metis, 2012).



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Tehlikeli Dönüşler
Orhan Koçak

© Orhan Koçak, 2016
© Metis Yayınları, 2016

İlk Basım: Mart 2017

Yayıma Hazırlayanlar: Semih Sökmen, Emine Bora
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-079-3

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Orhan Koçak

Tehlikeli Dönüşler



metis

METİS YAYINLARI
ORHAN KOÇAK KOLEKSİYONU

•

İMGENİN HALLERİ, 1995
BAHİSLERİ YÜKSELTMEK, 2011
KOPUK ZİNCİR, 2012
TEHLİKELİ DÖNÜŞLER, 2017

•

TURGUT UYAR VE BAŞKA ŞEYLER
A'dan Z'ye Bir Konuşma, 2016
Söyleşi: Yücel Gökürk

İçindekiler

Giriş: Romansal Dirilişler	9
I. “Arzunun O Belirsiz Nesnesi”	47
II. Roman ve Deneyim	95
III. Şehir ve Alegori	149
IV. <i>De Ta Fabula Narratur?</i>	189
V. Şifreler: Beden, Doğa, Hortlak	227
VI. Taşınmaz Bir Sorumluluk	273
VII. Yazı ve Aşk	319
VIII. Tehlikesiz Dönüşler	357

Giriş

Romansal Dirilişler

ATILGAN'IN *Aylak Adam*'ının ilginç bir yayımlanma ve kabullenilme tarihi var. 1958'de Yunus Nadi yarışmasında ikincilik aldıktan bir yıl sonra Varlık Yayınlarından çıkmış ve sınırlı bir övgüyle birlikte epey bir dirençle de karşılaşmıştı. Aynı yayınevinden ikinci bir basım gelmedi. *On beş* yıllık bir aradan sonra, 1974'te, Bilgi Yayınları kitabı bir kez daha çıkardı. O da orada kaldı. Ama aralık azalıyordu: üçüncü basımını *on bir* yıl sonra, 1985'te İletişim Yayınları yapacaktı. Sonra, Atılgan öldükten sonra, 1990'ların ortalarında (demek *on* yıl sonra) yeni kurulan YKY'nin kitapları arasında görüyoruz *Aylak Adam*'ı. Orada 10-15 yıl gibi bir süre içinde otuz küsur basımı yapılacaktır. Şu halde elli yıllık bir süre içinde kitabın ölüp ölüp dirildiğini ve sonunda bir "modern klasik" haline geldiğini söyleyebiliriz.

Bir "pop-sosyoloji" bu ilginç yayım tarihini bizim için fazla anlaşılır kılmaya yönelecektir: *Aylak Adam*'ın az okunduğu yıllar, 1960'lar ve 70'ler, bu ülkede şu ya da bu biçimiyle Sol'un kültürel hegemonyasını okur-yazarlara kabul ettirdiği bir dönemdi; oysa Atılgan'ın romanı "bireyci" bir yapıttı ve adı üstünde, bir aylağın, bir rantiyenin, demek hâkim sınıfların en "yoz" fraksiyonuna mensup bir kişinin öyküsünü anlatmaktaydı. Şüphesiz reddedilecek, artarda üç yayınevi o dönemde el yakan romanı bir an önce başkasına devretmeye uğraşacaktı. O zaman öykünün devamı da şöyle gelme-

li: 1980 askeri darbesinde solun yaşadığı siyasal/zihinsel yenilgi ve bunun mümkün kıldığı sosyoekonomik dönüşüm, eski takıntılardan azade bir yeni okur kuşağının belirmesini sağladı ve böylece *Aylak Adam* da dirildi, ikinci hayatına kavuştu. Şimdi kitabı karakterin çıkmazını ve mensup olduğu sınıfın yozluğunu tespit etmek için değil, o yozluk sayesinde açığa çıkardığı derinlikleri izlemek için okumaktayız.

Büsbütün temelsiz olmayan bu “açıklamaya” karşı söylenebilecek şeyler var. Mesela kitabın ikinci basımını yapan Bilgi Yayınları o yıllarda Ahmed Arif ve Nâzım Hikmet’i de yayımlıyordu. Belki daha önemlisi, *Aylak Adam*’ı daha 1958’den beri savunan, Atılğan’ın katıldığı (ve birinciliği Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* romanına kaptırıp ikinci kaldığı) Yunus Nadi Roman Ödülünden beri takdim eden ve savunan kişi, 1950’lerin sonundan itibaren elli yıl boyunca bu ülkenin başlıca Marksist roman eleştirmeni kabul edilen Fethi Naci’ydi. Sanırım, aldığı ikincilikten çok, o takdim sayesinde birçok solcu evin kitaplığına girmiştir *Aylak Adam*.¹ İletişim gibi 1970’lerin sosyalist çalkanmasının ürünü olan bir yayınevinin listesine girmesi de kısmen Naci’nin takdimiyle ilişkilidir; kısmen de, Atılğan’ın çevresinin esas olarak solculardan oluşmasıyla. “Bireyci” ya da değil, 80’li yılların bir noktasına kadar, konunun önemli olmaktan çıktığının düşünüldüğü yere kadar, solun bir yazarı olarak alınmıştır Atılğan.²

1. Ben de ilk kez 1969’da böyle bir kitaplıkta buldum, Naci’nin yazısı sayesinde haberdar olduğum romanı. Henüz ikinci fasikülü açılmamıştı. Kitaplığın sahibi ağabeyimiz, “ödünc alabilir miyim?” dediğimde, “sende kalabilir” cevabını vermişti.

2. Yusuf Atılğan 1944 “Komünist tevkifatında” tutuklananlar arasındaydı. Vedat Türkali, *Komünist* başlıklı anı kitabında (2001) arkadaşı Atılğan’la birlikte 1940 yılında İstanbul’da üye olmak istedikleri ama bir türlü bulamadıkları Komünist Partiyi nasıl “aradıklarını” anlatır. Atılğan’ın bu dönemiyle ilgili daha ayrıntılı tek kaynak, İletişim Yayınlarından 1992’de çıkan ve bir daha basılmayan *Yusuf Atılğan’a Armağan* kitabında Turan Yüksel’in giriş yazısıdır. Şöyle yazıyor Yüksel: “Yusuf Atılğan daha sonra yaşamındaki bu kesiti anlatmak istemezdi ... Daha fazlası sorulduğunda: ‘Ben o işe sevgilimle girmiştım, hapisten çıkınca da ‘Arkadaşlar bu iş bana göre değil’ diyerek onlarla temelli vedalaşmıştım,’ diyerek keser atardı.”

Ama bir tepkiye de yol açar roman, belki “direnç” sözcüğüyle daha iyi anlatılabilecek bir tepki. “Bireyci” veya “aşırı bireysel” olmakla eleştirilir, üstelik siyasal yelpazenin iki tarafında da. Mesela daha sonra Sol Yayınlarını kuracak olan Muzaffer Erdost, Naci’nin önerisine itiraz eder: “Naci’ye göre Aylak Adam bunalan gençliğin tipik bir örneğidir. Bence Aylak Adam bilinçaltı komplekslerinin güdüsü ile sürten tipik bir hastadır.” Ömer Seyfettin biyografisiyle tanınacak olan milliyetçi eleştirmen Tahir Alangu, şöyle bir orta yol tutturur: “Yazar, bütün ilmiklerini bireyin psikolojisine bağlıyor. Ama bütün bu tek insan davranışlarının temelinde sosyal meselelerin bulunduğu farkındadır. Bilerek tek kişiden büyük yapıya, ilk sebepleri de içine alacak senteze yönelmiyor.” Küçük çaplı ve geçici görünen bir “Kızıl Elma” koalisyonu da adı konmadan oluşmuş gibidir burada. Alangu şöyle devam eder: “Kişilerin toplumun akışından neden koptuklarını değil, onların hallerini anlatıyor. Eserde bazı bağlantılar, sebepler bulmamış değil, ama bunların hepsi psikoloji sırasından. Babadan gelme kompleksler, teyzesine yaklaşan çocuktaki şehvi Oedipus kompleksi tabloları, sonra aylak adamın şehviliği teması.”³ – Bu yargılara, romanı sevmesine rağmen Naci’nin de kısmen katıldığını göreceğiz. Yunus Nadi jürisi, Halide Edip’in başkanlığında Yakup Kadri, Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Fehmi Başkut, Vâlâ Nureddin, Orhan Kemal, Haldun Taner ve Behçet Necatigil’den oluşmaktadır. Devamını Orhan Kemal’in Nurer Uğurlu’ya anlattıklarından izleyelim:

Yunus Nadi Roman Armağanı sonuçları açıklanmıştı. Fakir Baykurt’un birinci, Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*’ı ikinci, Mehmet Seyda’nın *Ne Ekersen*’i üçüncü olmuştu. Orhan Kemal, kızgın ve sinirli, İkbâl’den içeri girip köşesine otururken [Muzaffer] Buyrukçu: “Ne oldu kirve?” “Namusumuzu kurtardık.” Arap Talat masaya yaklaşıırken: “Kimin namusunu kurtar...” “Kimin olacak ulan Arap! Kendi namusumuzu. Fakir’i.” Çayından bir yudum alarak: “...yahu, bize alın okuyun diye beş roman verdiler ... Gerekli oyu sağlayan bir roman yok. Başladı mı bir pazarlık! Bizim Haldun Taner, Behçet Necatigil demesinler mi *Aylak Adam*’a verelim birinci-

3. Bu alıntılar romanın İletişim basımına eklenen “Seçme Eleştirel Değerlendirmeler” kısmından.

liği. Fakir'in *Yılanların Öcü* var ki, roman. Anadolu'yu, onun acı çeken, ezilen insanının dramını anlatan... O zaman beynimin taşı attı. Söz aldım, dedim ki arkadaşlar burada konuşulması gereken bir başka roman daha var, *Yılanların Öcü*. Sanırım *Aylak Adam*'dan daha iyi, özü, meselesi olan bir roman ... *Aylak Adam*'ı okudum. O da güzel roman doğrusu. Oğlanın romancı dokusu var. Kumaş, iyi kumaş. İşçilik güzel. Ama romanın meselesi ne? Getirdiği yorum ne? Bir delikanlı var, geliri kıyak. Bir çevresi var, Baylan çevresi sanki. Ressamı var, şairi var, kızı var, oğlanı var. Fındıklı apartmanları, Akademi züppeleri... Sanat manat, aşk-maşk, hepsi var. Ve oğlan aylak. Sevimli, hoş bir avare. Ama biraz filozof. Bunalan genç adamlar ve meyhaneler. Ve bu adam yaşıyor. Sevişiyor. Güzel. Romanın kapağını kapatınca bana vermek istediği, bana duyurmak zahmetine katlandığı mesaj ne? Kaypak bir mesajı var ama, bir roman için, hem de iyi bir roman için bu yetmez. Fakir [Baykurt], yoğun. Dört başı mamur. Yorumu var, meselesi var, ağırlığı var... romancı ustalığı var.”⁴

Artık Orhan Kemal'in savunusu mu inandırıcı bulunmuştur, yoksa jüri mi yorgun düşmüştür, bilmiyoruz⁵; ne olursa olsun, tartışmanın bir noktasında Halide Edip elini masaya vurur, “birincilik *Yılanların Öcü*'nündür” der ve etrafa bakmadan çıkıp gider.

Bu seçimin edebi/ideolojik koşullarını, belirleyicilerini tartışmak bizi çok uzağa götürür; bunun yerine, geçen zamanın değer ölçülerini hızla özetlemek daha yararlı görünüyor. *Aylak Adam* ilkin köyü değil “büyük şehrin meselelerini” anlattığı için, “bireyin hastalığına” odaklandığı için yetersiz bulunmuştur⁶; Naci'nin yazısından sonra yaklaşık yirmi beş yıl boyunca hakkında hiçbir yazı çık-

4. Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, 2. Baskı, İstanbul: Örgün, 2002, s. 413-14.

5. Orhan Kemal şöyle devam ediyor: “Elimizde tartışılması gereken iki roman var. Biri, köyü ve köylüyü anlatan *Yılanların Öcü*, diğeri büyük şehre dönük, onun sorunlarına eğilen *Aylak Adam*. Laf aramızda, Yakup Kadri Bey bunlardan hiçbirini okumamış. Ben konuşuyordum o başıyla evet, olur diyordu ama neye, niçin olur diyordu, bilmiyorum.”

6. *Cumhuriyet* gazetesinde 3 Temmuz 1958'de çıkan söyleşide Selmi Andak şöyle sormuştur: “*Aylak Adam*'ı, köyü bildiğiniz halde neye şehirden seçtiniz?” Cevap: “Ben köylüyüm, fakat benim için köy romanı yazmak daha çok olgunluk ve kültür arayan büyük bir mesele gibi geliyor bana. Buna rağmen çoktan beri kafamda bir köy romanı olgunlaşmaktadır. Bunun alışlagelmiş köy romanlarından bambaşka bir tarzda olmasını düşünüyorum.” İddianın, hatta kibrin ardında, güçsüz bir “pozisyonun” kendini savunma, gerekçelendirme gayreti de görülmüyor.

maz. Sonra, 90'lı yıllarda, bir “kült roman” olmaya doğru giderken izleriz onu, otobüste başörtüsüz genç kızların elinde izleriz. Sonra aşırılıklarından sıyrılır, güvenli bir “modern klasik” haline gelir. Şu var ki modern klasik gibi bir terim bir oksimorondur, çoğu kez de bir yayıncılık tekniği.⁷ Belli bir tarihsel anda ya biri olunur ya öbürü. Modern, klasik *olmadığı*, olamayacağı için moderndir: hem eskiyi hem de yeniye kapsayan bir özsel sürekliliğe son verdiği, bir kopuşun ürünü olduğu için modern. Hiçbir yapıt yeterince güvenli, yeterince yerleşmiş değildir burada: kendisiyle ilgili yorumlara “bigâne” kalabilen modern yapıt yoktur. Her yeni yorum, her yeni müdahale, o yapıtı bir kez daha şüphelere boğar, onu yine bir temelsizlik, öz-süzlük bölgesine çeker – bir tür “ikinci doğumu”, ikinci hayatı da mümkün kılan bir temelsizlik.

Böyle bir dirilme (buna ancak “hortlama” diyebiliriz) tam da edebi tarihteki yeri sabitlenmiş ve nötrleşmiş görüldüğü anda, 2000'li yıllarda, *Aylak Adam*'ın da başına gelecekti. Roman hakkında yeni “yazı” bu dönemde yazıldı, yedi yıl boyunca üç taksitte, üç kitap halinde ortaya çıktı. En önemli *Aylak Adam* değerlendirmesiydi. Aylak Geçgin'in üç romanından söz ediyorum: *Kenarda* (2003), *Gençlik Düşü* (2006) ve *Son Adım* (2011). Bu üç kitap, daha önce yazılmış her şeyin basıncını, borcunu üstlenmiş gibi duran bu üç roman, *Aylak*'ı gecikmiş bir edebiyat tarihindeki muhafazasından çıkarıp bizim zamanımıza “hortlatır” gibiydi. Zor, zorlayan metinlerdi bunlar: bir *kuvvetle* karşılaşıyorduk (sözcüğü başkalarından da işittim). Kuvvet her zaman engel, direnç ve sürtünme fikirlerini de içerir. Geçgin'in kuvvetinin önemli bir yönü de başka bir metne, daha önceki bir metne uyguladığı “zor”la ilgili gibiydi, o metni çağırmasıyla, buraya sürüklemesiyle ilgili. Kişisel deneyimim şöyle oldu: Yıllardan beri *Aylak Adam*'ı elime almamıştım, Geçgin'i de geç okudum, önce sonuncuyu okudum, zihnimde bulanık bir “soykütüğü” düşüncesi belirir gibi oldu, ama ancak ilk romana gittiğimde bu genç yazarın *Aylak Adam*'ı kendi yazılmamış sonuna erdirmek gibi

7. Mesela Britanya'da Penguin Yayınları, 60'lı yıllarda henüz “kitlenin” fazla bilmediği Faulkner gibi yazarları bu başlık altında piyasaya sürüyordu. “Klasikler” dizisindeyse Racine, Tolstoy, vb.

bir görev de üstlendiğini düşünmeye başladım.

Atılğan'ı okumuş mudur Geçgin? Bunu bilemeyiz; üç romanda ve özellikle *Gençlik Düşü*'nde birtakım açık ve örtük edebi, felsefi göndermeler var ama Atılğan'la ilgili bir çentiğe rastlanmıyor. Öte yandan, yazarlarından bağımsız olarak kitapların da birbirini okuduğunun, çekiştirdiğinin bilindiği bir dönemde yaşıyoruz. Yapıtlar araçların içinden de okuyabilir birbirini. Geçgin'in romanlarının yaptığını da şöyle tanımlayacağım: 1959'da çıkmış bir romanın o dönemde çok kısmi, çok tekil, çok mahalli/dönemsel görünen meselesini kendi coğrafi ve zamansal *sınırlarının dışına çıkarmakla*, Atılğan'ın yapıtını hem yok ediyor, "ilga ediyor", hem de böylece ilk kez evrenselliğine eriştiriyor. (Bunun kanıtlama veya gösterme gerektiren bir önerme olduğunun farkındayım.)

Yukarda başvurduğumuz melodramatik "hortlama" terimi, dünya edebiyatının en ünlü hayalet temsilini, Hamlet ve babasını da akla getirmiş olabilir. Hamlet de ölü babanın ödenmemiş borcunu nihayet ödemek üzere faaliyet(sizlik) halindedir. Bizim örneğimizde bu borcun farklı görünüşleri, farklı anları var. Geçgin'in romanlarını çıkış sırasıyla okuyanlar, bir *borçluluk halinin* gittikçe güçlenen, ağırlaşan bir motif olduğunu fark etmişlerdir. Hem önceki her roman sonrakine bir "teknik sorun" borcu bırakıyor, hem de başlı başına "borçluluk" teması belirginleşiyor, kendi çevresinde topladığı bir sorun-salın (şimdilik kayıtsızlık ve suçluluk diyelim, ama aynı zamanda arzu ve red) merkezi haline geliyordur. Edebi tarihçiliğin daha yakından tanıdığı bir borçluluk biçimi de yok mudur burada, sonra gelen yazarın eskiye borçlanması? Hayır. Atılğan-Geçgin ilişkisinin Shakespeare'den farkı burada: bir borç (ve bir miras) varsa eğer, sonra gelenin *kendi kendini* borçlu (ve mirasçı) kılmasının sonucudur bu. Şu halde melodramatik teşbihi düzeltelim: Babanın hayaleti oyunun daha en başında musallat oluyor değildir oğula; tam tersine, oğulun faaliyetleri *iki taraflı* bir borçluluğu *sonradan* yaratmaktadır. Geçgin'in gittikçe artan, azdırılan borçluluğu olmasaydı Atılğan'ın hesabında da bir gedik görmeden devam edecektik biz.

Bunun Geçgin'in kendi metninde de açıkça işlenen bir motif olduğunu vurgulayacağım. *Gençlik Düşü*'nden: "Bir oğul gibi hissetmiyordum, bir oğul değildim ama bir babam vardı. Sanki hiçbir za-

man baba olmayacak bu oğul olmayan oğul yine de babasının içinden geçiyordu, üstelik zorunlu olarak içinden geçmesi gerekiyordu, babası geçmişte değil de sanki önünde, gelecekteydi, kendisini, kendi yaşamını yaratırken babasını da yaratması gerekiyordu.” – Elinizdeki kitabın konusunu ve seyrini de tanımlıyor bu cümleler. “Baba” hakkında konuşmaktan çok, “oğul”un o “baba(lar)” içinden geçişini izleyeceğiz. Ama baba bir kez o rahat mezarından kaldırılıp tekrar karşımıza çıkarılmış, başlı başına bir sorun haline getirilmiştir. Modern-klasik bir hortlaktır, bir yaşayan ölü, bir uzatılmış hayat. İkinci bölümde *Aylak Adam*’a daha çok oğulun “canlı meseleleri” açısından bakacağız.

Gelişen Eleştiri

Aylak Adam’ın “meselesine” ilk eleştirmenler ancak bir “ayıplama” tavrı içinde dokunabilmektedirler. Burada Fethi Naci’nin daha nüanslı bir yaklaşım benimsediğini görüyoruz. Kahramanın yapıp ettikleriyle “romanın mesajını” ayırmaya çalışmaktadır:

Aylak Adam’ın kişiliğinde ... henüz yolunu bulamamış aydın gençliğin tipik bir örneğini buluyoruz. Bu romanı başka yönlerden ele alıp hırpalamak isteyenler çıkacak, biliyorum: avareliği sevimli gösteriyor, çalışmaya, aileye akıl dışı nedenlerden saldırıyor denecek, aylaklığı bir yaşama biçimi olarak övüyor denecek. Oysa romanda önemli olan bunlar değil. Romanı başka yönden alıp övenler de çıkacak, sanıyorum. Hani piyasa romanlarının okurları vardır. Bunlar bu romanları, özledikleri, yaşamak istedikleri hayatı anlattıkları için, bu romanları okurken düşleri kendilerine kısa bir süre gerçekleşmiş gibi geldiği için severler. Bunun gibi birtakım huzursuz, tedirgin aydın gençler de bu romanı özledikleri, yaşamaya özendikleri hayatı gösterdiği için seveceklerdir. *Aylak Adam*’ın çıkmazı, onları çıkar yollar düşünmeye isteklendireceği yerde, çekici gelebilir. Meyhaneler, ressam atölyeleri, yazlıklarda yaşamak, bol para, kişiyi mutlu edebilir aşklar, okumuşluk, ilk bakışta hoş giden paradokslar... Bunlar, henüz toplumsal oluşun bilincine varamamış, bunalan genç aydınların romanın bildirisini çıkarmasına yol açabilir.⁸

8. Fethi Naci, “*Aylak Adam*”, *Yusuf Atılgan’a Armağan*, s. 180-86. İlk kez 1959’da çıkan bu yazı daha sonra Fethi Naci’nin başka kitaplarına da alınacaktır.

Sosyalist bir eleştirmenin “çalışma ve aileye saldırı” konusunda “iyi ya!” demek yerine böyle defansif bir tavır içine girmesi bugün birçoğumuza garip gelebilir. Bu noktayı “solun tarihi” konusuyla uğraşanlara bırakalım. Naci, pasajın ilk cümlelerinde romanı bir “Kızıl Elma” koalisyonuna karşı savunduktan sonra asıl gardını ikinci kısımda, *Aylak Adam*’ı bir “kült roman” (çünkü bir yaşama, hissetme ve özleme kılavuzu) olarak benimseyeceğini sezdiği “toplumsal oluşun *henüz* bilincine varamamış birtakım huzursuz aydın gençlere” karşı almaktadır: hayır, sizin sandığınız gibi de değildir bu romanın öğrettiği; adama kapılmayın, mesajı gözden kaçırmayın. “Nedir romanın [asıl] bildirisi?” diye devam ediyor ve şöyle özetlemeye çalışıyor: “... gülünç olmayan tek tutamak olarak ‘gerçek sevgi’yi arayan insanların mutsuzluktan kurtulamayacağı gerçeği; ‘gerçek sevgi’ gibi tutamakların kişiyi kurtaramayacağı gerçeği... Bunlardan okurun çıkaracağı sonuç: başka tutamaklar aramak zorunluluğu. Romanın bildirisi budur, sanıyorum.” Okurun çıkarmaması gereken sonuçsa kahramanın kendi meselesidir:

Aylak Adam hep aramaktan söz açar. “Üç yıldır sürüp giden aramalar”; “ben ya ararım ya da yaşarım”. Nedir aradığı? “Ben, toplumdaki diğerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini görelî beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi. Bir kadın. Birbirimize yeteceğimiz, benimle birlikte düşünen, duyan, seven bir kadın...” Toplumdan kopmak isteği, mutluluğu gerçekleştiremeyecek düşlerde aramasına yol açıyor. Çünkü gerçekte isteği “bir kadın” değil, Aylak Adam’ın yeryüzüne bir kadın olarak yeniden gelip kendisini bulmasıdır. Bunun imkânsız oluşu, onu mutluluğa yaklaştırıp yaklaştırıp uzaklaştırıyor ... Ayşe biter, Güler başlar. Güler biter, Ayşe başlar. Ayşe biter, teyzesinin kokusunu arar. Sonuç: düş kırıklığı. Sonra içki. Gene içki.

Burada Fethi Naci de önemli meselelere, hatta romanın merkezi sorununa “yaklaşıp yaklaşıp uzaklaşmış” gibi. Kişinin “eksik yarısını” araması olarak aşk (Platon’un *Şölen*’inde Aristofanes’in ağzından anlatılan mit) Aylak Adam için de önemsiz değildir: “arayış” içinde yoklanan (yoklanıp reddedilen) ihtimallerden biridir. Aranılan şeyin *bir kadın olmadığını* da göreceğiz. “Düş kırıklığı” da bir *edebî kategori* olarak daha geniş bir tartışma bağlamı sağlayabilir romana. Ama romanın asıl meselesi bence şu iki cümlede hissedilir: “mutlu-

luğa yaklaşıp yaklaşıp uzaklaşmak” ve “biri biter öteki başlar”. Naci, geçerken dokunuyor bunlara, sonlanmayan bir arayışın bu görünümüne. Ne var ki arayışın kendisi, anlaşılması gereken bir problem değildir Naci için; bir mantığı, bir içsel zorunluluğu olan bir problem değil, sadece ayıplanacak bir durumdur. Olsa olsa, romanın asıl bildirisinin sonuçta daha iyi belirmesini sağlayacak tuzaklı bir arka plan, bir “yem” (ama “birtakım bilinçlenmemiş aydın gençleri” tavlayabileceği için de tehlikeli bir yem). Fethi Naci, Aylak Adam’ı “satarak” *Aylak Adam*’ı kurtarmayı denemektedir.⁹

Böyle bir ayırım, Naci’ye Plehanov gibi Rus Marksistlerinden miras kalmış olmalı: onlar da Lermontov’un, Gonçarov’un (ama nedense Dostoyevski’nin değil) o yanlış, zayıf, negatif kahramanlarına devrim-öncesi Rusya’nın açmazlarını sergileyen (ve dolayısıyla asıl “tarihsel oluş” yönünü tersten sezdiren) romansal araçlar olarak bakıyorlardı. Ama sadece bunun için mi, kendilerinin zaten önceden bildiği bir “tarihsel oluşun” doğrulandığını bir kez daha görmek için mi okuyorlardı bu romanları? (Bunun hayli yaygın bir okuma tarzı olduğunu biliyoruz – sadece solculara özgü de değildir.) Ama *Aylak Adam*’a ve Naci’ye dönelim: avukat, müvekkilinin “bildirisiyle” kahramanın meselesini ayırt etmek gibi bir savunma taktiği benimsemişti. Ama müvekkil çok kabullenmemiş gibidir bu taktiği. Verdiği ilk söyleşilerden birinde derdini şöyle tanımlar: “Geçim sıkıntısı olmayan birinin de sıkıntısı olabileceği temasını işledim. Burada İstanbul hasreti de vardı.” Bu da bir savunmadır elbet; kendi imtiyazlı konumunun savunusu değil ama, bu konumdaki birinin “çalışma ve aileye” taş atarken çok ama çok dikkatli olması gerektiğini

9. Naci’nin romanla başkışı ayırt etme çabasına karşı, dönemin başka değinmecileri bunları birbirine yapıştırma eğilimi içindedir. Kitabın yayımlanışının ve Naci’nin yazısının ardından, *Dost* dergisinde bir “Aylak Adam Açık Oturumu” çıkar (1959). Burada Can Yücel, “toyluğun, bir türlü büyüyememenin, yaşıncı olgunlaşamamanın sıkıntısını, daha doğrusu can sıkıntısı çekiyor” demektedir Aylak Adam için: “Toplum içinde iş görme, aksiyona girme, dolayısıyla aksiyon içinde kendini bulma, erkekleşme, yurttaşlaşma olanağı bulamıyan bir gençliğin bocalaması denilebilir buna ... Belirli psikolojik komplekslerden ötürü erkekleşemeyen bir adamın romanı.” Yücel’in “toplum içinde iş görme”ye bu kadar düşkün olduğunu ve erkeklikle yurttaşlığı bu kadar otomatik olarak özdeşleştirdiğini görmek de ilginç.

ima eden bir eleştiriye karşı savunusu. – Böyle bir eleştirinin “ofsayta düşmesi” ve *Aylak Adam*’ın kımıldamaya devam eden meselesinin belirginleşmesi için bir elli yılın geçmesi, gezinti/döngü mekânının çapının katlanarak artması, yeni “varoşlara” taşması ve varoşun da kendi içinden bir *imtiyazsız* Aylak çıkarması gerekiyormuş demek. Aylak’ın “Meselesi” kısaca şöyle tanımlanabiliyor artık: *arzu*, ama hedefini her zaman ıskalayacak bir yöneliş olarak arzu. Aylak Adam’ın “ararken” dönüp durduğunu ve döngünün çapının darlığına rağmen noktalanamayacağını *Kenarda*’da Ayhan Geçgin’in adamının taşkın, kendi izini silen dönüşlerini izlerken fark edebiliriz. *Gençlik Düşü*’ne geldiğinde bu ıskalama çoktan adlandırılmıştır.¹⁰

Burada bir noktayı vurgulamak isterim: Borçlandırma iki taraflıdır; “mesele” iki yapıt arasında kalan bir güç alanında, iki yapıtın birbirine baktığı bir itme-çekme bölgesinde şekilleniyor: Geçgin’in romanları Aylak’ın hedeften sürekli kayan arzusunu adlandırmıyorsa da eğer, sonraki yazarın kahramanlarının da aynı döngüsel yönelişin oyuncağı olduğunu fark etmeyebilirdik. Ve aşağıda göstermeyi umduğum gibi, son kitabın niçin son adım olmadığını, niçin son romanın da tekrar birinciye döndüğünü, niçin üç kitabın birbirinin çevresinde döndüğünü ve ancak bu dönüş içinde kendi (boş, eksik) merkezini yarattığını da kaçırdık. Geçgin’in *Aylak Adam*’da kışkırttığı, görünür kıldığı sorular şimdi gelip kendi romanlarını didikliyor: “hortlak” da kendisini yeryüzüne çağırandan bazı cevaplar bekliyor.

Önerdiğimiz ilişkilendirme tarzına itiraz edenler çıkacaktır, en çok da Geçgin’i asıl son romanıyla benimseyebilmiş okurlar arasından. Geçgin konusunda şöyle bir savunma hattının geliştirildiğini hissettiren belirtiler var: Tamam, yazar ilk iki kitabında, hatta üçüncünün ilk yarısında, bazı Batılı modern yazarlardan bildiğimiz (ve

10. “Bazen kaçırdığım kadınları düşünüyorum da bir şey fark etmeyeceğini bile bile hayıflanıyorum,” der kitaptaki akıl hocalarından biri: “Sevişmenin kanıtladığı, hatta apaçık gösterdiği, onda açığa çıkan şey, aslında birleşmenin olanaksız olduğudur.” Romanın genç kahramanına hitapla şöyle devam eder akıl hocası: “Senin böyle sorunların yok gibi duruyorsun, ama korkarım sonunda şu Rus romanlarındaki gibi gidip bir kadının önünde diz çökeceksin.”

aslında biraz da bıktığımız) bir yabancılaşma deneyimini anlatmış olabilir, ama *Son Adım*'ın ikinci yarısına geçildiğinde yazar da kahraman da kendi asıl meseleleriyle yüzleşmekte, bu yabancılığı aşmaktadırlar.¹¹ Naci'nin *Aylak Adam* savunusunu hatırlatan bu yaklaşımın bir örneğiyle *BirGün* gazetesindeki bir yazıda (2 Eylül 2013) karşılaşıyoruz, Atılğan ismi de ilk kez burada telaffuz edilmiştir:

Son Adım'da otuzlu yaşlarında İstanbul'da babaannesiyile yaşayan Ali İhsan'ın hikâyesi anlatılır. *Şehirde doğmuş ama asla şehirli olamamış* Ali İhsan'ın hikâyesi Albert Camus'nun yabancısiyla, Yusuf Atılğan'ın Zebercet'iyle, Kafka'nın ve Dostoyevski'nin karakterleriyle aynı eksen de yol alır. Kitabın ilk bölümlerinde bireyin hayat karşısındaki umarsızlığı, *kimliğinden ve köklerinden kopmuşluğu*, nerdeyse hikâyesiz ama dolu dolu bir anlatıyla aktarılır ... Ali İhsan'ın hayatı, babaannenin ölümüyle değişir ... yaşlı kadını gömmek üzere *ecdadının* topraklarına ülkenin doğusuna gider ... ıssız bir coğrafyayla ve oranın insanlarıyla karşılaşır. Bu kendi içindeki çoraklığın cisimleşmiş halidir. Ayhan Geçgin'in bu ikinci bölümde, ilkinde konu edilen varoluşsal kaygıları toplumsal bir yere oturtması edebiyatın zaferlerindendir ... *Son Adım*'da yaşamın felsefi hakikatiyle siyasal hakikati birbirini kirletmeden, zehirlemeden iç içe geçer.

Son cümleyi anlamak kolay değil: hayatın felsefi hakikatiyle siyasal hakikatinin birbirini “kirletmesi, zehirlemesi” gibi bir tehlike mi var? Varoluşsal kaygıyı sonunda toplumsal/siyasal yerine oturtuyor

11. Ömer Türkeş, *Radikal Kitap*'ta (28 Ocak 2011) şöyle diyordu: “Geçgin, çağdaş Türk edebiyatının en parlak yazarlarından biri. *Kenarda* hikâyesiz bir anlatıydı, *Gençlik Düşü*nün kısıtlı da olsa bir hikâyesi vardı. Yeni romanı *Son Adım*'da yakıcı güncel siyasi ve toplumsal meseleleri de katmış hikâyesine. İlk kez demiyorum. Önceki romanlarında hissettiğimiz ama bireysel travmalar düzeyinde işlenen meselelerin *daha açık bir biçimde dile getirilmişliği* ya da bireyin bu meselelerle kendi isteği dışında yüzleşmesi diyelim buna. Hem yazar hem kahramanı açısından kaçınılmaz bir yüzleşme. Bu kez yine hayatın anlamı karşında şaşkın, yorgun, duygu ve düşünceleri yanılmış bir bireyin iç dünyasında dolaşmakla birlikte, özetleyebileceğimiz bir hikâye de anlatıyor Geçgin. ...Kimlik meselesi hikâyeye kurgu yoluyla çarpıcı bir biçimde sokulmuş ... Önceki romanlarını okuyanlar Geçgin'in roman kişilerinin göç travmalarıyla baş etmeye çalışan insanlar olduğunu hatırlayacaklardır. İstanbul'a yeni bir hayat kurmak için göçen ailelerin ikinci, üçüncü kuşaktan fertlerinin kentle ya da kökleriyle kurdukları, aslında kuramadıkları ilişkinin gözlemlendiği hikâyelerinde aidiyet sorunu öne çıkıyor.”

dedikten sonra, artık böyle bir ihtimalden söz etmeye gerek kalıyor mu? Sanırım şu düşünce yön veriyor bu türden dostane yorumlara: İlk iki buçuk romanda Geçgin “bireyin” meseleleriyle uğraşmıştır, ama son yarım kitapta, öncekilerde beliren “hakikatleri” de büsbütün değersizleştirmeksizin, nihayet kendi asıl hakikatine, “ecdat top-rağına” avdet etmektedir. O bireysel sorunlar büsbütün boş değildir, ama *esas* da değildir.

Böyle bir yorum çizgisinin “bu topraklarda” yüklü bir evveliyatı olduğunu biliyoruz: Yahya Kemal’in “mektepten memlekete” sloganı (kendisinin 1912’de Paris’ten dönüp, orada öğrendiği Sembolist şiir aracılığıyla “bizim” Divan şiirimizi yeniden keşfedişi) alıcısını sadece sağ çevrelerde bulmuş değildir; Nâzım Hikmet’in konstrüktivist deneylerinden sonra, *Bedreddin* ve *Manzaralar*’la daha “munis ve yerli” bir üsluba geçmesi de bu dönüş öyküsüyle uyumlu görünür. Avdeti severiz. Geçgin bahsinde ben de bu yorumu bütünüyle reddedemiyorum: Borçluluk motifinin romanlar boyunca güçlenmesinden söz ederken kastettiğim buna yakın bir şeydi. *Bir-Gün*’deki yazıda Geçgin’in üslubuyla Tarkovski, Kieslowski ve Nuri Bilge Ceylan’ın üslupları arasında bir paralellik kurulmaktaydı. Ama sinemada bu avdet öyküsünün (ya da kişinin nihayet kendi hakikatine *indirgenmesi* diyelim) asıl modeli Losey’in başyapıtı *Mösyö Klein*’dir. Klein 30’lu yılların Paris’inde sosyetik bir sanat simsarıdır; Yahudi’dir ama bundan habersizdir, kozmopolittir. Sonunda “yazgısı” gelip bulur onu: Paris’ten Buchenwald’e kaldırılan trenlerden birine bindirilmiş görürüz. Bu kozmopolit tip, kendi “asıl” kimliğine, kendi ölümcül “aidiyetine” sonunda eşitlenmiştir. Son bölümde bir mukayese fırsatımız olacak; şimdilik Losey’den (veya Tarkovski’den!) farkı işaretlemek için sadece *Son Adım*’ın son cümlelerini okuyalım: “Son anda, *sana son gibi gelen* en son anda, bu tuhaf kabulleniş içinde, akan zaman gibi yaşamın da yerine oturuyor. Başını kaldırıyorsun. Ağaçların dalları usul usul, hışırdayarak gidip geliyor. Gerisinde mavi gök iyice derinleşmiş, yükselmiş. Boş, pürüzsüz, sessiz. Gökyüzüne bakıyor, yaşamım, diyorsun, çoktan gelip geçmiş, ve her zaman orada.”

Kitaplardan çok, aralarındaki ilişkiler vardır. Geçgin’in adamının sonunda bir kez daha baktığı hayatında saptadığı o “boşluk” ol-

masaydı, çoktan geçip gittiği halde hâlâ orada duran bu boşluk temsil edilmeseydi eğer, biz de *Aylak Adam*'ın merkezinde bir *yazılamayan yapıtın* bulunduğunu fark etmeyebilecektik. Kitap-içindeki kitaptır bu, Aylak'ın bir türlü tamamlamamadığı birtakım öyküler. Aylak'ın "bir aydın kişi" olduğunu tespit edenler bu noktaya çok önem vermemiş gibidirler. Bir tek Naci'de geçer, orada da yine bir ayıplama konusu olarak:

Aylak Adam, "olanla yetinerek, aramadan düşünülmeden yaşanılсын diye yaratılmış bir dünyada yalnız olduğunu" söyler, ama imkânsız bir mutluluktan başka aradığı bir şey yoktur. Bu sözler, bencilliğinin, her şeyi kendi mutluluğuna göre değerlendirmesinin sonucudur, kendini beğenmişliğinin, insanları küçük görmesinin sonucudur. Bir yerde, "Bir ben miyim düşünen, bir ben miyim yalnız?" der. Toplumdan kopuşun bir sonucu da bu: insanlara yukardan bakmak ... Yazmaya çalışır, sonunda gene suçu insanların anlayışsızlıklarına yükleyerek yazmayı bırakır: "Bütün yazdıklarını acele etmeden, küçük küçük yırttı. Bu da bitmişti. Gene eskisi gibiydi."

Naci'nin sunuşunda "aydın kişi"nin aydıınca faaliyeti, demek yazarlığı, insanlara tepeden bakmak olarak ve bu yazarlığın yapılamayışı da bu üstten bakışın çöküşü olarak belirir. Aydın kişi fazla aydıındır çünkü yeterince aydınlanmış değildir. Herkesi küçük gördüğü için, okur bulamayacağını düşündüğü için, kendi yazdıklarını da çöpe atar. Kullanılan sözcüklere hiç dikkat etmemiş gibidir Naci: "... acele etmeden, küçük küçük..." Şöyle yazamaz mıydı Atılgan, isteseydi: Baktı, iğrendi, baktı ve elinin tersiyle itti, hepsini attı. Ama öyle yazmıyor. Önem verilmesini bekliyor. Bu acelesiz, özenli, yavaş tahribatı kaydetmedi zamanın yorumcuları; onlar da şimdikiler gibi, "aydın kişi" meselesiyle uğraşmaktan yanaydılar. Burada bir hazzın yaşandığını, bu yavaş, özenli tahribatta bir zevkin alındığını fark etmiyorlardı. – Yine: *Gençlik Düşü* olmasaydı, *Aylak Adam*'ın tam ortasında "yazılamayan eser" gibi bir boşluk, bir delik olduğunu fark etmeyebilecektik biz. Ama kendinden zevk alan bir deliktir bu; aksi takdirde, sadece çöpe gönderilmesiyle kalırdı. *Gençlik Düşü*'nden bakalım:

Yavaş yavaş anlamaya başlıyorsun, daha doğrusu kendine söyleyebilecek hale geliyorsun. Bu kitabı yazamayacak, hiç bitiremeyeceksin. Öyley-

se şimdi yak bunları, yak kurtul. Kurtulmak? ... Kitabı bitiremeyeceksin – bunu zaten biliyordun, içten içe biliyordun– ama buna rağmen sürdürdün, büyük olasılıkla sürdürmeyi bundan sonra da sürdüreceksin. Ama neden? ... Bir zamanlar, belki daha ilk gençliğinde güçlü biçimde duyduğun, hayalini kurduğun ama ne olduğunu bilemediğin şeyin ne olduğunu asıl şimdi anlıyorsun, şimdi: senden gelmemecesine gittiği bu zamanda, çok geç olduğu bir zamanda. Bir biçimde belki ona sahiptin, ama bilmiyordun. Şimdi biliyorsun ama artık ona sahip değilsin.

Aylak Adam'da “eksik yapıt” romanın ortalarında bir yerde belirir ve kaybolur. Naci'nin dışında hiçbir değinmecinin dikkatini çekmemiş gibidir. Geçgin'deyse ortadaki kitabın hem temel motiflerinden birini hem de romanın yapılandırma ilkesini verir. *Gençlik Düşü*'nün içinde, bir yazar olduğu anlaşılan ve “sen” adıyla belirtilen başkişinin kendi hayatını anlamak üzere giriştiği bazı *sonuçsuz* yazı ve öykü girişimlerine rastlarız: “Bir Özgeçmiş Denemesi”, “Yakınlaşmalar”, “Köprüde Akşam”. Bu denemelerin hiçbirisi *Gençlik Düşü*'nün adamını tatmin etmemiştir. Aylak Adam gibi özenle yırtıp atmaz bunları; yayına sunulacak romanın içine tamamlanamayan romanesk denemeler olarak yerleştirir. Böylece kökensel bir çatlak oluşur yapıda. “Yazılamayan kitap” olarak adlandırdığımız bu fayın uzantılarını önceki ve sonraki romanlarda da bulacağız.¹²

Geçgin ilk verdiği söyleşide (*İzafi* dergisi, Mart 2013) “tekrara düşme tuzağıyla” ilgili (fazla felsefi olma imasını da içeren) bir soru almıştı. Yazar düpedüz yeteneksiz olduğu, anlatacak bir şeyi olmadığı (Ömer Türkeş'in deyiimiyle *hikâyesiz* olduğu) için mi tekrara düşmektedir, yoksa bu tekrar zorlanması o yazılamayan kitapla, kapanamayan bir gedikle ilişkili midir? Evet, romanlar boyunca, bir türlü bitemeyen çünkü bir türlü başlayamamış bir şeyden söz eder Geçgin'in kişileri, daha başlarken bile çoktan sona ermiş ama son

12. *Son Adım*'dan: “Ortaya çıkmak, dile gelmek, belirtmek isteyen bir şeyin varlığını içinde hep hissettin. Bedeninde kan gibi dolaşan, çeperlere baskı yapan bir şeyi hep hissettin. Ama aynı zamanda onu daha başlayamadan boğulmuş, ortaya çıkamadan yok olmuş, yaşama fırsatı hiç bulamamış bir şey gibi de hissettin.” *Kenarda*'dan: “İçinde hem ölmekte olan ya da çoktan ölmüş bir varlığı, hem de kendi ölü rahmi içinde kıpırdayan, yavaşça kabuğa doğru yol alan, henüz varolmamış yaban bir varlığı taşıyordu.”

sözünü de henüz söyleyememiş bir şeyden: tekrarlanır, çünkü “anlatılan şey” de doğrusal bir zaman fikrini büken, çarpıtan bir zorlanmadır. Ama hâlâ Atılğan’dayız ve benim burada söyleyebileceğim şudur: Geçgin’in başlayamamakla bitmemek arasındaki sürekli salınımları olmasaydı Aylak Adam’ın tekrarlanan ıskalamalarının da bir *döngü* oluşturduğunu fark etmeyebilirdik.

Mukayese Çerçevesi

Şu soruyu sormak için sınırsız biçimci bir edebiyat teorisine iman etmiş olmak zorunda değiliz: Herhangi bir yapının dolaysızca hayatla söyleşmesi, sorularını sadece hayata yöneltip cevaplarını sadece oradan alması mümkün müdür? “Hayat” derken, gittikçe artan ölçüde söylemlerden yapılmış olduğunu bile bile, yine de yapının, edebiyatın dışında kaldığını varsaydığımız bir “çıplak gerçeklik” alanını kastediyorum. Aynı soru şöyle de sorulabilir: Yüzde yüz “saf” bir roman hiç yazılmış mıdır? Başka romanlara açık gönderiler içermeyen romanlar şüphesiz vardır, belki çoğunluktadır. Saf derken, “bilmezmiş gibi yapan” romanları (Hemingway) kastetmiyorum. Yazarın zihninde bir “roman” kavramı, demek bir *model* olmadan yazılmış ve ancak sonradan roman diye sınıflandırılmış bir metin olabilir mi? Ve herhangi bir okur da aldığı kitabın bir genel *tipi* olduğunu ve bu metnin de bu tipte bir yapıt olduğunu, demek başka benzer kitaplar arasında bir kitap olduğunu hiç sezmeksizin okumaya başlayabilir mi?

Fethi Naci’nin dışında *Aylak Adam*’ın bütün yorumcuları bu soruya otomatik bir evet cevabı vermiş gibidirler: Evet, yapının hayattan başka muhatabı, yorumcusu, yargıcı yoktur. “Kendiniz de köyden olduğunuza göre ne diye şehirden söz ediyorsunuz?”¹³ Sadece

13. “Bir ana çizmiş Fakir [Baykurt], Irazca Ana, Sanki Gorki’nin Ana’sı. Ustaca çizilmiş bir Anadolu kadını. Kadın değil, ana. Hem de ne ana! Bizimkiler demesinler mi, iyi, güzel ama o romanın dili çok yerel ... Fakir’in çizdiği köy, katı ağır bir Anadolu köyüymüş. Yokmuş öyle köyler Anadolu’da! Alaylı alaylı yok mu böyle köyler, dedim... yahu ben Anadolu’yu bilmez miyim? Fakir’in anlattığından daha kötü, daha beter köyler vardır. Ben bunu gördüm, bu köylerde yaşadım.” *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, s. 414.

Naci yazısına şu cümleyle başlar: “Atılğan’ın *Aylak Adam*’ını okurken Lermontov’un *Zamanımızın Bir Kahramanı*’nı hatırladım ... Peçorin’le Aylak Adam arasında benzerlikler buldum.” (Naci’nin yazısının yol açtığı Açık Oturumda Peçorin figürü yine gündeme gelir, ama kıyas noktası yine hayattır. Sanki Peçorin de yazılmış bir şey değil, 1830-40 Rusya’sında sahiden yaşamış bir insandır.) Peçorin’in bir edebi soyağacı üzerinde yer aldığını düşünmüş gibidir Naci. Griboyedov gibi bugün hatırlanmayan bir yazarın *Akıldan Bela* adlı oyunundaki Çatski figüründen ve *Oblomov* yazarı Gonçarov’un bu oyunla ilgili yazısından söz eder. Bir “lüzumsuz adam” tipolojisine işaret ediyordu, Aylak’a bazı muteber edebi atalar bulmak için. Bu işlevsizliğin Rusya’dan buraya inen daha bildik bir güzergâhı da vardır: Turgenyev’in *Bir Lüzumsuz Adamın Güncesi*, Turgenyev’i çok sevdiğini ve *Kürk Mantolu Madonna*’ya “Bir Lüzumsuz Adam” adını vermek istediğini bildiğimiz Sabahattin Ali’nin Raif Efendi figürü, ondan habersiz *Lüzumsuz Adam* diye bir kitap çıkaran Sait Faik ve bugüne daha yakın olarak da Oğuz Atay’ın bütün o tutunamayanları. Naci, doğurgan noktasına Peçorin’i yerleştirdiği bu soykütüğünü esas olarak bir güçsüzleşme öyküsü olarak okumaktaydı: kahramanın “tarihin yönünü” sezip de takip etmeye güç yetirememesi. Böyle bir okumanın zaafı şudur: hem romanları yalnız kahramanları üzerinden karşılaştırmak, hem de bu kahramanları tarihsel hakikatin *negatif tanuklarına* indirgemek: bu kahramanlar, kendi sorunlarını araştırmak için bile değil, sadece tarihin nesnel gidişatına tersten kefil olmak için vardırırlar. Naci’ye göre Peçorin ile Aylak’ı bir karşılaştırma içine çeken şey, “benzer koşullar içinde yaşamaları, toplumun çözülüş yıllarının aydın kişileri olmalarıdır.”¹⁴

Peçorin’den Oğuz Atay’ın Selim Işık’ına bir soyağacı çizgisi iner; bunun daha geniş bir tarihsel açıklaması da olabilir. İkisinde

14. Hangi çözülüş? 50’lerden önce Türkiye’de sağlam bir toplum vardı da şimdi mi gevşiyordu? “Çözülüş” derken ola ki 19. yüzyılda Rusya’da ve 1950’lerden itibaren Türkiye’de kapitalist üretim ilişkilerinin yayılmasından söz ediyordu Naci (bu konuda bir açıklama yapmıyor). Oysa Lenin, 1890’ların sonunda yazdığı *Rusya’da Kapitalizmin Gelişmesi* kitabında, bu süreci bir çözülmeden çok, proleter devrimi için bir imkân artışı olarak değerlendirir. Herhangi bir “sağlamlık” veya “sahicilik” nostaljisiyle işi yoktur.

de kişinin kendi toplumunda *istihdam edilemeyen* bir bilgi/zekâ/enerji fazlası vardır, bir lüzumsuz zihin.¹⁵ Zorlarsak, herhangi bir istihdama ne ihtiyacı ne de isteği olduğu gerçeğini görmezden gelirsek, Aylak Adam’a da bu familya içinde bir yer açabiliriz belki. Ve tabii şunu da unutmamız gerekir: bu lüzumsuzluk öyküsünün önemli bir yönü, gülünç olmakla, *gülünç düşmekle* ilgilidir; karikatür boyutu belirginleşir. Oysa *Zamanımızın Bir Kahramanı* da *Aylak Adam* da ciddi kitaplardır. Peçorin de Aylak da rezalete teşne olabilirler, ama gülünç düşmezler. Peçorin’in “dünya bezginliğine” örnek olarak şu sözü aktarır Naci: “Saadet nedir? Doymuş gurur.” Ama şöyle cümleler de sarfetmiştir Peçorin: “Hâlâ seviyorum onu, galiba; ve bazı tatlı anlar için de şükran borçluyum. Onun için hayatımı verebilirim, ama beraberken canım sıkılıyor ... İçimde toplumun bozduğu bir ruh var, huzursuz bir hayal gücü, doymak bilmez bir kalp. Hiçbir şey yeterli değil benim için. Kedere de hazza alıştığım kadar kolay alışıyorum ve hayatım bir günden ötekine daha da boşalıyor. Kalan tek çare, seyahat.” Şimdi, “toplumun çözülüş yılları” gibi bir açıklamanın test sorusu şu olabilir: aktardığımız pasajdaki “içimde toplumun bozduğu bir ruh var” cümlesi, “hâlâ seviyorum, ama birlikteyken canım sıkılıyor” cümlesini yeterince açıklıyor mu? İkinci cümle, birincisinin zorunlu sonucu mu?

Peçorin’in bizim zamanımızın tutunamayanlarında bazı “torunlar” bulduğunu kabul etsek bile, bu işlevsizlik sorunsalının tam kapsayamadığı bir iniş çizgisi daha var, Flaubert’in *Duygusal Eğitim*’inde koyulaştıktan sonra silikleşmeye, kırılmaya başlayan bir çizgi – “doymak bilmez kalp” ve “hiçbir şey yeterli değil” motifleri de asıl rezonanslarını burada buluyorlar. Aslında buna şu cümlesiyle Naci de işaret etmiş, ama üstünde durmayı gerekli görmemişti (her-

15. Bu öyküyü Rus bağlamında anlamak daha kolaydır: On sekizinci yüzyılın sonundan itibaren Avrupalılaşıma, Çariçe Katerina’nın (Diderot’un ahabıydı vs.) başlattığı eğitim ve idare reformları, o çarlığın hantal yapısı içinde tam istihdam edilemeyen bir tip yaratmıştı, kendini doğuran çerçeveye fazla/az gelen bir işlevsiz adam. “Bizde” bu işlevsiz ruhsallığın en tipik figürü şüphesiz *Kürk Mantolu Madonna*’daki Raif Efendi’dir: kendisine sığıntı muamelesi yapan ailesine para yetiştirmek için, birtakım ekspresyonist yazarları (Jakobsen) okuyup zevk alacak kadar iyi bildiği Almancasıyla, Ankara’da sönük bir devlet dairesinde resmi evrak tercümeleri yapar.

halde “toplum” yüzünden): “Biri biter öbürü başlar, öbürü biter başkası başlar; sonuç *düş kırıklığı*”. Son iki sözcük, Aylak’ın Peçorin’den daha başka edebi şahsiyetlerle karşılaştırılabileceği, ama kahramanın ötesinde *romanın* da başka romanlarla ölçülebileceği bir bağlam sunuyor. “Düş kırıklığının” gerekli ama yetersiz bir bağlam oluşturduğunu tartışmaya çalışacağım. Ama şunu hemen söyleyebiliriz: Yeni bir tür olarak roman “bizde” de tastamam bu motifle olgunluğa adım atmıştır. *Kırık Hayatlar* Halit Ziya’nın en iyi kitabı değildir, ama başlığıyla bile Balzac’ın *Sönmüş Hayaller*’ine değinir. Ama düş kırıklığı motifinin bütün anlatıyı örgütlediği asıl romanı *Mai ve Siyah*’tır. Son cümleler: “Ta yanibaşında bir ses: – Cemil niçin karanlıkta yalnız oturuyorsun? diyordu. O vakit titreyerek ayağa kalktı: ‘Geliyorum anne!..’ dedi ve hayalda bir ümidi kalmamış bu çocuk, yavaş yavaş, bu siyah geceden, şu kendisini çekip almak isteyen ademden ayrılarak, mevcudiyetini daha kuvvetle çeken bu sese uyarak, annesini takib etdi...” Bir roman bitirme tekniği olarak düş kırıklığı.

Bu kırıklık Halit Ziya’dan on küsur yıl sonra çoktan adlandırılmış, adlandırılmakla kalmayıp bir felsefî kategoriye dönüştürülmüş olacaktı. György Lukács, Marksizm-öncesi gençlik yapısı *Roman Kuramı*’nda (1914-18) Cervantes’le başlayan modern romanın kronolojik ve mantıksal açıdan ikinci ana kategorisi olarak “düş kırıklığı romanını” işaretler. Büyük örneği *Duygusal Eğitim*’dir. Ondan önceki kategori de büyük örneklerini Cervantes’in ve sonra da Balzac’ın verdiği “soyut idealizm romanıdır.” Bunlar tam olarak birer roman konvansiyonu değildir: yan yana duramazlar; zaten biri bittiği, imkânlarını tükettiği için öbürü başlamıştır. Flaubert çıktıktan sonra Balzac gibi yazmaya, birtakım ilginç “entrikalar” icat etmeye çalışmak, romanı Balzac’ın da gerisine, eğlencelik (polis romanı) derekesine düşürür. Bunlar *betimleyici* değilse bile, aslında *normatif* kategoriler de değildir: okura ve eleştirmene yol göstermedikleri gibi, yazara de neyi nasıl yazması gerektiğini öğretmezler: roman ya oradadır, o tarihsel/mantıksal anda, ya da hiçbir yerde değildir, önemsizdir. Sanıyorum, çıkışından çok sonra da *Roman Kuramı*’nın hem farklı meşreplerde yazarları büyülemeye devam etmesinin, hem de bir türlü kullanılamamasının, bir analiz aracı olarak faydaya

dönüştürülememesinin sebebi de budur: kendi örnekleriyle, kendi kolaylaştırıcılarıyla ilgisizdir. Burada biraz kalalım.

Aynı problemin farklılaşmasından ürer Lukács'ın kategorileri. Problem romandır, çünkü roman esas olarak problemdir, daha eski, daha köklü bir anlatı biçiminin, *epiğin* imkânsızlaşmanın ürünüdür: “tanrının terk ettiği bir dünyanın epik biçimidir”, bütünlüğünü yitirmiş, peşin bir anlamlılık garantisi kalmamış bir dünyanın destanı. Epik kahraman da roman kahramanı da *ararlar*, bir ereğin, bir *erişmenin* peşindedirler. Fark da bu noktada ortaya çıkar. Epik kahraman bir yolculuğa, bir arayışa çıkmıştır ama hedef de yol da önceden işaretlenmiş, takdis edilmiştir: Akhilleus'un kızgınlığının zaten varacağı yere varacak olan olaylar dizisini başlatmanın ötesinde bir anlamı yoktur. Epik kahraman bocaladığı, hedefini bilemediği zaman bile bu hedefi onun adına bilecek bir üst merci (tanrılar, kehanetler) vardır; serüvenin boşluklarını o doldurur. Romansa öykünün bütünlüğünü sağlayan o mitik/dinsel “üst anlatının” kolaylaştırıcılığından yoksundur. Lukács'ın iyi yorumcusu Fredric Jameson'un belirttiği gibi, “gelişiminin her ânında kendini yeniden icat etmek zorunda olan” bir faaliyet roman: “tahkiyenin düpedüz imkânı bile bir boşluğun içinde ortaya çıkar, herhangi bir edinilmiş *momentum*'dan, önsel bir ivmeden yoksun olarak başlar. İmtiyazlı konusu da bundan böyle arayış olacaktır, [ama] hedeflerin de yolların da önceden belirlenmemiş olduğu bir dünyadaki arayış.”¹⁶ Roman kahramanı, hazır bulmadığı anlamı kendisi elinden geldiği kadarıyla bulup buluşturmak zorundadır. Olanla yetinmeyen, hep daha fazlasını, daha *başkasını* isteyen bir karakterdir bu; Lukács “problematik birey” diye adlandırır onu, bazen de “daimonik kahraman.” Bu kahraman (ve yazarı) yönsüz çağın yön bulma yöntemi olarak üstlendiği biçimsel görevin zorluklarıyla boğuşurken romanın da türsel ayrışma ilkesi ortaya çıkar: ya dünya kahramandan daha geniş ve karmaşıktır, ona fazla geliyordur (“soyut idealizm”), ya da kahraman dünyadan fazladır (“düş kırıklığı romanı”).

16. Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton University Press, 1971, s. 172; Türkçesi: *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 2013, 3. baskı, s. 154.

Birincisinde, kronolojik olarak da önce geleninde (Cervantes ve Balzac), sorunsal bireyin saplantılı, daimonik *eylemi*, ikinci türe oranla daha belirgin, buna karşılık iç dünyası, iç meselesi de düş kırıklığının adamına oranla daha gevşek, daha cılızdır. İki tip de gerçeklik karşısında yenilir, ama ilkinin yenilgisi “sadece *dışsal* bir başarısızlık gibi görünür ... idealin gerçekleştirilmesine giden düz, kestirme yolu seçen anlayıştır bu.” Gerçekçi bir mesafe duygusundan yoksundur soyut idealizmin kişisi: ideal ile hayat arasındaki uzaklığı, amaçla yol arasındaki farkı “bir gerçeklik olarak deneyimleme yetisi” gelişmemiştir. Bu, bir “aşkın uzam anlayışından”, bir *öte-yer* fikrinden yoksun olduğu anlamına da gelir. İştahlı ve sabırsız bir ergen gibidir, her şeyin şimdi ve burada olup bitmesini ister. Ama mesafelerle, engellerle, sapa yollar ve aldatıcı varışlarla örülmüş bir gerçeklik buna izin vermediği için de kendini paranoid kurgulara teslim eder: Dünya onun “*a priori* talebini karşılayamadığı için, gerçekliğin kötü cinler tarafından büyülendiğine ve sihirli bir parola bulunarak ... büyüünün bozulup gerçekliğin kurtarılabileceğine inanır.” Soyut idealizm romanının bir özelliği de, ilerleme içeren bir zaman boyutundan yoksun olmasıdır. Kendi değişmez idealinin esiri olmuş kahraman inatla arar, serüvenlere girer; ama bu serüvenler esas olarak tekrardır, gelişme içermeyizler.¹⁷

Şu halde *Aylak Adam* bir soyut idealizm romanı mıdır, Cervantes’ten beş yüz ve Balzac’tan yüz küsur yıl sonra? Lukács’ın saydığı özellikleri bir sınıflandırma kuralı olarak uygularsak öyle: Tıpkı Mançalı’nın *Dulcinea*’sı gibi, Aylak’ın zihninde de hazır, *a priori* bir sevgili ideali vardır (“o”, “B”); hikâyeden önce vardır ve tahkiyeyi o başlatır (romanın ilk iki cümlesi: “Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklına geldi. İçindeki sıkıntı eridi.” Onu bulmak için artarda başarısız serüvenlere girer. Ama muhtemel buluşma anlarında “B”yi hep kaçıır. Bu da onu paranoid kurgulara sürükler. Romanın hemen başlarından: “Karşı apartmanın yüzünde bir perde kalktı; bir kadın kımıldamadan sokağa baktı. Yoksa o mu? Perde indi. Yoksa her şey ben olmadığım zaman, be-

17. Georg Lukács, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2003, s. 101-3. Bundan sonra kitaba sayfa referanslarını metin içinde veriyoruz.

nim olmadığım yerlerde mi oluyordu?” Ve sonundan, tekrarlanmış yenilgilerin sonrasında: “Artık bu kadarı da fazlaydı. Yoksa yalnız onunla uğraşmaktan, başını ağrıtmaktan hoşlanan alaycı, korkunç, gizli bir varlığın oyuncağı mıydı? Kesin olarak bilemediği bir şeye kızıyordu.”

Aylak Adam’ı Lukács’ın soyut idealizm çekmecesine ve dolayısıyla Geçgin’in romanlarını da düş kırıklığı kısmına yerleştirebilseydik güzel olurdu; bir devamlılık sağlanmış gibi olurdu. Yapamıyoruz. Bir kere, Cervantes ve Balzac’ta kahramanlar iyi niyetle başlar, evhama sonradan kapılırlar. Buradaysa kuruntu kurucudur, en az ideal kadar *a priori*’dir. Serüven, arayış, zaten kendi engeliyle başlar. Romanın son cümleleri, düş kırıklığı kahramanının “içselleşmiş” arayışına bir yatay geçiş yapar gibidir: “Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı.” Ama zaten başından itibaren anlatamamış, her şeyi hep kendi zihninde yaşamıştır. Şu halde aynı metnin iki ayrı roman tipolojisine de cevap verebildiğini belirtmekle mi kalacağız? Balzac bunu Lukács’a sormadan zaten yapmıştı: başyapıtının adı *Sönmüş Hayaller*’dir. Öte yandan Lukács’ın da bir kronolojik sıralamadan değil, romanın daha başlangıç ânında beliren bir çatallanmadan, bir yol ayrımı ihtimalinden söz ettiğini düşünmek daha doğru olur. Her an ikisi de mümkün gibidir: soyut idealist kahramanın zihinsiz eylemliliği de, düş kırıklığı tipinin eylemsiz zihinselliği de. *Aylak Adam* da başından itibaren eylemlidir, kavga eder, adam döver, ama yine başından itibaren iletişimsiz, nerdeyse *autistic* bir içselliğin emrindedir. – Güzel olurdu, Lukács’ın tipolojileri birer be-timleme aracı olsaydı eğer; biz de *Kenarda*’dan şu pasajla Ayhan Geçgin’i gönül rahatlığıyla öbür çekmeceye yerleştirirdik:

Her şey içeride oluyordu. Dışı ise her zaman olduğu gibi kımiltısızdı. Her zaman sessizdi. Sözcüklere gereksinimi yoktu. Anlatacak bir şeyinin olduğu da kesin değildi. Söylenen sözcükler ona ulaşmıyor, kımiltısız kabuğuna çarpıyor, yerine geçtikleri gerçek varlıklarla çarpışmışlar gibi varlıkları da kendilerini de silip dağılıp gidiyorlardı. Hep yalnızdı. Kimsesi olmadığı için değil –acımasız, katı bir duyguydu bu– aksine bunun başkala-rıyla bir ilgisi yoktu. Bazen bir kimsesi oluyor, bazen de hiç kimsesi olmu-yordu. Bu dönemsel değişikliklerin yalnızlığa bir etkisi yoktu.

Ama *Roman Kuramı*'nın kategorileri betimleme ya da sınıflandırma araçları değildi; örneklere karşı muhteşem kayıtsızlıklarıyla sadece biçimsel ve zihinsel ihtimallere, gerilimlere işaret ediyorlardı. Bununla birlikte, Lukács'ın şu cümlesi Geçgin'in okurlarına yabancı gelmeyecektir: "Soyut idealizmin psikolojik yapısı dış dünyaya karşı hiç ketlenmemiş bir faaliyetle tanımlanırken, [düş kırıklığında] bir edilginlik eğilimi öne çıkar, dışsal çatışma ve mücadelelere girmek yerine bunlardan kaçınma eğilimi, ruhu ilgilendiren her şeyle yine ruhun kendi içinde uğraşma eğilimi." Biçim ve üslupla ilgili sonuçları da olacaktır: "Biçim, çeşitli ruh hallerinin ve bu hallerle ilgili düşüncelerin bulutsu ve yapısız bir sekansında çözülüp gider, anlamlı bir hikâyenin yerini psikolojik tahlil alır." (117) İlginç, "kâhince" cümleler bunlar: Lukács'ın o yıllarda okumuş olamayacağı (çünkü henüz yazılmamış olan) bütün bir öznelci modernist anlatı tarzını, Virginia Woolf ve Faulkner'in "bilinç akışı" tekniğini öngörür gibidir. Tek sorun o "psikoloji" teriminde: güçlü modernist romanlarda beliren, ampirik değil *zorunlu* bir psikolojidir: "sana bana" günün şu saatinde musallat olan bir ruh halinden çok, bir argümanın, bir kavramsal tartışmanın öğelerinden biri. *Kenarda*'dan aktardığım "her şey içteydi" pasajının devamı da şöyledir: "Kendisinden önce varolup süregelen, kendisini kat edip sonraya da devam eden bir hat gibiydi bu. Ona ait olduğu kadar ait değildi de. Daha çok, hattın kıvrılıp o haline geldikten sonra devam ettiği kişiydi ... İçinde hem ölmekte olan ya da çoktan ölmüş bir varlığı, hem de kendi ölü rahmi içinde kıpırdayan, yavaşça kabuğa doğru yol alan, henüz varolmamış *yaban* bir varlığı taşıyordu" (*abç*). En monomanyak dikkatle kendine gömüldüğü anda "yaban"la, başkalıkla karşılaşır Geçgin'in kişisi. "Psikolojik tahlil" de "aşırıya" vardırıldığında (ve ancak bu aşırılıkla) "ruh hallerini", *mood*'ları aşarak evrensel çünkü *yapısal* bir gerçeğe dokunur.

Roman Kuramı'nın eksikliklerini saptamak, keskinliğini ve faydasını görmekten daha kolaydır bugün. Mesela Stendhal'den hiç söz etmemesi, *Sönmüş Hayaller* yazarını sadece Cervantes'in takipçisi olarak konumlandırması, Zola'ya bütün bu tartışmada hiç yer açmaması – bu türden eksiklikler, kuramın "ampirik gerçeklikle" (varolan romanlarla) temas ettiğinde gerilmeye, kırılganlaşmaya başla-

yacağını hissettirir. Bana en garip gelen, “düş kırıklığı” tipine tek büyük örnek olarak aldığı *Duygusal Eğitim* bahsinde, bütün dikkatini iyileştirici ve kurtarıcı bir etken olarak “zaman” (*geçen zaman*) konusuna yöneltip de kahramanın süregiden *kaçırmalarına* hiç değinmemesidir.¹⁸ Ama Lukács’tan alacaklarımız bitmedi. Düş kırıklığı tipi hakkındaki bir gözlemi, kendi kapsamadığı “örnekleri” de ilgilendiriyor. “Kendi iç dünyasında *hayatı bir edebi yaratı olarak yaşama* imkânı,” diyordu, “kendini edebi bir yapıt biçiminde kusursuzlaştıran bir içsellik.” Anlatılan öyküde bir başka sanat yapıtı olsun ya da olmasın, Lukács’ın bu tesbiti romanın içindeki bir ikileşmeye işaret eder: Bir, kahramanın kendi deneyimini bir yapıt olarak kusursuzlaştırma çabası; iki, elimizdeki kitap, bu çabayı anlatan roman. Birincisi potansiyeldir, ikincisi fiili, gerçekleşmiş. Ne kadar belirsiz olursa olsun, belli bir roman türüne bu iç ayrışmanın gölgesi düşmüştür: Gerçekleşmiş yapıt, elimizdeki yapıt, öbürüyle, o potansiyel yapıtla tam bir olamıyordur. Fazladır ve eksiktir.

Lukács bu konuyu problemleştirmede (nitekim Balzac’ın *Bilinmeyen Başyapıtı*’na da değinmemiştir). Çok zaman sonra, 1960’larda, arkadaşı Ernst Bloch “sanatçı romanı” diye bir kategori açacaktı. Lukács’ın sezdiği potansiyel/gerçekleşme ikileşmesi, Bloch’ta gerçek bir imkânsızlık olarak açıkça tanımlanır: romanın konusu, eksik bir romandır; kahramanın yazamadığı, istediği gibi yazamadığı, bitiremediği bir yapıt, yapıt-içinde-yapıt. Şüphesiz, konunun artık adlandırılabilir olmasını sağlayan şey, Mann’ın *Doktor Faustus*’unun (1949) çıkmış olmasıdır. Mann, “daimonik” sanatçının her şeyini verdiği yapıtı bestele(yeme)me sancısını anlatır burada. Bloch, sanatçı romanını tartışırken Lukács’a herhangi bir gönderide bulunmaz (oysa *Roman Kuramı*’nın en iyi okurlarından biridir). Lukács’ın tipolojik türeme/ayrışma ilkesine de hiç önem vermemiş gibidir: sadece “Sanatçı Romanına Felsefi Bir Bakış” denemesine bakarak, bu roman türünün hangi üst türden ve hangi alt türe

18. Romanın başkışısı Frédéric Moreau bütün önemli randevularını kaçıır: bir kadının peşinden giderken öbür kadını, aşk uğruna devrimi (1848), devrim uğruna aşkı ve sonuçta tamamını kaçıır. Kitabın muhteşem son bölümündeki görelli sakinlik ve denge de bu kaçırımlar olmasaydı manasızlaşırdı.

rakip ya da alternatif olarak türediğini anlayamayız. *Umut İlkesi* yazarı, Lukács'ın Hegelci/Weberci sistemleştirme çabasına ilgi duymamış gibidir. Ama söz konusu makaleyi bir ikilinin, bir *diptik*'in parçası olarak yazdığını da biliyoruz: İkili resmin sol panelinde, “Dedektif Romanına Felsefi Bir Bakış” diye bir deneme vardır. Bu yazılar aynı anda çıkar (1961). Birbirinin sorunlarına değinmez ama bunu herhalde biz çıkarmalıyızdır. Bloch'u uğraştıran türetici sorun, daha dağınık bir makalede, “Edebiyatta Şimdiki Zaman Üzerine” (1959) başlıklı yazıda ortaya konulur: yeni romanlarda “Şimdi” tam temsil edilememekte, ele geçirilememekte, bulunduğu ve anlatıldığı da bir şeye benzememektedir: hep bir şey eksik kalıyordur.¹⁹ Ama *Ütopya Ruhü*'nun yazarına göre bunun zaten böyle olması gerekir: kendi meşhur kategorilerini kullanırsak, “artık olmayanla *henüz* olmayan arasındaki” boş ama doğurgan bir anla cebelleşmektedir modernliğin büyük yazarları. Sanatçı romanının merkezindeki eksik yapıt da bu doğurgan, kıvranan boşluğun temsilidir.

Bloch sanatçı romanının esas olarak Romantizmde başladığını kaydettikten sonra kendi tanımını verir: “şimdiye kadar asla duyulmamış olanı telaffuz etme arzusunun resmedilmesi.” Ama şerhler hemen gelir: “Eser”den çok, sancının resmedilmesidir bu: “Tuhaf-tır, çoğu zaman bir taşkindan ziyade bir sızıntı, bir damlama betimleniyordur.” Yapıt bir türlü ortaya konulamaz, tam icra edilemez. Ama “tuhaf” da değildir, çünkü resmedilen şey bir “henüz-olmayanın” kendisi değil, sadece bir an için parıldayan “yüzü” olabilir ancak. Bu yüzden de belirsizlik, “çift-değerlilik, sadece ahlaki anlamda değil, ama ideolojik anlamda da” bu romanların en temel özelliği haline gelir. Bir “geç dönemin” (kastedilen, kapitalizmin geç dönemidir, Paris Komününe, Rus Devrimine rağmen hâlâ var olmaya devam ettiği bir çağ) karakteristik edebi biçimidir sanatçı romanı; ve bu yüzden de bu romanları kaplayan ışık, “geceleyn beliren kutup şafaklarını, yalancı şafakları” andırır: “Çünkü sadece gerileme ve çöküşten ibaret bir geç dönem bugüne kadar hiç olmamıştır. Her

19. Bu ilginçtir, çünkü modern anlatının amacı, Joyce'tan itibaren, hep “o ânı”, yaşananı, şimdi ve burada olanı yakalamak olmuştur. Sonraki bölümlerde, “deneyim edebiyatı” olarak tartışacağız bu çabayı.

birinde, gün batımı ve gün doğumundan yapılmış diyalektik bir şafak vardı... Bir yanda her şeyi yutan boşlukla öte yanda ürkek, tehlikeli doğum arasında, güçlü, dengeleyici, dalgalanan bir yaratık olarak ambivalans.”²⁰ Bloch’un rapsodik üslubuyla yaklaşp da üstünden kaydığı düşüncüyü zaptetmek için sadık mirasçısına gideceğiz. Fredric Jameson, ustasının da çok sevdiği geç 19. yüzyıl romancılarından biri olan Danimarkalı Henrik Pontoppidan’ın *Bahtiyar Per*’inin ilk İngilizce çevirisi için yazdığı bir denemede şöyle diyor:

Sanatçı romanının kendi biçim sorunları ve çelişkileri vardır, ki Ernst Bloch bunları bir dizi meşhur denemede tanımlamıştır. Çünkü okura kahramanınızın bir dahi olduğunu söylemek yeterli değildir, bunu bir şekilde kanıtlamanız gerekir. Ama nasıl? Yapıtın içine bir yapıt koyarak ve [sanatçı kahramanın] başarılarından bir demet sunarak mı (ki bu yapıt, yazarın kendi yapıtından da daha iyi olabilir, ama her koşulda farklı olması gerekmektedir)? Bu [çelişkinin] sonucu, çoğu zaman, Bloch’un yapıtın merkezindeki bir ütöik *delik* ya da eksiklik dediği şeydir: ancak hayal edilebilecek bir aşkınlık, ancak gelecek tarafından doldurulabilecek bir uzam.²¹

Bloch söz konusu yazısında böyle bir terim (“ütöik delik”) kullanmaz; ama Jameson haksız değildir, çünkü Bloch’un başyapıtı *Umut İlkesi* bu deliği, bu eksiklik ya da boşluğu pivot kavram haline getirir.²² (Jameson aynı denemede “sanatçı romanı” tipinin “düş kırıklığı romanı içinde bir alt-tür” olduğunu da belirtiyor ki, Bloch’un makalesinde yine ne Lukács’a herhangi bir değinme vardır, ne de böyle bir türetme çabası. Ama yine haksız olduğunu söyleyemeyiz.) Jameson’u öteden beri uğraştırmış bir konudur bu; ilk önemli yapıtlarından *Marksizm ve Biçim*’de de Bloch’un tipolojisi üzerinde durmuştur: “Sanatçı romanı *eksik bir merkez* çevresinde döner ... romanın kahramanına sanatçı sayılma hakkını bahşeden tek şey olan o hayali sanat yapıtının *boş yeri*.” (abç) Bu noktada beliren imkânsızlığı şöyle anlatır:

20. Ernst Bloch, *Literary Essays*, California: Stanford University Press, 1998, s. 229-39. Bloch’un en kısa tanımı, yazının sonunda gelir: “Pandora ile umut.”

21. *London Review of Books*, 20 Kasım 2011.

22. Bkz. Ernst Bloch, *Umut İlkesi*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2007, özellikle 20. Bölüm.

Bu sanat yapıtının eksikliği, yazarın kendisi için de bir tür estetik buyruktur, ona bir görev yükler; ama zorunlu ve yapısal olarak üstesinden gelemeyeceği bir görevdir bu. Çünkü biliriz ki hayali sanat yapıtlarının, varolmayan resim, roman veya müzik parçalarının betimlenişleri bizde bir sahiçilik duygusu uyandırmaz (belki bunun tek çarpıcı istisnası, Mann'ın *Doktor Faustus*'undaki betimlemelerdir). Bu başarısızlık da rastlansal değil kaçınılmazdır: çünkü bir sanat yapıtı, sanatsal olarak temsil edilebilecek veya kullanılabilecek bir nesne değil, bir ilişkiler sistemidir. Ne var ki bu yapıt içindeki yapıtın boşluğu, merkezdeki bu boş tuval, Bloch için tam da henüz-varolmayanın asıl mekânıdır. Ve işte sanatçı romanının bu özünde parçalı ve estetik olarak pek tatminkâr olmayan yapısıdır ki ona önümüzdeki *tamamlanmamış geleceğin hareketinin* bir biçimi ve mecazı olarak asıl ontolojik değerini kazandırır.²³

“Önümüzdeki tamamlanmamış geleceğin hareketi” gibi bir cümle- nin özellikle Geçgin'de tekinsiz bir rezonans edindiğini üçüncü bölümde göreceğiz. Eksik yapıtın Atılğan ve Geçgin'deki statüleri farklıdır. Aylak Adam öykülerini yırtıp atar ve arayışına devam eder, *Gençlik Düşü*'nün yazarıysa yırtamaz ama tekrar bir son adım atma, bir *Son Adım* yazma gereğini duyar. Ama ikisinde de o “ütopik deliğin” romanların temel meselesiyle, temel mecazıyla (arayış) ilişkili merkezi bir işlevi vardır. Öte yandan, fazla doğrusal bir anlam verildiğinde arayış (veya yolculuk veya yürüme) yetersiz kalacaktır burada; çünkü Aylak da Geçgin'in adamları da boyuna *dönmektedirler*. Dönme, *sürekli sapmalardan* oluşan bir hareket biçimidir: hedef tam ilerde değil, hep biraz yanda kalıyor, yana kayıyor gibidir. Her dönüşün bir “kısır döngü” olması gerekmez; yine de doğrunun (düz çizginin) kararlılığına karşılık, döngüde duraksama ve yanılgıların ısrarını buluruz.

Atılğan'ın adamı görece dar bir çember içinde dolandır. Romanın bölümlenişi de kapalı döngüyü yansıtır: “Kış”, “İlkyaz”, “Yaz”, “Güz”. Geçgin'in kahraman(lar)ında çember genişlemiştir; duraksamaların, sapma ve savrulmaların artmasıyla ikinci ve üçüncü romanlarda daha da genişler. *Gençlik Düşü*'nün kahramanı Fikret, şu

23. Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 2013, s. 122-23. Bu çeviri biraz farklı.

cümleleri kurarken hem Aylak Adam'ı hem de *Kenarda*'nın isimsiz kahramanını düşünmüş gibidir: “Şimdi genç halimi hayal ediyor, onu çoğunlukla başı eğik dolaşırken yeniden görüyorum. Kentin içinde bir şey aramış gibi geziniyor. Evet, bir şeyi arıyordu, karşısına yumuşakça, sakince, zamanı gelmişçesine çıkacak olağanüstü olayı, çevresine bakmıyordu bile, düşlere dalmış, içinde arayış duygusunun esikliğiyle yürüyordu.” Bir şey arar, aynı anda hem belirsiz, tanımsız, hem de belirli bir şeyi arar; ve ararken “dolaşır”, dolaşır. *Son Adım*'ın kahramanı Ali İhsan, kendi “atalarının” (isimsizin ve Fikret'in) gençlik düşlerinden sıyrılmış gibidir. Dolantı bir israf bilinciyle, daha çok da bir *ziyan tadıyla* sürüp gider bu son romanda. Aylak'ın “Yaz”dan (Suadiye'den) “Güz”e (Taksim'e) dönmesi gibi, Geçgin'in adamı da tatsız, kısır bir tatilden şehre dönmüştür:

Sonraki aylar boyunca kentin içinde dolaşıp durmayı sürdürüyorsun – bir ruh gibi. Öğlen olunca evden çıkıyorsun. Trene atlayıp Sirkeci'ye gidiyorsun, Tahtakale kalabalığına giriyor ya da köprüden yürüyüp Karaköy'e geçiyorsun. Boğaz kenarında uzun yürüyüşler yapıyor, korularda, parklarda, sahil kenarlarında oturuyorsun. Şimdiye kadar hiç ayak basmadığın semtlere ya da adını bile duymadığın yeni kurulmuş yerleşim yerlerine gidiyorsun. Bazen sırf uzun bir vapur yolculuğu olsun diye Adalar'a gidip geliyorsun. İstanbul gezilerek bitirilecek bir kent gibi görünmüyor, ama senin amacın gezmek değil zaten. Peki başka ne gibi bir amacın olabilir ki? Evde kalamıyorsun. Bir şey seni hareket etmeye zorluyor, yerinde durmana engel oluyor. Bütün bu dolaşma, dolaşmasan bile dışarıda vakit geçirme, dışarının kendisi aslında seni daha kötü yapıyor, yoruyor, iyice ağırlaştırıyor ... Vara vara, diyorsun kendi kendine, tuhaf bir yere vardım, ne hareket etmenin ne de durmanın olanaklı olduğu bir yere vardım.

Sonsuz hareketle mutlak durağanlığın eşitlendiği, bir varışın imkânsızlığının sezildiği bu “tuhaf yer” tehlikeli bir yer midir? Roman *kişisinin* hayatı (sağ kalma güdüsü) açısından tehlikeli olabilir veya olmayabilir. Asıl tehlike, asıl risk, roman *yazarının*dur: döngü, romanın en temel kuralı olan bütün bir *devamlılık* örgütlenmesi açısından bir tehlikedir. Arayış kavramı (ve yetersizliği) biraz daha kurcalanmayı hak ediyor.

Arzunun Dolambaçları

Aylak Adam, verilenle “yetinen, [ötesini] aramayan” insanlardan yakındır. Eleştirmenler de “arayış” motifinin merkezi rolünü (biraz üstünkörü de olsa) kaydetmişlerdir. Fethi Naci, “Aylak Adam hep aramaktan söz açar” diyor ve bu arayışın hiçbir zaman hedefine ulaşamayacağını belirtip konuyu kapatıyordu. Kitapla ilgili en keskin gözlemleri içeren yazı Ekrem Işın’ındır. Işın farklı bir terim kullanmaktaydı: “[Anonimleşmiş büyük kentte] yalnızlık sorunsalını öne çeken, romanın tüm dokusuna sızmış *bekleyiş* içinde geçen zamandır.”²⁴ Işın’ın altını çizdiği “bekleyiş” terimi, arayışa göre daha edilgin bir tavrı ifade eder. Fark küçük görünür, belki bir zaman aralığı: Avını arayan avcı, bazen de pusuya yatar, bekler. Aylak Adam’ı da pastanelere tünemiş, karşısına “o”nun çıkmasını beklerken izleriz. Ama eylemli arayıştan edilgin bekleyişe bu geri çekilişte başka bir “kasıt” da bulamaz mıyız, kahramanın kendisinin de farkında olmadığı *başka* bir amaçlılık? Fark, ısrarlı sapmaların farkı olmasın sakın? Sabit fikirli arayışla ısrarlı kaçırma arasındaki ilişki araştırılabildi bu noktada. Yazık ki Işın kendi önemli gözlemini “iletişim (sizlik)” gibi bence aldatıcı bir sorunsala feda ediyor:

İnsan yalnızsa eğer, sessiz dünyasına çağırdığı bir başka kişi varolagelmıştır hep. Sınırdaki bekleyen ve çağrıya kulak verendir o. Çağrı ve yanıt arasında, iki ayrı ses için düzenlenmiş bir monolog kurulur. Yalnız kişi hem kendisiyle hem başkalarıyla konuşma olanağını bulur böylece. Zihinde tasarılan bir iletişim biçimidir bu. Kurallar önceden belirlenir ve bireysel özellikler kuralların baskısı altında düzenlenir. Önceden tasarladığımız ve söz geçirebileceğimiz bir kişidir artık o. Düşlerimizde yaratmışızdır, ama gerçek yaşamda karşımıza çıksın ve bizi yalnızlığımızdan kurtarsın isteriz. Yarattığımız insanın sokaktaki gerçeği ile karşılaşma umudu, *sonsuz* bir arayışın yollarını açar bize. [Aylak’ın] serüveni de roman boyunca aynı arayışın *dolambacını* izler. İletişim kurabileceği kişiyi zihninde önceden canlandırmıştır. Kendi özelliklerini ona taşımış ve henüz karşısına çıkmayan imgesel kişisiyle bilinçaltında özdeşlik kurmuştur. (*abç*)

24. Bu yazı 1982’de *Tan Seçkisi*’nde Atılğan’ı konu alan başka yazılarla birlikte çıkmıştı. On yıl sonra *Yusuf Atılğan’a Armağan* kitabında da yer aldı.

Meselenin “iletişim(sizlik)” olmadığını görmek için, romanda Aylak’ın zihninde canlandığı ideal sevgiliyle (“B”) bir noktada gerçekten karşılaşp *tanıştığına*, ama bu karşılaşmanın herhangi bir “tutuşmaya” yol açmayıp “arayışın” sürdüğüne dikkat etmek yeterlidir. Işın’ın önemli sezişleri yanlış bir soruna kurban gidiyor.²⁵

Ahmet Oktay’ın şu gözlemi, Işın’ın “kent/rastlantı” önermesine dört yıl sonra verilmiş bir karşılık gibidir: “Roman boyunca *arayış* izleğinin ana objesi olan kadın daima *elden kaçırılıyorsa* ..., bunun gündelik rastlantıların *ötesinde* bir anlamı olması gerekir.”²⁶ Çok doğru; ne var ki Ahmet Oktay da bu “anlama” el koymak için fazla acele ediyor, romanın kendi romansal gerçekliği (dokusu, kurgusu, retorığı) üzerinde durmadan belli bir psikiyatrik teşhis kalıbını dolaşsızca kitaba “uyguluyordu”: Aylak Adam nevrotikse eğer, Zerbercet de psikotikti (Oktay’ın böyle bir yaklaşımı kolayca benimsemesinde, Atılğan’ın o ilk söyleşide “nevrasteni”, “melankoli” ve “delilik” gibi yarı-tıbbi kategorilere başvurması da rol oynamış olabilir²⁷). Mukayeseyi sadece Atılğan’ın iki romanı arasında kurarsak,

25. Işın’a göre, sorunun kaynağında, “*kalabalık*’ın tek somut gerçeklik olduğu ... önümüzden bir geçenin bir daha geçmeyeceği, dolayısıyla anlamlı insan ilişkilerinin salt rastlantı ile kurulabileceği yoksullaşmış bir yaşam tipolojisine” sahne olan büyük şehir gerçekliği vardır. Ama Aylak’ın dünyası, 2000’li yılların azman İstanbul’u (Geçgin’in şehri) değildi; Işın’ın yazdığı 1982 yılının henüz 5-6 milyonluk, TOKİ’siz, metrobüssüz, sınırları uçaktan görülebilen şehri bile değildi. Ve Aylak da bildik semtlerde, aşına (“kodlanmış”) mekânlarda geziniyordu (“Baylan”, Akademi, vs). Işın, çok haklı olarak, bunun ampirik ya da gerçek bir şehir değil, sadece “Atılğan’ın kent çizimi” olduğunu belirtir. Öyleyse, gerçek bir kentin Aylak Adam’ın “sonsuz” arayışına yol açtığını söylemek yerine, bu sonuçsuz arayışın kendi “kent çizimini”, kendi zorunlu sahne seçimini yaptığını söylemek daha doğru olmaz mı? Üstelik, kitabın temel sorunsalının “romanın tüm dokusuna sızdığını”, demek sadece bir motif değil, esas olarak biçimi, yapıyı, sahneyi ve kurguyu belirleyen bir ilke olduğunu sezmışken?

26. Ahmet Oktay, *Anlatıların Aynası: Yazınsal Eleştiriler 2, 1954-2000*, İstanbul: YKY, 2001, s. 181. İtalikler özgün metne ait.

27. Romanın yazılmamış, yazılamayan bir sonu olduğu fikri yazarı da uğraştırmıştır. Söyleşide “aylak adam tipinin bir sonu var mıdır?” sorusuna şöyle der: “Birkaç türlü bitirmek istedim. Önce öldürmek istedim, fakat fazla melodramatik geldi. Roman boyunca süren nevrastenisinin sonunda bir çeşit melankoliye, hatta deliliğe varabileceği hususunu tamamen okuyucunun anlayışına bırakmayı daha uygun buldum.”

Naci'nin açıp kapattığı daha geniş çerçeveyi gözden kaçıırız. Don Quijote “deli” olabilir – ama Peçorin nevrotik miydi? Ahmet Oktay'da çok tıbbi kalan bu terim, birtakım edebi gelenek ve konvansiyonların dolayımından geçirilmezse eğer, kendi değindiği o “daimi kaçırma” konusunda pek bir şey anlatmayacaktır. *Budala* romanında anlatılan, Mişkin'in epilepsisi miydi? Öte yandan, Lukács'ın/Bloch'un tipolojilerinin açtığı karşılaştırma çerçevesi de yeterli midir? Aylak'ın faaliyetini anlamak için “arayış” kavramı, hatta “bekleyiş”, yeterli midir?

Arayışın ereğine erişemeyeceği, motifin referans çerçevesine zaten binlerce yıl önceden yazılmıştır: Gılgamış ölümsüzlük otunu bulamadan telef olur. Lukács'a göre epiğin yozlaşmış bir uzantısı olan ortaçağ romanslarında da art arda sefere çıkan Hristiyan şövalyeler altın kâseyi ele geçiremez, elleri boş dönerler. İslami kültürde epiğin karşılığı sayılabilecek mesnevi biçiminde, arayış motifi bir bakıma kısa devreye uğramıştır, aldatıcıdır: kahraman farkında olmasa da aslında yolun her ânında ve her yerinde karşılaşıyordur O'nunla. Tanıyamaması, gecikmesi, böylece yeni sınav ve ilave öykü fırsatları, şairin bize sunduğu edebi zevk rüşvetidir: Şehrazat'ın ölüm eşiğinde peş peşe sunduğu öyküler gibi. Lukács arayışın ancak romanda, bütünlüğünü ve anlam garantisini kaybetmiş bir zamanın “epiğinde” canhıraşlaştığını söylerken haklıdır. Onun şemasından şunu anlamalıyız: Roman, bu modern biçim, arayışın nesnesini bu dünyaya çeker, ama arayışın kendisini aşkınlaştırır. Bir arayış varsa eğer, bulamamak da metne yazılmıştır.

Ama Lukács da Bloch da arayışı bir doğrusal hareket olarak görme eğilimindedir: buradan başlayıp öteye uzanan bir çizgi. Cervantes'in yel değirmeni figürasyonu ile sezdirdiği *döngü* iki filozof için de kayda değer bir sorun çıkarmamış gibidir. Lukács kısır döngüyü, *tekrarı* (üzerinde durmaksızın) sadece kendi ilk tipine (“soyut idealizm”) iliş­tirir: ikinci tipin daha içselleşmiş, daha zihinselleşmiş kişileri, düşüncesiz tekrardan münezzehtir. Şu var ki o ikinci tipin en tipik örneği, Frédéric Moreau, boyuna dönüp durur: eksik bir merkezin çevresinde, kendi kaçırma anlarından oluşan bir daire çizer. – Ekrem Işın'ın sözünü aldık bu kısmın başlığına, arayışın *dolambaçları* diyordu. Ben *arzununkiler* diyeceğim.

Terim Lukács'ta geçmez, sadece "arayış" vardır. Freud'a mesai harcamış olmasına rağmen Bloch da kavrama ihtiyaç duymamıştır. Arzunun dolambacı demek bile fazladır belki, arzu dolambaçtır. O zamanlar, 1950'ler ve sonrası boyunca, fazla mı yakası açılmadık kalıyordu bu kavram, fazla müstehcen, yoksa çok mu aleladeydi, göze çarpmayacak kadar sıradan, doğal? Ahmet Oktay, andığımız yazısında psikiyatrik kavramlara başvurur da, arzudan, başka bir deyişle sapmadan, engellenmeden söz etmez. Demek Jacques Lacan'ın müdahalesi gerekiyormuş, herkesin bildiği sırrın herkesi şaşırtması için. Freud'dan devşirdiğini söylese de kavram onundur. Grameri ve yasaları da olan bir dolantı olarak arzu. Burada ilginç vaka Jameson'dur. Son kırk yılın bu en ünlü Marksist eleştirmeni, Lacan'ın sözcüklerinin eleştirel terminolojiye sızmaya başladığı 80'li yıllarda yazdığı *Siyasal Bilinçdışı* kitabında bu konuya da eğilir. Tam da "Realizm ve Arzu: Balzac'ta Özne Sorunu" başlığını taşıyan bir denemede, Balzac'ın *Yaşlı Kız* romanı hakkında şöyle der:

Şüphesiz, *Yaşlı Kız* cinsel imalarla ağır ve ısrarlı biçimde işaretlenmiş bir güldürü romanıdır ... o halde, anlatının bu özünde komik niteliği de, tensel arzunun serencamının sevecen bir mesafelilik ve hınzır bir empatiyle gözlemlenmesine imkân veren bir perspektifin kurulması için yeterli oluyordur herhalde. Ama *bu* arzunun Ütopik boyutu üzerinde ısrar etmek de, *bu* komik anlatının *alegorik* bir yapısı olduğunu görmek anlamına gelir: demek güldürünün cinsel "harfinin" kendisi de, hem [şehir hayatından] toprak mülkiyetine çekilme ve kişisel doygunluk için, hem de toplumsal ve tarihsel çelişkinin çözülmesi için bir mecaz olarak okunmalıdır.²⁸

Huzursuz edici etkenin "arzu" olduğu anlaşılıyor: Jameson kelimeyi daha kullanırken bile yanına derhal bir "ütöfik boyut" şerhini getirmekten alamıyor kendini. Sonra, romandaki "tensel arzu" işaretlerini hemen bir "tarihsel ve toplumsal mecaz" olarak yorumlama telaşı nedir? Tam tersi olamaz mı? Bunlar, bu bahçeler ve odalar, *arzunun* "mecazları" olmasın sakın? Marksist eleştirmen, kitabında yanından dolaşmaya çalıştığı bir çeşit "altyapı-üstyapı" modelinden

28. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981, s. 158. Alıntıda geçen "harf" terimi Lacan'ındır: dilbilimdeki "gösteren" kavramıyla eşanlamlı değilse bile yakındır.

kaçınamamış gibidir: arzuyu, daha maddi, daha köklü bir toplumsal gerçekliğin ancak mecazı, *başka terimlerle ifadesi* olarak alabilmektedir. Oysa Balzac'taki bütün bu “ütopik” özlem nesneleri, fanteziler, *arzunun ifadeleri olmaktan çok, düpedüz kendisidir*: bu sahneleri kurarak ve içlerinden geçerek kendini gerçekleştirir arzu. Tipik bir Balzac romanının olay örgüsü de bu dolambaçlarla kurulur.

Bunu en iyi kavrayan Balzac yorumcularından Peter Brooks, “arzunun fazla geniş, fazla temel, nerdeyse fazla sıradan, *tanımlanamayacak* kadar sıradan bir kavram olduğunun farkındayım” diyordu: “Ama tanımlanamasa bile belki betimlenebilir: anlatıda aldığı biçimlere, kendini nasıl temsil ettiğine, ne gibi dinamikler ürettiğine dair bir şeyler söyleyebiliriz. Bir anlatının başında arzu her zaman hazır, çoğu kez bir ilksel uyarılma halinde, bir şiddet düzeyine ulaşmış olarak – öyle ki bir hareketin yaratılması, eyleme geçilmesi, değişmenin başlaması gerekiyordur.”²⁹ Brooks esas olarak olay örgüsüyle, romanın zaman içinde gerçekleşen “entrikasıyla” ilgilidir, Freud'un “Yaratıcı Yazarlar ve Gün Düşleri” makalesiyle. Burada fantezinin yapısından söz eder Freud: üç an, yaşadığımız zamanın üç burcu birbirine bağlanır gün düşlerinde, demektir: “Böylece geçmiş, şimdi ve gelecek birbiriyle ilişkilendirir; bu anlar, denebilirse, içlerinden geçip hepsini kateden bir isteğin [*wunsch*] ipi üzerinde dizilirler.”³⁰ Freud'un isteği, Lacan'ın arzusu (*begierde*) değildir. Fark özetlenebilir: istek bir defalıktır, egemen bir fantezinin emrinde bile olsa, sık sık, defalarca ve ayrı ayrı ortaya çıkar, üstelik bir hedefi, bir erişim noktası da vardır; arzuysa, dolantıları, iniş ve çıkışlarıyla birlikte, Lacan'a göre süregiden, yatışmayan bir yatınlıktır ve hep sapar, seker, başka hedefe, bir sonrakine kayar.

Brooks burada Lacan'inkinden daha düz, doğrusal bir arzu modeliyle çalışmış gibidir: arzu roman için bir eksendir, bir “armatür” – çeşitli olaylar, episodlar gelip bu iskeletin üzerinde birikir, örgütlenir. Freud'un “ip” dediği şey roman için bir omurgadır. Öte yandan, *Aylak Adam*'ın açılış cümlesinin apansız pırıltısını düşündüğü-

29. Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984, s. 37-38.

30. Sigmund Freud, “Creative Writers and Daydreaming”, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 9: 148.

müzde, Brooks'un "romanın başında her zaman hazırdır arzu, romanı başlatır ve sürdürür" şeklindeki gözlemi, olağanüstü bir rezonans kazanmıyor mu: "Birden, kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi, içimdeki sıkıntı eridi." Romanın başlangıcından da önce iş başında olan bu arzu başlatır ve örgütler *Aylak Adam*'ı: randevular ve kaçırımlar gelip o "ip" üzerinde dizilir. Ama bu episodların sadece arzunun ileriye doğru atılışının ifadesi olmadığını, aynı zamanda kahramandan çok yazarının farkında olduğu bir *döngü* oluşturduğunu ikinci bölümde tartışacağız. Arzu, kendisinden daha güçlü ve daha sinsi bir yönelişin, Freud'un *dürtüsünün* oyuncağı oluyordur. Ve arzu bir romansal örgütlenme gücüyse eğer, bir devamlılık ve örgü ögesi, dürtü devamlılığı bir tekrar halinde yozlaştıran, çürüten, beyhudeleştiren güçtür: atılımı tekerrüre indirgeyen, her türlü romansal sonlanmayı problemleştiren etken. Atılmanın Aylak'ı ile Geçgin'in kiler arasındaki fark da arzu ile dürtü arasındaki ayrışma olarak görünür.

Eğer Freud'un *dürtüsünün* çengeline takılmasıydı Lacan'ın arzusu da hep sekerek uzayıp gidecekti. Biz de arayış kavramıyla yetinebilir, bunu arzunun daha "tinsel", daha "inceltilmiş" bir eşanlamlısı olarak kullanabilirdik. Ama o zaman *Duygusal Eğitim*'de Frédéric'in doğrusal niyetini büken nerdeyse kasıtlı kaçırımlara bir anlam veremezdik; adamın aşklarının içinde kendisinin de göremediği bir kaybetme istenci olduğunu farketmezdik.³¹ Lacan da kendi açtığı yoldan, arzudan, ama arzunun sadece sıçramalı olmayıp aynı zamanda çelişik, çatışık, engellenmiş doğasından varacaktır Freud'un kavramına.

Bazı ham, "insanbiçimci" belirlemeler gerekiyor bu noktada. Arzu bizimmiş *gibidir*, ayrı ayrı her birimizin. Dürtüyse yine her bir kişinin özel tarihinden aldığı işaretlerle çalışsa bile, Geçgin'in saptadığı gibi ("benden önce başlamış olan bir hareketin benden geçen bir devamıydım") kişiyi, özeli ve "içselliği" aşan (ya berisinde ka-

31. Dürtünün on dokuzuncu yüzyıl romanındaki figürasyonlarını saptamak kolay değildir. Zola'ya gelene kadar, hep arzunun sekme ve dolambaçlarıdır olay örgüsünü dokuyan. Belki bir tek *Budala*'da, Prens ile Rogojin'in Petersburg sokaklarında birbirlerinin çevresinde uyurgezer gibi dönüp durmalarında kendini hissettirir bu gayrişahsi güç.

lan) bir harekettir. Arzu gibi konuşkan değildir; imgeleri azdır. Oluşunda da kahramanların atılımlarını seyretmeye alışmış bir okur nezdinde, yapıtın hamlesiz, ağır, sıkıcı görünmesine yol açabilir. Sanıyorum Emile Zola da tam da bu yüzden zayıf, yetersiz bulunmuştu: karakterleri yeterince somut ve canlı, çağın hareketini kendinde toplayıp temsil edecek kadar tipik/bireysel değildi (Lukács'ın Ortodoks Marksist döneminde yazdığı *Avrupa Gerçekçiliği* kitabındaki Zola değerlendirmesinin özeti). Oysa ne Balzac'ta, ne de Tolstoy veya Flaubert'de olan şeyin (*yeniliğin*) tastamam Zola'da ortaya çıktığını belirten eleştirmen Peter Brooks'tur. Zola bahsinde dürtü kavramını seferber eder Brooks. Ve bu kavramı kapitalizmin (Balzac'ta henüz tam belirmeyen) yeni bir evresiyle, endüstriyel ve kitlesel üretimle ilişkilendirir. Mesela, Zola'nın aynı adı taşıyan romanında fahişe Nana'nın cinsel organını her şeyi ve sonunda kızın kendisini de yutan ve *merkezinde bir boşluğun* bulunduğu devasa bir aygıt olarak kurguladığını öne sürer.³² Ama Zola ile roman sahnesine giren *yeni* bir "şahıs" vardır: kitle, yığın, o gayrişahsi güç. Öncekilerde, "kalabalık(lar)" vardır, 1789 ile başlayıp 1848'e, hatta 1871'e kadar devam eden bir toplaşma, gezinme, ayaklanma ve çekilme öznesi. Kalabalık, farktan, farklı atılımlardan oluşur; şimdilerde Toni Negri'nin "çokluk" kavramıyla çağa uygun olarak yeniden icat etmeye çalıştığı bir toplu davranma öznesi. Kitle kavramıysa bir homojenleşmeyi, farksızlaşmayı ifade eder: oyundan, sürprizden, apansız hamleden çok, kolay başlamayan, ağır, ama başladığında da artık kolay durdurulamayacak bir *momentum*'la, bir süredurumla ilişkilidir. Oraya buraya sıçramak yerine, kendi akış yönünde devam ediyor gibidir. Şu pasaj Zola'nın *Meyhane*'sinden: "Gervaise, gözünü çepeçevre ıssızlık ve yoksunluk kemeriyle şehri kuşatan sonsuz gri du-

32. "Zola'nın hemen her romanı ya makinenin/motorun kendisi ya da motor işlevi gören bir toplumsal kurum üzerinde odaklanır: *Hayvanlaşan İnsan*'daki lokomotif; *Kadınların Cenneti*'nde alışveriş merkezinin dinamik, genişleyen basınç odası; *Jerminal*'de buharlı asansörü ve yeraltı demiryoluyla kömür madeni; *Meyhane*'deki alkol kazanı ... Kişilerin erotik ve saldırgan dürtüleri son kertede sınıai makineye yatırılır – hepsini ve her birini içeren ve kendi altında toplayan bu makine, anlatının dinamiğini de saf bir motor gücü olarak açığa çıkarır." Brooks, *a.g.y.*, s. 45-46.

vara çevirdiğinde, pırıldamaya devam eden bir ışık fazlalığı gördü”. Sabah olmuştur Paris’te. Kız şunları da görür:

Monmartre ve Le Chapelle’in tepesinden sürekli aşağı akan sonu gelmez bir insan, at ve araba kalabalığı vardı. Ağır ağır ilerleyen bir davar sürüsü gibiydi: ani durduruluşlarda açılan, yol veren, sonra kaldırımlara yayılan bir su akıntısı gibi saçılan, toplanıp devam eden bir uğultu; iş aletleri omuzlarına asılı, işlerine giden emekçilerin düzenli ve daimi ilerleyişi, koltuklarının altında da bir somun ekmek içeren bir torba. Bu boğucu, başa çıkılmaz insan fazlalığı, boyuna akıyordu Paris’e, orada yutulmak üzere ... Kalabalık uzaktan esas itibariyle soluk mavi ve çöp griden oluşan renksiz, nötr bir lekeye benziyordu manzaranın orta yerinde. Ara sıra, işçilerden biri, öbürleri yavaş ayaklarını sürüyerek yürürken, piposunu yakmak için duraklıyordu, hiç gülmeden, bir yoldaşına herhangi bir şaka bile yapmadan. Benizleri toprak kadar soluk, gözleri Paris’e çevrili, kağı gibi ilerliyorlardı. O Paris ki, onları birer birer yutmaktaydı. (abç)

Sanıyorum, “ayak sürüme” ve iki kere geçen “yutulma” mecazı kadar, bir kayıtsızlığı, bir tür hazzsızlığı ifade eden “nötr” sözcüğü de önemlidir burada. Ama en önemlisi, “kişi”nin, bu varsayımsal arzu öznesinin kaybolmasıdır: olay gayrişahsidir. Zola tuhaf, tam olmamış bir romancıydı bana kalırsa. Klişeden kendini alamaz, üstelik tuhaf bir zekâsızlıkla: *Meyhane*’de, günlerdir ekmek girmemiş, su ve şarapla yaşayan bir evde, sarhoş adamla karısının bakımsız çocuklarını, hâlâ iyi bir geleceğin ön işaretleri olan, “gül yanaklı, melek yüzlü [ve burası inanılmaz!] neşeli, kıkırdayan yavrular” olarak anlatır. Muhtemelen, fazla iyi niyetli olduğu için, ne kadar kaba olduğunun da farkında değildi. – Ama işte arzunun yanında bir tür “karanlık ikizin” faaliyet gösterdiğine dair ilk romansal figürasyon da onun yapıtında şekillenmiştir: kitlenin, işin, sanayinin gayrişahsi döngüsü.

Figürasyonu sönüktür ve enderdir demiştik Freud’un dürtüsü için. Şunu da eklemeliyiz: Son yıllarda artıyor, şahıslar ve bireysellikler önemsizleşirken o da yine şahıslar aracılığıyla kendini öne itiyor, temsilde yer buluyor. Barış Bıçakçı’nın nefis *Sinek İsrıklarının Müellifi* (2011) kitabında, romanın kahramanı Cemil’in eşi Nazlı bu evliliğin gidişatından çok memnun değil gibidir: “Evdeki zamanının çoğunu yatak odasında eski fotoğraflara bakarak, gazeteden kestiği

yazılara göz atarak geçiriyordu.” Burada henüz arzunun dairesindeyiz, memnuniyetin/tatminsizliğin alanında. Ama devamı şöyle: “Bazen de salondaki müzik setinde aynı şarkıyı biter bitmez başa alarak defalarca dinliyordu. O şarkı dışında hayatta hiçbir şeye tahammül edemeyecekmiş gibi görünüyordu. Nazlı, evet, şarkıyı seviyordu ama sanki başa dönme eylemini de en az şarkının kendisi kadar seviyordu.” Daha iyi, daha özlü anlatıldığını ben görmedim. Şerhe hiç gerek yok, ama niçin peş peşe başa alınız o parçayı? Orada bir şey olacak gibidir, mucizevi bir kavuşma, büyük deyimle bir Aydınlanma. Her seferinde o muhteşem şeyi daha iyi, daha yakından görmek, yakalamak için başa döneriz, boyuna döneriz. Ve her seferinde ıskalamış oluruz. Bir daha başa gideriz. Sonunda, belki, Nazlı’nın kocası gibi biz de kötü kötü sezmeye başlarız: O yakalanacak olan şey neyse o, evet, onun bir defada, bir dinleyişte yakalanamamış olmasından biz de memnunuzdur, başa gidecek, bir kere daha dinleyeceğiz: özünü hep kaçırmış olarak, hep kaçırmak üzere.

Zola’da kendi hümanist ve sosyalist taraftarlarının gözünden güzelce kaçmış olarak işin içine girer dürtü: Nana’nın şeyinin artık kızla ilgisi olmayan serüveni gibidir, *Jerminal*’de madenlere inip çıkan römorkların döngüsü gibi tıpkı. Şunu söylemeye çalışıyorum: kapitalizm denilen üretim tarzı ilk kez *tam* egemen olduğunda, onu en iyi *sezen* romancının kitaplarına bitimsiz bir döngü şeklinde kaydedilmişti. O sezgi büyük ölçüde sahipsiz, mirasçısız kaldı. Hümanist/sosyalist taraf da Zola’nın natüralizminin doğrudan devamcıları olan modernistler de büyük ölçüde uzak durdu oradan. *Aylak Adam*’da emek ve sanayi uzak bir korku olarak ortaya çıkar: arzunun kendi inkârıyla, kendi geçilmez sınırıyla karşılaşmasının işareti olarak. “Bir sigara daha yaktı. Pencerenin ötesindeki puslu yoldan geçen taşıtları tıklım tıklım dolduranlar, çelik takırtısının insan sesini boğduğu fabrikalara, derin, karanlık maden kuyularına gidiyor gibiydiler. Tıkanıklılar. Bezgindiler.” Geçgin’in Atılgan yorumu da belki ilk bu noktada ortaya çıkıyor, bildiğimiz Marksist “yabancılaşma kuramının” daha tedirgin edici bir ucunda: iş, çalışma, emek hem çok yabancıdır, “kişiye” ait değildir, ama hem de Geçgin’in kişisini uğraştıran “şey”in büyük benzeridir. Deri fabrikası anlatılıyor burada, isimsiz çocuğun babasının da çalıştığı:

Bu ara sokaklardan özellikle geçer, deri tozları ayakları altında bir sis bulutu gibi açılıp dağılır, *olağanüstü bir şey beklerken* her zaman olduğu gibi kendisinin dışındaki tek yaratık koca lağım fareleri olurdu. Sadece sokaklar değil, fabrikalar da büyüleyiciydi; deri parçalarından oluşan pamuk-su yumuşaklıkta tepelikler, ilaçlanmış derinin tutup sıkma arzusu uyandıran kayganlığı, içindeki suyu çalkalayarak dönen büyük tahta dolaplar ... işçilerin hızlı, canlı, ritmik hareketleri ... tüm binaları ve sokaklarıyla sahibimiymiş gibi girip çıktığı, özgürce gezip dolaştığı, sınırlarını merak ettiği tüm bu uçsuz bucaksız yer... .. Gün sürüyor, fabrikalar çalışıyor, atölyelerde kollar bir yandan diğer yana daralıp genişleyen yaylar, yarım daireler çizerek hızla gelip gidiyor, üst üste yığılan deriler gibi iç içe geçmiş bedenler birbirlerinin hareketlerini alıp, sürdürüp, uzatıp bir diğerininkine ekleyerek işliyor, kesiyor, kaldırıyor, atıyor, veriyor, alıyor; yığınların, kümelerin, kütlelerin, dönen, ezen, içine çeken *girdabın*, kokunun, tozun, pusun, bulutun içine karışıyor, tek bir devasa kütleye, koca bir makineye dönüşerek işliyordu. (*Kenarda*, abç)

Geçgin'i "Türk edebiyatında" Zola'nın mirasçısı diye konumlandırmak bana düşmez. Ama işle, emekle ilgili böyle bir betimlemeye Orhan Kemal'de rastlayamayız. Öte yandan, böyle bir emek tasvirinin zaten Orhan Kemal'i ve sevenlerinin çoğunu memnun etmeyeceğini de tahmin edebiliriz. Onda, özellikle kadın emekçilerle ilgili can yakan sahneler vardır: tekstil atölyesinde, kadının karnına, göğsüne kaynar su çarparken bir yandan da sırtına arkadan, atölyenin kırık camlarından esen buz gibi soğuk vurur. Ama O. Kemal'de kişisizleşmenin bir sınırı vardır: umut vardır. Daha önemli fark: *Bereketli Topraklar Üzerinde* yazarında emeğe saygı (hatta yüceltme) vardır ama, Geçgin'de "girdap" terimiyle anlatılan bu faaliyetin kendisiyle ilgili bir *büyülenme* yoktur. Haz varsa eğer, *işin dışında*, evde, mahallede, kahvede, hâlâ veresiye içilebilen meyhanede bekliyordur emekçiyi. İş, emek, makine, bunlar (*Kenarda*'da olduğu gibi) aynı anda hem isteğin hem iğrenmenin, hem merakın hem kayıtsızlığın, hem korkunun hem de tuhaf bir adanmanın nesnesi değildir. Geçgin'de arzunun, çünkü dürtünün girmesiyle tuhaf bir *mecazilik* ediniyor iş ve üretim: kendi somut varlığının ötesinde başka hayat alanlarıyla analogi sağlayan bir "paradigma".

Paradigmalar değişir. Böylece biz de tipolojilerin sonuçta birer retorik araç olduklarını fark etmeye başlarız. Öngörülmemiş olanın gelişidir paradigmayı değiştirmeye zorlayan: Bloch *novum* diyordu: *Yeni*. Var mıdır, hiç olmuş mudur, kendi ön belirtilerini vermeden mi gelir? Biz onu ancak kendi öncelleri üzerindeki dönüştürücü çalışmasıyla tanıyabiliriz. Gerçekleşmiş olanı çekiştirmesiyle, yıpratması ya da tazelemesiyle tanıyabiliriz. Geldiğinde, her zaman çoktan gelmiş gibidir. Gelirken, geldiğinde, kendi öncülerini, kendi eski benzerlerini de yaratmış olarak gelir. Zamanlar arasında kurulan bu analogi, Walter Benjamin'in deyimiyle bir "tarihsel takımyıldız" çıkarır ortaya: Don Quijote, kendi zamanından çok sonra Balzac'ın kitaplarında bir kürsü buluyorsa eğer, *Son Adım*'ın adamı da bazı "sırlarını" ancak Aylak Adam'a ifşa edebiliyordur.

Buraya kadar söz alan yorumcuların hepsi yol gösterecek bize; Lukács, Naci, Bloch, sonra Ekrem Işın ve Orhan Kemal. En çok da Benjamin. Öte yandan hepsinin söylediklerini fazla itiraz etmezsiniz büken, burkan Lacan var. Burada hemen şunu söylemeliyiz: Geçgin'in metinleri bir tartışma forumudur, kahramanları da "şahıs" olmanın ötesinde, farklı düşüncelerin birbiriyle çekişme içine girdiği birer platform. Orada çekişen Emmanuel Levinas ile Maurice Blanchot veya Gilles Deleuze'ü hiç dikkate almadan okumak da mümkündür elbet. Ama almak, alabildiğimizce almak, daha yararlı olur. Öte yandan, *Aylak Adam* da Geçgin'in durduğu yerden bakıldığında biraz öyle görünüyor: "Sartre" ile "Freud" arasında (özgürlükle belirlenmişlik arasında) bir çekişme alanı açılmıştır Atıl-gan'da. Galibin peşinen belirlenmiş olması, tartışmanın ilginçliğini azaltmadığı gibi romanın bize hâlâ niçin zevk vermeye devam ettiği hakkında da bir şeyler söyler.

O tartışma platformunu Lacan'ın da Geçgin'le birlikte "Şey" adını verdiği şey açısından izleyeceğiz. Bir yoğunluk, bir çekim gücü – bütün felsefi/ideolojik tartışmalarla birlikte olay örgüsünü de büken, burkan, döndüren.

I

“Arzunun O Belirsiz Nesnesi”

Ne kadınlar sevdim zaten yoktular

ATTİLÂ İLHAN, “Böyle Bir Sevmek”

EKREM İŞİN’İN açtığı yoldan gidelim, *Aylak Adam*’ı cümleleriyle okuyan tek yorumcuydu. Bazı kilit sözler seçmişti kitaptan, romanın sorun yükünü üstlenen: “Önünden geçen bir daha geçmiyordu”; “herkes tren yolculuğundaki süreksiz tanışıklıkla yetinir gibiydi”; “babam adamsa ben olmayacaktım”; “döne dolaşa hep Zehra teyzesine varacaktı.” Bunlardan ilk ikisi şehir sorunsalını açar, şehri bir sorun haline getirir; *Aylak Adam*’ın bir “şehir romanı” olarak tanımlanmasını haklı kılan da bu sorunlaşmadır. Son iki cümleyse romanın ilk yorumcularının çoğunu huzursuz eden “Oidipal sorunun” gösterenleridir (üçüncünün yanına şu getirilebilir: “Bende gördüğün her şey babamla başlar”; dördüncüyü de, “şaşı kadın bana karmaşık yollardan Zehra teyzemi getiriyordu” cümlesiyle eşleştirmek sanıyorum yanlış olmaz). Ama bütün o yorumlardaki bir tuhaflığa değinmek isterim: romanın ilk cümlesi herhangi bir özel dikkate değer bulunmamıştır. Ekrem İşin da onu sadece “şehir ve rastlantı” denklemi içinde okumuş ve cümlelerin kendi *mekânsal bağlamını aşan* gücünü kaçırmış gibidir. Oysa *Aylak Adam*’ın okur radarına boyuna girip çıktığı bir kırk yılın sonunda benim izlenimim şu oldu: orada, o açılışa sunulan *mucize* beklentisinin yol göstericiliğinde giriyor-

duk biz okurlar bu kitaba. Aynı anda hem çevik, külfetsiz, hem de bütün öyküyü kurulmuş bir zemberek gibi kendinde toplayan bu programatik cümle, kendi üzerinde düşünülmesine bile fırsat vermeden bizi romanın içine, olayların orta yerine salıveriyordu. – Kim hayal etmemiştir ki büyük ikramiye, talihin bir yerde, bir an, *bu* yerde, *bu* an, bize de, “bana” da gülebileceğini?

Şunu tekrar vurgulayacağım: romanlar bizi bazı cümleleriyle, pasajlarıyla “yakalıyor”, hazza ve bilgiye o cümlelerin vuruşuyla ilerliyoruz – ama bir an geliyor, metinden, sözden ayrılıp anlamlarla ilgilenmek zorunda kalıyoruz ve işte o zaman zihnimizdeki hazır şemalara, parolalara teslim oluyoruz; metnin hazzına da bilgisine de sadık kalma fırsatını kaçırıyoruz. Oysa *Aylak Adam*’ın o harika açılışıyla kapanışını yan yana getirmek bile bütün bir *romansal* sorun alanını çerçevelemeye yetebilirdi: “Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi.” Ve: “Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı.” Bu sözler *Aylak Adam*’ın asıl armatürünü oluşturur; anlatılan olaylar, deneyimler, baba, teyze ve kadınlar, aylaklık ve mirasyedilik, öykülerin çöpe atılması – hepsi bu iskeletin üzerinde birikir, onu etlendirir.

İki ana sorun alanı belirmiş gibi duruyor, “şehir” ve “Oidipus” kısaltmalarıyla işaretlenebilecek. Birbirleriyle ilişkileri nedir? Zorunlu bir ilişki midir bu, yoksa rastlansal, olumsal mı? Bir sorun hiyerarşisi var mıdır? Hangisi bağımsız değişkendir, hangisi bağımlı? Bu noktada *Aylak Adam*’ın en iyi okurunun bir gözlemine başvurabiliriz. Ayhan Geçgin, “Yeni türden bir Sfenks: Odradek” başlıklı kısa bir denemede şöyle diyordu: “Sfenks şehir hayatından önce gelen bir varlık değil, aksine ancak şehirle ortaya çıkabilecek bir varlıktır. Zaten şehrin önünde durmaktadır ve şehrin yaşamına aittir.” Yazının başında Geçgin’in de belirttiği gibi Sfenks figürü Oidipus’un eşlikçisi ve bahanesidir: Sfenks’e karşı ve Sfenks sayesinde şehri ele geçirir.¹ Biz bir adım daha atıp şunu da söyleyebiliriz: Oidipus

1. “Oidipus, şehrin girişini tutan Sfenks’in sorduğu bilmeceyi doğru yanıtlar. Yanıt insandır. Böylece canavarın kendini öldürmesine neden olur, şehre girip kral olur, kraliçeyle evlenir.” *Radikal Kitap*, 21 Mayıs 2013.

şehre girmekle “insan” olmuştur, ama Thebes de ancak Oidipus’un girişiyle şehirleşmiş, “Viyana” haline gelmiş, sadece efsanelerin değil, *trajedinin* de sahnesi olmuştur. Şehirle Oidipal anlatı arasında zorunlu bir bağ vardır, Freud’un kendisi belirtmemiş de olsa.

Ama hiyerarşi sorusunu ortadan kaldırmıyor bu: hangisi bağımsızlaşabilir, hangisi hep bağımlı? Şehrin Oidipus-dışı anlatıları olabilir; mesela, nostaljinin de nesnesidir şehirler, Aragon’un *Paris Köylüsü*’ndeki gibi (1926); ya da bir isyanın zorunlu sahnesi, hatta asıl kahramanı olarak sunulabilir, Zola’nın yaptığı gibi; ayrıca, detektif romanının hiçbir zaman düpedüz “kırdı” geçmediğini, bir sahil kasabasında geçiyor olsa bile en azından bir arka plan olarak hep büyük şehrin “opaklığına”, nüfuz edilmezliğine ihtiyaç duyduğunu hatırlayalım. Şehir belki Oidipus’suz yapılabilir²; ama Sofokles’in adamı hiçbir zaman şehirsiz yapamaz (onu en son Kolonos’ta dolanırken görürüz, sonra kaybolur). Şu halde şehir bağımsız (veya sabit), Oidipal dram ise bağımlıdır – ama bu durum, şehri *Aylak Adam*’ın asıl kahramanı, asıl “konusu” yapmıyor. Şehir bir bahanedir Atılğan’da, bir mazeret. Işın’ın saptadığı o “süreksiz tanışıklıklar”ın, “önünden geçen bir daha geçmiyordu”nın ve asıl *kaçırılmış/kaçırılacak randevuların* sahnesi olarak şehir, evet, önemsiz değildir, ama yine de bahanedir. Aylak’ın arzusu (ve evet, *bu arada* Oidipal dramı) ancak orada sahnelenebilir, randevular ancak orada peş peşe kaçırlır. Yine de bu randevuların kaçırılması için gerekli olan sahneyi o arzunun kendisi yaratmıştır. Şehir belki daha önce hiç olmadığı kadar romanın kurgusuna, yapısına sızar *Aylak Adam*’da – ama artık asıl romansal güce, arzuya bağımlı kılınmış, arzunun dolantılarıyla işlenmiş olarak. Elimizdeki ilk “şehir romanı” aynı anda şehirden de taşıyordur.³

2. Ama bütün bu farklı, “Oidipal-olmayan” anlatıların içinden de *arzunun* okunun geçtiğini hissetmez miyiz, bazen dimdik, dosdoğru, bazen savrularak, sağa sola saparak ya da kısa düşerek?

3. Yusuf Atılğan’ın *mekânsal* bir imgelemi olduğunu biliyoruz: mesafelerle, mekânsal farklılaşmalarla kurmuştur işini, daha *Bodur Minareden Öte*’den beri; öyküler köyden kasabaya, oradan şehre giden bir eksen üzerinde dizilir, çeşitlenir. Şüphesiz *Aylak Adam*’da da Karaköy-Taksim-Nişantaşı’nın “Bermuda şeytan üçgeniyle” bize bir şey söylenmek istenmiştir. Öte yandan “niyet”, söylenmek iste-

Fethi Naci bir Marksist olarak diyordu ki Atılğan “bu baba işini” hiç karıştırmayaydı her şey daha güzel olacak, elimizde daha doyurucu bir kitap olacaktı. Şu bakımdan haklı olabilir: baba da, tıpkı şehir gibi, bir bahanedir – ama her türlü Oidipal anlatının *zorunlu* bahanesi, zorunlu günah keçisi. Aylak Adam da, yazarının gözü önünde, kendi öyküsünü (demek bir bakıma romanı) babadan, babanın engelinden başlatır. Bu Oidipal sunuma saygı duymak durumunda-yız, en azından bir noktaya kadar.

Babalar ve Yazarlar

Üçüncü bölümün sonlarındaki “otoanaliz” denemesinde Ayşe’ye söyler bunu: Beni anlamak için babamı, babamla ilişkimi anlamak durumundasın. (Ayşe ses çıkarmaz.) Anneyi hiç bilmemiş, babaya ve teyzeye açmıştır gözünü. Baba sefihtir, sürter, geç vakit sarhoş gelir. Ayşe’ye iç dökümünden: “Pek küçükken yanaklarımı öpmeye yaklaşan adamın kara bıyıklarından gene o korkuyla karışık iğrenmeyi duyar mıydım, yoksa bunu sonradan mı düşündüm, bilmiyorum. Bu seyrek yaklaşımları ‘içilmiş şarap kokulu öpüşler’ olarak hatırladığıma göre, onlara bende yarattıklarını sandığım duyguyu ilerde eklemiş olacağım. O yaşta, içilmiş şarap kokusu elbette bilemezdim. Ben onu daha çok, ‘çocuğu yatır’ sözüyle hatırlıyorum.”⁴ Adam azgındır, hani “dişi sineği kaçırmayan” cinsinden. Bunu daha ilk kısmın ikinci bölümünde, eve sarhoş dönmüş Aylak’ın rüyasından öğreniriz:

Şimdi lağımın içinde yüzüyor. Koku artmış. Bu şehrin böyle bir lağımı olsun ummazdı. Işıklı. İki yanındakapılar var. İnsanlar girip çıkıyor. Beyaz

nen, tıpkı ustası Faulkner’da olduğu gibi, bu yerel belirlenimlerden de taşar. O ilk söyleşilerin birinde, “Niçin siz de adam gibi bir köy romanı yazmadınız” sorusuna, “Evet, bir köy romanı yazacağım ama sizin beklediğiniz olmayacak” mealinde bir cevap vermiştir. *Anayurt Otelinde* Zebercet’in yeri, o kadının geldiği büyük şehre ve kasaba otelinde fazla kalmadan çekip gittiği köye oranla belirlenir, ikisi de erişilmezdir. Böylece roman kendi mekânsal işaretlerinden taşar.

4. Sunumun “klasik” Freudculuğuna dikkat edelim: Tıpkı Freud’un “Kurt Adam” vakasında yaptığı gibi, belirleyici deneyimin oynak, belirlenmez zaman-sallığına (“önce mi, sonra mı”) işaret edilmektedir.

önlüklü bir kadın ona doğru koşup önünde duruyor. “Ah,” diyor. “Baban sandım seni. Sizin evde hizmetçiydim ben. Tıpkı baban gibisin. Bir bıyıkların eksik.” “Defol, babama benzemem ben.” “Niye kızılıyorsun? Babaya çekmek kötü bir şey mi? Yaman adamdı senin baban.” “Defol. İstemiyorum.” “İstesen de istemesen de onun gibisin sen. Bak nasıl bakıyorsun bacaklarıma.” “Hayır, hayır, sus!” Kadın gülüyor. Korkunç bir öfke kabarıyor içinde. Üstüne yürüyor. Ama kadın artık yok. Çevresinde kendi halinde insanlar var. Kokuyu duymuyorlar mı? Oysa çatlayacak. Ya bu dondurucu soğuk...

Küçük Aylak babasını hep evdeki dişi canlılara arkadan yanaşırken yakalıyordur. Ayşe’ye iç dökümünden:

Okulda bize öğrettiklerinden başka şeyler de öğreniyordum. Artık evde neden sık sık hizmetçi değiştiğini anlıyordum. Ah bu kadınlardaki sıvışkan, arka sallayışlı dişilik! Babamın bıyık buruşları! Kaçamak çimdikler; mutfakta, sırtları kambur sarılmalar! Babamda korkunç bir kadın düşkünlüğü vardı. Onun gibi olmama kararını, bu iğrençlikleri gördükçe vermiş olacağım. Salt onun rahatını kaçırmak için üstlerine giderdim. Tokatlardım beni. Nasıl istiyordum bu dayakları bilsen! Onlar beni ‘babayı sevmeme’ azabından kurtarıyordu ... Okuldan suratımda çürükler, tırnak yaralarıyla döndüğüm günler babam, ‘Görürsünüz, adam olmayacak bu çocuk,’ derdi. Konuşmazdım. Sevinirdim. Babam adamsa ben olmayacaktım. ‘Büyüyünce bıyık bırakmıyacam,’ derdim kendi kendime. Ertesi gün daha çok dövüşürdüm. Ötekiler benden yıldılar. Öğretmenler babama yazarlardı. İyi ki okumamı istemiyordu. Yoksa ona inat okumazdım.

Atılgan psikanalitik literatüre ne kadar aşınaydı, bilmiyoruz. Söyleşilerinde o mecburi “kimlerden etkilendiniz” sorusuna verdiği cevaplarda Freud adı geçmez. Ama bu pasajda olağanüstü bir analitik dikkatin belirdiğini söylemeliyiz. İki noktada. İlki, Işın’ın dikkat çektiği cümle: “Babam adamsa ben olmayacaktım.” Aylak’ın her şeyi, Freud’un terimiyle bir “reaksiyon formasyonu”dur: tepkiyle, kaçınmalarla, “öyle olmama” isteğiyle belirlenmiş bir davranış tarzı.⁵ Ama sadece tepki-oluşumu mekanizmasının özlü romansal ifa-

5. J. Laplanche ve J.-B. Pontalis şu tanıımı veriyorlar: “Bastırılmış bir isteğin yüz seksen derece karşısında yer alan ve ona bir tepki olarak kurulan psikolojik tavır ya da habitus.” *The Language of Psycho-Analysis*, Londra: The Hogarth Press, 1973, s. 376.

delerinden birini vermesinde değil, Freud'un süpereo kavramını devreye sokuşunda da görebiliyoruz bu analitik hassasiyeti: suçluluk azabından arınmak için cezayı kışkırtmaktadır.⁶

Baba dövdükçe çocuk pişer; sınıf arkadaşlarından öğrendiklerinin üstüne evde gördüklerini ekler. Bu bağlamda önemli sahne Zehra teyzeyle ilgilidir. Anne vekilidir ve çocukla çok bağlıdırlar birbirlerine. Ayşe'ye iç dökümünden: Çocuk babanın eve geç gelmesinden, hatta hiç gelmemesinden memnun gibidir, çünkü teyzeyle o "iki kişilik toplumu" kurduğunu hisseder. Babanın gelişi, bu tamlığı bozuyordur. Ama adam gelir ve çocuğun tanık olduğu bir sahnede teyzeyle saldırır:

İlkokulu bitirdiğim yaz, bir gün odada dergi okurken kapı çalındı. Açılıp kapanınca babamın sesini duydum: 'Hizmetçi nerde?' Teyzem, 'Dışarı çıktı,' dedi. 'Ya çocuk?' 'Ortalıkta yok. O da çıkmış olacak.' Sonra bir sessizlik... Eğilip aralık kapıdan baktım. Babam bir koluyla teyzemin etekliğine kaldırıp sarmış, öteki eliyle çıplak bacaklarını okşuyordu. 'Zehra, şu bacakların yok mu' dedi. Çevrem kararır gibi oldu. Fırladım. Üstlerine atıldığımda bacaklar hâlâ çıplaktılar. 'Bırak onu, bırak!' diye bağırdım... Elini ısırdım. 'Uyy, anam!' dedi. Dişlerim acıdı. Birden sol kulağıma yapıştı. Pis, yakıcı bir acı duydum. Teyzem, 'Ah! ne yaptın?' diyordu. 'Kulağı yırtıldı. Alçak, kulağını yırttın onun! Kulağı yırtıldı.' Ağlıyordu. Sonra düştüm. Kafamdaki ses durmadan 'Kulağı yırtıldı' diyordu. Kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı...

Fethi Naci'nin "hiç olmasaydı bir şey kaybedilmezdi" dediği kısım, bu kadar ısrarla, ayrıntıyla anlatılmıştır. (Ayşe'nin Aylak'a ilk "yeter, anlatma istersen"i bu noktada gelir.) Ama reaksiyon formasyonu konusuna devam edelim. Maruz kaldığı travmatik sahne, çocukta bir "semptomun" gelişmesine yol açar: gerginlik ve çatışma alanında hep kulağı kaşınacaktır artık.⁷ Ama sadece semptomunu değil,

6. Bu süpereo/suçluluk bahsini daha çok kitabın Ayhan Geçgin kısmında kurcalayacağız. Ama aktardığımız pasajın gösterdiği bir şey var: Babanın bir tokadı yetiyor Aylak'ın suçluluktan kurtulmasına.

7. Aylak, himaye ettiği ressam Sami'nin atölyesinde kendi portresine bakmaya gitmiştir: "Sehpanın önünde durunca şaşı. Görmeğe alıştığı portrelere benzer miyordu. Önce bir sol el gördü. Parmakları çevik, sinirli, tedirgin bir eldi bu. Kahverengi bir kulağa uzanmış ama daha yetişmemiş: boşlukta. Bu çocuğun anla-

bütün *kişiliğini* de bir reaksiyon formasyonu olarak geliştirir. Baba komisyoncudur ve hep iş peşindedir, oğul kazançtan geri çekilir. Baba tenseldir, oğul zihinsel. Baba “bu çocuk adam olmayacak” demiştir Zehra’ya (tıpkı Freud’un babasının annesine dediği gibi⁸), oğul da “*zaten* olmayacağım” der. Baba bıyıklıdır, öyleyse oğul da kavga ettiği adamları sırf bıyıklı oldukları için daha çok hırpalayacaktır.

Ama tepki oluşumu bir *savunmadır*, bir baraj: tanımı gereği yetersizdir, kötü inşa edilmiştir. Zaten orada bir savunma olduğu, ancak nevrozda, demek problemde, demek savunmanın tam işlemediği, kaçaklarla, sızıntılarla, kısmi patlamalarla başa çıkılamadığı anda anlaşılır. Reddedilen eğilimler, özellikler, kısmen kılık değiştirerek kendilerini *savunmanın içinde* yine ifade imkânı bulurlar.⁹ Zıt özellikler bile kaçtıkları şeyden pay almışlardır. Sıralayalım. Baba açgözlü bir biriktiricidir – oğlun parayla ilişkisinde de bir tuhaflık,

ması kabil miydi? Demek insanların huylarıyla ilgili asıl davranışlarındaki ayrılığın yalnız tiklerinde olduğunu biliyordu. Dönüp baktı. Ötekiler de oradaydılar. Konuşuyorlardı. Sami’nin elini tutup sıktı. ‘Beni biliyorsun’ dedi. Ötekiler sustular. Birden sıkıttığı eli bıraktı. Kızardı. Yatılı okulda bir sabah dalgın, kendi erkekliğiyle oynarken bir arkadaşının, üstünden yorganı çekiverdiği andaki utanmaydı duyduğu. Artık uzun zaman buraya gelemeyecekti.” Tik konusu, yırtıp attığı öykülerin birinde de işlenmiştir: “Sonra yarıda kalan hikâye! Tiklerden bahsetmişti. Boynunu kütleten bir adam vardı. İyi ki bitmemişti.” Ahmet Oktay, daha önce de zikrettiğim yazısında, Aylak’ın “tuhaf, nedensiz edimlerini” vurgulamıştır. Tikler hep tuhaf, nedensiz görünür, ilkin böyle görünmeleri de hedeflenmiştir. Ama Oktay’ın da belirttiği gibi, fazla gecikmeden bir açıklama ya da bir ipucu gelir (çoğu zaman babaya bağlanan). Semptom tuhaftır ama okunabilir. Nitekim atölye sahnesinde de kulağa uzanan el tasviri, hemen eklenen mastürbasyon anısıyla eşleştiğinde, ressam Sami üzerinden bize uzatılmış bir psikanalitik okuma davetiyesi haline gelir, bu türden birçok gizli/açık çağrılardan sadece biri.

8. Freud *Düşlerin Yorumu*’nda aktarır bu anısını: Sekiz yaşındadır, evin oturma odasında çişini tutamaz. Baba: “oğlan adam olmayacak”. *Standart Edition IV*, Londra: Vintage Books, s. 216 (bundan sonra *SE* olarak kısaltılacak).

9. Laplanche ve Pontalis, bu türden defans mekanizmalarının ancak “*model mekanizmalar*” olduğunu ve “pratikte, gerçek bir tepki-oluşumuna bakıldığında, öznenin kendini savunduğu karşıt dürtünün faaliyetinin de fark edilebileceğini” belirtiyorlar. Karşısında bir savunma (teпки-oluşumu) kurulan bu dürtü, “öznenin edimlerinin belli anlarında veya belli kesitlerinde kendini apansız patlamalarla ortaya koyar.” *A.g.y.*, s. 378.

bir bulanma olduğu hissettirilir. Cömerttir ilk bakışta, ama öyle kolay veremez; bazen para eline yapışıyor gibidir. Mesela parasız dayı oğluna hiç yardım etmez: “Avukat ona bir tuhaf bakıyordu. Geçen defa, ‘Siz ki’, demişti, ‘paraya el sürmek bile istemezsiniz!’ Elbet anlamayacak. O da hısım akrabaya *gönülsüz* yardım edenlerden değil mi? Öf, sıcak burası.”¹⁰ (*abç*) Baba ticari açıdan etoburdur, bu da fiziksel açıdan “yıldırıcı” olur, boks dersi alır.¹¹ Oğulun aylaklığı da *komisyoncunun* biriktirdiklerinin hem sonucu hem benzeri: O da herhangi bir şey *yapmadan* sürdürüyordur hayatiyetini. Bu açıdan babadan belki tek farkı, parayla ilişkisindeki “sürtünme”dir: tam olarak akışkan ve görünmez değildir Aylak’ın parası, ona gelirken de yapışıyor, zorluyordur, elinden çıkarken de.

Başkalarının ikiyüzlülüğünü deşerken Aylak’ın kendi etik açmazlarını, sancılarını da ele vermesini sağlıyordur anlatı – Fethi Naci’nin ve başka okurların aldığı *romansal* tadın başlıca kaynaklarından biri olmalıdır bu ahlaki sorgulama. Ama psikanalitik bakışın gördüğü başka bir şey vardır: Baba Aylak’a sadece maddi servet bırakmakla kalmamış, bir *arzulama modeli* de sunmuştur. Hizmetçiyle ilgili rüyayı aktarmıştım; rüya çoktan gerçekleşmiştir, çarpık bir biçimde de olsa. Ayşe’ye iç dökümünden:

10. Savurganlıkla tutukluk arasında gidip gelir. Romanın açılış cümlesini izleyen parantez içindeki bölüm: “İçimdeki sıkıntı eridi. (Bu sıkıntı garsonun yüzündendi. Öyle sanıyordum. Paltomu tutarken yüzünü görmüştüm: Gülmekten değil sırtıtmaktan kınışmış, gözleri, ne derler, sınaşık mı, yok yılışıktı. Para versem eli elime yapışacaktı. Vermedim.)” Bu yapışkanlık, bu kayganlık eksikliği, Aylak’ın parayla ilişkisinin bir yüzünü tanımlar. Taksitle eve dönerken: “Yol çok kısa geldi ona. Şoförün parasını verdi. ‘*Umduğundan çok vermeli. Canım tek kelime duymak istemiyor.*’” Bir balıkçıya, o zaman için inanılmaz bir para olan yüz lira verip tek bir balık alır; sonra iç konuşması: “‘Yoksuldan çalıp Tanrıya verdi!’ ‘Tanrıya değil, bilirsin. Hem ben çalmadım.’ ‘Ama verdiğin çalınmış paraydı.’ ‘Ne yapсын insan, kaldırıp denize mi atsın kendini? Bu dünyada onun başka türlü sü yok!’ ‘Var. Alın terinin kazandığı..’ ‘Sus, onları da bilirim. Çalamadıkları, kolayını bilmedikleri için terlerler. Görmedin mi balıkçıyı? Yüzlüğü almadı mı?’ ‘Balıkçı senin neden verdiğini anladı.’ ‘Sus, sus artık!’”

11. “Ertesi yıl kolejde boksa başladım. Ötekilerin benden yılgınlığı hoşuma gidiyordu. *Kaskatı* bir adam yapıyorlardı beni. Spor hocası, ‘Sen gerçekmiş gibi dövüşüyorsun,’ derdi.” (*abç*)

O yaz gene evde hizmetçiler değişiyordu. Birini hatırlıyorum. Bendeki somurtkanlığın arkasında gizli kadın düşkününe fark etmiş olacaktı. Eteklerini sıyırıp dolgun, beyaz bacaklarını gösterir, ‘Korkma, gel! Yemezler seni,’ derdi. Kaçardım. Babamın gelmediği geceler, koca evde onunla yalnız olduğumu bilmenin tedirginliği! Böyle geceler, çıkıp bir otelde yatmadığıma göre, bu tedirginliği istiyordum demek. Yatağa uzanır, merdivenlerdeki çıtırtıyı beklerdim. Başım uğuldardı. Kapıda durup, ‘Gireyim mi?’ diye sorardı. Tanıyamadığım bir sesle, ‘Hayır!’ derdim. Bedenim yanardı. ‘Kapıyı sürgülemediğini biliyorum,’ derdi, ‘İstiyorsun. Hadi, gel deyiver.’ Uzayan sessizlik! Kadının sesinin yumuşak çağrısı. Nice sonra, ‘Bacaklarımı düşün,’ derdi. Düşünürdüm. Babamın sesini duyardım: ‘Zehra, şu bacakların yok mu!’ ... Bir gece merdivenlerdeki çıtırtı biter bitmez, konuşmadan girdi. Üstüme atılışındaki çabukluk! Onun bilen, hoyrat dişiliği! Terleyen insan etinin şıkırtısı! Bıyıklar, bıyıklar! Bacaklarına dokunmadım. İnan bana, dokunmadım! Ayrılınca, ‘Babandan yamansın sen,’ dedi. O zaman vurdu. Oda karanlıktı. Işık olsa onunla yatmayacağımı biliyorsun, değil mi? Bacaklarını görseydim bunlar olmazdı. İnanıyor musun? Bacaklarına dokunmadım; inan dokunmadım!

Son derece anlayışlı ve kibar Ayşe’nin ikinci “yeter”i bu noktada gelir: “İnanıyorum. Canım benim, anlatma artık!” Romanın asıl temasını (hatta “niyetini” de diyebiliriz) hissettiren, vurgulu, ısrarlı pasajlardır bunlar: Komisyoncunun, tam bir “rol modeli” değilse bile, bir arzu modeli olarak önemini sezmemiz istenmektedir. Atılgan Freud’u hiç okumamış da olabilir – ama nedense son derece “ortodoks” bir Oidipal anlatı çıkıvermiştir elinden! O kadar ki, arzuyu ve haz potansiyelini babanın yaşağının/yasasının yarattığı bile hissettirilir: çocukla anne figürünün henüz dar anlamıyla cinsel olmayan (“falluşçu” olmayan) birliğinin arasına giren baba, Aylak’ın daha sonra nelerden *cinsel* haz alabileceğini de belirlemiştir. “Çıplak bacaklı kadın düşleri başladığı zamanki umutsuzluğum! Hiç kimse erkek yaratılmanın azabını benim kadar çekmemiştir. İçimdeki batıcı kadın isteğinden kurtulmak için boyuna okurdum. Olmuyordu.” Bu “bacak” sabitlemesi, doğrudan babadan tevarüs edilmiştir.

Şimdi, romanda Oidipal kurgu bundan ibaret olsaydı, Naci’ye ve öbür anti-Freudculara kısmen hak verilebilirdi. Çünkü hazzı sadece kendine saklayan bu yasakçı baba figürü bir bakıma fazla kitabidir, *Totem ve Tabu*’dan çıkmış gibidir. Üstelik romanın başka bazı ana-

litik sezişlerini, en başta da reaksiyon olgusunu içerebiliyordu: mesela kadınların bacaklarıyla değil de sadece elleri ya da saçlarıyla heyecanlanmak gibi bir durum ortaya çıkmaz: o da arkadan kaydedilen “biçimli” bacaklara yönelir. Aslında babanın Zehra Teyzeye yanaştığı o “ilksel sahne” çok da travmatik değildir.¹² Babanın azgınlığını zaten biliyordu; küçüktür ama anlamlandırabilecek yaşıydı. Kitaba uygun gidiyordu her şey, fazla uygun.

Bu noktada Vüs’at O. Bener’le bir mukayese yararlı olabilir. Bener’in en önemli öykülerinden “İlki”nde (*Aylak Adam*’la aynı yıllarda yazılmış) baba çocuğu yatılı okula gönderirken ona bazı öğütlerde bulunma görevini yerine getirmektedir:

Beni okula bırakmazdan bir gün önceki hali daha garipti. *Sinsice neşeli gibi ... Çekingen, konuşmasını bekliyordum. Bu kez hemen başlamadı. Uzun uzun düşünür göründü. Neden sonra: “Sana bugün şöyle böyle bildiğin şeyleri anlatmam lazım geliyor da...”* demişti. Önceleri oldukça gizli kapaklı anlatıyor gibiydi, sonra birden açılmıştı. Açık açık: Buna “şu” derler diyordu. Şöyle şöyle olur. Başımı önüme eğmiş dinliyordum. Arada bir kaçamak bakışlarla onu gözlüyordum; ağırbaşlı denebilirdi, *ama birden de gülüverecekmiş gibi. Gözleri yumuşak, mavimsi, parıltılı. Gözlerinin parıltısı acayip, dudakları ıslak. “Bunları başkalarından öğrenip kötü yollara sapacağına...”* diyordu. Gırtlığının iri çıkıntısından *alamıyordum* gözlerimi. (*abç*)

Başkasının arzusuna, o arzunun kımıldayışına maruz kalmaktadır çocuk. Hissettiği bütün o bulanık duygu “gibi” sözcüğüne yüklenmiştir: “Sinsice neşeli gibi... birden gülüverecekmiş gibi.” Öyküde daha önce de bu arzunun taşıyıcısına, babanın hem diri hem de zavallı bedenine, *etine* işaret edilir: “Sedirde bir bacağına dikip uzakla-

12. Freud’un Kurt Adam vaka-öyküsünde işlediği ünlü “ilksel sahne”, çocuğun çok küçük yaşta (belki konuşmayı da henüz tam öğrenememişken) tanık olduğu, tam *anlamlandıramadan* maruz kaldığı bir cinsel sahnedir: ne olduğunu tam bilemeden *Öteki’nin arzusuna* tanık olur çocuk. Bu ilk karşılaşmanın kendisi travmatik değildir, çünkü çocuk bilmiyordu ne olup bittiğini – ancak *sonraki*, ikinci bir olay, bu bellek kaydının canlanıp travmatik bir etki kazanmasına yol açar. Beliren iğrenme ve/veya zevklenmenin kaynağı, ne ilk olaydır ne de sonraki: birincinin sonradan ikincide patlak vermesidir. Travma hiçbir zaman kendi ânında değildir, hep retroaktiftir.

ra dalan babamın fanilasından gözüken göğsüne bakmıştım, tek tük kıllar. Boynunun derileri kırışmış. Bir kadın gövdesi gibi aktı gövdesi. Hamama götürdüğü gün görmüştüm, sırtında kırmızı, kurumuş sivilce izleri vardı. Annemin, ‘tüysüz erkekler merhametsiz olur’ dediğini anımsamıştım. Sonra kavgalarını.” İksel ya da değil, cinselliğin *vuruşu*, bütün dengeleri bozan, iğrenmeyle zevk arasındaki sınırı çiğneyen, ikisini birbirine benzeten darbesi, hiçbir yerde bu kadar “canlı” bir ifade bulmamıştır. Aylak Adam cinselliğin azabından söz eder: ama azap ya da değil, arzulama işini ve ötesini üstlenecek ve gereğini yapacaktır (nitekim yeniden bulunmuş Ayşe ile üçüncü kısımda cinsel sevinç bakımından mükemmele yakın bir zaman geçirirler Suadiye’de, tatsız “otoanalize” rağmen). Şöyle mi diyeceğiz öyleyse: *Aylak Adam*’da baba, babanın yasağı, engeli, tıpkı psikanalizin kitaplarında (özellikle Amerikan psikanalizinde) olduğu gibi “normalleştirici” bir etken midir: çocuğu ensestten, ilksel birliğin hazzından feragat etmek pahasına, sonraki “normal” ve olabildiğince doyurucu çiftleşmelere hazırlayan, ittiren bir faktör? – Eğer Atıl-gan’ın Oidipus kurgusu bundan ibaret olsaydı, sadece Naci’nin söylediği gibi “lüzumsuz” olmakla kalmaz, bir yazar açısından daha da kötüsü, düpedüz *yavan* kalırdı: Hepimizin böyle bir düzenleyici engeli vardır, suçu yüklediğimiz, ama gizli gizli şükranla andığımız. Oysa Aylak’ın azgın babası sadece normalleştirici bir yasadan ibaret değil; bir kehanette de bulunuyor: “adam olmayacaksınız!”

Nedir adam olmamak, sadece “bir baltaya sap olamamak” mı? Daha ilksel bir anlamı, ima edilen geçişsizlikte yatar. Çocuk, çocukluktan çıkıp erkek haline gelemeyecek. Koca ve baba olamayacak, benim gibi *çocuk sahibi* bir kişi olamayacak, doğurtamayacak: kuşaklar arası geçiş ve devir işini benim gibi üstlenemeyecek. (Romanın ilk okurlarından Can Yücel bunu fark etmişti.) Ama mesele bir “soy kurumamasından” ibaret değildir; bunun da ötesinde, babanın kendisinin hiç farkında olmadığı daha uğursuz bir lanet sızmıştır o öngörüye: bir eşte karar kılamayacaksın, “iki kişilik toplumu” kuramayacaksın, dönenip duracaksın, hiçbir kadında aradığını bulmadan bir ilişkiden öbürüne kayacaksın. Bu, Aylak’a babadan kalan arzu modelinin de asıl anlamıdır. “İmkânsız arzu” olarak adlandırabiliriz. Öte yandan, tek öğretmeni, hatta en önemli öğretmeni baba

da değildir. Ama kadınlar bahsine geçmeden önce Aylak Adam'ın “yazarlığıyla” ilgili de birkaç şey söylemek zorundayız, çünkü babayla ilişki asıl bu noktada gerçekleşir.

■ ■ ■

Yazarlık, “normalleşmenin” hem olduğunu, hem de aslında hiçbir zaman olamayacağını belli etmesiyle önem kazanıyor. Aylak Adam aslında çok değer verdiği, inceden inceye işlediği öyküler yazmaktadır, otobiyografik öğeler de içeren (“tikler”). Bu öyküler ilk planda babanın olumsuz kehanetine dolaysız bir cevap olarak görülebilir: adam “sen üreyemeyeceksin” mi demişti – al sana üretim! Daha dolaylı olarak bir reaksiyon formasyonu da işliyordur: komisyoncu okumaya önem vermediği, hatta “okuyup da ne olacak!” dediği için okumuştur çocuk; ergenlikte patlak veren libidosunun basıncından kaçmak için ve yine o libidonun enerjisiyle okumuştur. Yazdıkları, bu “yüceltim” (Freud) işleminin ürünüdür. Sonra, romanın tam orta yerinde, bunları yırtıp çöpe atar. Niçin? Romanda ne kendisi ne de yazarı bir açıklama sunar. Beğenmiyor değildir bu parçaları, başarısız veya sakil buluyor değildir. Çatallanmış bir eylem olarak düşünebiliriz bunu, eşzamanlı iki hamleden oluşan bir *edim*: babanın kem kehanetini hem içermeyi hem de ters döndürerek aşmayı, öyküleri yazmak ve yırtmakla yaptığını hissediyor gibidir. Başarı ve yenilginin iç içe geçtiği bu ikili manevra, bir hâkimiyetin de göstergesidir: oğul, babanın kendisini reddederken Babanın Adını (Lacan) üstlenmeyi ve böylece *simgesel düzende* yerini almayı başarmıştır. Bu “yer” ona rahat, istikrarlı bir varoluş kazandırmamış olabilir; ama doğumundan bile önce ona ayrılmış olan simgesel yeri şu ya da bu oranda sahiplenebilmiştir. Simgesel düzen, dilin ve yasağın/ yasanın alanıdır; ama en temelde, *ikamelerin* alanı: bir şeyin yerine başka bir şeyin konulabildiği, bir sözcüğün yerine bir başkasının kullanılabildiği, bir arzu nesnesinin yerine bir ötekinin kabullenilebildiği bir düzlem, arzunun kaygan düzlemi. Aylak Adam dilsel gösterenlerle oynayabiliyordur, yazardır. Hep aynı ideal aşkı arasa bile, bu arayış içinde nesnelerini değiştirebilmektedir. Ve babanın tahakkümüne, yasağına karşı çıkarken (çıktığı için) kendi özerk yasasını ge-

liştirmeyi, böylece *genel olarak Yasayı* daha da içselleştirmeyi başarmıştır.¹³

Bu bir “normalleşmedir”: Aylak da normların, kuralların, uzlaşımların dünyasında, çok taraflı sözleşmelerin dünyasında kendisi de huzursuz, şikâyetçi bir “taraf” olarak faaliyet halindedir. Ama açıkları, kaçakları da vardır bu normalleşmenin. Baba figüründe bir içsel ayrışmanın varlığı fark edilmiş olmalı: seilmeyen, yasağına şiddetle karşı çıkılan baba ile tam da bu şiddet sayesinde süzülüp içerilen bir yasallık. Jacques Lacan bunlardan ilkinin “hayali baba”, ikincisini “simgesel baba” (ya da “Babanın Adı”) olarak niteler. Romanda bu ayrımı işaretleyen bir yapısal özelliğe dikkat edelim: Baba, anlatının şimdiki zamanına, mimetik sahnesine ait bir aktör değildir: onu bize tanıtan, dışsal anlatıcının veya başka karakterlerin bakış açısı değil, Aylak’ın anı ve yorumlarıdır hep. Aylak’ın şimdiki zamanda yaşadığı olayların babanın sonucu olduğu söylenebilir – ama bunu söyleyen de Aylak’ın kendisidir zaten: “Bende gördüğün her şey...” Ve roman ilerledikçe babanın muhteşem bir bahane olduğu sezilmeye başlanır (Fethi Naci dikkat çekmişti buna: Aylak Adam hep suçu başkalarına atar, diyordu, hep bahaneleri, mazeretleri var, baba da bunlardan biri). Şikâyet konusu olan, “hayali babadır”, *fantastik* bir baba – ama bu “bahane”, “hayali” ve “fantezi” terimleri bir yanılgıya yol açmamalı: “hayali” demek, herhangi bir gerçeklik payı içermiyor demek değildir; tam tersine her hayal, her fantezi, çok sabit bir gerçeklik nüvesi çevresinde şekillenir.

Burada romanın bir biçimsel özelliğine daha dikkat edilmeli: asıl gövdesiyle, kesintisizce gelişen doğrusal bir tahkiyeden değil, keskince veya dalgınca algılanmış an’ların, şimdi’lerin toplamından

13. Aylak’ın “varoluşçu” ideolojisi (kendi yarattığı yasaya uygun olarak yaşamak) yasağın süzülüşü, inceltilmiş biçimiyle içerilmesidir. Öykülerinde gösterdiği özen de buna işaret eder: “Güçtü, ama yılmıyordu. Bir cümle üstünde saatlerce durmak vardı. Kafasına yürüyenlerden birini seçmenin sorumluluğu vardı. Kelimelerin yetersizliğini öğreniyordu.” Önüne hazır gelen cümleleri değil, “kendini” yarattıklarını seçer. Ama asıl hâkimiyet, bu kendi yarattığı cümlelerin de yırtılıp atılmasındadır. Ve bu hâkimiyet de dilin/gramerin/yasallığın binlerce yıllık etkinliğinin ürünüdür. Tıpkı *kasutlu* bir kısırlığın da daha temel bir zürriyet zincirinin kişiye sunduğu seçeneklerden biri olması gibi.

oluşmaktadır. Anlatıcı (ya da yazar) bu kesikli dokuyu başı sonu belli bir “hayat hikâyesi” halinde bütünleştirmeye, yamamaya çalışmaz; bunu yapmaya çabalayan, Ayşe’ye sunduğu “otoanalizle” Aylak Adam’ın kendisidir. Ayşe bir yorum sunmaz, bazen “yeter” demenin dışında; ama sadece bir dinleyicinin varlığı bile Aylak’ın anlattıklarını ait olduğu yere, fantezinin alanına havale etmeye yetiyordur.¹⁴ Şu halde burada çapraşık bir durumla karşı karşıyayız: bu türden fantezileri deşmek, sökmek üzere tasarlanmış bir çalışma tarzının (psikanalizin) kendisi, Aylak Adam’ın yaptığı gibi bir fantezi inşasının aletine dönüştürülebilmektedir. Yazarın tutumu nedir bu noktada? Atılğan’ın ustaca seferber ettiği “serbest dolaylı üslup” kahramanla anlatıcının söylemlerinin net bir şekilde ayrışmasına çoğu zaman izin vermez (ve böylece kendi kahramanının sorumluluğunu üstünden atan yazarın rahat, risksiz, tuzu kuru bir “nesnel-lik” konumuna çekilmesine de).¹⁵ Yine de şöyle bir ayrım sezilebiliyor: kahraman, sonuçların bir şekilde nedenlere bağlandığı deliksiz bir hayat öyküsü kurgulamaya çabalarken, yazarın dikkati (“ustalığı”) daha çok kesiklerde, deliklerde, tutarsızlıklarda odaklanıyor gibidir.

Öte yandan babayla ilgili bu “yasaklanma” kurgusunun Aylak’ın tek fantezisi olmadığını göreceğiz. O kadar iyi düzenleyemediği, belki tam farkında olmadığı başka tutunma/tutarlılık imgeleri de vardır. “Kadınlara” geçebiliriz.

14. Bir edebi biçim olarak anlatının (tahkiyenin) fanteziyle ilişkisini en iyi tanımlayan, “Fantezilerin Vebası” kitabında Slavoj Žižek olmuştur. “Fantezi anlatının ilksel biçimidir, kökensel bir açmazı gözlerden saklamaya hizmet eder ... Psikanalizin nihai amacı, analize gelen kişinin dağınık, karışık hayat-deneyimini yine bir tutarlı anlatı haline getirmek (bütün travmaları o deneyime bütünleştirmek) filan değildir. Asıl sorun, bazı anlatıların ‘sahte’ olması, birtakım travmatik olayları dışarda bırakması ve bu dışlamaların bıraktığı yarıkların yamamaya çalışması da değildir. Lacan’ın tezi çok daha güçlüdür: ‘Niçin hikâyeler anlatırsınız?’ sorusunun cevabı, *genel olarak tahkiyenin* zaten temel bir antagonizmayı çözülmüş göstermek üzere ortaya çıktığıdır – bunu da antagonizmanın terimlerini bir zamansal diziliş içine sokarak yapar.” *The Plague of Fantasies*, Londra: Verso, 1997, s. 10-11.

15. Aylak Adam’ın yüzeysel “Sartreciliğine” karşı “Freudizmi” ilk devreye sokan da yine yazardır: ilk bölümden üçüncüye kadar, Aylak’ı adım adım o konuma kendisi kışkırtmıştır sanki – sonunda onu fantastik bir analizin sunabileceği tatminden de yoksun bırakmak üzere.

“Biri biter, öteki başlar”

Fethi Naci'nin bu kınama cümlesinde ortaya çıkar, babanın öngörüsünün anlamı: hep dönecek, dönecektir. Bunu asla bir sorun olarak görmeyenler vardır. Ama adamın kendisi için, en azından başlangıçta, bulmak aramaktan daha önemlidir; bulmak için başlar bu öykü, aramaya dönüşmek zorunda kalır. Varış, peş peşe ayrılışlara bölünür. Şu soru belirliyor: Güler'ler, Ayşe'ler, şaşı kadınlar, bir kısmı ismi var cismi yok, bir kısmı da cisimli ama isimsiz bütün bu dişiler, birbiriyle değiştirilebilecek öğeler olarak aynı “kaygan” düzlem üzerinde mi yer alıyorlar? “Şahsiyetleri” yok mu, diye sormuyorum (konu dışıdır): *yapıda* farklı işlevler, farklı katlar işgal etmiyorlar mı?¹⁶ Başka deyişle, Aylak'ın ilgileri hiç yön ve anlam değiştirmeksizin birinden öbürüne akıyor mu?

Öykü başladığında Aylak son sevgilisi Ayşe'den ayrılmış beş gün olmuştur ve henüz yeni bir ilişkisi yoktur. Şüphesiz arıyor, bekliyordur. Brooks'un söz ettiği o “ilksel, başlatıcı uyarılmışlık” hali bu romanın da hemen başında kendini gösterir. “Birden kaldırımlardan taşan...” cümlesinden hemen sonra şu gelir: “Sanki onu tanıyormuşum, görsem bilecekmişim gibi bakıyordum geçenlere.” İkinci kısım (“İlkyaz”) Güler macerasının başlamasına ve bitmesine, başlar-ken bitmesine ayrılmıştır. Yine “bugün bir şey olabilir” duygusuyla açılır bu kısım da. Karaköy'de bir tatlıcıda pencereden dışarıyı seyretmektedir Aylak (onu artık romandaki inisiyaliyle “C” olarak izleyeceğiz):

Sonra köşeyi gördü. Bazen, görünür bir sebep olmadan, insana önünden geçtiği bir yapı, bir sokak köşesi ... hayatında önemli bir yer tutacakmış gibi gelir. İşte bu köşede bugün bir şey olacaktı. Artık hep oraya bakıyordu. Gelip geçenlere göre orası, şehirde binlercesi olan basbayağı bir yerdi. Yoksa o mu büyütüyordu? ... Konuşan iki adam ayrılmak üzereydi-

16. Mesela bütün bu kadınlar, “B” hile, romanın şimdiki zamanının (“Kış”, “İlkyaz”, “Yaz” ve “Güz” olarak bölümlenmiş tek bir yıl) içinde yer bulurken, teyze tıpkı baba gibi bu olayların içinde yer almaz: anlatılan veya “yaşanan” öykünün başlangıcından önceki bir kayıp zamanın kadrosuna mensuptur.

ler. El sıkıştılar. ‘Çıkarın şapkalarınızı!’ Çıkardılar. İnsanlardan yenilik beklemek saçmaydı. Şimdi köşede iki kız durmuş konuşuyorlardı. Ayak-kapları topuksuzdu. Bak bu iyiydi. Yoksa?.. Yüreği çarptı. Birinin yağmurluğu devetüyü, öbürününki açık maviydi. İşte ayrılacaklardı. İçinden bağırdı: ‘Haydi, el sıkışın!’ Kızlar öpüştüler. Yerinden fırladı. Kapıdan çıkar-ken garsonun sesini duydu: ‘Beyim, para!’ diyordu. Elini cebine sokup ilk tuttuğu parayı çıkardı. Beşlikti. Buzdolabının üstüne bırakıp çıktı.

“O”nu bulma heyecanıyla yerinden fırlar ve fırladığı anda da bir çatallanmaya uğrar: “Tanrım, hangisi?” Çünkü ayrı yönlerle gidiyordur kızlar: “Devetüyü Yüksekaldırım’dan, açık mavi Tophane’den yana yürüyordu ... Köşede bir durdu. Sonra devetüyünün arkasından gitti.” Devetüyü yağmurluklu kız, C’nin birkaç gün sonra tavlacağı Güler’dır – öbürü de elbette “o”, romandaki şifresiyle “B”. Bu noktada metinde genişçe bir parantez açılır ve bir “sebeplilik ve rastlantı” tartışması yürütülür. Bu tartışmanın sahibi kimdir, yazar mı C mi? Serbest dolaylı üslup bu noktada kasıtlı bir belirsizlik yaratır. Önce C’ye atfedelim söylenenleri: “Tasadüf mü? Değildi. Bu şehirde en sevmediği yer Tophane caddesiydi. Belki vapur düdüklерinin çağrısından korktuğu için, belki de bu yoldaki fakültede geçirdiği sıkıcı günlerin etkisiyle sevmiyordu. Oysa Yüksekaldırım’ı severdi. Sonra Ayşe’ye gittiği günlerden kalma ayak alışkanlığı vardı. (Kişiyi habersiz yöneten alışkanlık...)” Ekrem Işın’ın her şeyi saf tesadüfe, büyük şehrin rastlantılardan yapılmış temposuna bağladığını görmüştük. Gerçekten de bu gerekçelerden hiçbiri çok inandırıcı değildir (belki “vapur düdükleri” dışında). Bu noktada C’nin rasyonalizasyonlarıyla yazarının sezışleri arasında bir ayrışmayı da hissedebiliyoruz. Yazar şöyle der gibidir: Hayır, gerçekten de tesadüf değildir, bir zorunluluk işlemektedir C’nin B’yi değil de Güler’i izlemesinde; ne var ki bu zorunluluk, C’nin örtü-açıklamalarından çok başka bir şey olabilir. Yazar, C’nin arzusunun hep olumluyla olumsuz arasında bölündüğünü daha önce hissettirmişti.¹⁷

17. İlk bölümde (“Kış), Ayşe’den ayrıldıktan sonra başka bir ilişki başlangıcı da yaşadığını öğreniriz. “İnsanlarla barışmak iyiydi. Böyle bir gün tatlıcıda bir kadınla tanıştı. Kadının çocuk gibi sık sık burnunu çekışı onu daha kadınlaştırıyor, hoşuna gidiyordu. Üç gün sürdü. Sık sık burnunu çekiyor diye kadını bıraktı.” İstekle isteksizliğin nesnesi aynıdır.

Ama Güler’in peşinden gider ve sonunda tavlalar. Bu takipte yine tuhaf, bulanık bir zorunlulukla rastlantı birbirine karışır. Kızın C’yi cezbeden bir özelliği yok gibidir, “düzgün kalçaları” dışında. Kız Şişhane civarında bir sokağa sapmıştır: “Bu yolu tanıyordu. Bu günün hep tuhaf tesadüflerle yüklü olduğunu düşünür düşünmez, içinde eskiden burada geçmiş, hatırlasa sevineceği bir şeyi unuttuğu duygusu belirdi. Hatırlayamıyordu. Bir gün canı sıkkın, tramvayla geçerken bu sokağı görmüş, ilk durakta inip ona gitmiş, ama hiçbir şey değişmemişti. Bu değildi. Unuttuğu bambaşka bir şeydi. Belki tramvaydan inip geldiği gün de aynı şeyi aramıştı.” Bu unutulmuş, bir türlü saptanamayan bulanık “şeyin” basıncıyla kızı izler ve sonunda ilgi çekmeyi, tanışmayı başarır. Güler de Akademi öğrencisidir; sonraki buluşmalarında C genç kızı okulu asmaya ikna eder. Sonra bu buluşmalar pastanelerden meyhanelere evrilir, fakat Güler yatmaya yanaşmayacak gibidir. Bir gün Güler’in kendisi ikramcı konumuna geçer: “Akşam yemeğini birlikte yiyeceğiz. Düşün, izinliyim bugün! Geceyarısına kadar seninleyim.” Boğaza giderler. Güler elbette sarhoş olur, kısmen C de. Adamın evine gelirler. Güler önce soyunmaya yanaşır (“Arkanı dön, n’olur!”) ama olmaz: “Yapamıyorum, dedi. Olmuyor. Oysa seni seviyorum, biliyorum. Ama yapamıyorum. Neden, neden olmuyor?” C, olgun, “Zararı yok,” der, “ağlama.” Birkaç gün sonra yine Boğaz’da İsmail Paşa Korusuna yürüyüşe gitmişlerdir. İki adam musallat olur: “Allah versin hemşerim, bize de yok mu?” C adamları döver (“kısacık bir kemik çatırtısı işitti”!). Güler kaçır, iskeleye iner. C de tatsız işi bitirdikten sonra kıyıya iner:

Yavaş yürüyordu. Acelesi yoktu. İskeleden ayrılan vapuru gördü. “İşte bu vapurla gidiyor, biliyorum. Yoksa onu son defa gördüğümü sanır mıydım? İyi. Bu gece arkadaşına olanları yazacak. ‘Onu bıraktım,’ diyecek. ‘İnsan onunla oldu mu başına daha korkunç şeyler bile gelebilir.’ İyi. Gitsin. İlerde, üç odalı evinde sıkıldığı zaman beni düşünmeyecek mi? Yazık.” Bekleme yerine girince içerdeki birkaç kişiye bakmadı. Biliyordu, gitmişti.

Güler olayı böylece birleşme gerçekleşmeden bitmiştir. Güler’in bu bitişi arkadaşı B’ye nasıl açıkladığını da öğrenemeyiz (kız daha önce B’ye iki mektup yazmıştır, kitapta bunlar verilir, ama sonra bir

mektup daha yazıp yazmadığını öğrenemeyiz). Korudaki sakillik midir genç kızın ürküp çekilmesine yol açan, sadece bu mudur? Onu Ayşe kadar, hatta B kadar bile tanıyamayız: İki mektubunda ve C'yle konuşmalarında birtakım motivasyonlar belirir, ama bunlar sanki bu bitişi hazırlamak için vardılar. Bazılarına bakalım.

Güler bir gün adama hep onu düşündüğünü söyler. “Beni çok düşünmeni istemem,” der C. Kız: “Nedenmiş o! Düşünmeden edemem, biliyorsun, seni seviyorum ben.” C'nin iç konuşması: “Sigarasını küllüğe bastırdı. ‘Nasıl kolayca söyleyiveriyor bunu. Sevmek! Kelimelere herkes kendine göre bir anlam, bir değer veriyor galiba ...’ Gene de sevinçliydi.” Sonra Güler C'yi çocukluğunun geçtiği sokağa götürür. C: “Ben o evi biliyorum, üç oda bir mutfaklı değil mi? ... Erkek en yakın lisede İngilizce öğretmenini. Karısı, onunla evlensin diye okulunu yarıda bıraktı ... Çoğu gece adam ya öğrencilerin yazılı ödevlerini düzeltir ya da gazete okur ... Kadının kucağında hep yamanacak bir şeyler bulunur. ‘Üğrunda fakülteyi bıraktığım bu rahatına düşkün adam mıydı?’ diye düşünür. Sonra dalar.” Güler'i çekilmez bir “şirinlik muskası” olarak resmeden sadece C midir? Hayır, bu noktada yazar da C ile müttefiktir: Güler, C'nin okumuş olamayacağı mektuplarında da *mutlu bir yuva kurmaktan başka bir şey düşünemeyen basit bir genç kız* olarak belirir. B'ye mektubundan:

Bugün sinemadan çıkınca eski sokağımızdan geçtik. Ona [C'ye] evimi gösterdim. “Yarıdan tezi yok, seninle o evde oturmaya başlayalım,” desin istiyordum. Ama demeyeceğini de biliyorum. Bir hafta önceki bir sözü aklıma geliyordu: “Erkek bıkıp kaçsın, çocuklar kuşpalazı olsunlar diye mi?” demişti. Köşeyi döner dönmez sanki bütün evlere saldırdı. Kapkaraydı içi. Onu dinleyen, şehri üst üste dolduran yapılarıdaki insanların içinde bir tek mutlu kişi yok bile sanırdı. “Neden bu kadar kötümsersin?” dedim. “Sen neden değilsin?” dedi, “çevreni görmüyor musun?” Sözlerinin doğru bir yanı var, biliyorum. İşte bizimkiler... Ama biz onunla mutlu olabilirdik. Neden beni anlamaya çalışmıyor? Oysa seviyor beni ... Beni anlasa, o da benimle aynı düşü görse!.. Geçen gün Cavidan'ın evlenmesini anlatıyordum. “Sevişmiyorlarmış” demesin mi! Şaşıtm. “Sen hiç gerçekten sevişen iki kişinin evlendiklerini gördün mü? Ben görmedim” dedi. Sevişmek dediği acaba neydi? Tuhaf, değil mi? Onun ne istediğini anlayamıyorum. Nasıl olur da bir insan, *küçük* bir evi, bir eşi, *iki* çocuğu olsun istemez? Ah bul-

dum işte: Bu bakımdan o da sana benziyor. Sen, “Yetmez bunlar!” demez miydin? (abç)

Yazar da C’nin gördüğünden farklı bir Güler resminin belirmesine izin vermez. Güler’in öyküdeki asıl işlevi, B’ye oranla yetersiz kalmaktır: yetinmeyen B’ye oranla, yetinmenin, ayağını yorganına göre uzatmanın temsilcisi. Kızı fazla basmakalıp bulduğu için kendisini terk etmeye zorlamış gibidir C. Ama burada Güler’in kişisel özellikleri önemsizdir, ya da önceden sipariş edilmiştir. C, Güler’e B’yi ararken gitmiş, onun B olabileceği beklentisiyle gitmiş ve orada B’yi bulamamıştır. Yazar da adamın zaten B’yi *kaçırmak üzere* Güler’e gittiğini belirtir, parantez içi bir müdahaleyle: “(Gene yanıldı. Açık mavili B idi. Onun arkasından gitseydi *hikâye bitecekti*. Ama o Güler’le gitti. Tesadüf mü. Değildi...)” Öykünün devam etmesi, ortaya bir romanın çıkması, Atılgan’ın Brooks’tan epey önce gördüğü gibi, arzunun hedefine varmamasına, hep başka yere kaymasına bağlıdır. Demek Güler’i kaçıracaktır, çünkü B’yi de her zaman çoktan kaçırmıştır. – Güler bir romansal günah keçisidir, daha zor bir hakikatin ortaya çıkması ya da düpedüz kitabın devam etmesi için harcanması gereken bir figür. Ya Ayşe, C’nin en içten duygularının, “otoanalizinin” dinleyicisi?

Ayşe kendi bakış açısıyla, kendi bölümüyle girer romana. İlk kısmın (“Kış”) üçüncü bölümü ona aittir. Güler’in duygu ve düşüncelerinin sadece “resmi” bir belgesi sunulur: mektup. Ama bu duyuları “canlı” halde izleyemeyiz: Ya C ile konuşmalarında adamın bakış açısından belirirler, ya da mektupta olduğu gibi kendi dolambaç ve kıvrımlarından arındırılıp bir okura teslim edilmek üzere resmileştirilmişler. Ayşe’yi “canlı” ve içerden izleriz. Üslup açısından C’nin kendi bölümleriyle Ayşe bölümü arasında hemen hiç fark yoktur. İkisinin de kararsızlıklarını, çatışık arzularını okumamızı sağlayan iç monologlarla örülmüştür bu bölümler. Kendi dolaysız deneyim anlarının içinde olduklarını gösteren kısa cümleler belirliyordur metnin tonunu.

Daha ilk kısımda, yaşça değilse bile hayat olarak “olgun” bir kadın olduğunu anlamamızı kolaylaştıran işaretler devreye girer. Ayşe’nin bir *bedeni* vardır (“Kış”ın üçüncü bölümü, “Bedeninin yükü-

nü öbür bacağına yükledi de biraz rahatladı” cümlesiyle açılır). Üstelik Güler’in “düzgün kalçaları” gibi dışardan görülen bir beden değildir bu: kendisi duyuyor, özlüyor ve bekliyordu: “Her gün öğleye doğru atölyesine girip sehpayı bakıyor, çalışma gücü yitik, kendini sedire atıyordu. Kulakları kapı ötesinin bütün tıkırtılarına açık, yalnız kanının damarlarındaki koşusunu duyardı. Son haftaya değin kendi etinin gürültüsünü bu kadar açık hiç işitmemişti.” Son haftaya kadar: bu son hafta, C’den ayrı geçirilmiş haftadır. Ayşe hâlâ onu özlüyordu. Bu arzuyu tanınması onu romanın zihnine ortak eder – aktardığım pasaj şöyle devam ediyor: “Kapıya yaklaşan ayak sesleriyle iki kere yüreği duracak gibi çarpmıştı. Birisi ‘geçerken uğramış bir arkadaş’tı, öbürü annesi. ‘Neyin var kızım?’ ‘Bir şeyim yok. Başım ağrıdı da...’ Herkes onun gibi değil miydi? *En az umutlanmaları gerektiği zamanlar en çok umarlardı.*” (abç) Bu noktada (aslında belki romanın her noktasında) C’den daha zekidir Ayşe: arzunun engelle bağıını sez(dir)me işlevini üstlenmiştir.

Yorumcular C’nin kendi ayna ikizi olan bir “dişi C” aradığına dikkat çekmişlerdi; Ayşe’de bu özellikler vardır; “şirin” değildir, hatta kekredir¹⁸; bir “aydın kişi”dir, talebe değil, faal bir ressamdır; ve ailesi karşısında, hatta sanatçı çevresi karşısında, Güler’le kıyaslanmayacak kadar bağımsızdır. Şu halde niçin ayrıldılar? Bunu öğrenemeyiz; bir dedektif romanında olduğu gibi, kitabın başlangıcından önceki bilinmeyen bir durumla (eksik bir “cinayet sahnesiyle”) ilgilidir bu; ama ilk kez nasıl birbirlerini bulduklarını bu birinci kısımda, Ayşe’nin güncesinden izleyebiliriz. İki kuşkunun, cevapsız ama ısrarlı iki soru’nun karşı karşıya gelmesi gibidir bu ilişkinin başlangıcı. Bir sergi açılışında tanışırlar. Ayşe önce onu “yakışıklı bir züppe” sanmış ama sonra resimler hakkında basmakalıp şeyler söylemekten kaçındığını fark etmiştir. Kız karma sergideki kendi resmini C’ye gösterir. Günlükten izleyelim: “Kalabalığı yarıdık. Uzun

18. Ayşe’nin de “belgesi” vardır; herhangi biri tarafından okunmak üzere değil, kendi düşünceleriyle yüzyüze kalmak üzere tutulan bir günlük. Sinemadan eve gelince, bu defterin son kısımlarını karıştırır, biz de C’yle nasıl tanıştıklarını buradan öğreniriz. Bir haftadır ara vermiştir. “Kalemini aldı. Yazıların bittiği yerdeki boş sayfanın başına günün tarihini yazdı. Altına ‘Bir horozun vakitsiz ötüşü’ diye yazıp defteri kapadı.”

uzun baktı. ‘Bu iyi, dedi, satılık mı?’ Satılık olduğunu, ama ondan para almayacağını, renk beğenimin uyduğu bir kişiye bunu armağan etmekle sevineceğini söyledim. Bu kere uzun uzun bana baktı. Kuş-kulu bir bakıştı bu. Çabucak atölyemde daha bir yığın resim olduğunu, isterse bir gün uğrayıp görebileceğini söyledim.” Sonra C atölyeye gidip gelmeye başlar: “... Hanidir ben çalışırken arkamdan bakıyordu. Sonra çenesini omzuma dayadı. Ürperdim; sanki yoğunlaştım. Soluğunu duyuyor, *ne olacağını hem bildiğim hem bilmediğim bir şeyin olmasını bekliyordum*. Paleti, fırçayı bıraktım. Birden kendine döndürdü beni; öptü.” (abç) Böyle başlar ve bir haftada biter. Bitişi değil, bitiş sonrasını görürüz. C bir soğukalgınlığından kalkmıştır. Duvarında Ayşe’nin hediye ettiği resmi görür: “İndirsem mi şunu? Artık kapanması gerekir bu işin.” Bitişi görmeyiz ama, “kapanmanın” tam gerçekleşmediği sıkıntılı bir bitiş-sonrasına tanık oluruz. C, yılbaşı gecesi Asmalımescit’te içmiş, aklına Ayşe gelmiş ve iki şişe şarap alıp atölyenin kapısına dayanmıştır. Ayşe yoktur; kapıda düşünür:

(Evdeyken başlamıştı; birden, duvardaki resme bakınca. Atölyede onunla olmanın dayanılmaz isteği... Nasıl fırlamıştı evden... Asmalımescit’te almıştı alacağını. Etine mi koşuyorum onun, diyordu kendi kendine, yirmi yaş tutkularından biri mi bu? İçinden gelen sese uyuyordu yalnız. “Sen misin? Unutmadın demek,” diyecekti Ayşe kapıyı açınca. Ya da “Siz miydiniz?” Buz gibi oluyordu her yanı. Dönebilirdi de; dönmedi.) Şimdi kuruntularından arınmış, rahat. *Onu bulamadığına seviniyor. Üzüleceğini sanırdı. Kendini tüyden yeğni buluyor.* (abç)

Birden cebinde Ayşe’nin daha önce verdiği atölye anahtarını fark eder. Açıp girer. Şaraplardan birini bitirir. “Onsuz ilk defa görüyorum burayı. Ya o, sarı bıyıklı oğlanla mı?” Sonra bir not yazıp öbür şişenin yanına bırakır: “Yılbaşı kötü geçti. Payını bırakıyorum.” Ama sonra kâğıdı alıp sobaya atar:

“Alçak!” dedi kendi kendine. “Bıraktıkların yetmiyormuş gibi bir de kâğıt karalyorsun. Oysa bu işin bittiğini biliyorsun. Buraya bir kere gelmen gerekti. *Ya yeniden başlayacaktı, ya bitecekti. İşte geldin, bitti.* Hep onu bulursun diye korkuyordun, değil mi? Kıskanıyor musun? Durmadan seni mi düşüncekti ha, kendini beğenmiş!” Şişede kalan şarabı lavaboya döktü.

Masadaki kalıntıları kâğıtlara topladı. İzini silmeye çalışıyordu, ama faydasızdı. (abç)

Bu pasaj ve önceki, bize ilişkinin nasıl bittiğine değil ama niçin süremediğine ilişkin bir ipucu sunar. Asıl sebep, C'nin sergi çıkışında Ayşe'yi "sarı bıyıklı oğlanla" görmesi değildir. Asıl mesele, C'nin hem kendi arzusunu hem de Ayşe'ninkini sürekli sınava sokması, sürekli uçurum kenarında gezdirmesidir.¹⁹ Ayşe saptamıştır: "Uzun uzun bana baktı. Kuşkulu bir bakıştı bu." Arzu bu kuşkudur: arzunun kendi kendine yeterince inanamamasıdır arzu. Kendine sebepler bulmak, dayanaklar icat etmek için, sürekli "teste tabi tutulması", uçurumun ucuna götürülmesi gerekir. C'nin aynı bölümün sonuna doğru "eli paketliler" için söylediği söz de asıl buraya aittir: "Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İcinizde boşluklar yok." Arzu bu eksiklikten, bu boşluktan doğar, boşluğu kapatmak üzere. Eğer sadece iştah düzeyinde kalmayacaksa, abartıyla, yüksek bahisle kendini kendine inandırmak zorundadır.

Ayşe'yle C arasındaki paralellığe bir kez daha dikkat çekelim. C, "bugün önemli bir şey olacak" diye fırlar sokağa. Hem önceden tasarladığı, hem de bilmediği bir şeyin (B'nin) gelmesini bekler. Ayşe de atölyede adamın yaşamasını şöyle kaydeder: "Ürperdim; sanki yoğunlaştım. Soluğunu duyuyor, *ne olacağını hem bildiğim hem bilmediğim bir şeyin olmasını bekliyordum.*" (abç) C'yi C'nin kendisinden daha iyi tanımakla görevlendirilmiş gibidir Ayşe, ama bir fazlasıyla: "Ürperdim; sanki yoğunlaştım." Arzunun içinden geldiği boşluğu da bir an unutarak tutuşmasını ele veren bu cümle, C'nin ifade gücünü epey aşıyordur. Ama paralellik burada bitmiyor. Ayşe C'yi sinema girişinde bulacağını umar, adam gelmez; C Ayşe'yi atölyesinde bulacağını umar, kimse yoktur: kaçırımlar da paraleldir. Bulamadan birbirlerinin çevresinde dönerler. Ve bu nafile dönüş C'nin sürekli B'yi kaçırmasını da yansıtır.

"Kış" kısmı, Ayşe'den ayrılmayla başlamış ve bitmiştir. "İlkyaz" kısmında Güler bulunur ve yitirilir. "Yaz" kısmında Suadiye'ye gi-

19. "Eli paketli" orta sınıf bireyleri için "küçük kumarlarınız vardır" diyordu – kendisi bahsi daha yükseltmekten yanadır: "Buraya bir kere gelmen gerekti. Ya yeniden başlayacak, ya da bitecekti. İşte geldin, bitti."

der ve orada bir kez daha Ayşe’yi bulur. Kumda yatarken bir çift kadın bacağı ilişir gözüne. Başını kaldırıp bakar, Ayşe. “Neden benim yanıma gelmedin,” diye sorar kız, “çünkü korktun, değil mi? ... Sonra beni bulamayacağını bile bile atölyeye geceleyin geldin. Beni düşünmekten kurtulmak istiyordun, değil mi? Bari kurtulabildin mi?” Böylece inanmaya benzeyen kuşkular ve suçlamayı andıran bağışlamalarla devam eder söyleşi. Kız da C’nin tuttuğu pansiyonun az ötesinde kalmaktadır. Tekrar birleşirler. Ama bundan önce C bir çeşit “tecelli” deneyimi yaşar, körelmeye başlamış duyuları şiddetle uyarılır. Gece uyumak için sayı saymaktadır ki...

...ağaç yapraklarının fısırtısını duydu. Gözlerini açtı. Bir an çakan şimşegin kısa parıltısında ağaçlarla birlik karşı evi görüp yitirdi. Sonra uyuklayan şehri yerinden hoplatacak bir çatırtıyla gök gürledi. Ağaçlar sürekli bir uğultuya başladılar. Yakınlarda bir boş teneke yuvarlandı. Birden şakır şakır bir sağanak boşandı. Artık dışarda kısa ışıklı, gök gürültülü, uğultulu, şakırtılı bir karışıklıktan başka bir şey yok gibiydi. Yataktan fırladı. Beklediği değişiklik bu değil miydi? El yordamıyla giyindi. Bahçe kapısından çıkarken sıırıslıkladı.

Plaja yürür, nitekim Ayşe de oraya gelmiştir. Bu çakımlı, fırtınalı ikinci başlangıcın devamı, daha doğrusu orta kısmı da iyidir. Ayşe’nin kaldığı yerde yemek yemeye başlarlar. Bu durum, C’ye, orada kalan tuzukuru “eli paketlilerle” didişme fırsatı da sunar.²⁰ O tipler C’yle ilgili hoşnutsuzluklarını belirtirler, o zaman C de Ayşe’yi kendi yanına alır (Ayşe de bu anti-ortasınıf feveranında adamının safında durur). C’nin “beklediği değişiklik” yoksa bu mudur, gerçek “B” her zaman zaten Ayşe miydi? Olabilir:

Boşuna harcanmış altı buçuk ayın ivecenliğiyle diz çöküp bacaklarını öptü. Aralarında ne babasının bıyıklı suratı vardı, ne de kulak kaşıntısı. Onu bacaklarından kucaklayıp yanına indirdi. Islak kumlara birlikte devrildiler. Konuşmasız, korkusuz, bir bardak su içer gibi... Saçlarının arasında durmadan bir el geziniyordu. Bir ara uzaklardan gelen bir gök gürültüsü, *gittikçe azala azala uzun zaman sürdü, sonra bitti. (abç)*

20. Pansiyon komşularından biri, Ayşe’nin babasının ahabası bir mühendis, bir imalathane patronudur. Yanında çalışan insanları nasıl işten çıkardığını anlatırken C’den fırçayı yer.

Biz bu son metaforun imasına (“azala azala”) şimdilik önem vermeyelim, çünkü tadılan bir haz, bir neşe gerçekten vardır; Oktay Rifat’ın dediği gibi, yazdır:

İlk günler Ayşe resim yaparken o da okumayı denemişti. Olmuyordu. Bol ışıktan gözleri sulanıyor, sayfaları acayip renkler kaplıyordu. Hasır şapkayı düzeltip yüzünü gölgeye aldı. Böyle yatarken kafasından başboş düşünceler geçirdi. Geçen gün uyumuştı bile. Şaşılacak şeydi, o burada uyusun! Ayşe, onu uyandırınca nasıl gülmüştü! Bu gülüşe o da katılmıştı ya, içinde kıskanmaya benzer bir duygu vardı. Belki onu uğraşacağı bir şeyi olduğu, resim yaptığı için kıskanıyordu. Gene de rahattı.

Sona doğru birikmeye başlayan problem taneciklerine de şimdilik aldırmayalım, çünkü son derece tatminkâr olduğu anlaşılan bir cinsel alışveriş de söz konusudur: “Denizin üstü kırış kırıştı. Esen yel eteklerini sallıyordu. Gidip dizden aşağısı görünen bu bacakları öpebilirdi. Korkmuyordu. ‘Şimdi ben ona yokum. Olsun. Uykudaki yokluk gibi bu, geçici. Uyanınca daha çok varım’ ... Gidip bacaklarını okşasaydım onu kendi duyarlığıma katabilirdim. Acaba? Güler’i öperken düşündüklerim neydi? ... Öff! Sıkıntılı konular! Bırak düşünmeyi. Bu sıcak kumların tadını kaçırma.’” Bir zaman böyle geçer, belki de yazın sonuna yaklaşılmış, “acaba”lar artık inkâr edilemeyecek ölçüde birikmeye başlamıştır. Bir gece Ayşe’ye içini döker; kendi “tarihini” anlatır: herkesi salona toplamış bir Hercule Poirot gibi, “olayı” öykülemeye, yeniden-kurgulamaya girişir. Sonuç faydalı değildir. Yine bir sınav durumu yaratmıştır C; bu kez sorular dinleyicinin zavallılığa, pejmürdeliğe tahammül kapasitesiyle ilgilidir: kendisinin bazı sakillikleri dile getirme ve Ayşe’nin de bunları alma, *değerlendirme* yeteneğini ölçmektedir. Sonuç Güler olayındaki gibi olur. Orada Güler’e “mutlu ve iki oda bir salon ve iki çocuklu evlilik” tasarısının kofluğunu kanıtlamaya kalkışmış ve şu cevabı almıştı: “Sus, dedi Güler, yeter!” Burada da Ayşe öyle der, kendi daha ifadeci lisanıyla: “İnanıyorum. Canım benim, anlatma artık! ... Yeter, diyordu. Korkuyorum. Anlatma.” Bu uçurum kenarı gezintisinden, aynı anda hem beklediği hem de beklemediği sonucu elde etmiştir adam. Biter.

Bütün dürüst yazarlar gibi Atılgan da okuru yazardan daha akıllı

olduğu vehmine kapılmaktan korur. Ayşe'nin iki “yeter anlatma artık!” itirazının arasına parantez içinde kızın şu iç konuşmasını sokmuştur: “(Yüzüne baktıkça ona sarılmaktan çekiniyordu. İçini böyle çırlıçıplak açan birinin, artık bunları gören insanı sevmeyeceğini sanıyordu. ‘Beni bırakırsa, bunları anlattığı için bırakacak,’ diye düşündü. C onun sesini duymamış gibi konuşuyordu.)” Gerçekten C'nin içini fazla açması yüzünden mi bitmiştir ilişki? Soruyu şöyle de sorabiliriz: zaten bitsin diye mi içini fazla açmıştır? Ayşe de sanki C'nin kendisinden beklediği cevabı verir, dehşete kapılmış gibi “yeter anlatma!” derken. Oysa bundan daha fazlasını da kabullenebilecek kadar yetişkindir. Sanki içinden şöyle der gibidir: “Besbelli, bitecek, bitmesini istiyor, ama efendilik bende kalsın, onun senaryosuna uyayım: *kadın adamın anlattıklarından dehşete kapılır ve...*”

Yazar, Ayşe'nin C'nin “iki kişilik toplum” kurgusu açısından biçilmiş kaftan olduğunu, bunu C'nin kendisinin de hissettiğini belli etmeye özen gösterir.²¹ Aynı kurgu Ayşe bahsinde de ortaya çıkar. Pansiyondaki “eli paketlenmiş” çiftler için şöyle düşünür yemekte: “Ortak neleri var? Haftanın belli günleri et ete sürtünmekten başka? Gene de dayanıyorlar. Çünkü birlikte yaşama zorunluluğuna inanmışlar. İşte benim onlardan ayrıldığım, buna inanmamam. Sıkıntılarımda sevincimin de kaynağı bu. Dayanmaktansa yalnızlığımı kaçırım. Bana tek insan yeter. Sevişen iki kişinin kurduğu toplum.” Ama işte tam “yemeklerde aklından buna benzer düşünceler geçerken, içinde uyuklayan ‘öteki’nin uyanıp sinsi sinsi güldüğü” oluyordu. “Dışarıdakilerin” karışması olmasa her şeyin güllük gülistan olacağına belki kendi kendisini inandırabilmekte, ama bu narsistik fanteziye kendi içindeki “ötekini” inandırması mümkün olmamaktadır: o “dış”, o “başkası” asıl kendi içindedir ve C'nin mutluluk çabalarına da, her şeyi kendinden ibaret gören narsistik/varoluşçu ideolojisine de “sinsi sinsi” gülüyordur.²²

21. Kurguyu (ve imkânsızlığının hissettirilişini) daha önce Güler episodunda görmüştük; kızı herkesten arındırmaya uğraşıyordu. Sonunda eve yatmaya getirdiğinde de şöyle düşünür: “Bu mavi boşlukta etimiz bile sonuna dek sevişemiyor. Çünkü bu ses geçmez, ışık sızmaz odada bile başkaları bizimle birlik.” Bu terim, “başkaları”, yazarın kahramana yüklediği varoluşçu ideoloji ile Freudizm arasındaki arayüzdür, geçiş ve tıkanma noktası. Tercümesizlik noktası.

Şu soruyu sormuştuk: Ayşe de bütün özelliklerine rağmen “biri biter öbürü başlar” dizisinin birbirine denk uğraklarından biri midir; C’nin öyle kolay kolay küçümseyemediğini gördüğümüz bu özellikler kızı arzunun yatay dizisinin dışına çıkarmaya, farklı bir düzleme yerleştirmeye yetmiş midir? Yetmediğini zaten gördük, ama asıl cevap şöyle olmalı: Güler özelliksizdi, Ayşe’ye özelliklerine rağmen ve belki asıl bu yüzden Güler’in akıbetinden kurtulamıyor. Seviştikten sonra sormuştur Ayşe: “Kış da olacak değil mi?” “Elbet olacak,” der C; sonra düşünür: “Bu kadar rahatlık beni korkutuyor. Hiç olmazsa birkaç gün sürecektir bir hastalığa tutulsam!” Rahat batıyor. Ama bundan mı ibaret? Değil, çünkü “iki kişilik toplum” kurgusu hem Güler’de hem Ayşe’de bozguna uğradığı halde, onlardan önce başlamış bu kurguya onlardan *sonra* da bağlı kalır Aylak Adam. Bir şifresi olduğunu da biliyoruz: “B”.

X Faktörü

Aradığı kadın için, “sanki onu tanıyormuşum, görsem bilecekmişim gibi bakıyordum geçenlere” der C. İçi özelliklerle doldurulmuş olmasa da, çerçevesi sabitlenmiş bir ideal sevgili fikri vardır kafasında. “Karşı apartmanın yüzünde bir perde kalktı; bir kadın *kımıldamadan* sokağa baktı. Yoksa o mu?” Beklenen şeydir B, ama bu bekleyişin ikili doğasını Ayşe’nin günlüğündeki şu söz daha iyi verir: “ne olacağını *hem bildiğim hem bilmediğim* bir şeyin olmasını bekliyordum.” Sabitlik ve kımıldasızlık kadar, hareketten, farktan, kısaca *yenilikten* de yapılmış olmalıdır B: hem kendisi olmalı, hem de *daha fazlası* olmalıdır. C “o” diye söz eder B’den; onu “B” şifresiyle

22. C’nin kendi içindeki başkayı tanıması yeni değildir. Güler’i eve gelmeye razı ettiği gün önce Boğaz’da içmişlerdir. “Bu gece kitapların kötü kadınıym,” der kız, “Bu deniz, bu ışıklar! Ah her gece gelelim buraya.” C: “Babanı unutuyor musun?” Güler: “Vız gelir hepsi. Babam, ev, çocuklar! Hiçbiri gözümde yok. Sen varsın yalnız. Seninim ben. Al beni.” C’nin iç konuşması: “‘Kadınlar ne çabuk sarhoş olurlar! Bir de oldular mı...’ Neden çoğu kadınların çabuk sarhoş olduklarını, sanki kendisi onlarla hiç içmemiş gibi, ille Feyyaz’ın sesiyle düşünmüştü? Bilmiyordu. İçinden, ‘İşte ben buyum!’ dedi; ama rahatlayamadı.” Feyyaz C’nin cinsel bakımdan kaşarlanmış ahablarından biridir.

kodlayan, Aylak'ın kendisi değil, yazarıdır. Niçin? Şifrelenmesi gerekir, çünkü hem bilinenden hem de bilinmeyenden yapılmıştır. Birgül veya Besime olamaz; özel adıyla iliştilerilemez C'nin deneyim haritasına (onu henüz tanımıyordu). Ama Aylak'ın hayal ufkundaki gibi sadece “o” diye de bırakılamaz, çünkü romanın yer-zamanına ait bir ögedir, olay örgüsünün bir ögesi, bu örgüde Aylak'ın deneyim ufkunun dışına kaçan kısımlara ait bir öge. Güler'i ve kısmen de Ayşe'yi C'nin bakış açısından izleriz; B ise kahramanın hayal gücüne bırakılamayacak kadar önemlidir: yazarın neşteridir, ya da “yapıbozum” aleti. Yazar, C'nin narsistik birlik kurgusunun imkânsızlığını B ile gösterir. (Ve yine yazarın C'nin otoanalizini pek inandırıcı bulmadığını da B'nin yapısal işlevi sayesinde sezeriz.) *C'yi Atılğan sanmayın* diyordu Fethi Naci, ama bazı yazar müdahalelerini de acemi-ce buluyordu. Oysa yazarla kahraman arasındaki mesafenin de yazar müdahalelerinin de adı B'dir. “Acemilik” de ustalık da orada toplanır. B'nin eylemi olmasaydı anlatı C'nin birlik hayalinin içine çökecek, *Aylak Adam* da sıradan ve çok gecikmiş bir “düş kırıklığı romanı” olarak kalacaktı.

C'nin hem narsistik hayallerinde hem de bu hayalleri deşmesi beklenen otoanaliz denemesinde kendi kendini aldattığını göstermenin ilk koşulu, B'ye C'nin imgeleminin dışında bir yer açmaktır. O da kendisine ait metin parçalarıyla, Aylak'ın bilmediği durumların öznesi olarak girer romana: birinci kısmın beşinci bölümünde B'nin deneyimini izleriz (Erhan diye bir tiple sinemaya gitmiştir, yaklaşma çabasından rahatsız olur, vb). Ayrıca bir muhataptır, Güler'in mektupları “Sevgili B” diye başlar. Bu parçalardan B'nin kişiliği hakkında *biz* bir şeyler öğreniriz: Güler'in Akademi'den sınıf arkadaşı, gergin bir kişi. Birtakım erkeklerle iyi gitmeyen ilişkileri olmuştur. Güler ikinci mektubunda B'nin sözlerini aktarır: “İnsan geçmiş bir olayı kafasından kazıyıp attığını sanıyor. Değil. Tortuya benzer bir kalıntı var. İlk günler onun yeniden başlama çabasına nasıl ilgisizdim! Sanki yokmuş gibi. Ama üç ay sonra, dün, yanımdan geçerken arkadaşına ‘Göğüsleri sıkıdır’ dediği zaman sarsıldım.” Çok daha manevi, inceltilmiş bir şey beklediğini anlarız; ama kendisi de arzudan, *kır gın* bir arzudan muaf değildir. (Güler'e cevabında şöyle cümleler de okuruz: “Yengeme sordum. Bilmem kimin oğluymuş.

Okuyormuş. Bir ay önce hastalanıp kasabaya dönmüş. Yakında gene gidecekmış. Neden bakmıyor bana?”) Okuldaki tatsız şeylerden sonra “kasabaya” gitmiştir; orada bu tatsızlığın telafi edilmesini bekliyor gibidir. Bir “yengesi” de yok değildir. Başka bir deyişle, yazarla birlikte biz de B’yi aramızdan bir kız gibi, olabilecek bir insan gibi tanırız. C bunu bilmiyordu. Şunu da bilmiyordu: tıpkı onu arayan adam gibi, B’nin de idealleştirmeleri, ön fikirleri, “o”ları vardır. Kendine ait bölümde, birlikte sinemaya gittiği ve onu düş kırıklığına uğratan Erhan tipinden sonra şöyle düşünür:

Son günlerde onun içtenliğinden şüphelenmiyor muydu? “Her şeyin bir sırası vardır” derken gözlerini kısışı, yanlarına geldiği zaman Güler’e kaçamak bakışları... Tanıştığı erkeğin “o” olmadığını anlar anlamaz ayrılacağını söylerdi. B’nin bir yanı, Erhan’ın aradığı “o” olmadığını biliyor, ama zorluyor kendini. “Niye o olmasın, öyle güzel ki...” Yakınlık hoşlanmayla başlıyordu. Bir ay önce kantinde Dağlarca’nın “Ölü” şiirini okurken Erhan’ın gözleri...

Bize tanıtılan B, bir “o”su olmasıyla da C’nin *dişi ayna ikizidir*, iki kişilik toplumun ikinci üyesi. Yazar B’yi Aylak’ın tam simetrisinde, onun “eksik yarımı” olarak konumlandırır, ideal kavuşma noktası. İşte C’nin meşhur kaçırmalar dizisi de burada, buna karşı devreye girer.

Bu kaçırmaların listesini Ekrem Işın vermişti, tam yedi tanedir. Eşdeğer değildir hepsi. (1) Birinci kısmın ikinci bölümünde, B’nin kardeşi ressam Sami, C’yi evine yemeğe çağırır. C reddeder. (2) Hemen gelen ikinci kaçırmayı yazardan dinleyelim: “Gitseydi B’yi tanıyacaktı. Bu fırsat kaçtı. İkinci fırsatın bunca çabuk çıkacağını kim diyebilirdi? O da oldu. Dolmabahçe durağında iki tramvay yan yana durdu. Başını sola çevirseydi onu görecekti; B’nin yüzü ondan yanaydı.” Ama C o yana bakmaz. (3) Daha önce de değinmiştik. Birinci kısmın dördüncü bölümünde, Ağacami’nin önünde, eğilmiş yere tüküren, kusacak gibi duran, yüzü “sapsarı” bir kız görür. “Gidip konuşsam...” Gitmez. B olduğunu altıncı bölümde, B’nin kendi anlattıklarından anlarız. (4) İkinci kısmın ilk bölümünde, Karaköy’de tatlıcıda otururken, karşı kaldırımda konuşan iki kız görür. Birinin peşine düşmeye karar verir. Öbürü B’dir. (5) Üçüncü kısmın başın-

da, yazlıkta Sami'yle karşılaşır: “Yanında bir kız vardı. Sami koştu. ‘Vay abi, buradasın ha!’ ... Sami kızı gösterdi: ‘Bu B, dedi (Ablam deseydi belki tanıştırlardı ...) Birbirlerini bilmeden ellerini sıktılar.” (6) Son kısmın (“Güz”) hemen başında, çocukluğunda yaşadığı evin bulunduğu, “ucunda Galata kulesinin görüldüğü sokağa” inerken bir kıza çarpar: “düşünmeden, ‘Pardon!’ der de yüzüne bakmaz. (Bu kız B idi. İki gündür hasta yatan Güler’i yoklamış, tramvaya biniyordu. Koluna çarpan adamı eskiden bir yerde gördüğünü sandı.)” (7) Kitabı sona erdiren sonuncu kaçırmayı daha uzun izleyelim. Yine Karaköy’deki tatlıcıda oturmuştur. “Sinemaya gitse, biliyordu ... içinde hep o bir yere geç kaldığı duygusu olacaktı. O yer belki de burasıydı. ‘Neden olmasın? Onu bu şehrin bir yerinde görmeyecek miyim?’” Derken bir kız geçer camın önünden: “...yürürken başını çevirip ona değil, dükkânın içine doğru baktı. Bu gergin yüzü, bu ürkek mavi gözleri eskiden bir yerde görmüştü. Birden başının ağrısı kesildi. İçinde acayip bir sevinç, delice bir telâşla kalktı.” Kalkar ama yetişemez; yetişmeye çalışırken az daha bir arabanın altında kalıyordur. B bir otobüse binip uzaklaşır.

Bu kaçırmaların tuhaflığını görmek için bir başka ünlü “kaçan fırsatlar” romanıyla, *Duygusal Eğitim* ile kısaca karşılaştıralım. Flaubert’in şaşkın, zayıf iradeli adamı da hep bir yere, asıl yere geç kalır. Randevu noktasına gittiğinde kimseyi bulamaz. Ve her seferinde asıl kaçırdığı da o “asıl kadındır”, “hayatının kadını”, büyük aşkı Mme Arnoux. Romanın o muhteşem son kısmında sahiden buluştuklarında artık sahiden çok geç olmuştur: ikisi de çok yaşlıdır artık, hele kadın. Frédéric’in buluşma noktalarında kimse yoktur, boştur o mekân. Oysa Aylak Adam, “hep bir yere geç kalmış olma” duygusuna rağmen, bulunduğu yerde “o”nu da bulur; “o” *da o anda oradadır*. Ve “o” bazen uzun da kalır, dördüncü kaçırmada olduğu gibi. İki romanda da kişilerin iradesini aşan bir mekanizmanın, tekinsiz bir gücün faaliyetini hissederiz (C, son kaçırma ânında şöyle diyecektir: “Yoksa yalnız onunla uğraşmaktan hoşlanan, alaycı, korkunç, gizli bir varlığın oyuncağı mıydı?”). Frédéric’in kaçırmalarını büyük şehrin kargaşasına bağlamak hâlâ mümkündür, devrim günleridir (ama devrimi de kaçıır, o başka). Oysa Atılğan, daha çok C’nin ağzından, bu kargaşaya, bu rastlansallığa ilişkin birtakım ka-

çırma gerekçeleri (aslında bahaneleri) sunsa da, asıl sorunun, asıl engel ya da çatallanmanın C’de, C’nin arzusunda yattığını hissettirir. Ayşe’yle mutluluğunu saptıran şey, “içinde uyuklayan öteki’nin” kıpırdanması mıydı – bu “öteki” başından beri iş üstündedir ve C’nin arzusundan, arzusunun “ötekiliğinden” başkası değildir.

Bütün kaçırmaların eşdeğer olmadığını söylemiştim. C’nin garabetini (ve Frédéric’ten farkını) görmek için beşinci karşılaşmaya bakalım. Bu kez adam kadınla gerçekten karşılaşmış, tanıştırılmış, adını öğrenmiş (“B”) – ve görmemiştir! Atılğan’ın ince, keskin neşteri: “Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği... Sanki onu tanıyormuşum, görsem bilecekmişim gibi bakıyordum geçenlere” cümleleriyle başlayan bir roman, kendi yarattığı beklentiye bu kolayca gözden kaçabilecek episodla bir anda boşa düşürmekte, ama böylece arzusunun nafile, tahripkâr, aldanmış doğasını da açığa çıkarmaktadır. Frédéric’in randevu mekânları boştu, düpedüz gecikiyordu: C’ninkiler doludur ve *dolu olduğu ölçüde daha da boş-tur*: herhangi bir “mevcudiyet”, somut ya da soyut, ancak kendi yetersizliğini belgelemeye hizmet ediyordur. C, hep *bakan*, bir kahveye veya tatlıcıya tüneyip dışarı bakan, avını bekleyen bu Aylak, bakmış ve görmemiştir. B’nin “ürkek mavi gözleri” olduğunu ancak son karşılaşmada, nihai yitirme ânında fark edecektir. Kadın hep orada, “somut özelliklerinin” görülebilir olduğu bir mesafededir, ama yitirildiği âna gelinceye kadar bu özelliklerin C için bir önemi olmaz.

Yazar, B’nin aranan, beklenen kadın olduğunu göstermek için elinden geleni yapar; C’nin “iki kişilik toplum” hayalinin tamamlayıcı ögesidir (çünkü o da tıpkı C gibi maddiyata boş vermiş bir eş bekliyordur, vb). Ama roman, Aylak’ın asıl yöneldiği şeyin B’nin pozitif varlığı (özellikleri) değil, *yokluğu, eksikliği* olduğunu da belli eder. B, büyük harfle Kadın’dır C için; kadınlardan önce gelen, metonimik kadın dizilerinin berisinde ya da ötesinde kalan şey, bir “fikir”. Atılğan’dan on küsur yıl sonra Lacan da Kadın’ın varolandığını belirtecektir: “Çünkü Kadın [La femme] yoktur, orada var değildir. Ama varolandığı gerçeği, onu arzumun nesnesi yapmaktan

alıkoymaz beni. Hatta tam tersi, ki bunun da sonuçları olacaktır. Bunun karşılığında Adam da [*L'homme*] kendini kandırarak, *bir* kadınla karşılaşır; bu kadınla her şey olabilir, ama asıl şu: bildiğimiz boşa atış ki, buna da başarılı cinsel edim diyoruz.”²³

Sanıyorum, B'nin romansal işlevini daha iyi tanımlayabileceğimiz bir noktadayız: kendi pozitif, görülür varlığıyla değil, başka görülür varlıklarda yarattığı eksiklikle ortaya çıkan şeydir. Başka her arzu nesnesini, bulunan her kadını yetersiz gösteren “X faktörü”. B, “*la Kadın*”, hem arzunun kaygan metonimik dizisini başlatan hem de bu dizi içinde hiçbir zaman bulunamayan şeydir, bir limit eğrisi üzerindeki imkânsız varış noktası ki, dizinin hüsrانlarla sürüp gitmesini sağlamaktan başka bir romansal görevi, bir pozitif işlevi yoktur. Yazar şunu *söylüyor*: C eğer B'yi hemen bulabilseydi roman sürmeyecekti. Ama şunu *gösteriyor*: Adam başlarda B'yi bulsaydı, “B olma görevi” herhalde başka birine, mesela Ayşe'ye devredilecekti. Nitekim, görülür ve dokunulur (el sıkışma) olduğu anda B de “B” olmaktan çıkar; tekrar “B” haline gelmesi için tekrar kaçırılması ve romana son noktayı koymak için de son bir kez daha, bu kez romanın dışına doğru kaçırılması gerekir.

Lacan, bu her zaman çoktan kaçırılmış olan kavuşmanın temsilcisine “*objet petit a(utré)*” adını vermişti, arzunun sebep-nesnesi olarak “küçük öteki” (büyük Öteki ise simgesel düzendir, dil, yasa, iktidar, kültür, gelenek, din, vb). Lacan'ın “sisteminin”, düşünce ve pratiğinin pivot kavramıdır, ama aynı zamanda en kaygan, en az tanımlı kavramı.²⁴ Eksik kalacağını bilerek özetlemeye çalışayım: hep eksik kalandır, varolan ya da ele geçen bir “nesnede” eksik kalan, çünkü o nesneden fazla (“artık”) olan kısım; yitirilmiş bir hazzın hatırlatıcısı ve bir “Mutlak Yapıtın” elimize geçebilen kırıntısı. İki

24. Lacan'ın en berrak takipçilerinden Bruce Fink, *objet petit a*'nın anlam-lar/görevler listesini şöyle veriyor: “hipotetik bir anne-çocuk birliğinin son bir hatırlatıcısı ya da artığı ki, özne bir bütünlük hissine kavuşmak için fantezisinde ona tutunur; Ötekinin arzusu; hazzın nesnesi; çocuğun anne/ötekinden ayrılma esnasında kendisine ayırdığı anne/öteki parçası; öznenin varoluşunun yüklü, mukadder sebebi ki, analizde öznenin de bu sebebi üstlenmesi, kendisi o sebep haline gelmesi beklenir ... ve Freud'un o yitik, yitirilmiş nesnesi.” *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995, s. 83.

nokta eklemeliyiz. O yitirilmiş haz retrospektif bir gerçekliktir, ancak yitirildiği anda, yitirildiği için ortaya çıkar, bir *etkinlik* haline gelir. Yokluğuyla kışkırtılır. İkincisi, *objet a*'nın imgesi yoktur, fotoğrafı çekilemez; geçici temsilciler bulur ama *kendisi* gösterilebilir değildir – bir şekilden, bir yüzden çok, bir ifadedir; ifadeden de çok, ifadenin sönerken belirmesi – ve tersi. Böylece cennet ve cehennem haline gelir hayatımız. Aylak da gördüğü tanıştığı anda, görülmezliğe, bakılmazlığa, tanınmazlığa havale etmiyor muydu B'yi?

Bazı sorular birikmiştir. Mesela: Arzudan söz etmek üzere yola çıktık; özleme yüceltilemeyecekse bile iştaha indirgenemediğini de biliyoruz ama hep bu kısırlıktan, bu yinelenen kaçırımlardan mı ibarettir? *Haz nerede burada*, yazarın da kahramanıyla birlikte başvurduğu psikanalizin asıl konusu olan libido? *Cinsellik* ne oldu, nereye buharlaştırıldı?²⁵

C'nin değilse bile C'de bir haz vardır. Sahibi ya da öznesi olduğu o kısır arzuların dışında, ya da tersine çok içinde, içle dış arasındaki farkı sorunlaştıracak kadar içinde/dışında, ısrarlı, şaşmayan ve sek-meyen bir haz vardır. Ölümüne ciddi, ama sahipsiz, dilsiz, muhatapsız bir haz (ki aşağıda göreceğimiz gibi, dillendirilmeye, temsil edilmeye kalkışıldığında kendi sakil zavallılığına indirgeniyor). *Dürtü* kavramı burada devreye girer. Tatminsizlik arzununsa, tatmin de, kör ve aldırıışsız tatmin de dürtününüdür. Arzudan büsbütün bağımsız değildir dürtü; kendi varlığını, daimi, *değirmi* bir zevk-alış olan kendini, arzu(*lar*) aracılığıyla, hedeflerini peş peşe ıskalayan arzular içinden gerçekleştirir. Arzu öznesi bir *düzlem* üzerinde bir nesneden öbürüne kayarken, dürtü kendisinin tam da bu gelgeç arzular yoluyla hep bir şeyin, aynı şeyin çevresinde *döndüğünü* “bilir” – bilgi, edime eşittir onun durumunda. Aylak'ın bir hazzı vardır; onu bazı yerlere götürüp getiren bir haz ve yazlıkta Ayşe'yle yaşadığı cinsel mutluluğa indirgenemez. Kalan iki kadına, Zehra Teyzeyle onun romanın şimdi'si içindeki “avatar”ı olan şaşı fahişeye gideceğiz.

25. Ayşe ile Suadiye'de yaşadığı cinsel mutluluk, bize hissettirildiği biçimiyle fazla normaldir, aşırı problemsiz. Demek bir problemin de göstereni.

Delğin Çevresinde

Şaşı kadın daha ilk paragraflarda girer romana; Aylak'ın “B” arayışının önce kıyısında belirir, sonra bu arayışın temposunu bozan bir tür “parazit” haline gelir. İkinci paragraf:

Kalabalıkla ilgim kesiliverdi. Yine lök gibi oturdu içime o deminki sıkıntı ... İlerde locaları derin sinemanın önünde müşteri beklediğini bildiğim şaşı kadının bende uyandıracığı tiksintiyle karışık acımayı düşünür düşünmez döndüğüm yan sokakta ... Belki bir ek-sebebe de vardı. Ona bir yardımda bulunmam gerektiği, bu yardımın onun iş gururunu incitmemesi bahanesinin ardında gizli, o derin localardan birine onunla girmek isteğinden korkuyordum. Şaşı kadın karmaşık yollardan bana Zehra teyzemi getiriyordu.

C'nin “otoanaliz” çabası daha ilk sayfada başlamıştır. Şimdi iki kısım atlayıp Ayşe'ye iç dökümüne gidelim. Görünüşte babadan söz ediyor:

Gündüzleri evde olmazdı ... Yemeği evde yediği akşamlar sofradaki o sıkıcı sessizlik! Yasağı unutup konuşmaya başladığım zamanlar, kaşları inik, bana bakardı. Büzülürdüm. Akşamları yemeğe gelip gelmeyeceği belli olmazdı. Saat yediye dek beklerdik ... Tam gelmeyeceğini düşündüğüm sıra kapıdan girişleri! Nasıl kararırdı içim! Kimi nerdeyse geleceğini umarken Zehra Teyzenin, ‘Saat yedi. Baban gelmeyecek’ deyişleri! Bağıra çağıra, iştahla yediğim yemeklerdeki o değişik tat! Teyzenin, ‘Saat onbiri geçmiş. *Kimbilir nerelerde sürtüyor!*’ dediği geceler pek seyrekli. Beni yatırır, öperdi. Hemen her gece babam eve girer girmez beni teyzemle oynadığım oyunlardan, masalların mutluluğundan ayırırdı. ‘Çocuğu yatır!’ derdi. (abc)

Ama teyzeyi çocuktan ayırmak için babanın eve girmesine gerek var mıdır? “Kimbilir nerelerde sürtüyor!” Çocuğu eğilip öperken bile teyzenin “bir gözü” başka yerde, dışarda, sefih babanın varsayılmış hazzında değil midir? Babanın ayrışısı, yasağı, fiilileşmesine bile gerek kalmadan başından beri Zehra'nın kendisi tarafından icra ediliyor değil midir?²⁶ Ama sadece yasak ve ayırma da değil. Çocuk ar-

26. Çocuğu hipotetik bir anne-çocuk birliğinden ilk ayıran, babanın yasağını/yasasını içselleştirmiş olan annedir. Melanie Klein, çocuğun en ilkel fantezile-

zuya, arzunun hep öteye, başka yere yönelişine de onu öpen, sarıp sarmalayan teyzenin kayan, dalgın bakışında tanık olmuştur. Şöyle bir sahne: Teyze bir yandan çocukla oynuyor, masal anlatıyor, onu yatırmaya, uyutmaya uğraşıyor, bir yandan da hep bekliyor, merak ediyor, kıskanıyor ve güçsüzce imreniyor. Kimi, neye? Babayı kıskanıyor ve onun arzusuna, hazzına imreniyor. Çocuk, babanın hizmetçilere yanaşmasına bile tanık olmadan önce, daha da küçükken, teyzenin dalgın şefkatinde, *kayan gözünde* tanımıştır bu öteye giden arzuyu, kısaca arzuyu. Ancak çok sonra fark ettiğini Ayşe'ye söyler:

Bazı kere teyzem bana büyüyünce ne olacağımı sorardı. 'Bilmiyorum,' derdim. 'Komisyoncu olmayacam ben.' Gülerdi. Başını sallar, 'Sen,' derdi, 'bu kötü adamın yüzünden azap çekeceksin.' O zamanlar onun, kötü dediği bu adamın metresi olduğunu bilmezdim. Sevilende bizimle ortak duygular vardır sanırız. Onun da babamdan öğrendiği kanısındaydım. Durumu benden iyi gizlemişlerdi doğrusu. Çok geç farkına vardım.

Çocuk babanın teyzeye "tasallutuna" ilkokulu bitirdiği yaz tanık olmuştur. Ama Freud'un belirlediği anlamda "ilksel sahne" bu değildir; çok önce maruz kalmıştır Ötekinin (teyzenin) zelil, anlaşılmaz arzusunun kımıldayışına: "Kimbilir nerelerde sürüyor." ("Metreslik" ise çok sonraki bir çıkarsama.) V. O. Bener'de bir yer sarsıntısı gibi ortaya çıkan ilksel sahne, Atılğan'da daha dağınık, tanımsız bir iz olarak belirir. Otoanaliz çabası bu açıdan da yarım, başarısız: Ayşe'ye hiç "B"den söz edemediği gibi, şaşı kadının da, *şaşılığın* da lafını açamaz.

rinden birinin "birleşmiş ana-baba figürü" olduğunu belirtir, *annenin içinde* birleşme/çiftleşme halindeki bir ana-baba kurgusu. Klein'a borcunu hiçbir zaman açıkça kabullenmese de Lacan 1956-57'deki IV. Seminerinden ("Nesne ilişkileri") itibaren bu fikri işleyip geliştirmiştir. Önemli katkısı, elbette *arzu* kavramı üzerinden gerçekleşir: anne-çocuk birliğini bozan etken (ve bozduğu anda da retroaktif olarak yaratan) annenin arzusudur. Arzu, annenin kendisinde olmayana, fallusa yönelir. Çocuk aracılığıyla bu fallusa sahip olmak ister, çocuk da onu ona verebilmek için fallus olmak ister – ama yetcrli değildir. Annenin "bir gözü" hep öteye, başka tarafa kayar. Arzunun temel göstereni olarak Fallus, olmayandır: hep başka yerde olan. Bkz. Jacques Lacan, *Fallusun Anlamı*, çev. Saffet Murat Tura, İstanbul: AFA, 1998.

Yazar, daha en başta, kolayca yitirilecek bir ipucu uzatmıştır bize: C'nin algı ekranına giren ve hemen çıkan bir durum. C, “şaşı kadının karmaşık yollardan bana Zehra teyzemi...” diye düşündükten sonra, şunları da geçirir aklından: “Dizinde yatarken yalnız benim bildiğim kokuyla dolu, kimi duran, kimi kıpırdayan dudaklarına baktım. Arada eğilir, ben büyük, inanılmaz bir şeyler olacağını beklerken salt burnumun ucunu öperdi. Yüzü bana inerken gözleri şaşılaşmıştı.” Arzunun analitik yorumcusu, ilgiye değer bir sürü şey bulabilir burada, parça parça: çok muazzam, “inanılmaz” bir şey beklentisi ve boşa çıkması; çok iyi bilinen kokuya rağmen anlamı kaydedilmeyen, sadece bilmecemsi dudak hareketleri olarak kalan sözler... Ama bunları da içeren asıl muamma şaşılıktır. Çünkü nedir şaşılık, şaşılama? Bu sahnede olduğu gibi, yakın bir noktaya bakan iki göz odağının birbirine yaklaşması mı, içe bakan şaşılık mı? Yoksa bir gözün dışa, ötelere kayması mı? Bunların ikisi birden, aynı anda. İçe dönük şaşılık, çocuğun birlik tutkusunu karşılar: bana baksın, sadece bana odaklansın, Zeki Müren'in dediği gibi, “gözlerine başka hayal girmesin”. Ama öbürü de var. Bir göz dışa, başkaya bakıyor: *her şey dışarda* eğitimi veriyor çocuğa, her şey başka yerde; haz burada değil orada. İster içe doğru, ister dışa, hiçbir zaman tam ele geçirilemeyecek bir bakışı anlatır “şaşı” sıfatı. Görürüz belki, ama *bakışamayız* şaşı bakışla; simetrik değildir. Yitirildikten sonra bir an hatırdaki kalıp sönen bir ifadedir. Bu bakışımsız, saydam olmayan, görmeyle bağı azalmış, bulanık, ikiz-anlamlı bakış, Buñuel'in deyimiyile “arzunun o belirsiz nesnesidir”, *objet a*'nın bir başka temsilcisi. C'nin en temel fantezisi bu bakış çevresinde şekillenir; daha geniş fantezinin (iç dökümü, hayat hikâyesi, “otoanaliz”) görülemeyen çekirdeği, telaffuz edilemeyen dayanağıdır – teyze konusunda Ayşe'ye söyleyemediği *tek şey* bu şaşılıktır. Bunun “B” figürüyle ilişkisine geleceğiz, ama şu kadarı şimdiden bellidir: ikisi de görmenin ötesinde ya da berisinde kalıyor, özne ikisiyle de tam karşılaşamıyordur. Ayşe'ye B'den ya da şaşı kadından söz edemiyor olması da buna bağlıdır: ikisi de yekpare, kesiksiz bir anlatı dokusunu (fantezi kurgusunu) bozan “manasızlık unsurlarıdır”. Bu noktaya döneceğiz, şimdi teyzenin arzusuyla, anlatının ona yakıştırdığı arzuyla ilgilenelim.

Nedir bu arzunun nesnesi? Teyzenin kendisinde olmayan şey, aslında erkek veya kadın hiç kimsede olmayan şey: arzunun evrensel göstereni olarak fallus.²⁷ Çocuk, daha cinsiyet ayrımının tam farkına varmadan, annenin (ya da anne vekilinin) arzusunu karşılamak, kendi kendine yeten bir “iki kişilik toplum” oluşturmak ister. Ama Lacan’ın Klein ve takipçilerinden daha berrakça ortaya koyduğu şey şudur: Bebek rahim dışına çıktığı anda ikili ilişki imkânsızlaşır, bir üçüncü öge işin içine girmiştir (bunu, “iki’nin atlanması” şeklinde ifade edebiliriz: çocuk açısından, rahimdeki varlıkla anne “bir”dir, doğum sonrasında bir üçgen kurulur). Nedir bu üçüncü öge, baba mı? Hayır, henüz değil. Baba (simgesel ve gerçek baba) Oidipus aşamasında devreye girer: “çocuğu yatır!” buyruğunun ve *sesinin* kaynağı olarak. Oidipus-öncesi evredeyse, “ikili bütünlüğü” bozan şey, annenin kendisinin de arzuları, çocuğun ötesine geçen *başka arzuları* olmasıdır: anne gidip gelir, gebelikteki gibi her zaman “orada” değildir. Arzuları vardır annenin, başka arzuları – şu halde bir *eksikliği*. Çocuk biyolojik ihtiyaçlarının karşılanmasının ötesinde mutlak bir bağlılık ve sevgi de talep eder anneden. Böylece arzu-yu bilmeye başlar: Talepten ihtiyaç “çıkarıldığında” geriye kalan *fazlalıktır* arzu. Ve aynı anda bir eksiklik: annede ve çocukta eksik kalan.

Lacan’a göre anneyle çocuğun ilişkisini sabit bir denge olmaktan çıkarıp bir “diyalektiğe” dönüştüren de bu eksiklik-fazlalık halidir. “Çocuk anneden bir şeyler bekler, hatta bir şeyler alır da... Diyelim, yaklaşık olarak, sırf kendisi için, kendi olduğu şey için sevildiğine inanıyordur çocuk.” Ama anneyle çocuğun ilişkisi simetrik değildir. Anne çoktan simgesel düzenin parçasıdır ve böylece sadece “seven” değil, aynı zamanda arzulayan bir varlıktır. Anne çocuğu sever elbet, ama ondan bir tatmin de elde eder. Simetrisizlik bu noktada beliriyor: “Eğer kadın çocukta bir tatmin buluyorsa, tastamam, çocukta kendi fallus ihtiyacını şu ya da bu ölçüde yatıştıran bir şey bulduğu içindir bu.” Çocuk, sırf kendisi için sevildiğine inanıyor olabilir;

27. “Fallus, Ötekinin arzusunun gösterenidir (*signifiant*) ... Kadın, olmadığı şey için arzulanmayı ve sevmeyi ister. Ama kendi arzusunun gösterenini de sevilme isteğini yönelttiği [adamin] vücudunda bulur.” J. Lacan, *a.g.y.*

oysa anne onun aracılığıyla fallus özlemini ancak *yatıştırıyor*dur. Anne açısından, çocukla hayali fallus arasında tam bir özdeşlik hiçbir zaman kurulamaz: “Annenin çocukla ilişkisi, ahenkli olmak şöyle dursun, her zaman çiftlenmiş, katlanmış ... annede her zaman indirgenmez bir şey kalır.”²⁸

İyi ama çocuk anneye bakıp isteğinin ve eksikliğinin bir fallus olduğunu hemen anlayabilir mi? Soruyu Lacan da sormuş ve “hayır” diye cevaplamıştır. Çocuk kendisi için değil de ancak bir hayali fallus imgesinin *yetersiz* temsilcisi olarak sevildiğini ne zaman anlar? Lacan’ın cevabı nettir: cinsiyet farkını ilk kez sezmeye ve ilk kez organıyla oynamaya başladığı zaman. Burada belirleyici etken, babanın, ama gerçek ya da simgesel babanın değil de *hayali* babanın üçgenin üçüncü köşesi olarak devreye girmiş olmasıdır.²⁹ Bu baba, anneyi fallus-çocuktan yoksun bırakıyordu. Çocuk da annenin arzusunu kendi denetimine almak, onun fallusu *olmak* için hayali baba ile rekabete girer. Narsistik-saldırgan bir rekabettir bu: Çocuk babanın vücut imgesiyle (dikliğiyle, dikilmişliğiyle) yabancılaştırıcı bir özdeşleşme içine girer. Bu özdeşlik ve yol açtığı *idealego* figürü, çocukluktan sonra da devam edebilecektir: boks öğrenir, “yıldırma-yı” sever, “kaskatı” olmaktan hoşlanır, vb.³⁰ Bu noktada, *Aylak*

28. J. Lacan, *Le séminaire Livre IV. La relation d’objet 1956-57*, Paris: Seuil, 1994, s. 70-71. Akt. Lorenzo Chiesa, *Subjectivity and Otherness; A Philosophical Reading of Lacan*, Cambridge: MIT Press, 2007, s. 68.

29. Hayali baba çocuğun biyolojik (“gerçek”) babası değildir, hatta evde o işi gören kişi de (“simgesel baba”) değildir. Bir imge, bir şekildir, bir “diklik” formu. Çocuğun baba figürüyle ilgili fantezileri, bu imgenin çevresinde örgütlenir. Olumlu da olabilir bu kurgular, olumsuz da. İlk durumda, bir koruyucu figürdür, bir tanrı. İkincisindeyse, çocuğun “hayatını mahveden”, onun hazzını çalan figür. Simgesel baba ise “çocuğu yatır!” buyruğuyla (sesle, sözcüklerle) gerçekten araya giren, ayıran, kültürel yasayı, enstest yaşağını kuran figürdür. Çocuğu simgesel düzene dahil eden figür.

30. Hayali baba her zaman bir fallik formdur, dikilmiş bir cisim, bir totem. “Bütün bunlar hayali baba düzeyinde olup bitiyor. Ona hayali diyoruz çünkü kişinin başkalarıyla ilişkilerinin psikolojik dayanağını oluşturan hayali ilişkinin bir parçasıdır ve bu ilişkiler de hem her türlü libidinal bağlanmanın hem de her türlü saldırgan dikilmenin arka planını oluşturur.” J. Lacan, *Le séminaire Livre V. Les formations de l’Inconscient 1957-58*, Paris: Seuil, 1998, akt. Lorenzo Chiesa, *a.g.y.*, s. 206. Bu *katılık* fikriyle Geçgin’in romanlarında da karşılaşacağız, yine “babalar” bahsinde.

Adam'ın ilk yorumcularının radarına hiç girmemiş bir motife de işaret etmemek olmaz: bir kule, Şişhane'nin üstünde, İstiklal'in Tünel ucundaki yangın kulesi. İlk kez Güler'in peşine düşmüşken belirir:

Kız şimdi onun yürüdüğü kaldırımdaydı. Tam ötekine geçmeyi düşündüğü sıra Kuledibi'nden Şişhane'ye çıkan yola saptı. Bu yolu tanıyordu. Bu günün hep tuhaf tesadüflerle yüklü olduğunu düşünür düşünmez, içinde eskiden burada geçmiş, hatırlasa sevineceği bir şeyi unuttuğu duygusu belirdi. Hatırlayamıyordu. Bir gün canı sıkkın, tramvayla geçerken bu sokağı görmüş –öteki ucundaki yangın kulesiyle asfaltın zıtlığı avutacak gibiydi– ilk durakta inip ona gitmiş ama hiçbir şey değişmemişti. Bu değildi. Unuttuğu bambaşka bir şeydi. Belki tramvaydan inip geldiği gün de aynı şeyi aramıştı.

Sonra, son kısımda, Güler çoktan ve Ayşe ikinci kez bitmişken, Aylak Adam tam B'ye beşinci kez “çarıp” tanımadan yanından geçerken, bu kule imgesi tekrar ortaya çıkar: “Ucunda Galata kulesinin görüldüğü sokağa bir an önce erişmenin ıvecenliğiyle inerken çarptığı genç kıza düşünmeden ‘Pardon!’ der de yüzüne bakmaz.” Bu noktada da hatırlamak isteyip de hatırlayamadığı bir şey vardır. “Olmuyordu. Aklında ne varsa kovup, yalınkafa bir daha zorladı. Yararsızdı. Kulağını kaşdı.” Kulağı bir yana bırakalım: yorumlanmaya *fazla müsaittir*: yazar kadar C de “semptomatik” anlamını biliyor, yorumlanmak üzere bize uzatıyordur. Ama kule figürü farklı. Kuleler birbirine karışmış gibidir, Tepebaşı kulesi, Galata kulesi... Yatay çizgilerle bir “zıtlık” oluşturan bu iki diklik de bir unutkanlıkla ve bir kaçırmayla eşleşir. Uzaktan çok anlamlı, çok yüklü gibidir, ama yanına varıldığında anlam da muamma da silinir. Birinin arkadan bize baktığını, izlediğini hissederiz, ama dönüp baktığımızda kimse yoktur. “Nesne küçük a”lar çoğalıyor.

Kule de Ayşe'ye itirafta sözü edilmeyen konulardan biridir. Ama temel fantezinin nesnesi kule değil, şaşı bakıştır. Korunmuş, saklanmış, iç dökümlerinde çarçur edilmemiş bir fantezi olarak kitabın sonuna erişir “şaşı kadın” olayı. “Güz” kısmında, artık serbest, artık Ayşe ve eşdeğerleri bitmiş, birden Güler'i, kızın kulağını öpmüş olduğunu hatırlar: “Kafasının derinliklerinde bir ışık parlar gibi oldu; söndü. Umutlandı. Hatırlamak istediği belki de kulakla ilgili bir olaydı.” Hayır, hâlâ bahanelerle, Freud'un deyimiyle “örtü anılarla”

oyalanmakta, daha temel olana gitmemek için ayak sürümektedir. Ama sonunda bir *son adım* atar. Teyzeyi, küçükken onunla yürüyüşlerini hatırlar. “Bir sigara yakıp durdu. İşte sokak ondan gizlediğini sonunda açıklamıştı. Demek döne dolaşa hep Zehra teyzesine varacaktı. Bugün gene, sinemanın önünde, o şaşı kadını görünce Alemdar’a dek yürümemiş miydi? Aradığı, belki etini satan o şaşı kadındı. Neden gidip onunla tanışmıyordu sanki? Kafasındaki bu düşünceden *korkmuş gibi çaresiz iki yanına bakındı.*” (abç) Sonunda “korkusunu” yener ve gidip kadını bulur, kendi dairesine getirir. Zorlukla da olsa, bilinen anlamda seks istemediğini, sadece dizine yatmak istediğini belirtir: Kadın eğilip yüzüne bakmalı, kadının yüzünde teyzesinin eğilip bakarkenki şaşılmasını görmelidir. “Hadi ordan!” anlamına gelen bir tepki gösterir kadın, ben hayatımda böyle bir saçmalık görmedim! Çıkıp gider, Aylak da onu elinden gelen zarafetle yolcu eder.³¹

Fantezi arzunun başlatılmasını ve tekrarlanmasını sağlayan senaryodur: ancak o senaryo içinde kendimizi arzularken *seyrederiz.*³² İkinci ve belki daha önemli özelliğiye şudur: Gerçekleştirilmeye kalkışıldığında hemen her zaman sakil bir fiyaskoya dönüşür. Söylenmemesi, olsa olsa ima edilmesi gerekiyordur. Uygulama son de-

31. Bu “zarafeti” seyredelim. Kadın, “yoksa başka çeşit bir şey mi bekliyorsun benden” diye sorar, “başka çeşit canım, anlarsın işte! Başka yandan... Bazıları ister. Sıkılma, açık söyle.” Eğilip yüzüne bakma konusunu çok ciddiye alamamıştır. “Hayır,” der C, “hiçbir şey istemiyorum. Artık gidebilirsin.” “Gideyim mi dedin?” “Evet.” “Paramı almadan şuradan şuraya kıpırdamam ben!” Aylak Adam’ın sosyal realizmi. “Bu ses hakkını isteyen insanın şirretleşmiş, katı sesiydi. Gözleri donuktu, kupkuruydu. Cebinden bir ellilik çıkarıp ona verdi. Paraya uzanan elin yer yer boyaları dökülmüş uzun tımakları vardı. Kadın masanın üstünden çantasını alıp gitti kapıyı açtı. Aralığında durup ona baktı: ‘Sen...’ Arkasını getirmeden çıktı. Ne söyleyecekti acaba? Sonra dış kapı kapandı. Artık şaşı kadın yoktu. Bir sigara yakıp radyonun düğmesini çevirdi.”

32. Lacan: “Düşlem [fantezi] arzunun desteği, dayanığıdır; arzunun desteği nesne değildir. Özne, giderek çok daha karmaşık hale gelen bir gösteren kümesine göre, *arzu duyan olarak kendini ayakta tutar.* Az çok tanınabilir haldeki öznenin bir yerlerde, bölünmüş, ayrılmış, çoğunlukla ikili halde ve *genellikle gerçek yüzünü göstermeyen nesneyle* ilişki içinde olduğu bir senaryoya evrilir bunlar ve bu senaryoda gayet iyi görülür” (abç). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis: 2014, s. 195.

rece çapraz ve mesafeli, son derece mecazi, son derece *adsız* olmalıdır. Aksi takdirde sonuç esas olarak iç bulantısıdır, can sıkıntısı, tatminsizlik. Fantezinin sadece bir arzu desteği değil, sonunda bir *savunma* olduğu da söylenmeli. *Son adımı* attığımızda orada hiçbir şey bulamama ihtimaline karşı bir önlem. (Bu açıdan komplo teorilerine benzer: *orada* mutlaka bir şeyler oluyor, bir şeyler pişiriliyordur.)

Şaşı fahişe episodunu hemen izleyen bir lokanta sahnesi var: “Canının yemek istemediği günler oluyordu. Böyle günlerde şehrin lokantalarını dolaşır, bir çeşit yemek arardı. Çoğu zaman bunun *ya mevsimi geçmiş, ya gelecek bir yemek* olması tuhaftı. Yorgun, umutsuz girdiği bir lokantada onu bulunca oturur; önüne koydukları tabaktan bir iki lokma alır; *sanki aradığı o değilmiş, ondan daha başka bir tat bekliyormuş gibi bezgin* tabağı iter, şarap isterdi” (*abç*). Başka bir deyişle, sadece fantezi değil, bu fantezi sayesinde kamçılanan *arzunun kendisi de bir savunmadır*. Neye karşı? Orada hiçbir şey olmadığı gerçeğine karşı. Arzu korunmalı, kışın kiraz yazın mandalinayla uzaklaştırılıp odaklaştırılmalı, hep son adımın berisinde diri tutulmalıdır. Ama C’nin bu duraklardan hep hazzsız geçtiğini gördük. Tatmine, *alınmış zevke* dair pek bir şey okumadık bu romanda (Ayşe’yle daha başlarken çürütülen “yaz” mutluluğunun dışında). Arzuyla hazzın çatışık ilişkisinin betimlenebileceği bir çerçeveyi Geçgin’de bulacağız: işin içine *kaygı* kavramını sokarak bir tür “ara-yüz” sunmaktadır. Atılğan’da ise arzusunun hazza, tatmine değmesini önleyen şey daha yüceltilmiş bir olgudur – yine psikozin klasik kadrosuna dahil bir fikir: “yitik nesne”. C’nin otoanalizinin bu son kısmına da bakmalıyız.

Kaybın Peşinde

“Annemi bilmiyorum. Ben bir yaşındayken ölmüş. Belki de teyzem, onun güzel, mavi gözlerinden bahsettiği için bu gözleri gördüğümü sanıyorum. Mavi gözlerden hep hoşlandım. Belki sana anlattığım o kıza [Güler] üç ay dayanabilmem mavi gözlü oluşundandı.” Romanın sonunda, B’yi son kez fark ettiğinde de “kesin” bir işaret haline gelir mavilik: “Camın önünden geçen bir kız yürürken başını çevirip ona değil, dükkânın içine doğru baktı. Bu gergin yüzü, bu ürkek

mavi gözleri eskiden bir yerde görmüştü. Birden başının ağrısı kesildi. İçinde acayip bir sevinç, delice bir telâşla kalktı. Aradığı oydu.” Roman B’yi yitik nesnenin temsilcisi olarak konumlandırıyor.

Freud *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*’de “bir nesnenin bulunması, aslında onun yeniden-bulunmasıdır,” der (SE VII, 222).³³ Bu önermenin üzerinde bütün bir psikanaliz akımı (Klein ve takipçileri) ve bir “estetik kuramı” inşa edilmiştir. Buna göre yapıtın işi, yitirilmiş olanın imgesini “geri almak”, parçalanmış olanı yeniden birleştirmektir. Bu onarım/sağaltım teorisinin sözcüleri hemen Proust’a, *Yitik Zamanın Peşinde*’ye işaret ederler. Ama Proust *yapıtıyla* o yitik imgeyi geri alabilmiş midir; romanın *sonunda* niçin “artık romanı yazmaya başlayabilirim” demektedir; hangi romandır o, elimizdeki mi, yoksa hâlâ yazılacak olan mı – onarım erbabı bu türden soruların üzerinde durmaz. Bizim örneğimizde de işleri zorlaştıran küçük ayrıntılar belirliyor. İkinci kısmın başında C iki kız görür, bir tanesi “o” olmalıdır; biri devetüyü, öteki mavi paltoludur – ama C maviliyi (‘B’yi) değil, devetüylüyü izlemeye karar verir. Öte yandan, bu kızların ikisi de mavi gözlüdür, ama biri yetersiz çıkar, öbürü hep kaçarılır. Yitik imge (renk) bir “yeniden-bulmanın” vesilesi olamıyordur.

Fethi Naci, C’nin şu cümlesinin altını çizmişti: “Yoksa dünyada olmayanı mı arıyordu?” Naci’ye göre sadece “şımarıklıktı” bu. C’nin bu noktada tehlikeli bir bilgiye çok yaklaştığını fark edemiyordu. C’nin sözünü iskeletine indirgeyelim: “olmayanı mı arıyorum?” Böylece roman boyunca uzaktan uzağa çınlayan şu sorunun işlevi de açığa çıkacaktır: “Yoksa her şey ben olmadığım zaman, benim olmadığım yerlerde mi oluyordu?” Bir gecikmeyi kaydeden bu türden başka cümleler de okumuştuk. İlk kısımdan: “Saat on ikiye geliyordu ... Birden içini bir yere, bir şeye geç kaldığı duygusu kapladı. Yirmi sekiz yaşındaydı; tedirgindi.” Ve en sondan: “... içinde hep o bir yere geç kaldığı duygusu olacaktı.” O tehlikeli sezgiye karşı başından beri bir savunmanın da kurulmuş olduğunu hissettirir bu

33. Freud aynı düşünceyi “Yadsıma” makalesinde de öne sürmüştür: “Gerçeklik testinin ilk ve en dolaysız amacı, zihinde temsil edilene denk bir nesneyi gerçeklik algısıyla bulmak değil, o nesneyi yeniden-bulmak, onun hâlâ orada olduğuna kendini inandırmaktır ... önceden gerçek bir tatmin sağlamış olan nesneler yitirilmiş olacaktır” (SE XIX, s. 238).

sözler. Aylak Adam gecikmek veya fazla erken gelmek ama her koşulda kaçırmak üzere programlanmıştır. Aksi takdirde—...

Her türlü imgesel özdeşleşmeye kuşkuyla yaklaşan Lacan, yitirme-(yeniden)bulma meselesinde de Freud'un düşüncesini radikalleştirir. Freud'un "Yadsıma" yazısındaki formülasyon bir tuhaflık içeriyordur: daha önce bir tatmin sağlamış olan bir nesne gerçeklikte (yeniden)bulunduğunda, o nesne geçmişte "yitirilmiş olacaktır" der Freud. Bitmemiş bir geçmiş zamanla çoktan tamamlanmış bir gelecek zamanın şimdi'yi devreden çıkaracak şekilde üst üste bindiği bu fiil çekimi (bir *future anterieur*) yitirme/bulma işinde de bir *retroaktifliğin* işlemekte olduğunu gösterir Lacan'a. Freud'un kastı aslında basit, doğrusal görünür: geçmişte tatmin sağlayan bir nesne olmuştur (anne memesi), yitirilir, sonra bulunan her yeni nesnede o yitik nesne aranır/bulunur. Gelgelelim, bu düz fikri anlatmak için tuhaf, eğri bir formülasyona başvurmak zorunda kalmıştır. Lacan muhtemelen Adorno'nun sloganını okumamıştı: "Psikanalizde sadece abartılar doğrudur." Ama okumasına gerek yoktu, yapıyordu: Freud'un doğrusunun *maksadı aşan* formülasyonda ortaya çıktığını saptayabildi. Eğer nesne hiçbir zaman bulunamıyor, ancak *yeniden*-bulunabiliyorsa, o zaman nesne geçmişte de *özünden ayrı bir varlık olarak* gerçekten varolmamış demektir. Nesne, ayrı bir varlık olarak (demek *nesne* olarak) bulunduğu anda, her zaman çoktan kayıptır: tam olarak "var" değildir. Lacan'ın *objet petit a* fikrine bağlı kalırken Freud'un makullüğünden de çok kopmamak isteyen Bruce Fink bu konuda şöyle diyor:

Nesne, bir kez kurulduktan (yani simgeselleştirildikten) sonra, çocuk memeyi bir daha asla ilk yaşadığı andaki gibi yeniden-bulamaz: kendi dudaklarından, dilinden ve ağzından, kendi benliğinden *ayrı olmayan* bir şey olarak bulamaz. Nesne bir kez tesis edildikten sonra, bebekle meme ya da özneye nesne arasında bir fark olmadığı o "ilksel durum" bir daha yeniden-deneyimlenemez; o ilk anda alınmış olan tatmin de bir daha tekrarlanamaz. Bir tür masumiyet ebediyen yitirilmiştir ve bundan sonra bulunacak gerçek memeler de asla tam "o" olamaz. İşte "*nesne küçük a*" da bir *nesnenin tesis edilme sürecinin artığıdır, simgeselleşmenin elinden kaçabilmiş küçük parça, paçavra*. Başka bir şeyin de olduğunun hatırlatıcısıdır, belki kaybedilmiş bir şey, belki henüz bulunacak bir şey.³⁴

O hâlâ bulunabilecek olan şey, her zaman çoktan kaybedilmiş, öyleyse ele geçmeyecek şey olarak gelir. Bakılabilir ama görülemez, göz göze gelinemez; o da dışardan geçerken pastanenin camından içeri bakacak olduğunda bizi görmez, bulmaz. Bruce Fink’in güzel formülasyonunda en önemli öge, “belki” sözcüğüdür, belki kaçırılmış, belki henüz... Aksi takdirde, Atılğan’ın dediği gibi öykü daha başlarken bitmekle kalmaz, başlaması bile mümkün olmazdı. Sadece bir roman çengeli, bir romancı kurnazlığı da değildir bu: *kişi* de, kahraman da, var kalmak için oraya çok dikkatle bakmamak, gözünü boşluktan kaçırmak, “belki henüz”ü korumak zorundadır. Bunu beceremeyip sonunda o boşluğa düşmenin de bir öyküsü olabilir, var kalma isteğinin zayıflamasının. Belki teknik açıdan daha da iyi bir roman çıkarır bu, *Anayurt Oteli* gibi. Ama Zebercet de *sonunda* kendi ipine kavuşana kadar çeşitli sahne ve episodlarıyla, sahipsiz hatırlamaları/fantezileriyle okurunu epeyce oyalamış, uğraştırmıştır.³⁵ Aylak Adam onun gittiği yere gitmez, oraya *kadar* gitmez (aksi takdirde, bir ikinci romana gerek kalmayacaktı); itiraf edebildikleri ve daha çok da edemedikleriyle kendi *küçük a*’sını ertelemeyi, hep daha ileriye atmayı, ilerde bekletmeyi becerir: “Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz *etmeyecekti*. Biliyordu; anlamazlardı.”

34. Bruce Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, s. 94. Lacan’ın simgesel düzeni dilden ibaret olmasa da simgeselleşme dile geçişle olur. Çocuk anneye “talebini” bağıra çağıra anlatmaya çalışırken, o ilksel, hayali tatminin de bir kısmını orada, geride bırakır, “düşürür.” *Objet a*, dile geçerken düşürülen, hiçbir zaman tam ifade (karşılık) bulamayan ama hep rahatsız eden, hep *istemeye* devam eden kısımdır. Öte yandan şunu da unutmayalım: Hayalinin alanı, bütün özdeşlikleri ve birlik/tatmin deneyimleriyle hayali düzen, ancak retroaktif biçimde, simgesele geçildikten sonra, simgeselin hep yetersiz kalan araçlarıyla (gösterenler) işaretlenebiliyor, *konu* haline gelebiliyor. Ayrışma, kendi hayali ilksel birlik ânını da sonradan yaratır.

35. Atılğan C’nin deliğe düşme ihtimalini başından beri biliyordu. 1958 yılında ilk söyleşilerinden birinde, Aylak Adam’ın nevrastenisinin [?] *melankoliye* ve düpedüz deliliğe dönüşüp dönüşmeyeceğini kestirme işini “okuyucuya bırakmayı” uygun gördüğünü söyler. Nevrasteniye şimdi huzursuzluk da deniyor, felç edici bir huzursuzluk. Melankoli, kara sevdâ ise nesnenin varlığından ziyade yokluğuna, kayıplığına tutkunluktur. Kavuşmak için kayba doğru gidilir, her zaman intiharla sonuçlanmasa da.

Ama daha önceki sorumuz, belki biraz daha şekillenmiş olarak duruyor: Bunlar, bu kaçınma ve ertelemeler, hep arzunun işleridir, bir kanma arzusundan ibaret olan arzunun kendi kendini oyalamasının, kandırmasının. Olabilir ama zevk nerede burada, *tatmin*, *haz*? Kişinin, öznenin, C'nin değil, C'nin dönüşlerindedir *haz*. Dürtünün dönmekten başka bir şey bilmeyişinindir. Dürtüyle arzunun ilişkisi, Lacan'ın öğrencilerini en çok zorlayan konu olmuştur. XI. Seminer' de bir cevap sunar: “Şunu anlamalısınız, arzu nesnesi arzunun *nedenidir*, arzunun nedeni olan bu nesne ise dürtünün *nesnesidir* – yani, dürtünün etrafında döndüğü nesne. ... Arzu dürtünün nesnesine tutunup kalmaz; dürtü tarafından ajite edilmiş olarak, o nesnenin çevresinde dolaşıp durur.”³⁶ Şu halde aynı şeyle ilgileniyor gibidirler ama, dürtüde asıl nesne veya hedef gibi görünen şey, arzuda bir sebebe, kışkırtıcıya dönüşür. Jacques-Alain Miller, arzu/dürtü ilişkisine belki biraz “insan-biçimci” ama berrak bir açıklama sunmuştur:

Arzu esas olarak bir sorudur, belki arzunun kendisi hakkında bir soru ... Hazzın (*jouissance*) sabitliği ise bir cevap olarak görülebilir, zaten orada olan bir cevap ... Dürtünün yöneldiği nesne (libido nesnesi) nedir? Maddesel değildir. Dürtü, herhangi bir özel nesneyi aramaz. Aradığı, tatmindir. Dürtüye tekabül eden nesne, *bir nesne olarak tatmindir*. Lacan'ın *objet a*'sının tanımı olarak da bunu önermek istiyorum: *objet a*, bir nesne olarak tatmindir ... Dürtüyle arzu arasındaki fark da böylece belirir. Arzuda esas olan sorudur; zavallı kör arzu, yolunu sormak zorundadır ... Dürtüyse gideceği yolu sormaz ... Dürtü bahsinde her zaman şunu sorabiliriz: dürten, süren kimdir, bu sürüşte bir pilot var mıdır? Dürtü, sürüklenirmiş gibi görünür. Ama aslında sürüklenen arzudur; dürtü yolunu bilir. Dürtüler yanılıyor, hedeften sapıyor gibi görünebilirler, garabetlere, anormalliklere yatkın gibi görünebilirler. Ama aslında kendi yollarını, bir nesne olarak tatmine giden yolları biliyorlardır. Lacan bunu şöyle basitleştirmiştir: dürtü, nesnenin çevresindeki bir döngüdür ve nesne de bu dönüşün sonucu ya da ürünüdür.³⁷

Bu pasaj bir yanlış anlamaya da yol açmamalı, dürtünün hazzı/tatmini konusunda. Dürtünün hazzı şu veya bu “varıştan” değil, kendi

36. Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, s. 256-57. (Çeviri biraz farklı.)

37. Miller, “On Perversion”, *Reading Seminars I and II* (der. Feldstein, Fink & Jaanus) içinde, s. 310-16.

nesnesine bir türlü varamayışından, bir yaklaşıp bir uzağa düşerek tekrar tekrar bu nesnenin çevresinde daireler (aslında elipsler) çizmesinden ibarettir. Arzu bu daireyi bir düz çizgi sanır, ilerleyen bir çizgi: hep daha öteye, daha başkaya doğru kendi serüvenlerini sürdürdüğünü hissederek. Heyecanlanır, tam göremez, bakışamaz, kaçırır. Dürtü bu noktada hem çok daha kurnazdır, hem de çok daha kör, bakışsız. Bütün bu Güler’lerin, Ayşe’lerin, hatta B’lerin ve şaşı fa-hişelerin bütün farklarına rağmen durmadan birbirine dönüştüğünü, dönüşeceğini “kavrar”. Çünkü hiçbirine bakmıyor, hiçbirini görmüyordur – görebileceği ve görmekten kaçındığı tek şey, bir yaklaşıp bir uzaklaşarak çevresinde döndüğü, dönmekle yarattığı “deliktir”. Çünkü o da kendi ciddi nesnesinden, ölümcül hedefinden kaçınmak üzere programlanmıştır. “Dürtü ... üreme amacının hedefine ulaşmadan doyurulabiliyorsa, bu onun kısmi dürtü olmasındandır ve *hedefi de o çevrimsel geri dönüşün kendisidir ... bu değirmi yolculuğun, her ne pahasına olursa olsun çevresinden dönülmesi, kenarından dolaşılması gereken bir şey olarak nesne’den başka tutarlılığını sağlayan bir şey yoktur.*”³⁸

Burada “tutarlılık” varamayışın, varmaktan kaçınmanın sağladığı bir devamlılıktır. C’nin öykülerini yırtıp atmasına da böyle bakabiliriz. Sunulan gerekçe, dilencisiyle de sadaka vericisiyle toptan sahtekâr olan bu toplumun onu anlayamayacağıdır. “İşte üç haftaya yakın seslendiğini sandığı insanlar bunlardı. İşini bilenler, sadaka vericiler, et alışverişçileri mi anlayacaktı onu? ... İlk hikâyesi, ‘Bir büyük şehrin gürültüsünde insan, kimseye sezdirmeden her zaman yellenebilir. O yellenemezdi,’ diye başlıyordu. Bu cümlede adamın bütün hayatının gizli olduğunu kim fark edecekti?” Öykülerin C’nin *kendi*, sahicilik ilkesiyle ilgili olduğunu anlarız – hep başkalarını (dolayısıyla kendini) aldatarak yaşayan insanların bunları kabullenmesi imkânsızdır. Ama sözü edilen öykü C’nin “anti-bedenselliğiyle”, zorlu *yüceltim* mecburiyetiyle de ilgilidir (“yellenemiyordur”). Ama bu yüceltim, bazı semptomlarla açık verir: “Sonra yarıda kalan hikâye! Tiklerden bahsetmişti. Boynunu kütleten bir adam vardı. İyi ki bitmemişti.” C’nin de tikleri vardır, yorumlanmak üzere okura

uzatılan. Ama bu noktada bir belirsizlik başlamıştır. “İyi ki bitmemiştii” ne demek? Zaten anlaşılmayacağı düşünülüyorsa eğer, bir öykünün bitmesiyle yarıda kalması ya da hiç yazılmaması arasında bir fark olabilir mi? Ama sahiden anlaşılmıyor mudur? Ressam Sami’nin (B’nin kardeşi) atölyesindeki C’nin portresi episodunu düşünelim, öykülerin çöpe gitmesi sahnesinden *öncedir*:

Sehpanın önünde durunca şaşıtı. Görmeğe alıştığı portrelere benzemiyordu. Önce bir sol el gördü. Çevik, sinirli, tedirgin bir eldi bu. Kahverengi bir kulağa *uzanmış, ama daha yetişememiş, boşlukta*. Bu çocuğun anlaması kabil miydi? Demek insanların huylarıyla ilgili asıl davranışlarındaki ayrılığın yalnız tiklerinde olduğunu biliyordu. Dönüp baktı. Ötekiler de oradaydılar. Konuşuyorlardı. Sami’nin elini tutup sıktı. ‘Beni biliyorsun,’ dedi. Ötekiler sustular. Birden sıktığı eli bıraktı. Kızardı. Yatılı okulda bir sabah dalgın, kendi erkekliğiyle oynarken bir arkadaşının üstünden yorganı çekiverdiği andaki utanmaydı duyduğu. Artık uzun zaman buraya gelemeycekti. (abç)

Şu halde, anlaşılmamak şöyle dursun, fazlasıyla anlaşıyor, “faş” oluyordur. Çekindiği de budur: anlaşılmak, kendi “hakikatine” ulaşılacak. Nedir bu hakikat? Hiçbir şey olmadığı: sadece tiklerinin, huylarının, saplantılarının değil, “baba” bahanesinin de, B’nin de, şaşı bakışın da gerisinde “binecek” hiçbir şeyin bulunmadığı. Bu yüzden tiklerin ve jestlerin resmedilişi de tıpkı öyküler gibi yarıda kalmak zorundadır: “uzanmış ama daha yetişememiş, boşlukta.” Boşluğun ucunda, çevresinde, ama içinde değil. Bu yüzden arzu da hep kendi kendini kandırmak, fantezilerle, senaryolarla kışkırtıp desteklemek zorundadır (sadece, bir anda “üstünden yorganın çekilmemesi” gerekiyordur).

...

Ernst Bloch, “sanatçı romanından” söz ederken şöyle diyordu: “... hayat olarak işlik ve işlik olarak hayat ki, orada bir meyve de doğmakta ve büyümektedir – ama bazen de değil. Çünkü böyle öykülerin oluşumunda (ve sadece onlarda) bir başka oluşum da betimlenir: denizin suskunluğunun, labirentin ve ipin, çalılığın ve [ardındaki]

açıklığın oluşumu – ama bazen de değil.”³⁹ Bloch da boşlukla, içsiksiz delikle, dolantının, labirentin merkezinde hiçbir şey olmadığını ya da labirentin bir merkezinin bile olmadığını düşüncesiyle en fazla bu kadar yüzleşir: “ama bazen de yoktur”. Aylak Adamsa geçici bir şüphe ânı (“yoksa dünyada olmayanı mı...”) dışında, Ariadne’nin ipine tutunmak, çünkü bir “Ariadne”nin varolduğuna inanmak zorundadır. Yoksa roman başlamadan bitecek, ama daha önemlisi, orada bir şey olmadığını *oradaki ilginç şeyler aracılığıyla* gösterme fırsatı da romancının elinden alınmış olacaktır. Ama bu bitimsiz dönünün düşünülmesi bir noktadan itibaren baş döndürücü, mide bulandırıcı da olabilir. Atılgan da tıpkı Geçgin gibi bir “son” tasarımı-
nın gereğini giderek hissetmiş olacak ki, epeyce bir süre sonra *Anayurt Oteli*’ni yazmaya girişmişti. Ama bu son var mıdır, inandırıcı bir son? Seyircileri değil, sona adım atanın kendisini ikna edebilecek, kendisinin katılabileceği bir son?

39. Bloch, *Literary Essays*, s. 228.

II

Roman ve Deneyim

*İvedi bir dünya bu. Her şey erken,
Ve her şey geç. Gün tutulacak biz uyurken.*

MELİH CEVDET ANDAY, *Güneşte*

Kenarda’yı okurken belli bir zaman kipinin ısrarlı kullanımı dikkat çekmiş olabilir. Kitabın başından: “Ne zaman içeride, derinlerde süren bu akış şu ya da bu nedenle yüzeye dokunsa tüm düşünceleri ile bedeni geçici bir felçle hareketsizleşiyor, kasılıp kalıyordu.” Sonundan: “Dev bir gemi ötede karanlığın içinde yavaş yavaş yol alıyordu. Dalgalar kıyıya vuruyor, sonra hafif, fısıltı gibi bir sesle geri çekiliyordu. Yukarıda yarımay gümüş bir haleyle sarılı parlıyordu. Her dalgada toprak biraz daha aşınıyordu.” Türkçe dilbilgisi kitaplarında “şimdiki zamanın hikâyesi” ya da “hikâye edilen şimdiki zaman” diye kodlanır bu “-yordu” kipi. Ne anlamalıyız bu terimden? Dilbilgisi kiplerin ve fiil çekimlerinin *retorik* etkinliğini ve farklı bağlamlara göre anlam değişmelerini dikkate almaz; sınıflandırma ve kural saptama işini iyi yapmak istiyorsa zaten almamalıdır. Terimin kendisi bize olsa olsa şunu söyler: (geçmişteki) bir şimdi’de meydana gelen bir edimin (sonradan) anlatılması, hikâye edilmesi. Sonradan: çünkü anlatan kim olursa olsun, anlatılan edimin kendi şimdiki zamanıyla anlatma ânı arasına bir mesafe girmiştir, tastamam *hikâyenin*, tahkiyenin mesafesi. İyi ama basit geçmiş ya da “-di’li geçmiş”

kipi de aynı işi yapmaz mı? Birisi için “geldi” dediğimizde, onun edimiyle bizim dememiz arasında da bir mesafe, küçük de olsa bir zamansal aralık yok mudur? Vardır ama, belirli bir kullanımda, en çok da aşağıda “deneyim edebiyatı” diye adlandıracağım bir yazı tarzında, olay ânıyla kayıt ânı arasındaki mesafeyi silmeye ve böylece kendi kayıtçı etkinliğini gizlemeye yönelir bu kip. Atılğan’da görmüştük: Aylak’ın edimleri hep di’li geçmişle anlatılıyordu, ama daha yaşanırken, henüz olup bitmekteyken kaydediliyor gibiydi: “şip şak”. Olay önemlidir burada, yoksa kaydedilmesi, anlatılması, yazılması, işlenmesi değil (bu açıdan, sadece “deneyim yazısının” değil, en dar anlamıyla bir “gerçekçi” anlatının da imtiyazlı kipidir: *ben neyse onu anlatıyorum, kendimden kattığım bir şey yok!*).

Olay zamanıyla söyleme zamanı arasındaki mesafeyi öne çıkaran daha karmaşık geçmiş kipleri vardır, fotoğrafçının çekimden sonraki stüdyo çalışmasını hissettiren. Mesela Behçet Çelik’in öykü ve romanlarında yine ısrarla kullanılan “-mişti(m)” kipinin asli görevi de olay /edim ânıyla anlatma/yazma ânını ayırmak, dahası ayırdığını vurgulamaktır. Bazı dilbilgisi kitaplarında, “duyulan (anlatılan) geçmişin hikâyesi” gibi epeyce külfetli bir isim uygun görülüyor buna. Söylenmek istenen şu olmalı: Birisi geçmişte bir şey olduğunu iştmişti de (veya bir başkası bunu ona anlatmıştır da) şimdi o da bunu “bize” nakletmektedir. Ama Çelik’in metinlerinde hem daha sınırlı, hem de daha hayati, denebilirse daha “acil” bir işlevi vardır bu kipin: olaydan en az bir adım öteye çekilerek daha “dingin” bir anlatı zeminine/zamanına yerleşmek; anlatıyı, anlatılan olayın şiddetinden korumak.¹ Ama ne olursa olsun, anlatılan olay tamamlanmış, bitmiştir; bitmişliği telafi edilemez. Geçgin’in “şimdinin hikâyesi” kipi işte bu bitmişlik etkisinden feragat eder. Onun “yordu”larında, terimin iki ögesi de (şimdi ve hikâye) birbirinin aleyhine azar, azmanlaşır. Biz, yabancı gramerlerden esinle, *tamam-*

1. “Bir şeyler çekilmişti içinden. Yavaştan mı olmuştu – sevip sevmediğini bilmediği bir kazağın sökülüvermesi, toparlamaya çalıştıkça çoğalması elindeki ipin; birdenbire mi yoksa – alışveriş torbasındaki yırtıktan yere düşen domatesin ansızın yerle teması, düşünse de anımsayamıyor. Elinde kalmıştı, yere yapışmıştı. Yoktu artık. Ya da vardı, ama eksik, yaralı. Her durumda işe yaramaz.” Behçet Çelik, *Dünyanın Uğultusu*, İstanbul: Kanat, 2009.

lanmamış geçmiş kipi diyelim, nihaileşemeyen geçmiş; ama aynı ölçüde *bitemeyen şimdi* de diyebilirdik: geliyordu (ama gelmesi tamamlanmıyordu); “her dalgada toprak biraz daha aşınıyordu” (ama aşınma bitmiyor, sonunda bir topraksızlığa varamıyordu). Mesela *Kenarda*’nın isimsiz kahramanı kendi kenar semtinden Beyoğlu’na çıkmış, bazı ortamlara akmıştır. “Sokaktan insanlar geçiyor, kimi caddenin kalabalığına karışıyor, kimi caddenin kalabalığından ayrı-lıp aşağıya iniyor, karanlıkta kayboluyordu.” Ve alkol yükünü aldık-tan sonra:

Zaman zaman, *kimi anlarda görür gibi olduğu şeye yaklaşıyordu*. Zih-nini açtığı gibi bedenini de açıyordu. Bir kesik gibi açılan beden duyuyor, duyduklarıyla doluyor, kabarıyordu. Bir an her şeyin içinden geçip, tüm evreni katedip evrenin bütününe görür gibi oluyordu. Bütün evren kesikten içeri girip oraya yerleşiyordu. *Başlamayıp bitmeyen*, dönüşüp duran, bir kı-lıktan diğerine sürüp duran tüm bu çeşitlilik açılan kesikte ışıktan bir çiçek gibi açıyordu ... Işımanın şiddetinden gerisin geri kör karanlığa fırlıyor, ora-ya gömülüyordu. Böylece *kesintisiz kıpırtısızlıkta hiçbir şey olmamış gibi* bir esinti kıpırtısızlığı önce olduğu gibi şimdi de aldırıışsız yalayıp geçiyor-du. (abç)

Adamın bitimsiz bir şimdinin anaforuna düşmesinin sadece alkolle ilgili olmadığını, aşağıda bazı en ayık, en korkulu ve “müteyakkız” anlarını aktarırken göreceğiz. Ama di’li geçmişin devreye girdiği anları da belirlemeliyiz, Geçgin’in hâkim fiil kipinin retorik görev-lerini de daha iyi kavramak için. İki kümede toplanabilir bunlar. Bi-rincisi, “gerçekçi roman” janrına çok uygun bir aile tarihinin anla-tıldığı pasajlardır. Mesela:

Dede bir uçtan diğer uca çorak toprakları bir gölge sürüsü gibi kat eden dilsiz kitleye katılarak İstanbul’a göçmüştü ... Birkaç sessiz yıl böyle geçti. *Bir süre sonra* artık delikanlı olan büyük oğlu [kendi köyünde] evlendikten sonra Dedenin yanına gelip bir fabrikaya işçi olarak girdi. Böylece küçük odada Dede ve o birlikte kalmaya başladılar. Çalışmaya devam ettiler ... Bir süre sonra, handaki çayocağı boşaldığında Dede, kendinin ve oğlunun biriktirdikleri ve biraz da borçla bu yeri devraldı. İyi para kazanmaya baş-ladı. Bahçe içinde iki katlı bir gecekondtu tuttu. Oğlu hamile karısını köy-den getirdi. Kendi de yeni bir kadın aldı, evlendi. Ardından küçük oğlan da geldi ... Dede ömrünün geri kalanını ev ile han arasında geçirdi. Sert biriy-

di. Yargıları kesindi. Herhangi bir yargıya vardığında bir daha asla değiş-tirmezdi.

Dedenin kişiliği için de söylendiği gibi, tamamlanmış edimlerden oluşan bir öykünün, bir zamansal sürekliliğin tahkiyesidir bu. Durumlar kesinleşmiştir: başlangıçta farklı ihtimaller içerseler bile sırf gerçekleşmekle o ihtimalleri devre dışı bırakmış, bir yeryüzü parçasının katılığını, “başta türlü olmazlığını” edinmişlerdir. Gerçekçi anlatının temel kurgusu, bir ânın ötekine, sonrakine bağlanması, o “bir süre sonra”larla vurgulanır: zamansallık böylece katı bir nedensellik kılıfına bürünür. Anlatı, bir mezartaş yazıtının yalansızlık tonunu taklit eder.²

Basit geçmiş kullanımının ikinci kümesinde de bazı kesinlik anları var, ama buna artık kesinlik yerine “kesik” demeliyiz belki: ağırlaşmış bir anaför gibi dönüp duran o sonsuz şimdi’nin duraklatıldığı bazı kesilme anları. Biri, “İs[kender]” dayının yaşadığı tehlikeli hayattan birden eksilmesi anlatılırken ortaya çıkar:

Birkaç yıl sonra İs ortadan kayboldu. Bu süre içinde arada bir göründü, bir kaybolup bir ortaya çıktı. Birkaç yıl daha geçti. İncirköy’ün köşelerinden birinde bir genç vuruldu. Vuranın da İs olduğu haberi geldi. İs bütün bütüne ortadan yok oldu ... İs bir süre daha kaçmayı başardı, yeniden yurt dışına kaçmayı denerken rastlantı sonucu denetim yapan bir jandarma devriyesince yakalandı. Kimliği anlaşıldı, “yasadışı bir örgüte üye olmak, soygun, gasp, cinayet” ve daha birçok suçtan tutuklanıp yargılandı.

İkinci bir “-di’li geçmiş” müdahalesi, kahramanın babasının (o âna kadar hep “-yordu”larla verilen) uzun ölüm sürecini noktalarken ortaya çıkar: “Babası bir süre sonra nefes alamaz duruma geldi, bir mantar kütlesi yayılıp ciğerlerini birkaç gün içinde bütün bütüne sardı. Nefesi kesildi, sanki açık havada boğuluyordu. Yoğun bakıma kaldırıldı ... Son ânına kadar damarlarında yaşamın yaban gücü aktı. O an geldi, doktor gelip ölümünü, ölüm saatini kesin biçimde bil-

2. Nitekim dedenin (ve aslında bütün ailenin) bitmiş, tamamlanmış hayatının anlatısı olduğunu bölümün sonunda anlarız: “Dede ölmeden önceki yazı köyünde geçirdi. O yazın sonunda öldü. Bir yıl sonra Dedeye bir mezar yapmak, *geçici mezarından alıp* oraya taşımak için babasıyla köye gittiler ... Tepede güneşe yakın bir yükseltide Dede için iyi bir mezar yaptılar.” (abç)

dirdi. Sonra her şey çok çabuk oldu.” Bir kesin an. Bir başkasıysa gerçek bir kesikle ilgilidir, romanın sonlarındaki meyhane episodu-nu izler. İsimsiz kahraman, gece bazı tartışmalara katılmış olabile-ceğini sabahleyin kavramaktadır: “Ertesi gün sağ kolunda bir sızı duydu. Örtüyü açıp koluna baktı. Sargılar içindeydi. Sargının birini açtı, uzun bir kesik ve dikişler gördü. Düşündü, nasıl olduğunu bu-lamadı.” Ve bir de bazı yorgunluk anları, anlatının kendi bitimsiz kipinden yıldıdığı anlar. Maçka parkındadır: “*Dönüp dolaşıp kendini bu parkta buluyordu*. Onu buraya ne çekiyordu, bilmiyordu ... Bir şeyi görür gibi oluyor, bir şeye yaklaşıyordu. Otların hafif hafif sal-lanışında bir şey beliriyor, kuşların ötüşünde bir şey çınılıyordu. Kentin uğultulu ufkunda ince bir çatlak belirmişti ... Birden kendini uzun süreden beri ilk kez çok yorgun hissetti. İçi geçti, taşın üzerin-de uyur gibi oldu, uzun süre orada oturdu, bir ot kadar kıpırtısız öy-lece kaldı.” (abç)

Şöyle özetleyebiliriz: Geçgin’in kullanımında basit geçmiş, an-lamını kendi içinde taşıyan, açıklama gerektirmeyen *olayın*, arayış-tan ve o sürekli “dönüp dolaşmalardan” muaf fiilin kipidir: bir olay neden sonra ilk kez kendi ânına ve yerine denk gelmiş, bir durum artık onulmazca kesinleşmiştir – Dıranas’ın “Köpük” şiirindeki gibi: “Oyun bitti ve her şey yerini buldu / Akşamla ebedi kızlar anne ol-du.” – Döngü *Aylak Adam*’da çok benzer terimlerle verilir: Aylak “döne dolaşa” hep kendini Zehra teyze imgesinde bulmaktadır: o imge, bir hikâyenin “bağlanmasının” (başlatıcı sebebine geri götü-rülmesinin) anahtarı olacaktır. Döngünün bir varış noktası olmadı-ğını Aylak bir türlü tam kavrayamaz – yazarla okurun arasında, ama kahramanın bulunmadığı bir yerde şekillenir bu “bilgi”. Geçgin’ deyse böyle bir varış imgesi daha en başta devre dışı bırakılmıştır: geçmişte yaşanmış herhangi bir özgül durum, eski bir resim, bütün sonraki anların da anlamını verecek (ya da en azından beyhudeliği-nin günah keçisi olacak) bir olay yoktur ve olmadığı belirtilir. *Ke-narda* her türlü kavuşmanın aynı anda iptal edildiği bir “varış” âny-la başlar: “Eve dönmüştü. Ama ev sonunda dinginliğin kazanıldığı sakın liman ya da barışçıl bir yer değildi. Hiçbir zaman öyle olma-mıştı.” Çünkü olay yoktur, ister varış ister kopuş;

Gerçekte hiçbir şey olmamıştı. Eve dönmüştü. Nedenini bilmiyordu. Neden ve ne zaman ayrılmıştı, bilmiyordu. Ne olmuştu anımsamıyordu. Çocukluğunu, çocukluluk anılarını, –bir gençliği varsa– gençliğini anımsamıyordu. Bir yerde bir şey çatlamıştı. Bu çatlak onu, ama sadece onu değil tüm evreni de boydan boya yarıp geçmişti. Böylece her şey yarığın öte tarafında, *görünmez* kıyıda, ufkun ötesinde kalmıştı – alışkanlıkla kendisi olarak kavradığı şey ise tuhaf bir boşlukta. (abç)

Bir çatlak vardır ama olaydan çok olaysızlıktır; kopuşun belki sonradan ortaya sürülecek bir açıklaması, bir mazereti olabilir, ama bir *sebebi* yoktur, çünkü işaretlenebilecek bir olay ânı yoktur. Adam eve varır ve kendini *varamayışın* içinde bulur. Görüntüsüzlüğü de kaydedelim: bu mutlak kopuş, onu her türlü kavuşma imgesinden yoksun bırakmış, hayali de olsa arzu nesnelerini “ufkun dışına” itmiştir. Dolayısıyla “kendisi” de yoktur, o çatlak kendisidir: benlik sadece bir “alışkanlık” olarak sürdürülür, orada burada dolaştırılır (başka bir pasajda, “bir eksiklik, yani kendisi” diye söz edilir isimsiz kahramandan).

Öte yandan, aktif, saldırgan bir çatlaktır bu. Her zaman çoktan gerçekleşmiş gibi görünse bile henüz işini bitirmemiştir. Bir defada olup bitmiş değildir, çünkü “olup biten” bir şey değildir. Ama hep ve hâlâ faaliyet halindedir: olayların, olup biten şeylerin *asalağı* olarak işini görmeye devam eder. Daha sonra özellikle şehir betimlerinde karşılaşacağımız bir tür “bağırsak kurdu” fikri belirir burada ve sinsi, sürekli bir yer sarsıntısı imgesine karışır:

Sanki gün içinde başka bir gün vardı. Günün içinde eşeliyor, öne atılıyor, geriye çekiliyor, görünür görünmez kayboluyordu. Gün içinde her an fark edilmeyen bir boşluğu kazıyormuş gibi eyliyor, günü oyuyor, oyuklardan günü geçirip yeniden seriyordu. İnsanlar da ara sıra üzerlerinde duymadıkları bir dokunuşun tedirginliğini, içlerinden geçip giden, geçip giderken sönen gölge gibi bir varlığın sarıp çekilen, durmaksızın sarıp çekilirken durmaksızın izi silinen nefesini duyuyorlardı ... Kimi zaman yerin altında bir deprem dalgası gibi bir dalga sarsıntıyı içlere işleyerek yüzeydeki kımıltısızlığı bozmadan geçiyordu. Yıkımını içinde taşıyor gibiydi, tüm kıpırtısızlığı içinde bir gün yıkılıp gideceğini bildiriyordu, bir gün bir kum yığını, rüzgârla dağılan bir toz yığını gibi silinecekti. Ama yıkılıp gidiyordu da, sanki ... her yer bir yıkım yeri, her sahne bir yıkım sahnesiydi. Yıkılıyordu ve çoktan yıkılmıştı. (abç)

Son kısmın kronolojisini ters çevirelim: çoktan yıkılmıştır, şu anda yıkılmaktadır, gelecekte de yıkılacaktır. O her zaman çoktan gerçekleşmiş ve hiçbir zaman tamamlanamayan, sona eremeyen deprem, zemini daimi bir titreşim haline getirirken, zamanın bu üç uğrağını da kendi gerçekliklerinden, kendi belirsizliklerinden yoksun bırakmaktadır. Bu noktayı (ya da “noktasızlığı”) romanın her yerinde, ama özellikle birinci kısımda (“Yer Tedirginliği”) monomanyak bir ısrarla vurgular, hiçbir yanlış anlamaya ve savuşturmaya fırsat tanımamak istiyor gibidir: “Bir şeyler olup biterken onların içinde olup bitmeyen boşluğu büyüyüp genişliyordu. Olayları bulmak isterken silinen boşluğu, silinen boşlukta oraya buraya dağılmış parçaları, öteye beriye sürüklenen dağınıkları, hiçbir şey kurmayan, oluşturmayan, yayıldıkça parçalanan kırıntıları buluyordu.” Tamamlanmamış geçmiş ya da bitmeyen şimdi kipinin romansal açıdan tehlikeli etkinliğini görüyoruz: *Olay, an*, demek hikâyenin çekirdeği olan şey, belirsiz “kırıntılar” olarak çöplüğe havale edilmektedir.

Bir an geri yaslanalım, bazı sorular belirmiş olmalıdır, en başta da şu: Niçin okuyalım biz bu “romanı”, hele Orhan Pamuk, Latife Tekin ve İhsan Oktay Anar gibi usta yazarlarla açılan bir *neo-tahkiyeciliğin* (“hikâye-anlatıcılığının”) bu zafer çağında? Bize bu olaysızlık çölü dışında ne sunuyor? Üstelik *Kenarda*’nın sonuna geldiğimizde kitabın bize açıkça “hikâye yoktu, ölü bir dilin artıklarıydı, çöptü” diye sataştığını da göreceğiz. Ne olmuştur, bizi suya götürüp susuz mu getirmiştir yazar? Bu soruyu *İzafi* dergisinin söyleşicisi daha iyi ifade etmişti: kitapta hep bir “sırtın” açıklanacağı hissiyle ilerliyoruz, ama sonunda elimiz boş çıkıyoruz.³ Böyle bir düş kırıklığı egzersizini daha önce *Aylak Adam*’la (ya da *Duygusal Eğitim*’le, *Şato*’yla) yapmadıysak eğer, *Kenarda*’dan, *Gençlik Düşü*’nden, hatta *Son Adım*’dan bile biraz tatminsiz ayrılmamız kaçınılmazdır. Okur kaçtırmak istemem: *Kenarda*’da açılış ânının olaysızlığından sonra bolca olayla, “öyküsel” ve duyusal zenginlikle karşılaşırız. Okuru sürükleyip de sonunda eli boş bırakan belki bu son derece romansal öğeler olmuştur: o ilk soyutluk ânından sonra birer birer

devreye giren çevre betimleri, önce semt, büyük şehre oranla semt, gündelik hayat ve iş dünyası, sonra aile, çevreden tipler, insan yazgıları ve tabii bütün bu anlatım boyunca –bu kitaba kadar nesirde pek az görülmüş– patlayıcı bir “duyusal zenginlik”: ışığın hareketleri, bitkiler, kımıldılar, ritimler. Brooks’un metaforuna hâlâ bağlı kalacaksak eğer, arzunun oluşturduğu romanesk “armatür” üzerinde azar azar biriken, o iskeleti etlendiren olaycıklar, yaşanmışlık parçacıkları.

Ama kitabın sonunda söyleyebileceğim şeyi hemen burada söyleyeyim: bu üç romanlık projenin kendi önüne koyduğu sınav, bize zevk veren veya vermeyen, tatmin eden veya etmeyen romansal “içeriklerle” ilgili değildir. Walter Benjamin’in talihsiz deyiimiyle “hikâye-anlatıcılığının” sınavı da değildir bu. *Kenarda*’nın olaysızlığı, bir *mutlak olay* beklentisine karşı, onunla zıtlık oluşturacak şekilde icra ediliyordur. Daha ilk sayfada şüpheye yer bırakmayacak bir kesinlikle ilan eder amacını, belirleyici ânı “yakalamak” istiyordur:

Olayları anlatabilirdi. Ama bu hiçbir şeyi açıklamazdı. Olayların içinde başka bir ritimle devinen, olaylarla ortaya çıkan ama onlardan büsbütün ayrı bir şey vardı ve bu şeyi yakalayamadıkça tüm olaylar önemsiz parçacıklar, öteye beriye dağılmış, un ufak olmuş kilden tabletler olacaktı ... olaylarla birlikte başka bir uzamda açılıp yayılanı, belirip belki de ona doğru geleni görmedikçe yaşamının olayları önemsiz, anlamsızdı.

Başarı ve yenilgi ölçüsünü daha en başta böyle tanımlar: acelesi vardır; tanışma, alışma ve uyarlanma sürelerinde israf edilecek vakti yok gibidir: *ben o “şeyi” bu yazım sürecinin bir noktasında ele geçirememişsem eğer, siz de kitabın sonuna kadar maalesef çöp okumuş durumda kalacaksınız.*

Bu bir davettir de; kabul edelim. İzlenmesi gereken üç problematik var, üçü de “olayın” (ya da “ânın”) kaçırılmasıyla ilgili. Bunlardan biri düpedüz “edebi” bir sorun olarak beliriyor: bu dildeki anlatıcılığın son 60-70 yılında farklı noktalardan *olaya* odaklanan iki ayrı anlatı geleneğine oranla nerede duruyor Geçgin’in işi – “öykü yoktu, çöptü” dediğini de göz önünde tutarak? İkincisi, bütün o dönüp dolaşımların, yaklaşıp uzaklaşmaların odağında bir “şey”in olduğu belirtilir, aynen o sözcükle: *Şey*, adlandırılmayan bir şey.

Bunun Atılğan'daki "B" ile, demek Lacan'ın nesne küçük *a*'sıyla bağı üzerinde düşünmek zorundayız, sırf okumaya oradan başladık diye bile olsa. Üçüncü olarak, bu temaların ikisinin de zaptedilemeyen bir "şimdi" ile, devamlı yarılan, kutuplaşan bir şimdiki anla ilişkili olduğunu görmüş olmalıyız. *Kenarda*'da ve Geçgin'in sonraki metinlerinde bazen "yıkım", bazen "felaket", bir yerde de daha yüklü bir sözcükle "mahşer" olarak adlandırılır bu tuhaf an: hem tahkiye imkânını kısıtlıyor, hem de hikâyeye başka bir başarı ölçüsü ya da doğrulanma eşiği bırakmıyordur. Edebiyattan başlayalım.

Üsluplar Arasında

Gaston Bachelard, gençlik döneminde Bergson'un "süre" (*durée*) fikrine karşı yazdığı kısa bir polemikte "canlı ânın" sözcülüğünü üstlenir: "Yaratıcı ânın bilgisine gelince, en kesin olarak ani bir bilinç patlaması deneyiminde bulabiliriz onu. *Elan vital* (hayati atılım) en çok o anda, o apansız patlamada aktif değil midir?"⁴ Türkçede felsefede değil de edebiyatta, son 60-70 yılın edebiyatında güçlenen etkisini izleyebileceğimiz bir düşüncedir bu, önce şiir ve kısa öyküde, ama zamanla romanda da. 30'lu yılların sonuna doğru Sait Faik'le ve hemen ardından Garip akımıyla başlatmak yanlış olmaz. Daha eski öykücülerde, mesela Fahrettin Celal'de de yaşanan tekil yer ve zamanın kıpırtısı duyulmuyor muydu? Şüphesiz. Ama eskilerde o an sadece bir gözlem mekânıydı, bazı gündelik durumların belirttiği ve gözlemlendiği yer/zaman. Şimdi'ye, sırf *şimdi* olarak herhangi bir duygusal, düşünsel yatırım yapılmıyordu. Sait Faik'ten itibaren yaşanan an, sırf yaşanmış olmakla, kendi somut içeriklerinden de bağımsız bir değer kazanmaya başlar; boşluğuyla bile olası bir "mucizenin" sahnesi olmaya gider. Bir kahveye çöreklenmiş Aylak Adam'ın avını bekleyişini düşünelim: "*Birden* kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da *olabileceği* aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi." İki nokta öne çıkar burada. Biri, apansızlık: ânın kendi çevresinden, bağlamından "birden" sıyrılıvermesi – uyuklayan bir kö-

4. Gaston Bachelard, *Intuition of the Instant*, Evanston: Northwestern University Press, 2013, s. 10.

peğın birden başını kaldırması gibi. Öteki, beklenti: geçmişin yükünü üstünden atmış ânın geleceğe bağlanması, arzıyla dolarak o geleceği kendi yaratmaya başlaması. Ama bunu belki en iyi Cemal Süreya'nın 1968'den kalma dizeleri hissettirir:

Elif Lâm Mim. Yirmi üç haziran dokuz yüz altmış yedi
Bulanık atmosferin içinde gözlerim sınırsız;
Yeldeğirmeni'nden denize sarpa sararak inen bir sokakta
Vakit tamamdır diyorum. Ve sokağın sesi

Diyor ki değil daha
Vakit var daha

Yaşanan an bir “mucize” beklentisiyle gerilmiş, elektriklenmiştir: son iki dizedeki frenlenme aslında *élan vital*'in gücünü daha da belirginleştirir. Ya da Cansever'in 1968 tarihli “Ha Yanıp Söndü, Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateşböceği” başlıklı şiirinin açılışı: “Vurdum güneye o zaman, eski bir su dibi mühendisiyle / Yoklukta olan bir şimdi içinden / Damarlarıma dolan bir şimdi içine.” An, şimdi ve burada olan, şimdi ve burada yaşanan, ilk kez böyle değerlendiriliyor, bir *değer* olarak işaretleniyor, çerçeveleniyordur.

Denebilir ki kısa öykü ve belli bir şiir türü (“lirik” diyelim), tekil bir âna veya uçucu bir izlenime odaklanmalarıyla burada “deneyim edebiyatı” olarak adlandıracağım bir üslubun zaten imtiyazlı gerçekleşme alanlarıdır. Ama Atılgan'dan sonra romanın da şimdi'nin bu yüceltilmesinden pay aldığı görülebilir. Muzaffer Buyrukçu'nun romanları *Gürültülü Birkaç Saat* (1969) ve *Bir Olayın Başlangıcı* (1970) yalnız adlarıyla bile anlamlıdır bu çerçevede. Tekil an azar bu metinlerde, azgınlaşır, kendi mikroskopik ayrıntıları ve kılcal damarlarıyla dal budak sararak bütün bir varoluşu işgal eder. Ama tam “o âna adanmış” asıl roman Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'sidir (1973); şöyle başlar: “Sanki büyük bir gürültüyle sallandı kavak. O her an oluşan, değişen şeyleri görmeyenler sezmediler bunu. Öğlendi. Kızılay semtinin en civcivli, gürültülü, servisi en çabuk, en ayakaltı yeri olan Piknik'in oraya akıyordu kalabalık.” Tek bir anda, bir eşzamanlılık içinde birikmiştir gerilim. Ve sonunda o kavak devrilir. An sahiden patlamış mıdır, devrilmekte

olan kavağın “gizli” ve yine de çok safiyane göndergesi olan devrim gerçekleşmiş midir (1971’de askeri diktatörlük gelmişti), yoksa bir tür yazarlığın, bir tür bekleyiş ve imkânın sonuna gelinmekte olduğunun işareti midir bu safdillik? Ne olursa olsun, deneyim, şimdi, an, çeşitli ihtimalleriyle birlikte, asıl “kahraman”dır, en azından o tarihsel anda.

Kuramlaştırma, pratiğin şiddetine oranla zayıf kalacaktır. Tomris Uyar 70’li yılların başında, bir “aydınlanma ânının bir *kurtuluş* haberciliğine dönüşmesi” diye tanımlar, “yenilik hikâyesi” diye adlandırdığı Sait Faik sonrası öyküyü.

Yaşama, özümleme, aydınlanma [ve] sonucu verme... ve bütün öğeleri bir odak çevresinde *yoğunlaştırmak* istiyorsak, elbette zaman ögesinin desteğini görmezden gelemeyiz. Çağdaş hikâyeci (ki geriye ve ileriye doğru işleyebilen bir saati vardır) dramatik *gerilimin doruğuna* yakın bir süreyi seçer bu yüzden. En uygun, belirgin ânı bulur ve saatini ona göre kurar, *olayın* geçmişinden bu âna [kadar yer alan] elverişli ayrıntıları bulup çıkarır. (abç)⁵

Deneyim öykücülüğünün iyi bir betimlemesidir bu, özellikle de önemli ânın (“olay”) kendi öncesini ve sonrasını yine kendisi yaratıyor oluşunu vurgulamasıyla. Ama kanımca yanlış bir adlandırmayla bunun karşısına (daha yetersiz bir tarz olarak) “olaya bel bağlayan hikâye”yi koyuyor Uyar: “[orada] zaman olayın zamanıdır çoğunluk; yani saat olayın başladığı an kurulur, bittiği anda da durur.” Uyar’ın ayrımı temelsiz değildir: bir yanda düz, doğrusal bir kronoloji üzerinde ilerleyen ve (eğer varsa) “yoğunlaşma” noktasını sıradanlaştıran bir tahkiye tarzıyla öte yanda bir “aydınlanma ânı” çevresinde sıçramalar ve geri dönüşlerle kurulan (şu halde “yenilikçi”) anlatılar arasındaki fark. Ama adlandırma isabetsizdir, çünkü “olay” aslında iki tarz anlatının da nüvesi, deyim yerindeyse “çelik çekirdeğidir”; olay andır, an da bir olay. Fark, bir anlatı tarzında, Uyar’ın onayladığı “yeni” tarzda, olayın *özel* olarak yaşanmış ve kaydedilmiş, kahramanda/anlatıcıda bir iz bırakmış, buna karşılık “eski” tarzda böyle bir şiddetli özel “temellükün” gerçekleşmemiş olmasıyla ilgilidir.

Bu noktadaki bulanıklık, aslında çoktandır faal halde olan bir duygunun, bir tavrın ya da pratiğin, Tomris Uyar'ın yazdığı dönemde henüz kavramsal olarak ayrıştırılıp tecrit edilmemiş olmasına bağlıdır. Uyar'dan on yıl sonra ilk kez İsmet Özel nihayet işaretlenbilmiş bir kavram olarak kullanır *deneyim* sözcüğünü: “Şiirin önemi hiçbir zaman yapısında yer alan bazı işaretlerden doğmaz. Şiirin önemi bir deneyimin (*experience*) doğrudan doğruya kendisi oluşundandır ... Bu anlamda somutluğun kendisidir şiir.” Ve: “İmgelem bize ulaştığı zaman hem yaşadığımız bir ânın sıcaklığını, hem de farklı bir şeyle karşılaşmış olmanın serinliğini duyarız.”⁶ Demek burada “bizim” öteden beri yaşayıp bildiğimiz, son derece “yerli” bir şeyin *düşünülmesi* için mutlaka “yabancı” bir sözcüğe, en azından bir çeviriye ihtiyaç duyulmaktadır: Özel'in düpedüz “tecrübe” deyip geçemediği deneyim ki ancak Frenkçe sözcüğün çağrışımlarının ve aynı zamanda kavramsal kesinliğinin yardımıyla insan içine çıkarılabiliyordur. Ama o kadar kesin, sınırlanmış bir anlamı var mıdır bu sözcüğün, Özel niçin elinin altında duran o bildik terimle, *tecrübe* ile yetinememiştir?

Çünkü aslında nedir deneyim; sıkıntısızca dolaşıma sürülecek, iş görür bir kavram mıdır, hiç öyle olmuş mudur? Bildiğim kadarıyla ham, düşünülmemiş bir düşünce olarak en geç İngiliz Romantiklerinden beri (18. yüzyıl sonu) kullanımdadır. Hegel'de belki asıl kavramdır ama kendisi tanıtılmaz, soruşturulmaz: öbür kavramların, felsefi “olayların” sahnelenmesi için bir kolaylaştırıcı olarak faaliyet gösterir. Terimin üzerine projektör ışığı ancak yirminci yüzyıl başlarında düşecek ve o zaman da ne kadar tuhaf, yersiz ve kaygan bir fikir olduğu hissedilecektir – keşke hiç adını anmadan işe koşabilseydik, der gibi. Mesela muhafazakâr İngiliz siyaset felsefecisi Michael Oakeshott, deneyimin bazı şeyleri konuşabilmek için en gerekli ama aynı zamanda en belirsiz, firari kavram olduğunu söyler.⁷ Alman düşüncesi bir kesinlik değilse bile bir ayrıştırma sun-

6. İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, İstanbul: Çıdam, 1989, s. 64.

7. “Felsefi sözdağarındaki bütün kelimeler içinde başa çıkılması en güç olanıdır ‘deneyim’, dolayısıyla bu sözcüğü kullanacak cesareti olan her yazar, mutlaka sözcüğün içerdiği muğlaklıklardan kaçınmaya çalışmalıdır.” Michael Oakes-

muştur, Geçgin'in metinlerinde de karşılığını bulacağımız bir kutuplaşma.

Özel'in parantez içinde kullandığı “*experience*” teriminin iki karşılığı vardır Almancada: *erfahrung* ve *erlebnis*. İlkinin kök sözcüğü yol, yolculuk, tehlike gibi fikirler içerir; ikincisiyse sadece hayat, yaşamak. Son dönemde Türkçede birinin “deneyim”, ötekiniyse “yaşantı” veya “yaşanmış deneyim” olarak karşılandığını gördük. Burada Gadamer'in *Hakikat ve Yöntem*'de sunduğu ayrıntılı açıklamayı izleyelim.⁸ *Erfahrung* nesnel bir boyut içerir, bir özne-nesne (ya da iç dünya ve dış dünya) etkileşimi: öznellik yola düşmüş, yolun bilinmezliğine, kestirilmezliğine, deyim yerindeyse maddenin direncine çarpmış ve oradan kendine bir yol bulmuştur. Gadamer burada bir ders alma (“boyunun ölçüsünü alma”) boyutu olduğunu belirtir: yanlışın içinden, o yanlışla hemhal olmak sayesinde, bir tür “doğruya” geçiş. Türkçede o eski tecrübe sözcüğüyle kastedilen de çoğu zaman budur: edinilmiş bir hüner, bir yeterlilik *erfahrung*, yol gösterir: tecrübeli bir kaleci deriz, deneyimli bir cerrah.

Ama niçin tecrübeli bir şair veya deneyimli besteci demekten kaçınır da ancak “usta şair/besteci” gibi bir söz kullanmaya yanaşmaz (onu da daha çok takdim, ödül veya anma gibi törensel vesilelerde)? Topçuluk/cerrahlık/avcılığın temelde teknik, pratik yeterlilikler olmasına karşılık, şairlik/besteciliğin estetik bir deneyim olmasından mı? Bu ayrım önemsiz değildir ama her şeyi söylemiyor: avcı iz üstündeyken sadece birikmiş bilgisine mi güvenir, yoksa ondan farklı bir “hissin”, bir sezginin yardımını da görür mü – ve en deneyci, yenilikçi bestecinin bile ardında başka yapıtlar, demek birik-

hott, *Experience and its Modes*, Cambridge: Cambridge University Press, 1933, akt. Martin Jay, *Songs of Experience*, Berkeley: University of California Press, 2005, s. 9; Türkçesi: *Deneyim Şarkıları*, çev. B. Engin Aksoy, İstanbul: Metis, 2012, s. 27.

8. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Londra: Sheed and Ward, 1989. İlginç olan, Gadamer'in bu iki kavramı birbirinden üç yüz sayfa ile ayırmış olmasıdır. *Erlebnis*, kitabın ilk kısmında ele alınır (s. 55-81). *erfahrung* ise II. Kısımın II. Bölümünün 3. Ayrımında (s. 346-62). Birincisi esas olarak estetik deneyimle ilgilidir, ikincisiyse “Tarihsel Olarak Belirlenmiş Bilinç” (ya da “tarihten etkilenmiş bilinç”) bahsi içinde incelenir.

miş hünerler, yığılmış başarılar ve yenilgiler yok mudur? Üstelik iki mesleğin de hem dostu hem belası olan şanstan, rastlantıdan söz bile etmiyoruz.

Asıl fark özle değil *dereceyle* ilgilidir bence: cerrah neşterini eline aldığı anda sezginin, demek riskin payını asgariye indirmiş olmalı, buna inanmalıdır; ressamsa, “Efendimiz Acemilik” yazarının belirttiği gibi, en azından “teorik” olarak, yeni bir işe girerken bütün o edinilmiş ustalıkları, birikmiş yeterlilikleri bir yana itmek, çünkü aslında hepsini toptan “masaya sürmek” durumunda olduğunu biliyordur. Avcı/topçu/cerrah üçlüsüne karşı öne sürdüğümüz ikiliyi üçleştirelim: heykelci/şair/... ve kumarbaz. Bu son figür şunun için önemli: daha önce oynanmış oyunlar, ne kadar kazançlı (veya kayıplı) olursa olsun, şimdiki oyunda hiçbir ek avantaj sağlamaz – oyun/sınav hep yeniden başlar, her tekil oyun asıl oyundur, bütün oyun, tek oyun. Gadamer estetik deneyimle kumar arasında herhangi bir ilişki kurmamıştı; ama şu cümlesi kumarbazın deneyimini de tanımlar: “Her *erlebnis* [ânı], hayatın devamlılığının içinden çekilip çıkarılır ve aynı zamanda kişinin bütün hayatıyla ilişkilidir.”⁹ Sorulabilir: her sanatçı böyle midir, birikmiş ustalığını hep inkâr eder mi, *edebilir* mi? Şüphesiz. Ama oyunun ortasında kazancını toplayıp “bana müsaade” diyen oyuncu bir daha masaya kabul edilmeyebilir – o da artık başka bir oyunun, başka bir tarzın, mesela tatlı bir komedinin kahramanı olmaya çoktan razıdır zaten. Geçgin’in bir başka üslup veya anlatı tarzıyla, 80’li yıllarda beliren bir tür “neo-tahkiyecilikle” ilişkisine bakarken bu oyun meselesine döneceğiz. Ama şimdi bu kısa kavramsal özeti tamamlayalım.

Erfahrung ile *erlebnis* ayrımı Gadamer’den epeyce önce ilk kez Walter Benjamin’in yazılarında şekillenmeye başlar. Federal Almanya’nın Habermas’dan önceki yarı-resmi filozofu olan Gadamer’in adını anmaktan özenle kaçındığı Benjamin de aslında benzer bir farklılaştırma yapar: *erfahrung* nesneldir, sınanmışlıktır, *erlebnis* ise sınavdan geçmemiş saf ve edilgin öznel, içsellik. Tümüyle güvenli midir öyleyse *erfahrung*, daima sağlam, yekpare, açıksız? Her adımımızda burada, bu anda, bizimle midir? Benjamin’in yirmi beş

yıllık yazı hayatı içinde bu konuda çeşitli cümleleri olmuştur; en bil-lurlaştırılmış olanı şu bence: “Yalnız on beşimizdeyken bildiğimiz veya yaptığımız şey sonradan da bizi cezbedecektir. Öyleyse hiçbir za-man telafi edemeyeceğimiz tek bir şey vardır: on beşimizdeyken ev-den kaçmamış olmak. Sonradan anlarız, sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı bir alkali çözeltisinde olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır.”¹⁰ Özne tehlikeye, bilmediğine doğru atılmış, o bilinmezlik ve çalkantı içinde, sonradan eline bir bilgi, şekillenmiş ve hatırlana-cak bir şey, bir mutluluk “kristali”, demek bir deneyim olarak düşe-cek şeyi hak etmiştir. Ama bunun bir telafisizlik, faydasızlık boyutu içerdiğini, çünkü her zaman “asıl ânından” sonra ele geçen bir hüner ya da mutluluk olduğunu sezeriz. Bir sıkışma ve daralmanın oldu-ğunu (“kristal”), şu halde bazı şeylerin yitirilmiş veya feda edilmiş olduğunu da. Benjamin’in büyük meziyeti, bu iki kavram arasında ilk kez kendisinin yaptığı ayrımın o kadar kesin ve sorunsuz olma-dığını, birinin rahatça “estetige”, öbürünün de aynı rahatlıkla üç yüz sayfa sonra “tarihe” yerleştiremeyeceğini yine kendisinin göstere-bilmesidir. Bir kutuplaşma söz konusu olsa da bir “kompartmanlaş-ma” değildir bu, ancak gerilim olarak adlandırılabilir. Bununla bir-likte, mesele “taraf tutmaksa” eğer, Benjamin sonuçta *erfahrung*’un yanındadır; özellikle hikâyeyi mümkün kılanın da o eski, köklü an-lamıyla tecrübe olduğunu sık sık vurgulamıştır: yeniye, henüz ol-mayana açıklık anlamında deneyim değil de, biriktirilmiş hayat bil-gisi olarak deneyim.¹¹ Demek tam da *Kenarda*’nın adamında olma-yan şey: “bir çatlak, mutlak bir kopukluk, öyle ki yaşadıkları daha

10. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis 1993, s. 52-53.

11. “Hikâye Anlatıcısı”, *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 77-100. Benjamin hikâye-nin denizci veya seyyahla çarşı esnafının buluşup etkileşmesinin, başlarından ge-çeni birbirine anlatmasının ürünü olduğunu söyler burada. Hikâyenin (bir tür ola-rak kısa öykünün değil de bir *gelenek* olarak anlatıcılığın) gerilemesi işte bu de-neyim kaynağının kurumasıyla, demek “kapitalizmle” ilişkilidir. Roman ise bu anlamda tecrübenin değil, henüz olmayana açıklık anlamında deneyimin mecra-sıdır. Ve tecrübelerin karşılıklı aktarıldığı bir ortamın kaybolmasının, demek “yal-nızlığın” ürünü (bu noktada Lukács’ın *Roman Kuramı*’nın fazlaca etkisi altında gibidir). Okur da onu evde tek başına tüketir. Benjamin bir tür olarak roman ko-nusunda hep ikircikliydi ve öykü ile roman arasındaki ilişkiyi hiç kurcalamadı.

yaşarken ondan kaçıyor. Öyleyse anımsadığı bile söylenemezdi ... Hiç yaşamamıştı. Kim olduğu sorulsa cevap veremezdi. Bilmiyordu.”

Üsluplar konusuna dönelim. Çoğunluğu öykücü olan “deneyim yazarlarının” hikâye anlatabilmek ya da anlatamamak gibi bir tasası olmamıştır. Hikâye, çünkü olay, sırf henüz dolmamış soyut bir an biçiminde bile olsa (hatta asıl bu biçimiyle) “zaten” oradadır; bir beklenti ya da duygulanım olarak yaşanıyor – önemli olan onu aktarmamak, tahkiye etmemek, sadece *dolaysızca* canlandırmaktır, en azından olayla tahkiyesi arasındaki mesafeyi en aza indirmek. Böyle bir dolaysızlık etkisi yaratmanın o dönemin edebiyatında bazı imtiyazlı gramatik ve retorik araçları vardı, yazarların çok zaman “içgüdüsel” biçimde bolca kullandığı. Bir kısmına değineceğiz, Geçgin’in üslubuyla karşılaştırarak. Burada şunu vurgulamak istiyorum: Hiçbir “deneyim yazarı”, Vüs’at O. Bener veya Leyla Erbil bile, sadece olay örgüsü fikrine savrukça boş verirken değil, kronolojiyi *kasıtlı* olarak çarpıtırken bile, *Kenarda*’nın adamının/anlatıcısının kitabın sonundaki negatif iddiasını sahiplenememiş, bunu aklına bile getirmemiştir. Hikâye *vardır*, çünkü olay vardır, ister nesnel ister öznel, ister pozitif ister negatif, yaşanmış bir şey vardır – sadece kendi biçimini bulmaya çabalıyordur.

Nedir bu tarzın karşısında Geçgin’in konumu? “Deneyim edebiyatı”, Sait Faik’ten sonra daha belirginleşmek üzere bir yalnızlık/içsellik yazısı olarak gelişmiştir. Lukács’ın “düş kırıklığı” gözlemleri yol göstericidir burada: toplumsal dokuda içine doğdukları yerden ayrılmış, uzaklaşmış; kabile mensubu da yurttaş da olmayan, olmayı beceremeyen “içselliklerdir” bu anlatıların öznelere. Aile, toplum, çevre, kısaca “dış”, sadece bir konvansiyondur, bir “sahtelik”. Erbil, Soysal ve Tomris Uyar gibi yazarlarda bu çekilmenin siyasal bir görünüm kazanması, hücum, eleştiriye dönüşmesi, çekilme gerçeğini ortadan kaldırmaz: doğal yerlerine veya süregelen ta-

12. Dış’ın ve konvansiyonun reddedilmesi, her zaman *Aylak Adam*’daki gibi mağrur bir kılığa bürünmez; çoğu zaman özne o dış’ın hareketine yetişemiyor, tutunamıyordur. Evet, Oğuz Atay, ama daha önce Kamuran Şipal ve *Mutfak Çıkması*’nın Tahsin Yücel’i de.

rihsel hikâyede onlara biçilmiş role *yabancılaştıkları* için alabiliyorlardır eleştirel konumlarını, alabildikleri ölçüde.¹² Modernlerin çoğu zaman satır aralarında hissettirdikleri ya da ancak alayla, parodiyle sunabildikleri yalnızlık/içselliğin *Kenarda*'da artık şakaya gelir yamı kalmamış gibidir, açıkça söylenir, süslenmeden ama vurguyla, kasıtlı:

Her şey içeride oluyordu. Dışı ise her zaman olduğu gibi kımıltısızdı. Her zaman sessizdi. Sözcüklere gereksinimi yoktu. ... Söylenen sözcükler ona ulaşmıyor, kımıltısız kabuğa çarpıyor, ... dağılıp gidiyorlardı. Hep yalnızdı. Kimsesi olmadığı için değil ... aksine bunun başkalarıyla bir ilgisi yoktu. Bazen bir kimsesi oluyor, bazen de hiç kimsesi olmuyordu. Bu dönemsel değişikliklerin yalnızlığa bir etkisi yoktu.

Yalnızlık motifinin anlamı, romansal görevi, bütün bu dönem boyunca aynı kalmamış, yazarın ideolojik konumuna ve kültürel kodlarına bağlı olarak farklılaşmıştır. Bazen o güne kadar hiç yaşanmamış görünen bir özgürleşme veya “bireyleşmeyi” araştırmak için rehber edinilir; bazen de çok şenlikli olmaz, bir mecburiyeti, bir “arkada bırakılma” ve “kazıklanma” deneyimini tarif eder. Kırılgan bir bitişme noktası da hissedilir bazen: hem çok şahsi, sadece bana ait bir şeyden, beni ben kılan deneyimden söz ediliyordur, ancak o tekilliğe, garantisizliğe, tanıksızlığa katlanmakla kavranabilecek bir *sahicilikten*; hem de, daha diplerde, bu eşsizliğin hepimizin, *herkesin* olduğuna dair, belki evrenselci diyebileceğimiz bir sezi belirir. Ama vurgu çoğu zaman birincisi üstündedir: Yalnızlık bir lanet gibi ben'i damgalamış, ayırmıştır.¹³

İşte Geçgin'in yerli modernizmin “kişiselciliğine” oranla çapraz duruşu tam bu noktada ortaya çıkıyor. “Her şey içte oluyordu” pasajı şöyle sonlanır: “... dönemsel değişikliklerin yalnızlığa bir etkisi yoktu. Bu farklıydı. Kendisinden önce varolup süregelen, kendisini de kat edip sonraya da devam eden bir hat gibiydi bu. Ona ait olduğu

13. Ece Ayhan'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara'sının* (1965) ilk cümlelerinde belirtildiği gibi: “İlenç. İşte beni bu selenli harfiyle hiç bırakmıyacak olan ilenç, gittiğim her yere götürdüğüm, gittiğim görünmeyen köpeğim ilenç. – Kim benimle arkadaşlık edebilir? Kim? O keşişin kanını taşıdığım söyleniyor ve durdurulmaz bir çalkantıyla oradan oraya koşuyorum yalınayak ve küçücük çenemde büyük bir ben, kapalı güzelliğimle tanınıyorum hâlâ.”

kadar ait değildi de. Daha çok, hattın kıvrılıp o haline geldikten sonra devam ettiği kişiydi. Yalnızdı.” Yalnızlık, özel bir yazgı olarak *şahsileştirilemeksizin* öteye geçer. Ama bir “yalnızlar enternasyonalı”, şu ânın tekil yalnızlarından, dışlanmışlarından oluşan bir “potansiyel cemaat”, bir “gelen toplum” filan da öngörülemezdir. Kişisel değildir bu yalnızlık, ama tam kolektif de değil. *Kenarda*, gecikmiş Türkçe modernizmin öznelciliğini içle dış arasındaki farkın askıya alındığı noktaya kadar götürür. Her şey içteymiş gibi görünürken “normal” bir içsellik imkânı da çoktan yitirilmiştir. Bu yalnızlık benim değil, ben onu hissetsem de. Bir Möbius şeridinde olduğu gibi, aynı hat üzerinde her an içteyiz ve hep dışta.

Burada çapraz, bükülmüş bir bağ kurulum Geçgin’le deneyim yazısı arasında: hem oradandır, hem değil; hem yalnızdır, hem de o yalnızlığın sahibi değil. Bu eğri ilişkiyi başka sektörlerde de izleyebiliriz. Mesela V. O. B.’de, Karasu’da veya Özyalçiner’de öznenin kimliğini, cinsiyetini, anlatı haritasındaki yerini, yazı başladıktan ancak birkaç paragraf sonra tahmin etmeye başlayabiliriz: isim yoktur çoğu kez ve Türkçede zamir de cinsiyetsizdir. Birinci tekil anlatımla üçüncü tekil sık sık yer değiştirir: Flaubert’le başladığı söylenen “serbest dolaylı üslubun” bir türevidir bu: yazarla karakter arasında, yazıyla “konu” arasında, bulanık, belirsiz, geçişli bir alan açılmaktadır. Ama aynı zamanda bir müzakere ve karşılıklı eleştirelilik alanı, görünür bir ironinin olmadığı durumlarda bile.¹⁴ *Kenarda* serbest dolaylı üslubu uç noktasına götürerek iptal eder: karakteri sadece üçüncü tekille izleriz, ama aslında bir mesafe belirten bu kiple birinci tekil arasında hiçbir fark, hiçbir boşluk kalmamıştır; anlatıcıyla karakter birbirine mutlak biçimde “yapışmış” gibidir. Herhangi bir müzakereye, eleştiriye veya olgunlaşmaya yer bırakma-

14. Ve bizim için de bir modernist talimdir bu: kimliklerimizin o kadar sabit, güvenli olduğunu sanmayalım, deniliyor gibidir, kim ve ne olduğumuzu ancak sonunda, “cümleler” ilerleyebildikçe kavrayabiliriz. Türkçede *style indirect libre*’in ilk sistemli uygulayıcısı Nezihe Meriç olmalı.

15. Hatırlama, duyuş ve öngörünün mutlak biçimde kaynaştığı tek bir ânın içinde gibiyizdir çoğu zaman. O andan ancak kasıtlı ve ani yazar müdahaleleriyle ayrılırız, mesela birdenbire daha “nesnel” bir betimlemeye, semt, aile veya çalışma betimlerine geçildiğinde.

yan bu aralıksızlık, an'lar arasındaki farkları da siler.¹⁵ Öznel deneyimin (*erlebnis*) azgınlaşıp mutlaklaşmasının sonucu olan bu mesafesizlik, o süregelen “-yordu” fiil kipini de açıklar: geçmiş, şimdi ve geleceğin hem ayrışıklığını koruyup hem de birbirine bağlanması demek olan deneyim (*erfahrung*) şekillenemiyordur. Şöyle diyeceğim, iyi mi yoksa kötü bir şey mi söylediğimi tam bilemeden: bir “Büyük Patlama” halinde doğmuştur bu ilk roman; tasarlanması ve yazımı ne kadar zaman almış olursa olsun, yazarının elinden çıktığında bir patlama ânıdır – öğelerin, çizgilerin, yapıların henüz tam ayrışmamış olduğu bir an. Öte yandan bunun son derece ağırbaşlı bir infilak olduğunu da görmeliyiz.

Düzensizlik, ağırbaşlılık, esas olarak dokuya, romanın dış yüzüne, özellikle sözdizimine ait görünür. Bu düzensizliği görmek için Geçgin’le “yenilikçileri” isim bahsinde karşılaştıralım. Kişi adları bir simgesel ağ içindeki yerlerimizi belirler: adlarımızla çağrılır veya bir gönderinin alıcısı, bir “referansın” sabit nesnesi oluruz. Hem ayrılığımızın, tekilliğimizin hem de başkalarına göre oluşumuzun, oransallığımızın, bir ağ varlığı olduğumuzun göstergesidirler. Yenilikçi anlatıda karakter adlarının ya çok yavaş belirdiğini, ya da hiç ortaya çıkmadığını söylemiştik. *Kenarda*’da da öznenin adı yoktur (“kim olduğum sorulsa verecek cevabım yoktu”). Simgesel düzen içindeki yeri belirsiz, sallantılıdır. Öncekilerle fark şurada: Geçgin bu belirsizliği “canlandırmakla” kalmayıp “tematize” edecek, sonraki iki romanda isimsizliğin kendi küçük anlatısını kuracak, bir ad sahibi olmanın güçlüğüne *belirsizlik konusunda hiçbir belirsizliğe izin vermemek isteyen düzgün cümlelerle* anlatacaktır. *Gençlik Düşü*’nde kitabın yazarı/anlatıcısı, kendisi de bir yazar olan (ve bu kitabın büyük kısmını yazan) kahramana sesleniyor: “Bu arada, sen öyle düşüncelere dalmış otururken biz de seni tanıyalım. Adın... evet, bir adın olmalı. Adın... F Fe? Ferit? Yok. Fikret? Evet, Fikret, adın bu. Hatta tam olarak şu: Fikret Ali Koçerçi. Otuz altı yaşındasın. Kendi özgeçmişin, bir-iki olguyu değiştirmiş olsan da az çok yazdığını benziyor.” Kahraman, biz gerçek kişilerin arasına katılabileceğini uman kanlı canlı bir karakterden çok, *yazının, harfin, en iyi ihtimalle gramerin* dünyasında varlık kazanabileceğini “bilen” bir öznelliktir. Sadece simgesel düzenin bir yaratığıdır – ne çare ki

o düzen de onbin yıllık kusursuz işleyişi içinde değildir, sallanıyor, açık veriyordur. Tema kütle halinde *Son Adım*'a aktarılır. Adam banliyö trenindedir:

Bir bakalım. Bu tren kalabalığındaki her insanın bir adı var, elbette senin de. Ama adınla kendin arasındaki ilişkiyi yitirmiş gibisin, bu ad kime verildi, kimi işaret ediyor, emin değilsin. Öyle ki şimdi bu kalabalıkta biri sana seslense dönüp bakman için bu adın birkaç defa tekrarlanması, adın senin olduğunu anımsaman için bir süre geçmesi gerekecek. / Ya da gerçek olan belki bu ad. Çağrılan, söyleneni anlayan, yanıt veren; yerine getiren, eyleyen, yapan bu adın kendisi, sen değil. Öyleyse bu ad –Alisan adı– hâlâ iş görüyor. / Ashında adın Ali İhsan ama çocukluğundan beri Alisan diyorlar, sen de adını söylerken öyle diyorsun.

Son derece dikkatli ama sanki aldırışsızca, gönülsüzce, en hayati sorunlarını da gizlice okur gümrüğünden içeri kaçırmış gibidir burada yazar. Kullanılan sözcüklerin ardında sıkıntılı bir hayalet var, felsefenin son elli yılının büyük isimlerinden biri: Louis Althusser. “Çağırılma” (*interpellation*) onun katkısıdır: ancak çağrıldığımız anda bir özne haline geliriz (“Hey, sen!” “Kim, ben mi? O halde ben.”)¹⁶ Ama Althusser’in eleştirmenlerinin sıkça işaret ettiği gibi, simgesel düzene kaydolmanın, bir “titr” veya bir vazife sahibi olmanın o kadar otomatik olmadığını da hissediyoruz, “F...”den Alisan’a kadar sayısız duraksamayla Geçgin’in adamları, hitap edildikleri halde o hitabın muhatabı olamıyor, simgesel düzen içinde kendilerine ayrılmış yeri sahiplenemiyorlardır. (Nüfus kâğıdında yazılı olanı değil de telaffuz edilmiş olanı, demek “sahici ve yaşanmış” olanı üstlenmesinin aldatıcı niteliğiyle son bölümde uğraşma imkânı bulacağız.) “Özne” de böylece simgesel ağ içinde bir oyuk, bir delik haline gelir. Bir çürüme bölgesi. Çerçevesini esas itibarıyla Althusser’in belirlediği bu alanda Geçgin’in başka bazı filozoflarla (Levinas ve Blanchot) çekişmesini de bu üstlenme/sorumluluk/borç teması üzerinden izleyeceğiz.

Burada daha dar anlamıyla bir “üslup” sorunu da kendini gösteriyor: simgesel düzenin, dilin, cümlelerin dünyasına kaydolma be-

16. Bkz. Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (çeşitli yayınları, kalitesi değişen çeviriler).

ceriksizliğini yine de son derece düzgün cümlelerle anlatmaktadır Alisan'ın yazarı. Bir kayıp varsa eğer, dilde kaydedilen, dilsel olarak maruz kalınan bir kayıp değildir bu. Geçgin'i belki en çok bu düzgün cümleler, kuralcı sözdizimleri ayırıyor eski yenilikçilerden. Öncelerinde dilsel bir *deneyim mimetizmi* belirgindir; öznenliğin iç hareketini, belleğin sıçrama ve kayıplarını, Tomris Uyar'ın o "ileriye ve geriye işleyebilen saatini" dilsel olarak taklit etmeye, canlandırmaya adanmış bir üslup: bazen uzun bazen kısa ama çoğu zaman devrik cümle, bükülmüş sözdizimi, boşluk ve eksilti, açıkça söylenmeden geçilen şey – modernistlerin gücü burada yoğunlaşmış ve yine burada kısıtlanmıştı, bu söylemeden söylemekte, yanından geçerken, yitirirken işaretlemekte. Geçgin ise nerdeyse hiç devrik cümle kullanmayacak, her duyguyu, her fikri en ısrarlı biçimde ve tekrar tekrar, hiçbir ihtimali dışta bırakmamak tasasıyla "serimleyecektir" (ancak bu uyduruk ama faydalı sözcük, Geçgin'in cümlelerindeki ısrarı anlatabiliyor). Burada beliren dilsel niyeti şöyle tanımlayabiliriz: sürekli kaybı anlatmak üzere, mümkünse hiç kayıpsız, kaçaksız bir cümle kurmak. Sona eremeyişi anlatan cümleleri "ustaca" sona erdirmek. İşte, yalnızlık/içsellik gibi motiflerle bağlanır görüldüğü modernlerden asıl uzak düştüğü yer burasıdır Geçgin'in, bu gramatik düzgünlük.

Bu üslup farkını belirleyen bir tarihsel etkenin saptanabileceğini söyledik yukarda, şimdi tanımlayalım: son 50-60 yıl boyunca dünyada ama burada, bu dilde de birikmiş düşünsel (hatta "felsefi") yükün basıncı. Modernistler de felsefi problemden büsbütün azade, sadece içten geleni dışa vuran yazarlar değillerdi: Atılğan'ın şahsında önce ortaya sürdüğü bir varoluşçu zihniyeti sonra nasıl psikanalize "kırdırdığını" göstermeye çalıştım önceki bölümde. Ama Atılğan'ın çağından bu yana düşüncenin, teorisinin hem basıncı artmış, hem de kolu uzamış, erişim alanı genişlemiştir. Yazar, sanatçı, nereye yönelse oraya kendinden önce varıp da alanı işaretlemiş, "kodlamış" bir teorisyen buluyor gibidir karşısında. Her yazar hissetmeyebilir böyle bir yükü; ama 90'lı yılların bu felsefe öğrencisi, hem deneyimi problemleştiren şeyin bu *gecikmişlikle* bir ilgisi olduğunu hem de o problemi romanda, tahkiyede kendisi *icra etmek* zorunda olduğunu seziyor gibidir:

Kimi zamansa onca yola rağmen hiç başlamadığını, tek bir adım dahi atmadığını duyumsuyordu, sanki yürüdükçe yerinde sayıyordu. Yol aldıkça hep aynı yerde dikiliveriyordu. Her adımda hiç kıılmadığı ortaya çıkıyordu. ... İçinde bir başka varlığı duyuyordu. Kimi zaman varlığı duyulamayacak kadar geri çekilse, kimi zaman şiddetle ortaya çıksa da tüm yaşamı boyunca ona eşlik etmiş, tüm eylemlerinde yanı başında olmuş gölge varlığı duyuyordu. Sanki asıl olan kendisi değil de oydu. Onun bir hayaleti olabilecek bir varlıktı. Hiç varolmamıştı. Varolan hayaletiydi. Hiç yaşamamıştı. Yaşayan hayaletiydi. Kentte dolaşan, sokakları arşınlayan, yürüyen, oturan, eyleyen asıl oydu. Ondan önce başlayan, ondan önce yola çıkan, geçtiği yolları ondan önce alan ... daha en küçük bir eylemi gerçekleştirmeden eylemini yutup emen, kemirerek yerine getiren oydu. Oydu ondan önce varan.

Bu işgalci hayaletin de birtakım adları olduğunu göreceğiz. Ama üslup karşılaştırması bitmedi. Tomris Uyar'ın saatini *Kenarda*'dan bir yirmi yıl geriye ve *Aylak*'tan yaklaşık yirmi yıl sonraya çevirelim: Orhan Pamuk da *Sessiz Ev*'den (1983) ama özellikle *Beyaz Kale*'den (1985) itibaren, birçok çelişik şeyi içermeye yönelen ama *hiçbir yanlış anlamaya da tahammülü (gücü?) olmayan* bir cümle tarzı geliştirmiştir. Hemen anlaşılacak isteme tasasından daha önemlisi, o cümlelerin kendi dışında hiçbir bakışa katlanamamasıdır burada: cümle, kendi negatiflerini, kendi kaçaklarını da yine kendisi temsil etmek istiyor gibidir. Daha önce çok tatmadığımız, o dönemde yılanmış yenilikçilerin kaşlarının kalkmasına yol açan bir "koyuluk" da belirir, bir ışsızlık ya da matlık: metin, kendi dışından gelebilecek bir bakışa izin vermemekte, her şeyi kendi içinden türetmektedir. Böyle bir opaklığın benzerini Geçgin'de de buluruz. Işık vardır, hiç de ironik veya "şakacıktan" olmayan parıldayışlar; ama kaynağını belli etmez.¹⁷ Geçgin'in 80 sonrası anlatıya en çok yaklaştığı yer burasıdır, bu ışık geçirmezlik, belki bir gözünü de tercüme ihtimaline dikmiş bu düzgün sentaks. Ama işte tam bu noktada ayrılır, bükülür.

Pamuk'ta, Latife Tekin'de, onlardan hemen sonra yine müthiş

17. Nitekim *Yeni Hayat*'ta (1994) ışık da tatlı ve polemikçi bir abartıyla karikatüre dönüşür: kahramanın okuyup da hayatını değiştiren kitaptan ışık fışkırmaktadır.

bir parıltıyla gelen İhsan Oktay Anar'da, daha önce belki Kemal Tahir'de bile görülmemiş bir *hikâye anlatıcılığı gururu* ortaya çıkar: *Siz hâlâ Karasu'nun, Bener'in kem kümlerinde misiniz*, diyor gibidirler, *ben başka bir şey anlatıyorum, çünkü anlatıyorum*. Şu cümleleri yazarken, 60'lı yıllardan beri bir tahkiye Kerbelâ'sında kalmış okurlara seslendiğini sezmiş midir acaba Pamuk: "Hikâyelerdi kendisini ayakta tutan, bir körün el yordamıyla bulup tanıdığı nesneler gibi sezgileriyle dolaşırken işaretlerden bir hikâye kurabildiği için ayakta kalabilmişti" (*Kara Kitap*). Tekin'in de *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki en stratejik cümlesi, gecekondulu halkının, kendi hayatını yazmaya karar veren kumarcı Lado'ya gelip "hadi hep beraber güzel bir roman *yapalım*" demesi olacaktır; çöp ahalisi de sadece hikâye edilmekle, cümlenin bir yerine tutunmakla o her şeyi süpüren rüzgâra karşı durabileceğine inanmaktadır sanki; daha doğarken, şekillenirken çözülmeye, unutulmaya başlayan çöp efsanelere. – Bu, önce Pamuk ve aynı anda Tekin ve hemen ardından Anar, sonra da başka birçok iyi romancı tarafından yükseltilmiş bir bayraktır, bir hikâyecilik memnuniyeti, bir tahkiye neşesi. Düzgün, kurallı cümle de hikâyeyi eksiksizce ve zevkle iletme çabasının türevidir. Nitekim son dönemin iyi yazarlarından Burhan Sönmez de *Masumlar* romanında (2011) şöyle diyecektir, romanın kahramanı Brani Tawo'nun ağzından: "Hikâye anlatma arzusu sevgimin işaretiydi. Hikâye anlatmak kolaydı, ben hangi kelimelerle anlatacağımı dert ederdim."

Biz bu aşk işaretini bir polemik olarak da alabiliriz: Geçgin'in *Masumlar*'dan beş altı yıl önceki o *hikâye yoktu, çöptü* sözüne karşı bir itiraz. Bu durumda Geçgin'in kendi "polemiği" de bölünüyor, çatallanıyor. Hedeflerden biri, belki ilki, bu modern-sonrasının gururlu hikâyeciliğidir. Bu neo-hikâyenin bir ayırt edici özelliği, kendinin *hikâye olarak* farkında olmasıdır; ve izleyicinin de onu öyle alacağını, *bir hikâye okuduğunun farkında olarak* tadını çıkaracağını bilmesi. İkinci bir özellik, hikâyenin kitaptan, yazımdan önce şekillenmiş gibi gelmesidir: bir efsane, bir dua, kuşaktan kuşağa aktarılmış bir kabile/ulus anlatısı, Mevlana veya Marco Polo'dan bir öykü ya da yeni bir bileşim içinde saptırılmaya can atan bir tipik gerçekçi olay kalıbı. Eskimeye, değersizleşmeye karşı dirençli ve çe-

şitlemeye elverişli bir malzeme. Birtakım metinsel “öncellere” oranla bu gecikmişlik, Geçgin’in neo-hikâyecilikle hem birlik hem de ayrılık noktasını tanımlar.

Geçgin’de de bir “kadim” öykü, bir kabile öyküsü vardır, romanların en “okur-dostu” pasajlarında anlatılan – ama oradan bir hikâyecilik gururu devşirmez; tesadüfen eline düşmüş bu öykünün asıl sahibinin, yetkili anlatıcısının kendisi olmadığına farkındadır. Bu farkındalık onu tekrar, ama tersten yenilikçilere yaklaştırır: “yabancılaşmanın” aralığı girmiştir yazıyla kabile veya mit arasına: asıl hikâye onu ilerde, gelecekte bekliyor, yazılmayı bekliyordur: “Onların bir yaşamı vardı. Onunsa henüz bir yaşamı yoktu. Yaşamaya daha başlamamıştı bile. Yaşamı ilerdeydi, belirsiz bir uzaklığın öte tarafında yaratılmak için onu bekliyordu.” Öyleyse geleceğe, henüz olmayanaya açıklık anlamında bir modernist deneyim fikrinden de (ne sadece *erfahrung*, ne de sadece *erlebnis*) hâlâ kopamıyordur.

Geçgin’in son 50-60 yılda her biri kendi döneminin “yeni”si olarak görülen iki anlatı tarzına oranla da rahatsız, eğri, hem içerde hem dışarda kalan bir yerde durduğunu söyledik. Cümleleri, onu “yenilikçilerin” çok dışına düşürecek kadar düzgün ve açıklamalıdır (bir neden-sonuç ilişkisini imleyen “öyleyse” veya “öyle ki” sözcüklerinin bolluğunu kaydedelim). Ama bu kurallı cümleler klasik bir gerçekçi betimlemeye sığmayacak ölçüde felsefi *problemle* yüklüdür.¹⁸ Öte yandan, onu neo-hikâyecilikten ayıran asıl etken, bir tahkiye zevkinden geri durmasından da çok, *metinsel-olmayan, hatta dilsel olmayan bir hakikat* düşüncesine bağlı kalmasıdır: bunu “yakalama” çabası, sadece oyun (ve romansal inşa tekniği) olamayacak kadar ciddi, canhıraş bir faaliyettir – sık sık olayları ve betimleri hükümsüzleştirmek pahasına. Tarzların “hem içinde hem dışında” derken *yer* sözcüğünü kullandım yukarda. Oysa ayrı bir yer veya yeni bir yer (bir “üçüncü yeni”!) değildir, çünkü bir “yer” değildir: öteki türlere, tarzlara veya üsluplara oranla bir “parazit” konumundadır, bir asalak. İşte bu yüzden biz de Geçgin’i okurken ger-

18. Mann’ın *Büyük Dağ*’ı tarzında bir “fikir romanı” da değildir, çünkü Geçgin’de fikirler düpedüz anlatılmaktan veya kişilerle temsil edilmekten çok, problemin romansal dokuya tercüme edilmesiyle *icra edilir*.

çekçilikle modernizmin ayrışma noktasında duran bir yapıtı, *Aylak Adam*'ı bir arkaplan olarak aldık: kendini ancak bir "oran", bir *fark* ya da sapma olarak gerçekleştiren bir çalışmadır Geçgin'in ki: var-sayılmış bir pozitifin negatifi.

Aman vermez bir zamansal kutuplaşma belirler bu içindelik/dışındalık konumunu; bir yarılma ki romanları hem başlatıyor, mümkün kılıyor, başarı ölçütünü tanımlıyor, hem de okurda o buruk izlenimi, "suya götürülüp de susuz getirilme" duygusunu uyandırıyor.

Ne Başlayabildim, ne de Bitebiliyorum

Geçgin'in adamlarını çoğu zaman bir imkânsızlık ânında buluruz, bir durakalma ânı, ama bir dinlenme ve "ders çıkarma" ânı değil. *Erfahrung* askıya alınmıştır, gerçekleşmemiş bir "başlama niyeti" halinde, atılamayan bir adımın soyut "kararı" olarak. *Kenarda*'nın yol alma imkânsızlığını ("Kimi zaman onca yola rağmen hiç başlamadığını, tek bir adım dahi atmadığını duyumsuyordu. Her adımda hiç kıınılmadığı ortaya çıkıyordu.") yedi yıl sonra *Son Adım*'da yine buluruz: "Vara vara, diyorsun kendi kendine, tuhaf bir yere vardım, ne hareket etmenin ne de durmanın olanaklı olduğu bir yere vardım." Olayın kaydedileceği ve böylece deneyim haline geleceği bir şimdiki an yoktur, geçmişle gelecek arasında bir süreklilik ve "müzakere" zemini sunan dengeli bir şimdi yoktur. An durmadan geriye ve ileriye doğru kutuplaşır, telafisizce bitmiş olanla hiçleştirici bir gelecek arasında ufalanır. *Kenarda*'dan: "Bir yandan anımsanamayan şiddetli bir şey olup bitmiş, bu sonsuz uzaklığın içinde dağılmıştı. Ama aynı zamanda hiçbir şey olmamış, henüz hiçbir şey gerçekleşmemişti..." *Kenarda*'nın ele geçmeyen şimdi'sini bu kutuplaşma tanımlar: "Geçmişe ve geleceğe doğru parçalanıyordu. Olaylar yanı başında oluyordu. Açıklıkla görebiliyordu, kat edilmez bir uzaklığın yakınlığında bütün açıklığıyla olup bitiyorlardı. Ama onların berisindeydi ya da ölçülmez uzaklığın öte yakasında..."

Ama *Kenarda*'da yazıyı "uzaklığın yakınlığında" gibi çapraşık ifadelerle mecbur bırakan bu kendi içinde bölünmüş, negatif şimdinin yanında, eşit ölçüde problematik bir başka şimdi daha vardır, bir

taşkın gibi, su baskını gibi gelen, sadece yaşanan, maruz kalınan, ama sindirilmesi, özümsemesi mümkün olmayan, şedit, serseri bir *duyusal doluluk* ânı. İlkinin daha zihinsel terimlerle verilmesine karşılık, bu ikincisi Fethi Naci gibi bir okuru çileden çıkaracak lirik pasajlarda patlak verir. Hem bir “ipucu” sunuyor gibidir, “yakalanması” gereken şey o köreltici parıltının içinde bir yerdedir, hem de ikinci romanın başlığıyla sadece bir “gençlik düşü” olarak indirgenir sonradan.¹⁹ Ama biz, bu duyusal taşkınının da koşulu olan kısır, negatif şimdiden başlayalım.

Şimdinin geçmişle gelecek arasında parçalanması, tahkiyenin terimlerine bir antinomi halinde tercüme olur: hem her şey çoktan yaşanıp bitmiştir, bir “gölge varlık” her şeyi öznenin adına yaşayıp tüketmiştir, artık yeni hiçbir şey olamayacaktır; hem de henüz hiçbir şey olmamıştır: “... henüz bir yaşamı yoktu. Yaşamaya daha başlamamıştı bile. Yaşamı ilerdeydi, belirsiz bir uzaklığın öte tarafında yaratılmak üzere onu bekliyordu.” Bu çelişik “hem/hem” önermesinin ikinci, görünüşte daha umutlu kısmı, bizi Geçgin’in ustalarından birine, Kafka’ya gönderir. 1917’de şöyle yazmıştır: “İnsan gelişmesinin belirleyici âni daima önümüzdedir. Daha önce olup bitmiş her şeyin önemsiz, konu dışı olduğunu söyleyen o devrimci düşünce hareketleri de bu yüzden haklıdır, çünkü bugüne kadar hiçbir şey olmamıştır.” Ütopyacı geleneğin hakkını verir görünen bu cümlelerle aynı tarihte, aynı “aforizma” dizisinin içinde, şu notu da düşer: “Belli bir noktadan sonra artık geri dönüş yoktur. Bütün mesele o noktaya varabilmek.”²⁰ *Ama varılamıyor* mu demek istiyordu? Ne olursa olsun, bir engelin, oraya doğru yürümenin kendisine içkin bir engelin farkındaydı *Dava* yazarı, “her şey çoktan olup bitti” ile “henüz hiçbir şey olmadı” cümlelerinin boyuna birbirinden türeyeceğini de sezmiş gibi: Geçgin’in kendi yapıtında bir nabız gibi sürekli gidip gelecektir bu iki kutupsal düşünce.

Yaşadığını çoktan yaşanmış olarak bulur; kaskatı bir geçmiş, şimdi’ye hareket alanı bırakmıyordur. Hikâye bir bu uçtan yıpratılır,

19. Benjamin’in kavramlaştırmasına bağlı kalarak, ilkinde imkânsız bir *erfahrung*’un şimdisi, ikincisine de mecalsizleştirici bir *erlebnis*’in şimdisi diyebiliriz.

20. Franz Kafka, *The Zürau Aphorisms*, der. Roberto Calasso, New York: Shocken, 2006, s. 8 ve 7.

hükümsüzleştirilir. Ama aynı anda öbür kutup da faaldır, şimdi'yi önemsizleştirir: hayat ve bellek ilerdedir, “yaratılmak ve anlatılmak üzere” onunla randevulaşmıştır. Hikâye böylece hem mutlaklaşır, bir tür taassup haline gelir, hem de değersizleşir, çöpleşir. Bütün bu romansal projenin başlatıcı arzusunu görmüştük: “Olaylarla ortaya çıkan ama onlardan büsbütün ayrı bir şey vardı ve bu şeyi yakalamadıkça tüm olaylar önemsiz parçacıklar, öteye beriye dağılmış, un ufak olmuş kilden tabletler olacaktı.” Ama roman ilerledikçe çöpleşme duygusu da artar:

Bir şeyler olup biterken onların içinde olup bitmeyen boşluğu büyü-
yüp genişliyordu. Olayları bulmak isterken silinen boşluğu, silinen boşluk-
ta oraya buraya dağılmış parçaları, öteye beriye sürüklenen dağınıkları, hiç-
bir şey kurmayan, oluşturmayan, yayıldıkça parçalanan kırıntıları buluyor-
du ... Yaşamının olayları da böyle olacaktı. Kendisi yitip gittiğinde bile bu
kırık parçalar oldukları gibi dağılı kalacak, parçalanmayı sürdürecekti...

Ama bu zemin kaybına, bu kırıntılaşmaya, aynı anda bir çeşit *mutlak öykü* tutkusu da eşlik eder. Asıl ikinci romanda şekillenecek bir iddiadır bu, kendi imkânsızlığını da kaydetmiş olarak: “Asıl o kendini ele vermeyenden, bu ölü sinirleri sanki ancak öldüklerinde onu hissedebileceklermiş gibi titretenden söz etmek isterdim. Onu, ancak ölümde ortaya çıkıyormuş, ölmeden onu hissetmek olanaksız-
mış gibi esintileriyle kendini duyurana, o benden kaçıp kurtulana, gerçeğini yalnız bu biçimde, kaçıp gidişi içinde duyurana ... yakalamak, anlamak istiyordum ... Eğer gerçekten özgeçmişimi yazabilseydim, onu ölümünden sonra tamamlamak isterdim.” – Düpedüz söyleyelim: daha önce bu dilde ve başkasında (düşünülmüş veya hissedilmiş olsa bile) böyle yazılmamış, dile getirilmemiş bir tasarıdır bu. Yazı, roman, özgeçmiş, ne dersek diyelim, artık yazılamayacak olduğu bir eşiği de içermeye yeltenmekte, “ölümü” yazıya tahvil etmek istemektedir. İki şey yapılmış olur bu iddiayla: bir, bütün anlatılanların aslında önemsiz, çöp olduğu, çünkü eşiğin ötesinden yazılmış olmadığı (çünkü zaten hiçbir zaman öyle yazılmış olmayacağı) hissettirilir; iki, bu romansal yenilgi de kendi erişilmez başarı ölçüsü tarafından elektriklendirilmiş, ısıtılmış olur – kırıntı yücelir. Bu mutlaklığın nasıl yere indirildiğini, nasıl tahkiyeye ve

betimlemeye razı edildiğini bundan sonraki üç bölümde izleyeceğiz. Öbürüne, *erlebnis*'in şimdisine bakalım şimdi.

İmkânsız *erfahrung*'un kaçışan, yiten şimdisi daha çok yazarının felsefe öğreniminin etkisini hissettiriyorsa eğer, “taşkın” veya “baskın” gibi sözcüklerle belirtmeye çalıştığımız *erlebnis* de miadını çoktan doldurmuş olması gereken bir garip lirik dürtüyle belirlenmiştir (Geçgin'deki “gizli şair”?). O da çelişiktir: çoğu zaman bir kamaşma olarak gelir, ama sanki asıl etkinliğini bir tür *çöp doğa*'nın, bir “hortlak tabiatın” ısrarlı varlığında ortaya koyuyordur. (Emine Bora'nın üç roman için yaptığı muhteşem kapak tasarımları ikisini de veriyor.) *Erlebnis* de olayın/edimin kipi olan “di'li geçmişle” değil, yine “-yordu”larla kaydedilir. Basit geçmiş kipinin kıskıvrak yakalayıp “yaşanmış bir olay” olarak aktardığı bir an değildir: değerini bir *öncesi* ve bir de *sonrası* olmasından, demek yaşanıp hikâye edilebilecek kıvama gelmiş olmasından almaz. Geçgin'in kullandığı terimle bir “süreğen” şimdi diyebiliriz (uzayan, esneyen, sünen), ama bunun bir *geniş zaman* olmadığını, mesafeler içeren ve böylece tahkiyeye imkân veren dingin bir epik zaman olmadığını bilerek. En çok ışığın oyunlarıyla görme duyusuna hitap eder. Geçgin'in aylağının Atılğan'inkinden temel bir farkı burada ortaya çıkıyor: çevresinde “insan ilişkileri” değil, *doğa* vardır – bazen can çekişen bazen de saldırgan, bulaşıcı, ama her zaman kamaştırıcı, yanıp sönen, “hayaletsi”, belki duyusaldan da çok *fantazmatik* bir doğa.

Özne, Sirkeci-Halkalı hattındaki bir istasyon görevlisinin lojmanını gözetlemektedir: “Kapı kapanırken bir an içeriyi görmüştü. Görür görmez de ani bir ışık sağanağına tutulmuş gibi gözleri kamaşmış, oda hâlâ gözünün önündeyken geçici körlük denebilecek bir şeye yakalanmıştı.”

Görmüyordu ama odada dikilenin itmek için uzattığı kolla birlikte kapanmak üzere olan kapı aralığından bir an beliren odanın görüntüsü güçlü bir kamaşmayla başka görüntülere karışıyordu. Karanlık içinde *yanıp sönen*, *helirip yiten* ısıltılar, bu ısıltı parçacıkları, *çakıp sönenler* görüntülerdi. Belki yalnızca bir görüntüyü, belki de binlerceydi. Neyin görüntüleriydi bunlar bilmiyordu. Bildiği ama anımsamadığı ya da belki sezdiği ancak henüz bilmediği görüntülerdi bunlar, biri bir diğerine karışıyor, belirdiğinde öteki de beliriyor, biri söndüğünde öteki parlıyor, birbirlerini çağı-

rır gibi birlikte ortaya çıkıyor, saçılıyor, biri yitiyor, yiterken bir diğeri belirliyordu. Görüntü bile değillerdi. ... Görüntüler aşırı bir duyumun saldırısına uğrayıp yok olan bir sinir gibi görme gücüyle birlikte yok olmuştu. Bunlar artık görüntüler değildi. Bunlar parıldayış olduğu kadar kanat çırpışlarıydı. Bir çarpma, *titreyiş*, bir *çınlamaydı* ... Yaprakların parlayışı kadar hışırdamasıydı da. Sınırsız gök altında otların hışırtısıydı. Burada görüntü bir sestiydi de. Dalgaların, ısıltıların, pırıldayışların, yakamozların belirip içine gömüldüğü engin ses denizi, sessizlik olarak işitilen sestiydi. Görmüyordu, işitmiyordu. Sesin görüntü olduğu bir karmaşa içinde silik bir görüntüyü görüyor (görmüyor), kendisini peşi sıra sürükleyen cılız, zayıf, insansı olmayan, bir inilti gibi ölmekte olan bir sesi işitiyor (işitmiyor), sesin peşinde sönmekte olan bir tını gibi uzuyordu. (abç)²¹

İşte, şimdi'nin fazlalaştığı, duyuşsal algının duyuları felç edecek, bütünü edilginleştirecek kadar açıldığı, keskinleştiği, aşırı dolu anlardan biri. Bu pasajı, acaba Edip Cansever mi yazdı diye düşündürecek şu cümleler izliyor: "Günün *saldırıları* vardı. Özellikle sabahları usulca ağaran günün ardından, aniden bir sağanak gibi bastırıyordu ... yeni bir doğum gibi ışığın ilk açık saldırısı başlıyordu. Toprak kıpırdıyor, deniz titriyor, kuş cıvıltıları artıyordu." Ve bu duyuşsal zenginlik de her an çöpleşme tehdidi altındadır:

Işık yeryüzünü dolaşıyor ... çatılarda, caddelerde, oda içlerinde oynuyor, seslere karışıyor ... zıplayarak dağılıyor, su taneleri gibi yayılıyordu ... Bu artık çevresine dalıp seyrede seyrede gezen bir çocuk gibi kendinden hoşnut dolaşan ışıktı. Arada sırada gördüklerinden heyecana kapılan gezgin çocuk gibi akşama kadar küçük saldırılarda bulunuyor ... patlayıp dağılıyor, ardından yeniden sakince yayılıyordu. *Sanki gün içinde başka bir gün vardı.* Günün içinde eşeliyor, öne atılıyor, geriye çekiliyor, görünür görünmez kayboluyordu. Gün içinde her an fark edilmeyen bir boşluğu oyuyormuş gibi eyliyor, günü oyuyor, oyuklardan geçirip yeniden seriyordu. İnsanlar da ara sıra üzerlerinde duymadıkları bir dokunuşun tedirginliğini, içlerinden geçip giden, geçip giderken sönen gölge gibi bir varlığın sarıp çekilen, durmaksızın sarıp çekilirken durmaksızın izi silinen nefesini duyuyorlardı ... Kimi zaman yerin altından geçen bir deprem dalgası gibi bir

21. Geçgin'in özel ritmini, o nabzın işleyişini de görüyoruz bu pasajda. Bütün o "yanıp sönmeler", "belirli ve yitiler", bir duyumla kendi yankısı (ya da hayaleti, bittikten sonra da süren hayalet varlığı) arasındaki gidiş geliş tanımlar.

dalga sarsıntıyı içlere işleyerek yüzeydeki kımıltısızlığı bozmadan geçiyordu. Yıkımını içinde taşıyor gibiydi, tüm kıpırtısızlığı içinde bir gün yıkılıp gideceğini bildiriyordu, bir gün bir kum yığını, rüzgârda dağılan bir toz yığını gibi silinecekti. Ama yıkılıp gidiyordu da, sanki ... her yer bir yıkım yeri, her sahne bir yıkım sahnesiydi. Yıkılıyordu ve çoktan yıkılmıştı.

Geçgin'de bir haz varsa eğer, burada ortaya çıkar: olayların ve davranışların tahkiyesinde değil, ışık oyunlarının betimlenişinde. Tıpkı *Paris'in Karnı* veya *Kadınların Cenneti*'ndeki Zola gibi, ama ondan da daha "nesnesiz" biçimde, olayı bir yana iterek kendini sonsuz, sonuçsuz ve faydasız tasvirin zevkine bırakıyordur roman. Ama çöpleşme ihtimali de (aslında kesinliği) tastamam bu hazzın içinde belirir. "Günün içinde bir başka gün": zamanın doğrusal çizgisinin bir noktada etek *pli*'si gibi katlanarak, içe bükülerek açtığı bu hipotetik ya da fantazmatik yer-zaman, Cansever'de çoğu kez mutlulukla dolar; yaşanmamış bir ânın, açılırken kapanmış bir ihtimalin, yaşanamayacak kadar mutlu bir geçmiş tasarısının sığınağıdır. *Kenarda*'nın süreğen şimdisinde ortaya çıkan bu büküm ise çoğu kez *kaygıyla* dolar: kısır *erfahrung*'dan tanıdığınız o "gölge varlık" dolgun *erlebnis*'te de hizmetinizdedir. Duyusal zenginlik, yerini çöpleşmenin deyimlerine bırakır: kum yığını, toz yığını, yıkım sahnesi.

Hatta şunu da söyleyebiliriz: "kamaşma" ânının bu aşırı doluluğu, aslında ânın iki yana kaçışmakta olduğunu, orada aslında bir boşluk, bir delik bulunduğunu gizleyen, örten bir tür *telaî* olgusudur. Bölümün başına Anday'dan aldığımız dize de tekinsiz içeriğini bu bağlamda açığa vurur. "İvedi" bir dünyadır yaşadığımız, kaçışan, her an iki yöne dağılan bir dünya; hiçbir olay "kendi ânına" denk değildir, ya erkendir ya geç: her an hem çok erken hem çok geç. Ve "gün tutulacak biz uyurken": gün tutulması, güneşin bütün bir varlık dokusu içinde siyah bir delik olarak kalması, farklı türden bir duyusuzluk içinde sarılıp sarmalanır, gizlenir: uykunun duyarsızlığı, bilgisizliği. *Kenarda*: "Görüntüler aşırı bir duyumun saldırısına uğrayıp yok olan bir sinir gibi görme gücüyle birlikte yok olmuştu... Gün, yıkımını kendi içinde taşıyor gibiydi."

Şu halde biri taşkınlık (*erlebnis*) öbürü eksiklik (imkânsız *erfahrung*) için iki ayrı etken, iki ayrı ilke yoktur; ikisi de aynı sebebin, aynı "şey" in hareketiyle, yaklaşıp çekilmesiyle belirleniyordur.

Ama kitabın daha en başında karakterin/anlatıcının kendisi de farkındadır bunun. Olaylar dalgalar halinde ona “çarparken akışın darbelerine katlanıyordu. Onları tüm gövdesi, gövdesini saran tüm kasları, sinirleri, doku ve damarlarıyla *alıyordu*... Ama diğer yandan tüm bu şiddetli, acımasız, kaygısız akış içinde kendisine hiç dokunmayan ... başka bir şey vardı, ... olaylarla ortaya çıkan ama onlardan büsbütün ayrı bir şey... *Böylece tam olarak aynı neden* onda hiç yaşamadığı duygusu uyandırıyor.” (abç) “Almanın”, aşırı duygunluğun sebebiyle almamanın/duymamanın sebebi birdir: *şey* diyor ona, birkaç sayfa ilerde biraz daha geniş bir betim sunarak: “... be-
lirilişyle yiten şeyi de birdenbire çok güçlü bir biçimde sezmişti. Bu elbette adlandırılması güç bir şeydi. Her şey anlatıldığında kalan şeydi ... En son anda bütün bu dağınıklığa, yaşam denen karmaşa ve çılgınlığa *onların asıl nedeni olarak* belki de bir düzen verebilecek şeydi.” (abç) Bir tür “mesihanik” etkinlik ki hem yıkımın hem de restorasyonun faili olabiliyordur.

Ama buradaki asıl tekinsiz fikri kaçırmayalım: *Her şey anlatıldığında kalan şey*, şu halde her şeyin anlatılması tamamlanabildiğinde yine de anlatılmadan kalmış olacak şey. Her zaman anlatının berisinde ya da ötesinde kalacak şey. “Kalmak” teriminin çelişik anlamları, Turgut Uyar ve Cansever’de olduğu gibi *Kenarda*’nın ağırbaşlı ama zorlanmış sözdiziminde de faaliyet halindedir. – Döndük dolaştık, vara vara yine modernistlerle bir mukayese noktasına vardık. Çıkış noktamızı unuttuğumuz söylenebilir: kökensel modernist anlatı olarak *Aylak Adam*’daki arzu öyküsü. Evet, Geçgin’de nerede ve nasıl kendini gösteriyor arzu, nasıl temsil ediliyor? Ediliyor mu?

“Dönüp Dolaşmalar”

Aylak Adam’ı kendi *a priori* arzu nesnesinin peşinde şehrin içinde dönerken izlemiştik. Geçgin’in adamı da Atılgan’inkiyle kıyaslanamayacak kadar azmanlaşmış bir İstanbul’da gittikçe daha geniş daireler çizerek dolandır ve sonunda şehrin de dışına kayar. *Kenarda*’da bu döngüyü izleriz, ama adlandırma henüz çok belirgin değildir. İki örnek: “Öğleye doğru yeniden dışarıya, kentin içinde bir ruh gibi

dolaşmak üzere [İs dayısıyla birlikte] yollara düşüyorlardı”; “İşsiz, bütünüyle güçsüz dolaşıp duruyordu. Öğlenleri, bazen de sabah erkenden dışarı çıkıyor, bütün günü dışarıda geçiriyordu. ... Günden geceye gecedен güne amaçsızca dolanıyordu.” Vurgulu adlandırma ikinci romanda gelir, artık kendi kendisinin farkında olan bir dolanma vardır *Gençlik Düşü*’nde: “Sayısını unuttuğum yıllardır –beş mi, altı mı?– bu çıkışsız kent İstanbul’un sokaklarında dolanıp duruyordum ... cisimden yoksun bir varlığa, bir hayalete dönüşerek geziniyordum.” Ama asıl işaretleme (nerdeyse “gözümüze sokarcasına”) Ankara’yla ilgili kısımdadır: “İşte böylece dolaşmalarım başladı, yapacak bir iş bulamadığımdan her gün vakit geçirmek için Cebe-ci’den Beşevler’e yolu bir buçuk saatte alıyor...” (*abç*) Roman dizisi, bu ikinci adımda artık kendi zorlu önceliyle, Aylak Adam’la bağına da fark etmiş, kendisinin bir çeşit “ikincil” veya türevsel proje olduğunu sezmiş gibidir. Çünkü *Kenarda*’da öne sürülen o “amaçsızlık” burada çelinir; meselenin sadece “yapacak iş bulamamak ve vakit öldürmek” olmadığı hissedilir. Roman, Atılğan’ın kahramanına bakarken, kendi karakterinin döngülerinin de *arzuyla* uyarılmış olduğunu anlıyor gibidir. Ve böylece “arayış” motifi de burada ilk ortaya çıktığı anda hemen çerçevenir:

Bana hiçbir şey ifade etmeyen bu sokaklarda, bu yıkıntılarını diken kentin sokaklarında dolaşmaktan bıkmıştım. Belki bir zamanlar bir şeyi arıyordum, gençliğimde, bilmediğim bir şeyin özlemiyle dolup taşıyor, kavruluyordum. Ne olmuştu peki, arayışla birlikte arayan da yitip gitmiş, parçalanmış mıydı? Şimdi bütün bu dağılmış parçaları birleştirmeye çalışmak yerine sonsuza kadar dağılıp gitmek daha iyi değil miydi? Hem aradığımı nerede bulacaktım, burada değilse nerede? Her seferinde bir yere varmayan bütün o anlık duygulanışlardan, düşlerden, yücelmelerden, esrimelerden sonra hep aynı zavallı duygularla –aptallık, utanç, sefalet– kalakalan boş kabuğa geri düşmenin ne anlamı vardı?

Kitap, kendi dolaylı önceline (Atılğan) bakarken, dolaysız öncelinin, kendi ilk versiyonunun (*Kenarda*) tuşlarına da bir kez daha basıyor gibidir: “kırık tabletin” birleştirilmesi ve özellikle son uzun cümlede özetlenen *erlebnis* kamaşması – her zaman sonunda çöpe dönüşmesiyle birlikte. İkili bir kavrayış hissedilir burada, biri Atılğan’ın aylağına, öbürü *Kenarda*’nın kendi gezinmelerine dair. Ay-

lak'ın döngüsünün beyhudeliğini, C'nin kendisinin tam bilmediği ama Atılğan'ın sahneyeerek açığa çıkardığı nafileliği bir okur olarak o da fark etmiş ve bizim de nihayet fark etmemizi bir türevsel yazar olarak sağlamıştır. Başka bir deyişle, Atılğan'ın kendi kahramanına oranla mesafeli ve bilinçli duruşunu *bir arzutematığı içinde* çerçeveleyen, bu ikincil, türevsel kitaplardır. Öte yandan, kendi yazarının ilk romanına oranla da bilinçlenmiş, yanılsamalardan sıyrılmış, deyim uygunsu “kaşarlanmış” bir konumdadır *Gençlik Düşü*: kitap bütün o hislenişlerin sadece kısır heves ve aldanış olduğunu başlığıyla bile söylüyordur.

Buraya kadar, Aylak Adam'dan çok, Atılğan'ın yanında saf tutmuş gibidir Geçgin. Ama Atılğan kendi adamının arayışını sahiden çöpe atmış mıydı, Naci'nin düşünmek istediği gibi? En azından ikircikli bir tutumu vardı. *Gençlik Düşü* bu kararsızlığı alıp daha da belirginleştirerek bütün romansal projenin itici gücüne, kaba deyimle “okur oltasına” dönüştürür. *Bitti* denildiği anda, tam bitmemiş bir şey tekrar başını kaldırmaktadır. Bıkkınlık pasajının devamında şu cümleler:

Düşüncelerim, kafamdaki bir yere varamayan, benim olmayan düşünce parçaları birbirini içine giriyor, biri belirir belirmez öteki duman gibi yükselip buharlaşıyordu. Tek bir düşünce kırıntısına, tek bir duygu zerresine sahip değildim (*ama işte bahar*, sen artık bahar yok derken birdenbire, alay edercesine, aniden yine geldi, damarları zorlayarak, toprağı zorlayarak, havayı tutuşturarak; istediğini alma vakti geldi onun, derinlerde birikmiş öz sıvıları, yaşamların tatlı nektarlarını alma vakti geldi.)

Parantez içindeki cümlelerin sona doğru şekerlenmesini bir yana bırakalım: burada önemli olan, “ama işte” sözcükleriyle gerçekleştirilen *geri alma* jestidir, metnin kendi önermesini çelme, kendi söylediği şeye engel çıkarma jesti. Bunu sadece “bahar yok” bahsinde değil, başka bağlamlarda, daha yüklü, daha “ideolojik” konularda da göreceğiz. Uzunca bir soy öyküsü anlattıktan sonra “öykü yoktu” demesinde olduğu gibi. Ve bunu dediği anda o kadim öykünün “bi-reysel” özneyi tekrar teslim almasına (*Son Adım*'da) izin vereceği gibi. Ama şimdi bu aşırı özbilinç yükünün, bu külfetli farkındalığın kendini Atılğan gibi bir çevik öncelden nasıl ayırt ettiğine bakalım.

Arzunun (ve nafileliğinin) temsili sorunuyla karşı karşıyayız. Atıl-gan'da ressam Sami, B'nin kardeşi, atölyesinde Aylak'ın resmini yapmaktadır:

Başını çevirince Sami'nin gözlerini gördü, sonra ötekileri. Bir-iki yıl sonra bunlar gidecekler, burada başkaları olacak. Bir başka mavi gözlü çocuk onun resmini yapacak ... Birden içini bir yere, bir şeye geç kaldığı duygusu kapladı. Yirmi sekiz yaşındaydı, tedirgindi. Kalktı, paltosunu astığı köşeye yürüdü. Ardından Sami de geldi.

– Nereye abi?

– Hiç. Gidiyorum.

– Ögle yemeğine bize gitsek? Annem...

– Olmaz. Birisi bekleyecek beni. (Yalan söylüyor.)

Orada bilmediği insanlar vardır ... Merdivenlerden hızla indi. Sokağa varınca baktı geç kaldığı bir şey yok. Her şey her zamanki gibiydi: Motor gürültüsü; kalkık yakalı, hızlı yürüyen, kayıtsız insanlar. Yavaşladı. Aka-retler durağına yürüdü. Tramvaya binerken kaval kemiği basamağa çarptı. Canı yandı ama aldırmadı. Kalın enseli bir adamın arkasındaki boş yere oturdu. Sami'yi düşündü. “Çıkarılmadık ayakkaplara, şuraya buyurunlara, hatır sormalara rağmen gitseydim acaba kimleri görecektim?” (Gitseydi B'yi tanıyacaktı. Bu fırsat kaçtı. İkinci fırsatın bunca çabuk çıkacağını kim diyebilirdi. O da oldu. Dolmabahçe durağında iki yandan gelen iki tramvay yan yana durdular. Başını sola çevirse onu görecekti; B'nin yüzü ondan yanaydı. Ama onun akli fikri önündeki adamın kulağının ardındaki kirdeydi. Bu kirin biçimi onu müthiş ilgilendiriyordu. Sonunda Matisse'in bir deseni-ne benzett. İçti rahatladı.) Karaköy'de indi. Yemek yedi. Lokantadan çıkınca gökyüzüne baktı: Bulutlu. Yağmur mu, kar mı bir şeyler yağdı yağacak.

Aylak Adam'ın fiziksel hareketi kadar iç yaşantısı da (korkuları, arzusu ve kaçışları, arzusuna engel çıkarışları, vb) kesin çizgili, neredeyse noktasal anlar halinde kaydedilmektedir. Dışsal ya da içsel her “olay” düzgün, bükülmemiş bir zamansallık içinde kendi yerini bulur. O kadar ki, bu zamansal düzgünlüğün bozulduğu, bir “gecikmenin” hissedildiği o bulanık an bile kendine ait bir yere sahiptir: tematik önemi ne olursa olsun, tıpkı adamın paltosunu giymesi veya başını kaldırıp gökyüzüne bakması gibi bir “olaycıktır” bu çarpılma: kendi öncesinde ve sonrasındaki olayları bir anaför gibi kendi içine çekip yutmaz.

İşte Geçgin'in betimlerinde bulduğumuz (özellikle “iç deneyle”

ilgili olanlarda ama sık sık “nesnel” betimlerde de) tam böyle bir anafordur. Taşkın *erlebnis* ile kısır, içi boş an’lar arasındaki ayrımın da mutlak olmadığı ortaya çıkar: belirli “bir-an” sürekli olarak hem “yok-an” a hem de “her-an” a dönüşüyordur. Şu pasajda aslında zaman içinde işaretlenebilen belli ânın nasıl azmanlaştığını ve özgül-lüğünü yitirip “yersizleştğini” izleyelim, Sirkeci’de kıyıdaadır:

Denizin rengi tam bu anda, öğle sonrasıyla henüz başlamamış akşam arasındaki geçiş ânında, güneş parlamakla solmak arasındayken, kendini duyuran bu tepe noktasında, saf bir maviye yaklaşıyordu. *Sanki deniz bütün gün bu rengi arıyordu da ancak bu anda ona yaklaşıyor, bulur gibi oluyor, hular bulmaz da ondan uzaklaşıyordu ...* Vapurlardan boşalıp trene, dolmuşa, Tahtakale ya da Cağaloğlu’na giden, karşıya geçmek için vapurları dolduran kalabalık geçip gidiyordu. Birkaç kişi balık tutuyordu. Ötede iskele-nin kapısının yanında yalnız bir kadın denizi seyrediyordu. Dağılan açık kestane rengi saçlarını ara sıra eliyle arkaya atıyor, topluyordu. Karşıda, akıp giden aldrışsız denizin ötesinde binalar, kule, liman, oteller, dev reklam panoları, yapılar, direkler, yollar birbiri üstüne yığılarak yükseliyordu. *İç içe geçmiş, eskimiş, yenilendikçe eskijen, durmaksızın birbirine dolanan bir kördüğüm göz alanı boyunca genişliyordu ...* O da kentin büyük, yüzer hapishanesinde kapana kısılmıştı. Aklı yavaş yavaş aşınıyor, deniz kenarındaki bir mağara gibi içten içe oyuluyordu. Oyukta yaklaşan bir deliliğin esintisi duyuluyordu. Esinti arttıkça zihni de keskinleşiyor, orada sarkıtlar, dikitler türüyordu. Ancak keskinleşen zihnin, uçurumu açıklıkla –göz kamaştırıcı, parlak bir ışık altında– görmesini sağlamaktan başka bir yararı yoktu. (abç)

Nedir bu pasajın farkı, onu sadece geleneksel bir gerçekçi İstanbul betiminden (mesela Türkali’nin *Bir Gün Tek Başına*’sından) değil, mesela bir Tanpınar’ın daha “yoğun”, daha katmanlı ve simgesel belirişlerle örülmüş şehir manzaralarından da ayıran şey? Sahneyi bir gerçekçi betim yüzeyine iliştiren bazı “raptiyeler” yok değildir: semt adları, Babıali’ye çıkan veya Harem’e geçen akşamüstü kalabalığı, resim çeken/çektiren *iki* turist, korkuluğa yaslanmış, denizi seyreden dalgın, belki hüznü bir kadın... Bu tekilliklerin ötesinde, onları çevreleyen daha geniş bir *tarihsellik* ufku da sezdirilir: her zamanın limanı değil, istimlak ve hafriyatın (“kentsel dönüşümün”) elinin değdiği bir Karaköy-Eminönü’dür bu. Altını çizdiğimiz ve “sanki” sözcüğüyle başlayan cümle, manzaranın ve olaycıkların me-

cazileştiğini, simgeselleştiğini, ya da daha uygun bir terimle “alegorikleştiğini”, kendinden farklı ve belki daha genel bir şeye işaret etmeye yöneldiğini hissettirir.

Ama işte Geçgin’i Tanpınar gibi “simgeci” yazarlardan ayıran özellik burada ortaya çıkıyor. Onlarda da tikel görüntüyle daha geniş tarih arasında hep bir mecazi gidiş geliş vardır. Parça ile bütün karşılıklı olarak birbirini anlamlandırır, *anlamalı kılar*. Oysa Geçgin’de mecazi ilişki daha kurulurken bile anlamalı kılma, bilinir kılma imkânını yitirmiştir. İki karşıt terimin (an ile tarih) yan yana gelmesiyle ortaya görece dengeli bir anlam ve bilgi haritası, bir “yorumlanabilirlik ufku” çıkmaz. Yorumun (ve anlamlılığın) koşulu şudur: parça ile bütün arasında (ya da olayla ufuk arasında, önplanla zemin arasında) ikisini de rahat bırakacak bir açıklık, bir *mesafe* olması. Mecaz bu mesafe üzerinde anlamın hizmetine girer. Oysa Geçgin’in anaforu önle arkayı, olayla ufku birbirine katıp geçersizleştirmektedir. Uzun pasajın atladığımız bir yerinde şu cümleler var: “Hiçbir açıklık yoktu, *hiçbir geçit yoktu*. Bir yerden diğerine serbest elektronlar gibi *akıp duran* insanlar kapanın hareketli, açılıp kapanan, çıkışsız koridorlarında *dolanıp duruyorlardı*. Sonunda deniz büyük *döngü* tamamlanmak üzereymiş gibi karayı yutmak üzere geri çekiliyor, ... *sanki* yutmak için yeniden kabarmadan önce karayı ayırarak kendi içine çekiliyor, küçülüyordu.” (*abç*) “Sanki” sözcüğüyle açılan metaforik anlamlılık ihtimali, o “geçişsizlikle” tekrar kapanır: insanların “serbest elektronlar” gibi boyuna gidip gelişi, manzarayla tarih arasındaki, tikelle genel arasındaki geçidi asıl tıkayan etkidir. Hareket bir anafor olarak belirir burada, kendi tekil anlarını ve anlam olasılıklarını da “yutup” hiçleştiren bir aldırışsız kımıltı. – Bu kımıltıya “dürtü” adını vermeye başlayacağız sonraki bölümlerde.

Atılğan’a dönerek şunu sormalıyız: *arzunun* hareketi nasıl yakalanabilecek, nasıl kaydedilebilecektir böyle bir “üslupla”: atılımları ve sıvışmaları, gücü ve güçsüzlüğü, doğruluk ve aldanışları, sahicilikleri (hakikilik vehimleri) ve bilinçli sahtelikleri nasıl ayırt edilebilecektir? *Aylak Adam* kendi kahramanının bütün bu karşıt anlarını, hevesleniş ve geri duruşlarını, kaçırmaalarını, noktasal olarak işaretleyebiliyordu. Oysa *Kenarda*’da böyle bir noktalama yoktur. Anafor süreğendir; belirli bir an boyuna hem “her-an”a hem de “yok-an”a

dönüşür. Bu rıhtım manzarası, bu ender akşamüstü saati, insan hayatının dokusu içinde kendi sınırlı ve dengeli yerini bulamadan, genel ve mutlak bir “fikir” olmakla bir yaşantı boşluğu olmak arasında bölünür.

Aylak Adam’ı başlatan ve devam ettiren şey arzuydu, bunun bütün çelişkileriyle birlikte sahnelenebilecek olması. *Kenarda* ise bu anlamda “başlamaz”, çünkü her şey her zaman çoktan gerçekleşmiş, böylece yeni bir sahneleme veya canlandırmanın altındaki toprağı da çekip almıştır. Süreğen anaför, tecrübe ile yaşantı arasındaki farkı silerken, yenilik/eskilik, heyecan/kayıtsızlık, eylem/sürükleniş ikiliklerini de yutup eritiyor gibidir. – İlginç olan şu ki, Atılğan’da hiç geçmeyen “arzu” sözcüğü Geçgin’in kitaplarında hicapsızca ortaya sürülür; önce biraz ürkekçe, kenardan, sonra da cepheden sınanmak üzere vurgulanır. Romancının kendi ustalarıyla ilişkisini de zaman içinde nasıl yürüttüğünü bu çerçeve içinde izleyebiliriz.

Bir “Deleuze” Arası

Atılğan’da arzunun “psikanalitik açıdan doğru” çerçeveye, bir Oidipal aile dramının içine yerleştirildiğini gördük: arzuyu kışkırtan ve ilk modelini veren Baba’nın Yasası’ydı: yasakla heves aynı anda, maddiyonun iki yüzü gibi doğuyordu. Geçgin’de başından beri bir aile ve soy öyküsü olacak, gittikçe ağırlık kazanacak, ama belirgin bir cinsel boyut edinemeyecektir (ama Oidipus’un büsbütün kadro dışı bırakılmadığını da göreceğiz). Bunun yerine, ilk romanda, Freud’un bir muarızından, Gilles Deleuze’den esinlenmiş görünen bir arzu temsiliyle karşılaşırız; çok daha nezih, ferah, uçucu ve meleksi, maddesiz ve yüksüz, çünkü sekssiz bir arzu. İsimsiz kahraman yine ışığın, doğanın, *erlebnis*’in içindedir. “Dönüp dolaşıp kendini bu parkta buluyordu,” diye başlayan bir lirik pasajdayız, “Onu buraya ne çeki-yordu, bilmiyordu.” Ağaçlar, otlar, kokular, buğular ve devamı:

Otlar hafifçe kıpırdıyordu. Bazen rüzgâr onları dalgalandırıyor, bir ışın dalgası ottan ota geçerek ötede sönüyordu ... Her gün, her dakika dünyanın *vüzeğinde*, bir yerde, birden bir arzu, berrak, açık, saf bir duygu doğuyordu. Her an bu arzular ince bir buz çatlağı gibi dünyanın ölü yüzeyinde çatlaklar

açıyor, bir uçtan diğerine incelerek, çatallanarak, çoğalarak yayılıyordu. Her an yeni doğan bebekler gibi sayısız arzu belirliyordu. Bunlar yükseliyor, dünyanın *yüzeyine* sırıyordu ... Havada yayılıyor, rüzgârla *polenler* gibi dağılıyorlardı. Her an bir arzu birinin içinden adlandıramadığı, nedenini, ne olduğunu bilemediği bir şey olarak, bir ürperme, bir anlık sızı gibi yükseliyordu. (abç)

Dünyanın yüzeyinin, “varlığın” derisinin anlık bir ürperişi olarak her an beliren, çoğalan arzu: nice şairden alkış alabilecek bu saf lirik temsil, belki Deleuze’ün değil ama onun “karanlık ustası” Nietzsche’nin asabını bozabilirdi: nasıl bir problemsiz üretilir bu, hiç mi tıkanma yok, engelle doğurganlığın ilişkisi niçin unutuluyor! Çünkü cinsiyetsiz, demek erkek-dişi bölünmesine uğramadan süregiden, kesiksiz bir çoğalma modeline göre tasarlanıyordur arzu, tek hücreli canlıların modeli. Arzunun bir öznesi yoktur: o arzuyla ortaya çıkan, kendisi de bir tıkanma veya kesilmenin ürünü olan arzunun engellenmesiyle doğan bir özne yoktur. Bergson’un “hayatietçiliğinin” ve genel olarak yirminci yüzyıl başı *Lebensphilosophie*’nin en güçlü mirasçısı Deleuze’ün etkisi belirgindir burada. “Ustaların” adının artık anılabilir hale geldiği (çünkü yazının daha çok güven kazandığı ve böylece kendi üzerinde düşünmeye başlayabildiği) *Gençlik Düşü*’nde açıkça söylenir. Fikret, Ankara’da felsefeden arkadaşları Erdal’la birlikte “bir süredir Deleuze oku[maktadırlar]”:

Bazen [Erdal] *Felsefe Nedir?*’den yüksek sesle, sevdiği bölümleri okur, “bazen şaşıyorum, inanamıyorum,” derdi heyecanla, “nasıl böyle bir kitap yazılabilir? Kesinlikle insanı aşan bir şeyler var bunda, böyle bir kitap yazabilmek için insanın başka şeylere dönüşmüş olması gerekir. Bu kitap yalnızca söylemiyor, gösteriyor da...” Gece boyunca Deleuze’den konuşurduk. Anlayıp anlamamamız bir yana felsefenin ne olduğuna ilişkin ilk kez açık bir fikre yaklaşmıştık ... Kitabı daha önce okumuş hiçbir şey anlamamıştım. Bir kez de derste okumaya çalışmıştık. Ama kitap bize yine kapalı kalmıştı. Erdal’la birlikte üstünde çalıştıkça yavaş yavaş anlamaya başlamıştım. Anlıyordum, işin olağanüstü yanı anlamanın da ne olduğunu anlamaya başlıyordum. Anlamak dönüşmektir, başka bir şeye dönüşmektir. Birini ya da bir şeyi anlamak ama ona katılmamak gibi dışarıdan bir konum yoktur. Anlamak, birini, bir şeyi, bir hayvan, bir bitki ya da bir kaya parçasını [anlamak] ona dönüşmektir, bedensel olarak, kanda, sinirlerde, kaslarda, ondan bir parçanın içinde büyümesidir. Sen ya da o olduğun oranda, belki artık ne

sen ne de o olan bir yere doğru gitmektir, anladığından dahi başka bir şeye dönüşmektir.

Deleuze tam bu mudur, bu dönüşümsellikten mi (“ağaç-oluş”, “balık-oluş” vb) ibarettir, bilmiyorum; ama üç noktaya dikkat çekmek isterim. Geçgin’in romanlarında birçok edebi ve teorik “öncelin” izine rastlanır ama bu etkiler arasında en derini Deleuze değildir; hatta en kolay atlatılan etkilenme olduğu bile söylenebilir, çünkü her şeyden önce, artık rahatça adı anılıyor, öykünün bir parçası haline getiriliyordur. Oysa başka birkaç etki kaynağı daha var ki, böyle kolayca telaffuz edilemediklerini göreceğiz: bunlar sadece o “hayalet ikiz” gibi her yere ondan önce varmış olmakla kalmayan, yazarı daha ilk karşılaştığı anda donduran, felç eden ve dilsiz bırakan dehşetengiz Gorgon figürleri gibidirler, en başta da Blanchot (gelmek zorunda kalacağız). Şüphesiz, ilk iki romanın birçok yerinde Deleuze’nün düşüncesinin figüratif temsilleriyle karşılaşırız: dokunsal hislenişler, kamaşmalar, yapraklar arasından dökülen ışıklar (Emine Bora’nın *Gençlik Düşü* kapağındaki gibi), hızlı ve ağır dönüşümler, küçük noktasal dikkatleri (“sızıları”) boğmayan bir magma duygusu, kısaca bütün bir *erlebnis*. Sadece bu da değil: bir aşkınlık eğilimi, kendi yerinden, bedeninden sıyrılma, “dünyanın dışına çıkma” isteği: *Bin Yayla* yazarlarının “kaçış çizgileri” adını verdiği yer(leşik)sizleşme ve yaratış yörüngelerine ilişkin bir duyarlılık. Bu etkinin yine de çok zorlanmadan aşıldığını *Son Adım*’a geldiğimizde daha iyi kavrarız: ilk romandan beri süregelen bir ağırlık, bir külçeleşme ki, artık pek bir kamaşmaya fırsat vermiyor ve bütün olası kaçış çizgilerini de tek bir *sürüklenişe* indirgiyordur.²² Ve zaten, Geçgin’in kendi döngülerinin herhangi bir şakrak Deleuze’cülüğün içinde aka-

22. Belki bu noktada eklenmesi gereken bir şey daha var: bu roman üçlemesi bir “yabancılaşma öyküsüdür”, ya da “yabancılaşma” fikrini önce ortaya süren, sınavan, bir tür yapısöküme uğratan, sonra da durup fikrin ne hale geldiğine bakan bir çalışma. Ve ne kadar güvensiz kılınmış olursa olsun bir “özne” kavramı da böyle bir çerçevenin vazgeçilmez ögesidir (ben ile ben-olmayan arasındaki kategorik ayrım korunmalıdır). Oysa “özne” (ve özne-ncsnc ayrımı fikrine) en güçlü darbelerden birini indirmiş olan Deleuze’nün düşüncesi böyle bir armatür içinde kendine sorunsuz, barışçıl, dostane bir yer bulamaz: ya o çerçeveyi büsbütün tahrip etmek, ya da yerini beğenmeyip kenara çekilmek zorundadır.

mayacağını gösteren bir “yumru”, bir tıkaç veya sınırlanma, tasta-mam o kamaşmış park sahnesinde ortaya çıkar:

Kafasının içinde bir cümle dolaşıp duruyordu. Uzun süredir içinde do-laşıyor, zaman zaman yükseliyor, belli belirsiz kendini sezdiriyor ama he-men sonra yeniden kayboluyordu ... Damarlarında gelişini bildiriyor, bir an damara baskı yapıyor sonra geri çekiliyordu ... Cümle içinden sökülüyor, ilk kez şiddetli bir biçimde dökülüyor, yükseliyordu. Gitmek istiyordu. Cümle haline gelen buydu. Gitmek, terk etmek, bırakmak istiyordu. Bu bir çağrıydı, kendisine ait olmayan güçlü bir arzuydu. Her yerden yükseliyor-du, topraktan, otlardan, yapraklardan, ağaç gövdelerinden yükseliyordu, polenlerle üzerine dökülüyordu, sanki onların arzusu şimdi, burada onda dile geliyordu ... bu çağrı nereden geliyordu bilmiyordu, neden gitmek is-tediğini de bilmiyordu, ama çekip gitmek istiyordu. Bu bir arzu olduğu ka-dar bir *buyruk* gibiydi de, sanki bir şey ona buyuruyordu, içinden arzu ola-rak yükseldiği gibi *dışından* da bir buyruk olarak geliyordu; yalnızca git-meyi arzulamıyordu, aynı zamanda gitmeliydi de. Bu bir *zorunlulukt*tu. Bir şeyi görür gibi oluyor, bir şeye yaklaşıyordu. Otların hafif hafif sallanışında bir şey beliriyor, kuşların ötüşünde bir şey çınlıyordu ... Birden kendini uzun süreden beri ilk kez çok yorgun hissetti. İçi geçti, taşın üzerinde uyur gibi oldu, uzun süre orada oturdu, bir ot kadar kıpırtısız öylece kaldı. (*abç*)

Geçgin’de sarkaç ritminin önemine işaret etmiştik: bütün bu yaklaşı-ma ve çekilmeler, belirme silinmeler bir nabız kıpırtısıdır, hayatın ritmi. Ama Hölderlin’in çok önceden vurguladığı gibi bu ritim an-cak durmalarla, kesintilerle, boşluklarla, demek *hayatsızlık anlarıy-la* işleyebilir.²³ Pasajın “-yordu” kipinden basit geçmişe apansız ve ölümcül geçişle hissettirilen bir cansızlık: son iki cümlelerin somut içeriğinden de çok, bu gramatik kırılmayla kendini ortaya koyan bir telafisiz “yorgunluk”. Romanları cümleleriyle, sözdizimleriyle, ama tekil sözcükleriyle de okuyalım: hiçbir şeyi dışarda bırakmamaya, bütün “moleküler” farklılaşmaları kaydetmeye ayarlı üslubuyla *Ke-narda* yazarı, kendi şehrinde ne olup bittiğini Deleuze’den çok daha iyi seçebiliyordur: asıl yumru da böylece “arzu” teriminin “çağrı” aracılığıyla yavaşça ama telafisizce “buyruğa” bitişmesiyle belirir. Artık bir geçişkenlik olamadığını, “ot-oluş” süreçlerinin tıkanıldığını gösteren bir kaymadır bu; bir *düşüş* de denebilir, çünkü bir ağırlık

23. Hölderlin, *Essays and Letters*, Londra: Penguin Classics, 2009, s. 317-18.

hissedilmektedir, bir kütle-çekim kuvveti. İçten gelen, külfetsiz ve kendiliğinden arzu, şimdi *dışsal* bir etkenle eşleşmiş, mecburiyet gibi, yük gibi bastıran yabancı ve asık yüzlü bir gücün etkisi altına girmiştir – bir buyruk. Ama bunu kitabın daha en başında zaten görmemiş miydik, tam da romansal armatür kurulurken: çünkü nedir o kırık, kilden tablet, Musa’nın on emrinin yazıldığı tuğladan başka? Roman yazılıp bittiğinde bir “büyük patlama” izlenimi verse bile gönderi ve anıştırmaların rastlansal, kasıtsız ve hedefsiz olduğunu sanmayalım: patlamanın ardında uzun, hantal ve hesaplı bir emek vardır. (Atılğan’ın tersine, roman başlarında değil, sonlarında gelir Geçgin’in çevik jestleri.) Ama bütün bu buyruk, dışsallık ve zorunluluk terimleri bizi Deleuze’den alıp “rakip” alana, dosdoğru Freud’un *süper-ego* kavramıyla açtığı sıkıntılı bir mıntıkaya fırlatmıyor mu? Aşağıda son iki bölümde, daha çok soy ve aile öyküsüne odaklanırken, bittikçe biriken bir borçluluk ve sorumluluk teması bağlamında yaklaşıcağız bu konuya.

Dikkat çekmek istediğim ikinci, daha genel nokta da şu: Geçgin’de açık ve örtük etkiler vardır ama mesele bundan ibaret değildir. Tek yönlü değildir “ustalarla” ilişki, tümüyle edilgin değil. Nasıl *Aylak Adam*’da sahnenin ardında ikinci bir bölmede “Sartre” ile “Freud” çarpıştırılıyorsa, Geçgin’in romanlarında da kendi “heyulaları” arasında geçen bir çekişme sahnelenir. Romansal bir işlevi vardır bu felsefi dramatizasyonun, kurguya, tahkiyeye ilişkin bir görevi. Böylece Deleuze’ün “*post-lebensphilosophie*’si” de Geçgin’in en başta üstlendiği romansal sorunu (“tablet onarımı”) yaymaya, bazen keskinleştirip bazen sulandırmaya, ertelemeye ve belki daha bir “okur-dostu” kılmaya hizmet etmiştir – ama sonunda kendisi de o sorunun basıncı karşısında sahneyi terkeder, yerini daha tatsız, ışıksız, hislenişsiz şeylere ve asıl o Şey’in ölümcül (ve “ölmesiz”) ısrarına bırakır. Deleuze’de hiç yeri olmayan bir “hortlak” motifi de bu konjonktürde ortaya çıkar: ölümden arta kalmış bir “ikincil hayat” fikri ki, *Bin Yayla* yazarının öbür düşmanı Hegel’in “kötü sonsuz” kavramıyla sahneye girmiş ve Kafka’nın “Avcı Gracchus” figüründe hiç de özgürleştirici olmayan bir temsilciye kavuşmuştur.

Genelden tekrar yukardaki “Deleuze okumak” pasajının özeline dönersek: o cümlelerin coşkulu, inançlı tonuyla romanın genelinin

bıkkın, yorgun, aldırıışsız tonu arasındaki kontrastı gözden kaçırma-
yalım derim ben. Geçgin de çeşitli felsefi duruşları birbirine okutur,
deyim uygunsu itı ite kırdırır – ama ne zaman bir tez, bir tavır böyle
yüksek perdeden seslendiriliyor, safdil görünmeyi göze almış ha-
marat bir güven ve coşku tonuyla öne sürölüyorsa, bilelim ki sonun-
da “kırdırılacak” olan odur, çünkü belki daha çok başlarda sınavı
geçemediğı sezilmiştir. Şunu da eklemeliyiz: iki yanı keskin bir bı-
çaktır bu strateji, kendi “galibine” karşı da çalışır. Geçgin’in adamı-
nın soğukluğu da daha “tez” olarak öne sürölüdüğü andan itibaren
şurasından burasından kırılmaya başlanır. *Gençlik Düşü*’nden daha
önce de aktardığımız cümleyi hatırlayalım: “ama işte bahar, sen ar-
tık bahar yok derken birdenbire, alay edercesine, aniden yine geldi,
damarları zorlayarak, toprağı zorlayarak, havayı tutuşturarak; iste-
diğini alma vakti geldi onun, derinlerde birikmiş öz sıvıları, yaşam-
ların tatlı nektarını alma vakti geldi.” Öte yandan bu “antitez” de
cümlelerin ikinci yarısının tumturaklı sözcükleriyle çoktan boynunu
baltanın altına uzatmıştır. Çünkü hangi “nektar”? – Şu halde “kolay
aldanmayalım” demeyeceğim: aldanalım, çünkü başka nasıl zevk
alırız, ama romanın bazı hamarat önermelerine fazla kapılmama fır-
satını da bize yine romanın kendisinin, cümlelerinin ve sözcükleri-
nin sunduğunu gözden kaçırmayalım.

Deleuze girmeden önce kaldığımız noktaya, arzu meselesine dö-
nersek. *Gençlik Düşü* bu açıdan “olgun”dur: yazıcının burada kendi
ilk kitabını *Aylak Adam* içinden okuduğunu hissederiz. *Kenarda*’da
olup bitenin aslında ne olduğuna dair bazı dersler çıkarılır; temel ro-
mansal armatür daha kesin terimlerle tanımlanır. “Arayış” motifinin
ilk burada çerçvelendiğini gördük. Ama yazının kendine *Aylak
Adam* merceğinden de baktığını gösteren asıl kısım şudur:

Gelen dolmuşa atladı. Geceyarısı olmadan yurda yetişmesi gerekiyo-
du [Ankara’da öğrencidir]. Odasına girip yatağına uzandı ... Birden içinde
bir kadın özlemi büyüdü. Bir kadını arzuluyor, ona sesleniyordu. Seveceğı,
sevileceğı, gelecek bir yaşamı ona bağışlayacak, ona doğru gelen büyüü,
dingin, ay yüzlü bir kadını düşledi. Nasıl, nerede bulacaktı onu? Karşısına
çıkacak mıydı? Yüzü henüz belirsiz kadını düşleyerek, özleyerek uykuya
daldı.

Denebilir ki bu meçhul, ideal sevgili meselesi yalnız *Aylak Adam*'ın teması değildir: milyarlarca kadın ve erkek, binlerce yıldan beri, beyinlerinin kayıt cihazlarında böyle bir imgenin henüz tam silinmemiş kısımlarıyla birlikte toprağa verilmektedirler, genç yaşlı. Ne çare ki fikir Alman Romantiklerinden, hatta Platon'dan beri ortalıkta dolanıyor olsa bile ilk kez Atılğan'ın bu kısacık kitabında *romansal* olarak çerçevelenmiştir. Başka bir deyişle, Geçgin onu hiç okumamış da olsa ancak Atılğan'a cevap veriyordur burada (okumamış olmak geçerli bir mazeret değildir çünkü "Atılğan" Geçgin'i çoktan okumuştur).

Ama bu mudur, Geçgin'deki arzusun ikinci kitapta böyle "normalleştiğini" görmek rahatlatacak mı bizi? Polenlerin uçuşmasının yerini bu kez bildiğimiz şekliyle arzusun, kendine bir özne (Fikret) ve bir de nesne (bilinmeyen sevgili) edinmiş romansal ("erkekçe") arzusun aldığını söyleyebiliyor muyuz? Deleuze'ü hiç ikna etmeyecektir bu pasaj, belki "uykuya dalma" kısmı dışında. Sonraki çalışmanın kendi önceline "selamı" olarak görebiliriz Geçgin'in cümlelerini: onu tanımasının (devletlerin birbirini tanıması anlamında) ve kabullenmesinin ifadesi – ve aynı zamanda bir sınırın da çizildiğinin ifadesi, çünkü *Aylak Adam*'ın açılışının bu görece sönük, problemsiz tekrarıyla Geçgin'in yapıtı aslında kendi ayrı "toprağına" döndüğünü de söylemiş oluyordur: benim meselem biraz farklı! Nitekim üç romanda da anlatılan "ilişkilerin" *Aylak*'inkilerden bile basıncsız olduğunu göreceğiz. Sanki bir başka sorunun ("asıl" sorunun) sergileneceği alanı açmak, temizlemek üzere, önce ortaya sürülüp sonra da hızla işlevsiz bırakılmaktadırlar.

Bunun bir romansal zaaf olup olmadığı sorulabilir elbet. Ama Geçgin'in çalışmasının kendi önüne koyduğu başarı ölçütü bir romansal "dolgunluk" izlenimi sağlamak değildir; üç-boyutlu, derinlikli, "sahici" karakterler yaratarak bunların arasındaki dramatik gerilimi canlandırmak değil. Öte yandan, Geçgin'in "–yordu" kipiyle özetlediğimiz o ağır kımıltılı, "moleküler" üslubuyla herhangi bir ilişkinin, herhangi bir rastlayışın özgül önemini kaydetmek veya bir "tanımayı" gerçekleştirmek de zordur, çünkü bu üslup esas olarak her şeyin her an hem çoktan sona ermiş hem de aslında hiç başlamamış olduğunu kaydetmeye ayarlıdır. Ama bırakalım da bunu biz-

den çok daha net ve ısrarlı bir şekilde *Kenarda*'nın kendisi söylesin – kalabalıkta Rilke'vari bir karşılaşma ânı:

[Trenin kapısına] doğru gidiyor, o anda geride yüzler arasında, günlerdir uyumuyormuş gibi gözbebekleri içinde dönüp duran gözlerle, solgun, sarı, ceset gibi bir yüzü görüyordu ... Bu o değildi, *ne de bir başkasıydı*. Ne gövdesi içinde ne de dışındaydı ... İçine çekilecek ne bir iç vardı, ne de kaçılacak bir dış. Bir başlangıç yoktu ama henüz hiçbir şey başlamamıştı da. Başlangıç olmadığı gibi bir son da yoktu. Daha çok son başlangıçsız ve bitimsiz bir şimdi gibi kendini egemen kılmıştı, öyle ki her an şiddetli bir darbeyle bir son gerçekleşiyor ama bitmiyor, dipsiz bir son kuyusunda sonlar üst üste yığılıyordu. Ama hiçbir şey başlamadığı için hiçbir şey sonlanmamıştı da. (abç)

Karşılaşma ânı, bir anafora kapılarak kendisi olmaktan, “bir an” olmaktan çıkar. Kalabalıkta gördüğü o “ceset gibi” yüz kendi ayna imgesidir, tıpkı onun gibi şehirde dolanıp duran birinin yüzü – ama bir özdeşleşme (ve tanıma) olmaz, çünkü bir noktada birleşecek, özdeşleşecek iki ayrı terim yoktur: içle dış arasında bir ayrım yoktur, “ayrım” denen durumun kendisi yoktur: “Bu o değildi, ne de bir başkasıydı.” Bütün anlar, ilk anlar ve son anlar, Tomris Uyar'ın meşhur “tanışma anları”, ister şiddetli ister yumuşak, o süregelen şimdinin magmasına düşerek eriyor veya askıya alınıyordur. Bunun tahkiye için, olay anlatıcılığı için ne demek olduğunu izleyen cümlelerde yine metnin kendisi özetler:

Olup biten iki kere oluyor gibiydi. Biri, burada bir dünya varmış, herkes kendi eyliyormuş, *bu eylemlerin sahibiymiş gibi, bir başlangıç ile bir sona sahip olarak*; bir de orada kendini yutan karmaşanın içinde silinerek, varolur olmaz yok olarak ... vardansa bir yok gibi varolarak, olmayarak. Bir yanda olayların olup durduğu yüzey, diğer yanda bu yüzeyi parçalayan, olayları silen, olmayanın, gerçekleşmeyenin kıpırtısız, derin boşluğu vardı. Bir yanda bu yüzeyde olup bitenler, yaşantılar, diğer yanda bu olayları, yaşantıları silen, *olayların içinde onları yok ederek* devinen olmayanın *kesintisiz, dolu* yaşantısı vardı. Böylece kara kuyu, dipsiz uçurum, kör karmaşa emiyor, yutuyor, içine çekiyor, siliyordu. Zamanı parçalıyor, parçaları rüzgârda dağıtıyordu. (abç)

Aslında her olay sadece bir kez, ama iki ayrı yüzeyde gerçekleşmektedir, çünkü burada anlatılan tam bir Möbius şerididir: kıvrılmış şeridin bir yüzeyindeki herhangi bir noktadan başlayarak ve o yüzeyden hiç ayrılmadan ilerleyerek öbür yüzeye geçmek (“her zaman çoktan” geçmek) mümkündür, ama o şerit üzerinde yürüyen bir böceğin aynı anda iki yüzeyde birden bulunması imkânsızdır. Aynılıkla farklılığın farkını muğlaklaştıran, askıya alan bu topolojik figür, Geçgin’in “öykü anlatıcısının” çaresizliğini de betimler: “olup biteni” aynı anda iki düzlem üzerinde anlatmak imkânsızdır: ya insanların kendi edimlerinin, kendi arzularının “sahibiymiş gibi yaptıkları” (öyle sandıkları), bir öncesi ve bir de sonrası olan anlar içinde hareket ettikleri “Gerçekçi” bir öykü anlatılacak, ya da o anları, o olayları kendi içlerinden kemiren, silen şeyin bazen şiirsel ama her zaman tahripkâr “devinimleri” izlenecektir. Geçgin bunların ikisini de yapıyor; daha iyisini (aşağıda “Şehir ve Alegori” bölümünde göstermeye çalışacağım gibi) bir yüzeyden bir anda ötekine geçilmiş olduğunu hissettirirken yapıyor. Ve en iyisini de bağdaşmazlığı gösterirken, bu iki anlatı yüzeyinin birbirini kurtaramadığını, birbirini anlamlı kılamadığını vurgularken yapıyor.

Öyleyse biz de bu noktada şu soruyla yüzleşmek zorundayız: Brooks’tan ödünç aldığımız “anlatı armatürü olarak arzu” fikrini buraya kadar epeyce hor kullandıktan sonra gerisin geri sahibine iade mi edeceğiz? Elimizdeki de bilinen anlamıyla tahkiyeyi reddeden bir yapıt olduğunu kavradığımıza göre? Buna gerek olmadığını, hatta böyle bir yön değiştirmenin okura çok şey kaybettireceğini görmek için “arzu” kavramını dolaysız *cinsel* tanımının azıcık dışına kımıldatmak yeterlidir (ki Freud/Lacan’da, kendi doğum ânının –“seksin”– dışına taşmalarıyla, bulaşmalarıyla tanımlanır arzu). O zaman *Kenarda*’nın açılışında da en az *Aylak Adam*’ınki kadar ısrarlı bir arzu taahhütünün yapıldığını görürüz: *bana doğru gelen ve benden hep kaçan bu şeyi yakalamazsam bütün anlatacağım olaylar da tahkiye çöpleri olarak kalacak*. Bir vaat, bir yemin; arzunun kendi kendini kışkırtıp azgınlıştırması. Ama aynı zamanda bir armatür, bir yapı iskelesi: o şey’i, *İzafi* söyleşicisinin deyimiyle o “sırrı” sonunda yakaladığımda, bütün bu bana değmeyen olaylar, evet, bir roman kurmuş olacak, ama o noktada ortaya çıkanın bir “roman”

olup olmadığının da zaten önemi kalmamış olacak. Kendi fiyasko-sunu da içermeye yönelmiş bir gurur mu? Olabilir. Sadece Hegel'in piramitler ve hiyeroglifler konusunda söylediğini hatırlayalım: Eski Mısır'ın sırrı, eski Mısırlıların kendileri için de sırdı.²⁴ Bu sır ya da bilmece fikrinin yardımıyla Aylak Adam'ın arzusuyla Geçgin'in adamlarınıninkini ayırt etmeye çalışalım bölümün bu son kısmında.

Objet'den Şey'e

Aylak'ta arzu nesnesinin bir "X faktörü" olduğunu gördük: adamın önüne çıkan her somut ihtimali "hayır, bu değil" diye savmasını sağlayan bir erişilmezlik. Her karşılaşmanın *peşin* eksikliği. Karşılaşmayla iskalamanın eşitlendiği an. Geçgin'deyse eksiklikle birlikte, aynı anda, bir *fazlalık* da ortaya çıkar, özneyi felç eden bunaltıcı, boğucu, katlanılmaz bir ağırlık. *Endişe* kavramıyla uğraşacağız. Şimdilerde pek kullanılmayan güzel bir "yeni Türkçe" deyimle *boğuntu*, Geçgin'in Atılğan'dan ayrılma noktalarından birini işaretler: Aylak'ın duygu repertuvarında öfke vardır, bolca küçümseme vardır, hatta zamansal bir çarpılmanın (geç kalmak) hissedilmesine bağlı bir paranoya da ortaya çıkar – ama kaygı yoktur Aylak'ta, adam boyuna "devinim" halindedir, şu türden bir çaresizliği kendine yakıştıramayacaktır: "Ama felç yalnızca gece olmuyor, gündüz de gelebiliyordu. Yürürken birden başının üstünden abanıp gövdeyi kaskatı kılıyor, yürüyen kişi ansızın donup kalıyordu. Bu yorgunluk değildi. Aniden çöküveren bir ağırlığa, beden için çok ağır, kaldırılmaz bir yüke benziyordu" (*Kenarda*). Bu "yük"ün borçluluk/sorumluluk duygusuyla ilişkisine değinme fırsatı bulacağız. Burada Geçgin'in arzu bahsinde Atılğan'dan değilse bile Aylak'tan daha bilinçli olduğunu, çünkü onu kendi yazım deneyiminden de tanıdığını kaydedelim:

24. "Mısır simgelerin ülkesidir, tin'in kendi kendini deşifre edişini bir görev olarak üstlenen ülke. Problem çözümsüz kalır; ve *hizim* sunabileceğimiz çözüm de böylece Mısır sanatının bilmecelerini Mısırların kendisi tarafından çözülmemiş bir sorun olarak yorumlamaktan ibaret kalır." *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Cilt I, Oxford: Clarendon Press, 1975, s. 354.

Yazarken sanki ikili bir şey iş başındaydı. Bir yandan etkinlik, yapma, bir çalışma olarak işleyen güç, öte yandan dipteki ters bir akıntı gibi, buna karşıt, zıt bir akış, yapılanı söken, bir karşı-edim gibi işleyen, bir yapmama gibi beliren bir güç. Yazma etkinliğinin içinde aynı zamanda tıpkı bir etkinlik gibi iş gören bir yazmama varmış, sanki yazmak bu ikisinin artık ayırt edilmediği bir yere doğru çekilmemiş gibi.

İzafi söyleşisinden aldığım bu cümlelerde “yazmak” sözcüğünün yerine “aramak”ı koyduğumuzda, söylenen şeyin sadece Geçgin’in kendi çalışma tarzını değil, hatta sadece “olayın” iki bağdaşmaz yüzeye ayrışmasını da değil, aynı zamanda *Aylak Adam*’ın o kaçırılmış fırsatlarını da tanımladığını görürüz: bulmamak için arıyordur Aylak. “Edim”in ta içinde işleyen bir “karşı-edim”: Lacan’ın arzu kavramlaştırması da bu bölünmüş yönelişi tanımlar.²⁵ Ama Geçgin’in cevabında dikkatten kaçabilecek bir nokta var: “[iki karşıt edimin] artık ayırt edilemediği bir yere doğru *çekilmek*.” 1950’lerin aylağı ile 90’lı yıllarının arzularının farkını buradan giderek belirleyebiliriz. Yazmanın yazmamaya benzediği, arayışın kaçışa eşitlendiği bu “çekilme” ya da sürüklenme hali, Atılgan’ın kendisinin değilse bile adamının pek farkında olmadığı daha ağır, daha tekinsiz bir “arzu nesnesinin” varlığını hissettirir. *Objet petit a* ile “Şey” kavramlarının farkı üzerinde biraz durmak zorundayız.

İlk kez mezarlık birdenbire gözünün önünde beliriverdiğinde daha önce yaşamının olayları içinde bir buhar gibi amaçsızca dolanıp duran, ortaya çıkıp *beliriliş*yle *yiten şeyi* de çok güçlü bir biçimde sezmişti. Bu elbette adlandırılması güç bir şeydi. Her şey anlatıldığında kalan şeydi. Dahası *ele gelmeyen, yakalandığı anda kaçan* bir şeydi. Olaylar değildi, onların içinde de olsa onlara karışmıyordu. Yine de tüm olayların başlatıcısı, eşlikçisi, nedeni ve sonucuydu.

25. Kaygı üzerine seminerinde, arzuyu “ketlenme” kavramıyla ilişkilendirir Lacan: “Arzunun bir *savunma* işlevi üstlenmesinin sebebi de budur.” Ve: “Ketlenme, bir işlevin içine, o işlevin doğal olarak tatmin ettiği arzusun yanında başka bir arzusun da girmesidir.” Edim kavramı da aynı yarılmayı yansıtır: “Bir eylem arzusun aralığını/boşluğunu içeriyorsa eğer, bir edim’den söz ediyoruz demektir. Bir edim, onu ketlemesi gereken arzusun kendini tam da onun içinde belli ettiği bir eylemdir.” Jacques Lacan, *Anxiety*, Cambridge: Polity, 2014, s. 316-17.

Kenarda'nın bu pasajında romansal projenin başlatıcı etkeni bir kez daha tanımlanıyor; daha önce “kırk tablet” ve onarılma mecburiyeti denilmişti, şimdi bir görev yüklemeyen, *henüz* yüklemeyen haliyle çıkıyor karşımıza: bir “şey” ki belirişiyle yitiyor, yakalandığı anda kaçıyor. Her şey anlatıldıktan sonra geriye kalan, *anlatılamamış* olarak kalan şey, her tahkiye çabasının baş belası. Ama sahneyi de gözden kaçırmayalım: bir mezarlık karşısındadır adam, babasının da gömüleceği, belki zaten gömülmüş olduğu (bu noktada anlatının çoktan bükülmüş olan kronolojisinde tam nerede olduğumuzu bilemiyoruz: babanın ölümünden önce mi, sonra mı?). Mezarlıklar törensel (defin merasimleri, bayram ziyaretleri) ve evrensel (herkes, bir gün ben de...) yönleriyle belki o bulanık endişenin en mükemmel örtüleri veya yatıştırıcılarıdır. Öte yandan örttükleri, bastırdıkları, sıradanlaştırdıkları şey de tastamam o kaygıdır, bazen bir ürperti veya önsezi halinde sızan. İşte Lacan’da Şey’i *petit a*’dan ayırt eden de budur, kaygıyla, tekinsizle ilişkisi.

Lacan önce (1959-60) “Şey”i elde etmiş, sonra hemen onu terk ederek nesne küçük *a*’ya erişmiştir. VII. Seminerde, özneyi çeken ama fazla yaklaşılmaması gereken şey olarak tanımlanır: “*Das Ding*, benim gösterilenin-ötesi dediğimdir. Özne de bu gösterilenin-ötesi’nin ve onunla duygusal bir ilişkinin işlevi olarak mesafesini korur.” Bu mesafe koruma zorunluluğu, fazla yaklaşılmayacak nesnenin çevresinde daimi bir dönüşe yol açar:

Haz ilkesi, nesnenin aranışını yönetir ve bu arayışın kendi hedefine [nesneye] mesafesini korumasını sağlayan döngüsel yolları dayatır. Fransızcada bile “arayış”ın etimolojisi bizi *circa* sözcüğüne, dolambaca, çevresinde dönmeye götürmektedir. Niceliğin bir temsilden ötekine aktarılmasında, arayış, her zaman bir tür yer çekimiyle yöneldiği ve çevresinde döndüğü şeyle belli bir mesafeyi korur. Bulunacak nesne, arayışa görünmez yasasını kazandırır.²⁶

Lacan’ın burada başvurduğu “güneş sistemi” metaforu hem faydalıdır, hem de yanıltıcı. Gezegenler de çekime kapılıp güneşe fazla

26. Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, Londra: Tavistock/Routledge, 1992, s. 54, 58.

yaklaşmaları halinde yok olacaklardır; başka gökcisimlerinin etkisi bu ölümcül çekimi kısmen telafi eder, gezegenlerin merkezdeki tehlikeye aşırı yaklaşımdan boyuna onun çevresinde dolaşmasını sağlar. Ama fiziksel uzayda bu dengeleyici cisimler hep aynıdırlar, koruyuculukları da bu değişmezlikten gelir. Oysa insani (dilsel) uzayda öznenin Şey'e düşmesini önleyen şey her zaman başka bir nesnedir, başka nesnedir, başka olduğu için korur. Özne "asıl şeye" (*Das Ding*, "yitik nesne", "o", "B", "bir görünüp bir yiten") doğru uzanır, ama buluşma noktasında hep başka bir şey vardır, bir temsilci, bir vekil, bir ikame nesne. Bu değiştirilebilir, ikame edilebilir nesneler, Lacan'ın verdiği anlamla *gösteren*'lerdir; birbirleriyle ilişkileri, benzerlik ve farklılıkları sayesinde hayat bulurlar. Ama bu noktaya gelindiğinde, *gelinebildiğinde*, Şey sahneden çekilmiş, yerini ve bazı işlevlerini (arzunun sebep-nesnesi olma işlevini) nesne küçük *a* devralmıştır: değişen gösterenlerde temsil edilebilen ve hiçbir zaman yeterince temsil edilemediği için de özneyi hep başka şeye yönelten odur. Şöyle özetlersek çok yanıltmış olmayız: küçük *a*, Şey'in "sonraki" halidir, öznenin oraya düşme tehlikesi kısmen savuşturulduktan sonra *Das Ding*'in aldığı isim. Küçük harfli oluşu da nesne *a*'nın aşırı ciddi olmadığını, mutlak bir asalet ve sahicilik iddiasında bulunamadığını hissettirir. Şey sağır ve dilsizse eğer, ya da Sfenks gibi öldürücü bir muammaysa, bilmeceye cevap verildiğinde bile kendisiyle birlikte cevaplayanı da boşluğa çekiyorsa, küçük *a* konuşkandır: konuşmaların içinde, demek gösterenlerin dolaşım ve alışverişi içinde ortaya koyar etkinliğini. Artık konuşulabildiği, sonunda konuşulabildiği içindir ki "adlandırılmayan" Şey yerine, birbiriyle değiştirilebilen nesnelerin (gösterenlerin) dönüşünü yöneten bir *küçük öteki*'nden söz edilebilmektedir. Bunu Lacan (bir hekim) açısından şöyle anlatabiliriz belki: "Hasta", karşıdan karşıya

27. Lacan'ın seminer ve yazılarında 1960'ların ortasından itibaren "*das Ding*" teriminin giderek silinmesini, buna karşılık "*objet petit-a*"nın gittikçe baskınlaşmasını da bu "analitik kolaylamaya" bağlayabilir miyiz, bilmiyorum. Ama burada tam bir ikamenin gerçekleşmediği de görülür: Şey'in bazı tanımlayıcı unsurları küçük *a*'ya devredilmiştir, ama yeni kavramın kapsayamadığı bazı Şey etkinlikleri de "adsız" bir halde Lacan'ın çalışmasında kımıldamaya devam edecektir. En başta da "Gerçek" (*reel*) kavramı çevresinde.

geçmekte zorluk çekse bile, analistin kapısını çalıp “benim şöyle şöyle bir derdim var, siz agorafobi mi diyorsunuz yoksa panik atak mı” diye konuya girdiği anda, hatta daha kapıyı çaldığı anda, Freud’un “konuşan tedavisinin” alanına geçilmiş, şu halde Şey’in çekim alanından kısmen çıkılmış demektir.²⁷

Öyleyse Lacan’ın 1960’taki güneş sistemi mecazının yerine, o yıllarda henüz çok iyi araştırılmamış olan daha hipotetik bir başka gökcismini, tahmin edilebileceği gibi “kara deliği” geçirmek durumundayız: yutan, kaçışa izin vermeyen şey. Lacan 50’li yıllar boyunca muayenehanesinde çeşitli küçük *a* tekillikleriyle uğraşırken bile çok daha yoğun, daha mutlakçı ve kaskatı bir şeyin etkinliğini hissetmiş, ama analiz süreci bütün gelgitleriyle birlikte ilerleyebildiğine göre, o Şey’in çekiminin kısmen dışına çıkıldığını da saptamış olmalıdır. *Das Ding* analizi başlatan, ortada bir “analiz” olmasına yol açan, ama analizin hatta kuramlaştırmanın berisinde kalması gereken ve çok şükür kalan şeydir: bitirici çekiminden kurtulduğumuz şey. Bir dönüş oluyorsa, bir hikâye ve dolambaçları varsa eğer, o Şey biraz geriye çekildiği, muhtemel etkinliğini ertelediği için oluyordur bu.

Bu kısa özetten de anlaşılabilirceği gibi, Şey’i ve ondan küçük *a*’ya geçişi aslında klasik Oidipal geçiş formatı içinde tasarlamaktadır Lacan. VII. Seminerde “unutulmaz nesne” olarak da tanımlanır şey, enestçi arzunun yasak nesnesi, ilksel anne; Baba’nın (simgesel babanın, bir ad olarak babanın) müdahalesi çocuğun oradan kopmasını ve ikamelerin, gösterenlerin, alışverişlerin simgesel düzenine, kısaca dile, sözlere geçmesini sağlar. Ama “unutulmazdır”: çekimini dilin evreninde de hissettirmeye devam eder: her edimin ta içine bir “karşı-edim” olarak sızar: “yaz/yazma”. Bunun doğrusal değil, *ret-roaktif* bir geçiş olduğunu da eklemeliyiz: o Şey ancak ondan ayrıldığı anda yaratılıyordur, ayrılmış olmakla, kısaca dilin neşteriyle. Ancak sözcüklerin dünyasında ama adsız bir şey olarak hissedilmesinin sebebi de budur. (Görsel olarak tasavvur etmeye kalkışırsak şöyle bir şey çıkar karşımıza: bir ağ, tercihan dijital olarak canlandırılmış düzgün bir ağ, bir noktasından dışa, öteye doğru çekiliyor, geriliyor, bükülüyor – ama orada herhangi bir cisim yoktur, ağın düzgün yüzeyini o noktaya doğru çeken ve eğriten herhangi bir nesne.

Sanki başından beri ancak böyle bükülmelerle, bu çekilmeler pahasına ortaya çıkabilmektedir ilişkilerin pürüzsüz yüzeyi.)

Çekilme, gerilme, bükülme, eğrilme: güç terimleri hepsi de, bir gücün etkinliğinin işaretleri. VII. Seminerde Lacan bir tarif daha sunar, “yüceltim” bahsinde: “Yüceltimle ilgili size verebileceğim en genel formül şudur: bir nesneyi ... Şey’in vakarına, haysiyetine yükseltir” (112). Freud’dan ayrıldığı yerlerden biri: alıştığımız anlamıyla yüceltimden (“incelme”) söz etmez Lacan; kaba bir cinsel enerjinin artık cinsel olmayan zihinsel/sanatsal faaliyetlere “yönlendirilmesi” değildir kastettiği. Kant’ın yüce’si vardır aklında: bizi çaresiz bırakan bazı doğa olayları, erişilmez yükselti ve inilmez derinlik, ama esas olarak çeşitli içerilmezlik ve adlandırılmazlıklar. Ama bu yüce nesne, Lacan’ın kaygı seminerinde bebeğin dışkılama eğitimi bahsinde gösterdiği gibi²⁸ derhal çöpe, atığa indirgenebiliyordur. Şu halde Aylak Adam ile Geçgin’in aylaklarının arzu ve büyülenme nesnelerini ayırt ederken şöyle diyebiliriz: eski aylağın “B”si ve ikameleri bazen gülünç bile olabilir (Güler) ama asla *sakil* değildirler, şaşı fahişe olayı bile “anal” dürtünün bulaşmalarından tenzih edilmiştir; buna karşılık yeni aylağın belirsiz nesnesi çoğu zaman kamaştırır, bir tür “asalet” hissi uyandırır ve her zaman sonunda çöpe, artığa (adlandırmanın artığına), kurtarılamayacak olana, artık yüceltilemeyecek olana dönüşme eğilimindedir.

...

Elli yıl öncesinin aylağı ile sonrakini duygu tonu açısından karşılaştırmak zor değil. Geçgin’in adamı (özellikle ilk romanda) bir *kamaşma* varlığıdır, bir güne-doğrulum nesnesi, ay çiçeği gibi. O *erlebnis* anlarında dünyayı ve kendisini etiyile, sinir sistemiyle ve en çok da cildiyle, derisiyle kavrar. Kavramaz, maruz kalır. Tabiatın oyuncağıdır; saf, “serapa” hayranlıktır. Özgün Aylak Adam’ın dün-

28. Lacan, *Anxiety*, 294-307. Bebek altını doldurduğunda ebeveyn “aman ne güzel, çocuğumuz altın yumurtladı” der, “yap yavrum yap!” – ama sonra da dışkıya el sürmemesi, oraya buraya bulaştırmaması ve derhal temiz evrene geçmesi gerektiğini hissettirmeye, öğretmeye yönelir. Hem talebin hem yasağın nesnesidir dışkı.

yasındaysa doğa değil toplumsal çevre vardır, Hegel/Lukács'ın de-yimiyle “ikinci doğa”: bir bitki örtüsü haline gelmiş toplumsal ku-rallar, âdetler, konvansiyonlar – “baltalayarak” kendi yolunu açma-ya çalışır o “putların ormanı” içinden. Baltayı vurdukça da kurallar daha belirginleşir. Aylak'ın çabaları, itirazları, döngüleri de ancak simgesel düzenin egemenliğini belirginleştirmeye hizmet eder. Elli yıl sonunda simgesel ağın güçsüzleşmeye, açık vermeye başladığını hissediyoruz: Geçgin'in adamının karşısında isyan edilecek bir Baba-dan, güçlü bir simgesel düzenden çok, yardıma ve onarılmaya muh-taç bir sözleşme düzeni vardır, bir kırık tablet.

Kamaşma ve lirik coşku kadar, özgün Aylak'ta ortaya çıkmadı-ğını söylediğimiz kaygı da ayırt eder türevsel aylağı. *Gençlik Düşü'*nden: “... onun için endişeleniyorsun. Ama belki de bu, serseri gibi dolaşıp duran kendi endişenin bir ona bir buna konusudur. Zaten her baktığın şey sana kaygıyla yüklüymüş gibi geliyor. Tüm yüzeyler kaygıyla şişmiş, kabarmış.” Nasıl hayranlık deriyle kaydediliyorsa, kaygı da bir yüzey olgusudur; simgesel ağ yırtan, geçersizleştiren bir dolaysızlık, boğuculuk. Ve abanır, çaresiz bırakır. *Kenarda'*dan:

Saldıran, boğan, kısıp alan, ruhu sıkı bir cendere vardı. Yalnızca kendi ruhunu değil toprağın ruhunu da sıkı, ezen, parçalayan bir şey vardı. Soluk alamayan o değil, topraktı. Toprağın yüzeyi kabarıp büzüşüyor, da-ralıp genişliyordu. Kendinden sürülen topraktı ... Kimi zaman gece ilerleyip de tepe noktasına varıp, karanlığıyla kendini örttüğünde, böylece karanlık-ça emilen varlıklar ... yitip yalnızca bu görünmez örtü kaldığında ... gecenin doruğunda başka bir varlıkla, kendisi olmayan ama kendi dışında başka bir şey de olamayacak bir varlıkla, yoğun gece ormanının vahşi yaratığıyla kar-şılaşıyordu. Üzerine atılıyor, ... abanıyor, pençeleriyle göğsünü yırtıyor, diş-leyip etini koparıyordu ... Her şey geceden kaynaklanan, hareket etmesini, ... parmaklarını oynatmasını, gözlerini yummasını olanaksızlaştıran bir felç ânında oluyordu. Bütün bedeni kaskatı kılan bir felçti bu. Ama felç yalnızca gece olmuyor, gündüz de gelebiliyordu. Yürürken birden başının üstünden abanıp gövdeyi kaskatı kılıyor, yürüyen kişi ansızın donup kalıyordu. Bu yorgunluk değildi. Aniden çöküveren bir ağırlığa, beden için çok ağır, kal-dırılmaz bir yüke benliyordu.

Herhangi bir şerhe gerek var mı, bunun o hayranlıklar yüzeyinin tam tersi (paranın öbür yüzü) olduğunu kaydetmekten başka? Ora-

da varlık yüzeyi ışımlarla kıpırdıyor, kamaşıyordu – burada varlığın daha ağır, kaba, maddesel yüzeyi (bir “görünmez örtü” olarak kara toprak) yine şahsın kendisiyle birlikte kımıltı halindedir, ama sürülmelerin, kasılmaların negatif kımıltısı. İkisinde de özneyle nesne arasındaki ayrım, çünkü ayrım veya mesafe denen şeyin kendisi, silinir. Nesne, Şey, fazla yaklaşmış gibidir özneye, çullanıyor, boğuyor.

Lacan konuyla ilgili seminerinde, vaktiyle ayrıldığımız, ayrıldığımızı sandığımız o ilksel, “ensestüöz” nesnenin fazla yaklaşmasıyla, “abanmasıyla” ilişkilendirir boğuntuyu, karikatür temsilde çocuğu sıkıştıran, mincıklayan anne-teyze figürlerinden de söz ederek.²⁹ Kaygıyla korku arasındaki geleneksel “felsefi” ayrım, birinin nesnesiz öbürünün nesnel olduğu şeklindeydi: niçin endişelendiğimizi bilmesek bile, neden, nelerden korktuğumuzu çok iyi biliyoruzdur. Lacan bu ayrımı elinin tersiyle iter: “Kaygı sadece nesnesiz *olma*makla kalmaz, ama büyük ihtimalle en derin nesneyi, asıl nesneyi, nihai nesneyi, Şey’i belirtiyordur. Kaygının hiç yanıltmaması, hiç yalan söylememesi de bununla ilgilidir.”³⁰ Bütün öbür duygular, ister sevinçli, pozitif, ister kederli, negatif, çeşitli sıvışmaların, saklanmaların, kılık değiştirmelerin, çünkü isimlerin, ikamelerin, kısaca simgesel düzenin şebekeleri içinde kendilerine gidiş geliş yolları bulmuşlardır – bu ağları rahatsız eden, adlara, temsillere, ikamelere zorluk çıkaran, tıpkı köyün delisi gibi nezaketin dışına düşen tek duygu(lanım) endişedir. Bir “sinyaldir” Freud’un deyimiyle; Şey’in fazla yakına geldiğinin, muğlaklığın, bulanmaların ve iğrenmelerin alanına kayılmakta olduğunun, Gerçeğin dolaysız ve tercümesizce belireceğinin (ve en kötüsü, içinde hiçbir şey olmadığını da “ifşa” edeceğinin) sinyalıdır.

Atılğan’da bu “serseri” duyguyu, bu yüzer-gezer bulanık duygu lanımı ancak öykünün “devamında”, *Anayurt Otel*i’nde buluruz, şüpheşiz yine adlandırılmamış olarak. Geçgin’deyse adamları dünyanın gerçekliğinden alıkoyan ve böylece şaşmaz biçimde Gerçeğe, asıl Şey’e ulaştıran, değdiren kımıltıdır kaygı. Öyleyse kamaşma da orada hiçbir şey olmadığını bizden gizlemeye yarayan fantastik, kö-

29. Lacan, *Anxiety*, s. 180.

30. A.g.y., s. 311.

rehtici parıltı. Öte yandan, bir metinsel etkisi de olacaktır bu yakıntemas Gerçeğin: gerçekçi anlatıyı bükmek, kıvrıltmak, onu ancak “alegori” terimiyle adlandırabileceğimiz bir üsluba veya anlatma biçimine doğru saptırmak. *Şehir* bahsinde izlemeliyiz bunu, gündelik “sosyolojik” gerçekliğin nasıl da Şey’in çekim alanına kapılarak bükülmeye, dalgalanmaya, dönmeye başladığını.

III

Şehir ve Alegori

*Biliyor musun ulaşamadım bir türlü
Yani İstanbul'a bir türlü*

TURGUT UYAR

ÇIRIŞ BÖLÜMÜNDE *Aylak Adam*'ın Türkçede ilk şehir romanı olduğunu söylerken iki gerekçem vardı. Birincisi, şehir burada olayların geçtiği yer olmakla kalmamış, olay-örgüsüne etkin, kurucu bir öğe olarak katılmıştı: sadece sahne veya dekor değil, aynı zamanda bir "figürdü", bu sözcüğün iki anlamıyla birlikte – hem bir "şahıs", bir karakter, hem de bir mecaz, bir anlamlandırıcı. Bu kitabın temel ruhsal/düşünsel hareketini (arayış > engellenme/kaçırma > hayal kırıklığı) büyük şehrin dışına, mesela doğal/kırsal bir sahneye taşıdığımızda, eldeki malzemenin çözülerek imkânsız bir mesnevinin kırık, sakil parçaları halinde dağılacağını sezeriz. Leyla'sına kavuşamayacak bir Kays, Hüsn'ün sadece kim/ne olduğunu değil, olup olmadığını bile bilmeyen bir Aşk ancak modern şehir ortamında belli bir hakikat veya inandırıcılık kazanır. Ayhan Geçgin'in belirteceği gibi, orada "bir zamanlar" bir tablet olduğunun hissedilmesi için bile büyük şehrin ikili hareketine ihtiyaç vardır: yıkım ve yapım.

İkincisi ve belki daha önemlisi, *Aylak Adam*'ın çıkış konjonktürüdür, heyecanla (ve ürkerek) yazılışının ve şaşkınlıkla, sıkıntıyla "alımlanışının" özgül tarihsel ânı. Yunus Nadi ikincilik ödülünü izleyen ilk söyleşilerden birinde karşılaştığı sorudur onu bir şehir ro-

manı olarak “yerleştiren”: Köyü bildiğiniz halde Aylak Adam’ı niçin şehirden seçtiniz, niçin siz de bir köy romanı yazmadınız? Zamanın kültürel düzeninin farklı kanatlarıyla birlikte üstünde uzlaştığı bir edebi program vardır ve “şehir romanı” da tastamam bu programın dışladığı, bakmamaya uğraştığı problemin adıdır. Başka bir deyişle, bu zımni sansüre karşı Atılğan’ın “romancılık yeteneğiyle yine de kendini kabul ettirdiğini” saptamaktan daha önemlisi, şehir romanı kategorisinin henüz boş, potansiyel yerinin bizzat bu sansür tarafından açıldığını görmektir. Köy romanının “ötekisi” oluyordur şehir romanı – ve artık köy romanı da kendini şehirden uzak durma, şehre *karışmama* çabasıyla tanımlayacaktır.

Ama şehir anlatısının problemi, hatta muamması da tam bu noktada başlar. Biraz fazla renkli, fazla dramatik bir ifadeyle söyleyecek olursak, *Aylak Adam*’ı ilk şehir romanı yapan bu tarihsel bağlam, aynı zamanda onun “kendi ayakları üstünde duran” son şehir romanı olarak kalmasını da garantilemiştir. Nasıl, artık uzunca bir süre şehir romanı/öyküsü yazılmayacak mı? Tam tersine, 1960’ların başından itibaren gittikçe artan oranda yazılacak, kasıtlı ve “özbilinçli” bir tutumla yazılacak, özel olarak şehirden söz ettiğini bilen, şehir fikrini *çerçeveleyen* romanlar/öyküler edebiyat yüzeyini kaplayacaktır. Mesele de budur zaten, “şehir (anlatısı)” bir sorun haline gelmiş, rahatsız bir anlatı vicdanının nesnesi olmuştur. Enis Batur’un bir yerde işaret ettiği gibi, sürekli şehre yaklaşan ama kapısından içeri giremeyen, girdiğinde de hemen kenara kayan bir anlatı dünyası vardır artık. Egemen Berköz’ün 60’lı yılların sonuna ait güzel şiiri, burada belki en çok başlığıyla anlamlıdır: “Şehir Dışlarını Sevmenin Başka Türüsü” – şu halde şehrin, ama daha çok da “dışlarının” sevildiği artık bir edebi bilgi ya da ilke haline gelmiştir. Farklı akım ve dönemlerde farklı görünüm alır bu geri çekilme, ama huzursuzluk ortaktır. Rilke adı önemli görünüyor burada (70’li, 80’li yıllarda zayıflayan etkisinin Geçgin’de tekrar belirdiğini göreceğiz). Adnan Özyalçınır ilk öykü toplamı *Panayır*’ın (1960) başına *Malte Laurids Brigge’nin Notları*’nın açılış cümlesini epigraf olarak alır: “Demek buraya yaşanacak yer diye geliyorlar; burası ölünecek yer desem daha doğru.” Şehir ortamına daha rahatça yerleşiyor izlenimi veren başka yenilikçi yazarlar bile ancak *Boğuntulu Sokak-*

lur'dan (1966) söz açarak işe başlayabilmiş gibidirler. Yaşar Kemal de 70'li yılların sonunda Çukurova'dan İstanbul'a geçtiğinde, *Deniz Küstü* (1978) gibi anlatılarında, kendine il sınırları dahilinde ama şehrin kenarında bir henüz şehirleşmemişlik alanı açacaktır (Mennckeş, Florya).

80 sonrasında şehirde geçmekle kalmayıp şehir denen olgunun kendisini sorun eden bazı romanlarına baktığımızda ne görebiliyoruz? Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) ve *Buzdan Kılıçlar*'ında (1989) titreşen bir şehir imgesi belirir, sürekli genişip daralan, her an kurulup yıkılan bir şehir. Eskinin "kenar mahallesine" benzemeyen, çok hızlı bir kitlesel göçle oluşmuş yeni bir "varoş" olgusu vardır bu imgenin merkezinde. Şehir dışları, şehrin içinde bir yerlerde hazırlanmış bir karşılıksız çeke benzemeye başlamıştır: yerine getirilmesini hiç kimsenin beklemediği vaatlerden, tarafların karşılıklı palavralarından, sözel jestlerinden yapılmış bir yeni kentsel gerçeklik (İhsan Bilgin, "bedelsiz modernleşme" adını veriyordu bütün bu sürece¹). Ve bu söylemsel dünya bir türlü katılaşmıyor, her an dalgalanıyor gibidir – bir imkânsızlığa yakalanmıştır, büyürken bile sürekli yıkım ve silinme eşiğinde.² Öte yandan, kenardan değil de ta içerden, Nişantaşı'ndan başlayan bir roman, Pamuk'un *Kara Kitap*'ı (1990), ancak şehri bilinmedik dehlizlerle, umulmadık derinliklerle, çeşitli kayboluş eğrileriyle kurulmuş bir muamma olarak resmetmekle yapabiliyordur asıl işini. Şehir bir "sırdır" burada, seyredilecek, okunacak, tadına varılacak ama son kertede çözümsüz bir sır. *Programlı bir nostalji* nesnesi olarak şehir de Abdülhak Şinasi (1920'ler) ve Ziya Osman Saba'dan (1940'lar) sonra üçüncü kez bu dönemde belirir: yine erişilmezdir, bilmenin değil de yâd etmenin nesnesi, anahtarı kaybolmuş bir kilit. Ziya Osman'ın anlatılarıyla Mario Levi'ninkileri ve başka yeni şehir kroniklerini karşılaştırarak bazı ilginç "sosyo-kültürel" sonuçlara da varılabilir. Ama bunun "post-modernde" başlamadığını (ya da modernin çoktan

1. İhsan Bilgin, "Bedelsiz Modernleşme", *Mimarlık*, 1999, sayı 4.

2. Tomris Uyar'ın *Otuzların Kadını*'ndaki (1992) "Alatav" başlıklı parça, çok temel bir sınıfsal-kültürel ayrımın, artık onarılamayacağı hissedilen bir çatlağın beri tarafından ve dehşetle bakıyor gibidir bu imkânsızlığa.

post- ve post-’un da hâlâ modern olduğunu) hissettiren vaka Karasu’nun son on yılının o muhteşem yenilgisidir: şehri kendi altıyla, bağırsaklarıyla kavramaya, şehrin kendinden hem fazla hem eksik bir şey olduğunu “canlandırmaya” girişip de yarı yolda nefessiz kalan “Lağımlaranası” projesi.

Kısaca, belki ilk kez çerçevelenmeye başladığı anda bir temsil probleminin de hem mekânı hem de kendisi haline gelir şehir: Geçgin’in terimleriyle söylersek, ancak kaçışıyla yakalanabilen, ancak anlatılamayışıyla anlatılır olan (veya anlatılmaya değer olan) bir Şey. Şimdiye kadar kullanmaktan kaçındığımız “labirent” kavramı burada kendi kendini dayatıyor gibidir. Ama bunun sadece bilişsel bir sorun olmadığını, yazarı yoğun bir duygusal/ahlaki açmaza sürüklediğini de gördük: şehir anlatılmalı mı, yoksa çevresinden mi dolanılmalı? Geçgin işe başladığında çoktan hazırlanmış, işlenmiş bir problem-cihaz olarak bulur anlatıların şehrini: evet bir labirent, ama merkezindeki tehlikeli canavar nasıl bir şey? Miras sadece teknik veya bilişsel değil, ahlaki ve varoluşsaldır: sadece zevkli ve serinkanlı okumalarla değil, kızışmış “çağrılar” ve “buyruklarla” üstlenilmektedir.

Madem gerçek veya hayali verasetlere, soyağaçlarına değinmeye giriştik, asıl mirastan, küçük ama pahalı bir terekeden söz etmemek olmaz, devralınmış olsun ya da olmasın. Adnan Özyalçiner’in ikinci öykü kitabı *Sur*’un (1963) sunuş kısmından:

Kızgın güneş, gölgesiz asfalt yol, ziftin eriyişi, uçsuzlukta tek tük sinek pisliklerini andıran tozlanmış ağaççıklar, saydam nesnelerde yansıyan her ışık kaynağa, serinlemeye koşturuyor kişiyi ... Alabildiğinde yansıyor güneş. Bunca ev yapmanın, her birine de onca cam takmanın sonu bu işte. Bütün camlar perdesiz, boş ... Uzun süredir taşın altında sakladığım bıçağı çıkardım. Durdurmadan göğsüme daldırdım. Sessizliği bozmak için. Yalnız bunun için.

Kenarda, surların bir şehir hududu olmaktan çoktan çıkmış olduğu, Taksim-Beşiktaş ile Bakırköy-Menekşe ve daha ötesi arasındaki geçişsizliğin çoktan kaybolduğu bir dönemde eski Sirkeci-Halkalı tren yolu üzerindeki yeni varoş-semtleri anlatır. Özyalçiner’in metni ise Menderes döneminde Vatan ve Millet Caddelerinin açılmasıyla sınırın henüz muğlaklaşmaya başladığı bir âna odaklanmıştır. Ama

bu “kök-metin” Geçgin’in şehir temsilinin kadrosunu da veriyor: burada yıkımın, demek girinti ve gölgenin yok edilmesinin sonucu olarak beliren köreltici bir ışık; “tek tük sinek pisliklerini andıran tozlanmış ağaççıklara” indirgenmiş bir doğa, ölü mü canlı mı yoksa hortlamış mı olduğu anlaşılamayan bir bitki örtüsü; ve sondaki o müntehir ekspresyonist jest, beklenen ama seslendirilemeyen çığlık, Geçgin’in düzgün, ağırbaşlı cümlelerinin ardında dişlerini gıcırdatan o “yaban yaratık”. Hemen bütün kadro daha 1963’te hazır, hiç değilse “rüşeym” halinde – kırk yıl sonra o cümlelerden büyük ihtimalle habersiz bir felsefe öğrencisinin gelip de her şeyi köpürtmesini, taşkınlaştırmasını bekliyor gibidir. Tek eksik, aradan geçen kırk yılın ısrarlı katkısı, *kalabalıklardır*: Atılğan’ın hemen saptayıp bir romansal gerece dönüştürdüğü olgu. Özyalçınar, kendi çağdaşı yenilikçilerin hemen hepsi gibi, kalabalığın basıncından münezzeh bir öznenin büyük ölçüde “içsel” serüvenini izlemektedir, ama ona özel bir kimlik veya kişilik yakıştırmaktan da geri durarak. *Sur*’daki ikinci parçadan: “Ben hep yıkıntıları bekledim. Paramparçaydı üstündekiler. Hep o yıkıntıların küllerini eşelemekti işim. Sıcak külleri. Doğurgan külleri. Yıkıntıların önünden o dümdüz, ağaçsız asfalt caddeler geçirdi. Sabahtan akşama dek bir başından öteki başına gidip gelinen o ıssız caddeler.” Terekenin içeriği belirginleşiyor: harabe, toz, çöpleşme; ve “sabahtan akşama dek” o nafile dönüp durma, Geçgin’in sevimli deyimiyle “arşınlama”. Özyalçınar’da kalabalığın basıncı kaydedilmiyor mu dedik – geri alalım: asıl o kent-sel ıssızlıktır kalabalığın sismografı, Özyalçınar’ın kişinin bir modernist özne olarak işitmediği o homurdanan, diş gıcırdatan yığın.

Özyalçınar’ın öyküleri, *Panayır*’dan *Yağma*’ya (1971) kadar, yazarın o aralıkta şekillenen “Marksist” niyetinin de ötesinde, bize şunu gösterir: Şehir daha yapılırken bile yıkıntılaşmakta, dolarken ıssızlaşmaktadır. Bir türlü sabitleşemeyen, tam kendisi olamayan, “neyse odur” diyemediğimiz bir şehirdir bu; dalgalanır, hem cisim hem de anlam olarak boyuna daralıp genişler. Benjamin’in “hikâye anlatıcısını” değil ama şimdinin dürüst roman yazarını büyüleyen, cezbeden de bu olmalıdır, bu tahripkâr üretim ya da doğurgan tahribat. Ve böylece romanın şehri de alegorikleşir: daha Dickens ve Balzac’ta bile “orada” olup bitenlerin dışında ilave bir anlamı veya

anlamlılığı var gibidir: Geçgin gibi söyleyecek olursak, olayların, sokakların ve evlerin içinde ortaya çıkan, ama onların dışına sarkan, artakalan bir anlam fazlası. Şüphesiz yıkım-yapım-yıkım sürecinin ürünüdür. Ama adını ne Dickens ne Balzac koymuştur. *Kötülük Çiçekleri*'nin "Paris Tabloları" kısmında *Sefiller* yazarına adanmış "Kuğu" şiirinden bir düzyazı uyarlama: "Paris değişiyor, ama benim melankolim taş gibi orada. / Temeller, yapı iskeleleri, yeni saraylar, eski mahalleler, / Hepsi alegoriye kayıyor bende / Kendi çelimsiz anılarım bile kayalardan ağırken."³

Baudelaire'de alegori değişmeyle aynılık arasında bir denklem kurar. Adamın taş gibi çöken kasveti, modernleşme/bulvarlaşmayla birlikte şehrin hallaç pamuğu gibi atılmasının mecazıdır. İki yazar arasındaki çok aşikâr farklara rağmen bu değişim/sabitlik denklemini *Kenarda*'da da buluruz, şimdi bir "sosyal bilimcinin" çok daha mikroskopik dikkatiyle ve çerçevelenmiş halde. Halkalı-Sirkeci tren yolunun hâlâ ağaçlık ("orman") barındıran çevresi betimlenmektedir:

Yazları gece yarısına kadar içen berduşların, serserilerin, burada yakıp kalkan, zaten kendileri de bir tür çöp olan evsizlerin, kimsesizlerin ya da delilerin artıkları, gelip geçenlerin izleri, *toprağını kaplayan moloz örtüsüyle orman seyrelip sıklaşarak kimi yerleri sararmış, kararmış, tozlu, koyu, pas renkli bir yeşile dönüşmüştü*. Böylece büyük yeşil bir çukur içersinde tren kıyı boyunca Halkalı'dan Sirkeci'ye aşağı yukarı birbirinin benzeri birçok semti birleştirerek sabahtan geceye gidip geliyordu. Yıllar geçtikçe semtlerin barındırdıkları şeyler değişiyor, bazı semtler küçülüp bazı-

3. Bu şiir Türkçe çevirmene hep sorun çıkarmış gibidir. Kitabın tamamının ilk çevirisinde, Vasfi Mahir Kocatürk'te (1957) o kıta şöyle: "Paris değişiyor, fakat hiçbir şey benim melankolimde / Kımıldamadı! Yeni saraylar, yapı iskeleleri, taşlar, / Eski mahalleler, hep benim için birer *kinaye* / Ve aziz hatıralarım kayalardan daha ağır." Kocatürk'ün "kinaye" olarak Türkçeleştirebildiği kavram Erdoğan Alkan'ın (1999) çevirisinde büsbütün uçup gitmiştir: "Paris değişir! değişmez bende ki acılar, / Ve her şey, her zaman o eski haliyle kalır: / Yeni saraylar, eski mahalleler, yapılar... / Sevgili anılarım kayalardan da ağır." Sadece alegori kavramı değil, şiirin bütünü ve en çok da o durmadan işleyen istimlak/hafriyat/tahribat ("yapı iskeleleri" terimiyle birlikte) oracıkta bulup buluşturulmuş bir kafiye fedda ediliyor. Said Maden'in (1996) *Kötülük Çiçekleri*'nde ise "Kuğu" şiirinin tamamı atlanmıştır...

ları büyüyor, kent genişliyor, yoksulluk buradan çıkıp orada yoğunlaşıyor, gecekondular yerlerini az ya da çok katlı binalara ... bırakıyordu. Görünürde her şey değişiyor gibiydi. Her gün binlerce insanı taşıyan banliyö treni bile yeni ulaşım biçimleri karşısında tıpkı pastan kararmış vagonları, kapanmayan kapıları, kırık camlarıyla hantal görüntüsünün çağrıştırdığı gibi denizin ortasında *batık bir gemiyi*, akıntıyla sürüklenen terk edilmiş bir kayığı andırıyordu (yine de *inatçı varlığını* birkaç yüzyıl daha sürdürecekti gibiydi). Ancak bütün bu değişiklik görüntüsüne karşın derinde değişmeyen, aksine giderek katılaştıran, bazen orada burada çıldırtıcı görümler biçiminde kendini duyuran, sadece semtler, kentler, hatta ülkeler hakkında değil, toprağa ilişkin de ölümcül bir gerçeği duyuran katlanılması güç bir şey vardı. Henüz tam olarak bu duyguyu bilemiyordu. Tıpkı ara sıra aniden beliriveren, ortaya çıkışı ile yok oluşu nerdeyse aynı olan görümler gibi bu duygu da zaman zaman şiddetli biçimde yükseliyordu. Bir semtten diğerine sürümler halinde değişmeyen sefalet akıyordu. (abç)

Baudelaire’de bu can çekişen, atıklaşmış bitki örtüsünü bulamayız (onun yerinde leş figürü durur, bir eşek cesedi); ama Geçgin’in şehir-Şey’inde de değişmeyle sabitlik, ilerlemeyle çöpleşme “durakalmış bir diyalektik” (Benjamin) içinde bir araya gelir. Metnin alegorik yönelişini sezdirenen, daimi gidiş gelişin bir durağanlık imgesiyle, “batık gemi” figürüyle verilmesidir. Şehir, bütün kıpırtısı, hercümenci içinde, bir batık gibi *kalakalmıştır*, kurtarılabilecek ama kurtarılamamış bir cisim. Bu sabitliğin yanında, bir de “amip hareketi” var: yoksulluğun yer değiştirmesi, kendisi değişmeksizin yerini değiştirmesi – şimdi her şeyiyle bu semtte, biraz sonra her şeyini toplayıp gitmiş olarak öbür semtte.

Gerçekçi anlatıyı, nesnel, mesafeli betimlemeyi belirsiz bir noktada yolundan saptıran, çığıından çıkaran da bu olacaktır, bu *yeraltı* gerçeğinin basıncı: “derinde değişmeyen, aksine giderek katılaştıran, bazen orada burada çıldırtıcı görümler biçiminde kendini duyuran, sadece semtler, kentler, hatta ülkeler hakkında değil, toprağa ilişkin de ölümcül bir gerçeği duyuran katlanılması güç bir şey.” Şehir, hatta ülke, hatta en alttaki sağlam, aldırıışsız toprak zemin: hepsi de adlandırılmaz Şey’in güç alanına yakalanıp titreşmeye, kıvrınmaya başlayacak gibidir. Geçgin’in hünerini böyle yavaşça çığıırdan çıkış anlarında ortaya koyduğunu öne sürmüştüm, serinkanlı betimin aynı ağırbaşlı sözdizimi içinde küçük, fark edilmez bir sapmayla çok-

tan alegoriye kaymış olduğunu sezdiğimiz anlar. Ama bazen de “suçüstü” yakalarız o ânı, gerçeikle mecaz arasına herhangi bir zamansal fark girmeden:

Semtin bütün sokakları dolanıp dolaşıp, birbirlerine bağlanıp düğüm-
lenip bir yokluk, bir belirsizlik, bir bilinmezlik bölgesi olarak beliren içeri-
ye, dipsiz kuyuya bağlanıyordu. Bu dipsiz kuyu bütün kentin altına yayıl-
mıştı. Bir yerden diğerine ulaşan düzgün, bakımlı, onarımlı sokakların al-
tında ya da daha iyisi *bu sokaklarla tam olarak çakışmış biçimde* onları bir
sis, bir buğu, bir nefes gibi kuşatan başka bir düzene ait sokaklar, hayale-
timsi sokaklar vardı. Güvenilir, sağlam, bir yere ulaşır sokakların bağrında
birer kemirgen gibi soluk alıp veriyorlardı. Sanki tüm bu sokakların bozu-
lup durmalarının, bakılıp onarılmalarının nedeni onlardı, sokakları bağır-
saklarındaki bir kurtçuk gibi oyup duruyorlardı. (abç)

Bu gerçek(çi) sokaklar aynı anda hem kendileridirler, hem de kendi
“hayaletleri”. Bir asalak varlık, onları her an bir “bilinmezlik” ala-
nına doğru ayırtırmakta, ikizleştirmektedir. Formülün tıpkısının
“olaylar” için de kullanıldığını gördük: “... olaylarla ortaya çıkan,
ancak onlardan büsbütün ayrı bir şey vardı ve bu şeyi yakalayama-
dıkça...” Ve özneyi, karakterin kendisini de belirleyen yine böyle bir
yarılma/ikizleşmeydi: yaşadığı her deneyimi aynı anda, hatta onun
yerine, hatta az önce yaşayıp “kemirmiş” olan “gölge varlık”. Geç-
gin tekrarlıyor, evet, çünkü tek bir şeyi anlatıyor, anlatmaya çalışı-
yor, her şey anlatıldıktan sonra da geriye anlatılamamış olarak kalan
şey’in çevresinde dönüyor. Mekân, karakter, olay: bildiğimiz şek-
liyle gerçekçi romanın üç temel ögesi: üçü de vardır ve üçü de tür-
bülansa girmiştir burada. Yine de aralarında en dayanıklı olanı bi-
rincisidir, en görülür ve tanınır olanı. Şahsın kendisini görmeyiz,
çünkü ona bakan, özelliğini saptayan, tuhaflığını ya da normalliğini
fark eden ve bize söyleyen figürler yoktur. O herkesi görür, betimler,
hiç kimse onu tarif etmez; bakılan değil bakandır. Olaylara gelince...
İlk romanda hemen her şey söylenmiştir, ama bunu ancak üçüncü
romanı bitirdiğimizde anlarız: olayları, olaycıkları, karşılaşma ve
izlenimleri, küçük motifleri ve büyük temaları birbirine bağlayan
örgü ya da hat ancak çok uzaktan ve çok sonradan bakıldığında az
çok belirginleşir.⁴ Buna karşılık, Sirkeci-Halkalı tren hattının bütün
o farksızlaşmış “semtlerin” arasından öne çıkmasında olduğu gibi,

şehir hâlâ tanınabilen, tanımlanabilen bir şekildir; çünkü karmaşık da olsa bir yapıdır, muğlak da olsa bir haritası çıkarılabilmektedir. Belki uçak penceresinden baktığımızda seçemiyoruz, İstanbul nerede bitti ve İzmit/Tekirdağ nerede başladı – ama Geçgin’in şehrinin birtakım iç hudutları, geçiş/ihlal eşikleri vardır (belki ancak geçilmekle kavranabilen). Basıncın arttığı ve azaldığı farklı “zon”lar vardır; arzunun, imrenme ve hüsrânın bazı gidiş-dönüş kanalları. Sanıyorum, üç romanın da en “okur-dostu” kısımları bu türden şehir ve semt betimleridir. Biraz kalalım.

Gerçekçi Şehirden Şehir Gerçeğine

Aylak Adam’ın zamanıyla *Kenarda*’nın zamanı arasında İstanbul’un nüfusu yaklaşık on kat artar, bir milyonun altından on milyonun üzerine doğru. Bu dilsiz istatistiği daha konuşkan hale getirebiliriz. *Aylak*’tan önce 70-80 yıl boyunca nüfus o bir milyon çevresinde oynar. Atılğan’ın ilk romanıyla ikincisi arasındaki on dört yılda şehir nüfusu sadece bir milyon artmıştır: Geçgin’in ilk romanıyla üçüncüsü arasındaki yedi yıldıysa 6-7 milyon. *Kenarda*’da bir tahkiye omurgası da oluşturmak üzere banliyö treni hâlâ işliyordu: *Son Adım*’a gelindiğinde Sirkeci artık bir ulaşım terminali değildir ve şehrin sadece doğu-batı hattında değil, güney-kuzey yönünde de dolmaya başlamasıyla ulaşımın yükü tümüyle karayoluna kaymıştır. Dahası, *banliyö* kurgusunun kendisi silinmekte, semtleri merkezden ve birbirinden ayıran boş, iskânsız-imarsız alanlar kaybolmaktadır. Şehir-olmayanla arasındaki sınır belirsizleşirken şehir de toptanlaşır, çıkışsızlaşır, kaçışsızlaşır.

Böyle devasa bir maddi değişimin tepki doğurmaması imkânsızdır. Romanda ilk tepki *inkâr* olarak gelir. Max Weber yüz yıl önce bir “büyü bozumu” olarak tanımlamıştı modernleşmeyi, dünyanın tılsımdan arınması. *İnkâr* da bir “ikincil büyülenme” olarak aşağı yukarı Weber’le aynı zamanda, Sürrealistlerle kendini gösterir: daha

4. Kafka’nın hoşuna gidebilirdi: uzay araçlarından çekilen fotoğraflar, o mesafeden bakıldığında dünya yüzünde seçilebilen tek insan yapısı şeyin Çin Seddi olduğunu ortaya koyuyor.

sentetik bir yeniden-tılsımlanmanın sahnesi oluyordur şehir, Aragon'un *Paris Köylüsü* (1926) anlatısında olduğu gibi. Böylece Balzac'ın tam öngörmediği yeni bir tarz ortaya çıkar: hayali bir şehir için imkânsız bir gezi rehberi olarak roman. Bazen bir direniş tonu da edinen bu inkâr, nostalji edebiyatıyla ve yine aynı gelişme içinde beliren "fantastik" anlatıyla sınırlı değildir: yerli polisiyenin Cingöz Recai'den bir altmış yıl sonra tekrar gözünü açması da (sadece "eğlencelik" bir tür değildir artık) yeniden-büyülenmenin bir başka görünümüdür.⁵ Topluca direnilmektedir aynılaşmaya, istatistikleşmeye, manasızlaşmaya: komplo kuramlarının ve fantastik "tarih" anlatılarının (sözlü ve yazılı, kentin ve konferans) ortalığı doldurması da aynı yönelişin saçaklanmış sonucudur. Tıpkı "manidar" sözcüğünün kazandığı yeni güncellik gibi.

Şüphesiz, ortaya çıkan ürünler arasında ciddi kalite farkları vardır; Balzac'ın esrarlı Parisi'yle Eugene Sue'nün *Paris Esrarı* aynı şey değildir. Yazar gizemin, ilginçliğin, tuhaflığın peşinde koşarken de neyi niçin çünkü *ne zaman* yaptığını biliyordur bazen:

İkinci İmparatorluğun bir polis müdürü tarafından Paris'in haritasını düz şeritler halinde yeniden çizmek üzere başkente ithal edilen o büyük Amerikan şehir planlama tutkusu, bu insan akvaryumlarının korunmasını yakında imkânsız hale getirecek. Onlara can veren ilksel özsu çoktan kurumuş olsa bile yine de birçok modern mitin gizli yatağı olarak görülmeyi hak ediyorlar: Ancak bugün, kazmanın tehdidi altına girdikten sonradır ki, bir *geçicilik* kültürünün gerçek sığınakları haline geldiler; çünkü günün anlamadığı ve yarının asla tanımayacağı zevklerin ve lanetli mesleklerin ha-yaletsi manzarasına dönüştüler.

Paris Köylüsü'nün "Opera Pasajı" bölümünden bu pasaj, genç *fla-neur*'ün keskin bir tarihsel kavrayıştan yoksun olmadığını sezdirir: bugün bir "ikincil-mitolojikleşme" varsa eğer, art arda gelen çeşitli Haussmann'ların şehri girintiden, gölgeden ve barikat ihtimalinden

5. Bu eğilim kendini asıl romanda ortaya koyar; roman bir bakıma bu gelişmenin bir ürünü olarak yeniden doğar. Ama şiirden de "manidar" bir örnek bulmak mümkün. Şehre dışarıdan gelen İlhan Berk, İstanbul deneyimini, bir deneyim olarak İstanbul'u, sırayla *İstanbul* (1947), *Galile Denizi* (1958) ve başyapıtı *Atlas* (1976) kitaplarında sunmuştu – sonra şehrin "gizlerini" sergileyen kartografik *Gallata* (1985) ve *Pera'yı* (1990) yazdı.

arındırmasının ürünüdür. Ancak kaybolmak üzere olduğu, aslında çoktan kaybolduğu anda tekrar tuhaf bir hâle edinmeye başlamıştır bu gizli geçitler, bu kaçış çizgileri. Ve onları hiç bilmemiş insanların “yarınında” o hayalet de silinecektir – veya daha iyisi, otantikliği korunacak şekilde onarılıp hizmete açılacak.

Bellekte korunmuş olan şehir deneyimleri bile zamanla sahiciliğini yitirir; koruma çabasının kendisi bile ideolojiye dönüşür. “Yaşanmış şehir”le şehrin hakikati arasında bir gedik açılmaya başlar. Bu değişimin yapısal faili olan sermaye *soyuttur* çünkü: kendi somut görünümlerinde yakalanamıyordu.⁶ Adorno, *Minima Moralia*’nın hemen başında, “Filozofların bir zamanlar hayat diye bildiği şey,” der, “özel varoluşun ve günümüzde de sadece tüketimin dünyasına dönüşmüştür, herhangi bir özerkliği veya kendine ait bir tözü olmaksızın, maddi üretim sürecinin bir eklentisi olarak sürecin peşinden sürüklenmektedir”:

Yaşamın en dolaysız hakikatini anlamak isteyen kişi, onun yabancılaşmış biçimini incelemek, bireysel varoluşu en gizli, en gözden ırak noktalarında bile belirleyen nesnel güçleri araştırmak zorundadır. Dolaysızdan olandan dolaysız biçimde söz etmek, yarattıkları kuklaları geçip gitmiş tutkuların ucuz mücevher benzeri taklitleriyle süsleyen o romancılar gibi davranmak olur.⁷

Ama Adorno’nun bu noktada gözden kaçırdığı bir şey: tam da bu soyutlaşma, bu dolayımınma, yol açtığı temsil zorluğuyla birlikte gerçekçi tasviri de alegoriye doğru büküyordu. Şehir bir kilitse eğer, anlatı o kilidin anahtarı olmayacak, ama Adorno’nun iyi tanıdığı o “mimetik” eğilim gereği kendisi bir kilide benzemeye başlayacaktır.

Kenarda bu temsil zorluğunun keskin bilinciyle belirlenmiş ilk romandır. “Kaçış” kavramı Deleuze’dekinden çok daha bulanık, sı-

6. Balzac burjuvayı (mesela banker Nucingen) anlattığında, sermayenin işleyişini, hatta bütün bir üretim tarzını da *temsil* etmiş oluyordu; bugünse “burjuva” figürü (Steve Jobs) sermayenin yapısal gerçeğini gizleyen bir örtüdür artık. Şöyle de söyleyebiliriz bunu: İnsan yapısı olan bir kentsel çevre felaketinin sonrasında, hatta belki öncesinde de, “yüklenici firmanın”, belediyenin ve ilgili bakanın yakasına yapışabilirsiniz: yerlerini başkaları alacak ya da aynıları başka yerlerde ortaya çıkacaklardır.

7. T. W. Adorno, *Minima Moralia*, çev. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 1998, s. 15.

kıntılı bir içerik edinir burada. Şehir bir yandan kaçışsız, çıkışsızdır, dışı veya karşıtı yok gibidir; ama bir yandan da kendisi “kaçak bir varlık”tır, dışı görülmediği gibi içi de, *merkezi* de seçilemiyor, anlamı “yakalanamıyordur”. Sanki bu kayganlığı daha en baştan zapturapt altına almak istercesine, isimsiz kahramanın ayaklarının altındaki toprağın, kendi “kenar” semtinin görünüşte son derece nesnel/gerçekçi bir betimiyle başlar şehir anlatımı:

İncirköy de ... kıyı boyunca dişler gibi dizili semtlerden biriydi. Kıyıya kadar uzanan fabrikalar kent dışına kaldırılıp, toprakla doldurulan sahil park biçiminde düzenlendiğinde semtin tüm görünümü de değişmişti. Bahçeli, tek ya da iki katlı derme çatma gecekonduların ... yerini yüksek binalar alıp, yüksek binaların altını çeşitli mağaza ile dükkânlar doldurunca, eski gecekondular gecekonduları karşılığı yapsatçıdan birer ikişer daire alınca semt yıllara yayılan bir yavaşlıkla günün dünyasına uygun bir görünüm kazanmıştı ... Evlerin altındaki deri mağazalarıyla, türlü malların satıldığı dükkânların, yazlık kışlık sinemaların, oyun salonlarının, kuyumcuların, büfelerin, kliniklerin, eczanelerin dizildiği bulvarıyla, parkları, çay bahçeleri, sahili, yeşil alanları, stadyumu, büyük alışveriş merkeziyle hemen hemen “çağdaş” bir kılığa bürünmüştü – bir yumuşaklık, rahatlık, hatta özgürlük görüntüsüne, sanki kentin bütün girişi ile çıkışları açıktı, herkes hatta burada yaşayan gölgeler bile her yere, her şeye ulaşabilirdi; dahası bir şeye ulaşmak için hareket etmeye bile gerek yoktu, ulaşılacak, ulaşılması gereken şeyler insanların ayağına kadar geliyordu.

Klasik gerçekçi romansal şehir betiminin zorlanmaya başladığını da yine aynı pasaj sezdirir. Balzac’taki o “anlamla tıka basa dolu” şehir betimlerinin ardında tarih metinleri ve bir kısmının yazımına kendisinin de katıldığı edebi Paris kronikleri vardı. Geçgin’in art-metinleriye kısmen Latife Tekin, ama daha çok da 1960’larda başlayan bütün bir sosyolojik gecekondu literatürüdür: anlamla ilgilenmekten çok, yapıya, yapısal dönüşümlere odaklanmış bir şehircilik söylemi. Şüphesiz, Geçgin’de daha taraflı, daha yönelmiş bir görünüm ediniyor aynı söylem: sanki başka bir şey (tam ters bir şey) söylemek üzere *hazırlanılıyormuş* gibi. Nitekim pasajın devamında, bütün bu gelişme/modernleşmeye rağmen “sefaletin” sabit kaldığına veya olsa olsa bir noktadan öbürüne taşındığına ilişkin gözlem gelecektir.⁸ Şu da kahramanın hayatının daha önceki bir kısmının geçtiği, ço-

cukluğunun deri fabrikalarının bulunduğu komşu “Taşlıbağ” semtiyle ilgili bir betim:

Büyük deri fabrikalarıyla kaplı koca bir semt gibiydi burası, birkaç bak-kalı, işçilerin hızlı hızlı yemeklerini yediği lokantaları, öğlenleri çaylarını içip kâğıt oynadıkları kahvehaneleriyle, arada bir alımlı kadınların yolu düştüğünde adeta gururla dikilen yalnızca erkek işçilerden oluşmuş koca bir semt. Kuralları da ilişkileri de akşamları döndükleri evlerin, mahallelerin ya da bazen tatil günlerinde gezintiye çıkıp dolaştıkları dış dünyanınkinden çok farklı olan, canlı bir devinimin ya da daha iyisi alçalıp yükselen, hızlanıp yavaşlayan bir devinim içinde sürekli bir canlılığın havada dolaşıp durduğu, arada bir yalazlar gibi çakararak havayı titreştirdiği bir yerd. Bu canlılık soluk alıp verdikleri havaya karışmıştı ya da havanın kendisiydi, bu yüzden doğal olarak onları kuşatıyor, soluk olarak içlerinde dolaşıyor, neşeli bir çember oluşturarak yeniden havaya karışıyordu.

Süregiden sefaletle rağmen “semtin” kendine ait bir hayatı, bir tatmini vardır, neşe de vardır, on binlerce insanın yaşamaya devam ettiği yerde olmaması düşünülemez. Mesele, o neşenin yetersiz kalması, hep kendi dışında bir şeye ihtiyaç duyması, isteğin başka bir yere (bir merkeze) yönelip orada boyunun ölçüsünü almasıyla ilgilidir. “... dinleniyor, eğleniyor, kendi çöplüklerinde eşeleniyorlardı. Ya da bir tatil günü yüzlerce yeniyetme kendi çöplüklerinden çıkarak kent nimetlerinden yararlanmak için Taksim’e ya da başka bir kent merkezine akıyor, terk edilmiş bir kent merkezinde kendi benzerleriyle karşılaşarak gerisin geri Yüksek Kaldırım’dan inip Eminönü’nün çıldırtıcı kalabalığına karşıyorlardı.” Mesele, semtin bir içsel tatmin döngüsüne sahip olmakla birlikte bu açıdan kendine yetmemesiyle, ne köy ne banliyö olmasıyla, durmadan ürettiği genç erkek nüfusu boyuna şehir merkezine, “Taksim’e” püskürtüp sonra da amip benzeri bir “devinim”le geri almasıyla ilgilidir. Semt kendi içinde neşelenirken de kendine yetmez. Şehre karşı bir korunak olmaktan çıkmıştır; şehrin eli, kendi daha da büyüğüne işaret eden bir AVM ile semtin ortasına uzanmıştır.

8. “Yoksulluk” yerine “sefalet” teriminin seçilmesi de bununla ilgili olmalı: tıpkı eski Sirkeci-Halkalı demiryolu gibi, “farklı” gelir ve gelişmişlik bölgelerini birbirine bağlayan bir omurgadır sefalet. Oynaktır ama çıkmazdır.

Kenarda'da şehir-içi eşiklerin, geçiş noktalarının tarihsel kalınlar veya anıtlarla işaretlenmediğini bir kez daha vurgulamak gerek: bölgesel farklılaşma haritası, böyle tanıdık ve sabit işaretlerle değil, hareketli bir libidinal ekonomiyle, arzu ve imrenmenin değişken yoğunlaşma ve seyrelme bölgeleriyle, isteğin akış kanallarıyla çiziliyor gibidir. “Taşlıbağ” bu açıdan bir tür “sıfır noktası” oluşturur, aslında kaynak ve çıkış noktası olduğu da hissedilen:

Her sabah yine aynı yolu izliyor, demir teller bükülerek açılmış aralıktan geçip, sanki yukardan bir güçle toprağa doğru bastırılan, eğilip bükülse de bu güce direnen kararmış, çökmüş ağaçlığı alıp rayları aşıyor, kendininkiler ile başkalarının adımlarınca yüz binlerce kez ezilmiş patikayı izleyerek mezarlığı geçiyor, bir havuza girer gibi varlığını daha yolun başında duyuran yoğun kokunun içine, gürültü ile karmaşaya giriveriyordu. Bir eşik, geçildiğinde bambaşka bir dünyaya girilen görünmez bir sınırdı bu. *Artık istenmeyen, usanılıp kanıksanmış Taşlıbağ'daydı. Bir kez bu yana adımını atıp geçmişse, işte buradaysa artık ne isteksizlik, ne usanç, ne de kanıksama söz konusu olabilirdi.* Olumlu ya da olumsuz, geçici, hafif, çocukça, ya da yoğun, keskin, aşırı, yiyip bitirici tüm duygular geride, eşiğin berisinde, görünmez sınırın öte tarafında kalmıştı. Duygu güçsüz de olsa ancak orada üreyebilirdi. Burada yakıcı güneş ile çatlamış toprak arasında iş, gürültü, karmaşa, telaş, karınca sürüsünün sonu gelmez koşuşturması vardı. Böylece her sabah aynı yolu alıyor. Bir işçi ordusuyla birlikte hızlı, ritmik, titrek, sağır adımlarla ... yoğun tozun, griliğin arasından geçip —onlar da bir esinti gibi uğuldayarak kendi içinden geçerken— hana giriyordu. (abç)

Yukardaki “artık” zarfına dikkat çekmek isterim: “*artık* kanıksanmış”, istenir olmaktan çıkmış bir yerdir fabrika mıntıkası – çünkü “iş”in bir zamanlar çocuk-isimsiz için nasıl da büyüleyici bir ortam olduğunu, isteği nasıl kendine çekebildiğini aşağıda 5. Bölümde göreceğiz.

Geçgin’de bazı tezlerin, bazı “pozisyonların” (mesela “hikâye yok!”) anca kasıtlı veya kasıtsız bir edebi polemik içinde anlaşılır olacağını söylemiştik. Şehir bahsinde polemikğin hedefi, bütün bu üretken tahribat (ya da tahripkâr çoğalma) içinde hâlâ bazı korunaklı sahicilik ve yaşanmışlık alanlarının kaldığını savunan bir hümanizmadır. En iyi, en inandırıcı temsilcilerinden biri şüphesiz Yaşar Kemal’dir. Büyük romancı, 1970’lerin sonuna doğru, *Aylak Adam*’

la *Kenarda*'yı ayıran zaman diliminin tam orta noktasında, en güzel yapıtlarından biri olan *Deniz Küstü*'yü yazar. Daha önceki *Al Gözüm Seyreyle Salih* gibi bu da romancının uzun bir süre yaşadığı Menekşe-Florya bölgesinde, demek Geçgin'in bir 20-30 yıl sonra işgal edeceği İstanbul'un güneybatı kıyısında geçmektedir. Semtin hepsi birbirini tanıyan, birbirini seven ya da birbiriyle çekişen sakinleri, balıkçılar, küçük esnaf, işsiz güçsüzler, Menekşe köyünün kahvesinde oturuyorlardır: "Dışardan Remzi'nin sesi, bir motorun patpatı geliyordu. Uzaklarda bir de horoz öttü, Yeşilköy'ün oralarında." Demek, İstanbul'un havalimanına çok yakın bir semtinde, sağır edici gürültüleriyle uçaklar inip kalkarken, öyle dingin, öyle sessiz bir an olabiliyordur ki, uçağın az berisinde öten horoz, sesini bir kilometre öteye, Menekşe'ye de iletebiliyordur. Horoz sesi, bir aşinalık, bir "yersellik" işaretidir, başka bir yerde değil de *burada, bu anda* olduğumuzun, hâlâ toprağa ve günün zamanına ait olduğumuzun sinyali. Bunda herhangi bir tuhaflık veya oransızlık olmadığı, Yaşar Kemal'in şehrin daha "asude" bir çağını, henüz pek yoğun bir hava trafiğinin olmadığı 1940'lı veya 50'li yılları anlattığı öne sürülebilir. Ama değil, şehir çoktan bir gürültü kargaşası haline gelmiştir:

Selim balıkçı, hiç kıpırtısız, yalnız gözlerini kısarak açarak, kalın kaşlarını kaldırarak, keskin şahin gözleriyle denizi tarıyordu. Arkada, alacakaranlığa batmış, dumanlar içinden ancak hayal meyal seçilen, yıldız mavisine girmiş, bir kısmı görünen, bir kısmı havaya asılmış gibi duran kurşun kubbeleri, minareleri, apartmanlarıyla ışığını iyice söndürüp kapatmış İstanbul uykudaydı. Az sonra İstanbul uyanacak, otobüsleri, vapurları, çatanaları, Laz tekneleri, otomobil, at arabaları, üst üste yığılmış sandıkların altında inleyen hamalları, sokakları, caddeleri doldurup taşan insanları, apartmanları, camileri, köprüleriyle, deniziyle birbirine girecek, kenetlenecek, karışacak, bir curcunadır alıp yürüyecekti, karmakarış olmuş trafiğiyle insanlar bu şehrin nasıl devindiğine, yerinden kıpırdayabildiğine şaşarak, gene de varacakları yere varmak için yöreyle bir dev dövüşüne girişeceklerdi.

Romancı kitabını yazdığı 70'li yılların İstanbul'unu anlatmıyor olsa bile, anlatım, üslup, durmadan yıkılan ve çoğalan, "üst üste yığılan" ve "devinen" bir Geçgin "kentinin" ritmiyle belirlenmiştir. Alegorik yöneliş burada da ortaya çıkar, anlatılmak istenen mekânla anlatımı belirleyen zaman arasındaki bu bağdaşmazlıkta. Yaşar Kemal öyle

bir Menekşe bulmak istiyor, ama böyle bir “curcunanın” ürettiği kaotik enerjiyle arıyordur onu. Ne Menekşe ne de merkezin kendisi, “gerçekçi” bir betimlemenin nesnesidir: ikisi de duygunun, özlemin veya korkunun ürünüdür. Menekşe’de, o “kenar” semtte, ütöpik bir hümanist-sosyalist insan arar anlatıcı: “Şimdi Menekşe’de bizim böyle bir adamımız var mı, düşümüzle gerçeğimiz birbirine karışmış mı, az ötemizde gürültülü, pis, üst üste, alt alta İstanbul şehri insanların birbirlerini yemeleri, kötülerleri, sömürmeleri, öldürmeleri, düşman olmaları üstüne her gün yeni yeni tuzaklar kuruyor mu?” Büyük romancının sınırını o “tuzak” sözcüğü çizer: bütün Paris’i bir “büyük dolap” olarak gören taşralı Balzac’tan farklı olarak, tuzağın sahiden nasıl işlediğine bakmayı, tuzağı avlamayı hiç denememiştir. Pislik, herhangi bir ayırıştırma ve betimlemeyi gereksiz kılacak biçimde, *her zaman çoktan* hâkim olmuştur şehre. Böylece şehirle birlikte sözde-karşıtı da (Menekşe) mitolojikleşir. Kitap hangi tarihte yazılmış olursa olsun, ister 1940’larda ister 2000’li yıllarda, şehirle kır arasındaki ezeli mücadele devam ediyor görünecektir. Alegori *mitin* altında ezilerek tarihe işaret etme fırsatını kaçıır. – Galiba metinden bir adım geri çekilmek ve buraya kadar ileri geri kullandığımız bu belalı kavram hakkında daha özgül bir şeyler söylemek zorundayız.

Anahtarsız Bir Kilit Olarak Alegori

Nedir alegori? Vasfi Mahir’in “kinaye” diye çevirdiği, sonraki bir Baudelaire çevirmeninin orada hiç yokmuş gibi davrandığı ve bir diğer çevirmeni de sözcükle birlikte şiirin kendisini de atlamaya mecbur eden bu “kavram” ne iş görür, niçin vardır? Kinaye olmadığını söylemekle başlayabiliriz. Kinaye söylemeksizin söylemektir, telaffuz etmeksizin “dokundurmak”. Korku, çekinme, protokol veya nezaket belirler kullanımını: ama söylenmek istenen şey her zaman bellidir, sabittir. Hatırlayan kalmış mıdır bilmiyorum ama bir zamanlar TDK “yerinel” diye bir karşılık önermişti. Fikir fena değildi ama müşterisi çıkmadı. Eski Osmanlı belagatinde de özgül bir mecaz türü olarak bir müteakabili yoktu, çünkü kendine ait ayrı bir alanı yoktu: İslami şiirde her şey, her mecaz, her remz, her temsil, *zaten*

alegoriydi: kendinden daha büyük, daha yüksek ve nihai bir anlama, bir kavuşma hikâyesine, o yolculuğun istasyonlarına işaret ediyordu. Batı kültüründe, Skolastik çağında, kutsal metinlere uygulanabilecek dört farklı (ve birbirini tamamlayan) yorum tarzından biriydi. Rönesansta ve onu izleyen Klasizmde giderek önemini yitirdi. Sonra 19. yüzyıl başında Romantikler (özellikle Almanlar) tarafından tekrar gündeme alındı – ama bir tür günah keçisi olarak, karşısına dikilen “simge”ye oranla ne kadar yetersiz, ne kadar kötü bir anlam aracı olduğunu ispatlamak amacıyla. Başta Goethe ve Hegel olmak üzere yeni edebi düşüncenin “vur abalıya’sı” olmuştu alegori: simge (bazen de imge) her an hem kendisi hem de anlamıydı, oysa alegori hemen anlamına tercüme oluyordu; simge organik, duyuşsal ve hareketliydi, oysa alegori taşlaşmış, cansız; simge dolaysız hayattı, alegori harf, amblem, konvansiyon; simgenin etkisi dolaysızdı, ânındaydı, oysa alegoride anlama varmak için şerh ve dolayım gerekiyordu, vb.

Walter Benjamin Alman barok tiyatrosuyla ilgili tezinde konuyu bu noktada, tartışmanın aslında çoktan kapanmış görüldüğü anda devralır; bu “günah keçisi haline getirmenin” içerdiği çelişkilere işaret eder. Mesela, alegori nasıl oluyor da hem derhal kendi anlamına indirgeniyor hem de o anlama varmak üzere bazı ara aşamaları, tercüme ve şerhi gerekli kılıyordur. Ama meselesi Romantiklerin açıklarını teşhir etmek değildir. Aldığı örnek vakalar eskidir: 17. yüzyıl Alman “yas oyunları”, biraz Shakespeare, Calderon. Ama baştan yitirilmiş bir davayı savunurmuş gibi de yazmıyordu. Yeni edebiyattan tek bir olumlu örnek vermiyor da olsa (bunu bir on yıl sonra, Baudelaire’le çevirmen olarak da uğraşmaya başladığında yapacaktır) olağanüstü duyarlı “antenleri”, ona yeni bir şeyle, ya da asıl önemine ancak şimdi kavuşan bir şeyle uğraştığını hissettirmiş gibidir.

Simgede yıkım idealize edilir ve doğa’nın dönüşmüş yüzü bir anlığına kurtarılanın ışığında görülürken, alegoride gözlemci taşlaşmış, ilksel bir manzara olarak tarihin *facies hippocratica*’sıyla⁹ karşı karşıya kalır. Tarihte

9. Eski tıbbı göre, insan yüzünün ölümden hemen önce, ya da uzun bir hastalık veya ıstıraptan sonra aldığı görünüm.

başlangıçtan itibaren zamansız, kederli, başarısız olmuş her şey, bir yüzde, ya da daha doğrusu bir kafatasında, bir ölüm maskesinde ifade bulmaktadır. Ve böyle bir şey her türlü 'simgesel' ifade özgürlüğünden, her türlü klasik orandan, her türlü insanilikten yoksun olsa da, yine de insanın doğanın esiri oluşunun en aşikâr biçimidir; ve sadece insan varoluşunun muamması sorusuna değil, bireyin biyografik *tarihselliği* sorusunun belirmesine de yol açar. Alegorik görme tarzının, dünyanın Çilesi olarak tarihin barok, seküler açıklamasının merkezinde bu yer alır.¹⁰

Tarih, ama sadece insani varoluşun ve eşyanın değil, asıl doğanın *tarihselliği* olarak dahil oluyordur tartışmaya. Ama tarihin kendisi de "düşmüş" doğa'nın, kökensel günah olarak doğanın ifadesidir; yıkıntı olarak, kurtarılmamış, onarılmamış harabe olarak belirir:

"Tarih" sözcüğü doğa'nın yüzünde *geçiciliğin* harfleriyle yazılmış olarak durur. Doğa-tarihin alegorik fizyonomisi, gerçeklikte yıkıntı biçiminde varolur. Yıkıntıda tarih fiziksel olarak dekorla kaynaşmıştır. Ve bu kılığıyla tarih ebedi bir hayat sürecinden çok, karşı durulmaz çürüme biçimini alır. Alegori böylece güzelliğin ötesinde olduğunu ilan eder. Düşüncelerin evreninde alegoriler neyse, şeylerin evreninde de yıkıntılar odur. (177-78)

Bundan on yıl sonra Baudelaire ve "Pasaşlar" çalışmasında Benjamin bu analizi iki yeni sezgiyle tazeler: biri, şehir olgusuyla (modern) alegori arasındaki içsel bağlantı; öbürü, alegorinin zamansallığı/tarihselliği ile mitin değişmezliği, ebediliği arasındaki karşıtlık. "Baudelaire'in şiiri, hep-aynı olanda yeniyi ve yenide de hep-aynı'yı açığa çıkarır," diyecektir notlarından birinde. Bir başka nokta da şöyle yazmıştır: "Alegorinin mitin panzehiri olduğu gösterilmelidir. Mit, Baudelaire'in girmeyi reddettiği rahat yoldu. 'Önceki Hayat' gibi bir şiir, ki başlığı bile her türlü uzlaşmayı davet eder gibidir, Baudelaire'in mitten ne kadar uzak olduğunu gösterir."¹¹ Bu düşün-

10. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Londra: NLB, 1977, s. 166. İzleyen alıntılar için sadece metin içinde sayfa numarası vereceğiz.

11. Walter Benjamin, *Selected Writings*, Cilt 4, Cambridge MA: Belknap Harvard, 2003, s. 175, 179. (İzleyen alıntılar için metinde sayfa numarası vereceğiz.) Bunlar, Benjamin'in tamamlamadığı *Baudelaire: Yüksek Kapitalizm Çağında Bir Lirik Şair* kitabının planlanmış "Alegorist Olarak Baudelaire" kısmı için tuttuğu notlardır. Çalışmanın tamamlanmış ve Benjamin'in sağlığında yayımlanmış bir bölümü, "Baudelaire'de Bazı Motifler" için bkz. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis, 1993.

celeri daha fazla işleme fırsatı bulamadan öldü Benjamin. Şehir konusunda söyledikleri daha açıktır:

Kötülük Çiçekleri'nin bugüne kadar kesintisiz biçimde bulduğu rezonans, büyük şehrin burada şiire ilk kez giren belli bir görünümüyle yakından ilgilidir. En az beklenen özelliktir bu. Baudelaire'in dizelerindeki Paris anışturmalarında kendini belli eden şey, bu büyük şehrin sakatlığı, dermansızlığı, köhneliğidir ... *Kötülük Çiçekleri*'nde şehrin en ufak bir tasviri bile yoktur. Onu daha sonraki "şehir şiirinden" ayırmaya yeter bu. Baudelaire şehrin uğultusuna karıştırır kendi sesini, insanın sesini sahilde dalgaların kırılırken çıkardığı sese karıştırabileceği gibi. Söyleyişi, algılanabilir olduğu ölçüde berraktır. Ama ona karışan bir şey, boğar bu sesi. Ve Baudelaire'in sesi uğultuya karışmış olarak kalır; onu ileri sürükleyen uğultu, sesine de karanlık bir anlam kazandırır. (176-77)

Yıkıntı motifi bu notlarda da önplandadır: "Alegorik yönelişin gözlerini diktği şey, hayatın alışılmış bağlamlarından koparılmıştır: aynı anda hem parçalanmıştır hem de korunmuş. Alegori yıkıntılara mihlanır. Bir *taşlaşmış huzursuzluk* imgesi sunar" (169). Baroktaki antik harabenin yerini modernde (Baudelaire'de) büyük şehrin kendi haraplığı, ama daha çok da "metalar" almıştır: kendi üretim bağamlarından koparılmış bir halde, *flâneur*'ün gezindiği caddelerde, pasajlarda, bonmarşelerde (o dönemin AVM'leri) sergilenen mallar. "Şeylerin tanıdık bağamlarından koparılması –vitrindeki malların olağan durumu– son derece Baudelaire'e özgü bir işlemdir" (173). "Alegorik amblemler metalar olarak geri dönüyorlar" ve "alegori modernliğin armatürüdür" (183).

Çalışma ilerledikçe, hatta belki başından beri, artık sadece bir mecaz türüyle, hatta belli bir üslupla uğraşmadığının giderek daha çok farkına varıyor gibidir Benjamin. Alegori, Baudelaire'i de, hatta on dokuzuncu yüzyılı da aşan ve "kapitalizmin yeni evresi" gibi fi-kirlere bitişen daha büyük bir modernlik soruşturmasının stratejik gereçlerinden biri, belki de birincisi haline gelmektedir. Bir fikrin gezinme ve açıklama alanını çok genişlettiğimizde bazı ihmal ve unutkanlıklar da belirtmeye başlar. Benjamin'de görülür bunlar. Bir zaaf şuydu: Romantiklerin kendi imgelerini ve sanat görüşlerini öne çıkarmak için daha eski sayılan bir mecaz tarzını "dövmelerine" karşılık, o da onların açtığı harp alanı içinde mücadele ediyordu: on-

lar “somutluk, duyusallık, dolayımsızlık, bütünsellik iyidir” mi diyorlar, Benjamin de “hayır, asıl zihinsellik, soyutluk, dolayım, parçalılık, cansızlık/katılık doğrudur ve önemlidir” der gibiydi. Goethe’nin Barok’a yönelttiği eleştiriyi ister istemez o da ters çevirerek üstlenmek, aynı sıfatların başına Goethe’nin koyduğu eksi işaretinin yerine bir artı koyarak savunmak durumunda kalıyordu. Belki de bu yüzden Benjamin’in son 50-60 yıl içindeki teorik varisleri onun çeşitli fikirlerini (“diyalektik imgeler”, “takımyıldızlar”, “durakalmış diyalektik”, “*aura*’nın kayboluşu”, “kitlesel çoğaltma çağında yapıt”, “üretici olarak sanatçı”, hatta “ilahi şiddet” vb) şevkle benimsedikleri halde, alegori kavramından genellikle uzak durmuşlardır. Benjamin’in iyice gererek bir toplumsal /siyasal eleştiri silahına dönüştürmeye uğraştığı alegori yine de fazla “edebi” mi kalıyordu?

Oysa alegori sözcüğünün yerine giderek *alegorik yöneliş* (ya da niyet) terimini geçirmesi bile bundan ötesine hazırlandığını gösterir. Ama yönelişten söz eden adamın kendi soruşturmasının yöneldiği, yönelmek zorunda olduğu “son”dan kaçındığını da hissederiz: neredeyse oraya hiç varmamak için yolunu uzatıyor, sapıyor, geziniyor, şehirde dört dönüyordur. Notların birinde ağzından kaçırır da bunu: “Sona ulaşıncaya kadar saklı tutulacak bir soru: Nasıl oluyor da alegori kadar ‘zamansız/çağdışı’ görünen bir tavır, yüzyılın şiirsel yapıtında bu kadar önde bir yer edinebiliyor?” (179). Gezinirken asıl bulmak istediği şeye boyuna yaklaştığını hissederiz: “İlerleme kavramı, felaket fikri üzerinde temellendirilmelidir. Şeylerin ‘statüko’ oluşunun kendisi felakettir. Daimi bir olasılık değil, ama her durumda kendini belli eden bir veri. Strindberg: cehennem bizi ilerde bekleyen bir şey değil, *şimdi ve burada olan hayattır*” (184-85).¹² Hep yaklaşır, yaklaşır da çekilir; ve bu döngüsel “devinimin” farkındadır, en uygun imgeyi sunar: labirent. “Labirent aylağın hayat alanı-

12. Ve bir de, konumuz bakımından dikkat çekici olduğunu düşündüğüm, hiç geliştirilme fırsatı bulmamış bir düşünce: “Büyük şehrin anahtarı olarak göç.” (Göçün eski Paris bağlamında ne bakımdan anahtar olduğu pek açık değil. 1789 devriminden sonra kırlarda küçük toprak mülkiyeti çözülmediği, tam tersine iki Napoleon’un dönemlerinde daha da pekiştiği için, köyden kente Londra, İstanbul veya Sao Paolo’daki gibi bir *kitlesel* göç yaşanmadı Fransa’da. Eski sömürgelerden göç de esas olarak 50’lerden sonradır.)

dır. Hedefine ulaşmakta gönülsüz olan birinin izlediği yol kolayca labirentleşir. *Bir dürtü de, kendi tatminine giden evrelerde, aynen böyle davranır.* Ama yazgısının onu nereye taşıdığını bilmek istemeyen bir insanlık da (bir sınıf da) böyle davranır” (171, *abç*). Lacan’dan önceki Lacan? Başka kim, *o yıllarda*, Freud’un dürtü kuramının soğuk, gözükkara niyetini bu kadar iyi kavrayabilmiştir? Psikanalistler değil.

Yine de, Freud ile Marx’ı adeta kulaklarından çekerek bir araya getiren bu zorlu hamleye rağmen, kendi sezgisinin varış noktasının bir adım gerisinde duraklar Benjamin. İmgenin kaynağı olan Yunan mitolojisinde labirentin karanlık merkezinde Minotaur vardır, nice dolambaçtan sonra oraya varabileni yok etmek için bekler. Benjamin ondan söz etmez. Ama Minotaur da bir *şeydir*. Ne? Kendisinin de aslında olmadığını, orada hiçbir şey olmadığını gizleyen ve bildiren bir temsil, bir kılık olmasın sakın? Her şeyin anlamlı olduğunu varsayan mitolojinin belki de en anti-mitik şahsiyeti? Bu sezişin yakınında gezinir Benjamin. Hatta Barok kitabının sonunda, işlenmemiş, sahipsiz ve bağlamsız kalmış gibi duran şaşırtıcı bir cümle vardır: “Alegori, eli boş döner” (233).¹³ Geçgin’in deyimiyle, “yakalayamamıştır.” Ama oradan geri durur Benjamin; şunu açıkça telaffuz etmekten kaçınmıştır: Alegori, ama bir mecaz türü olarak alegori değil de kendisinin alegorik niyet dediği şey, bir imgenin, bir temsilin “gizli” bir anlama işaret etmesinden çok, yorumun *tıkandığına*, hedefine varamadığına delalet eder. Alegori, bu anlam sanatı, en iyi ihtimalle o anlamı ele geçirme çabasının, ama daha dürüst olmak gerekirse de ele geçirilemeyeceğinin işareti, ele geçirilemediğinin kinayesidir. (Anday gibi bir alegoristin Gılgamış mitini sevmesi de bununla ilgili olabilir.) – Ama bu bahiste yazılıp çizilen her şey, bizi tekrar Geçgin’in metnine, hem de “bağıra bağıra” çağırıyor mu? Yine Atılğan’a uğrayarak ve başka bazı mukayeselerle birlikte.

13. Bunu şu cümleler izler: “Bizatihi kötülük, ki alegorinin kalıcı derinlik olarak el üstünde tuttuğu şeydir, sadece alegoride varolur, alegoriden başka bir şey değildir ve olduğu şeyden başka bir anlama gelir. Tastamam, alegorinin sunduğu şeyin varolmadığı anlamına gelir.”

Anlamlı Şehirden Akıllı Şehre

“Sabah, yeni uyanmış, yıkanmış, dünkü kirlerinden arınmış bir orospuydu; taze umutlu, bekleyen. Yeni bir gün, bir Pazartesi: herkesle, isteyen herkesle paylaşılmaya hazır; güzellikleri ayırtetmeye yatkın, anlatılmaya, açıklanmaya elverişli.” Hiçbir şey Geçgin’le 60’lar modernizmi arasındaki uçurumu Tomris Uyar’ın *Ödeşmeler*’indeki (1973) “Eptalikos Üçlüsü”nün ikinci parçasının bu açılış cümleleri kadar belirginleştirmez. Zıtlık, bir duygu tonu farkından, Geçgin’in kasvetine karşılık Uyar’ın öyküsünün iyimser bir tını çıkarmasından ibaret değildir. Asıl fark, hayatın orada potansiyel olarak “açıklanabilir”, “anlatılabilir”, kısaca *yorumlanabilir* olmasına karşılık, burada herhangi bir anlamlandırma çabasının reddedilmesiyle ilgilidir. Uyar’da her kötü şey, her sıkıntı, aldaniş, çatışma ve tıkanma, daha geniş bir *anlamlandırılma* *ufkunun* önünde cereyan eder: demek bugün değilse bile yarın, yerde değilse bile gökte, bu öyküde değilse bile bir başka (potansiyel) öyküde düzeltilebilecek, kurtarılabilecektir. Ve bunun teminatı da günün çıkardığı işaretlerin yorumlanabilir olmasıdır. Yorumla reform arasındaki bu geçişlilik Geçgin’de kaybolur. *Kenarda*’nın başlarından:

Olaylar yanı başında oluyordu ... Bunlar görüntülerdi. ... Hiçbir şeyi işaret etmiyor, hiçbir şey göstermiyorlardı. Zamanın herhangi bir ânında ortaya çıkıp bir göz kırpmı süresince belirip yitiyorlardı ... Havada işaretler vardı. Her zaman olmuştu. Parçalanmış toprağın yüzeyinde, denizde toplanan ya da dağılan bulutlarda, kaban sulara, parlayan gökte, durulan gökte, sessizlikte, ulumada, görünmez yine de elle tutulacak kadar katı, ağır, gölge bir varlığın işareti. Zaman zaman yaklaşan bir felaketin işareti gibi algılanıyordu bu ama yanılıyorlardı ... Gerçekte bir felaket varsa olup bitmişti. *Bir işaret varsa* bu felaketin ardından kalan tortunun *hiçbir şeyi işaret etmeyen*, parçalanmış, çıldırmış, öteye beriye savrulmuş işaretiydi. Bunlar geriye kalan *tanımsız* parçalar[dı]. (abç)

Genç ve umutlu modernistin epistemolojik ufkunun dışında kalan bir “opaklık”, yorumun tıkanması: işaretler de çöpleşmektedir. Sadece ilk romana özgü de değildir bu tıkanış; henüz hükmünü yitirmemiş bir motif olarak *Gençlik Düşü*’ne devredilir: “Bütün bir acı,

sefalet ya da umutsuzluk anlatılabilirdi belki, ama bunlar artık bize yine de yaşamı duyuran, gösteren işaretler değil de yaşamın bitişinin, bitmiş bir yaşamın sönen işaretleri, daha doğrusu artık bir işaret bile değil, karayla birlikte sulara gömülmüş bir yanardağın yüzen dağıntıları, taş parçaları olduğunda nasıl anlatılabilirdi?” Romansal çabanın bir sonuca varamadan kendi kendini sorguladığı birçok pasajdan biridir bu: yeni olayı, yeni “tanışma ânını” anlamlı kılacak bir ufuk yoktur, her şey çoktan “un ufak olmuş” bir tablet olarak ortalığa saçılmıştır ve hiçbir yeni tanışıklığa da bir referans veya kefalet sunmamaktadır.

Ya Atılğan? Onun tavrı neydi, işaret ve anlaşılrlık bahsinde? Aynı çöpleşme bir “nominalizm” sorunu olarak belirir orada: Aylak Adam tahripkâr bir dönüşüm içinde adların kendi tözsellik ve sebepliliklerinden arınıp sadece keyfi, uzlaşımsal işaretlere indirgeneceğini seziyor gibidir. Yine de bir gün bu işaretlerle ilgileneceği tutar:

Alay falan değil, dedi [Aylak Adam], dört gün önce, bir sokak levhasında “İki Öksüzler Sokağı” adını okuduğum zaman kendimi bir işe atadım. Şehrin sokak adlarını toplayacak, bunlar üstüne düşünecektim ... Üç gündür başka sokaklar da gördüm. Bir “Aslan Yatağı Sokağı” var, bol dönemeçli. Bir zamanlar köşelerden birine bir gerçek aslan yerleşti de bütün şehir onu seyre mi koştı, yoksa aslan dedikleri övungen mahalle kopuklarından biri miydi? Ya o sonuna dek gidip de bir tek servi göremeyeceğiniz “Sıra Serviler Caddesi”: Asfalt, üst üste beton yapılar, otomobiller sürüsü, hızlıyürüyeninsanlar sürüsü...

Servinin gerçek ağaçla, aslanın gerçek hayvanla şüphesiz ilgisi olmayacağını o “alay falan değil” cümlesiyle belli etmiştir Atılğan: sokak ve semt adları şehrin görece durgun anlarında hâlâ şairane bir merak uyandırıyor olsa bile, artık sadece keyfi isimlendirmelerdir: bir kişinin adının “Nükhet” değil de “Buket” olması gibi. Aylak Adam görünüşte büyük şehrin hızına ve anonim topyekûnluğuna bir itiraz yöneltmek için açmıştır bu konuyu, ama Atılğan’ın gösterdiği şey bu türden itirazların gülünç safdilliğidir. Kaçırımların şehri, isimlerin kendi içeriklerini kaçırımlarının da şehridir. – Bir yarın yüzyıl sonrasına, geç aylağın zamanına sıçradığımızda ne göreceğiz?

Çok eski bir yerde, en az iki bin yıllık bir yerleşmenin ahir zamanında yaşadıklarını biliyor olmalıdır bu karakterler. Aylak Adam'ı aslında hiç önemsemediği bazı trafik işaretleri üzerinde düşünürmüş gibi yaparken gördük: “Dört Öküz Geçidi”, “Olmayan Kaplan Çıkmağı”, hatta “Lağım-laranası” – bunlar Aylak'ın bir an için orada sahiden bir şey olduğu düşüncesiyle oyalanmasını, mesela “kule” imgesine bir anlam atfetmesini sağlıyordu: şehir yüzeyinin bir tarihi vardı, karakterin kendi içsel serüvenini de işaretleyen bir harita. Bazı geçiş yerleri. Demek her şeye rağmen bir *okunurluk* sağlayan mekânsal farklılaşmalar. Ne kadar soyutlanmış, acizleşmiş veya yabancılaşmış olursa olsun, özne araca bindiğinde onu öte yakaya teslim edecek işaretlerdir bunlar. Aylak Adam, hiç ilgi duymamış da olsa tarihini iyi kötü bildiği bir yerleşme içinde döner. Ya Geçgin'in gezgini? Benjamin'in barok manzarası çıkıyor karşımıza: *Kenarda*'da tarih doğaya, toprağa, bitki örtüsüne karışmıştır:

... demir köprü'nün orada sola dönerek eskiden fabrikaların iki yana sıralandığı, ara sokakların gelip bağlandığı sokağa, Taşlıbağ'ın tek kalan sokağına giriyordu. Sağında akasya fidelerinin dizildiği, kaldırım boyunca tel örgülerle ayrılan tren yoluna kadar diz boyu otlarla kaplı olarak yayılıyordu. Kimi yeri taş parçaları, beton döküntüleri, kumlarla kaplı olarak gri lekeler halinde yeşilliğin arasından belirliyor, otlar moloz kaplı toprağın üzerinde büyüyordu. Az ilerde yalnızca dış duvarları kalmış iki katlı tuğladan damsız bir harabe yükseliyordu. Harabenin bir köşesine naylondan bir dam yapmış iki kişi sandalyede oturuyor, biri elindeki oltayla, diğeri de masanın üzerine eğilmiş birtakım parçalarla uğraşıyordu ... İleride arazinin ortasında bir aylandız ağacı tek başına yükseliyordu. Ötede hareketli ışık toprağı eşeliyor, otları hışırdatıyordu. Bir şeyler durmaksızın olup bitiyor, saldırıyor, parçalıyor ... *girdaplar* oluşturarak tozlar halinde dağıtıyor, toprağın derinliklerinden yükseliyor, toprak boyunca yüzeye ilerleyip orada yarıklar açıyor, yerin altını üstüne getiriyordu. Bu sonsuz devinim ... içinde belirsiz bir şey atılıp atılıp, soluksuz geri düşüyordu. (abç)

Geçgin'in hep aynı şeyi, çünkü tek bir şeyi anlattığını söylemiştik – semt betimi de son cümlede yine anafora, Şey'in döngüsel devinimine kapılmıştır. Ama pasajda önemli terim “harabe”dir, iki bin küsur yaşındaki bir şehrin sakinlerinin muhtemel yön/eşik gösterge-leri. Ama hiçbir şey göstermez burada, iştirilmiş naylondan, “an-

ti-otantikliğin” bu nerdeyse resmi endeksinden başka. Aslında onu da göstermez, çünkü her şey, naylon tente, olta, tozlanmış yaprak, toprak, sokak, kişi ve harabenin de kendisi, demek tarih de, Şey’in çekme-itmesiyle oluşan “girdabın” içinde farksızlaşmaktadır. Burada bir “tarih” varsa eğer, iki bin yıldan da eskidir, kır-kent karşıtlığının da berisinde kalan bir tür ilksel tarih: değişmenin değil de *kalakalmanın* tarihi – “belirsiz bir şey atılıp atılıp, soluksuz geri düşmektedir.”

İşte *Kenarda*’daki o komik semt isimleri de alegorik niyetlerini bu bağlamda açığa vurur. Şehrin yadsınamayacak bazı tarihi noktalarının (“Karaköy”, “Taksim”, “Çekmece”, “Boğaz”, “Üsküdar” vb) adları telaffuz edilir, ama anlatının çıkış noktaları “Taşlıbağ”, “İncirköy” ve “Bakırkule”dir. Bunlar bir bakıma dosdoğru *oraya*, romanın belirgin coğrafyasına gönderir bizi: birincisi 1950’lerde Balkan göçmenlerinin yerleştirildiği ilk işçi semti Taşlıtarla’ya (bugünün Gaziosmanpaşası), ikincisi Bakırköy’ün kuzeyden giriş noktasında yer alan İncirli’ye, üçüncüsü de... Ama aynı zamanda işaretledikleri yeri siliyor, farksızlaştırıyorlardır: “ha” Taşlıköy, “ha” İncirkule deniliyor gibidir – ve neden olmasın “ha da” Boğazlıbağ. *Kenarda*, birbiriyle her an değiştirilebilecek semt adlarıyla kurar tahripkâr alegorisini: bu “yaşanmışlık ve aşinalık” odakları, isimleriyle, kendi somut ve özel varlıklarına değil, *böyle bir kişiliğin olmadığı* fikrine işaret ederler. Bu semtler değilse bile böyle semtler vardır, hatta fazlasıyla vardır, durmadan artıyorlardır, ama hep bir eksiklikle birlikte. Şehri kuran aynı zamanda onun yıkıcısıdır. Alegorik tabloyu hatırlayalım:

Bir yerden diğerine ulaşan düzgün, bakımlı, onarımlı sokakların altında ya da daha iyisi bu sokaklarla tam olarak çakışmış biçimde onları bir sis ... gibi kuşatan başka bir düzene ait sokaklar, hayaletimsi sokaklar vardı. Güvenilir, sağlam, bir yere ulaşır sokakların bağrında birer kemirgen gibi soluk alıp veriyorlardı. Sanki tüm bu sokakların bozulup durmalarının, sürekli bakılıp onarılmalarının nedeni onlardı, sokakları bağırsaklarındaki bir kurtçuk gibi oyup duruyorlardı ... koca bir çözüp ayrıştırma makinesinin parçalarını oluşturuyorlardı. Kent onarılıp düzeltilmeye çalışıldıkça o daha güçlü ve şiddetli bir biçimde bozuyor, çözüyor, ayrıştırıyor, sokakları çıkışsız kılıyor, karmaşayı çoğaltıyordu. ... İstanbul diye adlandırılan kentin

bağrındaki dipsiz kuyu, gri karmaşa, belirip yiten kemirici hayalet, işte asıl varolan oydu. Kenti yöneten oydu.

“İncirköy”den bakılırken görülen, ondan ayrı ve ona karşı bir İstanbul, uzaktan imrenilen bir “tuzak İstanbul” yoktur burada. Aynı sokaklar aynı anda hem kendileridirler, hem de “başka bir düzenin”, bir “hayalet”in varlık alanları. Şehri yaşanırken bile hayalileştiren ve mecazileştiren şey, aynı zamanda şehri kuran ve “yöneten” şeydir. Pasajın sonu: “Sadece karmaşanın değil, kimi yerlerde turistler için düzenlenmiş görünümü ile genişleyen, büyüyen, durmaksızın onarılıp düzeltilmeye çalışılan kentin de varlık nedeni, *harekete geçirici gücü* oydu. Kentin kendisi bu kurtçuğun eseri idi.” Bütün bu durmadan genişleme, tüketime sunulma, kargaşayla düzenin bu iç içeliği (hatta aynılığı), “muharrik güç” ve “hayalet” terimleri – neyi akla getiriyor bunlar? *Kapital*’den söz edeceğimiz beşinci bölümde. Ama oraya gelmeden önce, katılık ve değişmezlikle tahripkâr değişme ve çöpleşme arasında ilk kez Baudelaire’in saptadığı sıkı ilişkinin, alegoriyi (ya da belki *modern* alegoriyi) yapan ilişkinin güçlü ifadelerinden birini daha okuyalım, yine *Kenarda*’dan.

Minibüs tıka basa dolu, annelerinin kucaklarında çocuklar dalgın, yanı uykulu, arada bir sarsılıp ayaktakileri tavana sıçratarak, asfalt yolda, hep aynı ritimde evleri, binaları, düzlükleri, engebeleri, direkleri, yeşillikleri, vadileri, bariyerleri, işaret levhalarını, araçları hızla geriye atarak ilerliyordu. Savrulan, *geriye yıkılan, kayıp giden bu kent görüntüsünü kentin asıl gerçeği* gibi algılıyordu. İçinden geçtiği, durduğu, semtleri birleştirdiği mi yoksa dikenli teller gibi ayırdığı mı açık olmayan yollarında yürüdüğü, parkında konakladığı, kaldırımına oturduğu, kendisi hareket ederken duran, kı mıldayan, yerli yerinde oluşuyla tüm bunları yapmasını sağlayan kent değildi asıl gerçek olan, gerçek olan buydu, bu kayıp giden, içindekilerle yana devrilen, *geriye yıkılan kenti*.

Asıl gerçek bu içinden geçilen ve kı mıldayan şehir değildir. Kı mıltı, devinim, aynı yerde hep başka bir yere, başka bir şeye de işaret eder, varolan sürekli “geriye doğru yıkılırken”. Şehir bütün *Kenarda* boyunca ortaya hem işaretler salmış, hem de bu işaretlerin anlamlılığını tahrip etmiştir. Belki şöyle özetleyebiliriz, Adorno’yu hatırlayarak: şehrin bir akli vardır ama başka yerdedir, “bizim” anlamlarımızda, yaşantılarımızda değil. Böylece Geçgin’de basınçlı, saplan-

tılı bir ilginin asıl nesnesi olur bu “kaçak varlık”: Atılğan’ın “B”-sinin yerini *Kenarda*’da şehrin kendisi alır. Ama bu basıncın da bir yere varamadan sonunda kendini tüketmiş olduğu bir an, bir “erte-zaman” gelecektir. Lukács’ın “düş kırıklığı” kategorisine daha sıkıntılı bir ışık düşürür Geçgin. Düşten de kırılmasından da sonra geçirilecek bir zaman daha vardır, halledilmemiş sorun, *Gençlik Düşü*’nün problemi:

Yürüyor, son yıllarımı düşünüyordum. Buraya ilk döndüğüm zamanlarda patlayacak bir volkan gibi kabaran, gerilen, çalkalanan, dağılan, ardından toplanıp yeniden saçılan kent bütün sınırlarımı bileyerek, ayaklandıran, artık acı çektirmek için değil de göstermek için (neyi? belki zaten apaçık olanı) kollarımdan iplerle yukarıya, iki yana çekiyormuşçasına giren, ayak uçlarıma yükselten kent, şimdi karşımda bir balon gibi sönmüş, pörsümüştü. Artık kenti falan düşündüğüm yoktu, bana hiçbir izlenim, duygu ya da düşünce sunmuyordu. Beni ilgilendirmiyordu da. Yalnızca kendimi düşünen, kendime dönmek istiyordum.

Üçüncü romanın hazırlıkları da yapılıyor gibidir burada, “şehir dışlarını sevmenin” değil ama şehir dışına çıkmanın “başka tür-lüsünün” temrinleri. – Ama bir “Taksim” problemi var kurcalanması gereken, şu satırların yazıldığı günlerde kendini dayatan ve Geçgin’in de aslında on yıl önce (*Kenarda*’da) karşılaştığı ve uğraşmak zorunda kaldığı bir sorun.

Merkeze Doğru

Büyümesinin hızlandığı 1970’lerden beri, mimarlık ve şehircilik yazınında, şehrin saçaklanmasına, bir yanda Tekirdağ ve öte yanda İzmit’le sınırının belirsizleştiğine dair çok şey söylenmiştir. Hatta bir merkezi olmadığı ya da birden çok (ve zamanla değişebilen) merkezleri olduğu da belirtilmiştir. Bu literatürde merkez ile kavşak kavramlarının birbirine karıştığı da hissedilir. Bununla birlikte, Taksim’in bir “metropol merkezi” olacağına daha 1934’te Henri Prost’un nazım planıyla karar verilmişti. Ama 1938’den itibaren yazılmaya başlanan İstanbul kronikleri, 30’ların sonunda bile Taksim’in bulanık ve pek ağza alınmaz bir mıntıka olduğunu hissettirir.¹⁴ Orada

bir tarih vardı ama Prost'un bilmesi ya da önemsemesi beklenmiyordu: İşveren onu hatırlama işi için değil, tersine bir tarihsizleştirme projesi için tutmuştu. Taksim'in tekrar bir "bellek noktasına" dönüşmesi için aradan bir kırk yıl geçmesi gerekecekti. Ve İhsan Bilgin'in vurguladığı gibi, tümüyle değilse bile esas olarak *siyasal* bir bellekti bu:

Taksim'i cazip kılan sadece politik birikimi değildi. Evet omurgasını sanayi proletaryasının oluşturduğu emekçi sınıflar, müttefikleri ve siyasi varoluşlarını onlarla birliktelikleri ile tanımlamış sol siyasi gruplar, kitlesel kimliklerine bu meydan üzerinde kavuşmuşlardı, hatta Ecevit bile zamanın Allende'siyle bu meydana mitingleri sayesinde eşleşmişti. Ama kitleler böyle yığılmadıklarında içlerindeki her renkten, sınıftan, cinsiyetten ve alt-kültürden tekiler olarak her mevsim, her saat burada bulundular; politik hafızayla kozmopolitliğin bu içiçeliği esasa cazibe kaynağı, zaten bu içiçelik nedeniyle ... her türlü otoriter ve sağ iktidarın hedefi oldu ... 1934 Prost planıyla dev metropolün orta noktası olmasına karar verilmişti. Ama bir yerin gerçekten de planda üzerinde yazıldığı gibi olması için planı yaptıran yönetimin seferber edeceği kaynaklar yetmez, bir de zamana, demek ki yaşanmışlığa ihtiyaç vardır. Taksim de onu merkez yapma kararını alanların hiç de hesaba katamayacakları, hatta istemeyecekleri şekilde, sonunda nihayet dayanışmayı ve talepkâr olmayı öğrenmiş bir kitlesel bloğun siyasi dönüşümünün sahnesi haline geldikten sonra olabildi gerçekten de koskoca metropolün göbeği ve nabızı.¹⁵

14. Mesela bir Sermet Muhtar Alus, Tünel'den Parmakkapı'ya kadar bütün Beyoğlu'nu sokak sokak, blok blok sayar da Taksim'e geldiğinde söyleyecek bir şey bulamaz: "Taksim'e varmamızla çalgı çağına ayyuka çıkıyor. Sağ köşede, yüksekteki Eftalopos gazinosunda, Kemani Zafıraki'nin ince saz takımı curcunalı türküyü tutturmış: '*İndim gittim Diyaribekir düzine / Sürmeler çekmiş yârim elâ güzüne.*' ... Arada garsonların: 'Oriste beyim!.. Amesus paşam! Ligora bre, pendi bukalı duziko!' bağırtıları. Artık ileri gitmeyelim. Ortası havuzlu, çıkırıklı, tulum-balı meydan, in cin me'vâsı [yurdu], bir sabah evvelki yağmurdan çamur deryası. Zerzevatçı, yemişçi, kömürcü barakalarının çatılarından kırık kiremit, gaz tenekesi parçası filan kafamıza düşerse..." *İstanbul Yazıları*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1998. Gerçek şu ki Alus'un hâlâ bazı hizmetkâr "lehçeler" işittiğini sandığı mekân o tarihte aslında çoktan boşaltılmış bir mekândır, on sekizinci yüzyıldan itibaren birkaç kez istimlak edilmiş bir alan. Bu "in cin meskeni" nin eski sakinleri ölümlerdi, Pangaltı'dan Taksim'e kadar uzanan Ermeni Mezarlığı (Surp Hagop) vardı orada. Sonra Gezi Parkı yapıldı.

15. İhsan Bilgin, "Tepeden Tunağa Taksim", *Serbestiyet*, 22 Şubat 2014.

Nitekim Aylak Adam'ın yıllarında henüz *gelen* bir merkez değil, bir yerden bir başka yere giderken *geçilen* bir durak ya da kavşaktır: Aksaray ve Beyoğlu'ndan Şişli'ye ve tekrar geriye. "Nabız" hızlandığı ve zayıfladığı anlar vardır. Uyar'ın "Eptalikos Üçlüsü"nde de (60'lar) çok meşgul bir buluşma noktası olarak belirmez; kişinin hayallerinin ve "açıklama" beklentisinin sağa sola çarpıp tıkanmadan kendi temposunda dalgalanacağı, açılıp genişleyeceği görece تنها bir alandır henüz. Ama *Kenarda*'nın zamanına vardığımızda, kitlelerin "aktığı" bir merkez olmuştur, bir şeyin peşine düşmüş insanların kitlesel olarak doldurduğu ve uzunca bir süre *kaldığı* bir yer. Yerden de çok, bir "anlam", kendi fiziksel, coğrafi dayanağına indirgenemeyen, taşkın, titreşen bir anlam ihtimali. Evet, "düşsel" bir yer, bir *arzu* nesnesi: kuruluşunda Bilgin'in söz ettiği siyasal talep ve umutlar kadar, tüketim ve tatmin beklentisinin, manevi, cinsel ve midevi isteğin de pay sahibi olduğu bir arzu sahnesi.

Şehir ve merkeziyle ilgili bu belirsizliği *Kenarda* da üstlenmiştir. Romanın başlarında, "bu değişiklik görüntüsüne karşın derinlerde değişmeyen bir şey vardı, bir semttten diğerine sürüler halinde değişmeyen sefalet akıyordu" gözleminden sonra şu cümle gelir: "İncirköy de, olmayan bir merkezin kenarında kıyı boyunca dişler gibi dizili semtlerden biriydi". Bu "eksik merkez" sadece o bölgeyle mi ilgilidir? Sirkeci-Halkalı hattında hiçbir noktanın (ne Aksaray, ne Bakırköy) bir merkez oluşturmadığı mı söylenmektedir? Ama paragrafın sonunda şu cümleler vardır:

Bu eski bir kent nimetleri hikâyesiydi. Bir göç hikâyesinin devamı olarak şimdi de kendilerine ayrılmış kahvehane, birahane, park ve eğlence yerlerinde dinleniyor, eğleniyor, kendi çöplüklerinde eşeleniyorlardı. Ya da bir tatil günü yüzlerce yeniyetme kendi çöplüklerinden çıkarak kent nimetlerinden yararlanmak için Taksim'e ya da başka bir kent merkezine akıyor, terk edilmiş bir kent merkezinde kendi benzerleriyle karşılaşarak gerisin geri Yüksek Kaldırım'dan inip Eminönü'nün çıldırtıcı kalabalığına karışıyorlardı. Ulaşılabilecek ne bir yer ne de herhangi bir şey vardı. Bir kent merkezi yoktu. Belki bir kent bile yoktu.

Demek bir merkez vardır ve "semtlerin" gençleri kendi arzularının peşinde oraya yöneliyorlardır. Ama pasajın sonunda gençlerin elleri boş geri döndüğü, çünkü bir merkezin, aslında bir şehrin olmadığı

söylenir. *Kenarda*, bu paragrafta abartıyla belirginleştirilen belirsizliğin daha geniş bir plan üzerinde sahnelenişidir. Roman, sonunda varacağı yere kendinden önce koşmuş, eteğindeki taşları daha en başta sabırsızca dökmüş gibi görünebilir burada, sondan başa doğru sonradan baktığımızda. Ama o sonu önemli ve fark edilir kılan da bu küçük *mise en abyme*'dir, hikâyenin daha kısa hikâyesi, romanın içinde romanın tamamını yansıtan bir ayna.

Romanın üçüncü şahıs kipiyle izlenen başkışısı de o “yeniyetmelerden” biridir. O da eğlenen, tüketen, yine de kendine yetmeyen semtten dışarı, merkeze doğru püskürtülür. Sirkeci'ye gelir, Köprü'den geçer, Karaköy'de denizin yağlı ısıltısına yan gözle bakıp Yüksek Kaldırım'dan yukarıya, Tünel'e çıkar. Bunu defalarca yapar, dönerek, geri püskürtülerek yapar. Mekân titreşir, alegoriyle kendi ampirik gerçekliği arasında gider gelir. Bir noktada, dayısı İs'le ve ak-raba gençlerle birlikte semtten çıkıp otomobille yine o taraflara, “merkeze” doğru hareketlenmiştir:

Yavaş yavaş irili ufaklı yapılar yükseliyor, boş alanlar doluyor, nereden başladığı belirsiz kent birdenbire iki yanda genişleyip büyüyordu. Kentin *görünüp yiten, kendini duyurup silinen, var olmayan çekirdeğine* bilenen bıçaklar gibi durmaksızın saldıran, birbirine bağlanıp ayrılan, yörüngesinden çıkacakmış gibi yükselip hemen sonra sönen, uzayıp duran yollardan geçip sahil yoluna çıktılar. Bu kez ötede gök denize karışıyor, denizin koyulaşıp seyrelen yüzeyine ısıltılar saçıyor, yayılıyor, derinliklere inip kendi karanlığında aydınlanıyor, yükselip karaya çıkıyor, ... lacivert bir sis gibi yayılıp kara ile denizi kuşatıp yükselerek yeniden yuvarlak ayı, dalgalanıp kıpırdayan yıldızları saçarak seriliyordu ... yanı başında uzayan deniz birden altlarında akmaya başlıyor, onlar da dalgaların vuruşlarıyla kıpırdayarak ilerliyorlardı. Böylece eğlence yerlerini, meyhaneleri, lunaparkı, içeriye kıvrılan dar geçitleri, arada bir yükselen burçları, kâh bir kum tepesi ... kâh dağ tepelerindeki işaret taşı kılığına bürünen yıkık surları geçip Eminönü'ne gelip köprüyü geçtiler. Köprünün sonunda bekleyen polis devriyesince arabadan indirilip arandılar, ardından yeniden yola koyulup daralan, eğilip bükülmüş bir tel gibi kıvrılıp giden yoldan, kıyı boyunca yavaş yavaş ilerlemeyi sürdürdüler ... Hasan “işte geldik,” diyerek arabayı kaldırma çıkarak yanaştırdı, indiler. (abç)

Bütün manzara, bütün yeryüzü, bir Kokoschka resminde veya Schönberg'in “Aydınlanmış Gece” (1899) sekstetindeki gibi kam-

çılanmış, dalgalanmaya, dönenmeye, bükülüp kıvranmaya bırakılmıştır. Sahil yolunda merkeze doğru akarken bir belirip bir silinen ay ışığı mı ona döngüsünün formülünü öğretmektedir, yoksa kendi arzusu mu baktığı manzarayı sürekli bir titreşim haline getiriyordur? Arzu kendisinin midir, kişisel midir, yoksa henüz ehlileştirilmemiş, ayrıştırılmamış bir at sürüsünün hareketi gibi bireyden bireye “sıra yet eden” daha kolektif ve güdüsel bir davranış mıdır?

Adam daha sonra, yıllar içinde, ayıkken de, İs’siz, akrabasız ve yalnızken de, böyle seferler yapacaktır şehir içre: şehrin “görünüp yiten, kendini duyurup silinen, *varolmayan* çekirdeğine bilenen bir bıçak gibi” saplanmayı umarak. Ne arıyordur? Bir “B”yi değil – çünkü kendisinin böyle bir “N”yi bir süredir görmediği romanın başlarında belirtilir. Andığımız Viyanalı dışavurumculardan da farklı olarak, bütün bu elektriklenme ve çalkalanmayı yaratan bir “kadın” figürü yoktur burada. Sorunun cevabı başından beri Aylak Adam’inkinden daha soyut, daha belirsiz ve geneldir. Zaten sorunun kendisi de ancak *Gençlik Düşü*’nde belli bir netlikte telaffuz edilir: “Bir yerlerde kentin hazırladığı, içinde olgunlaştırdığı, beni bekleyen bir şeyler gerçekten var mıydı, olacak mıydı?” Bu soru böyle cümle haline gelebiliyorsa cevabı da çoktan alınmış demektir: yeterli gelmeyen bir cevap olmalıdır bu, bir düş kırıklığı. *Gençlik Düşü*’nün daha önce de aktardığımız kısmını hatırlayalım: bir zamanlar “patlayacak bir volkan gibi kabaran, gerilen, çalkalanan, dağılan, ardından toplanıp yeniden saçılan kent bütün sınırlarımı bileyerek, ayaklandırarak, artık acı çektirmek için değil de göstermek için (neyi? belki zaten apaçık olanı) kollarımdan iplerle yukarıya, iki yana çekiyormuşçasına geren, ayak uçlarıma yükselten kent şimdi karşımda bir balon gibi sönmüş, pörsümüştü.”

Kenarda’da “neyi arıyordum” sorusundan çok, arayışın kendisi önplandadır, hareket halindeki soru. Benzer bir cümle orada da yok değildir: “Bir şeyi mi bekliyordu? Bütün yaşamı boyunca bir şey mi beklemişti? Kesin ve son darbeyi indirecek, kapanmayan çemberi kapatacak, ona doğru yaklaşan bir şeyi?” Ama hâlâ canlı, basınçlı bir sorudur bu, cevabı henüz alınmamış, döngü kapanmamıştır. Bir “şey”, boyuna yaklaşan ve çekilen, taşkınlaşan ve kaybolan o şey, aslında şehrin içinde gibidir, şehrin kendisidir, ya da bir görünüp bir

yiten “çekirdeği”: saklanmış, esirgenmiş, alıkonulmuş anlamı. Oraya doğru iki büyük sefer düzenlenir *Kenarda*’da. İlkinde “döngü”, “sınır” ve “geçiş” düşünceleri arasında gerilmiş olarak buluruz kahramanı. Henüz semttedir:

Bazen dışarı çıkıyor, sabahı yürüyerek geçiriyordu. Her odası bir tabut olan apartmanları geçiyor, yukardaki parka gidiyor ya da sahile iniyordu. Kimi zaman günle gecenin sınırını karıştırıyordu. Bir sınır hiç olmuş muydu, bir zamanlar bir sınır var mıydı, emin değildi. Gecenin içinde ışısız gün, günün içinde gecenin görünmeyen, ortadan çekilmeyen karanlığı dolanıyordu. Gün geceden kaçtığı gibi günden de kaçıyor, bir ışığın *yokluğu*, bir ışığın *aşırılığı* olarak saklanıyordu. Kendisi de harca kum taşıyan bir işçi gibi geceyi güne, günü geceye taşıyor, silinen sınırların alacakaranlığında bir *uyurgezer* gibi dolanıyordu. Üstelik dönüp dolaşıp aynı yere, kaçılması olanaksız bir döngü boyunca yürüyüp, başladığı yere geliyordu ... Ara sıra bir sınırın varlığını duyuyordu. Sınıra bir şey dayanıyor, boşlukta bir şey çözülmüyordu. Bitimsiz bir ilk adım son adıma dönüyor

Bunun “stratejik” bir pasaj olduğunu söyleyebiliriz. Kitabın “Ay Tedirginliği” başlıklı ikinci bölümündendir. Aynı ağır(başlı) sözdizimi burada da devam etmekle birlikte, gerçekçi betim öğeleri seyrilmiş ve öznenin devinimleri ilk yarıya (“Yer Tedirginliği”) göre çok daha şuursuzlaşmış gibidir: ay’ın çekimine girmiştir, bir “uyurgezer” gibi denetimsizce dönenmektedir. Buna karşılık, metin kendi kavramsal cihazının nasıl işlediği konusunda son derece bilinçlidir: duysal deneyimin (ışık) eksikliğiyle fazlalığının bir olduğu belirtilir. Öznenin bu “aysar” devinimini anlatan metafor bir *sınıfsal* konumlandırma da sağlar: “kendisi de harca kum taşıyan bir işçi gibi günü geceye, geceyi güne...” Ve söz sınırdan açılmışken, hem üçüncü romanın başlığı yazılmaya başlanır, hem de bu “son” adımı bekleyen tehlike hissettirilir: o da ilki gibi bitimsiz, süregelen mi olacaktır? – Ne olursa olsun, bir “geçiş” yerinde, karayla su arasındadır o anda:

Duvarın üstüne oturup ayaklarını aşağıya, kayalıklara sarkıtarak denizi seyrediyordu. Gözlerini ufka diyor, gözden kaçanı, kaçarken bir an yakalanıp hemen yok olanı, kendini hem açık, bildik ve yakın hem de uzak, yabancı, asla ele gelmeyecek olarak sunanı görmeye çalışıyordu. *Hem eski, uzak bir geçmişin anımsatıcısı, hem de yeni, bilinmedik olanın çağrısı* gibi

genişleyeni, her ikisinin birbiri içine girip oynaştığı, denizin dikelip göğün yatay bir çizgi boyunca büküldüğü sınırı yakalamaya çalışıyordu. Bir an orada ... bir *geçitin* varlığını görüyor[du]. (abç)

Sonra “geçit”in metaforik anlamından düz anlamına da geçecek, Köprü’den Karaköy’e ve daha yukarıya çıkacaktır: “gece çökmeden oradan ayrılmış oluyor, bir otobüse binip kent merkezine doğru gidiyordu.” Burada, tıpkı özgün Aylak Adam gibi Galata Köprüsü’nün ayaklarının altında mola vermiş olarak görüyoruz onu: “insanların kuşların süren hareketini izliyordu. Hepsi de bir şeyin peşinde kent hapisanesinde dolanıp duruyor, didişiyor, savaşıyor ... ne olduğunu bilmedikleri bu şeyi (çoğu için bu elbette paraydı) bulmaya çalışıyordu. Kent labirentinin *olmayan* bir bölmesinde küçük bir peynir parçası vardı sanki, aç fareler gibi ona ulaşmak için ...” Sonra, Köprü’den Kule’ye doğru, Bankalar Caddesi ama mümkünse Yüksek Kaldırım üzerinden, bizi o yörenin yorucu, bıktırıcı, “çıldırıcı” ve yeknesak çeşitliliğine, kısır hercümercine de maruz bırakarak, lambacıların, eskicilerin, börekçilerin, elektronikçilerin, telefoncuların, mobilyacıların içinden, “gençlerin, dilencilerin, piyangocuların, pezevenklerin” arasından, “işsizlere, geçici işler yapanlara, düşmüşlere, kente yeni gelenlere” sürtünerek, galiba Tünel’e, Beyoğlu ağzına varır. Gördüğü manzara hem ışıltılıdır, sanki arzulanmış şey, hem de yeterince ikna edici değildir:

Tramvay yolunun böldüğü iki yanda kalabalık kesintisiz akıyordu. Bu geçip giden, birbirine karışan, ayrılan, sarılıp iten yüz, gövde parçaları, takı, kıyafet seliydi. Sel türlü biçimlere, kılıklara, devinimlere, hızlara, seslere bürünüp akıyordu. Kitapçılardan türlü müzikler yükseliyor, sokağı dolduruyor, kalabalığı değdiği yerde dalgalandırıyor, yavaşlatıyor ya da hızlandırıyor. İki yanda sinemalar, barlar, lokantalar, kafeler, mağazalar diziliyor, doluyor, boşalıyordu. İnsanların hem kentin hem de kendilerinin varolduğuna inanmaları için bu sokakların durmaksızın dolması ve boşalması gerekiyordu sanki, böylece sabahtan gece yarısına...

Böylece o da bir başka mola yerine, bir kitapçı vitrinine varır, bir fotoğraf vardır orada, “İstanbul kentinin uydudan çekilmiş fotoğrafı.” Bu noktada da yine küçük bir *mise en abyme* ile karşılaşırız.

Fotoğraf Boğaz'ın şekline benzer bir şeklin seçilip biraz daha yakından bakınca silindiği renkli lekelerden oluşmuştu. Mavinin tonları, beton griliği, bataklık yeşili karışıp ayrılıyor, gerçekten de bir kenttense kimi yerde balçığa, kimi yerde bir sazlığa, kimi yerde üzerinde sineklerin uçtuğu durgun bir su kütesine, bir bataklığa benziyordu. Fotoğraf kentin asıl gerçeğini yakalamıştı. Bu ıssız uzanan bataklıkta, taş kesilmiş çölde hiçbir insan, hiçbir canlı yoktu. Yaşam bir zamanlar olmuş muydu belli değildi, olmuşsa bile çok önce sona ermişti ... Şimdi geçip giden, akıp duran hayaletler hayalet sokaklarda dolaşiyor, hayali sokakları aşındırıyorlardı. Çölde kimin gördüğü belli olmayan bir kent serabını durmaksızın büyütüyorlardı.

Gecenin Beyoğlusu hortlaksı bir cümbüş sahnesidir burada, *Faust*'un ikinci kısmındaki o aynı anda hem kudurgan hem de çoktan ölü figürlerin ortalığı doldurduğu “Walpurgis gecesini” akla getiren. Belli bir kişiyi hatırlatan yüzler yaklaşır ve uzaklaşır; Boğaz Köprüsünden kendini atarak intihar etmeyi denemiş (ama başaramamış) bir eski arkadaşını görür gibi olur bir an – ama değildir. Fotoğrafçının vitrinindeki resim de bir an bir “sonsuz büyüklük eşittir sonsuz küçüklük” denklemini açtıktan sonra önemsizleşir, hükmünü yitirir Kahraman da iki kaldırımdaki kalabalıkla birlikte âlemlerin içinde akmayı sürdürür. Derken bir “birahaneye” oturur, bir ufak rakı söyler. Müdavimlerinin çeşitliliğiyle dikkat çeken bir yerdir burası; “pavyonkadınlarının” yanı sıra, heyecanlı konuşmalarından “‘sine-ma’, ‘kitleler’ ya da ‘beğeni’ gibi sözcükler yükselip sönen... kızılı erkekli genç topluluklar” da vardır. Adam bu seslere maruz kalarak içer, içtikçe oturduğu yerde dönmeye, içten içe “aşırılaşmaya” başlar. Ve bir noktada tekrar “görülerin” istilasına uğrar:

Bir an bu ışıltıya yaklaşıyor, zihni olanca açıklığına kavuşuyor, bu ışıma ânında bir şeyi görür gibi oluyordu. Bir şeyi görüyordu. Zaman zaman, kimi anlarda görür gibi olduğu şeye yaklaşıyordu. Zihnini açtığı gibi bedenini de açıyordu. Bir *kesik* gibi açılan beden duyuyor, duyduklarıyla doluyor, kabarıyordu. Bir an her şeyin içinden geçip, tüm evreni kat edip evrenin bütününe görür gibi oluyordu. Bütün evren *kesikten* içeri girip oraya yerleşiyordu. Başlamayıp bitmeyen, dönüşüp duran ... tüm çeşitlilik açılan *kesikte* ışıktan bir çiçek gibi açıyordu. (abç)

Ama anlaktır; biriktirilmez, deneyim (*erfahrung*) haline gelmez: “... yalnızca bir an sürüyordu bu; ... mağara çöküyordu, kendi sınırına

varan akıl bu sınırdan yitiyordu. Işımanın şiddetinden *gerisin geri* kör karanlığa fırlıyor, oraya gömülüyordu. Böylece kesintisiz kıpırtısızlıkta *hiçbir şey olmamış gibi*, bir esinti kıpırtısızlığı ... aldırışsız yalayıp geçiyordu” (*abç*). Gizli ve aşikâr felsefe gönderilerini kaydedelim. Önce, genç Mallarmé’nin Hegel’e maruz kalışını andıran bir deneyim (*erlebnis*) yaşar: her şeyin “içinden geçerek” o “her şeyin” kendisini, demek “bütün”ü görür gibi olur. İkinci adımda felsefenin kökensel, kurucu olayı gelir, Platon’un *Devlet*’teki “mağara-ışık” miti: fani zihin, bu görülerin köreltici ışığına katlanamayıp tekrar mağaraya, karanlığa döner – kenardan merkeze hareketlenen “yeniyetme” kitlelerinin “gerisin geri” semte püskürtülmesi gibi biraz. “Hiçbir şey olmamış”, hiçbir şey yakalanamamış, bir deftere “tecrübe” olarak kaydedilememiştir. Ama durmaz, bol alkol/şekerle uyarılmış bir uyurgezer gibi döngüsüne devam eder. O bunu yaparken yazarı da kendi kavramsal cihazının vidalarını sıkıştırmaya, imgelerinin ve fikirlerinin gözü kara ısrarını belirginleştirmeye devam etmektedir:

Ara sokaklardan birine giriyor, loş sokakta ilerliyor, birden köşede hayaletini, tıpatıp ona benzeyen gölgesini görüyordu. Yakalamak için son gücüyle atılıyordu ama hayaleti ondan önce kendisini görmüş, atılmış, eylemini çoktan yerine getirmişti. Bu sokaklardan çoktan geçmişti. Şimdi olduğu sandığı şeyler onun tarafından çoktan yerine getirilmişti. Bütün gün dolaşmış, duymuş, görmüş, yaşamıştı. O ise çoktan tükenmiş bir gecede bir gölge gibi, geride kalmış bir iz gibi yürüyordu. Kendisi bu izdi, birazdan silinecekti, silinmek üzereyken bir an ötekini görmüştü. Köşeyi dönüyor, biri omzuna dokunuyordu. “Buyur abi,” diyordu, “mekânımız çok güzeldir, ... beğenmezsen çıkarsın.” Birlikte bir delikten içeri girip aşağıda kayboluyorlardı...

İşte, sonu gelmez “-yordu”ların akışını kesen o di’li geçmiş cümlesi de bundan hemen sonra, ayrı bir paragraf olarak gelir: “Ertesi gün sağ kolunda bir sızı duydu. Örtüyü açıp koluna baktı.” – Meyhane-deki ışıma ânında açılan ve “görü” ile dolan hayali kesğin yerinde “gerçek” çünkü bedensel bir kesik vardır şimdi. Ama bu maddi kesğin önceki zihinsel kesığe haddini bildirdiğini ve adamın ayaklarını nihayet toprağa bastırıldığını düşünürsek yanılmış oluruz. Bir erişmezlik, bir hakikat eksigi varsa eğer, kendini iki durumda da or-

taya koymuştur. Geceleyin meyhanede kızıışmışken erişilen “açıklık” ne kadar inandırıcıysa, ertesi sabah fark edilen dayak da ancak o kadar ikna edicidir. Nitekim “merkeze sefer” bir daha tekrarlanır.

Bu kez de bir tenhalıkta buluyoruz onu, çok tipik bir Cansever mekânında, Maçka *parkında*. Kuzeyden, mesela Sarıyer’den gelmediğine göre, yine Köprü’den geçerek merkeze, Taksim’e uğrayarak ilişmiştir buraya. Aslında *sürüklenmiştir*: “Dönüp dolaşıp kendini bu parkta buluyordu” – özgün Aylak’ın “döne dolaşa kendini Zehra teyzesinde bulması” gibi biraz. Parkın çelimsiz doğası, üç beş yeşillik, daha önce de gördüğümüz o lirik (“Deleuze’gil”) kamaşmalardan birini yaşatır ona ve arzu terimi de ilk kez burada, bu son paragraflarda telaffuz edilir: “Havada yayılıyorlardı, rüzgârla polenler gibi dağılıyorlardı. Her an bir arzu birinin içinden adlandıramadığı, nedenini, ne olduğunu bilmediği bir şey olarak, bir ürperme, bir anlık sızı gibi yükseliyordu.” Oyalanır ama devam eder; Maçka parkından tekrar yukarıya, merkeze değil de, aşağıya, *yana* doğru kayar, Beşiktaş’a iner.

Burada da bir meyhaneye, yanlış tahmin etmiyorsam eskiden “Kambur’un Kahvesi” diye anılan bir çarşı-içi avlu-meyhane kompleksine dalar (“Birahanenin küçük bir bahçeye açılan dış kapısından içeri giriyordu”). Konuşmaya da dalar, masasına yanaşan “çakır gözlü” ve kolu *kendisinininki gibi* sargılı bir adamın hikâyesinin dinleyicisi olur: “On dört yaşına kadar Almanya’daymış... ama zaten bir çetenin içindeymiş...” Çok tipik bir Zeki Demirkubuz sahnesi, özellikle *Kader* adlı o muhteşem filme (2006) özgü. “Hikâye kimseye ait değildi, bu uğultu, bu dumandı... anlatıla anlatıla anlaşılmaz bir yığına dönmüştü, bir çalı topağı gibi rüzgârda sürükleniyor, çözümlüp dağılıyordu. Hikâye yoktu, çoktan zamanını doldurmuş, bir çukurda kaybolmuştu... bir gevezelik gibi kendini yineleyip duran sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultuydu.”¹⁶ – Çıkarlar, birlikte mi ayrı mı belli değil, “Taksim dolmuş-

16. *Kader*’in genç, gözü aşkla dönmüş kahramanı, bu döngü içinde hem başkalarının hem de kendi hayatının un ufak oluşunu görür, bakmadan, dikkat etmeden görür. Sevdiğinin peşinde ama daha çok da aşkın itişiyile oradan oraya sürüklenir, Pamuk’un *Yeni Hayat*’ını hatırlatan komik sahneler içinden. Ve sonunda ka-

larına doğru” yürürler, ışıklar, insanlar, trafik. Kendini rıhtımda, iskelede bulur. İnsanlar vardır, çiftler, tekler, tam seçilemeyen. Kitap şöyle sonlanır:

Karanlığın içinde hareketsiz gölgeler gibiydiler. Deniz gözün sızamadığı bir karanlık içinde genişliyordu, sanki yoğun karanlık kara bir sis gibi oradan yükselip karada yayılıyor, içine alıp yok eden örtüsüyle yavaş yavaş kenti sarıyordu. Ara sıra bir fenerin solgun ışığı denizi tarıyordu. Dev bir gemi ötede karanlığın içinde yavaş yavaş yol alıyordu. Dalgalar kıyıya vuruyor, sonra hafif, fısıltılı gibi bir sesle geri çekiliyordu. Yukarıda yanmay gümüş bir hâleyle sarılı parlıyordu. Her dalgada toprak biraz daha aşınıyordu.

Turgut Uyar’ın çok önceden tahmin ettiği gibi Taksim’e varılamamış, ya da varılsa bile durulamadan, kalınamadan aşağıya, yana kayılmıştır. Yaklaşılan, çevresinde dönülen, ama kendisine “saplanılamayan” bir arzu/endişe nesnesidir Taksim. “Olmayan merkez”, yaklaşmaya çalışanı çekiyor, çevresinde döndürüyor ama sonra bakıp da acımış gibi geri çeviriyor, yana gönderiyordur. Merhametli bir Kara Delik gibidir, döneni, dönerek varmaya çalışanı belli bir kritik eşiğin berisinde durduran, onu kendinden, kendi dürtüsünün son adımından esirgeyen. Romanı bitiren lirik pasaj, *güzel imge*, son cümleye gelene kadar, bizde bir duyusal doluluk ve tatmin yanılması da doğurmuş olabilir. Oysa aynı “kaçırma” devinimi orada da tekrarlanmaktadır: devasa gemi, o belirsiz Şey, kayıtsız bir heyula gibi geçip gider öznenin önünden; peş peşe sahile vuran dalgalar da peş peşe geri çekilir – aşınma gerçeğinin dışında hiçbir şey söylememiş, hiçbir şey öğretmemiş olarak.

■ ■ ■

vuşur, ama aşkına değil de eski semtine, o semtin berberine kavuşmuş gibidir: kızla oğlan bütün bu aralıkta semtte ne olup bittiğini anlatırlar birbirlerine, upuzak bir şehrin alakasız bir otelinde; ve olan bitene şaşıp kalırlar, “kader işte!” derler. *Mise en abyme*: sanki kendi yaşadıklarının tıpkısını değil de, bir Yeşilçam filminin inanılmaz olaylarını anlatıyor gibidirler!

Kendi öğretmenimize dönersek: Benjamin için şehir, şehrin sokakları, girinti ve eşikleri, işaretli ve belirsiz noktaları, deneyimin, ama *erlebnis-erfahrung* olarak deneyimin asıl alanıydı, alanı bile değil kendisi. O sokaklarda korunmasız, teminatsız, kefilsiz bir “kayboluş”, on beş günlüğüne bile olsa, kişiyi garantisiz bilginin ama tecrübenin de “kristaliyle” teçhiz etmiş olacaktı. Onun döngüsü de *Kader*’deki çocuğunkine benzetilebilir: Asja Lacis’in (ve başkalarının) peşinde, görerek/görmeden, bakarak/bakmadan, hep sürüklenerek, bir uyurgezer gibi. Bir noktada kendini öğretmen de sanmaya başlayan öğrencisi, Adorno, şiiri belki Benjamin’den de çok seviyor, ama şiirselliğe katlanamıyordu. O skandal cümlelerin (“Auschwitz’den sonra şiir yazılmaz”) makul bir tercümesini, cümlelerin kendisinden on küsur yıl önce *Minima Moralia*’da vermişti: deneyim hakkında dişe dokunur bir şeyler söylemek istiyorsanız deneyimin kendisiyle değil onu imkânsızlaştıran şeyle, sermayenin soyut, deneyimi dışlayan Gerçeğiyle ilgilenin.

Uygulanabilir bir öneri miydi bu, emin değilim. Şiir/roman/öykü/oyun yazmayın, resim hiç yapmayın, *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*’yı bir kez daha okuyun ve tekrar yazın, ama hiç süslemeden ve mümkünse “Giriş” kısmından da öteye geçmeye çabalamadan. En kalın haliyle Adorno: Pol Pot’un Avrupalı varyantı: varolanı belki “mahkûm” etmiyor (içten içe cezaevine konulmasını istese de) ama burun kıvrıyor: olanın betimini küçümsüyor, ama olması gerekene ve nasıl söylenebileceğine dair tek kelime etmiyor. Böyle böyle ustasının temel sezgisini de kaçırmıştır: tahkiye edilmesi veya “canlandırılması” çok zor bir şeyin (sermayenin ve düzeninin) Gerçeğinin yine de görece yalansız bir şekilde *temsil edilmesi* mümkün kılan bir araştırma ve yazma tarzı olarak alegori.

Böyle bir soyutluk düzeyinden daha somut, daha aşına bir edebi düzeye geçerse şunu söyleyebiliriz: alegori de birtakım figürlerle, mecazlarla çalışır. Benjamin’i izleyerek onu çeşitli mecazlar arasında bir mecaz olarak değil de bütün öbür mecazların işleyişini ve değerini belirleyen bir genel yöneliş olarak aldığımızda bile, kendine özgü bazı figürasyon tarzlarına, bazı simgelere, bazı *emblemlere* ih-

tiyacı vardır alegorik niyetin. Şehir Geçgin’de alegoriktir, evet: ama bu genel alegorinin bazı özgül ve sabitleşmiş figürleri vardır. İzleyen bölümde böyle üç “görüntüyle”, üç şifreyle uğraşacağız, *Kapital* konusuna geçmeden önce: bir duygun beden, hassaslaşmış bir diş gibi kendini duygulanıma teslim etmiş bir *beden*; ölü mü canlı mı olduğu, can mı çektiği yoksa meydan mı okuduğu tam anlamıyamayan bir bitki örtüsü, huzursuz, galvanize olmuş, sorunlaşmış bir *doğa*; ve Geçgin’de sık sık karşımıza birer metafor olarak çıkan o “hayaletsi” şekiller ve olaylardan sonra nihayet hayaletin kendisi, bir şahsiyet olarak *hortlak*. Bu figürler yine Benjamin’in deyişiyle bir “takımyıldız” oluşturur: okunurluklarını, görülürlüklerini birbirlerine borçludurlar.

IV

De Ta Fabula Narratur?

*bir-onaltı, bir sekiz
üç-onaltı, bir çeyrek
(neden onaltı tanrım, onyedi olsa)*

TURGUT UYAR

ŞEHİR BİR LABİRENT olarak sunuluyordu *Kenarda*'da, demek bir bilmece, bir muamma, çözülmeyi bekleyen bir sır, *çözülmek için* kurulmuş bir şifre. Ama çözülemiyor, çünkü labirentin eksik merkezine bir türlü erişilemiyordu. Merkezde mitik canavar yoktu, ama merkezin “boş” olduğu da söylenemiyordu, çünkü romanın simgesel ağına “olmayan bir merkez” deyimiyle kaydedilen bu yere varmak ve orada bir şey olup olmadığını görmek mümkün değildi. Çekirdeğine ulaşmak isteyen tekrar kenara yönelen bir şehir. Kendi kendini hep yeniden-üreten bir muamma. – Genç eleştirmen Derviş Aydın Akkoç, 2013 Gezi direnişinin henüz yatışmamış olduğu bir tarihte yazılmış ve önemli saptamalar içeren bir denemede, şifreyi kırmanın yolunu gösteriyor: alegorist bu kez eli boş dönmeyecektir, Geçgin'in şehir alegorisinin nihai bir anlamı, bir *göndergesi* vardır: kapitalizm.¹ Ama artık sadece üretim ve ticaretle sınırlı bir sistem değildir bu, hayatın dokusuna, “gözeneklerine”, *hayatın kendisine*

1. D. A. Akkoç, “İnsanın Geleceği Yoktur: Yarınsız Bugünlerde Yaşamak”, *Birikim*, sayı 296, Aralık 2013.

nüfuz etmiş bir kapitalizmdir: Marx kadar, belki daha çok, Michel Foucault'nun da kapitalizmi: ekonomi-politiği biopolitiğin içinde özümsemiş bir sistem. Ve kendisi de bir şifre-kırıcı, bir büyü-bozucudur. Bu ilginç yazıdan bazı pasajlar aktarmalıyız:

Kapitalizm, uzunca bir süredir muamma addedilen “insan doğasının” şifrelerini, acımasız kâr mantığı uyarınca kırmıştır. İnsan doğasının iyiliği yahut kötülüğü meselesi kapitalizmin hiçbir surette umurunda olmamıştır. Kapitalizm *bedeni* yönetmenin bilgisine talip olmuş; bu esnada insanın doğasını temellendiren tüm *arzular* ele geçirilmiştir. Arzuları kâh kamçılayan kâh bastırıp yok eden devasa iktidar mekanizmaları tesis edilmiştir. Kapitalizmin asli pazarı ilhak edilmiş insan bedenidir. Kapitalizm sömürünün, aşağılamanın, haysiyeti yerle bir etmenin sinsi yollarını –hayat üzerindeki tasarrufunu– tahakkümü altındaki insana neredeyse kanıksatmıştır.

Kim ne derse desin, insanın arzu vasatındaki yıkımı şimdiye kadarki en esaslı krizdir. Dünyayı olduğundan başka hallerde kurma niyetindeki karşı-siyasetlerin meselesi de burada düğümlenmektedir. İnsanın bedenindeki “her sinir” harap edilmişse, nasıl ve hangi saiklerle harekete geçebilir, yerinden kımıldayabilir ki? Bu kriz asla insan mefhumuna dışsal değildir, bilakis içseldir, âdeta bir zehir gibi de kana karışmıştır. Bu nedenle “hangi insan” sorusunu sormak, umudun hayatın tenhalarında maya tutmaya çalıştığı –o hâlâ direnen– bedenleri mercek altına almak artık kaçınılmazdır... Lakin bunun için madalyonun öte yüzüne de bakmak gerek: kapitalizmin bacaklarından çengellere astığı insanların, yani hesapsızca kurban edilen bedenlerin vaziyetlerinden söz ediyorum. Çengellenmiş bedenlerin salındığı mekânlar *kentlerden* başkası değildir: Ayhan Geçgin'in *Gençlik Düşü* romanında kanlı bir “mezbaa” olarak tanımladığı kentler. Bu denemede insanın *şimdiye hapsolma* hikâyesini, bu hikâyenin dramatik çatısını oluşturan çıkişsızlık, hissizlik, soğukluk, kararsızlık hallerini, ezcümle kapitalizm karşısındaki insanın derin çaresizliğini Ayhan Geçgin'in tasvir ettiğı şekliyle kapitalizm olgusu ve beden/arzu ilişkisinden hareketle resmetmeye çalışacağım. Ayhan Geçgin gerek *Gençlik Düşü* gerekse *Son Adım* romanında kapitalizmin geleceğinin *şimdide* çoktan yürürlüğe konduğunu öne sürmektedir. Kolektif ve bireysel düzlemlerdeki varoluşları, varlık alanından çekip alarak hiçlik girdabına gömen tarihin saatli bombası çoktan patlamıştır: İnsan tarifsizdir, dahası yerleşebileceğı, kaçıp sığınabileceğı bir gelecek imgesi kalmamıştır. Artık ne yapılacaksa bu dünyada ve *şimdide* yapılacaktır.

Geçgin'in yapıtının bazı en önemli kavram ve imgelerine işaret ediyor Akkoç: tutuklanmış, rehin alınmış bir beden; çıkişsız bir şehir;

mutlaklaşmış, ebedileşmiş bir şimdi. Yeterince açılmamış olmakla birlikte, bir şifre-kıncı ya da *anlam tasfiyecisi* olarak kapitalizm de önemli bir ipucu bu bağlamda. Gelgelelim, belki ilk romanı okuma kapsamının dışında bıraktığı için, o edilgin, tutuklanmış bedenin aynı zamanda bir haz ve hisleniş cihazı (“kamaşmalar”) olduğunu görmüyor; “ne yapılacaksa bu dünyada ve şimdide yapılacaktır” derken Geçgin’in kahramanlarının ne ölçüde üstlendiğini tam bilemediğimiz bir “kurtuluş” fikrinin dünyeviliğini vurguluyor, ama böyle bir süregelen şimdinin Geçgin’in kavramsal ağına bir bela, bir illet olarak kaydedildiğini unutabiliyor; ve tam da Taksim direnişinin ertesinde yazmış olmasına rağmen, “kent” meselesini de işlenmemiş bir halde bırakıyor. Ama Akkoç’un “bir roman incelemesi olmadığını” kendisinin de bir dipnotta² belirttiği bu denemeye haksızlık etmek istemem. Geçgin’le ilgili daha önce çıkmış yazılarda pek göze çarpmayan “atık” ya da “artık” kavramını ilk vurgulayan Akkoç’tur: “kapitalizmin kentlerdeki çirkin sureti[nde] hayat artıktan ibarettir, ortalığa saçılmıştır.” *Gençlik Düşü*’nden şu pasajı aktarıyor Akkoç, önermelerinin metinsel dayanağı olarak:

İstanbul denen bu gri kente, insanların arzuları, istekleri, düşleriyle büyüyen bu aç bataklığa bakıyorum. Hayır, gördüğüm bir kent değildi. Gördüğüm parçalanmış gövdeler, sürüklenen cesetler, yıkıntılar, göçükler, moloz tepeleri, dev yarıklar, kokuşmuş bir mezbahaydı. Kısılp kalmış, kasılmış, debelenen yığınlar, yarı yarıya ölümler, açlar, damsız topraksızlar, çöplüklere, parklara, bina aralıklarına, geceye sığınanlar, kentin dalgalı sularında bir an görünüp ardından bir daha belirmeksizin yitenlerdi. İnsan artığı yaşamlar, canlı ölümlerin mezar çukuru, ölüyü diri tutan tutkularıyla –nefret, hınç, korku– canavarlarını büyüten, birbirleri üstüne salan, birbirlerini boğazlamalarını isteyen, izleyen, onların kanları, teri, ahları, çığlıkları, akılları, ruhları, yalvarmalarıyla beslenen kara bataklık... Ama yalnızca bir bataklık değil, ... aynı zamanda bir fabrika, uğultulu, gürültülü, homurtulu, pis kokulu, çalışan, işleyen, acımasız çarkları dönen, yıkım üreten bir fabrika.

2. “Bu yazıda roman incelemesi yapmayacağımı belirtmeliyim. Daha ziyade Geçgin’in kullandığı kimi mecazları düşünerek yaraya tuz basmak, şimdideki hal-i melalimize dair dilimin döndüğünce kelam etmek maksadındayım. Elbette kapitalizm ve arzu izleklerinin dışında pek çok açıdan Ayhan Geçgin uzun uzadıya üzerinde durulması gereken çok güçlü bir edebiyatçı... Geçgin üzerine derli toplu bir deneme boynumun borcudur.”

Burada (ve başka yerlerde) “kapitalizm” sözcüğü geçmiyor ama, sosyalizmden söz edilmediği de açıktır: insanların arzuları yüzünden yakalandıkları bir çark, bir fabrika ki, hammaddesi insan tutkuları ve ürünü de atıklaşmış insanlar ve canlı ölülerdir. Bir kapitalizm betimiyse bu eğer, daha çok 1960 sonrasının “tüketim kapitalizmiyle” ilgili olmalıdır. Çünkü insanlar başından beri sadece kendi arzularıyla yakalanmadılar sermayenin döngüsüne, başlarda hiç öyle yakalanmadılar: çoğu zaman cebri mülksüzleştirmeler, topraksızlaştırmalar ve sürülmelerle oluştu, sonradan bir kısmı tüketici haline de gelecek olan modern proletarya.³ Ve zaten “açlar, damsız topraksızlar” terimleri de konunun tüketime indirgenemeyeceğini belli ediyor: *Kenarda*’nın başında betimlenen “semt AVM’si”nin yetersizliğini yazarın kendisi de vurgulamıştı. Bu yüzden bir Benjamin *flâneur*’ü değildir Geçgin’in aylağı, alışveriş etmez, koleksiyonculuk yapmaz. Hatta çok “meraklı” da değil gibidir. Daha özgül bir kıyas noktası arandığında bunun da ikiye bölündüğü, kutuplaştığı görülür: bir uçta Gorki’nin çulsuz gezgini, öbüründe her şeyden elini eteğini çekmiş yaşlı Rousseau’nun “yalnız yürüyüşçüsü”. Ama metinden çok uzaklaşmayalım.

Geçgin’in *Gençlik Düşü*’nün başlarından aktardığı öfkeli pasaj, bize “kapitalizmin” şifre- ve düş kırıcılığı kadar, hatta daha çok, *roman* kahramanının kendi kırılmış düşünüyü, Ankara aralığından sonra döndüğü büyük şehirde kapıldığı yeis ve hayal kırıklığını veriyordur bana kalırsa. Ama bana kalmasına gerek yok, *romancının* kendisi de o pasajın öncesinde tastamam bunu söylemekteydi: eskiden beni heyecanlandıran, düşlemlere kıskırtan bu şehir artık zerre kadar ilgilendirmiyor beni. Şu halde eskiden heyecanlandırıyordu, kamaşmalar içinde bırakıyor, hatta şehrin olası merkezine üst üste seferler

3. Sosyoloji, Tocqueville’den başlayarak, kapitalizmin dinamiğini bir “imrenmeler tarihine” indirgeme eğilimindedir, bir arzu-engellenme-*ressentiment* öyküsü. Bu öyküde cebir ve şiddet, başta değil ortada yer alır: insanlar önce aynı şeyi arzu ediyor, sonra da o şeye kendileri sahip olmak için çatışıyorlardır. Marx’ın bir “öykü” olmayan çünkü tahkiye edilemeyen *analizindeyse* cebir kurucu öğedir. Bkz. *Kapital I*’in “Sözde İksel Sermaye Birikimi” bölümü. Öte yandan, imrenme ve taklidin zaten sermayeden çok daha eski bir tarihi vardır, Fransız Devrimi’nde “eşitlik” fikrinin yayılmasıyla yeni yoğunluk ve keskinlik edinmiş olsa bile (kendi yerlerine razı olmayanlar daha önce de yok muydu?).

düzenlemeye kıskırtıyordu. Akkoç bu kızgın yeisle ilgili cümleleri de aktarıyor, aynı pasajın devamından:

Bu kent, bu ülke, bu dünya, üzerinde her gün umutsuzca yinelenen bu didişme, bu kör dövüşü umurumda değildi. İsterse bir felaket gelsin, yerle bir olsun kent, tepelerine kadar cesetlerle dolsun, vadileri ölümlerle kaplansın, kurtçukların bayramı başlasın beni ilgilendirmiyordu. Şimdiki durumdan daha mı kötü olacaktı ki, hayır, görünmez felaketimizi, zaten yerle bir olmuş kenti, bu mezbahayı, saçılmış bu gövde parçalarını açığa çıkaracaktı. Gövdemdeki her canlı sinir çoktan ölmüşken, yürüyen bir felakete dönüşmüşken hangi felaket etkileyebilirdi beni artık.

Burada tam tanımlanamayan bir felaketten söz edilir, kayıtsızlık vurgulanır – ama şehrin “anlamına”, alegorik göndergesine (kapitalizm) erişilebilmiş midir? Tam tersine, aldırışsızlık da *Kenarda*’nın sonundaki Beşiktaş rıhtımı sahnesinin daha “şiirsiz” terimlerle tekrarıdır: orada varamamış olarak seyrediyordu, burada varamamış olarak sırt çeviriyor. *Gençlik Düşü*’nde kapitalizmin yarattığı toplumsal/kültürel dönüşümlerle ilgili kısımlar vardır (eski “solcu” akrabaların 80 sonrasının neoliberal düzenine ayak uydurma çabalarıyla ilgili bazı tatlı pasajlar); *Son Adım*’da birtakım işyerlerinde nefret ettiği ve anlamlandırmaya da çalışmadığı bazı ufak tefek masa işleri yaparken (daha çok da kaytarırken) izleriz adamı. Ama bir “*üretim tarzı*” olarak sermayeyle, *maddi* üretimin kendisiyle sadece ilk romanda karşılaşırız. Ve bu meselenin alışılmış edebi sunumuna çok da uygun olmayan bir tarzda.

Bir “Aşırı-Gerçeklik” Olarak Üretim

Romanı yerleştiren büyük gerçekçi ve natüralist gelenek içinde (Zola hariç) *sınai* emek pek gösterilmez. Sanayi işçisi vardır ama çalışırken değil de iş-dışı hayatında, evinde ya da sokakta görürüz onu, mücadele ederken, barikatta veya işten kaytarırken. Türkçenin kendi gerçekçi geleneğinde de bir mahcubiyet, bir geri durma sezilir bu noktada: ne Kemal Tahir, ne sonraki “şehir romanlarında” bile Yaşar Kemal, ne de Fakir Baykurt, bir romansal sahne olarak imalathane-ye odaklanmışlardır.⁴ Modernist yazar için de maddi emek, ama

özellikle sınai emek, aletler ve teknoloji çoğu zaman bir korku imgesidir. *Aylak Adam*'dan: "Pencerenin ötesindeki puslu yoldan geçen taşıtları tıklım tıklım dolduranlar, *çelik takırtısının insan sesini boğduğu* fabrikalara, derin, karanlık maden kuyularına gidiyor gibiydiler. Tıkanıklılar. Bezgindiler. Güneş çıksa, yıkanmış taşlarda bir ışısa..." (*abç*) Fabrika insani deneyimi reddediyor, bir "ışışma" (bir "şiiressellik") edinemiyor, bir hikâye tohumu sunmuyor gibidir.⁵

Orhan Kemal'le girilir romansal fabrikanın içine. Özellikle *Ek-mek Kavgası*'ndan (1949) *Kardeş Payı* (1957) ve *Dünya Evi*'ne (1958) kadar süren ilk döneminde. Orhan Kemal, Geçgin'in açık *intertéxte*'lerinden tek "yerli" olanıdır (*Gençlik Düşü*'nde bir bölümün epigrafı olarak geçen Necatigil dizeleri dışında). Daha "üst" bir sınıftan gelmekle birlikte kendisi de 1930'lardan sonra Adana çevresinde dokuma fabrikalarında işçilik yapan O. Kemal tam da "işçi edebiyatı" bağlamında Geçgin'in dolaysız gönderi noktasıdır. *Gençlik Düşü*'nde, romanın yazıcısı, kendisiyle ve edebiyatla ilgilenen genç bir çiftin bulunduğu bir aile yemeğini aktarıyor:

O sıralar bir öykü yazmış, okuması için ona vermiştim. Yemekten sonra herkesin ortasında öykümü çıkarıyor, bana geri veriyor. "Buradakilere de okusana," diyor. Utanıyor, sıkılıyorum. En çok da, açık, babam olduğu için. Israr ediyor, babam da "Okusana oğlum," diyor ... utana sıkıla okuyorum. Bir süre sonra kendimi öyküye kaptırıyor, oradakileri unutuyor, içimden geldiği gibi okuyorum. İki sayfalık bir öykü bu. Deri işçilerini anlatıyor. O sıralarda okuduğum Orhan Kemal'e özenilmiş, onu taklit ediyor. Öyküyü bitiriyorum. Çevremdekilere bakıyorum, öyküm onları anlaşılan etkiliyor, şaşırtıyor. "Nasıl buldun?" diye babama soruyor akıl hocam, şüphesiz bundaki kendi payını düşünerek, ne de olsa okumaya başlamamı o sağlamıştı.

4. Türkçenin ilk "işçi romanı" olarak sunulan Mahmut Yesari'nin *Çulluk*'u da (1927) Cibali Tütün Fabrikası'nda çalışan bir kişinin kişisel (gönül) maceraları hakkındadır ve zaten sahne hemen İstanbul'dan Anadolu'ya kayar.

5. Batı modernizminde "tehlikeli işçi" figürü daha sık görülür. Alman ekspresyonizminin en güçlü romancısı Alfred Döblin'in *Berlin Alexanderplatz*'ı (1929) şöyle başlar: "Bu kitap Berlin'de eski bir çimento ve ulaşım işçisi olan Franz Biberkopf'un öyküsünü anlatmaktadır. Bazı eski olaylar yüzünden bir süre yattığı cezaevinden yeni salınmış ve Berlin'e dönmüştür ve mazbut bir hayat sürmeye kararlıdır." Ama kitapta Biberkopf'u çalışırken değil, haydutluk eder ve bazı vahşetler yoluyla bir tür "selamete" erişirken izleriz. Alet burada da sahne dışıdır.

“Güzel,” diyor babam, “vallahi şaşırdım, heyecanlandım.” İşte şu sözcük birden beni çarpıyor: *heyecanlandım*. Bir kez babamın hiç kullanmayacağı, daha doğrusu kullanacağını hiç düşünmeyeceğim bir sözcüktü, ikincisi babamın heyecanlanması, üstelik benim yaptığım bir şeyin sonucu heyecanlanması beni... [pasa jı sonlandıran üç nokta metne ait – O.K.]

Ama deri işçileriyle (ve başka sektörlerdeki işçilerle) ilgili tasvir, bu romanda değil de öncekinde, *Kenarda*’da ortaya çıkar. *Gençlik Düşü*’nün anlatıcısı/başkişisi, geçmişinde işçilik de olan bir öğrenci eskisidir ve şimdi yazarlıkla uğraşmakta, otobiyografik özellikler içeren bir roman yazmaya çalışmaktadır. Aktardığımız cümleler, geçmişte “Orhan Kemal gibi” yazmak isteyip de sonunda başka türlü yazmış olduğunu, başka türlü yazmak *zorunda kalmış* olduğunu bilen birinin sözleridir. *Kenarda*’daki deri imalatı sahnesi:

Bir keresinde babasına Dedenin ölümünü haber vermek için yine aynı kısa yolu izleyip, rayları aşıp, mezarlıktan geçerek çalıştığı fabrikaya gitmişti ... Burada çalışan işçilerin hepsi dizlerine kadar uzayan mavi çizme-ler, deriden eldivenler, kalın naylondan yapılmış önlükler giyerlerdi. Giysilerinden dolayı olduklarından daha iri görünür, ay yüzeyindeki bir uzay adamı gibi ağır hareket ederlerdi. Büyük gürültüyle çalışan makinelerin arasından geçip, kalasların üzerinden yürüyüp birikintilere girmemeye çalışarak ilerde kalın önlüğü, kafasına geçirdiği naylondan kukuletası ile makine önünde çalışan bir adama yaklaşıyordu. Adam deriyi çevirerek uçlarını makineye sokuyor, bir pedala basıyor, hızla dönen bir silindir yukardan inip vınlayarak deriyi tıraşlıyordu. *Toz halindeki parçaları* kenara fırlatıyor, kenarda parçalardan oluşmuş yumuşak bir deri tepciği yavaş yavaş yükseliyordu. Adama doğru yaklaşırken adam onu fark etmiş, işini kesip ona doğru yönelmişti. Tam babasını sormak için “amca...” demek üzere ağzını açmıştı ki, şaşıarak babası olduğu görmüştü. // Birbirine bitişik fabrika binaları, binalar arasındaki daracık sokaklarıyla bu yer ona büyüleyici geliyordu ... Arka sokaklara doğru sesler kesilir, buralar ıssızlaşırdı. Ara sokakların bazıları tıraşlanmış deri tozlarıyla diz boyuna kadar kaplı olur, kenarlarda biriken kümeler havalandırmalardan esen rüzgârla sürekli yükselip alçalır, birbirlerine karışıp dönerlerdi. Bu ara sokaklardan özellikle geçer, deri tozları ayakları altında bir sis bulutu gibi açılıp dağılır, *olağanüstü bir şey beklerken* her zaman olduğu gibi kendisi dışındaki tek yaratık koca lağım faneleri olurdu. Sadece sokaklar değil fabrikalar da büyüleyiciydi; deri parçalarından oluşan pamuksu yumuşaklıkta tepciler, ilaçlanmış derinin tutup sıkma arzusu uyandıran kayganlığı, içindeki suyu çalkalayarak dönen

büyük tahta dolaplar, türlü makineler (deri önce çevresinde dört ya da beş işçinin ayakta çalıştığı, bel hizasında, yatay durumdaki ince, dikdörtgen bir tel zemin üzerinde demir mandallarla çekilip gerilir, bir el hareketiyle, ritmik, sert bir dokunuşla tel zemin kendi eksenini çevresinde yüz seksen derece döndürülür, bir deri de aynı biçimde bu tarafında gerdilir, sonra da dikey konuma getirilip kurusun diye biraz öteki tarafından alınmak üzere, yine hafif ama sert bir vuruşla içinde buna benzer birkaç dikdörtgen zeminin bulunduğu ve içini merak ettiği büyük makineye doğru küçük raylar üzerinde yollanırdı), şalterler, büyük açma kapama kolları, delikler, su kanalları, geçitler, işçilerin hızlı, canlı ritmik hareketleri çatı katları (derilerin üstüne yatar güneşlenirdi) tüm binaları ve sokaklarıyla sahibiymiş gibi girip çıktığı, özgürce gezip dolaştığı, sınırlarını merak ettiği tüm bu uçsuz bucaksız yer... (abç)

Bir edebi ve ideolojik skandal belirliyor burada (birkaç sayfa ilerde dokuma tezgâhları da benzer bir betimlemeye konu olur). Sınai emeğin anlatılması sık görülmez, anlatanlar da genellikle taraftır. Taraf olmamak nerdeyse imkânsızdır çünkü *başkası için* çalışmak girmiştir işin içine; çalışan, çalışmasından hep çırak çıkacaktır. Ama burada “taraf” teriminin tuhaf konumuna da işaret edelim: taraf deyince hep *taraf*lar anlaşılır, çoğu zaman da iki taraf, tarafeyn. Fabrikada da iki taraf vardır, işçiler ve patron, emek ve sermaye (“ortadakileri” şimdilik denklem dışı bırakalım, iki taraf için de problemidir). Öyleyse fabrika anlatılarına yönelik iki farklı beklenti olmalıdır, iki karşıt emek-anlatısı modeli: işçilerininki ve patronlarınki. Oysa işçilerin bir *sınıf* olarak siyasal ve kültürel sahneye çıktığı on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren herhangi bir “kapitalist emek anlatısı” örneği hatırlıyor muyuz? Demek iki tarafı olan bir konuya ilişkin tek bir şekillenmiş edebi beklenti vardır ve o da esas olarak şu noktaya odaklanır: şimdiki sömürüyü, şimdiki acıyı, gelecekteki toplumsal kurtuluşun delili ya da garantörü olarak sunmak: “ölüyoruz, demek ki yaşanacak”, İsmet Özel’in solcu zamanından kalma bir şiirinde söylediği gibi. Şu halde fabrika anlatılırken ya acıdan, cebirden söz edilecektir, ya da (veya aynı anda) mücadeleden. Bu noktada aletler ve iş sürecinin kendisi sorun çıkarır: kapitalizmde teknoloji karşı tarafın, kapitalistin mülkü ve işaretidir, cisimleşmiş sermaye. Öyleyse işe değil, “insana” odaklanmalıdır kendisi de bir taraf ya da katılımcı olan yazar.

Ama *Kenarda*'nın yazarı hangi taraftandır? Emegi, fabrikayı anlatmayı seçtiğine göre “bu” taraftan. Oysa alıştığımız biçimiyle “insan faktörü” dışarda bırakılmıştır; hümanizmi mümkünse hiç elden bırakmayan bir solcu zihniyet açısından bakıldığında tümüyle nesnel, hatta doğal bir süreç olarak görünür imalat.⁶ Anlatıcı bir *manzara* gibi seyrederek bu işlemleri: katılımcı değil gözlemcidir.⁷ Emek süreci bir yandan nerdeyse “Taylorist” bir bakışla en küçük nesnel ve ölçülebilir parçalarına ayrıştırılır, ama bir yandan da izleyen çocuğa belirgin bir duyusal haz verir (“ilaçlanmış derinin tutup sıkma arzusu uyandıran kayganlığı”). Bu insansız süreç *büyülemektedir* müstakbel aylağı. Tozların arasında “olağanüstü bir şey” olacak beklentisiyle dolaşıyor, “tüm binaları ve sokaklarıyla *sahibiymiş gibi* girip çıktığı, *özgürce* gezip dolaştığı bu uçsuz bucaksız yerin” sınırlarını merak ediyordur. Öyleyse yukarda denklemin dışında bıraktığımız “ortadakiler” kategorisini (patronla işçi arasında yer alanlar, teknisyen ve mühendisler, vb) tekrar devreye mi sokmalıyız burada? Geçgin'in anlatıcısı, sınıfsal olarak bu orta gruba mensup olduğu için mi iş mekânını “*sahibiymiş gibi*” dolaşmaktadır? Hayır, o da orada çalışan kol işçilerinden birinin çocuğudur ve zaten oraya babasını bulmak için gitmiştir. Üstelik bu çocuk da daha sonra (ikinci ve üçüncü romanlar boyunca) karşımıza bir işçi olarak çıkacaktır.⁸

6. Ama bunun insanla alet veya özneye nesne arasında bir ilişkiyi, bu terimleri mutlak bir karşıtlık olmaktan çıkaran daha “uyumlu” bir ilişkiyi çağrıştırdığını da ileri süreceğim aşağıda.

7. “Katılımcı-gözlemci” karşıtlığı, Lukács'ın Zola'yı ve natüralistlerle modernistlerin tasvir tutkusunu eleştirirken geliştirdiği bir argümandır. Bu kısmın daha uzun bir versiyonunu oluşturan bir denemede (“Gevşek Emek”, *Duvar*, 2014) Geçgin'in emek betimlerini başta 1930'lu yılların Lukács'ı olmak üzere, Ortodoks Marksizm ve sosyalist gerçekçiliğin işçi ve fabrika anlatılarından beklentileri çerçevesinde tartışmaya çalıştım.

8. Geçgin'in adamı, ikinci romanda zaman zaman ailesinin işine de yardım eden bir öğrenci, üçüncüdeyse zaman zaman öğrencilik de yapmış olan bir geçici işçi, bir “prekarya” mensubu olarak belirir. *Son Adım*'dan: “Bir süre işsiz güçsüz dolaştın. Önceleri mahalle arkadaşlarına ayak uydurmaya çalıştın. Bir defa –onlarla birliktesin diye zorunlu olarak– bir kavgaya karıştın. Kavgada tek bir yumruk atmadın, ama bıçaklanan sen oldun ... Sonunda iş aramaya koyuldun. İş bulmak kolay değildi. Zaten asgari ücretten fazlasını vermiyorlardı. Fazla şansın da yoktu. Yazın bir tatil kasabasına gidip orada üç-dört ay garson olarak çalıştın. Geri döndün. Mahalleden bir arkadaşın içecek firmasının birinde plasiyer olarak çalışıyor-

Geçgin'in romanları, sosyolojik açıdan bakıldığında, bir *sınıfsal akışkanlık* eğilimini işaretler: aralarında anlatıcının babası ve dedesinin de olduğu emekçiler, bir süre başkalarının yanında çalıştıktan sonra kendi işyerlerini açmakta, bazıları tutunmakta, bazılarıysa tekrar eski konumlarına dönmektedirler. Ailenin bir kolu işverenken, bir kolu hâlâ (veya tekrar) işçidir. Bunun, 1950'lerden itibaren şehirleri dolduran insan kitlelerine ilişkin "gerçekçi" bir gözlem olmadığını söyleyemeyiz. Geçgin bu açıdan yine Orhan Kemal'in ve *Buzdan Kılıçlar*'ıyla Latife Tekin'in açtığı yoldan gitmiştir: sınıf atlama isteği ve küçük de olsa ihtimali, bizzat sınıfsal deneyimin tanımlayıcı bir öğesidir onda da. Ama bir sınırın varlığı en başından beri hissedilir: o ihtimali hep boşa çıkaracak "uğursuz" bir etken iş başındadır, ampirik sosyo-ekonomik verileri aşan bir tür "yazgısallık." Geçgin'in yapıtını baştan sona kat eden o *felaket* motifi, anlatıcının bu noktada herhangi bir yanılsama, bir yükselme/ilerleme umudu beslemesini imkânsız kılmıştır.

Şu halde hayır, bir sınıfsal ara kategoriye mensup olmanın ifadesi değildir o kışkırtıcı "nesnellik". Ama alttan alta işleyen güçlü bir polemik niyeti sezilir, emek betimlerinin uzunluğu ve vurgulu nesnelliğinde de kendini ortaya koyan bir tartışma yükü. Hücum kısmen belli bir sosyalist anlayışa, kahramanın "gözlemci" değil de "katılımcı" olmasını öngören bir sosyalist realizme karşıdır ve hedefine ulaşır: katı zıtlık yerinden oynatılmıştır: anlatıcının kendisi de bir işçidir, buna rağmen üstüne vazife olmayan aylaklıklara yöneliyordur. (Aylaklık, ancak buna imkânı olan sınıflarda mı hoş görülür?) Ama Ortodoks Marksizmin gerisinde, onu kısmen içeren ve aşan daha geniş bir muarız da vardır: hümanizm. Şu uzun pasaj işaret eder oraya, yukardaki üretim kısmından hemen önce gelmiştir:

Tren Kumkapı'ya kadar kıyı boyunca sarsılıp titreyerek, vagon ışıkları yanıp sönerek çoğu ya sarhoş ya da çok yorgun olan gecikmiş birkaç yolcusuyla takırdayarak yol alırdı. Kumkapı ve Tozkapı'da kalabalık bir işçi

du. O söyleyince oraya başvurdun. Bir yıl kadar orada çalıştın. Ayrıldın. Bir yıl kadar daha boş gezdin, ne yapacağım diye kara kara düşünmeye başladın. Bir akrahanın yanında Topkapı'da bir matbaada işe girdin ... Bir yıl kadar orada çalıştıktan sonra akrabaya bulaştığına pişman olup ayrıldın."

topluluğu sabırsızlıkla treni bekliyor olurdu. Bunlar atölyelerde çalışan işçilerdi, yıllar önce Taşlıbağ'da deri fabrikalarında çalışan işçilerle ya da şimdi kent dışında Çorlu ya da Gebze'de toplanmış fabrikalarda çalışan, *fabrikaların çevresinde kurulmuş asker bölgelerinin denetimi altındaki gettolarında* yaşayan işçilerle aynıydılar. Aynı yüzler, aynı duruşlarla birbirlerinin aynısı olarak çoğalıyorlardı, ne mekân ne de zaman hiçbir değişikliğe yol açmıyordu, aynı hava, aynı yer, aynı *burgaç*, değişmeyen bu yüzden zaman dışı ya da zamanın bittiği izlenimini veren, aynı aralıkta uzayıp giden hareketsiz toprağa çivilenmiş zaman... Tren istasyona yaklaştığında hareketlenip kapılan açılır açılmaz içeriye atılan, tüm eylemlerinde çalışırken, yürürken, yemek yerken gösterdikleri acelecilikleriyle vagonları dolduran onlardı. Çalışan ve sadece çalışmak için varolan *bedenlerden* oluşmuş ayırt edilmez yığının bir parçası şimdi koltuklarda, ayakta kapı yanlarında, kordorda, köşelerde kümeleşmiş, yol boyu konuşup şakalaşıyor, biri diğerine laf atarak dalaşıyordu. Hiçbir boşluk, atlama, sürtme yoktu, bir dişlinin dönerek öteki dişliye geçmesi gibi düzenli bir hareketle fabrikada çalışıyor, trene binip eve dönüyor, uyuyor, ertesi sabah uyanıp işe geliyor, aynı *döngüyü* tamamlıyorlardı ... Çalıştıkları sürece vardılar, varolmak için de çalışmak zorundaydılar – ta ki beden çalışamaz duruma gelip atılana kadar. Aynı şey onları hem canlı hem de ölesiye güçsüz kılıyordu. (abç)

Burgaç, döngü, anaför: Ne çok gönderme, ne çok tartışma ucu var bu yoğun pasajda, hepsi de Marksizmin işçi anlatılarıyla ilgili taleplerini hem karşılayan hem boşa çıkaran. “Aynılaşıma”, sömürüye karşı bir kolektif karşı çıkışın maddi temeli, bir *sınıf* olma hali, bu satırlarda ortaya çıkar; gelgelelim, bu insanlar *fazla aynıdır*, içlerinden bir öncü kategorisinin sıyrılmasına izin vermeyecek kadar farksızlaşmış bir “yığın” (sosyalist söylemin gururlu deyimi “kitle”dir, buradaysa sadece yığın var). *Gençlik Düşü* ve *Son Adım*'dan önce ilk kez bu satırlarda “asker denetiminde” ve “getto” gibi terimlerle kendini hissettiren etnik sorunu, Kürt sorununu da şimdilik bir kenara bırakalım (ki bu konu da en azından *Türk Marksizminin* hep yolunu şaşırdığı bir alan olagelmıştır). Asıl hedef, insanların en zor, en canhıraş koşullarda bile “insan” kalabildiğine inanmak isteyen bir hümanizmdir. “Döngü” ve “burgaç” gibi sözcüklerle işaret edilen değişmezlik, o “bitmiş, çivilenmiş zaman”, ama en çok da canlılıkla ölümlük arasındaki o “insanlık durumu”, herhangi bir hümanizm için, liberali için de, reformcusu veya devrimcisi için de, ko-

layca hazmedilemeyecek bir skandaldır. Aynı şekilde, insanın –zihinden, karardan, edimden koparılarak– *bedene* indirgenmesi de. Orhan Kemal’le benzerlik ve farka bakalım şimdi.

En güçlü iki romanından biri olan *Murtaza*’nın da (1952) ilk eskizlerinden biri gibi duran “Mahalle Bekçisi Ali” (1944, *Ekmek Kavgası*) öyküsünden: “Paydos başlamıştı. Kapıdan çabucak *aranan* işçiler itişe kakışa ve büyük bir kalabalık halinde çıkıyor, bu terli ve yorgun kalabalık, ezici bir *işten sonra kavuşulan hürriyetin bütün sevinç ve ferahlığını* aşikâr eden yüzleriyle dağılıyor, bazıları kapıdan çıkar çıkmaz koşuyor, birbirini kovalıyor, yüksek sesle şakalaşıyorlardı” (*abç*). Gramerin benzerliği de belki dikkat çekmiştir: süregiden, bir dramatik çatışma ânına, bir son edime varmadan devam eden ve hep “-yordu” kipiyle anlatılan bir faaliyet, bir canlılık. *Kenarda*’da da “sadece erkek işçilerden oluşan bir semt” olan Taşlıbağ şöyle anlatılır: “alçalıp yükselen, hızlanıp yavaşlayan bir devrim içinde sürekli canlılığın havada dolaşıp durduğu, arada bir yalazlar gibi çakıp sönerek havayı titreştirdiği bir yerdi.” Canlılık, tıpkı Orhan Kemal’in paydosunda olduğu gibi, *Kenarda*’da da işçilerin “şakalaşmalarıyla, birbirlerine laf atarak dalaşmalarıyla” kendini gösterir. Daha ayrıntılıdır; ayrıntıdan korkmuyordur yazar, ne ahlaki ne de teknik açidan:

Öğle tatilinde işçiler uzun tahta sıralı masalara abanıp yemeklerini yiyip yerlerini sonrakilere bıraktıktan sonra çay ocağının önünde hasır taburelere çöker, kimi kasaların üzerine tüner, sigaralarını tüttürüp çaylarını yudumlarlardı. Yüzlerce makinenin çıkardığı gürültü kesilir, çevreye her sesin berrak biçimde duyulduğu olağanüstü bir sessizlik egemen olurdu ... Canlılık en somut haline yorgunluğun çıkarıldığı bu dinlenme anlarında kavuşurdu. Sanki her şey, bu koşuşturma, çalışma, üretim, bu yer, bu tezgâhlar, bu fabrika, hatta işçilerin kendisi bile bu geçici kısa an içindi. Gün anlamını ancak böyle anlarda kazanıyordu ... Orada burada öbekselen insanlar, bal-yalar, deri yığınları, yapılar, fıçılar, variller, makineler, han, sokaklar, cad-deler, kıpırtısızlıkla sessizliğe dikkatle dalıp gitmiş tüm bu yer canlılığın çizgilerini, hatlarını, kıpırtılarını oluşturuyor, onu açık, net, kesin ve eksiksiz var kılıyordu.

Orhan Kemal’e en çok yaklaşıp görüldüğü anda bile hâlâ çok uzaktır ondan. Orhan Kemal’in kalın ve hızlı çizgilerle verdiği şeyin böy-

le uzun, ayrıntılı bir betimlemeye konu olması içerikte de bir belirsizlik yaratır: Sözü edilen “eksiksizlik” ânı, işçilerin de susup seyrettiği bir “huşu” ânı mıdır, yoksa ancak gürültüleri ve canlılıklarıyla kendilerinin yarattıkları veya uzaktan delalet ettikleri bir özgürlük deneyimi mi? Bu noktaya bölümün sonunda döneceğiz, ama şimdiden şunu söyleyebiliriz: Geçgin’de bu “canlılığın” donuk, ölümcül bir yüzü de vardır. *İşten sonra kavuşulan bir hürriyetin bütün sevinç ve ferahlığından* söz edilemiyordur artık: iş ile boş-zaman arasındaki, özgürlük ile esaret arasındaki sınır çoktan çığnenmiştir. “Aynı şey onları hem canlı hem de ölesiye güçsüz kılıyordu.” Ve büyülenme bahsi de kısa kesilir: “Zamanla han büyümlü bir yer olmaktan çıkıp onun için de yarı açık bir cezaevine, katlanılması gereken bir cezaya, bir işkenceye dönüşmüştü.”

Kenarda’daki fabrika tasvirinin skandalını nasıl tanımlayabiliriz? Üretim mekânını bir “büyüleyici” seyir nesnesi, bir *manzara* olarak çerçevelemekte, ama çalışan insanlar için bu faaliyetin bitirici bir etkisi olduğunu da söylemektedir. Hem her zaman bekleyen ölüm vardır, hem şakalaşma, canlılık. Üretim aldırışsız bir doğal süreç gibi kendiliğinden işler, ama her şeyin üstüne telafisiz felaketin gölgesi düşmüştür. Nasıl tanımlayabiliriz? O fabrika indirgenmez bir işaret gibi, kilidi olmayan ama hâlâ ısıltılı bir anahtar gibi duruyor orada, bir tür “hiper-realist” ya da “foto-gerçekçi” yağlıboya resim gibi. Aynı zamanda, 80’li, 90’lı yılların *Gırgır* gibi mizah dergilerinden hatırladığımız o “Zihni Sinir Procelerinden” biri de akla gelebilir: bir teknik sürecin betiminde aynı anda hem Taylorist bir kesinlik ve ayrıntı bolluğunu hem de tam tersine faydasızlık ve amaçsızlığı bir araya getiren bir kurgu. Geçgin’in deri işini anlatırkenki ciddiyetinde de (gerçekçi mi yoksa şakacıktan mı olduğunu tam kestiremediğimiz bir ciddiyet) bir kullanım kılavuzundaki talimatların köpürüp taşkınlaşarak bir “Zihni Sinir Prosesine” benzetmeye başladığını ve sadece Lukács’ın o kadar önemsedığı “tarihsel yön” duygusunun değil, teknik *işlev* fikrinin de berhava olduğunu hissetmemek imkânsız. Bu bahiste son bir alıntı daha yapacağım. Artık tek bir imalathaneden değil, bütün bir fabrika bölgesinden söz edilmektedir:

Gün sürüyor, fabrikalar çalışıyor, atölyelerde kollar bir yandan diğer yana daralıp genişleyen yaylar, yarım daireler çizerek hızla gidip geliyor, üst üste yığılan deriler gibi iç içe geçmiş bedenler birbirlerinin hareketlerini alıp, sürdürüp, uzatıp bir diğerininkine ekleyerek işliyor, kesiyor, kaldırıyor, atıyor, veriyor, alıyor; yığınların, kümelerin, kütlelerin, dönen, ezen, içine çeken girdabın, kokunun, tozun, pusun, bulutun içine karışıyor, tek bir devasa kütleye, koca bir makineye dönüşerek işliyordu. Kimi kez denizden esen şiddetli bir rüzgâr ...

Gerçekçi geleneğin, natüralizmin ve oradan türeyen modernist araştırmanın fabrika ve emek betimleri her zaman simgeselleşir, bir “zor anlam”a erişir, ama erişir: Yazarın siyasal meşrebine göre, bazen kahramanın (ruh’un, tin’in) önündeki maddi engeli, ayak bağını temsil ediyordur teknoloji, bazen tam tersine (Pontoppidan’ın *Talihin*’inde olduğu gibi) bir ideal’in, daha “tinsel” bir amacın temsilcisidir, sık sık da Chaplin’de ve Alman ekspresyonist sinemasındaki gibi yeryüzündeki cehennemi simgeler. Hepsinde simgedir fabrika, bizi hemen anlamına ulaştıran. Geçgin’in atölye imgesiye herhangi bir anlama indirgenmezliğiyle orada bir aşırı-gerçek olarak parlayıp duruyor, dilsizliğiyle, ifadesizliğiyle. Bu aşırılık hem yorumu davet eder, hem de püskürtür. Önceki bölümlerde değindiğimiz o işaret motifini de (göstermeyen işaret) hatırlayalım: Ama *işaret* diye nitelenmeleri için, bu imgelerin ilkin dikkat çekmiş, merak uyandırmış, bir ilk beklenti doğurmuş olması gerekir. Görüntünün ardında “önemli” bir şeyin olmadığına saptanması, ancak ikincil, türevsel ve tamamlayıcı bir adımdır: o ilk merak ve hayranlık olmasaydı eğer, görünüşün ardındaki önemsizlik de düpedüz önemsiz, kayda değmez bir şey olarak kalacaktı. Alegori, bu ikisinin birliğidir: parıltılı ama opak, ışık geçirmez bir imge ile ardındaki gerçeğin fukaralığı.

Marx’ın Korkusu

De ta fabula narratur: anlatılan senin hikâyendir – Marx *Kapital*’de “anlattığı” “İngiliz” kapitalizminin Almanya’nın, Alman emekçilerinin de başına geleceğini Horatius’un bu deyişiyle belirtiyordu kitabın önsözünde. Haklı da çıktı bir bakıma: *Kapital*’in yazımını iz-

leyen otuz yıl içinde Almanya kıtanın en güçlü, en sanayileşmiş kapitalist toplumu haline geldi. Ama doğru seçilmiş bir alıntı mıydı bu? Yoksa yakaladığı hakikati kendi “klasik-severliğine” kurban mı ediyordu bu “*fabula*” ve “*narratur*” sözcükleriyle? Kitabın çeşitli önsözleri, Marx’ın bu konuda rahat olmadığını hissettirir. Kapitalizmin bir “*fabula*” olmadığını ve tahlil edilse bile “*narratur*” edilemeyeceğini o tarihte en iyi kendisi biliyordur. Adam Smith’in *Ulusların Zenginliği*’nden de Engels’in *İngiltere’de İşçi Sınıfının Durumu*’ndan da çok farklı bir metindir *Kapital*, tamamlanamayan ikinci ve üçüncü ciltleriyle birlikte. Kaçak bir hakikatle, tasvir ve tahkiye gelmeyen “yabancılaşmış” bir gerçekle boğuştuğunu biliyordu Marx. Horatius alıntısının ardında bu tedirginlik yatar: Sakın yanlış anlama, korkma, dikkatin dağılmasın, diyor gibidir: bütün bu “değer biçimi”, “gerçek soyutlanma” veya “fetişizm”, en çok da “fetişizm”, bütün bu soyut terimler aslında seninle, senin soyut, *deneyimlenmez* gerçeğinle ilgilidir! Artık sadece Almanlara değil, İngiliz işçilerinin kendilerine de sesleniyordur, çünkü “gerçek soyutlanma” ilk orada doğmuştur. Alıntının artniyeti de burada belirir: seslendiği tarihsel işçi hareketinin kendi hakikatini anlamaktan korkacağından korkmaktadır Marx: görünüş ve imgeyle oyalanacağından, özetle yetineceğinden korkmaktadır.⁹

Demek Marksizmin tarihsel işçi hareketine nüfuz etme sürecinin daha en başında teori ile pratik (deneyim) arasında zorunlu bir gedik açılmıştır. Burada bu tarihle ilgilenemeyiz; gediği kavrayanlar ve işlemeye çalışırken işçi hareketinin kıyısına veya dışına düşenler ol-

9. Almanca Birinci Basıma Önsöz’den: “Her başlangıcın zor olması, bütün bilimler için geçerlidir. Bu yüzden ... metanın analizini içeren kesimin anlaşılması en büyük güçlüğü yaratacaktır. Özellikle değerın tözünün ve değerın büyüklüğünün analiziyle ilgili pasajları olabildiğince ortalama okuyucunun seviyesine indirdim ... Burjuva toplumu için emek ürününün meta biçimi ya da metanın değer biçimi, iktisadi bütünün hücre-biçimidir. Bunun analizi, eğitimsiz olanlara kılı kırk yarmak gibi görünür. Burada gerçekten kılı kırk yarmak söz konusu; ama mikroskopik anatomide de öyle yapılır. Dolayısıyla, değer biçimiyle ilgili bölümleri saymazsak, bu kitabın zor anlaşılmasından yakınılamaz. Tabii bunu söylerken, yeni bir şey öğrenmek ve dolayısıyla kendi kafasıyla düşünmek isteyen bir okuru varsayıyoruz.” *Kapital*, 1. Cilt, çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan, İstanbul: Yordam, 2010, s. 17-18.

duğu gibi, zorluğu unutmaya veya çevresinden dolaşmaya çalışanlar da olmuştur. Ya da sermayenin etkisi altına girmekle birlikte üretimde ve emek sürecinin kendisinde o “gerçek soyutlanmanın” henüz gerçekleşmediği topraklarda bambaşka bir “Marksist” teori serpilmiştir. Ne olursa olsun, geçen bölümde değindiğimiz o “roman ve sahtelik” temasını dosdoğru bu gedğin içine yerleştirir Adorno. Sermayenin gerçekleşmesinin farklı evreleri ya da düzlemleri vardır: üretim, dolaşım, tüketim. Bizler, roman yazarları, okurları ve kahramanları, bunların ancak son ikisini “görüp yaşayabiliriz”. Ama üretim, somut bir ürünün üretilmesi olarak değil de sermayenin, *sermaye ilişkisinin* üretilmesi olarak üretim, nüfuz edilmez değilse bile “yaşantılanamazdır”: ona maruz kalınır, onu tahlil etmek mümkündür, temsil etmek zor, öyküleştirme imkânsız.

İşte, kapitalist üretimin zihinsel belirtilerinden biri olarak nominalizm de (ona karşı reaksiyonun ifadesi olarak meta fetişizmiyle, demek bütün bir “yeniden-büyülenmeyle” birlikte) bu bağlamda etkisini gösterir: bir sahteleşme süreci. “Dolaysız hayatın hakikatini”, şimdi ve burada yaşadığımız gerçekliğin gerçeğini “bilmek isteyen herkes, onun yabancılaşmış biçimini incelemek, bireysel varoluşu en saklı girintilerinde bile belirleyen nesnel güçleri kurcalamak zordur. Dolaysızdan dolaysızca söz etmek, kuklalarını ucuz mücevherler gibi günü geçmiş tutkuların taklitleriyle donatan romancılar gibi davranmak olur.” Kısaca, ancak Marksist siyasal-iktisatçıların yazacağı roman bu sahtelikten muaf olabilecek, ama onlar da romanı *yazabilmek*, tahkiyeye girişebilmek için kendi “nesnel hakikatlerinden” taviz vermek zorunda kalacak ve böylece...

Yukarda *Kenarda*’dan aktardığımız fabrika pasajlarında bir kutuplaşma dikkat çekmiş olabilir: üretim betimlenirken işçiler siliniyor, işçiler anlatıldığında ise üretim durmuş oluyordur. “Büyülü” üretimde sadece teknik görünür – görünür ama kavranamaz. Makine gürültüsünün kesildiği, işçilerin bedenlerinden yorgunluğun tütüğü ve “her sesin berrak biçimde duyulduğu olağanüstü sessizlik” anlarındaysa ortaya bir kavrayış çıkar – ama bu kavrayışın nesnesi artık üretim değil “gün”dür, *insanın* doğal hayatının en küçük dairesi birimi: “Canlılık en somut haline yorgunluğun çıkarıldığı bu dinlenme anlarında kavuşurdu. Sanki her şey, bu koşuşturma, çalış-

ma, üretim, bu yer, bu tezgâhlar, bu fabrika, hatta işçilerin kendisi bile bu geçici kısa an içindi. Gün anlamını ancak böyle anlarda kazanıyordu.” Üretimin kendisi anlaşılamıyor, bir *erfahrung*’a dönüşmeden sadece (izleyen çocuk açısından) bir *erlebnis* olarak kalıyorsa eğer, dinlenme anlarında ortaya çıkan o sahipsiz kavrayış da fabrikayı sadece bir bahaneye indirgiyor ve aslında dışarda bırakıyordur. Deneyimle kapitalist üretim arasındaki bağdaşmazlığın en çarpıcı imgesi, çocuğun fabrikada babasıyla karşılaşma ânıdır: başkası sandığı işçinin kendi babası olduğunu şaşırarak görür. Ama zaten “başkasıdır”, çocuğun mahrem, içsel dünyasından çoktan kopmuş, yabancılaşmıştır: sermayenin hareketinin bir parçasıdır orada.

Marx sermayeyi ikiye ayırır: değişmez sermaye (makineler, bina, yer) ile değişken sermaye (kısaca, işçi ücretleri). Çalışırken sermayenin bir parçasıdır işçi, değişken parçası: aldığı ücretin üstünde bir artı-değer ürettiği için değişkendir. İşçi iş yaparken sermayenin bir parçasıdır ama, dinlenirken de öyledir: işçinin tekrar işe başlayabilmesi (“işgücünün yeniden-üretilmesi”) için, dinlenme de tıpkı beslenme-barınma gibi zorunlu bir “girdi”dir. Sadece direnme anlarında sermayenin bir kısmı olmaktan çıkıp *proletarya* haline gelir işçiler: işi yavaşlatırken, kaytarırken, fabrikaya girmeyi veya oradan çıkmayı reddederken, çatışırken veya makineye el koyarak onu da sabit *sermaye* olmaktan çıkarırken. Derviş Akkoç kapitalizmin insanın şifresini kırdığını, hayatın “bütün gözeneklerine” nüfuz ettiğini söylüyordu: proletarya kapitalizmin şifresini kırdığındaysa kapitalizm bir bilgi nesnesi olmaktan da çıkmış olacaktır, çünkü artık olmayacaktır. Rosa Luxemburg’un belki Marx’tan da daha net ifade ettiği gibi, sermayenin en iyi kavranabildiği an, kavranmasına ihtiyaç kalmamış olduğu andır. Şüphesiz, tahkiyeye gelen, deneyimsel bir an değildir bu; proletarya da (işçilerden, hatta “işçi sınıfından” farklı olarak) deneyimsel değil mantıksal bir kategoridir: bir karşıtlığın, sermayenin “olumsuzlanmasının” kategorisi. Bu olumsuzlama süreci içinde somut işçiler, tekil veya grup halinde, sermayenin soyut gerçeğine ilişkin bir aydınlanma yaşayabilirler elbet (ancak o süreçte yaşayabilirler). Ama sermaye ortadan kalkmadıkça her türlü “somutluğa” bir yanlış-bilincin, bir büyüünün musallat olma ihtimali sürüp gidecektir.

“Kaçak Bir Varlık” Olarak Sermaye

90’lı yılların başında, Güney Marmara bölgesinde grev, işgal, tahliye ve kuşatma gibi evrelerden geçen bir işçi direnişinin sonlarına doğru patronun fabrikayı kapatıp işi Bulgaristan veya Romanya’ya taşıyacağı konuşulmaya başlamıştı. Direnişin önderlerinden biri, “kaçtıkları yere kadar kovalarız onları,” diyordu, “gidip orada yapıştırırız yakalarına.” Fabrika kapandı, işçiler alacaklarını alamadılar, söz konusu patronun adına da o yıllarda biri açılıp biri kapanan partilerin yönetim kurulu listelerinde rastlamış olabiliriz.

Kenarda’da şehrin “kaçak bir varlık” olarak tanımlandığını gördük – merkezine ulaşamaz, şehrin bütün “sırrını” içeren bir merkez bulunamaz. Kaçak sıfatı belki sermaye için daha uygundur; şehir de bu hem “sırlı” hem de “merkezsiz” niteliğini sermayenin “hayatın bütün gözeneklerine *sızmasıyla*” edinmiştir: sermaye-öncesi çağlarda şehirlerin görülebilir ya da bilinebilir merkezleri vardı (agora, saray, “Yasak Şehir”, kutsal gömütlük, vb). Görece kesin sınırları (surlar) da vardı, zaman içinde sürekli genişlese de. Sınırı ve merkezi belirsizleştiren, kapitalizm ve yol açtığı kitlesel nüfus hareketleri oldu. Sermaye akışkan bir “şeydir”; sürekli biçim ve yer değiştirir; kendi farklı evreleri arasında “dolanır”. Son yirmi-yirmi beş yıl içinde beliren finansallaşma¹⁰ olgusu, “yeni bir şey öğrenmek ve dolayısıyla kendi kafalarıyla düşünmek isteyenleri” (buna imkânı olanları) sermayenin kaçak varlığını vurgulamaya, onu Marx’ tan yüz elli yıl sonra tekrar bir “sır”, bir “muamma” diye nitelendirmeye yöneltecekti.¹¹

10. Sermayelerin giderek imalattan uzaklaşarak banka-sigorta ve gittikçe daha “anlaşılmazlaşan” türevsel mali sektörlere (çeşitli “fon”lar) akması; kredinin eskiye oranla daha da merkezi bir rol edinmesi ve böylece “tüketici” figürünün yanında, onunla iç içe, “borçlu insan” diye bir tipolojinin belirmesi...

11. Bkz. David Harvey, *Sermaye Muamması*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Sel, 2012. 2008 mali krizinden hemen sonra yazılmış bu kitap, sermayenin “kaçaklığını” esas olarak mekânsal veya yersel terimlerle inceler. Bu coğrafi analizin *Kapital*’in çetin bölümüyle (“Metanın Fetiş Karakteri ve Bunun Sırrı”) ilişkisini kurmaya çalışmamıştır.

Şu var ki sermaye sadece Liverpool'dan Lahor'a veya Çekmece'den Köstence'ye kaçıyor değildir; artık 1950-80 dönemindeki gibi yer-bağımlı olmadığı "görülebilmektedir" ama bu yersizleşme aynı zamanda ilerleyen bir gizlenmedir. Kapitalizmin hâkimiyetinin en aşikâr, en gizlisiz-saklısız görünümüne büründüğü şu "neoliberal" saldırı çağında, sermayenin işleyişi de gittikçe daha karmaşık, daha gizemli bir nitelik edinmektedir. Ortaya bir *temsil* sorunu da çıkarır bu durum. Önce "kim" sorusuyla: Marx'ın bir "cisim" değil de bir *ilişki* olarak, bir tahakküm ve sömürü ilişkisi olarak tanımladığı sermaye kimlerde cisimleşiyor, kişileşiyordur. Daha Engels'in sağlığında, 1890'larda, hissedarlar ve profesyonel yöneticiler arasında bir ayrışmanın ortaya çıkmasıyla belli bir karmaşıklık kazanıyor gibiydi bu mesele. Ama çok abartmamak gerekir: çalışanlar her zaman karşılarında bir "işveren temsilcisi" bulurlar: bazen patronun kendisi, bazen müdür veya avukat, her zaman özgür basın ve onlar Sofya'ya gittiğinde de kolluk kuvvetleri, "bizatihi" devlet.¹²

Sermaye romanlaştırılmaya, tahkiye edilmeye kalkışıldığında önümüzde *Sönmüş Hayaller*'i değil, Zola'nın *Meyhane*, *Kadınların Cenneti* veya *Germinal*'ini bile değil, kendini bir zafer narası sanan apolojileri buluyoruz: Ayn Rand'ın *Atlas Silkindi*'si ki, ilk yayımlanışından elli yıl sonra da bir sergiye, bir müze veya konsere sponsorluk etmekle görevlerini yapmış olacaklarını anlatıyordur nice bireysel ve kamusal felakete yol açmış iş insanlarına. Şu var ki temsil değil öğretimdir bu, bazı pratik öneriler ("çekineceğiniz, utanacağınız hiçbir şey yok, hayırseverliğe devam"). Elbette tahlil edilebilir sermaye, kavranabilir; temsil ve canlandırma çabasıysa çoğu zaman karikatüre varır. Daumier'nin çağdaşı Marx da biliyordu. Aynı önsözden: "Muhtemel bir yanlış anlamayı önlemek için şunu belirte-

12. Marx-Engels'in sermayenin toplumsallaşmasına dair analizlerine rağmen, Troçki 1920'lerde Fransa'da "500" ve ABD'de "200" *ailenin* varlığına *işçilerce* el konulmasıyla bu dertten kurtulmanın yolunun açılacağını söylüyordu. Bu olmadı. Hisse sahipleriyle profesyoneller arasındaki farklılaşma görünürde devam etti. Ama bugün de CEO'ların adından çok, "ailelerin" adını biliyoruz: Rockefeller'lar, Mellon'lar, Carnegie'ler—öte yandan, bunların ya da Steve Jobs'un hayatını romanlaştırmakla sermaye temsil edilmiş, sahnelenmiş olacak mı? Milanolu Visconti ailesinin tarihi bizim için Avrupa feodalizmini canlandırabilir—ya Meksikalı telefon kralı Carlos Slim, o neyi canlandırır? Belki Dubai'den Ankara'ya uzanan hattı.

yim. Kapitalisti ve toprak sahibini kesinlikle pembe gözlüklerle bakarak resmetmiyorum. Ama burada bireyler hakkında sadece iktisadi kategorileri kişileştirdikleri, belirli sınıf ilişkilerinin ve çıkarlarının taşıyıcıları oldukları kadarıyla duruluyor.” Marx’ın klasik-severliği kadar kendi çağının bazı yazarlarına (Eugène Sue, Balzac) düşkünlüğü de biliniyor; ama *Kapital*’de Goethe’ye gönderme vardır da, bu çağdaşlarına yoktur. Sermayenin temsili, “kişileştirilmesi”, ancak bir *yapının*, yapısal bir antagonizmanın gösterilmesidir. Canlandırmayı, inandırmayı, kısaca öyküyü dışlar.

Türkçede (hem yazıda hem görüntüde) burjuvayı “resmetme” girişimlerinin yavanlığı da yine bununla, kapitalizmin memlekete geç girmesi kadar, hatta daha çok, bu yapısal engelle de ilgili olmalı. Mann’ın *Buddenbrooklar*’ında, Hansa’nın köklü tüccar ailesinin yazgısı ancak ailenin “kara koyunu” başarısız entelektüel amca açısından anlatılabilmektedir – ama orada sermayeyi değil, beyhudeliğini buluruz. Burada Vahi Öz “hacıağayı”, Çukurovalı sonradan görme zengini, Hulusi Kentmen ise belki soyunda bir paşa veya harp zengini de bulunan, köklü, İstanbul’lu fabrika sahibini temsil etti bütün bir otuz yıl boyunca, 50’li yıllardan 70’lere kadar. Komik olmadığını ben söyleyemem ama filmleri yapanlar da işlerinin sadece bazı mutlu kalıpları tekrarlamaktan ve “kenarın” iştah ve hüsrانlarına hayali tatminler sunmaktan ibaret olduğunu biliyorlardı. Nitekim *Buddenbrooklar*’ın çok başarılı Türkçe versiyonunda da sermayenin “muammasını” değil, bir ailenin, Cevdet Bey soyunun serencamını okuduk. Sermaye anlatılmaya girişildiğinde kaçınılmaz olarak “insana” kayılıyor, insandan söz etmeye başlanınca da aynı kaçınılmazlıkla sermayenin “sırrı” yitiriliyordur. İlk dizelerini bölümün başında okuduğumuz Turgut Uyar’ın geç dönem başyapıtı “Bir Anglo-Sakson Ölçüsü Üzerine Güzellemeler” şiirinde de bu bağdaşmazlık sahnelenir: sermaye ile işçi, makine ile emek arasındaki karşıtlık, tam da anlatmakla bunun imkânsızlığı arasındaki antagonizma yoluyla “temsil” edilir. Emegın, insan faktörünün hikâyesi önce ürkekçe, parantez içinde aralamaya çalışır aletin (sermayenin) işleyişini. Öte yandan şiir bunun ancak sermayenin insafsız ritmini üstlenmekle, o ölçüye *öykünmekle* yapılabileceğini sezmiş gibidir: “beş-onaltı üç-sekiz... yedi-onaltı yarım parmak...” Ama sonunda

bu öykünün anlatılamayacağına, ya da ancak anlatmamakla, öyküyü boğmakla (“akışı” kesmekle) “temsil” edilebileceğine karar verir: “suyun rengi akmaktır / evet akmak... / ama bir planya onaltı yaş dört parmak”.¹³

Şiir bunu yapabilir; Uyar’ın şiiri bir noktadan itibaren esas olarak bunu yapmıştır: olası bir pozitifte kesinleşmiş bir negatifle işaret etmek. Ama sözel ve düşünsel *jestlerin* dünyasıdır bu: söyleme sorumluluğuna bazen ancak söylememekle, hatta düpedüz söyleyememekle sadık kalınılabiliyordur (ya da Uyar’ın sık sık yaptığı gibi “kötü” söylemekle). Romanın taahhüdü farklıdır: “söylemek” değil anlatmak üzere sözleşmiştir okurla. Anlatmak ile “göstermek” (ya da canlandırmak) arasındaki ayrım da (Henry James) çok entipüften bir çözümdür bu noktada. Ortada anlatılacak bir şey olmadığını göstermek amacıyla çalışan kötü niyetli modern(ist) romancı bile çeşitli tahkiye tekniklerini (kişiler, zamanlar, yerler) seferber etmek, sırf beyhudeliğini göstermek için de olsa anlatma edimini canlandırmak zorundadır.¹⁴ Ama sermaye söz konusu olduğunda burada bir yapısal zorluk belirir. Kişiler (ister patron diyelim ister müteşebbis veya CEO) sermayeyi temsil ederken bile onu örtüyordur. Yeri iptal eder sermaye, sürekli yer değiştirir, ardında boş binalar bırakarak (sonradan müze olabilir).¹⁵ Ve zamanı da tahkiyeyi hükümsüz kılan bir soyut ve süregelen şimdi’dir (finansallaşma ve kredi çağında geleceği de yutar, bir ödünç zamandır).

Şöyle bir itiraz doğabilir bu noktada: Sermayenin tahkiyeyi reddettiğini bir an için kabul ettik diyelim – ama emeğin, emekçinin

13. Bu şiirle ilgili tafsilat için bkz. Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, İstanbul: Metis, 2011, s. 271-82.

14. Beckett’in “Kovulan” öyküsü şöyle sona erer: “Bu hikâyeyi niye anlatamıyordum. Pekâlâ bir başkasını da anlatabilirdim. Belki başka bir zaman başka bir tane anlatabilirim. Sizler, yaşayan ruhlar, hepsinin nasıl da birbirine benzediğini göresiniz diye.”

15. İkiz Kuleler yıkılır ve enkaz alanı bir “bellek mekânı” olarak muhafaza edilir. Wall Street işgal edilir ve sonra boşaltılır – zaten çoktandır bir temsildir, bir “fasad”, bir isim. İşler hep başka yerde yapıyordur; bir yerde değil, yerler *arasında*. “Bizim” sermaye nerededir peki? Karaköy’deki tarihi Bankalar Caddesi’nde mi, tarihileşecek Maslak’ta mı, Nakkaştepe’de mi, İsviçre’de mi, sizin ev borcunuzda mı? Belki Ataşehir’de...

öyküsü, romanı niçin yazılmasın? Kapitalizmdeki işçiden değil de sınıflı toplumların binlerce yıllık tarihindeki işçiden (köle, serf, ır-gat) söz ediyor olsaydık eğer, bu itiraz haklı görünebilirdi: ezilen ve sömürülenlerin mağduriyet ve isyan anlatıları bildiğimiz şekliyle ro-mandan (ve kapitalizmden) çok daha eskidir. Peki ya modern ro-man, Hugo, Dickens ve Zola'dan Gorki'ye, Steinbeck ve Dos Pas-sos'a kadar? Kendimi tekrarlamak pahasına, bütün bu yazarların so-mut işçiyi anlatırken soyut sermayeyi gözden kaçırdıklarını ve ser-mayeyi anlatırken de işçiyi ("insanı") kaybettiklerini söyleyeceğim. Ya direniş anlatılıyordur (mağduriyetle birlikte) ya da çeşitli "do-laplar", "iş ilişkileri". Ama ne sermayenin "iş hayatı" görünüşleri-nin ardında kalan özsel varlığı tahkiye edilebilmiştir, ne de serma-yenin bir parçası olarak iş gücü ("değişken sermaye").

Fredric Jameson, son kitaplarından birinde, dosdoğru bu soruna hücum edeceği izlenimi verir. Marx'ın *Kapital*'ini bir "temsil soru-nu" olarak kavramaya yönelen bu kitabın girişinde, "bu süreç [*Ka-pital*'deki sermaye tahlili] bir tür ham anlatı (*proto narrative*) biçi-mi olarak tasavvur edilebilir," demektedir: "Bu ham anlatıda kav-ramsal bir çıkmazın yeni ve potansiyel olarak daha yönetilebilir bir biçimde dönüştürülmesi veya yeniden kodlanması aynı zamanda araştırma nesnesinin kendisinin de genişlemesiyle sonuçlanır. Bir-birleriyle bağlantılı muammaların veya çıkmazların birbiri ardına çözülmesi, bütün bir yapının veya sistemin, yani sermayenin yapı-sının mimarisini hazırlar."¹⁶ Anlatı teriminin yavaşça kaybolup ye-rini "mimari"ye, yapıya bıraktığını, bırakmak zorunda kaldığını kay-dedelim. Jameson, "kapitalizmi temsil edebilmek" için Marx'ın çe-şitli anlam sanatlarına, mecaz ve "figüre" başvurduğunu, alegorik bir sunum yaptığını vurguluyor. Ve temel imkânsızlığı da bir "ele geçmez bütünlük" olarak tanımlıyor: "Bir bütünlük olarak kapita-lizm... Bugüne kadar ne kimse bu bütünlüğü tam anlamıyla görmüş-tür, ne de kapitalizm bu bütünlüğüyle gözle görülebilir. Kapitalizm sadece semptomlarıyla kendini gösterir. Bu demektir ki kapitalizme dair bir model inşa etmeye çalışan her girişim –ki bizim şimdi ele

16. Fredric Jameson, *Kapital'i Sahnelemek*, çev. Cenk Saraçoğlu, İstanbul: Sel, 2013, s. 11.

aldığımız konu bağlamında *temsil* tam da bu demektir– bir yanıyla başarılı bir yanıyla da başarısız olmak durumundadır... Her temsil kısımdır.”¹⁷ Ama sorun sadece “kısmilikten” ibaret değildir; her kısmi temsilin bir mecazı mürsel (*synecdoche*) halinde “bütün”e işaret ettiği düşünülebilir. Asıl sorun o “septom” teriminde ortaya çıkıyor. Septom, Freud’un verdiği anlamla, bir çelişkiyi (çelişik bir sistem olarak kapitalizmi) hem açığa çıkaran hem de aynı anda gizleyen bir oluşumdur. Şu halde deşilebilir, analiz edilebilir, yorumlanabilir – ama *tahkiye* yoluyla kavranması mümkün değildir: kendi tarihsel-zamansal bağlamından koptuğu, öncesini ve sonrasını ele vermediği için bir septomdur zaten. İçinde yer aldığı bünyenin hayatından bağımsız görünen bir hayatıyet, bir ısrarlılık kazanmıştır. Ve sonuçta o septomu tahkiye ederek parçası olduğu bütünü anlamaya yönelen her girişim de yine septomun içine düşer, o yabancılaşmış işleyişin kolaylaştırıcısı haline gelir – çağdaş “psikolojik danışmanlığın” hazin öyküsünden de bildiğimiz gibi (bununla birlikte paralar veriliyor, yorumlar alınıyordu).¹⁸

Öyleyse nasıl tanımlayacağız *Kenarda*’daki “büyülü” imalat sahnesinin skandalını? Bu hiper-gerçekçi temsil bir septom mudur, kapitalizmin “insansızlaştırıcı” işleyişini hem ele veren hem de örten, gizleyen, büyülü kılan?¹⁹ Ama eğer öyleyse buna ihtiyaç yoktur, çünkü büyü hızla silinir ve kapitalist üretim de işçiler açısından tahripkâr sonuçlarıyla hemen ortaya çıkar. Oysa bu sahne *Kenarda* ve *Gençlik Düşü*’ndeki başka (daha tanıdık, daha kasvetli) kapitalizm betimlerine indirgenemiyor, ısrarlı ama bağlamsız, nerdeyse madeni bir görsellik halinde kalıyor anlatının içinde. Yine de kapitalizm hakkında bize bir şey söyleyebileceğini, söylemesi gerektiğini hissediyorsak eğer, o daha tanıdık betimlerin dışında başka kıyas noktalarına gitmeliyiz.

17. A.g.y., s. 17.

18. Žižek’in fantezi ve tahkiye ilişkisi konusunda daha önce de değindiğimiz düşüncelerini hatırlayalım.

19. Öte yandan, *Kapital*’in “olgun” Marx’ına göre, sermayenin toplumu “insansızlaştırmak” şöyle dursun, “insan” fikriyle kapitalizmin birbirini mümkün kıldığını da belirtmeliyiz. İzleyen bölümde döneceğiz bu noktaya.

Marx'tan Rousseau'ya

Tam da *Kenarda*'nın başındaki o uzun fabrika sahnesinde buluyoruz bunlardan birini: yukarda iş molası betiminde tanık olduğumuz bir dinginlik ânı. Bir daha okuyalım: “Deri işçileri fabrika önündeki derilerin üzerine uzanır, dişleri arasında bir kürdanla ötekine laf atar, dalaşır ya da neşeli bir sohbete başlarlardı.” Ama tatlı dalaşmanın yanı sıra bir *durma* ânıdır bu: “Canlılık en somut haline yorgunluğun çıkarıldığı bu dinlenme anlarında kavuşurdu. Sanki her şey, tüm bu koşuşturma, çalışma, üretim ... hatta işçilerin kendisi bile bu kısa an içindi. Gün anlamını ancak böyle anlarda kazanıyordu. Asıl verim bu anlardaydı. Her şey bu sessizlik ânında ürüyor, *hiçbir şey amaçlamayarak* üretim asıl bu anda, bulutlardan çıkıp parlamaya başlayan güneş gibi kendiliğinden gerçekleşiyordu.” Hatırlayalım, Aylak Adam da mecburi çalışmanın kasvetli gerçekliğine karşı bir “buluttan sıyrılma” imgesine başvurur: “Güneş çıksa, yıkanmış taşlarda bir ışısa...” Şu var ki Geçgin bu ışıma ânına çok daha yoğun bir ideolojik yük bindirmiştir. Üretimle ürünsüzlük bu anda bir olur, “asıl verim” bu verimsizlik ânında ortaya çıkar. Ve “kendiliğinden” olur bu, herhangi bir çabanın, demek emeğin, *amaçlı* ya da güdümlü edimin sonucu değil. On dokuzuncu yüzyılın ütöpik-sosyalist literatürüne aşına olanlar burada bir ütöpik yaşantı ön-modelinin tanımlandığını da söyleyebileceklerdir: önceki çalışmayla ilgisi olmayan, zorlamasız, güdümsüz bir erinç ânı – Blanqui'siz bir Fourier. Ama asıl önemlisi, bu kopuk ânın, emek ve üretim sürecinden bağımsızmış gibi duran bu yalnız ânın, kendine ait bir bağlam ve devamlılık yaratıyor olmasıdır: daha önce olup biten her şey, sonra da devam edecek olan her şey, sırf “bu kısa an içindir”, hepsini anlamlı (değerli?) kılan odur. Bağlamı, demek hikâyeyi reddeden bu eylemsizlik ânı, olabilecek her türlü hikâyenin ve anlamlılığın da asıl garantörüdür. Edimin, pratiğin, ahlaki yargının erişemeyeceği bir alan, kısaca *estetik* deneyimin alanı, tam da güdümlü, amaçlı edimin orta yerinde, üretim molasında kendini ortaya koymuş gibidir.

Evet, bir skandal: dinlenen işçilerin yorgun bedenlerinden çalışmayla ilgisi olmayan bir hayal, bir rüya, sigara dumanı gibi kıvrıla

kıvrıla yükselmektedir. Ama skandalın evveliyatı, çünkü öğrenimi var: Kahramanımız, sonradan belki bir daha hiç yaşayamayacağı o çekişmesiz ânın tadını ilk kez serseri İs dayıyla parkta güneşlenirken almıştır:

Yapraklardan süzülen ışık güzeldi. “Ah işte, yeğen, hayattaki en güzel şey bu!” O anda “bu” sözcüğü İs için her şeyi söylüyordu. “Bu”, başka şey değil tüm bir kesin “bu”, açık, parlak, çok şeyi anlatan, dahası *anlatmakla kalmayıp gösteren*, açıkça *duyuran*, güçlü, her şeye yeten, tüm bu usulca çöken sessizliğin, toprağın üzerinde küçük, ince bir su çizgisi gibi akan dinginliğin, bu yumuşak ışık çiselemesinin içine yerleşen bir sözcüktü. İs, hafifçe kaykılmış, ince, uzun, kemikli yüzü dingin, içinde kızıla çalan tüylerin parıldadığı kalın kara kaşları arada bir titreyerek ışık ve tazeleyici rüzgârla çoktan yarı yarıya bir uykunun içine gömülmüş olurdu ... Işığın yumuşak vuruşları, incecik buğu dalgalarıyla derisini dövmesi, bir soluk gibi usulca içeriye işlemesiyle uyku ile uyanıklık arası bir yere, belli belirsiz *bir düşe doğru çekilirdi...* (abç)

Rousseau ve kıymetli terimi giriyor bu noktada: “Gündüz düşleriydi [*rêverie*] bunlar. Yalnızca bir parkta, bir sokak kenarında değil ama içeride, odada da görülüyordu.” Ne var ki bu gün düşünün asıl tadı, asıl eğitimi, parkta veya sokağın gölgeli kısmında değil, tastamam ev içinde, evin *ilişilmez* bir yer-zamanında alınmıştır ve orada artık İs bile yoktur:

Ya da okul dönüşü eve döndüğünde evde kimse olmazdı. Öğle sonrasının duru gün ışığının pencereden süzülerek yumuşakça yayıldığı *arkadaki* küçük odada yatağa uzanır, sesleri dinlerdi. *Uzak* bir inşaattan çekiş sesleri gelirdi ya da bir satıcının bağırtısı, geçen bir aracın sesi, başka sesler... Kaynağı giderek silinip belirgin bir ritme dönüşen, sessizliği oluşturuyormuş gibi duyulan seslerle, yavaş yavaş, ancak sonsuzluk diye adlandırılacak, içinde barınmanın ılık ılık akarak erimek olduğu *bir yere doğru çekilirdi.* (abç)

İkisi de “çekilme” sözcüğüyle biten bu pasajlar (ve benzerleri) gözümüzden kaçmış, çünkü aynı ya da benzer temanın daha basınçlı, daha taşkın bir dil edindiği başka sahnelerin, başka pasajların gölgesinde kalmış olabilir. Mesela o “çekilme” sözcüğünün kendisi: romanlarda, özellikle ikinci ve üçüncüsünde asıl öne çıkan, çok daha “asık suratlı” ve reaktif bir çekilme tavrıdır: kahraman, onu hayal

kınkılığına uğratan, heyecanlarının karşılığını vermeyen bir dünyadan çekiliyor, kendini yersizliğe sürgün ediyor ve bunu da belirtiyordur. Tepkisel bir davranıştır bu, bir *panik* davranışı, telaşlı bir çaresizlik hali. Oysa yukardaki pasajlarda hem kahraman hem de onun gözünden İs dayı, her türlü dışsal veya içsel basıncın askıya alındığı bir “dinlenme” durumuna geçiyorlar, belki “erinç” sözcüğüyle adlandırabileceğimiz bir *erlebnis*. Hiçbir yere çağrılmıyor, hiçbir işe zorlanmıyor gibidirler; hiçbir şey beklenmiyordur onlardan, belki sadece orada bulunmak dışında.

Böyle anlar Geçgin’de anlatının, tahkiyenin (çünkü edimin) dışına ya da yanına “sarkmış” gibidir. Ama öyküyle, anlatmakla bir kavgaları da yoktur: metin böyle anlarda bağırılmış değildir “hikâye yoktu!” diye. Sadece, anlatmanın biraz dışında bir “gösterme” ya da canlandırma durumunun ortaya çıktığı söylenir: peş peşe gelen edimler ve olaylar dizisinin yedeğinde beliren özerk ama çelimsiz bir İmge. Böyle anlarda ne kahraman ne de dayısı taşkınlaşır; kendi dışlarına taşmayan, bulaşmayan, bir basınçla sürüklenmeyen anlardır bunlar. Bir kısmını daha önce 3. Bölümde gördüğümüz ve daha da göreceğimiz o taşkın *erlebnis*’lerle, uyarılmış, kışkırtılmış tiz “kamaşma” anlarıyla (“günün saldırıları vardı”) karşılaştırdığımızda şunu görürüz: bir azma veya azdırılmanın ürünü değildirler, nereden geldiği bilinmeyen karşılıksız bir hediye gibi kabullenilirler. O taşkın duyusal deneyimleri bir noktada kendi karşıtına dönüşmeye, çoraklaşmaya, çöpleşmeye başlar: bir suçlu bilinç karışır işin içine. Buradaysa suçun, vicdanın, sorumluluğun berisinde durabiliyordur keskin duyuş ânı. Buradadır, şimdidir, ama mutlaklaşmış, süregelenleşmiş bir şimdinin iç bulantısından azadedir. “Kendine yeterli” olduğu bile söylenemez, çünkü yeterlilik ve hesap (verme) tasalarının berisindedir.

Geçgin’in metni, bu ânı kendi daha önce geliştirdiği kavramlar ve düşünce çizgileriyle “teorize etmekten” kaçınır (en azından aktardığımız iki pasajda). İstese kolayca, fazla kolayca yapabileceği gibi, “*estetik* deneyim” olarak tanımlamaktan uzak durur (“estetik”, bu kirlenmiş ve istismar edilmiş terim, daha çok o duyusal taşkınlık anlarını adlandırıyor gibidir). Bu ânı çevreleyen, tahlil eden ilk ve asıl yazar, Alman düşünce geleneğiyle işi olmadığı için (tabii, ver-

menin, etkilemenin, korkutmanın dışında) “estetik” sözcüğüne başvurma gereğini de duymamış olan Rousseau’dur. *Bir Yalnız Yürüyüşünün Gün Düşleri*’nin beşinci bölümünde, nice saldırı, taşlama ve kovulmadan sonra sığındığı ve çocukluk erinçlerini yeniden bulduğu küçük, تنها adada, bitkilerle ilişkisini tazelediğini anlatırken, Geçgin’in anlatılarının huzursuz, problemlili zamansallığı hakkında da bir şeyler söyler:

Bu yeryüzünde her şey akış halindedir. Hiçbir şey aynı değişmez şeklini korumaz; ve bizim duygularımız, sevgilerimiz de, dışımızdaki şeylere bağlı oldukları için, onlarla birlikte geçip giderler. Duygularımız, *her zaman ya önümüzde, ilerimizde, veya gerimizde* kalarak, ya çoktan kaybolmuş bir geçmiş hatırlar ya da hiçbir zaman doğmayabilecek bir geleceği öngörürler; kalbin kendini bağlayabileceği sağlam hiçbir şey yoktur orada. Demek dünyevi sevinçlerimiz nerdeyse istisnasız biçimde bir ânın yaratıktır; herhangi birimizin kalıcı mutluluğun anlamını bildiğinden kuşkuluyum ... Ama ruhun kendini yerleştirecek ve bütün varlığını orada yoğunlaştıracak kadar güvenli bir dinlenme yeri bulabileceği bir durum varsa eğer, *ne geçmiş hatırlamaya ne de geleceğe uzanmaya ihtiyaç duyulan* bir yer, zamanın ruh için hiçbir şey ifade etmediği, şimdiki ânın sınırsızca devam ettiği ama *bu devamın farkedilmeden kaldığı*, zamanın geçtiğinin belli olmadığı bir yer, bu *basit* varolma duygusunun dışında başka bir mahrumiyet veya eğlence duygusunun, haz veya acının, arzu veya korkunun hissedilmediği bir durum – bu durum devam ettiği sürece kendimizi mutlu sayabiliriz ... Nedir böyle bir hal içindeyken mutluluğumuzun kaynağı? Bizim dışımızda hiçbir şey değil, bizden ve bizim varoluşumuzdan başka bir şey değil; bu hal devam ettiği sürece, Tanrı kadar kendine-yeterlidir.²⁰ (abç)

20. Bkz. Melih Cevdet Anday’ın “Göçebe Denizin Üstünde” şiiri. Son derece “yapısalcı” bir mutluluk/tamlık resmiyle açılır: “Sen, ben ve balkonda saksımız: / Hamarat Elizabet, işte ilk üçgeni yapının. // Ne eski, ne yeni. Sanki yazgımızın / En saydam dakikası titriyor // Göçebe denizin üstünde. Farkında değiliz. / Taşın sesi insan sesine benziyor. // Balkondaki saksı, bir bakıyorsun / Bulutun yerini almış. Bulutlar // Atlara dönüşüyor köpük içinde. / Ve seninle ben koşuyoruz, önümüzde...” Yapı çoktan hareketlenmeye, elementler boyuna oynamaya ve kızışmaya başlamıştır. Metaforik dönüşümlerin durdurulmaz devinimiyle birlikte “7/24” ün uykusuz dünyasına gireriz. Eksikliğin, demek özlemin, arzusunun dünyası: “Anıyorum dudaklarının taşıını, / Anıyorum yağmurla yazdığım adını. // Bir yok oluyorsun sen, kendi vadinin / Yarıklarında, bir fışkınyorsun // Yok olan vadinin üstüne. / Kaç kez yitiyorum ben kendi kendime.” Panik, telaş, kendi ritmini ve söz-

Şimdinin iki kutba doğru kaçışmasının askıya alındığı, hatırlamanın da geleceğe uzanmanın da ancak alçakgönüllü yardımcılar olarak sokulabildiği bir haz ânından söz ediyor Rousseau, 7/24'ten epeyce önce. Gelgelelim bu çelimsiz mutluluk kendi on sekizinci yüzyılın da bile tam özerk değildir. Reaktif ve savunmacıdır; besleyici kökleri geçmişte, “çocuklukta” olsa bile ancak geç, gecikmiş bir kaçış/sığınma ânında çerçevelenebilmektedir. Yine de terimler tanımlanmıştır: iki uca doğru çekiştirilmeyen, ama süregelenleşmiş de olmayan bir şimdi. Çoğumuzun ancak hastalıktan kalkma anlarında tatabildiği o en “basit” varolma hissi.

Dikkat çekmiş olabilir: izleyen cümlelerde “bu mutluluğu herkes ve her zaman yaşayamaz” diyecek olsa da, özel ya da kısmi değil, *evrensel* bir halden söz etmektedir Aydınlanma hareketinin bu kara koyunu, potansiyel olarak herkese açık (her an değilse bile) ve galiba asıl değerini de bu genellikten alan bir deneyimden. Benliğin, mülkün, mülksüz de olsa aidiyetin ve tanışıklığın bir adım yanına çekilmiş olmak gerekiyordur. Ya da şöyle diyeyim: aidiyet ve bağlılık bu mutluluğun koşulu değildir, bir bağlılık olacaksa eğer ancak böyle bir potansiyel mutluluğun gözetiminde tanımlanabilecektir. Önce gelen terim, (her zaman kısmi ve özel olan) aidiyet değil, *evrensel* bir ihtimal olan mutluluktur. Yukarda aktardıklarımıza benzeyen bir pasaj, yine *Kenarda*'da, tam da böyle bir ailevi/kısmi aidiyet bağlamında, kahramanla İ's'in gezinmelerden gelip de aile evine “yıkıldıkları” episodda ortaya çıkar. Küçük yeğenler vardır, kız çocukları; ışık girer:

Işığın altında çocuklar toplaşıyordu. Çocukların içine gömüldüğü bu dalgınlık anlarında, çekildikleri yumuşak akıntılarla oynayan bu ışık havuzunda sanki güneş, ışınlarını parıldayan damlalar halinde üzerlerine döküyor, saçlarını, yüzlerini, omuzlarını, tüm gövdelerini gümüşten, bakırdan, altından tozlarla hâlelendiriyor, çocuklar da zamanın bükülüp kıvrıldığı bu görünmez, adlandırılmaz, kıpırtısız, sakın, duru ışık harmanında kıpırtısız-

dizimini bulmuş da olsa. 7/24 devam eder. Uzun parçanın dördüncü kısmından: “Bir köyün ortasına dalan boğa gibi / Sende olan ne varsa kaçırdım. // Güçmüş güç, anlık mavide yaşamak / İki zamanlı baskından sıyrılıp.” Ne anıya ne de öngörüye doğru çekiştirilen bir an – hiç olmuş muydu? Arıyorum dudaklarının *taşı-
nı...*

lık içinde yüzüyorlar, ışığı toplayan kendileriymiş, ışık gelip kendi öz mad-desini bulmuş gibi bambaşka bir biçimde deviniyorlardı.

Tanışıklıktan, akrabalıktan, demek kısımlıktan bir anda genelliğe, evrenselliğe evrilen bir betim. Kahramanın belki adlarını bile bil-meddiği, özelliklerini belirtmediği bu küçümen varlıklar, hiç kimseye ait olmayan bir etkenin (ışığın) hareketlerinin kişi-üstü, aidiyet-üstü cisimlenmelerine dönüşmüşlerdir çoktan. Bir “öbek” olarak resme-dilirler, eski ustalara özgü bir grup portresi:

Kızların her biri büyüdükçe az ya da çok farklı bir kişiliğe doğru evrilsede, sözelimi biri çok daha açık, davranışlarında, konuşmasında saldırgan ya atılgan, diğeri çekingen, suskun, yavaş, ürkek bir yapıya bürünmüş olsa da küçüklüklerindeki o öbekliği taşıyor gibiydiler. Dahası tüm evde vardı bu. Bozulmayacak bir ilk bağ gibiydi, onlardan eve, evin içindeki konuşan, gülüşen, bağırان bir yığın konuğa, ardından *evden dışarıya*, derinlerde *bi-linmeyen bir yere doğru* bir göbek bağı gibi uzayan bir şeydi ... Bu canlı, devingen, kendi üzerine sarınarak uzayan bağ nereye gidiyordu bilmiyordu ama sanki [kendi] canlılığını sağlayan, varlığının kaynağı olmasa da onu koruyan, sürmesini sağlayan kızlardı. (abç)

Aşinalıktan bilinmezliğe uzanan bu “(g)öbek bağı” bir tamlik duy-gusunun da figürasyonu haline gelir. Pasajın devamı: “Böylece bun-ca ağırlığa rağmen ... duvarlar yıkılmıyor, hiçbir şey çözülmüyordu (ya da duvar yıkılsa bile bu bir çözülme olmayacaktı). Her şeyi ancak olabileceği gibi yerinde, uygun, tastamam yapıyordu. *Kısa bir an* her şeyin olduğu ya da *olabileceği* gibi olduğu, başka türlü zaten ola-mayacağı ... *izlenimine* kapılıyordu. Her an kendi geçişini içinde sak-layarak sonsuzluk hakkını kazanıyordu” (abç). Kabul, Rousseau’nun kuramayacağı cümlelerdir bunlar; kendi önermesinden aynı cümle içinde sıvışmayı henüz öğrenmemiştir *Toplumsal Sözleşme* yazarı (bir Montaigne değildir). Bununla birlikte ikisinde de mesaj çok kapalı değil: bir “bağ”dan, bir “iliştirilmişlik”ten söz edilebili-yorsa eğer, hazır değil olası bir bağlanmadır bu, olmayan ama olabi-lecek bir bağ. Bir ön-şekillenmesini böyle ışıklı anlarda sezebildiği-miz bir “aitsiz kimlik” (Mustafa Irgat). Yaşlı Rousseau’nun küskün, tepkisel “bir başinalığının” dışına çıkıldığında bile ailenin, akraba-lığın sürdürücü ilkesine (“başkasına kaptırmamak”) razı olmayan

bir bağlanma/aidiyetsizlik. Böylece yukarıda bıraktığımız “emekçi temsili” konusuna dönmüş oluyoruz.

Emeği, işi, makinenin işleyişini önce büyülenmeyle sonra da sıkıntıyla betimliyordu *Kenarda*. İşin bir parçası, sermayenin “değişir” kısmı olduğu ölçüde işgücünü de kasvetli terimlerle anlatmaktaydı: önce yeknesak, “gayri insani” faaliyet, sonra mutlaka atık, çöp. Ama bir faaliyet olarak emeğin ve bir meta olarak işgücünün dışına çıkıp da işçiyi, emekçinin kendisini anlatmaya giriştiğinde karşımıza farklı bir resmin çıktığını gördük, şüphesiz standart sosyalist gerçekçi konvansiyonun epeyce dışına düşen bir temsil: dinlenme halindeki işçiler, öğle molasında sigaralarıyla birlikte kendi yorgunluklarını da tüttüren emekçi bedenleri, bir anlığına zorun ve zorunluluğunun değil de potansiyel bir *duyuşun* özne/nesnesi olmuş görünen bedenler.

Ama böylece Derviş Aydın Akkoç’un “kapitalizm anlatılıyor” (“kapitalizm anlatılmalı”?) tesbitinin tam kapsayamadığı bir alanın, bir aralığın açılır gibi olduğunu da gördük. Neyin alanıdır bu? Uzunca bir süre sosyalist düşüncenin açmazlarının günah keçisi olmuş bir “küçük burjuva avareliğinin/kaypaklığının” mı? Orta sınıf yanılısamlarının mı? Rousseau’ya “küçük burjuva” denebilir herhalde; küçük mülkiyete dayalı bir köylü/esnaf ütopyasının kaynaklarını onda bulanlar olmuştur – tıpkı Romantizmin ve estetizmin, komünizmin ve liberalizmin, demokrasinin ve “totalitarizmin” kökenlerini de onda bulanlar olduğu gibi. Marx’ta Rousseau’ya hemen hiç gönderme yoktur; Kant’taki ve Hegel’deki Rousseau’yu görmekle de ilgilenmemiştir. *Kapital*’de tahlil edilen “gerçek soyutlanma” (mübadele ve işgücünün aynışması) bir bakıma Rousseau’dan soyutlanmadır, onun duyuşlarından, küçük, tikel, somut dikkatlerinden arınma. Marx küçük burjuvayı (ve onunla birlikte “lumpen proletaryayı”) anlatmaya giriştiğinde konuyu bir türlü kapatamadığı, karakterizasyonu tamamlayamadığı görülür. Sanki kapitalizmle birlikte Marx’ın kendi tahlilinin de semptomudur küçük burjuva, tahlilin arızası, problemlili artışı.

Atılğan’ın adamına küçük burjuva (Fethi Naci: “aydın gençlik”) deyip geçmek isteyenler de olmuştur belki – ama denilemiyordu çünkü adam “rantiye”ydi, işleyen bir sermayenin vârisi. Ona uydu-

ramadığımız sıfatı bu işçi çocuğuna mı konduracağız? Sınıfsal konumlandırma çabasından büsbütün vazgeçmeksizin (başka bir deyişle, “biz bize benzeriz” demeksizin) toplumsal terimlerle nasıl tanımlayabiliriz Geçgin’in kahramanını? Ama şöyle de sorabiliriz bunu: Akkoç’un gözlemi doğruysa ve “anlatılan” kapitalizmse eğer, nasıl bir kapitalizmdir bu?

Bir “Proleter Ekspresyonizmi”?

Nasıl gerekçelendiriyordu romanını Atılğan? *Ben geçim sıkıntısı olmayan bir kişinin de bazı (“varoluşsal”) sorunları, huzursuzlukları olabileceğini göstermeye çalıştım.* Geçgin’de bu mazeret (bir mazeret, bir özür olma niteliğini kaybetmeksizin) şu cümleye dönüşür gibidir: *Ben de, geçim sıkıntısı olan, bu sıkıntının içinden doğmuş bir karakterin bazı “varoluşsal” sıkıntıları, kaygıları olduğunu göstermeye çalıştım.* Bu cümleyi mümkün kılan, ilkinin söylenmiş olmasıdır.

Geçimin ötesindeki bu “varoluşsal” tasa hem Atılğan’da hem de Geçgin’de *okuma* edimiyle belirlenir. Okumak ikisinde de ayırıcı, bireyleştirici (hatta belki “tekilleştirici”) bir hamledir. Ama sebepler ve koşullar farklıdır. Rantiye aylak, komisyoncu babası gibi olabildi, tam olmadı, çünkü babaya *rağmen* okudu, babası gibi olmamak için okudu: Geçgin’in adamı işçi babanın onayı, desteği ve ısrarıyla (kısaca babanın/ailenin *arzusuyla*) okumuştur. *Kenarda*’da çocuğun okumasına hoşgörülle, hatta ilgiyle bakan emekçi çevresinden söz edildikten sonra şu kısım gelir:

Tabii oradaki hiç kimse okumamıştı. Ancak daha genç olanlar okuyabiliyordu ... Okumak onlar için yabancı ama saygı duydukları bir eylemdi. Okuyor olduğu için de saygı duyuyorlar, aferin diyorlardı ona. O da okuyordu ama sadece okulda değil (okul hiçbir şey vermemişti) akşamları Taşlıbağ’dan döndükten sonra herkes, Dede, babaanne, baba, anne, kardeşler öteki odadayken o odaya kapanıyor, bütün gece, bazen de gece yarısından sonraya kadar okuyordu. Okumak daha şimdiden onu farklılaştırmıştı. Okumakla bu sınırlı dünyadan öteye bir geçit açılmış, başka bir dünyaya, içinde yaşamak ... için kendisinin de değişmek, *yeniden oluşmak* zorunda olduğu, ailesinin hiç bilmediği, belki daha önce hiç kimsenin bilmediği, yalnızca

kendisinin bilebileceği yeni bir dünyaya girivermişti. Okumayla ortaya çıkan (belki önceden de duyduğu ama henüz kavrayamadığı) yalnızlığı, sürgünlük halini de tanımaya başlamıştı. Okumak kimseyle ortak etmiyor, aksine yalnızlaştırıyordu ... Onlardan olmadığı gibi hiçbir topluluktan da değildi. Hiçbir topluluğa ait değildi. Bütün topluluklardan uzaktı. Varlığının derinlerinde geri dönülmez biçimde sürülmüş olandı. (abç)

Zengin aylakta da çulsuzunda da okumanın sonucu aynı gibidir, kendi toplumsal çevresinden kopmak. Ama sebebin ve koşulların farkı sonucun görünüşteki benzerliğini bozar: Geçgin’de ayrılma çok daha keskindir ve sadece bir derece farkı değildir. Aylak Adamın kopuşu yine de adamın burjuva hayatının içinde ya da çeperlerinde bir bohem çevre (Orhan Kemal’in deyimıyla “Baylancılar”) edinmesini, bir aşinalık dünyası kurmasını engellemiyor, tersine kolaylaştırıyordu (Atılğan, bu sanat hamiliğinin de yine babadan kalma varlıkla mümkün olduğunu özenle vurgular). Ve özgün Aylak’ın “varoluşçu” ideolojisi de (kendi yasasını yaratmak) bizzat kendisinin ortaya sürdüğü bir “Freudcu” determinizme yem edilmekteydi. Geçgin’de ayrılma mutlaktır, Turgut Uyar’ın deyimıyla bir “kendini yeniden icat etme” çabasına dönüşmüştür ve bu mutasavver icadın sonucu da tekrar yerleşme veya birileriyle buluşma değil, süregidecek yersizlik ve “sürgünlüktür”. Yukarda ışığın ve çekiç seslerinin pencereden süzülerek, yumuşayarak girdiğini gördüğümüz o “oda”, çocuğun aileden kaçarak çekildiği odadır, bir uyumsuzluk ve yalnızlık mekânı.

Böyle bir yabancılaşmanın Türkçede başka bazı (az sayıda) öncelleri yok değildi: *Kürk Mantolu Madonna* (1943) ile Kemal Bilbaşar’ın *Denizin Çağırışı* (1943) romanları ilk akla gelenler. Ama bunlarda, özellikle birincisinde, ayrılma bir “iç dünyanın”, korunmaya muhtaç ve aslında korunaklı bir içselliğin oluşmasına denkleştirilir. Geçgin’deyse iç dünya belirir ama korunaklı değildir, tehdit altındadır ve zaten içle dış sürekli birbirine dönüşür. Avrupa’dan dönmüş Raif Efendi’nin kamusal maskesi (ezik memur, aşağılanan aile babası) Sabahattin Ali’de tam da o kıymetli iç yaşantıyı korumaya hizmet eden bir muhafaza işlevi görür – Geçgin’in Fikret Koçgergi’si ise, kendi ismini bile tam üstlenemediği için böyle bir maskeden, bir muhafazadan yoksundur. Ama belki asıl fark sınıfsal kö-

kendedir – memur veya öğretmen değildir Geçgin’in adamları, artık işsizi de içeren bir işçi sınıfına mensuptur. Bu mensubiyeti tanımlamak için aşinalık çerçevesinin dışına çıkarak “proleter ekspresyonizmi” diye gayri milli ve tırmalayıcı bir fikri devreye sokacağız.

Terim Britanya’da 1930’larda işçi sınıf hayatını anlatan ve kendileri de işçi kökenli olan bazı yazarlar için 80’li yılların başında kullanılmış ve yaygın bir tartışma yaratmaksızın unutulmaya terk edilmiştir.²¹ Bu akım (akım denebilirse eğer) Britanya’da kökleri on dokuzuncu yüzyıla giden ve İkinci Dünya Savaşı’na kadar aktif olan *yerelci* bir işçi sınıfı anlatı geleneğinden bir “sapma” olarak belirir. Ken Worpole o eski geleneğin ürünlerini “sınıfın ve *yerin* sürekliliğinde köklenmiş edebi belgeler” olarak tanımlıyor:

Böyle kitaplarda, olayların geçtiği cemaatler kendi başlarına bütün birer dünyadır ve onların ötesindeki olaylara, yerlere ve insanlara pek az değinilir. İstihdamın sürekliliği (hatta babayla aynı madende veya fabrikada) insanların hırsla sarıldıkları bir amaçtır; bazen gerçekleştirirler bu amacı, bazen de resesyon ve büyük ölçekli işsizlik yüzünden hüsrana uğrarlar. Aile hayatının eski düzenlere uygun olarak devamlılığı da çoğu zaman bir ideal olarak temsil edilir; bazen erişilen bu idealin sık sık da bozguna uğraması bu romanlarda dramın başlıca kaynaklarından biridir ... Şu halde aile hayatı, işçi sınıf cemaatinin doğal hücreleri olarak betimleniyordu ve yer ile istihdamın kalıcı sürekliliği de aile hayatının gereğince sürmesinin güvencesiydi.²²

Worpole’un değindiği yerelci yazarlar bugün çoktan unutulmuştur, tıpkı aynı yıllarda beliren “ekspresyonist” sapmanın temsilcileri gibi: James Hanley, Jim Phelan, George Garret. Bunlardan sadece Hanley’in kitaplarının yeni basımları yapıldı; IRA üyesi olan İrlandalı Phelan ise belki ancak karıştığı banka soygunu yüzünden hapse

21. Bkz. Ken Worpole, “Expressionism and Working-Class Fiction”, *New Left Review*, 130, 1981.

22. Worpole değinmiyor ama, bu proleter edebiyatının Britanya “üst sınıf kültüründeki” bir modeli Thomas Hardy’nin Wessex romanları olmalıdır. Türkçede de kimi zaman “ilk işçi romanı” olarak sunulan Mahmut Yesari’nin *Çulluk*’unu (1927) akla getirmiş olabilir – şu farkla ki, Cibali Tütün Fabrikası’nda başlayan bu romanda kahraman kısa sürede işçi ve fabrika muhitini terk edip Anadolu’ya, köye dönecektir. Geçgin’in kendi referanslarından biri olan Orhan Kemal’e ise aşağıda, altıncı bölümde değineceğiz.

düşmesiyle hatırlanıyordur, o da ancak polis arşivlerinde. Bu üç yazarın da ortak noktası, içine doğdukları yerleşik sınıf topluluklarından kopmuş olmalarıdır. “Proleter ekspresyonizmi” deyince akla Jack London ve Gorki’nin ilk dönem öyküleri gelebilir: Worpole’un araştırmasına göre Hanley ve Phelan’ın okuma listelerinde bu ikisi de vardır ama başka isimler de sayılır: Ibsen, Strindberg, Zola, Conrad, Joyce. Biz Hanley’e odaklanalım. Bir romanında (*Furies*) kahramanının “dolaşmalarını” şöyle betimler: “şehrin içinde, su yüzeyindeki bir mantar gibi yüzüp duruyordu, bir kurtuluş bekleyerek, umarak.” *Drift* (sürüklenme, amaçsızca gezinme, uzaklaşma) adlı romanında, kahraman Joe, ilkokulu bitirdikten sonra, bir gemi adamı olan babasına karşı çıkıp tayfa olmayı reddetmiştir ve ailenin Katolik inançlarına da karşı gelmektedir. Zola ve Joyce okur. Doğduğu Liverpool’u “maddi yoksulluğun komünal dayanışma ile telafi edildiği özgür ve gevşek bir liman olarak” değil, “sömürülen emeğin kısır döngüsüne yakalanmış ve aynı zamanda korkunç bir dinsel despotluk altında yaşadığı için duygusal olarak da azgelişmiş” bir yer olarak görür (Worpole). Bu karabasandır şehir:

Ve daima gökyüzüne yükselen duman, yağlı is ve buhar bulutları. Şehir bağırsaklarını kusuyordu. Orada devasa bir canavar gibi yığılmış yatıyor. Bu arada Joe da nehir kenarına doğru ağır ağır yürüyordu. Kaldırımlar hayatla taşıyordu. Ve şafağın soğuk ısırsı – insanların çimdiklenmiş gibi morarmış yüzlerinde. Akıp gidiyorlardı. Kaynaşan mucizevi hayat, aşağıya doğru sürüklenen muazzam bir yığılma, aşağıya, aşağıya, aşağıya.

Worpole, yazık ki arkası gelmemiş bu önemli yazıda, Hanley ve ötekilerin romanlarında şehrin “alegorik bir nitelik” edindiğini de belirtir. Demek alegori de Lukács’ın çok önceden sezdiği gibi hep bir sapmanın, doğru yoldan (“Balzac”, “Tolstoy”) ayrılışın yöntemi olarak devreye giriyordur.

Geçgin’in, hiç bilmemiş olacağı bu unutulmuş Britanyalı proleter romancılarla tema ve üslup olarak yakınlığına işaret etmeye gerek yok (“evrensellik” konusuyla uğraşmanın yeri de burası değil). Ama bu “ecnebi” girdi, bizim yerel Atılgan-Geçgin mukayesemiz hakkında ne söyleyebiliyor? Bir çatallaşma var, simetrisizlik. Bizim örnekte ikisi de, zengin Aylak da Geçgin’in imtiyazsız avaresi de,

kendi yerlerinin (son yılların deyimiyle “mahallelerinin”) dışına taşmış görünürler – ama bunu Hanley’in Joe’su gibi babaya *karşı* yapan, izinsizce yapan, zengin olanıdır. Öbürü de tıpkı Joe gibi kendi çevresini boğucu hisseder, okuyarak daha da uzaklaşır – ama işte temel bir fark da tam bu noktada belirir: o yabancılaşma, babanın/ ailenin arzusunun bir uzantısıdır burada, yolda sapmış, bükülmüş de olsa o arzunun nerdeyse zorunlu bir türevi. Geçgin’in karakteri bu yalnızlık ve yabancılaşma serüvenine tam da ailenin, klanın, fabrikanın ve semtin hoşgörülü, uzaktan da olsa onaylayıcı gözetimi altında, kendinden önce şekillenmiş bir arzunun kahramanı olarak başlamıştır.

Ne önemi var bu farkın? *Borç, borçluluk, suçluluk*. Ne *Aylak Adam*’da, ne Hanley veya Phelan’in kopuklarında, ne de 1960’lar öncesinin başka bazı “kuşak çatışması ve isyan” romanlarında gereğince belirginleşen dolaşık ve “yapışkan” bir tema, Geçgin’in çalışmasına başından beri el koymuştur. Belki “evrensel” ve son derece sosyolojik bir açıklaması da vardır: 1960’lardan itibaren derece derece dünyanın hemen her yerinde etkisi hissedilen bir “yüksek öğrenim patlaması”: aileler, ama klanlar da, çocuklarının bu yeni açılan fırsattan yararlanmasını istiyor gibidir, Joe’nun babasının aksine. Cem Karaca’nın 70’li yıllardaki “işçisin sen, işçi kal” nakaratı hem Joe’nun babasının kuşağının sürdürmeye çalıştığı bir tür artçı savaşı, hem de artık o eşiğin çoktan geçilmiş olduğunu işaretler. Tıpkı John Lennon’un yine aynı yıllardaki “işçi sınıfı kahramanı” parçası gibi.²³ Çocuklar, bazı çocuklar, proleterliği bir *kimlik* olarak benimsemiyorlar, ama neye hizmetse yine işçi babalarının sayesinde dahil oldukları “Baylan” ve “Oxbridge” muhitini de çok rahat yaşayamıyorlardır. *Borç ve suçluluk birikir; ölümcül Şey’in çekimiyle eğitimin ve toplumsal “çevre”nin simgesel ağı bükülür*.

Bununla birlikte, mukayesede sorun çıkaran terim “proleter”den çok, “dışavurumcu”dur bizim örneğimizde. Ve bu uyuşmazlık da sadece Hanley’in sancılı, çırpıntılı cümlelerine karşılık Geçgin’in dingin, açıklayıcı bir üslup tutturmuş olmasından ibaret değildir.

23. Lennon’da ironi, belki amaçlanmaksızın, daha belirgindir: “Bir işçi sınıfı kahramanı, olunacak bir şeydir” (“*a working class hero is something to be*”).

Evet, son derece “*pre-ekspresyonist*”, son derece “eski-dünya” bir içerik de beliriyor *Kenarda*’da, henüz Şey’in musallat olmadığı, yukarda gördüğümüz gibi öfkenin, telaşın, türbülansın ve 7/24’ün berisinde kalmış bir an – ama mesele bununla da sınırlı değildir. 1930’ların bazı işçi kökenli romancılarının *1980’lerin başında* “proleter ekspresyonisti” olarak sunulmasındaki nesnel ironiyi görmeliyiz: bu yazarlar kendi zamanlarında proleterdiler, ama bir elli yıl sonra, demek köklü İngiliz işçi sınıfının bir yandan Thatcher “reformlarıyla” bir yandan da yeni açılan öğrenim (ve tüketim) imkânlarıyla çözülme/dönüşmeye başladığı bir zamanda ancak “proleter ekspresyonistleri” olarak nitelenebiliyorlardı. Kendi zamanlarında bir akım olarak ekspresyonizm Britanya’da değilse bile Avrupa’da hâlâ vardı, ama onlar ancak işçi sınıfının elli yıl sonraki bozgununun bir “ön-görüsü” olarak *sonradan* ekspresyonist ilan ediliyorlardı. Ve bu sonra-zamanda artık ne ekspresyonizm kalmıştı ortalıkta, tanımlı bir akım olarak ekspresyonizm, ne de işçi toplulukları eski sağlamlıklarını koruyabilmişlerdi. Başka bir deyişle, “proleter dışavurumculuğu” terimi daha ilk kez telaffuz edildiği anda terimin iki ucunun da dayanağı ve müşterisi ortadan çekilmişti.

Yukarda değinip geçtiğimiz “sınıfsal akışkanlık” olgusu bu ironiyi büsbütün ortadan kaldırmaz ama belki biraz daha anlaşılır kılabilir. Sınıfı kader olmaktan çıkarma çabası her zaman oldu. Maksim Gorki bile ancak o sınıf devrimle iktidara geldikten sonra zorlukla da olsa üstlenebilmiştir “proleter öykücü” kimliğini. Ya Orhan Kemal? Otobiyografik üçlemesinin (*Baba Evi, Avare Yullar, Dünya Evi*) son diliminde tartıştığımız konu açısından ilginç bir durum ortaya çıkar: Genç çift (özellikle adam) hem sınıf “düşmekten” dehşetli rahatsız oluyor, hem de garantili bir işe ücretli olarak girmeyi istiyordur. Bir bulanma ânı: “sınıfa” dahil olmak da üzücüdür, dahil olamamak da. “Çaresizlik” sözcüğü iki uçludur.

Filmi bir elli yıl sonrasına sardığımızda karşılaştırılabilir bir belirsizlik buluyoruz. Ama bu kez asıl tehlike 1950’lerde henüz tam şekillenmeyen “güvenceli” işçiliğe katılamamak değil, oynak bir sınıfsal konumlanmanın neresinde olduğunu bilememektir. Sınıfsal haritanın koordinatları bir Dali resmindeki gibi erimiş görünmektedir, kahramanımızın aile öyküsünde olduğu gibi: önce bekçi/kapıcı,

sonra küçük işveren, sonra ücretli ve nihayet hiçbir şey. Artık proletaryaya dahil olmanın mahcubiyetiyle dahil olamamanın korkusu arasında özsel bir fark kalmamıştır. Altta bir “değişmeyen sefalet” tabanı üzerinde çeşitli sınıfsal konumlanışlar mümkündür. Yukarda değindiğimiz kitabında Jameson ilk bakışta savunulması güç gibi duran bir önerme sürer ortaya: *Kapital* esas olarak *işsizlik* hakkındadır, 60’lı yılların o “güvenceli” emeğinin tasfiyesini Marx yüz elli yıl öncesinden görmüştür. *Kapital* kapitalizmin bir işsizler ordusu (“yedek sanayi ordusu”) yaratma eğiliminin tahliline indirgenebilir mi, emin değilim. Bu önermeyi tartışmanın yeri burası değil. Ama Jameson’un savı en azından şunu hatırlattığı için önemlidir: kapitalizmde 1950’lerden 70’li yılların sonlarına kadar süren güvenceli işçilik kural değil istisnadır. Bu açıdan bakıldığında “prekarya” gibi terimler de yanıltıcı olabilir, çünkü bu güvencesizlik proletaryanın tanımına içkindir.

Ama sermayenin güneşinin altında yeni bir şey yoktur da diyemeyiz: hem yapısal hem de fenomenolojik (“yaşantısal”) düzlemde bir farklılaşma olmuştur son otuz-kırk yıllık dönemde. Ve *Kapital*’in “aslında” işsizlik hakkında olduğunun söylenmesi veya sermayenin “muammalarından” söz edilir olması da tastamam bu değişimin belirtisidir. Bu muammaya Geçgin’in yapıtındaki bazı şifrelerle yaklaşmayı deneyelim şimdi.

V

Şifreler: Beden, Doğa, Hortlak

*Yaprak düşünce esime
İlişkisizce dönerek düşünce betona...*

SAMİ BAYDAR

DERVİŞ AYDIN AKKOÇ gibi birçok okuru etkilediği anlaşılan o “eks-presyonist” şehir pasajını hatırlayalım *Gençlik Düşü*’nden. “İstanbul denen bu gri kente, insanların arzuları, istekleri, düşleriyle büyüyen bu aç bataklıkla bakıyorum” diye başlıyor ve gerçekçi betim hızla alegoriye dönüşüyordu: “Hayır, gördüğüm bir kent değildi”:

Gördüğüm parçalanmış gövdeler, sürüklenen cesetler, yıkıntılar, göçükler, moloz tepeleri, dev yarıklar, kokuşmuş bir mezbahaydı. Kısıp kalmış, kasılmış, debelenen yığınlar, yarı yarıya ölümler, açlar, damsız toprak-sızlar, çöplüklere, parklara, bina aralıklarına, geceye sığınanlar, kentin dalgalı sularında bir an görünüp ardından bir daha belirmeksizin yitenlerdi. İnsan artığı yaşamlar, canlı ölümlerin mezar çukuru, ölüyü diri tutan tutkularıyla –nefret, hınç, korku– canavarlarını büyüten, birbirleri üstüne salan, birbirlerini boğazlamalarını isteyen, izleyen, onların kanları, teri, ahları, çılgınlıkları, akılları, ruhları, yalvarmalarıyla beslenen kara bataklık... Ama yalnızca bir bataklık değil, boğulup gitmenize izin vermeyen, işe yarar olduğunuz sürece, son âna kadar sizi ağız seviyesinde tutan bir bataklık değil yalnızca ... aynı zamanda bir fabrika, uğultulu, gürültülü, homurtulu, pis kokulu, çalışan, işleyen, acımasız çarkları dönen, yıkım üreten bir fabrika. Ama tam olarak bu da değil. Bir orman, yabanıl, vahşi, makinasal, beton-

dan, demirden, çelikten, silikondan, kablolardan, devrelerden, elektrikten, yıldırımlardan oluşmuş gümüş bir hurda canavar. Ama işte asıl bunları toplayıp kendine eklemiş, bu bataklığı, bu labirenti, bu vahşi ormanı, bu fokurdayan gümüş devrelerin kapalı hapishanesini bir araya getirmiş ölüm kampı. Amacını başarmış, ülküsünü gerçekleştirmiş ... çıkışı olmayan kumsuz kent.

Terimin sözlük anlamıyla bir “pasa jdır” bu, art arda geçişlerin, hepsi yetersiz kalan mecazi dönüşümlerin pasajı. Önce bir mezbahadır şehir, ölü bedenlerin alanı; ama bu yeterli olmaz, dirilikle ölümlük arasında bir bölge açılır: “yarı yarıya ölümler... insan *artığı* yaşamlar... canlı ölümler... ölüyü diri tutan tutkular.” Sonra ekonomik şehir belirir: rekabetin, boğazlaşmanın sahnesi. Ama bu da şehri anlatmaya yetmez: maddi üretim girer, uğultulu fabrika. “Ama tam olarak bu da değil”dir: daha çatışık, daha bağdaşımsız bir mecaza başvurulur: vahşi bir ormandır, “gümüş” gibi sözcüklerle duyulara da hitap eden bir doğal manzara, ama tam orada aynı zamanda inorganik, doğadışı, sentetik bir katman belirir, silikonun, devrelerin, kısaca elektronığın dünyası (eski ağır sanayiden yeni IT sektörüne geçiliyor). En sonunda bütün bu çatışık, bağdaşmaz görünüşleri bir “holokost” imgesinde bütünleştirmeye, sınırlamaya çabalar metin: şehir, başından itibaren amaçladığı “ülküyü” tamamlamış, her şeyi tek bir mekânda, çıkışsız ve eksiksiz bir “ölüm kampı” içinde toplamış gibidir.

Ama sahiden toplayabilmiş, “labirent”in merkezine varabilmiş midir? Bütün bu mecazi kaymalar bir iç bulantısı da yaratmış olmalı ki, dönüşümü bir yerde durdurmak ve karmaşanın ortak, tekil anlamına el koymak istiyordur. Mümkün müdür? Yine şiire, demek Cemal Süreya’ya başvuracağız, *Göçebe*’deki “İşte Tam Bu Saatlerde” parçasına. “İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su / Yeni deşilmiş uçlarında sokakların, küçük uçlarında” diye bir eksiklik imgesiyle açılan şiirin sonuna doğru şu kısım gelir: “Minibüslerle morarmış sokaklar / Buğdayın parayla değişildiği / Paranın ekmekle değişildiği / Ekmeğin tütünle değişildiği / Tütünün acıyla değişildiği / Ve artık hiçbir şeyle değişilmediği acının.” Metonimik dönüşümler/mübadeler bir noktada durdurulmuş ve hepsinin tabanı ya da ortak anlamı olan bir metafora eşitlenmiştir: bunlar sadece “acının” farklı

görünümleri, farklı evreleridir. Ne var ki şiir o noktada sonlanmıyor; işini tamamlayamadığı için olacak, şu cümlelerle devam ediyor: “O sokaklarda. / Saatler yağmuru gösteriyor. / Bugün, bu küçük salı günü / Her şeyi eksik İstanbul’un, tepelerinden başka. / Yalnız Galata. / Galata / Gecenin bodrumlarında beslediği tükenmez bir paslanma tutkusunu / Bir ağız mızıkası halinde / Denize yediriyor yavaş yavaş.” Başlangıçtaki eksiklik duygusu bu kez kendi *kavramsal* adıyla başlatıyor bu son bölümü: Demek anlamın tamamlanması şiire yetmemiş, şiir *şiir olarak* işini ancak bu belirsiz, bulanık, çoğul-anamlı imgeyle (simge değil) “nihayete erdirebileceğini” düşünmüştür – “z” sesinin sağladığı kaydırakla.

Geçgin’in metni de “ama tam bu da değil, yalnızca bu da değil” gibi sözlerle hep bir adım daha ileriye, çünkü nihai anlama ulaşmaya çabalar. Ama pasajın sonunda sadece bir soru kalır elimizde, cevaplanmamış: “Bu yıkıntıların, yoklukların anlamı neydi? Bir anlamı var mıydı? Bu yıkıntılar arasında bir anlam parçası, onun bir kırıntısı kalmış olabilir miydi?” Romancıya imge yetmiyordur; bu, *Kenarda*’nın sonundaki rıhtım imgesi gibi Süreya’nınkine “denk” bir imge olsa bile. Her şey bir “Auschwitz” fikri içinde toparlanmamaktadır (pasajın atladığım bir yerinde “görünmez ufkunda gri gaz ocaklarının kara dumanlarının tüttüğü...” cümlesi de var). Derviş Akkoç’un dediği gibi “kapitalizm” midir bu? Şöyle denebilir: Bu kapitalizm olabilir, ama kapitalizm bu değildir. Geçen yüzyılda, 60’lı yılların sonuyla 70’lerin başlarında, Avrupa’nın ve özellikle Almanya’nın radikal solunda, kapitalist toplumu “ölüm kampı” veya “konsantrasyon evren” gibi terimlerle anlama eğilimi belirmişti. Primo Levi, eski bir Auschwitz sakini, *Boğulanlar ve Kurtulanlar* kitabında böyle terimlere hiç güvenmediğini söyler; kavramsal *jestlerin* genellikle olayı daha da anlaşılmaz kılacağını hissediyordur bu abartı-sevmez kimya mühendisi. Ama “muamma”nın farkındadır; fazla kolay “anlaşılmıyorsa” orada bir anlamsızlık olarak kalmasını yeğler (sadece, unutulmamalıdır, böylece “hikâye anlatıcılığına” girişir).

“Kırıntılar” diyor Geçgin, fragmanlar, Türk dilciliğinin 30’lu yıllardaki tatlı önerisiyle “ufantılar”: çöp, farksızlaşmak üzere olan madde. Çöp yığını muammanın alegoriste bakan yüzüdür. Walter

Benjamin, kendi *flâneur* tipolojisini daha müzakere edilebilir kılmak üzere bazı başka toplumsal tiplerle bir dizi içine sokar: avcı (on beş bin yıl öncesinin avcı-toplayıcısı), kumarcı, koleksiyoncu. Dizinin mantığını ya da tutarlılığını burada tartışamayız: hiçbirinin tek başına tam olarak tanımlayamadığı bir “fikre” (deneyim toplayıcılığı?) her biri kendi çelişik katkısını yapıyor gibidir; bir noktada eskinin hikâye anlatıcısı da diziye katılır. Benjamin bugünün metropollerinde gezinebilseydi eğer, sanıyorum bir başka figür de o dizide kendine yer bulurdu: bireysel geri-dönüşüm işçisi, çöp-toplama emekçisi. Alegoristin yüzü yıkıntıya dönüktür. Ve tıpkı atığı tekrar kullanılır kılmaya çabalayan bir çöp toplayıcısı gibi o da baktığı harabeyi eşelerken yeni bir anlamlılık ihtimali bulmaya çalışır, hem çok eski hem de en yeni bir yön belirtisi. Yığının içinde bazı şeyler küskünce parıldamakta, “bizimle ilgilen!” demektedir, bizi anlamlı kıl. Alegori restorasyoncu, belki muhafazakâr bir işlev de edinir böylece, belleğe ilişkin bir etkinlik.

Geçgin’in “bataklıktan” çekip çıkardığı ve figürleştirdiği ya da mecazlaştırdığı üç olguya odaklanacağız burada: beden, bir tür hayalet doğa ve bir “hortlak” tipi. Benjamin’in dizi kurarken daha bütünlüklü bir terime de başvurduğu biliniyor: takımyıldız. Geçgin’in üç figürü de kendi aralarında bir takımyıldız oluştururlar, bir konfigürasyon, bir eş-şekillenme. Demek her birinin alegorik değeri, yorumlanabilirliği, öbürleriyle ilişkisinden türemektedir. Yan yana geldiklerinde bize neyi göstermiş, neyi anlatmış olacak bu “yıldızlar”? Daha önce kapitalizm tartışması bağlamında karşımıza çıkan o hiper-realist “üretim” sahnesinin de o takımda bir yeri olduğunu, asıl anlamını o toplulukta edindiğini mi?

Duygun Beden, Horlanan Beden

Kenarda’da görünüşte birbirinden çok farklı beden imgeleri çıkar karşımıza, ama bunların bir tayf, bir spektrum oluşturduğunu düşünmek mümkün. Bir uçta yorgunluğun ve yabancılaşmış emeğin söndürülmüş bedeni vardır, öbür uçta duyuların uyarılmasıyla ısımış beden. İlkini fabrika sahnelerinde gördük: “Çalışan ve sadece çalışmak için varolan bedenler ... Konuşan, dalaşan, şakalaşan, ileriye

atılan, yorulan, horlanan beden ... Çalıştıkları sürece vardılar, varolmak için de çalışmak zorundaydılar – ta ki beden çalışamaz duruma gelip atılana kadar. Aynı şey onları hem canlı hem ölesiye güçsüz kılıyordu.” Makineyle ilişkili bedendir bu, giderek kendisi de (organik niteliğini büsbütün yitirmeksizin) bir mekanizmaya dönüşen beden: “Gün sürüyor, fabrikalar çalışıyor, atölyelerde kollar bir yandan diğer yana daralıp genişleyen yaylar, yarım daireler çizerek hızla gidip geliyor, üst üste yığılan deriler gibi iç içe geçmiş bedenler birbirlerinin hareketlerini alıp, sürdürüp, uzatıp bir diğerininkine ekleyerek işliyor, kesiyor, kaldırıyor, atıyor, veriyor, alıyor; yığınların, kümelerin, kütlelerin dönen, ezen, içine çeken girdabın, kokunun, tozun, pusun, bulutun içine karışıyor, tek bir devasa kütle, koca bir makineye dönüşerek işliyordu.” Emek-bedenin burada organik niteliğinden tam arınmadığını söylemiştim, belki şöyle demek daha doğru: *asgari ama giderilmez bir organiklik/canlılık da inatla sürüp gitmektedir*. Makinenin kesikli, bölünebilen, ayrışık ve kademeli hareketi, bütün hızına rağmen, aynı zamanda bir asgari organizmanın yavaş ve bölünmez kımıltısını da andırmaktadır. Sadece farksızlaşmış madde imgelerinde (“toz, pus, bulut, tek bir devasa kütle, iç içe geçmiş bedenler”) değil, kendisi de tek bir cümle oluşturan pasajın gramerinde de ortaya çıkar bu organiklik: özne ve yüklem veya ana cümle ve yardımcı cümle gibi ayrışık öğeler, mutlaklaşmış bir şimdiki zaman içinde her şeyi “içine çeken girdaba” kapılarak bir çeşit dilsel eriyiğe dönüşür – seçilebilirliğini yine de tam yitirmeden. Bu kımıltılı madde, organizma ile mekanizma arasında bir kararsızlık ya da indirgenmezlik bölgesinde yer almaktadır, bedenler de ölümlükle canlılık arasında: “aynı şey onları hem canlı hem ölesiye güçsüz kılıyordu.”

Karşı uçta, çocukken bu fabrika sahnesini bir “büyülenme” içinde, “şu anda büyük bir şey olabilir” beklentisiyle seyretmiş olan adamın bedeni var, şimdilik *duygun beden* diyelim buna, “duyarlı” sözcüğünün zaman içinde edindiği edebi-romantik yüklerden ayırmak için (ama hassas bir diş gibi duyarlı olduğu söylenebilir). Bu bedenle *Kenarda*’nın hemen başında karşılaşırız, esas olarak bir sinir sistemidir, ama sanki motor boyutundan kopmuş ve sadece sempatik sistemden oluşan, sadece duyuş ve algıya ayarlı bir sistem:

“Yaşadıkları ... ona çarpıp geçerek akıyordu. Akışın darbelerine katlanıyordu. Onları tüm gövdesi, gövdesini saran tüm kasları, sinirleri, doku ve damarlarıyla alıyordu.” Kilit sözcükler “sinirler” ve “almak”tır burada. (Denebilir ki “parmaklardan” söz ediliyor olsaydı eğer, onları da bir *yapma*, şekillendirme aleti olarak değil, bir hissetme organı olarak bulacaktık.)

Bütün gece ve gündüz yürüyebilirdi. Durması için bir neden yoktu, üstelik durmak da istemiyordu, sanki dursa bir daha hareket edemeyecekti. Gövdesindeki her sinir ayaklanıyordu. İçinde bir şey kabarıyor, yürüdükçe yavaş yavaş büyüyor, çoğalıyor, yükseliyordu. Sanki onu bir kabuk *gibi* sınırlayan gövdeden çıkmak için gövdeyi zorluyordu. Yükselmek, hiçbir sınırla karşılaşmaksızın gökyüzüne doğru, yükselebileceği yere kadar yükselmek ister *gibi* atılıyordu. Bedeni açık bir sinire dönüştürerek atılıyor, yüz binlerce ışık oku bedeni delip geçiyormuş *gibi* beden parçalanıyordu. Başının içinde titreşen kavak yaprakları *gibi* dayanılmaz bir karıncalanmaya neden oluyor, bir an baş denilen bu *kamaşmayı* ne yapacağını bilemiyor, yavaşlıyor, kımıldatsa bir top *gibi* yuvarlanıp gideceğinden şüphelendiği başını dik, kımtılsız tutarak yürüyordu. (*abç*)

Yürümektedir ama “ilerleme” ve “hedeflilik” boyutları budanmış bir harekettir bu: nereye giderse gitsin, Geçgin’in en sık kullandığı deyimle bir “dönüp durma”dır. Bir uyurgezerin yürüyüşünü andırır: amacını ve yönünü belirleyen, bilinçli öznenin kendisi değildir. Metaforun baskınlığı (bütün bu “gibi”ler) merkezi bir çekim noktasının çevresinde sabitlenmeye, katı bir yörüngeye işaret eder. Metonimi’nin bir yerden başka bir yere gitmeye imkân veren, hikâyeyi mümkün kılan hareketi, kısaca arzunun hareketi, daha en başta kısa devreye uğrayıp dürtünün döngüsüne eşitlenmiştir. Ama kilit terim “kamaşmadır”. Bir çaresizlik durumudur bu, duyu organının bir uyarım fazlasına maruz kalıp irkilmesini, ürküp geri çekilmesini anlatır. Yine *Kenarda*’dan:

... kapı kapanırken bir an içeriyi görmüştü. Görür görmez de ani bir ışık sağanağına tutulmuş gibi gözleri kamaşmış, oda hâlâ gözünün önündeyken geçici körlük denebilecek bir şeye yakalanmıştı. Görmüyordu ama odada dikilenin ... görüntüsü güçlü bir kamaşmayla başka görüntülere karışıyordu ... Görüntüler aşırı bir duyumun saldırısına uğrayıp yok olan bir sinir gibi görme gücüyle birlikte yok olmuştu. Bunlar artık görüntüler değildi. ... Bir

çarpma, titreyiş, bir çınlamaydı. Yaprakların parlayışı kadar hışırdamasıydı da. Burada görüntü bir sestti de. Dalgaların, ışıldayışların, parıldayışların yakamozların belirip içine gömüldüğü engin ses denizi, sessizlik olarak işitilen sestti. Sesin görüntü olduğu bir kamaşma içinde silik bir görüntüyü görüyor (görmüyor), kendisini peşi sıra sürükleyen cılız, zayıf, *insansı olmayan*, bir inilti gibi *ölmekte olan* bir sesi işitiyor (işitmiyor), sesin peşinde *sönmekte olan* bir tını gibi uzuyordu. (abç)

Yukarda değindiğimiz o ara bölgeye de (insansı olmayan, sönmekte olan, ölmekte olan) işaret eden bu pasajda azami uygunlukla asgari hareket eşitlenir. Kamaşmış, ısımış ve çınlayan beden, doruktaki beden, aynı anda felç olmuş bedendir. Yine *Kenarda*'dan:

Kimi zaman gece ilerleyip de tepe noktasına var[dığında] ... geçen her bir ânı bir sonsuzluk gibi duyumsayarak, her geçişi bir keski gibi etinde duyarak gecenin doruğunda bir başka varlıkla, kendisi olmayan ama kendi dışında başka bir şey de olamayacak bir varlıkla, yoğun gece ormanının vahşi yaratığıyla karşılaşıyordu. Üzerine atılıyor, içindeki bir şeyi çekip dışarıya çıkarmak için abanıyor, pençeleriyle göğsünü yırtıyor, dişleyip etini kopartıyordu ... Her şey geceden kaynaklanan, hareket etmesini, kıpırdamasını, parmaklarını oynatmasını, gözlerini yummasını olanaksızlaştıran bir felç ânında oluyordu. Bütün bedeni kaskatı kılan bir felçti bu.

Geçgin'in sonraki romanlarında, özellikle *Son Adım*'da böyle aşırı renkli ifadelere ("yoğun gece ormanının vahşi yaratığı") rastlanmaz. Ama bu terim, "yaratık", bu "kendisi olmayan ama kendi dışında başka bir şey de olamayacak varlık" (ki daha önce "Şey" adını aldığı da görmüştük) Geçgin'in *bütün* kadrosuna, biçimine ve içeriğine, diline ve kişilerine, niyetine ve üslubuna "yaratıksı" bir çehre kazandırır. Nedir yaratık? Şüphesiz yaratılmış ama orada bırakılmış varlık. Başsız sonsuz, süregelen bir şimdinin içine salıverilmiş, ilerleme ve kurtarılma boyutları budanmış, sadece edilgin duyuş kapasitesine indirgenmiş varlık.

Bu kamaşmış ve çınlayan beden, üçüncü bölümde değindiğimiz o taşkın, aşırı dolu ve uyarılmış şimdinin bedenidir. *Estetik* beden de diyebiliriz: doğayı işlenecek, yararlanılacak bir hammadde olarak değil de bir *seyir* nesnesi olarak kabullenir. Nesne demek de yanlış belki: özne-nesne karşıtlığını iptal eden total bir kavuşma ve *erime* alanıdır. Bir etkin öge varsa eğer, ışıktır bu. Geçgin'in bütün

malzemesini bir “güne-doğrulumlar” evreni haline getirir. İs dayı ile parktaki erinç sahnesini izleyen pasaj, en “Deleuze’cü” tınılı olanlardan biri:

Bir öğle sonrasında tül perdelerden saçaklar halinde dökülüp yumuşak bir eğimle yayılan ışığın odada, yerde ince dilimlere ayırdığı halıda, parlayarak dalgalandığı, kımıl kımıl oynadığı duvarlarda, dolabın ince parlak bir çizgi çizdiği köşesinde, sehpanın gergin kaplamasında patladığını, tomurcuklar yayarak açtığını, oraya buraya dağıldığını, toplanıp bir yumak olduğunu, sonra yeniden yayıldığını görüyordu. Yürürken bir an bir binanın çatısında, gümüş renkli demir bir çubukta, gölgesi duvara hızla çarpıp kaçan bir kanadın vuruşunda, yaprakların kıpırtılarından sızıp *bir giz gibi* vuran yumuşak parıldayışlarda görüyordu. Işık geliyordu ... *kaçak bir varlık olan kentin* içine sızarak, varlıkları durmamacasına çözüp parçalara ayırıp, tozlar, polenler halinde savurup havalandırarak, ama aynı anda yeniden bir araya getirip birleştirerek geliyordu. Kolları, bacakları, göz kapakları, parmak uçları, tüm gövdesi eriyip akıyordu. Şiddetli, çıplak, yoğun akış içinde yalnızca kendisi değil her şey eriyip akıyor, yoğun parlaklığa karışıyor; su, taşlar, solucan, ağır ağır ilerleyen salyangoz da ışığın ani baskınına kapılıp ışıkla birlikte zerrelere, gümüş damlalara dönüşüyor, akan, dönen, çoğalan parlaklığın tavında eriyip ona katılıyordu. Bu bütünlükte artık nesneler, cisimler, şeyler yoktu; taç yaprakları gibi kapanıp kanat gibi açılan, sudaki bir balık sırtı gibi bir an belirip yiten, parlayıp sönen devinimler, yelkenler gibi şişip sönen kabarmalar, açılıp koyulaşan, iç içe geçip ayrılan, ayrıldıkça birleşen katmanlar, dönüp duran sedef serpintiler, polen rüzgârı, gümüş tozlar, bakır sağanağı, çakıp sönen, birbirine karışan göz alıcı parıltıların ... devingen çeşitliliği vardı. Karmaşa değildi bu. Bu dinmeyen devinim, oynayan çokluktu. (abç)

Ne söylenebilir, birbirini iptal eden ikili “devinimlerinin” tekrarıyla birçoğumuza uyuşturucu da gelebilecek bu hipnotik pasaj hakkında? Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*’ındaki meşhur “baran-ı elmas” pasajını ve daha çok da Zola’nın en azgın ışık ve beyazlık betimlerini (*Kadınların Cenneti*) hatırlatması ve son cümleye de keskin hatlı bir Deleuze/Negri gölgesinin (“çokluk”) düşmesi dışında? Önce, bu hipnotik niteliğin kaynağı olan bir *aşırılık*: doğal güzellik ve onu algılayan estetik beden, bir duyum taşkınına, Geçgin’in kendi deyişiyle bir “ani baskına” uğrar; peş peşe gelen duyularla nesnelerin sınır çizgileri silinir. Ama bu sınır aşımı sadece güzel’in fazlalığıyla

sonuçlanır. Güzel imge, bir fikrin dış biçimi veya görüntüsü haline gelmez: hiçbir şey ifade etmeden, hiçbir şeyi göstermeden, boyuna tekrarlanan bir taşkınlık olarak kalır. Tıpkı üretim pasajı gibi bu imge de bir hiper-gerçekliktir, parıldayıp duran, dönüp duran. Şöyle devam ediyor: “Gündüz düşleri bir görüntüyle olduğu kadar bir duyumla da geliyordu. Varlığı ele gelmeyen bir duyguyu, ancak ışık olarak adlandırılabilen bir şeyi, yaklaşılan ama yaklaşmanın uzaklaşmak olduğu, güçlü bir biçimde gövdede beliren ama tutulmaya çalışıldıkça kayıp giden ... bir an belirip, belirttiği an yiten bir duyguyu, sonsuzluk duygusunu veriyordu.” Rousseau’nun dingin, erinçli gündüz düşlerinin çok uzağındayız: Şey’in türbülansına kapılmıştır uygun beden. “Sonsuz” kendini ancak yitişiyi belli ediyordur; sonsuzluğun tek kanıtı, kaçırılmış ya da hiç erişilememiş olmasıdır. Turgut Uyar’ın deyimiyle “sonsuz eksi bir”in negatif aralığındayız.

Öyleyse iki kutupsal beden arasındaki karşıtlık kadar paralelliği kaydetmenin yeri de burasıdır belki. Çünkü emek de bir duyuşun, ama tıkanmış, sadece bir potansiyel halinde bekleyen duyuşun alanıdır. Bu potansiyel duyarlığın kendini en çok o ögle tatilinde ortaya koyduğunu görmüştük: “Her şey bu sessizlik ânında ürüyor, hiçbir şey amaçlamayarak üretim asıl bu anda, bulutlardan çıkıp parlamaya başlayan güneş gibi kendiliğinden gerçekleşiyordu.”

Ama nedir “asıl üretim”? İşçilerin paydos sonrası emekleri için güç tazelemeleri mi? Hayır, kıvrılarak yükselen sigara dumanlarının ancak çok uzaktan *temsil* edebildiği bir şey, bir potansiyel. Tıkanmış gizilgüç.

Bu engellenme, canlılığın bu “yadsınması” (Uyar) veya “horlanması” (Geçgin) sadece emeğin bedeninde değil, spektrumun karşı ucunda, kamaşmanın “tepe noktasında” da ortaya çıkar. Apansız ama yine de iyi tanınan, her zaman çoktan hissedilmiş bir yük, bir ağırlık olarak iniverir: “Bütün bedeni kaskatı kılan bir felçti bu. Ama felç yalnızca gece olmuyor, gündüz de gelebiliyordu. Yürürken *birden* başının üstüne abanıp gövdeyi kaskatı kılıyor, yürüyen kişi *ansızın* donup kalıyordu. Bu yorgunluk değildi. *Aniden* çöküveren bir ağırlığa, beden için çok ağır, kaldırılmaz bir yüke benziyordu.” Duygun kişiyle birlikte bütün bir duyum alanını etkisi altına

alan bir ağırlık: “Yolun karşısından kendini sürüyerek, kafasının titremesini önleyemeyen biri ağır ağır geliyor, kalabalığın içinde biri kendi kendine mırıldanıyor, etini soyuyor, *ansızın* bir şey oluyor, bir kasırga çıkıyor, ağaçlar devriliyor, binalar yıkılıyor, yol altından çekiliyordu. Tonlarca ağırlıktaki bir ezme makinesi *birdenbire* kapanıp sıkıştırıyor, eziyor, her şeyi dümdüz ediyordu.” Yıkımın apansız bastırması mı? Ve geçici bir durum mu, bütün bu anilik sıfatlarının işaret ettiği gibi? İlk bakışta öyle gibi, çünkü pasaj zengin bir yatışma imgesiyle sonlanıyor: “Ardından bir ses, bir serçenin ötüşü duyuluyor, yukarıda bir kırlangıç topluluğu pike yapıp yeniden havalanıyor, çatıda bir kiremidin tümseğinde ışık parlıyor, kımıltısız, sakin, kaygısız, kalımlı yeryüzü yeniden beliriyordu...”

Her şey normale mi dönmüştür? Asıl gerçek olan bu ışıklı, ötüşlü, “sakin, kaygısız ve kalımlı” dünyadır da birden bastıran yıkım sadece anlık bir yanılsama mıdır? Sondaki üç nokta, bir soru işareti işlevi de üstlenerek, tam tersine, asıl bu durulma ve “kalımlılık” imgesinin bir güzel yanılsama olduğunu öne sürer gibidir. Freud göstermişti: Kötü düşün dayanılmaz Gerçeğinden kaçmak için uyanır, kendimizi gündelik gerçekliğin güvenli toprağına atarız, uzlaşmaların, razı olunmuş yanılsamaların gündüzüne, aksaksız işler gibi görünen Simgeselin alanına. Ama burada asıl mesele “hangisi gerçek, hangisi düş” alternatifine de sığmıyor. “Ansızın bir şey olur”, gök ve yer hafifçe kararır ve biz de göz kamaştırıcı bir krater gölü gibi bir felaketin avuç içinde yaşamakta olduğumuzu sezeriz: en başından beri. Bazı “meczip” tipler, sürüklenerek, mırıldanarak gelen bedenler, her zaman çoktan “ağır ağır” yaklaşıyor gibidir, kaçarız. Dünya, gerçeği de düşsel olanı da, hortlaksı yüzünü gösterir, kaçarız.

Koestler’in meşhur ettiği deyimle gün-ortasında-karanlık, Hugo ile Nerval’in siyah güneşi, Geçgin’de de duygunluğun “tepe noktasında”, kamaşmanın doruğundayken geliyor. Işımış ve havalanmış beden, yerçekiminin hükmünü her zaman çoktan tanımıştır. *Son Adım*’dan bir istasyon sahnesi: “İstasyon kalabalık. Sıralara oturmuş, duvar diplerine yaslanmış ya da yalpalayan adımlarla ağır ağır dolaşan insanlar treni bekliyor ... Ağır ağır ileri geri yürüyorsun. Geceden kalma düşünceler de kafanda dolaşıyor. Ağırlaşıyorum, diye düşünüyorsun, giderek ağırlaşıyorum, ciğerlerime dolan suyu his-

sediyorum ... Ama belki hep ağırdım, çocukluğumda bile.” Ağır ve nihai bir “son edime” iyice yaklaşmış gibi duran Alisan böyledir de, isimsizin kamaşmalarını ara sıra hâlâ kendi etinde hatırlayan Fikret Koçergi farklı mıdır? Fabrikanın bedenlerini hatırlarken şöyle düşünür:

... erkeklere, onların bu çalışma dünyalarına, aptallıklarına, her gün yinededikleri aptalca konuşmalara, şakalara karşı bir tiksinti duymaya başlamıştım. Sefaleti de açıkça algılar durumdaydım artık. Bu deri işçileri güçlü, dev gibi görünüşlerine karşın içten içe, azar azar kemirilen, yavaş yavaş tükenen, çöken gövdelerinden başka hiçbir şeye sahip değillerdi, bu gövdeler de sonuçta fabrika makinesinin bir parçasıydı, çalışmaktan başka bir şey bilmiyordu. Anımsadığım bir-iki herhalde sonuçsuz gösteri ya da grev başlangıcında oluşturdukları uğuldayan, kaban, dalgalanan, sloganlarla, Türkülerle onları bir ateş topu, canlılıkla çalkalanan bir sel gibi sarıp yücelten, koca çizmeleri, önlükleri, şapkaları, koca elleriyle gözüme başı göğsüne değen bir dev gibi görünen toplanmalarının dışında çoğunlukla *iki bükülmüş*, gövdeyi ayaklar taşıyamıyormuş gibi yalpalayarak yürürlerdi.

Şu var ki tiksinti tanıma ve bilmeyi önlemiyor, tam tersine. Kendi doğuştan ağırlığının bir tıpkısını o *iki büküm* insanlarda bulmuştur Koçergi'nin uygun bedeni. Pasaj parantez içinde devam eder:

(Bu yürüyüş biçimini iyi biliyor, çok iyi tanıyordum. Kimi zaman yine rastlıyordum, sadece bir erkekte değil, örneğin bir ev kadınında da. Ne zaman sokakta önüm sıra yürüyen birinde karşıma çıksa içimi dayanılmaz bir sıkıntı kaplıyordu; biraz sarsak, ayaklar pek gövdeye uymuyor gibi bir yürüyüş, her adımla birlikte tüm gövde o adımın üstüne biner, yana savrulur. Gövdenin bu ağırlığı, bu kendini kaybetmişçesine yana doğru salınışı, yine de ısrarla dengesini bir türlü bulamayan, güçsüz adımlara inatçı yükleniş... pek bakamıyor, hızlıca yanından geçip gidiyordum.)

Bizi dosdoğru Rilke'ye gönderiyor *Gençlik Düşü*'nün bu cümleleri. Malte de dolaşmaları boyunca duvar diplerinde böyle çarpık, çarpılmış figürlere rastlar; büyülendiğini belli etmemeye çalışarak bakar. Aristokrat artığıyla düz süprüntü arasında bir tür gizli örgüt de oluşuyor gibidir. Koçergi'de bu noktada herhangi bir büyülenme yok gibidir, tersine “dayanılmaz bir sıkıntı” hisseder: Rilke'nin fukara asilzadesinden farklı olarak aslında kendi sınıfından varlıklara

bakmaktadır. Gövdeyi iki büküm eden o ağırlık kendisinin de “çok iyi tanıdığı” bir güçtür. Kendi gezintilerini şöyle sunar: “Şimdi genç halimi hayal ediyor, onu çoğunlukla *başı eğik* dolaşırken yeniden görüyorum. Kentin içinde bir şey aramış gibi geziniyor. Evet bir şeyi arıyordu, karşısına yumuşakça, sakince, zamanı gelmişçesine çıkacak olağanüstü olayı, çevresine bakmıyordu bile, düşlere dalmış, içinde arayış duygusunun esrikliğiyle yürüyordu.” Eğik bedenler, bir çekiminin etkisinde bükülmüş, kıvrılmış.

Bu bağlamda Rilke’ye değindik, ama belki daha önemli bir gönderi noktası Kafka’dır. Onun metinleri de çarpık, bükülmüş, büzülmüş “yaratık” bedenleriyle doludur. Benjamin vurgular bunu: “Kafka’nın hikâyelerinde en sık geçen imge, başını iyice göğsüne doğru eğmiş adamdır: saray memurlarının yorgunluğu, oteldeki kapıcıyı rahatsız eden gürültü, galeride ziyaretçilerin karşısına çıkan alçak tavan.” Bu çarpık imge Benjamin’in Mesihçi teolojisinde önemli rol oynar: çünkü “Mesih’in gelişiyile” birlikte bu bükülmüş figür de “kaybolacaktır; Mesih (büyük bir hahamın vaktiyle söylediği gibi) dünyayı zorla değiştirmeye çalışmayacak, sadece küçük bir ayarlama yapacaktır dünyada.”¹

Geçgin’de böyle dolaysız bir Mesiyanizm bulamayız. Ama bükük bedenle bir tür “kurtuluş” fikri arasında onda da bir ters bağlantı ortaya çıkar. Dikkat çekmiş olmalı, emeğin bedeni de çalışma ve normal dinlenme zamanlarının dışında, direnme ve kalkışma anlarında, bir “uğuldama, dalgalanma ve kabarmaya” kapılmakta, bir “canlılıkla çalkalanmakta”, aylak beden için kullanılanlardan da daha yüksek bir deyimle bir “yücelmeye” uğramaktadır. Sonra bükülür. Paralellik demiştik: Aylak beden de ürperir, kamaşır... ve “binlerce tonluk” bir basıncın, bir çekimin etkisiyle eğilir: ama zaten eğiktir, yere bakar, “arayışın esrikliği içinde” bile büküktür, çocukluktan beri yerçekimini hissetmiş bir bedendir, hep kendi ağırlığını, “lüzumsuzluğunu”, kurtarılmazlığını taşımış bir beden. Öbür figüre geçelim şimdi.

1. Benjamin, “Franz Kafka: Ölümünün Onuncu Yıldönümü Üzerine”, *Selected Writings, Cilt 2, 1927-1934*, Cambridge MA: Harvard University Press, s. 810-11.

Natürmort

Atılğan'da doğa yoktu; bir *ikinci doğa* olarak şehir vardı: Aylak Adam'ın baltalayarak içinden geçmeye çalıştığı bir konvansiyonlar ormanı. Özyalçiner'de tam da bu ikinci doğa infilak eder ve tekrar birincisine benzemeye başlar, köreltici bir parıltı edinir. Geçgin'de durum daha karmaşık. Şehir çoktan doğalaşmıştır: işleyişi kontrol edilemez, hatta kavranamaz; ancak deneyimle dolaysız bağı olmayan soyut kavramlar aracılığıyla kurcalanabilir. Bir labirenttir, merkezine bir türlü varılamayan bir labirent. Ama bunun yanında, *canlılıkla ölümlük arasındaki statüsü tam belli olmayan* bir ilksel doğa da vardır, bir doğal doğa. Öbürünün, ikinci doğanın karşıtı mıdır bu; Yaşar Kemal'in Menekşe'si gibi Taksim'in mekânsal olarak ayrışmış muhalifi, eleştirel ötekisi mi? Hayır, bu da söylenemiyor: *Kenarda*'nın zamanına gelindiğinde şehir çoktan Menekşe'yi de, "kenar"ı ve çok daha öteyi de yutmuştur. Şu halde şehrin karşısında değil de yanında, veya tam içinde olmaksızın *aralıklarında*, bir topyekûn işleyişin nabız aralıklarında.

İlksel doğanın görünüşte birbirine karşıt iki imgesi var Geçgin'de: biri taşkınlığı, öbürü sert bir kısıtlanma ve azalmayı betimler. İlkinin çok örneğini gördük, taşkınlıktan söz ederken. İkincisi esas olarak bir kış doğasıdır; mevsim kış olmadığı zaman bile kışa doğru çekilen bir doğa. Aslında Emine Bora'nın *Kenarda* ve *Gençlik Düşü* için yaptığı kapak tasarımları benim burada söylemeye çalışacaklarımı en baştan fuzuli kılıyor. Yine de elimizdeki bir görüntü değil, bir yazı. Hantalca ilerlemeye çalışalım, sık sık dönüp o kapaklara bakarak.

Kısıtlanmış duyusallığın imgesini *Son Adım*'da buluruz: "Dar mutfak penceresinden karşıdaki balkonların, çatıların, bacaların, irili ufaklı çanak antenlerin arasından gökyüzünün bir parçası görünüyor. Küçük gri bulutlar parça parça kayarcasına yavaşça akıyor. Bir an mart güneşi mutfakta parlıyor. Bir günışığı tanesi babaannenin kulağındaki altın küpenin halkasında kayıyor. Parlak, gümüş bir damla. Işıldayıp sönüyor." Her zaman bu kadar bile "zengin" değildir:

Apartmanın loşluğu ve ağır kokusu içinde merdivenlerden inip dışarıya çıkıyorsun. Açık hava iyi geliyor. Dışarıda olmaktan, solukça parlayan güneşten, sabah esintisinin yüzünü yalamasından hoşnut oluyorsun. Cadde hâlâ yer yer ıslak, kaldırım kenarlarında su birikintileri var. Geceki yağmur bu boğucu, çoğu beş altı katlı, boyası çoktan atmış sıralı apartmanların bir-biri üzerine devrilircesine yükseldiği dar sokağı bile temizlemiş görünüyor. Sokağın nasılsa kalmış tek ağacı olan cılız akasya dış cephesindeki mozaiklerin kararıp dökülmeye başladığı bir apartmanın önünde kar beyazı çiçeklerini açmış bile, bir serçe sürüsü üstüne konmuş, ötüşüyor.

Ya da şu göl manzarası: “Çekmece gölü durgun, yeşilimsi, kimi yerde yağlıymış gibi parlayan gri lekelerle uzanıyor. Üzerinde uçuşan tek tük martılar dışında hiçbir kıpırtı barındırmıyor. Birkaç yıl önceye kadar bu göl her kış, içinde nasılsa yaşayan az sayıdaki balıkların kusardı. Günler boyunca ölü bir parlaklık içinde, yan yatmış onlarca balık yeşil yüzeyin üzerinde öylece kalırdı.” Ama bu kasvetli görünümde Alisan’ı etkileyen bir şey de vardır, belirsiz bir şey:

İş çıkışı, hava uygunsa ya da çok yorgun değilsen kıyıya, Bakırköy sahiline iniyorsun. Tenha sahilde oturuyor, karanlık gece denizini izliyorsun. Puslu havada, bu kara boşluğun üzerinde soluk ya da parlak ışıklar olarak yayılmış gemilere, açıkta bekleyen kara tankerlerine, yük gemilerine, yanaşıp kalkan deniz otobüslerine, ötede hafifçe sallanan balıkçı teknelerine bakıyorsun. Bu önünde uzanan ölü karanlıkta soğuk, cansız, cıvık, vıcık vıcık bir şeyler var, Marmara diye adlandırılan denizden çok bir çamur karanlığına ya da bataklığa bakıyormuşsun gibi geliyor sana. Ama öyleyse aynı zamanda seni böylesine etkileyen şey nedir?

Alisan bu azalmış doğaya sıkıntıyla, belki horgörüyle bakar, ama “aynı zamanda” gözünü de alamaz oradan. Sıkıntı ve büyülenme iç içe: bulanık, kirli görüntüde onu hem iten hem de çağıran bir şey var. Musallat olan, sona ermeyen bir şey. Ne? Kısmen zaptedebilmek için Geçgin’den iki-üç kuşak önceye gitmeliyiz. Uyar’ın 60’lı yılların başında yazdığı “Kadırga” şiiri o şeyin paradigmatik imgesini verir: bir gemi enkazı, ama hâlâ hatırlamaya, güçsüzce istemeye, hayal etmeye devam eden bir enkaz.² Bununla birlikte söz konusu alanı asıl açan Cansever’in şiiridir: enkaz asıl orada bir tılsım bölgesi olarak belirir. *Kirli Ağustos*’taki “Otel” parçasında, “taşlaşmış

hayat ürpertileri”nden söz edilir, “şekilsiz, oynak ve iniltili.” Bunu şairin 60’larda muhtemelen adını bile duymadığı Benjamin’in “taşlaşmış huzursuzluk” formülüyle birlikte düşünebiliriz; ama daha önemlisi, burada ilk ve son kez doğanın büyülenmiş ve büyüleyici bir aralık olarak belirmesidir, ölümle hayat arasında. Aynı şiirden: “Ölüler dirilirdi. Çıkamazdım ki otelden / Ben otelden hiç çıkamazdım ki / Her şeyi bilen bir adam gibi gelip geçerdi / Kış / Ve hayaletler halinde yaz sürüleri.” Kitaba adını veren şiirden: “O da var olanın ağır ağır yokluğu / Şurda bir gündüz kımıldamakta / Dağılmanın beyaz organı: tuz birikintileri / Gibi bir gündüz / Kalın kabuklarını kaldırır doğa.” Aynı anda hem büsbütün maddesizdir doğa, sadece hayaletimsi bir kımıldama, hem de sadece maddeye, kabağa, su gidince geriye kalan tuza indirgenmiştir, kala kalmış, arta kalmış madde. Bir kuruma belirir, büyülenme ve taşkınlık ihtimaliyle aynı anda: “İşledim payıma düşen her görüntüyü / Kamaştı gözlerim kıyıya varınca / Rüzgârın itişiyile kumlarda / Yer değiştiren / Sayısız siren iskeleti / Çın çın ötüyordu sessizlik kaburgalarında” (“Ölü Sirenler”). Ya da şu, aynı dönemden: “Kırda, metalsi bir uçurum kalınlığında / Hiç kimselerin geçmediği sesi / Orda burada yaşlı ışınlar. Ötede az / Bir korkuluk: ölümün kırçıl içeriği.” Bora’nın *Gençlik Düşü* kapağı için en uygun şerh. Yaşlanmış ama utanmadan devam eden ışınlar, pijamalı ve terlikli istekler: ama sakilin az berisinde, seyirciyi cevapsız bırakan bir problem alanı da açılmıştır: kamaşmayla kısıtlanma ve karama arasında bir kutup ibresi gibi oynayan bir algı. Canla cansız arasında bir skandal bölgesini kurcalıyor. Ölü sirenlerin, yatışmayan ölülerin, hortlaksı yaratıkların alanı. Gemilerin su kesimi: batmayla çıkma arasında, ne çıkabilen ne de

2. Ya da *Tütünler Islak*’taki (1962) “Övgü, Ölüye” başlıklı şiirden: “Ölü, / ölüye neresinden yavaşmalı. Donuk, çekici, sonsuz / ölü. Bütün kumsalların ve asfaltların ve / karantinaların, yeleklerin, saat kösteklerinin, / gölgelerin ölüsü. Bulduğumuz bir şey. Her yönü / limon mu kokardı? Vardı... / ölü vardı. Şakayı sevmeyen insanların, dağlara / çıkmayı tasarladığı, balıkları ve tuğlaları / üst üste koymanın sevincine vardığı zamanlardı, ama ölü vardı, ölü. / bitmeyen bir büyük akşamdı, kurtulamadığımız / ondan, ne bulursa, donukluğuyla, bilgeliğiyle, / ne bulursa hinliğiyle karalardı. O artardı.” Bu ısrarlı, “artan” ölünün komiğe bakan yüzünü Hitchcock’un en hafifsennmiş filmlerinden birinde, *The Trouble With Harry*’de buluruz.

batabilen yaratığın hayat alanı.

Bu kısıtlanmış ama ısrarlı doğayla ilk kez o mezarlık sahnesine girerken karşılaşırız, *Kenarda*’nın başında: “... taş merdivenleri tırmanarak istasyona girdiğinde, yavaş yavaş bitmekte olan baharın parlak güneşinin taze ışınları da dallar arasından süzülerek ayakları dibinde soğuk taş zemine düşmüş olur, istasyon boyunca ince bir şerit halinde uzayıp giderdi. Kahverengi taşlarla kaplı rayların hemen kenarından başlayarak dikleşen toprak yükselti otlar, sarmaşıklar, fidanlardan oluşan yeşil bir karmaşa olarak sürer, bu karmaşanın içinden ağaçların ince, dayanıklı gövdeleri süzülerek yükselirdi.”

Ayrıntı bolluğuna rağmen natüralist manzaralar değildir bunlar. Evet, doğanın belli bir an ve belli bir yerdeki görünümleridir, ama kendilerinden ibaret değildirler: simgesel bir işlev üstlenirler, daha genel bir şeye işaret ederler. En çok o mezarlık sahnesinde belirgindir bu simgesellik: mezarlığın kısıtlı ama inatçı doğası sadece kendi kendini betimlemiyor, başka bütün manzaraların, doğa imgelerinin de *başlatıcısı*, açılış anahtarı oluyordur:

İlk kez kış ortasında, yine bir öğle sonrasının bu kez solgun güneşi altında fark etmişti yenilenmiş mezarlığı. Birdenbire sahneyi kapatan bir perde açılmış gibi gözünün önünde belirivermişti. Hemen ardından şunu fark etmişti. Çok uzun yıllardır, belki çocukluğundan bu yana mezarlığa ilişkin tek bir düşünceye, tek bir görünüme, en küçük bir duyum parçasına sahip değildi, sanki gördüğü, gezdiği, yaşadığı onca yerde hiç mezarlık yoktu, tek bir mezarlıkla bile karşılaşmamıştı... Şimdi ise gördüğü, yanından geçtiği, içinde dolaştığı, kıyılarda, tepelerde rastladığı *tüm küçük, büyük mezarlıkları canlandırarak* tüm açıklığıyla birdenbire ortaya çıkmıştı. Elbette bunun bir nedeni olmalıydı. Bunca yıldır mezarlıkları göze görünmez yapan neden şimdi aynı biçimde onları görünür kılıyordu.

Karşılaşma, “mezarlıkları canlandırdığı” gibi, Geçgin’in isimsizini de bir anlığına sağaltır, diriltir, “yaşayan ölüyü” hortlatır:

Ancak orada, istasyonda, mezarlığa bakarken, binlerce çılgın düşüncenin saldırısına uğramış huzursuz aklı, katılmış bedeniyle yaşayan ölü, ilk kez yapamadığı bir şeyi yapabilmişti. Vahşi, çıldırtıcı, hızlı düşünce akışı içinden, düşünce yokluğu olarak beliren bu karmaşık akıştan nihayet açık bir düşünceyi yakalayabilmiş, hareketini izleyebilmişti. Böylece diğer düşünceler de bu düşüncenin çekimine kapılarak ona eklenmiş, gezegenler ya

da yıldızlar gibi çevresinde sakin bir gökyüzü oluşturarak yerlerini almış, çılgın düşünce akışı da bir süreliğine yatağını bulmuş bir ırmak gibi sakince akabilmişti. Akli sakin bir düşünce göğüne kavuştuğunda karşıda uzanan manzara da bedeninde canlı bir duyuma neden olmuştu, sanki o da arada sırada esen rüzgârla usulca salınıp ışıyan yaprak, ışığa tüm gövdesini dönüp şakıyan saka, bir taş ya da taşın parlaklığında bir ton, kuşun şakımasında bir perde gibi manzaranın dokusunu oluşturan bir parça olarak orada yerini almıştı.

Nedir bu, düşünce ve duyum kaosu içinden okunaklı bir takımyıldız gibi sıyrılan, “yerini alan” ve adamı da bir anlığına yatıştıran “düşünce”? Geçgin’in Şey’i ilk kez burada girer: “İlk kez mezarlık birdenbire gözünün önünde beliriverdiğinde daha önce yaşamının olayları içinde bir buhar gibi amaçsızca dolanıp duran, ortaya çıkıp belirişiyile yiten şeyi de birdenbire çok güçlü bir biçimde sezmişti. Bu elbette adlandırılması güç bir şeydi. Her şey anlatıldığında kalan şeydi. Ele gelmeyen, yakalandığı anda kaçan bir şeydi.” İyi ama ne? Bu tarifsizlik o “ele gelmez düşüncenin” belirdiği yerle, mezarlıkla ilişkili olmasın sakın? Görüntü, “mezarlıkları canlandırarak” tuhaf bir alan da açmaktadır. Pasajda geçen terimle “yaşayan ölünün”, zombinin alanı. Aydınlanmayla kararmanın sürekli birbirinin yerini aldığı bir aralık: daha önce görmeyi önlemiş olan neyse, şimdi görüşü başlatan da odur. Ancak *hayalet* terimiyle zaptedebileceğimiz bir şey. Çünkü belirirken kaçan, kaçışı belirme ve ışıması sönüş olan şey nedir? Bilinen tek yetkili cevap var: Hamlet’in sık sık hortlayan babası. Boyuna belirir, bir şey ister, ama tam ne istediğini belirtmeden sıvışır. (Çarnaçar üstlenilmiş bir borçluluk da demektir hayalet, bir edim yükümlülüğü.)

Sağda solda kalmış hayat izleri. Ötede beride yaşlı ışınlar, ölümün kırçıl içeriği. Geçgin’in adamı bunu başkalarının gözünden de görür. *Gençlik Düşü*’nün Fikret’i Ankara’da arka bahçesi de olan bir evde kalmaktadır; o bahçeyle sadece kapıcının yaşlı annesi ilgilidir, çünkü aile şehre tutunma çabası içindedir:

Yaşlı kadınsa bu çabaların, telaşın dışında görünüyordu. Sessizliği, dinginliği, yavaşlığıyla herkesin gözünden kaçan şeylerle ilgiliydi daha çok, bahçedeki bitkilerle, gün ışığıyla, güvercinlerle, serçelerle, kedilerle. Burada, bu küçük alanda olağan dünyanın dışındaydı, hiçbir şeyin onu sar-

samayacağı bir uzaklıktan, usulca, bir bekleyiş gibi devinen kendi dünyasının içinden seyrediyor, dinliyor, izliyor, bir otun titreyişi gibi usulca kı-mıldıyordu. İşte eğilmiş, diktiği bitkilere, boy atışlarına bakıyor, toprağı el-liyor, ağır ağır kalkıyor, bir asma yaprağına bakıyor, dokunuyor, onu seyre-diyor: yüzü gergin, bakışları dikkatli. Orada ne görüyor? Canlılığı mı, yak-laşan ölümü mü? Yoksa her ikisi de olmayan bir şeyi mi? Uzun süre bir yaprağa böyle bakan, inceleyen birinin görebileceği bir şeyi mi?

Küçük adasındaki yaşlı Rousseau'nun mutlaka anlayacağı, ama tam ne anlam vereceğini bilemeyeceği bir pasaj. Azalmış, güçsüz doğa bir sorumluluk duygusunun nesnesi gibidir burada. Bakıma muhtaçtır. Yaşlı kadın yetiştirdiği bitkilerin hareketini kaygılı bir dikkatle izler. Araştırdığı şey ne sadece faydanın ne de yalnız estetik du-yuşun alanına ait: ikisinin arasında, ikisi de olmayan bir şey. Belki kurtarılmaya, ama ne olursa olsun bakılmaya, izlenmeye, kaydedil-meye muhtaç bir şey. (Şimdilik Foucault'dan geri duralım.)

Bu cılız doğanın yanında, daha azgın bir doğanın da patlak ver-diğini ve burada asıl figürün zaman zaman manikleşebilen bir ı-şık olduğunu görmüştük: hayaletle (belirişle) daha özsel ilişkisi olan bir etken. Işığın asıl olay haline geldiği başka bir roman bulmak zor (belki Sarraute'un *Tropizmler*'i). Yazar farkındadır; *Gençlik Düşü*'nde, "herkes için söyleyecek övücü bir şeyler bulan" resim hocası, genç Fikret'e de "ışığa karşı çok duyarlısın" diyecektir. *Kenarda*'da faaliyet halinde olan ışık, ikinci romanda adı konulmuş bir ilke, bir hipostaz haline gelir: "Deniz öğle sonrasında ışıltılar içindeydi ... Ansızın bir şey kı-mıldıyor, yine yükseliyordu. İçimde bir su kütlesi gibi kı-mıldadığını duyuyordum. Parıltılardan yansıyan bir şey, *hiç-bir yere varmayan* düşüncelerimin ortasında kabarmaya, parlamaya başlıyordu. Parıltılar, parıltılar, her şey bir parıltıdan doğmuş olabi-ler, böyle düşündürüyordu, evren bu parıltılar, kıpırdanışlar, oynan-şan bu kamaşmaydı." (abç)

Bu güne-doğrulular evreninde ışık bir Aydınlanma etkeni de-ğildir; *bir şey göstermez, kendisi görünür*. Kamaştıran, çünkü maruz kalınan bir ışıktır: sakınırız, görme durur. Maruz kalan da ışımanın öğrenmeyen, ilerlemeyen, akıllanmayan özne-nesnesidir. Ve hikâye anlatamayan. *Erlebnis* adamakıllı bir *erfahrung*'a evrilmez. Bay-dar'ın şiirindeki o sonuçsuzca esime kapılmış yaprak. Kendisinden

başka bileceği şey yoktur, ama o “kendisi” de bilmenin nesnesi değildir: ürperir, kamaşır. “Bahar yok” diyeni yalancı çıkarır bu kamaşma, ne ki doğru çıkaracağı bir tez de yoktur. İster parıltılı ister sönük, Geçgin’in hayalet doğası da kendi başınayken tıpkı o fabrika gibi müzakerenin dışında kalır, bir hiper-gerçekliktir.

Ve Bir Hortlak

Aslında takdim edilmesine gerek yoktur, hortlak bir bakıma herkes için en aşına figürdür. Ama tam nereden tanıyoruz onu? Şüphesiz gerçek bir hortlak değildir *Kenarda*’da olaya katılan. Öte yandan “gerçek hortlak” ne demek? Siz belki bir hortlak görmüşsünüzdür, ama herkesin bildiği, inandığı bir hortlak mıdır o? *Herkesin* belli ölçülerde kabul edebileceği hortlak figürü gerçekliğini ancak bazı *edebi* konvansiyonların (Gotik, fantastik) okur-yazar sözleşmeleri içinde kazanır: gerçekçi bir temsil değil, “hayal gücünün özgürlüğünün” bir ifadesi bile değil, okurun sözleşmeyi kabul etmekle inanmaya ve gerçek saymaya razı olduğu bir edebi işlemdir, bir öykü gereci, bir kurgusal gerçeklik. Demek önce yazıdan, anlatıdan tanıyoruz onu; işlenmiş, işaretlenmiştir.

Ama *Kenarda*’nın Hortlak’ını yazı-dışı hayattan da tanıyacağız: fabrika önlerine dadanmış bir tombalacıdır, yedeğinde Marlboro ve viski stokuyla dolaşan. Bulgaristan Halk Cumhuriyeti’nin kaçak Amerikan sigarası üretimine hız verdiği 1970’lerde görünürlük kazanan bir sima: sağlıksız, ceset gibi. Ne olursa olsun bir “sosyal tip”: bir tarihsel dönemin tanığı, delili. Burada da mecazi bir nitelik edinir sözcük; adamın adı değil, lakabıdır: “hortlak-gibi” demektir. Ama anlaşılan kısa sürede bu mecaziliğinden sıyrılmış ve adamın üstüne yapışarak bir isim haline gelmiştir (nüfus kaydındaki adını kimse bilmiyordu). Öte yandan bir tür ikincil mecazilik de kazanmış gibidir bu sözcük; mesela “Sarı Ahmet” olarak bilinen bir kişiye “Sarı” diye seslenilmesine pek benzemiyordur bu lakap (romanda hiç kimse ona “Horti” diye hitap etmez): Gotik geleneğin kadrosuyla hiç ilişkisi olmadığı halde, varoluş tarzıyla bir “yaşayan ölü”yü düşündürmekte, dirilikle ölümlük arasındaki belirsiz bir bölgeye işaret etmektedir. Bu ikinci-derece mecazilik, Hortlak’ı bir alegorik şif-

re ya da ambleme dönüştürür. Ama izleyelim.

Tam olması gerektiği gibi, mezarlık episodunun sonuna doğru, bir meczup kadınla ilgili olarak ortaya çıkar: “Kadın oralarda dolaşıp durur, kendi kendine konuşur, bazen çığlıklar atar, geceleri çoğunlukla mezarlıkta yatar. Herkes bu kadını kastederek ‘sevgilin nasıl?’ diye Hortlak’la dalga geçerdi. Hortlak da hep yaptığı gibi yanıtlamadan pis pis sırtırdı.” Hortlak mesleğine karşı kayıtsızdır. “Tombalacılık yapıyordu ama parasının yeterli olduğu ender dönemlerde ya da canının istemediği zamanlarda çalışmıyor, sırtarak, elleri cebinde, ara sıra kendi kendine konuşup başını iki yana sallayıp durarak geziniyordu.” Çocuğun ilgisini çekmiştir: “Ne zaman Hortlak’ı görse onunla yan yana gelmeye çalışırdı... Bir şeyler konuşmak isterdi ama konuşacak bir şey bulamadığından sessizce dururdu.” Hortlak da çocuğun ne yaptığıyla ilgili gibidir: “Yanına geldiğinde ilk başta Hortlak her zaman sorduğu şeyi sorardı: ‘Okuyorsun ha bira?’, sonra da susardı. O da ‘okuyorum’ diye yanıtlardı. Ardından uzun süre hiç konuşmadan öyle kalırlardı. Sonunda Hortlak bir şeyi (ya da belki her şeyi) onaylıyormuş gibi kafasını sallar, giderken bir şey demek için, çok iyi bilmediği sözcükleri söylüyormuşçasına ‘oku, oku’ der uzaklaşırdı.” Büsbütün iletişimsiz değildir; kendisine takılan işçilerle o da şakalaşır, bazen “ana avrat söver”, bazen onları güldürmek için “tam bir soytarı gibi davranır.” Ama onu tanımlayan şey konuşma ya da ilişki değil, çok değişken ifadeler içinde süregiden kaskatı bir ifadesizliktir.

Bazen birkaç bekârın yanında, daha kötü dönemlerde ise herhangi bir inşaatta kalıyordu. Bazen ortalıktan kayboluyor, bir süre görünmüyor, sonra tekrar ortaya çıkıyordu. Yaşlıydı ama yüzünde herhangi bir yaşı bildirecek hiçbir şey yoktu. Çok zayıftı. Bütün yüzü derin çizgiler ve yarıklarla kaplıydı. Buruş buruştu. Avurtları çöktü. Dişlerinin yansı dökülmüş, kalanı da çürümüştü ... Yüzünde hep bir maske gülüş olurdu. Her türlü söze, alaya, Dedenin öğütlerine ya da söylenmelerine karşı bu maskeyi takardı. Ağzını iyice iki yana açar, gülümseyen bir kurukafa kılığına bürünürdü. Sanki asıl surat bu kafanın arkasına çekilmişti. Bu gülümseyen ifadesizliği hiçbir söz aşamıyor, tüm sözler kurukafaya çarpıyor, parçalanıp yere dökülüyordu. Ama *kurukafanın ardında da hortlak vardı, bir lakaptan çok neredeyse gerçek bir varlığı adlandıran gerçek bir hortlak.* (abç)

Şu halde Hortlak'ın hortlaklığı, konvansiyonel hortlak figürünün “kurukafa” gibi kalıplaşmış amblematic özelliklerine de indirgenemiyordur: kurukafanın ardında da bir hortlak vardır: asıl hortlak kurukafanın ardındadır, görünüşle ilgisi olmayan bir yerde. Ama tıpkı Uyar'ın “ölü”sü gibi o da ısrarla “vardır” ve “artmaktadır”: “Hortlak düşmüş değildi. Tek başına yaşayıp gidiyordu, öyle ki kimi zaman az hareket etmeyi ilke edinmiş bedeninden çılgın bir canlılık fışkırır gibi olur, kimi zamansa bir salyangoz gibi içine kıvrılır, kapanırdı.” Tombalacıdaki “çılgın canlılık fışkırması” ile kaskatı cansızlık arasındaki bu hızlı gidiş gelişin, *Kenarda*'nın adamının kendi duygunluk-hissizlik ritminin de modelini verdiğini fark etmişizdir. Ama isimsizin asıl ilgisini çeken, gidiş gelişten çok, belli bir *canlılık* tarzıdır:

Kördüğüm olmuş zayıf gövdenin üzerinde buruşuk bir maske gibi duran yüzü değişip duruyor, bir ifadeden çıkıp çarçabuk karşıtı bir ifadeye bürünüyor. Şüphesiz yüzün altında varolan başka bir şey aransa, tüm bu hızlı değişimleri gerçekleştirebilen varlık nasıl bir şeydir diye sorulsa olasılıkla hiçbir yanıt bulunamayacaktı. *Yüzün ardında hiçbir şey yoktu. Canlı, buruşuk ..., nefes alan bir yüzdü. Canlıydı.*

Daha önce Hortlak'ın kendi maskesinin “ardında” olduğu söylenmişti – şimdi o maskenin ardında “hiçbir şey” olmadığı belirtiliyor. Bir savruluk mu? Hayır. Hortlaklığın bir “töz” olmadığını anlamalıyız sadece; kendi görünüşünün ardında gizlenmiş bir “öz” değildir. Ama vardır ve canlıdır. Asgariye indirgenmiş bir canlılık mıdır bu; Agamben'in terimini kendi siyasal bağlamından koparıp söylersek, “çıplak yaşam” mı, “sadece yaşam” mı? Tam değil: *ölümün canlılığı* gibi paradoksal bir terim kullanmak zorundayız: bir ölünün hâlâ saçlarının/tırnaklarının uzadığını bildiğimizde hissettiğimiz bir canlılık türü. Agamben'in *Auschwitz'ten Artakalanlar*'da söz ettiği “müslüman” figürü tam varamadan sürekli ölüme yaklaşıyordu; Geçgin' deyse bu “varamayışın” kendi ısrarlı diriliği öne çıkar. Ortak nokta şudur sanıyorum: Hayatla hayatsızlık arasındaki sınır, bir ara bölgede belirsizleşmiş, sorunsallaşmıştır.³ İfade bahsi de böyle: Hortlak'ın

3. “Hayalet” fikrinin de alanıdır bu, görünen/kaybolan şeyin, görünürken kaybolan ve kaybolduğu anda tekrar görünen şeyin alanı. Hortlak boyuna kaybo-

buruşuk yüzü sayısız ifade arasında gidip gelir; ama aynı zamanda bu ifadeleri hiçleyen, anlamsızlığa düşüren kaskatı bir maskedir. Bir ölüm maskesi, şu farkla ki bu maske ölünün ebediyete intikalinin ve artık orada rahatça yatacağının garantisi olamıyordur: belki “hiçbir şeyi göstermeyen, hiçbir şeye işaret etmeyen bir işarettir”, ama uğraştırmaya devam eder. Bir taşlaşmış huzursuzluk imgesi.

Hortlak’la *Kenarda*’nın isimsizi arasındaki benzerlik fark edilmıştır: “Eve dönen de pek insansı değildi” denilir genç adam için: “Daha çok bir insan artığına, çürümeye başlayan bir cesede benziyordu.” Başka pasajlarda da “yaşayan ölü” olarak anılır; aynı ifadenin *Gençlik Düşü*’nde şehir ahalisinin tamamı için de kullanıldığını biliyoruz: “İnsan artığı yaşamlar, canlı ölülerin mezar çukuru, ölüyü diri tutan tutkularıyla canavarlarını büyüten bataklık...” Bu son ifade, “ölünün diri tutulması”, Geçgin’in zombisini biraz daha özgülleştirme imkânı veriyor bize. Hortlamanın, mezardan doğrulmanın yanında, onu dışlamaksızın, biraz farklı bir fikir de belirliyor: ölümün *kaçırılmış* olması. *Son Adım*’daki “ağırlık” bahsine dönelim. “Ama belki hep ağırdım, çocukluğumda bile” denildikten sonra şu cümleler gelir: “Yine de tüm bu ağırlığa karşın –aklına *suyun yüze-yine vuran* şişmiş bir ceset görüntüsü geliyor– kendini kendin dediğin şeye yerleştirmekte zorluk çekiyorsun. Oldukça incelmış hissediyorsun, sanki bütün varlığın kolayca dağılabilecek ince bir dış deride toplanmış: ya da saydam, aşınmış bir kabuk, içi boş bir kavgı-sın.” Kendisini simgesel düzen içinde, isimler düzeni içinde belli bir yere (Fikret Ali Koçergi, Ali İhsan, mezar taşındaki isim) oturtamaz, çünkü batıp da orada kalamıyordur, ölüm her seferinde onu geri çevirir. Randevu kaçırılır. Bu düşünce en kesin ifadesini *Gençlik Düşü*’nde bulur:

(Dünya yaşanacak bir yer olmaktan çoktan çıktı, bunu uzun süredir biliyorduk, ama artık ölmek için dahi bir yer olmaktan çıktığını yeni yeni anlıyoruz ... yalnız insan için değil belki de tüm *yaratıklar* için yaşam her an ölüp gitmekte olduğundan, yaşamı yalnız kendimiz için değil tüm yeryüzü için yitirdiğimizden ölüm bu dünyadan sürülmüştür. Artık kimse için ölüm

lur ve “tamam, herhalde bu kez artık ölmüştür” denildiği anda yine ortaya çıkar; romanda bu tipe sonunda ne olduğunu öğrenemeyiz, ölmüş müdür yoksa kalmış mı, nihayet “memleketine” dönmüş mü? Memleket sadece söylentidir.

olanaklı değil, ölünecek bir yer yok. Ölmek için bir yer arayıp duracağız. Ölemediğimiz ölüm, *yaşam adına ölme* hakkımızı [da – O.K.] elimizden alıyor ... Artık yalnızca bu ölümü, hepimizi yaşayan cesetlere, huzur bulmayan hortlaklara dönüştüren bu korkunç ölümü, korkunçluğu soyut olmasından kaynaklanan dehşetli, ölümü, tıpkı yaşamımız gibi *başta gelmeyen* ama içten içe içimize dadanan, oraya yerleşen, orada büyüyen bir ölümü bileceğiz. Bir hayvan somut bir ölümle ölür, bu demektir ki tıpkı yaşadığı gibi, *yaşamını tamamlayan bir ölümle ölür*. Ama biz, uygarlığın bu yeni, korkunç hayvanı, korkunç bir ölümü yaratarak ölümü yeryüzünden süren insan, onu yok sayacak kadar korkuyla duyar da ölmeyi bilemez. Korkunç ölümlerini hayvanlara, toprağa, bitkilere, havaya bulaştırır...) (abç)

Pasaj parantez içindedir; romansal bir metnin içine sonradan, yazım biterken sokulmuş bir felsefi deneme gibidir, örtük Rilke ve Heidegger gönderileriyle. İki ölme tarzı karşılaştırılır, aslında iki varlık bölgesi: bir yanda başta gelmeyen ama “içte yerleşmiş” süregelen bir ölüm, öte yanda hayatın “tamamlayıcısı” (anlamlandırıcısı) olan bir ölüm. Sanıyorum artık şunu söyleyebilecek durumdayız: Geçgin’in romansal projesi, o ilk bölgenin entropisinden bir “son edim” sayesinde kurtularak ikinci bölgeye geçme ve orada bu “tamamlanışla” buluşma çabasıyla ilgilidir. Randevu tekrar tekrar kaçınılır; yeryüzüne yerleşmiş ama bir türlü başta gelmeyen ölüm bir süregelen şimdi içinde hep arkada veya ilerde kalır. Bunun işaretlediği belli bir tarih de var, bu bölümün sonunda Geçgin’in başka bir denemesi aracılığıyla değineceğimiz.

Ölümün değersizleşmesi teması, Geçgin’in en temel *intertexte*’lerinden biri olan ve *Gençlik Düşü*’nde de artık açıkça anılan Rilke’den gelir. *Malte*’nin hemen başındaki ilgili pasaj:

Kral Clovis zamanında burada birkaç yatakta ölünerdi. Şimdi 559 yatakta ölüyor. Tabii, fabrika gibi, seri halinde. Üretim bu kadar büyük olduğunda, bireysel ölümler de öyle pek özenle gerçekleştirilemiyor; ama bunun önemi de yok zaten. Önemli olan miktar. Özenle hazırlanmış bir ölüm kim bakar bugün? Hiç kimse. Bu bütün ayrıntılarıyla gerçekleştirilmiş ölüm lüksünü kaldırabilecek olan zenginler bile ihmalcı, aldırma olmaya başladılar. İnsanda *kendi ölümüyle* ölmek isteği gittikçe nadirleşiyor. Az bir zaman sonra, kendi hayatını yaşamak da aynı ölçüde nadirleşecek.⁴ (abç)

4. Rilke, *Malte Laurids Brigge’nin Notları*, çev. B. Necatigil, İstanbul: Can.

Ancak bu tema Geçgin'in metnine bir Heidegger filtresinden geçmiş olarak, şu halde aidiyet ve kendilik kavramları problemleşmiş olarak sızar (*Varlık ve Zaman*'da kişi ancak ölümünde "kendisi" olur, ama ölüm her türlü "kendiliğin" ve sahipliğin kaçırıldığı andır). Geçgin'de de kişinin kendi yazgısıyla randevu ânu ya kaçırılır ya ertelenir. Bu sorun –peşine taktığı başka yan temalarla birlikte– tek bir kitap içinde "halledilememiş" görünmektedir: ancak üçüncü kitapta, özellikle sonunda, bir romansal sorun haline gelir, çünkü özgün *romansal* çözümünü bulur – bir tür çözüm.

Ama Hortlak figürüne dönelim. Rilke'nin daha dolaysız bir izini "hortlaksı" tiplerde buluruz. Malte sokaklarda dolaşırken dilenciler ve başka düşkün tipler görür – ve onlar da onu görür. Seçilmiş gibidir: "Bana bakarlar ve bilirler. Bilirler ki aslında onlardanım ve numara yapıyorum birazcık. Zaten Faşing zamanıdır. Oyunbozanlık etmezler; azıcık sırttır ve göz kırparlar." *Kabuk-insan* motifi de aynı pasajda ortaya çıkar: "Bunların yalnızca dilenci değil, atılmış olduklarını da bilirim; hayır, dilenci değildir onlar, ayırmak gerek. Artıklar, feleğin tükürdüğü insan kabukları onlar." Malte bu insanlarla kendi arasında, çok önceden kararlaştırılmış ama ancak şimdi farkına vardığı gizli bir "sözleşme" olduğunu da hisseder; bir *çağrı* geliyordur oradan:

İçinde birkaç düğme ve iğne yuvarlanan bir komodin gözüyle, kimbilir hangi delikten çıkmış o yaşlı kadın, Tanrım, benden ne istiyordu? ... Ya tam bir çeyrek saat bir vitrin önünde, yanı başımda durup bana, o yumulu ve berbat ellerinden yavaşça dışarı çıkardığı eski, uzun bir kurşunkalemi gösteren ufak tefek, kır saçlı, öteki kadın! Hiçbir şeyin farkında değilmişim, vitrine serili eşyaya bakıyormuşum gibi yapıyordum. Ama kendisini gördüğümü biliyordu; durmuş, ne yaptığını düşündüğümü biliyordu. Sorunun bir kurşunkalem olmadığını pekâlâ seziyordum: Bunun bir işaret, anlayan kimseler için bir işaret, atılmışların bildikleri bir işaret olduğunu hissediyordum; bir yere gelmemi ya da bir şeyler yapmamı anlatmak istediğini sezinliyordum. İşin en garibi, aramızda bu işaretin de dahil olduğu bir sözleşme vardı ve bu sahneyle karşılaşacağımı önceden bilmem gerektiği duygusundan kendimi kurtaramıyordum.

Şehr-içre dolanmalarında Geçgin'in adamı da böyle yüzlerle, bedenlerle karşılaşır. Çok daha hayaletsi bir tarzda, kendi bağlamla-

rından kopmuş olarak, bulanık suyun yüzüne çıkan cesetler gibi belirlir bu figürler. Yine bir banliyö tren istasyonu sahnesindeyiz:

Kapıya doğru gidiyor, o anda geride yüzler arasında, günlerdir uyumuyormuş gibi gözbebekleri içinde dönüp duran gözlerle solgun, sarı, ceset gibi bir yüzü görüyordu ... *Bu o değildi, ne de bir başkasıydı.* Ne gövdesi içinde, ne de dışındaydı. Gövdesi kurumuş bir yara kabuğu gibiydi, birazdan dağılacak, rüzgâra karışıp yitip gidecekti. İçine çekilecek ne bir iç vardı, ne de kaçılacak bir dış. Bir başlangıç yoktu ama henüz hiçbir şey başlamamıştı da. Başlangıç olmadığı gibi bir son da yoktu. Daha çok, son başlangıçsız ve bitimsiz bir şimdi gibi kendini egemen kılmıştı, öyle ki her an şiddetli bir darbeye bir son gerçekleşiyor ama bitmiyor, dipsiz bir son kuyusunda sonlar üst üste yığılıyordu. (abç)

Benzerlik kadar farkı da görelim. Solgun, ceset gibi bir yüz; bir kabuk beden – ne ki kabuğun içi boştur; Rilke’nin kabukları gibi “içteki” gizli bir anlamın, bir bekleyişin zenginliğini hissettirmez. İçerde olgunlaşan ve sırasını bekleyen bir şey olmadığı gibi, bu figür kendi dışında da değildir. “Kendilik” askıdadır: dışarda, yukarda, aşkın bir simgesel sistemde, o kofluğu anlamlandıracak, kurtaracak bir merci yoktur. Buna rağmen Geçgin’in adamını heyecanlandırır; bir *karşılaşmadır*, Atılgan’ın terimleriyle bir “B” bulma ihtimali. Yine *Kenarda*’dan bir başka karşılaşma ânı, bu kez Eminönü-Sirkeci vapur terminallerinde:

Tam o anda... bütün bu geçip giden kalabalığın ortasında, bu katı yoğunluk, genişleyip yayılan karmaşa arasında dikilen, *dile gelmeyecek bir şey* ya da *büyük bir güç* tarafından aniden yerine çakılmış gibi *kımultısız* duran birini görüyordu. Ayakta *kaskatı* dikilen ancak dudaklarını oynatabiliyor, ağzından söz yerine *anlaşılmaz sözcük parçaları*, mırıltılar çıkıyordu. Dünya denen kör karmaşanın, orada, dikilenin çevresinde döndüğünü, ayakları dibinden başlayarak yarıp parçalandığını, dağılan parçaların da içinde yok olduğu bir hortum gibi dönerek çevresini sardığını görüyordu. Böylece kendisinin içinden de (içinden mi yoksa dışından mı yükseldiği açık olmayan) bir şey yükseliyor[du...] O anda tüm bunların nedenini de görür gibi oluyor, ama görür gibi olduğu da (görmeye yaklaştığı da) parçalanan dünyayla birlikte ... (parçalara ayrılıp) dağılıyordu.

Bütün o hercümerç içinde kaskatı donmuşluğuyla ayrışan bir figürdür bu: “dile gelmeyecek kadar” büyük, onu dondurmuş olan güç

kadar büyük bir şeyin, bir çeşit “karşı-gerçekliğin” işareti gibidir, her şey, bütün dünya, *o anda* onun çevresinde dönüyor, bir girdap gibi ona dökülüyor ... ve orada kayboluyor. Randevu kaçırılmıştır.

Rilke’de işareti açıklayacak bir gramer, bir kod ya da “sözleşme” var gibiydi: daha geniş bir anlam çerçevesi, bir bağlam – kendisi de yine ancak o tekil işaretler sayesinde kavranabilecek olsa bile. Burada işaret kendi gramerinden, okunaklılık kodundan kopmuştur; göstermeyen işaretlerdir Geçgin’inkiler. Aktardığım ilk “randevu”, ilk yüz(leşme) pasajı, bizi yine yazarın en ısrarlı motifine gönderiyordu: başlayamayan bir başlangıç ve sona eremeyen bir son. İkincisi de öbür ısrarlı temaya (ki aslında birincisiyle aynıdır): tam da beliriş ânında parçalanan, dağılan, çöpleşen bir beliriş. Şu halde temel farkı şöyle özetleyebiliriz: Geçgin’le ustasını birbirinden *felaket* ayırıyor, ya da bir felaketin gerçekten yaşanmış/yaşanmakta olduğunun bilinci. Rilke’nin “atılmışları” hâlâ bir önceki dönemin, “felaket-öncesi” çağın benzer figürlerine, mesela Baudelaire’in “leş”i-ne ve dilencilerine yakındı. Onu sonradan yorumlayanlar, Blanchot ve özellikle Agamben gibi *post-felaket* yazarlar, dehşetin *önsezile-rini* buldular orada. Olabilir ama bu bile gösterir aradaki farkı: henüz sadece bir potansiyeldir felaket, “her zaman çoktan” gerçekleşmiş değildir: o atıklar, tam tersine, bir “yeni başlangıcın” önbelirtileri de olabilir. Hortlak figürüne dönelim: sayısız değişken ifadeleri içinde kaskatı bir maske, boş bir kabuk olduğu belirtildikten sonra asıl tanım gelir: “Bir yüz değildi de kezzap fırlatılmış da yanıp erimiş, şiddetli bir çarpmayla dağılmış, bir felçle çarpılmış bir yüz bozmasıydı ... Bu bir felaketin ortasındaki yüzdü.” Felaketin tam ortasından bize bakan yüzdür Hortlak, felaketin “kendi” yüzü. Rilke’nin epeyce uzağındayız.

Özsüz bir görünüştür bu, ama ısrarlı bir etkinliği vardır. “Hortlak bir soru edasıyla aynı şeyi söyleyip gidene kadar yanında durmuştu. Gittikten sonra her zaman duyumsadığı gibi boşlukta iz benzeri – boşluğa çizilen, çizildikçe silinen– bir şey kalmıştı. Bir örümceğin ipi, bir kozadan sarkan bir parça gibi boşlukta asılıydı. Gelip ona değişiyor, –ya da o ona değişiyor– bir duyguya neden oluyordu. Sorumluluğa yakın olsa da sorumluluk değildi bu.” Felaket motifiyle birlikte, *Kenarda’yı Son Adım’a* bağlayacak olan bir “örümcek ipliği”

de burada beliriyor: kendini ancak inkârla ortaya koyabilen *sorumluluk* fikri.

Sorumluluk değildi bu, ne de onun için herhangi bir şey yapma gereksinimi duyuyordu. İkisi arasında olup biten buydu, ya da yalnızca onun için, gidip ara sıra Hortlak'ın yanında duruyordu. Hortlak da bir süre durmasına izin veriyor, sessizce durup bir an derin düşüncelere dalar gibi oluyor, sonra mırıldanıp gidiyordu. *Yine de başka bir şey vardı*, ikinci varlıklarla, varlıkları yok olup gitse de geriye kalacak olanla ilgili bir şey vardı. Hiçbir şey olmamış gibi gözükse de bir şeyler olmuştu. Görünmez, belirsiz, buhar gibi bir şey boşlukta asılı olarak birinden diğerine kalmıştı. Bu kalan ona ne bir şey ekliyor, ne de ondan bir şeyi eksiltiyordu. *Ne bir şey istiyor, ne de bir şey yüklüyordu*. Var olduğundan kuşku bile duyulabilirdi, çünkü vardansa yoka yakındı. Tam olarak ona da kalmış sayılmazdı, çünkü boşlukta asılı duran, ince, fark edilmez *parlak* bir ip gibiydi. Ama vardı. Hortlak'tan ona geçmişti. Görünmez, ele gelmez, buhar ya da bir buğu gibi belli belirsiz olsa da varlığına eklenmişti. *Bir yük olmasa da taşıyordu*. (abç)

Peş peşe ne çok yadsıma. Ama hepsi de ne kadar “yarım-ağızlı”: reddedilen şeyin tam da inkâr yoluyla kendini açığa vurmasına izin verircesine. Terimlerin yerini değiştirirsek bir şey yitirmiş olmayız, ama belki asıl niyete biraz daha yaklaşırsak: sorumluluk değildi, ama ona çok benziyordu. Ya da: bir “yük” olmadığı halde üstleniliyor, taşınıyor, *ağırlığı* hissediliyordu. Öte yandan, Hortlak'tan gelen, istek veya talep olmayan ama yine de bir karşılık bekleyen bu basıncın muhatabı kim olacaktır, “*tam olarak* ona da kalmış sayılmazdı” dendiğine göre? Bu soruyla sonraki bölümde, “aile ve yabancılaşma” tematiği çerçevesinde uğraşacağız. Şimdi bu üç şifreyle ilgili daha genel bir şeyler söylemeliyiz.

Yönteme Dair

Beden, doğa ve Hortlak: Bunların yan yana gelerek, birbirlerini göstererek, Benjamin'in deyimiyle bir “takımyıldız”, bir eş-şekillenme oluşturduklarını öne sürdük. Ama nedir takımyıldız, astronomideki düz anlamıyla? Aslında birbiriyle hiçbir “ilgisi” olmayabilecek gök cisimlerinin *bizim durduğumuz noktadan bakıldığında* bir araya gel-

mesi, bir şekil, bir yapı oluşturmaları. Bir takımyıldızın öğelerinin birbiriyle aynı statüde olması, hatta birbirine yakın olması bile gerekmez: bu eş-şekillenmenin farklı öğeleri, biri sönmüş bir yıldız olabilir, bir beyaz cüce, bir ötekisi kendi gezegenleriyle bütün bir güneş sistemi, ya da katılaşıp bir nebula, belki milyarlarca yıldır patlamakta olan bir güneş, bir öbürü de bunlarla herhangi bir çekme-itme ilişkisi içinde bulunmayan bütün bir galaksi. Bazıları görece yakındır birbirine, bazıları çok uzak; her biri kendi ayrı zamansallığında yol almaktadır, belki birbiriyle kıyaslanamayacak hızlarla. Ama işte bizim yer-zamanımızdan bakıldığında görece sabit bir şekil, şu halde bir anlamlılık görüntüsü oluştururlar. Bu şu demek: O ilgisiz şifreler, birbiriyle “akrabalığı” olmayan gök cisimleri, ancak *bizim* durduğumuz yer-zamandan bakıldığında bir şekil, bir takım oluşturur. Bunların birbirine yaklaşmasının, bir eş-şekillenmeye girmesinin gösterdiği tek şey bizim şu andaki durumumuzdur: biz Akrep Burcunu gözlüyor olabiliriz, ama asıl o bizi “görüyor”, belli bir yer-zamana yerleştiriyordur. Çünkü onu ancak *bura*dan görebildik.

Buna yakın bir düşünce Geçgin’de de belirmişti. *Kenarda*’nın mezarlık sahnesinde, “binlerce çılgın düşüncenin saldırısına uğramış huzursuz aklı, katılaşıp bedeniyile” bu “yaşayan ölü” ilk kez berrak bir düşünceye ulaşır, bir çeşit “epifani” yaşar: “hızlı düşünce akışı içinden, düşünce yokluğu olarak beliren bu karmaşık akıştan nihayet açık bir düşünceyi yakalayabilmiş, hareketini izleyebilmişti. Böylece diğer düşünceler de bu düşüncenin çekimine kapılıp ona eklenmiş, gezegenler ya da yıldızlar gibi çevresinde sakin bir gökyüzü oluşturarak yerlerini almış[tı].” Kaos durulur, yön ve şekil alır, bir yapıya, bir fikre dönüşür. Ama “sakin” midir?

Benjamin’de takımyıldız kavramı, bir metodolojik ilke olarak, Barok kitabının (1927) son derece yoğun ve karmaşık giriş bölümünde belirir. Ama o yıllarda Bloch ve Adorno gibi birkaç kişinin dışında kimsenin gözüne çarpmaz: Alman akademiasının ağdalı ve tutuk lisanı içinde pek belirginleşmemiştir. 30’lu yıllarda Benjamin’in avangard akımlarla alışverişi arttıkça üslubu “işlekleşip” keskinleşecek ve sonunda takımyıldız fikri de ünlü “Pasajlar” projesi bağlamında bugün de dolaşımda olan tanımını bulacaktır: bir-

biriyle bağlantısız (farklı zamanlara ait) olguların yan yana gelip bir anlamlılık oluşturduğu bir “diyalektik imge.” Benjamin’in çoğu izleyicisi bu doğru ama eksik yorumda takılıp kalmıştır. Özellikle astronomik olgunun “sözlük” anlamından uzak durmaya çalıştıkları görülür. Takımyıldız, diyalektik imge (Benjamin “durakalmış diyalektik” deyimini de kullanır), geçmişin bugünü ve bugünün de geçmişi “aydınlatması” gibi yavan bir düşünceye indirgeniyordur sonuçta. “Pasajlar”ın yöntemle ilgili notlarında fikrin adım adım, sıçramalarla şekillenişini izleriz. Önce *montaj*, sinemadan mülhem: “Tarihsel maddeciliğin merkezi bir sorunu: Tarihin Marksist kavranışı mutlaka tarihin algılanabilirliği pahasına mı elde edilmek zorundadır? Ya da: Marksist yöntemin gerçekleştirilmesi, keskin bir *görülebilirlikle* nasıl birleştirilebilir? Bu girişimin ilk adımı, montaj ilkesini tarihe taşımak olacaktır. Yani, en küçük ve kenarları en keskin biçimde kesilmiş bileşenlerden büyük-ölçekli inşalar oluşturmak. Küçük bireysel ânın analizinde bütünsel olayın kristalini keşfetmek.”⁵ Bu noktada asıl fikir hâlâ hocası Georg Simmel’in esas olarak *optik* (bir bakıma idealist) terminolojisi içinde gömülü gibidir: bütünü görünür kılan küçük, keskin, tekil ayrıntı. (Benjamin’in “idealizmine” yönelttiği bütün itirazlara karşın Adorno’yu çoğu zaman kendisi de bu noktada takılıp kalmış olarak izleriz.)

Ama durmuyor, imge (görüntü) düşüncesini artık görsellik-dışı bir yere götürüyor; ve bunu yaparken de meselenin geçmişle şimdi arasında tatlı bir işbirliği olmadığını söylüyor:

Mesele geçmişin bugüne veya bugünün geçmişe ışık düşürmesi değildir. İmge, geçmişte kalmış olanın şimdi ile bir şimşek parıltısında bir araya gelerek bir takımyıldız oluşturmastır. Başka deyişle, durakalmış diyalektiktir imge. Çünkü geçmişin bugünle ilişkisi zamansal bir devamlılık ilişkisiyken, geçmişte-kalmışın şimdiyle ilişkisi diyalektiktir: ilerleyiş veya birbirini izleyiş değil imgedir, bir anda açığa çıkan imge. Sadece diyalektik imgeler gerçek imgelerdir – ve onlarla karşılaştığımız yer de dildir. (462)

Evet, “parıltı”, ama görselliğin alanından da çıkışı sağlayan bir parıltı: diyalektik imge görülmez, *okunur*. Dilseldir. Devam eder ve

5. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1999, s. 461. İzleyen alıntıların sayfa numarası metin içinde verilecek.

yukarda değindiğimiz o hep gözden kaçan tarihsellik bahsine gelir: “İmgeleri fenomenolojinin ‘öz’lerinden ayırt eden şey, tarihsel endeksleridir... Bu imgeler ‘insan bilimlerinin’ kategorilerinden, yaşam-çevresi denilen şeyden, üsluptan ve benzerlerinden bütünüyle ayrı düşünölmek zorundadır. Çünkü imgelerin tarihsel işaretlenmişliği *sadece belli bir zamana ait olduklarını söylemekle kalmaz; her şeyden önce, kendi okunurluklarına ancak belli bir zamanda ulaştıklarını söyler.*” (462) Düşünce, Diltheyci-Simmelci “fenomenolojik-dirimselci” kıyafetinden soyunarak kırıcı yeniliğıyle ortaya çıkmaya çabalıyordu. Kendisi için de daha açık kılmaya çalışır Benjamin:

Diyalektik imgede, belirli bir çağda olmuş olan, her zaman, eşzamanlı olarak, “ezelden beri olmuş olan”dır. Ama bu şekilde, her durumda, *ancak çok belirli bir çağ için* açık hale gelir – insanlığın, gözlerini ovuşturarak, tastamam bu belirli rüya imgesinde bir anda tanıdığı çağdır bu. İşte, tarihçi de, o rüyaya ilişkin olarak, rüya yorumu işini bu noktada üstlenir. (464)

Takımyıldız “görölür” olduğunda bizim zamanımız da *okunabilir* olmuş olacaktır, çünkü birbirine çok uzak bu yıldızların birbirine yaklaşmakla yaptığı iş budur: “bizi” bize okunaklı kılmak.⁶ Benjamin de bu metodolojik notların hepsini parantez içine alınmış ve bazen sonuna bir soru işareti getirilmiş şu sözcükle bitirir: uyanmak? Düş-yorumcusu-tarihçinin işaretlediğı bu uyanış ânı, bu okunaklı şimdi, Geçgin’in adamının sanmak istediğinin tersine, bir yatışma veya normalleşme ânı değildir. “Nitekim,” diyor Benjamin, “bu ‘okunurluğa erişme’ durumu [diyalektik imgelerin] hareketi içinde özgül bir *kritik* an oluşturur. Her şimdiki-gün kendisiyle eşzamanlı imgeler tarafından belirlenmiştir: her ‘şimdi’ belirli bir tanınırlığın şimdisiidir. Orada hakikat patlama noktasına kadar tarihle yüklenmiştir” (462-63).

6. Fikrin rüya ile ilgili kısmının genç Marx’tan türetildiğini belirtmeliyiz. 1843 Eylülünde Arnold Ruge’ye mektubundan bir bölüm: “Düsturumuz şöyle olmalı: bilincin reformu, ama dogmalar yoluyla değil, kendi kendini anlayamayan mistik bilincin analizi yoluyla... O zaman görülecektir ki, dünya nice bir şeyin rüyasını görmektedir ve ona gerçeklikte sahip olması için (o şeyin) bilincine varması yeterlidir.”

Hızlı, aceleci geçiş ve eşitlemeler: Şimdi'nin okunurluk kazandığı an, aynı zamanda herhangi bir okumayı zorlaştıracak ölçüde tıklım tıklım, patlama noktasına kadar şarjlı bir andır. Her şeyin ya toptan kazanılacağı ya da dönüşsüzce yitirileceği bir an. Taşlaşmış huzursuzluğun imgesi. Bu telaş birkaç yıl sonra “Tarih Kavramı Üzerine” tezlerine panik duygusunun etkisi altında tasarlanmış bir devrim fikri halinde geçecektir: “ilerleme trenindeki *imdat freni* olarak devrim”.⁷ Ama bu “durdurma” ânının çoğu zaman bir ileriye-doğru-kaçışı andırdığı da hissedilir Benjamin'in son yazılarında. Geçgin'in adamının bir uyurgezerin hareketlerini andıran gezinmelerinin de bir noktada çoktan böyle bir ileri doğru kaçışa dönüşmüş olduğunu göreceğiz.

İsimsiz kahraman kendi takımyıldızının şekillendiği ânı “sakin bir gökyüzüne” benzetiyordu; ama sahiden sakın midir, sorunsuz mu? Orada bir düşüncenin zihinsel kaosun içinden başka bazı düşünceleri de çekip kendine katarak bir “okunurluk” oluşturduğu söylenir. Ama nedir o toparlayıcı düşünce? Mezarlıkla bir bağı var mıdır? Bir mezarlığa öyle hedefsizce bakarken genellikle ne gelir aklımıza? Fanilik mi? Yitirdiklerimiz mi? Ama *Kenarda*'nın isimsizi bunları düşünmez mezarlığı seyrederken. Öyleyse ne “okumuştur” orada? “Ötede beride atıklar, kemik parçaları, çukurlar vardı ... Çoğu mezar taşı parçalanmış, yan yatmış ya da ters dönmüştü. Kimisinin yazıları silinmiş, kimileri de zaten yazısızdı.” En genel terimle *işaretlerdir* gördüğü – ama gösterme güçlerini yitirmiş işaretler. İşaret artıkları, atıklaşmış harflerden oluşan kalitesiz bir simgesel çöplük. Takımyıldızın gösterdiği şey *felaket* olmasın sakın? Sözcüğün Frenkçesinin (“*dés-astre*”) söylediği gibi bir yıldızsızlaşma?

Bir “Yavan Mahşer”?

Üç romanı kat edip öteye de sarkan bir motiftir felaket. *Gençlik Düşü*’nden şu pasaj kitabın arka kapağına çıkarılmıştır:

Nereye baksam az sonra gerçekleşecek korkunç bir şeyi görüyordum, telafi edilmez bir yıkım, geri dönülmez bir felaket. Ama zaten gördüğüm bir felaket sonrasının kalıntıları değil miydi? Yoksa kendi yıkımımın önsezi miydi, gerçekten geçilmemesi gereken bir sınırı geçmek üzere miydim? ... Yoksa şimdi yaşadığım, bu sürüp giden, boyuna yinelenen... felaketin ta kendisi bu muydu? Olmuş, olup duran, ama olup durmasına rağmen başa hiç gelmeyen: yavan felaket, yavanlaşmış felaket.

Tuhaf bir felaket: belli bir gerçekleşme ânı yok gibidir; sürekli yaklaşmaktadır, ama aynı zaman çoktan “telafisizce” olup bitmiştir; şu anda “olup durmaktadır” ama aslında bu ana ait değildir, her zaman çoktan gerçekleşmiştir ve üstelik hep ilerdedir, bir “önsezidir”. Felaketin *içeriğine* dair bir şey söylenmiyor: “bizim” de içinde bulunduğumuz ama başını ve sonunu tam kestiremediğimiz bir *ekolojik* felaketten söz etmek şu aşamada ancak dıştan zorlanmış bir “yorum” olarak kalır. Ama görebiliyoruz: bu felaketin çarpık zamansallığı, Geçgin’in kişisinin “-yordu” kipiyle tanımlanan o süregelenleşmiş, mutlaklaşmış ama içeriksiz, şimdi’siyle aynıdır. “Başa gelmiyor”, deneyimi (*erfahrung*) reddediyordur. Bir tek o “yavan” sözcüğü var içeriğe dair: yavan, tatsız-tuzsuz, bizi herhangi bir şiddetli tepkiye (olumlu veya olumsuz) zorlamayan, sade suya tirit bir felaket. Bizi kayıtsızlaştıran ve kendi kendini de bir aldırışsızlık nesnesi haline getiren bir felaket.⁸

Üç kitapta hesabı kapatılamamış bir motiftir bu. *Son Adım*’dan iki yıl sonra, Murathan Mungan’ın Seçtikleriyle *Bir Dersim Hikâ-*

8. Bölüm şöyle devam eder: “... yaşamanın da ölmenin de değersizliğini, boşluğun boş olan sesiyle söyleyerek üzerime abanıyordu.” Sonra, *ama beni ilgilendirmiyordu artık*, der: “Bu kent, bu ülke, bu dünya, ... bu kör dövuşü umurumda değildi. İsterse bir felaket gelsin, yerle bir olsun kent, tepelerine kadar ccstlerle dolsun, vadileri ölülerle kaplansın, kurtçukların bayramı başlasın, beni ilgilendirmiyordu ... Gövdemdeki her canlı sinir çoktan ölmüşken, yürüyen bir felakete dönüşmüşken hangi felaket etkileyebilirdi beni artık?”

yesi (2012) derlemesinde çıkan “Yıkımın Tarihi” öyküsünde şu var: “Mahşer günüyle ilgili cümleler yeniden aklımdan geçiyor. Sonra aklına başka bir olasılık daha geliyor: hiç bitmeyen, hesapları kapatılamayan mahşer günü, burada, dünyada, her gün, kendini yenileyip duran, anlamsızlaşmış, boş, sıradan bir mahşer günü.” Burada yeni bir öge ekleniyor motife: mahşer, kıyamet: “tarih-sonundaki” toplanma, nihai hesap verme/kapatma ânı. Ama motifin hesabı kapatılamıyordur, çünkü motifin kendisi “hesabı-kapatılamamak” olarak tanımlanabilecek bir şeydir, bitememek, sonlanamamak, bir son edimle sona erememek. Bir tür anti-mahşer, ciddiyetsiz, çözükle kıyamet: Felaket, *Son Adım*’dan iki yıl sonra, her türlü son edim fikrini de çoktan çürütmüş gibidir. Çünkü ortadadır felaket, başta veya sonda değil, Hortlak’ın yüzü gibi tam ortada, bizim hepimiz kadar ortalıkta, dehşetengiz ama yavan, içsiz, derinliksiz. Ama dışsızıdır da, onu sınırlayan bir karşıtı, bir ötekisi yoktur: sadece ortada değildir, kendisi mutlaklaşmış orta’dır, aşırı orta: her zaman çoktan olup bittiğinde, kendi öncesiyle (oluş koşullarıyla) birlikte sonrasını da yutmuş, yok etmiş, nafıleleştirmiştir.

Bu noktada biraz geriye çekilip Geçgin’in çalışması üzerinde karşıt hak iddialarında bulunan iki “tehlikeli öncel”den söz etmek zorunlu oluyor. Bunlara tehlikeli diyoruz, çünkü açık göndermelerle dolu *Gençlik Düşü*’nde bile anılmazlar. Biri, şüphesiz Benjamin. Ona “tehlikeli” demek belki de yanlış, çünkü düşünceleri son 30-40 yıl içinde bir çeşit “miri malı” haline gelmiştir, herkesin babasının tarlası. Yine “Pasajlar”dan: “İlerleme kavramı felaket fikri üzerinde temellendirilmelidir. Şeylerin ‘statüko’ oluşu, felaketin kendisidir. Felaket hep varolan bir ihtimal değil, her durumda verili olandır. Strindberg de diyor: cehennem bizi bekleyen bir şey değil, burada ve şimdi olan hayattır.” (473) Ve şu daha acilci not: “Temel kavramların tanımlanması. *Felaket – fırsatı kaçırmış olmak*. Kritik an – statükonun sürececek gibi olması. İlerleme – alınan ilk devrimci önlemler.” (474) Bunları yazarken 1789’dan beri art arda Avrupa devrimlerinin kaçırdığı fırsatlar olmalıydı Benjamin’in aklında. Ve tabii, Bolşeviklerin 1917’de *kaçırmadığı* fırsat: aldıkları ilk devrimci önlemler.

Geçgin için, en azından bu üç romanda, “devrimci önlemler” düşüncesinin pek önplana çıkmadığını söyleyebiliriz. Kahramanımız, zaman zaman sağda solda işittiği “siyasi” sözcükleri biraz fazla gösterişli bir küçümsemeyle başından savıyor gibidir daha çok. Ama felaketin Geçgin’de de bir tür “yayılmış statüko” olarak kavrandığını gördük; ve çıkışı sağlayacak bir “son edim” fikri de bu bapta sanıyorum Benjamin’in dolaysız kaynağı olan Kafka’nın 1917 Ekim-Kasım aylarında şekillendirdiği düşüncelerin etkisini hissettirir: “Bir noktadan sonra geriye dönüş yoktur. Ne yapıp edip o noktaya varılmalıdır.” Ve: “Çünkü bugüne kadar hiçbir şey olmamıştır.”

Ama işte tam bu noktada öbür (asıl) tehlikeli öncelin daha baskın gölgesi düşer Geçgin’in çalışmasına: Maurice Blanchot. Tehlikelidir, nice yazarı etkilemiştir ama bu etkiler çoğu zaman hazmedilememiş bir “yabancı madde” gibi kalır, bir demir leblebi. *Felaketin Yazısı*’nın (1980) başında şöyle yazar:

Felaket [*le désastre*] her şeyi harap eder ve aynı anda her şeyi olduğu gibi bırakır. Özellikle herhangi birine dokunmaz; “ben” onun tehdidi altında değildir, esirgenir, bir yana bırakılırım. Ve işte böylece tehdit edilirim; felaket işte böyle tehdit eder bende bana dışsal olanı: bir başkası ki edilgince başkası haline geliyordur. Felakete erişmek diye bir şey yoktur. Onun tehdit ettiği de erişim dışındadır ... Felaketin eşliğindeyizdir, onu geleceğe de yerleştirmeden: her zaman çoktan geçmiştir. Yine de her zaman eşikte veya tehdit altındayızdır, geleceğe işaret eden bütün bu formülasyonlar – eğer felaket gelmeyen şey olmayaydı, her türlü geliş bir nokta koymuş, her türlü geliş durdurmuş olan şey olmayaydı. Felaketi düşünmek demek, ilerde onu düşüneceğimiz bir geleceğe sahip olmamak demektir.

Blanchot sözcüğün etimolojisine dikkat çektikten sonra (“felaket [*dés-astre*] yıldızdan ayrı kalmak demekse eğer, yükseklerdeki tahlile bağ koptuğunda ortaya çıkan yön kaybını tanımlayan o inişi anlatıyorsa...)” merkezi önermesine gelir: “Felaket yaşamsal önemde değildir. Belki de ölümü nafileleştirmektedir.” Şöyle devam eder: “Bizi ölüm düşüncesi olan o sığınaktan yoksun bırakan, feci ya da trajik olandan caydırıcı, iradeyi ve her türlü içsel harekete olan ilgimizi söndüren felaket, şu soruyu düşünmemize de izin vermez: felaketin bilgisine ulaşmak için ne yaptın?”⁹ Benjamin’deki “asıl tehlike olarak statüko”, burada hafifçe bükülerek asıl-tehlike-olan-bir-

tehlikesizliğe, bir kayıtsızlık ve edimsizlik bölgesine sarmış gibidir. Ve bu küçük fark telafisizdir: hiçbir zaman bir “boşvermişliğe” kapılmaksızın, hatta aşırı tiz bir “sorumluluk” fikrini de sürekli kızıştırarak, bir “cayma ve kudretsizlik” halini didiklemeğe devam edecektir Blanchot’un metni.

Geçgin şehrin kara bataklığını betimlerken onu bir “ölüm kampı” olarak tanımlamıştı. Andığımız iki öncelin de gözlemlerinin somut göndergesi bu faşist gerçekliktir: Benjamin’in zamanında henüz karanlıkta olan, Blanchot’nunsa artık kişisel tanıklıklarla da bildiği Auschwitz olgusu. Geçgin için bir mecazdır ölüm kampı, ya da kendisi “kamp” olmayan bir durumu düşünmek üzere seferber edilen bir kavram. Öncekiler içinse mecaz olmadan önce bir gerçekliktir, anlamı bulanık da olsa. Öte yandan, çıkardıkları sonuçlar benzer olsa bile iki öncelin konuya giriş noktaları çok farklıdır: Benjamin’in 20’li yılların sonundan beri kaygıyla beklediği bir şeyin gerçekleşmesi, 30’lu yılların Blanchot’su içinse beklediği, *istediği* şeyin olması ama boş çıkması.¹⁰ Başka bir deyişle, Blanchot’daki “yavan felaket” fikrinin iki ayrı tarihe ait iki ayrı belirleyicisi vardır. Ya Geçgin? Onun felaketinde herhangi bir tarih var mı?

9. Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1986, s. 1-3.

10. “Edebiyat ve Ölüm Hakkı”nın yazarı 1930’lu yılların Fransası’nda sağcı *Action Française* hareketiyle ilişkili bir milliyetçiydi; iki savaş arası Fransa’nın “kaosuna” bir nokta koyacak ve özellikle Almanya’nın muhtemel “tasallutuna” direnebilecek bir ulusal hamle için çaba gösteriyordu. Milli atılım oldu, ne ki Almanya’nın işgal ve gözetimi altında oldu: Petain ve işbirlikçi Vichy rejimi. Beklenen olmuş, ama *olamadan olmuştu*: kendinden başka bir şey olarak, başka bir yerden gelmiş olarak, yönünü, aidiyetini, zaman ve zeminini yitirmiş olarak. (Bu durum karşısında Blanchot önce kapandı, sonra başka yerden açıldı: 50’li yıllarda, Cezayir’deki anti-empyrialist direnişe destek örgütlemeye çalışırken görüyoruz). Ne olursa olsun, o başa gelmeyen çünkü her zaman çoktan gerçekleşmiş felaket fikrinin, kişinin veya topluluğun kendi yazgısıyla randevuyu kaçırma düşüncesinin köklerinde o Vichy deneyimi de olmalıdır. (Başka bir şey daha var: 40’lı yıllarda Blanchot birden önüne gelen Kafka’yı okur. *Şato*’nun uzun –ve belki özgün metinden bile daha güçlü– bir *Duygusal Eğitim* şerhi olduğunu ilk düşünen odur. Ve Kafka’da Avcı Gracchus figürüyle karşılaşır: kendi vakitli ölümünü talihsiz bir rastlantıyla kaçırıp da yüzlerce yıldır ölmezliğe mahkûm olan bir insan artığı, kendi ölümünden artakalmış bir canlılık.) “Edebiyat ve Ölüm Hakkı” için bkz. Maurice Blanchot, *Karanlık Thomas* içinde, çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul: Metis, 2015.

Hayır, çünkü motif ilk ortaya çıktığı *Kenarda*'dan itibaren her türlü tarihsel kaydın çöpleşmesi, değersizleşmesi veya düpedüz silinmesi olarak yazılır.

Bunlar görüntülerdi. Geçmişten, şimdiden ya da gelecekten görüntülerdi. Hiçbir şeyi işaret etmiyor, hiçbir şey göstermiyorlardı ... Havada işaretler vardı. Her zaman olmuştur. Parçalanmış toprağın yüzeyinde, denizde, toplanan ya da dağılan bulutlarda, kabaaran sularda, parlayan gökte, durulan gökte, sessizlikte, ulumada görünmez yine de elle tutulacak kadar katı, ağır, gölge bir varlığın işareti. Zaman zaman yaklaşan bir felaketin işareti gibi algılanıyordu bu ama yanılıyorlardı, bir körlük neden oluyordu buna. Gerçekte bir felaket varsa olup bitmişti. Bir işaret varsa bu felaketin ardından kalan tortunun hiçbir şeyi işaret etmeyen, parçalanmış, çıldırmış, öteye beriye savrulmuş işaretiydi. Bunlar geriye kalan *tanımsız parçalar*, yüz benzerleri, yürüyen otomatlar, dikilmiş yıkıntılar, yaşayan, nefes alan cesetler, bir ceset bile değil, bir cesedin karaltısı, olmakla silinen varlıklardı... (Ya da daha kötüsü felaket süreklilik kazanmıştı. Zamanın akıp geçmediği, kendi üzerine kapandığı, yokluğunu durmadan tekrar ettiği şimdiki zaman felaketin kendisiydi...) (abç)

Felaket toptandır ve bu sözcükle belirtmeye alıştığımız olayları (büyük bir deprem, bir nükleer kaza veya saldırı, bir soykırım) anlatmıyordur. "Olay" fikrini ("edim" ve "deneyim" kavramlarıyla birlikte) yerinden etmiş, askıya almıştır. Sürekli yaklaşır, ama başa gelmeden her zaman geçip gitmiş olur, etrafa çöpünü serpmiş olarak: "Felaket değişmez bir şimdi olarak toprağın üzerine yığılmıştı." Geçgin'in olaysız felaketi, bu noktada Benjamin ile Blanchot'nun çok daha özgül (çünkü *tarih* içeren) tanımlarının sahiden "yavan" ve belirsizleşmiş bir karışımı olarak görünebilir.

Öte yandan, Geçgin'in kendi "takımyıldız" pasajı da bizi bir yöntemsel kısır döngüye sürüklemiş olabilir, hele Blanchot'nun Geçgin'i derinden etkilediği anlaşılan *dés-astre* düşüncesini de hesaba katarsak. Mezarlık önünde birden belirip başka düşünceleri de çevresinde toplayarak bir eş-şekillenme oluşturan o "berrak düşüncenin" içeriği tam da bir yıldızsızlaşma mıdır, bir kararına, kaos, yönsüzleşme? Kendi kendini geçersizleştiren bir epifani mi var önümüzde? Şöyle de sorabiliriz: mezarlık önünde adamın gördüğü dümdüz bir anlamsızlık olarak felaketse eğer, bizim üç şifremizin gös-

terdiği de yine her türlü “göstermenin” beyhudeleştiği bir yekpare yavanlık hali midir? Alegorist hep eli boş mu gidecek?

Bu soru şu yüzden de önemli: Geçgin’in üç romanı boyunca git-tikçe şiddetlenen bir *sorumluluk* (ve son adım) temasının yazgısı fe-laketin nasıl kavrandığına bağlıdır. Eğer felaket sadece simgesel düzlemde (göstergelerin yavaşça ama telafisizce çürümesi olarak) tanımlanırsa, o zaman yapacak bir şey yoktur. Hiçbir şeyin ağırlığı tam hissedilmeyecek, hiçbir tez, hiçbir borç veya ödev yeterince inandırıcı ve zorlayıcı olmayacaktır. Bu hafiflemiş dünyada özneye kalan tek geçerli (“namuslu”) tavrı ironidir: hafifçe geriye çekilmiş olarak, başkalarına da kendine de olabildiğince az zarar vermeye ça-lışarak, bu boşalmış kural ve işaretlerle oynamak, bir kısmını kul-lanmak, bazılarının yanından dolaşmak. Oysa Geçgin’in kişilerinin ironiye yatkın olmadığını gördük; kurtarıcı bir hafiflikten nasiplen-memiş olduklarını da kendileri belirtiyorlardı.

Gerçek şu ki Geçgin’in romanlarında ortaya çıkan felaket motifi o kadar da belirlenimsiz değildir, farklı “tarih” katmanları birikmiş-tir orada. Birincisi yazının kendi tarihidir ve yazar/anlatıcı açısin-dan bir *gecikmişlik* sorunu olarak belirir, ustalara oranla telafisiz ve çökertici bir geç kalma hali. Geçgin *Aylak Adam*’ın temasını alıp aynısını yapmış ve bu süreçte onu bambaşka bir şey haline getirmiş-tir. Ne ki bu tekrarlayarak başkalaştırma işleminde Borges’in Pierre Menard’ı kadar müsterih olamıyordur çünkü onun durumunda “Cer-vantes” ile “Menard”ın arasına başka bazı tehlikeli ustalar girmiştir: adları bile açıkça anılamayan, görüldükleri ve kavrandıkları anda yazarı taşlaştırmış bir takım Medusa figürleri. Yazar kısıkvrak ya-kalanmıştır bu öncellere; ve bunlar da Hegel, Marx veya Freud gibi “miri malı” haline getirilemeyen, çünkü kendileri de yine böyle teo-rik sistemlerin çeperlerinde veya bağırsaklarında faaliyet gösteren hasis ve tahripkâr “kurtçuklardır”. Etkiledikleri yazıyla barışçı bir ilişki içine girmeyi reddediyorlardır. Yazının kendisi ne kadar far-kındadır bunun? *Kenarda*’nın adamının “felç” halleri, Fikret Koçer-gi ile Alisan’ın kasvetli, küskün kayıtsızlıkları büsbütün ilişkisiz mi-dir bu yakalanmayla? En azından şu söylenebilir: felaket yazıcının kendisi için hiç de “yavan” olmamalıdır, çünkü bir gecikmişlik san-cısı tarafından belirlenmiştir. *Kenarda*’dan daha önce de aktardığı-

mız pasaj, bu açıdan bakıldığında, sadece romanın genel temasını (deneyim imkânsızlığı) özetlemekle kalmaz, yazarının yazarı olarak sancısını da açığa vurur:

Sanki asıl olan kendisi değil de oydu. Onun bir hayaleti olabilecek bu varlıktı. Hiç varolmamıştı. Varolan hayaletiydi... Kentte dolaşan, sokakları arşınlayan, yürüyen, oturan, eyleyen asıl oydu. Ondan önce başlayan, ondan önce yola çıkan, geçtiği yolları ondan önce alan, önce davranan oydu. Daha en küçük bir eylemi gerçekleştiremeden eylemini yutup emen, kemirerek yerine getiren oydu. Oydu ondan önce varan.

Felaketin bu kişisel yüzünü tanıdıktan sonra daha gayri şahsi belirlenimlere geçebiliriz ve ancak ondan sonra geçebiliriz. Çünkü yazar da karanlık ustalardan kurtuluşunu (eğer kurtulabilecekse) bağımlılığı yok sayarak ya da yepyeni fikirlere sığınarak değil, yine tam bu yakalanmanın içinde kalarak, *orada* çalışarak, *orada* borç ödeyip hesap kapatarak yapabilecektir. Geçgin'in romanlarının bazen "tekrar" gibi görünebilen sıkı örgüsünü belirleyen de aynı homeopatik ilkedir: "Yepyeni" olana sığınmak diye bir şey yoktur. Mesih geldiğinde aynı şeylerde sadece küçük bir değişiklik yapmış olacaktır. – Adamın mezarlık sahnesinde çürümüş işaretlerin ötesinde ne gördüğünü, her şeye çeki düzen veren "berrak düşüncenin" ne olduğunu ancak bu çerçevede kavrayabiliriz:

İlk kez mezarlık birdenbire gözünün önünde beliriverdiğinde daha önce yaşamının olayları içinde bir buhar gibi amaçsızca dolanıp duran, ortaya çıkıp belirişiyi yiten şeyi de birdenbire çok güçlü bir biçimde sezmişti. Bu elbette adlandırılması güç bir şeydi. Her şey anlatıldığında kalan şeydi. Dahası ele gelmeyen, yakalandığı anda kaçan bir şeydi. Olaylar değildi, onların içinde bile olsa onlara karışmıyordu. Yine de tüm olayların başlatıcısı, eşlikçisi, nedeni ve sonucuydu. Ruhun ölmekte olan gövdeyi terk ederken yaşam gücünü kutsamak istercesine son kez ışıması gibi en son anda ortaya çıkabilirdi. En son anda bütün bu dağınıklığa, yaşam denen *karmaşa ve çilgınlığa onların asıl nedeni olarak belki de bir düzen verebilecek şeydi*.

Bir "son edim" fikrinin nüvesi de bu homeopatik tasarı içinde doğuyor: anlamlılığı bozan, çürüten neyse, onaran da aynı şey olacaktır, aynı Şey. Her şey anlatıldığında, bütün sözler tüketildiğinde geriye kalan şey. Felaketle ilgili her söz (Blanchot'nunki de dahil) söy-

lendiğinde yine de söylenememiş olarak kalan *artık*. Geçgin'in *İza-fi*'deki söyleşicisinin "romanın sonuna geldiğimizde bile açıklanmayan sır" dediği şey. Bütün soruları başlatan, olay örgüsüne "yer almaksızın" eşlik eden ve belki bir noktada bütün kargaşaya son verebilecek şey.

Ona "yaşam gücü" demekle biz *Kenarda* yazarı kadar acele etmeyelim. Bu Şey hiçbir şey değildir; bir atıktır, bir "yaşam" artığı. Ama tam her şeyin çöpe dönüştüğü anda, güçlü ya da güçsüz bir "yine de..." veya "bununla birlikte" şerhinde kaldırır başını. Bir diyalektik doğrulanma mıdır, "olumsuzlamanın olumsuzlanması", yitirilenin özünün geri alınması? Acele etmeyelim, bu arta kalan kılmılının başka örneklerine de bakalım. *Kenarda*'nın ortalarında, İncirköy betimlenirken, "zamanın başlangıcından beri aynı gün yaşıyordu" denir; sonra: "Yine de ... ufkun içinde görülemeyen, kaçıp duran başka bir ufuk varmış gibi[ydi]. Gözün gördüğü alanın kendi *kenarından* durmaksızın kaçıp gitmesi gibi, belleği de kendi sınırından kaçan bir şeyin bir an belirip, ardından hemen yiten izi *rahatsız* ediyordu" (*abç*). Aynılıktan, özdeşlikten kaçan bir farksa bu eğer, tam olarak iyicil veya kurtarıcı bir şey de değildir. Bir huzursuzluk etkenidir. Saf simgesel düzenin birbiriyle rahatça yer değiştirebilen ağırlıksız terimlerinin (gösterenler) değil, rahatsızlığın, demek *gücün*, sürtünmenin ve "kütleçekimin" evrenindeyiz. Zorun, zorunluluğun, borcun alanı. Yine *Kenarda*'dan, ailenin göç tarihi anlatılırken:

Bütün bu süregelen kitlesel akış hem içeride, ona tanık olanda, hem de dışarıda bir boşunalık, çaresizlik ya da çıkışsızlık duygusu uyandırıyor ... *Bununla birlikte* başka bir şey daha vardı. Hiçbir duyguya yer vermeyen, zorunluluğa benzer katı bir şey. Sanki hiçbir yönü bilmeyen, tanımayan tüm bu düzensiz, önüne geleni katıp götüren yataksız, bentsiz akış kendisini değiştirecek, ona anlamını verecek bir rastlantı ânına doğru akıyordu. Sanki bütün bu düzensiz akışa *rağmen*, akışın her ânında ... yazgıya benzer bir zorunluluğun, onu yeniden yoğuracak bir ânın beklenmesine yönelik sessiz bir hareket, belli belirsiz bir atak, bunlar bile değil, kendi akışı dışında hiçbir izi olmayan sessiz bir bekleyiş vardı. (*abç*)

Bu şerh, aslında bir pozitif şeyin kendi kendine itirazı, kendinden azıcık farklılığı, "ufkun içinden kaçan ufuk", Hortlak bahsinde

de karşımıza çıkmıştı. “Felaketin *ortasındaki* yüz” için şunlar da söylenir: “Saldırıya uğramış bir yüzün *kenarındaki* bir yüz gibiydi ... Sanki bunca değişik ifadeyi bir arada tutan, yüzün dağılmasını önleyip birleştiren, onu bir yüze yakın hale getiren bu yüzdü – felaketin ortasındaki yüzün *kenarındaki* yüzdü; yüzün dağılmasını önleyen dağılmış yüzdü.” Bir şeyin kendi kendisiyle minimal farklılığı, kendi kenarından hafifçe kaçışı, kendi aynılığının (kendi kavramının) biraz dışına kayışı. Paradoks şurada: bu kayma (ki aslında tutarsızlık demektir) aynı zamanda bir tutarlılık etkenidir, her şeyin uçuşup gitmesini kısmen önleyen bir ağırlık. Bu asgari tutarlılığı sağlayan, Hortlak’ın değişken maskesinde beliren sayısız anlamların herhangi biri değildir: maskenin bütün o anlamlardan, kısaca Anlam’dan farkıdır, bütün simgesel sistemden *arta kalan* “şey”. – Romanın adının ilk anlamının (“kenar mahalle”) yanında, onu dışlamayan bir ikinci anlam da beliriyor: her şeyin kendi kendisiyle minimal farklılığı, ortadaki yüzden ayrı olmayan ama yine de kenarında kalan yüz.

“Hikâye yoktu, çöptü” önermesine de bu açıdan bakabiliriz. “Bunlar ölü bir dilin artıkları, sırtan, *çok önce ölmüş ama ölmeye karşı koyan, bir gevezelik gibi kendini yineleyip duran* sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultuydu, bir toz dumanıyla her yeri kaplayan karmaşaydı” denildikten sonra şu cümle gelir: “Karmaşanın gerisinden bazı bazı henüz dil olmayan, sessiz bir şey kapalı bir ağzın içinde, dişlerin gerisindeki bir dil gibi kıpırdayıp kendini belli belirsiz duyuruyordu.” Çürümüş simgeselin karşıtı olan (ya da ona sığmayan) şey, henüz simgesel tarafından tam içerilememiş, dolayısıyla sözlerin çürümesinden de muaf kalmış olan “dil-öncesi” bir kıpırtı, bir canlılık. Geçgin’in o “yine de...” veya “ama başka bir şey daha vardı...” dizisinden şerhlerinde boyuna ortaya çıkıp “kendini duyuran” da böyle bir ilksel kirlenmemişlik midir, bir masumiyet? Mesele bundan ibaret olsaydı bütün o huzursuzluğa, suçluluk duygusuna da yer olmazdı; o saf canlılığın bir noktada bir “olay” halinde patlak verip her şeyin anlamını iade (ya da tamir) etmesini beklemek yeterli olurdu. Böyle bir bekleyiş vardır, ama sancılı, rahatsız bir bekleyiştir bu. *Kenarda*’nın başlarından:

Ama düşüncelerinin derinliğinde de, tek bir düşünce parçasının bile ortaya çıkmadığı zayıf, güçsüz, soluksuz akışında da gelecek bir şeyin, düşünce olmayan bir *gücün*, *düşüncelerin kenarında bir bekleyişin* tedirgin edici varlığı kıpırdıyordu. Sadece düşüncelerinin değil, tüm varlığının derinlerinde, zayıf, güçsüz ama tedirgin edici bir varlığın, *kendi varlığının kenarında bir varlığın*, uzayan boşluğun ötesine yöneltilmiş hırıltısı, iniltisi, cılız çığlığı vardı... (abç)

O “gelecek şey” durmadan gelir – ve her zaman değmeden, bir “olay” yaratmadan geçer. Bekleyiş üç romanı da kat eder ve her seferinde boşa çıkar. Blanchot’nun alanında mıyız hâlâ? Tam değil. Bir “güç”ten söz ediliyor, şiddetten ve daha çok da tıkanmadan, engelden, sürtünmeden. Ağıraksız, kütleçekimsiz bir evren değil Geçgin’inki, boşa çıkışlarıyla birlikte. Ve kitaba başlığını veren o “kenar” motifinin Hortlak’tan önce ilk kez burada, isimsiz öznenin kendisiyle ilgili olarak belirlediğini kaydedelim. “Düşüncelerinin kenarında düşünce olmayan tedirgin edici bir bekleyiş” vardır; kendi varlığının içinde ama daha çok da kenarında yer alan, hırıltılı, iniltili bir kenar-varlık, gölge-varlık. Evet, oraya ondan önce gelmiş karanlık önceller – ama yazar da kendi “şey”iyle onlardan ayrılıyor, azıcık yana kayıyordur. Hayalet-ikiz motifiyle ilk kez karşılaşmıyoruz Geçgin’de. Burada “öteye yönelmiş bir çılgılık” (bir talep?) olarak belirir, sanki doğmak, çıkmak, kurtulmak ya da dirilmek istiyormuş gibi. Oysa çoktan dirilmiş, çünkü *hortlamıştır*, ölümden arta kalmış. Birahane pasajına dönelim. “Hikâye çoktan bitmiş, sona ermiş, bir çukurda kaybolmuştu” denir; ama gömüldüğü çukurda yatmayı reddetmiş, hortlağa dönüşmüştür. Kurukafa gibi “sırıtarak” ortalıkta uçuşuyordur; hikâyenin döküntüleri olan sözler de “ölü bir dilin artıklarıdır... çoktan ölmüş, ama ölmeye karşı koyan” ısrarcı, talepkâr, geveze zombi-sözcükler.

“Şey”in iki yüzü vardır. Biri, daha doğmamış olan bir canlılık hayal etmemize yol açar; simgesel/söylemsel dünyanın eşliğinde sıkışmış görünen, “hırıltılı, iniltili” bir varlık-öncesi, bir varlık-müsveddesi. Öbürü, çoktan ölmüş ama ölürlen ölümü kaçırmış bir varlık; ya da Cansever’in daha şekerli ve zehirli deyişiyle “sürüler halinde geçen yaz hayaletleri”, “sayısız siren iskeleti.” Geçgin’de felaket, bu bölümde saptadığımız üç şifrenin de eşleşerek işaret ettiği

gibi, tekinsiz Şey'in bu iki görünüşünün birbirinden ayrılmazlığıyla ilişkilidir: doğmak isteyen şeyin aslında doğmadan hortlamış olmasıyla, aynı anda hem iğrenç hem parlıtlı hem de sönük ve sıkıcı bir ikinci hayata kavuşmuş olmasıyla.

...

Cevabını tekrar tekrar ertelediğimiz soruyu bir kez daha soralım: “Bizim” hayatımızda neye işaret ediyor bu hayaletler? Alegori bizi nereye, nasıl bir felakete gönderiyor? “İstanbul denen bu gri kente, insanların arzuları, istekleri, düşleriyle büyüyen aç bataklığa ... parçalanmış gövdelere, sürüklenen cesetlere, yıkıntılara, göçüklere ... yıkım üreten fabrikaya” uzun uzun baktıktan sonra, aynı soruyu Fikret'in kendisi de sormuştur: “Bu yıkıntıların, yoklukların anlamı neydi? Bir anlamı var mıydı?” Derviş Akkoç, tam da o pasaja değinmeyle, evet var, diyordu: o yıkım üreten fabrikanın bir *adı* var, Fikret telaffuz etmekten kaçınmış da olsa: kapitalizm. Ad'ın “anlam” demek olmadığını şimdilik bir yana bırakalım ve cevabın yanlış olmadığını kabul edelim – ama yeterli midir? Çünkü hangi kapitalizm, nasıl tanımlanmış bir kapitalizm? Vaktiyle (18. ve 19. yüzyıllarda?) yararlı işler yapmış ama şimdilerde kötülemiş, çürümüş bir kapitalizm mi? Kendi karıştını, kendi “mezar kazıcılarını” (Marx) yaratmış ve onları *diri tutmayı*, kendisinin yıkılacağı âna kadar diri ve taze tutmayı başarmış bir kapitalizm mi? Şu halde evet, kapitalizm. Ama kapitalizmi bir “artık” olarak tanımlamaya yanaşmıyor muyuz? Kapitalizm başlangıçta canlı ve faydalıydı da sonradan mı hortlaklaştı, Dr. Hikmet Kıvılcımlı'nın güzel deyişiyle “geberikleşti”? Böyle bir tartışma bizi böyle bir kitabın çok ötesine fırlatır. Benim sezdiğim şu: kavramı kullanmaktan kaçınmakla birlikte Geçgin'de de belli bir kapitalizm tasavvuru işlemektedir. Bu kapitalizm zaten ölü doğmuştur ve görünüşe bakılırsa önünde uzun, çok uzun bir ömür vardır, fokurtulu, parlıtlı bir ömür: “ölüyü diri tutan tutkularıyla (nefret, hınç, korku) canavarlarını büyüten, birbirleri üstüne salan, birbirlerini boğazlamalarını isteyen, izleyen, onların kanları, teri, ahları, çılgınlıkları, akılları, ruhları, yalvarmalarıyla beslenen kara bataklık.” Ve ürperişleriyle, kamaşmalarıyla.

Öyleyse Geçgin'in felaketine kapitalizm demekle yanlış bir şey söylemiyoruz, ama özgül bir şey söylemiş de olmuyoruz. Biz bu hortlaklaşmış dünyada kapitalizmi görüyor olabiliriz; ama Geçgin'in adamları orada önce atığı, artığı, zombiyi görüyorlardır. Kapitalizmse eğer (ki öyledir) Avcı Gracchus'un kapitalizmidir bu. İkinci bir ölümle doğmuş ve belki bu yüzden vakitli ölümünü de kaçırmış bir varoluş tarzı.

Ölüm bu dünyadan sürülmüştür. Artık kimse için ölüm olanaklı değil, ölünecek bir yer yok ... Ölemediğimiz ölüm, yaşam adına ölme hakkımızı elimizden alıyor, kendini yeryüzüne yerleştiriyor. Artık yalnızca bu ölümü, hepimizi yaşayan cesetlere, huzur bulmayan hortlaklara dönüştüren bu korkunç ölümü, korkunçluğu soyut olmasından kaynaklanan dehşetli ölümü, tıpkı yaşamımız gibi başa gelmeyen ama içten içe içimize dadanan, oraya yerleşen, orada büyüyen bir ölümü bileceğiz. (GD)

Oysa "hayvan somut bir ölümle" ölmektedir, "bu demektir ki tıpkı yaşadığı gibi, yaşamını tamamlayan bir ölümle ölür." Buna karşılık, "biz, uygarlığın bu yeni, korkunç hayvanı ... ölümü yeryüzünden süren insan, onu yok sayacak kadar korkuyla duyar da ölmeyi bilemez." Hayvan'ın ölümü de hayatına denktir; bir kere doğar ve bir kere ölür. Bizimki uzuyor; daha tam doğmadan ölümün alanına sürgün oluyoruz. Hep araf'ta gibiyiz, mutlaklaşmış şimdi'nin, tamamlanamayan ânın, Hegel'in "kötü sonsuz"unun dünyasında. Kendi mezar kazıcılarını üretmekten çok, kendisi mezardan uğramış gibi duran bir dünya.

Türkçe çevirilerinden anlamak pek mümkün olmasa da, Marx'ın kapitalizm analizine "artık" ve "hayalet" kavramları daha *Kapital*'in en başında sızar. Burada söz ettiğimiz artık, sadece artık-değer (değer fazlası; sömürünün ürünü ve göstergesi) değildir; bir işlemden *arta kalan şey* anlamında artığa da değinir Marx: *canlılıktan arta kalan şey* olarak *atık*, *hayalet* ve *hortlak* gibi çağrışımlar da bu bağlamda ortaya çıkar. "Şimdi emeğin ürünlerinden arta kalan şeye bakalım," diyor kitabın birinci bölümünün ("Meta ve Para") hemen başlarında: "Bu ürünlerden arta kalan şey, her durumda, aynı hayaletsi nesnellikten [*gespenstige Gegenständlichkeit*] başka bir şey değildir; farksızlaşmış insan emeğinin jöle gibi donmuş nicel birikim-

lerinden ibarettir.”¹¹ Künyesinde “kavram editörü”nün Nail Satlıgan olduğunu öğrendiğimiz bu Türkçe çeviride, “hayaletsi” teriminin yerinde “hayali” sözcüğünü buluyoruz. Oysa Marx burada “kuruntu”, “vehim” ya da “yanılsama” anlamında bir hayaliliği kastetmiyor – öyle olsaydı *imaginär* veya *illusorisch* gibi bir terim kullanabilirdi. Kullanmıyor, çünkü sadece zihnimizde olup biten bir vehimden söz etmiyor. “Olmayan” bir şeyin fantastik kurgusu değildir bu “arta kalan şey”. (Bir vehmin “jöle gibi katılaşmasından” söz edilemez.) Geçgin’in deyişiyle “vardansa yoka yakın” olsa bile “yine de vardır” (*Kenarda*); bir *etkinliği* vardır, bir *gespenstige* gerçekliği.¹² Ve bu hayaletsi gerçekliği kitabın daha ilk cümlesinde yine çoğul-anamlı bir terimle tanımlar: “Kapitalist üretim tarzının egemen olduğu toplumların zenginliği, bir *ungeheuere* meta yığını olarak görünür.” (49)

Çeviride bu terim “muazzam” sözcüğüyle karşılanıyor, sadece nicel bir ifade: muazzam, demek çok büyük, çok fazla, kısaca *çok*. Ama Marx’ın kastettiği sadece nicel büyüklük müdür? Öyle olsaydı, *gewaltig* veya *immens* gibi bir sözcük seçebilirdi (nitekim İngilizce çeviriler de aynı kolay yola sapıyor ve “*immense*” terimiyle yetiniyor). Türkçede “*devasa*” gibi bir karşılık daha uygun olabilirdi: *ungeheuer*’in etimolojisinde, “canavar”, “korkunç bir masal hayvanı”, “tekinsiz” ve evet, “hayalet” gibi girdiler de vardır.¹³ Nicel fazlalıktan ibaret değildir mesele: kapitalist üretimin yarattığı dünya (ve onun temel birimi olan “meta”) en baştan beri bir “artık”tır, dirimden de ölümden de arta kalan şey. Adlandırmakla anla(t)mak arasındaki fark da burada ortaya çıkar: “Bir metayı dilediğimiz gibi evirip çevirelim: bir değer-şey [*Wert-ding*] olarak anlaşılmazlığını koruyacaktır.” (60) Şu cümleleri yazarken Hegel’in *Estetik*’inde

11. Marx, *Kapital 1. Cilt*, çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan, İstanbul: Yordam, 2010, s. 52. İzleyen alıntılar için sayfa numarası metin içinde.

12. Bu farksızlaşmış artığın ortaya çıkış işlemi, Marx’ta “gerçek soyutlanma” olarak adlandırılır. Alfred Sohn-Rethel’in *Zihin Emeği, Kol Emeği* kitabı (çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: Metis, 2011) bu sürecin en berrak kuramlaştırılmasını içerir.

13. Bkz. Gerhard Wahrig, *Wahrigs Deutsches Wörterbuch*, Münih: Mosaik, 1987, s. 1330.

“Mısır”la ilgili pasajları hatırlıyor olmalıdır Marx: “Değerin ne olduğu, alınca kazılmış değildir. Aksine, değer her emek ürününü bir toplumsal hiyeroglifi dönüştürür. İnsanlar, *sonradan*, bu hiyeroglifi deşifre etmeye, kendi toplumsal ürünlerinin gerisinde yatan sırra ulaşmaya çalışırlar.” (84)

Deşifreyon tahkiye değildir – “insanlar”, *sonradan*, demek kalan zamanda, artığın, arta kalmanın zamanında, bitimsiz döngünün zamanında, bu şifre çözme ve “sırta ulaşma” *çabasının* hikâyesini yazmaya girişebilirler.

...

Marx’ın “insan”ın ortaya çıkışını *Kapital*’de kapitalizmle eşleştirdiğine değinmiştik daha önce bir dipnotta. Marx, Aristoteles’in bir emek-değer kavramına ulaşamadığını söyledikten sonra şöyle devam eder: “Değer-ifadesinin sırrı, yani genel olarak insan emeği oldukları için ve oldukları ölçüde bütün emek türlerinin eşit ve eşdeğer olmaları, *ancak insanların benzerliği ve eşitliğe yaygın bir önyargının sabitliğini kazandıktan sonra* deşifre edilebilir. Ama bu da ancak meta biçiminin emek ürününün genel biçimi halini aldığı, dolayısıyla meta sahipleri olarak insanlar arasındaki ilişkinin egemen toplumsal ilişki haline geldiği bir toplumda mümkün olur” (71). Kısaca, “insan” kavramı bir “halk önyargısı” (*volksvorurteil*) olarak ortaya çıkar ve bu da ancak kapitalizmde olur. – Kendisi bile farkında mıydı analizinin skandal sonuçlarının? *Hepimiz birer hayaletiz, “insan” hayalet olarak doğar*, diyordu, *ölmüş bir şeyin değil, henüz doğmamış bir şeyin hayaleti*. O henüz gerçekleşmemiş “doğum” ânından geriye dönüp bakanlar, “sayısız siren iskeletinin” birbiriyle didişmesini göreceklardır belki.

VI

Taşınmaz Bir Sorumluluk

Balık ağırlaştıkça, bu yükü sevdiğini anlıyordu balıkçı.

BİLGE KARASU, *Göçmüş Kediler Bahçesi*

GEÇGİN'DE ANLATININ YAPISINDA bir ayrışma ortaya çıkar, bir çatlama, *Kenarda*'da kullanılan deyişle bir "çatlak": bir düzlemde konvansiyonel romansal içeriklerin tahkiyesi vardır (tarih, aile, çevre, göç, şehir, iş ve işsizlik, kısaca "olaylar"), bir başka düzlemde de bu olayların içinden onları hiç yaşamadan geçtiğini söyleyen o soyut, belleksiz öznenin düşünce ve hislenişleri. İki ayrı tarz, iki ayrı romansal istek, her biri kendi özgül gramerini, zaman kipini, kendi temsil kurallarını izleyerek (ya da bunları yaratarak) üst üste bindirilmiş gibidir. Romanın açılışı, vurguladığı uyumsuzlıkla kritiktir bu açıdan: "Eve dönmüştü", eve, öyleyse aidiyete, aşinalığa, içeriye ve içeriklere – ve döndüğü anda da ayrılmış, dışta kalmış, geçmişsizleşmiş, içeriksizleşmiş: "Ama ev sonunda dinginliğin kazanıldığı sakin liman değildi." Geçmiş tümüyle silinmiş değildir, basınçlı ve zorlayıcıdır; ama bir belleğe dönüşmez, bir benlik duygusu oluşturmaz: "Geçmişe ait her olay, görüntü, hatta sesler bile, *bir anı oluşturmada güçsüz tüm bu parçalar* orada düşüncelerinin içindeydi. Vardılar. İçeride deviniyorlardı. Ama sanki farklı bir yaşamları varmış gibi kendi yaşamından, yaşadıklarından bağımsız, farklı bir ritimde." (abç)

Bu geçmiş fragmanları zihinsel olarak hazmedilemez, bütünleştirilemez, deneyim (*erfahrung*) haline gelemmez. Tam tersine, bilincin yüzeyine çıktıklarında çoğu zaman “felce” yol açarlar; özne bir “cendere” içine girmiş gibi hisseder kendini. Parçaların içeriğinden bağımsızdır bu felç: “Anımsadıklarının *iyi ya da kötü* oluşundan kaynaklanmıyordu böyle oluşu. Başka bir şey söz konusuydu, bir çatlak, mutlak bir kopukluk, öyle ki daha yaşarken yaşadıkları ondan kaçıyordu.” Demek bu çatlak sadece geçmişle şimdiyi ayırmakla kalmamış, şimdi’yi de ikiye bölmüştür. Ve kökensel, başlatıcı bir çatlaktır. Bir yanda, özne açısından “asıl yaşantı” olan, çünkü hissedilen gerçek zamanlı duyu-olayları vardır; öte yanda Geçgin’in çoğu zaman “başla gelme” deyiimiyle belirttiği, bizim “somut” sıfatını yakıştırabileceğimiz olaylar, “dünya işleri”. Öyleyse ilkinde öznel, ikincisine nesnel diyebilir miyiz? Belki ancak şimdilik, açıklamayı kolaylaştırmak amacıyla: çünkü özne-nesne ayrımının dayandığı iç-dış (veya derin-yüzeysel) karşıtlığı Geçgin’de hükümsüzleşir. Bütün o kamaşmalar, duyu-olayları, evet öznel, ama içte veya derinde değil, dışta, yüzeyde cereyan ediyordur. Aynı şekilde, Benjamin’in *erlebnis* (“yaşantı”) ve *erfahrung* (“deneyim”) ayrımı da bir çarpılmaya uğrar burada: kamaşmalar *erlebnis*’tir, ama karşı uçtaki “nesnel” olaylar *erfahrung* değildir, çünkü yaşanmadan, ders çıkarılmadan gelip geçerler; Geçgin’in ilginç ifadesiyle, “bir bellek oluşturmada güçsüz”dürler. Öte yandan, “nesnel” ile “öznelin” birbirinden çok farklı iki anlatı tarzına tercüme olduğunu söyleyebiliriz: birine “Gerçekçi”, öbürüne “Lirik” diyelim şimdilik, bu terimleri en gevşek anlamlarıyla kullandığımızı bilerek.

Geçgin’in bir yabancılaşma romanı gibi de okunabileceğini söylemiştik. Ama kökensel çatlak böyle bir saptamayı havada bırakır. Evet, üç romanda da bir yabancılaşma motifi beliriyordur, kişinin kendi çevresine, gündelik hayat bağlamına yabancılaşması. Ama bu *zaman içinde* gerçekleşen bir uzaklaşmadır, gerçekçi anlatı katmanına ait bir öykü çizgisi: başlangıçları ve ilerlemesi vardır, bir kriz ânına doğru şiddetlenmesi. Oysa çatlak kökenseldir; anlatıyı başlatır, ama anlatılan olayların zamanına dahil değildir. Tarih içinde işaretlenebilen bir an değildir bu; özne *her zaman çoktan* kopmuş görünür: “Gerçekte hiçbir şey olmamıştı. Eve dönmüştü. Nedenini bil-

miyordu. Neden ve ne zaman ayrılmıştı, bilmiyordu. Ne olmuştu anımsamıyordu... Bir yerde bir şey çatlamıştı. Bu çatlak onu, ama sadece onu değil tüm evreni de boydan boya yarıp geçmişti. Böylece her şey yarığın öte tarafında, görünmez kıyıda, ufkun ötesinde kalmıştı – alışkanlıkla kendisi olarak kavradığı şey ise tuhaf bir boşlukta.” Yabancılaşma, bütün o sıkılmalar, temassızlık, hissizlik veya memnuniyetsizlikler, *gerçeklik dokusunun* (“alışkanlıklar”) bir parçası, bir ipliğidir, orada cereyan eder. Çatlaksa bu dokunun düzgünlük veya bütünlüğünü daha en başından bozan şeydir. Özne o çatlaktır, o boşluk: birtakım uzlaşmaların, tavizlerin, “alışkanlıkların” yardımıyla kendi üstünü örtmeye, kendisi olan yarığı yamamaya, olayların bir köşesine ilişmeye çabalar.

Romansal arzu da o boşlukta ortaya çıkacaktır. *Kenarda* bir “eve dönüş” cümlesiyle başlar ama dönüşün bir öncesi yoktur, çünkü bir “evden ayrılma” ânı yoktur. Ayrılma ve dönme, somut bir olay olarak, bir sonraki kitapta, *Gençlik Düşü*’nde anlatılır. Şu halde tuhaf bir zamansal kıvrımla, henüz yaşanmamış çünkü anlatılmamış bir *sonranın* öncesine dönüyordur roman – o şekillenmemiş “sonra”yı da hissettirerek. *Kenarda*’yı başlatan “dönüş” romansal bir olay, bir tahkiye ögesi değil, bir alegoridir: *romansal arzunun kendi alegorisi*, henüz yazılmamış ama yazılmayı talep eden bir şeyin alegorisi: yazarın ancak parçalar halinde, üç kitaplık bir dizide hakkını verebileceğini hissettiği bir basıncın alegorisi. Hikâye baştan *başlamıyor*, henüz anlatılmamış olsa da bir *potansiyel* halinde orada duran bir serüvenin başına, bir sonranın öncesine *dönüyordur*. Anlatmak, nihayet anlatabilmek için dönülmektedir eve.

Romansal arzu kendini bir talep, hatta bir buyruk olarak ortaya koyar, onlardan arta kalacak olsa da. *Kenarda*’nın başında kendi mecazını bulur bu buyruk. Olayların içinde, öznenin “duyumsadığı, ancak bilmediği başka bir şey vardı ... olaylarla ortaya çıkan, ancak onlardan büsbütün ayrı bir şey ... ve bu şeyi yakalayamadıkça tüm olaylar öteye beriye dağılmış, un ufak olmuş kilden tabletler olacaktı.” Bu “kilden tabletlerin” bizi Musa’nın on emrinin yazıldığı top-
rak levhalara gönderdiğini iddia edeceğim aşağıda. Romansal başlangıç ânında çoktan kırıktır tabletler, üzerlerinde ne yazdığı henüz bilinmiyordu; ama buyruğun basıncı oradadır, “duyumsanmakta-

dır”. Bütün talepler tek bir emre indirgenmiş gibidir bu noktada: kırık tabletleri onaracak, yazıyı *tekrar* okunur kılacaksın: *dönüp* anlatacaksın, anlatmak için döneceksin. Geçgin’in romansal arzusu bütün çatışık hareketiyle bu mecazda bir anlığına toplanmış gibidir: “Hikâye yoktu, çöptü, tozdu” mu dedin, daha da diyeceksin, ama restorasyon görevi de senin; “özgeçmiş denemesini” sen yapacaksın, mümkün olmadığını bile bile. “Cendere” sözcüğü rastgele kullanılmamıştır: buyruğun zorunu, şiddetini çünkü mantıksızlığını hissedimiz.

Nedir restore edilmesi, mutlaka “yakalanması”, adlandırılması gereken? İki ayrı öykü çizgisi demiştik: bir yanda lirik taşkınların öznesinin hayatı, o çatlağın anlamı; öte yanda o “bireyi” beklemiş, doğurmuş, kabullenmiş ve adlandırmış olan ailenin, topluluğun hayatı, o birey-aşırı hayatın anlamı. Bu ikisi ayrı görünür, ayrıdır, farklı anlatı tarzlarına yol açar; ama ikisi de aynı zora, zorunluluğa yakalanmıştır ve ikisi de zaptedilmeyi ve bütünleştirilmeyi reddederek kaçıp gidiyorlardır. Bu imkânsız ayrışma, bütün kutupsallığıyla, *Gençlik Düşü*’nde çerçevelenir. “Kendimden yola çıkmak, başlamak istiyordum, evet, kendimi anlatmak, ama öyle canlı, dolu, yaşantılara doymuş olduğundan değil, aksine kendini bana bir yokluk, dipsiz boşluğun içinde anımsamadığım bir zamanda yitip gitmiş olarak sunduğu için.” Fikret Koçergî’dir bu, *Gençlik Düşü*’nün o düştten ayrılmış da artık kitap yazmaya, tableti “Bir Özgeçmiş Denemesi” olarak restore etmeye, o kaçak anlamı (olaydan sonra) zaptetmeye girişmiş kahramanı. Şunu da söyler, yazının bir tıkanma ânında, ailesine, kendine, iş ve işsizlik sorunlarına ve “iki kıyı boyunca uzayan, şu gövdesiz aç ruhların kent dedikleri, içinde debelendikleri kent paçavrasına” baktıktan (demek “nesnel” ve “kamusal” durumu gözden geçirdikten) hemen sonra: “Ama asıl anlatmak istediğim bu değildi. Asıl o kendini ele vermeyenden söz etmek isterdim. Onu, ancak ölümde ortaya çıkıyormuş, ölmeden onu hissetmek olanaksızmış gibi ancak esintileriyle kendini duyurana, o benden kaçıp kurtulana, gerçeğini yalnız bu biçimde, kaçıp gidişi içinde duyurana yakalamak, anlatmak isterdim.”

“Kendini” anlatmak istemektedir, evet, ama orada zaten hazır olan herhangi bir pozitif benlik içeriğini değil, sürekli kaçıp gideni,

aynı anda hem eksik hem fazla olanı, Lacan'ın deyimiyle “sende senden fazla olanı.” Öte yandan anlatılmayı talep eden daha kolektif bir geçmiş de vardır ve tıpkı öznenin apansız hislenmeleri gibi, bu geçmiş de bir taşkın halinde gelir: “Kimin anılarıydı bunlar, bu istila eden, yükselen, anımsayış olduğu kadar bir haberi, henüz varolmayan bir şeyin varlığını bildiren bu anılar benim değilse neyin anılarıydı?” (GD). Şiddetli bir taleptir ve özneyi tam da yabancılaştığı bir “aidiyet” dünyasına çeker:

Yine geliyor, yükseliyor, kabarıyordu işte, bana, durumuma aldırıldığı yoktu ... İçimden akıyor, bir şeyi talep ediyor, zorluyordu. Bir çizgi, ailemin de yaptığı gibi bütün yer değiştirmelerin, göçlerin, umutsuzca çekip gitmelerin, ölüm pahasına yola atılmaların içinden geçip bana kadar geliyordu. Ama dümdüz değildi bu çizgi, parçalanmış, dağılmış, sürülmüş, acı yüklü, delik deşik, kopuk kopuk bir çizgiydi. Bana kadar geliyor, bir şeyi istiyordu – yoksa bir sonu mu?

İki ayrı anlatma sorumluluğu, iki ayrı öykü, biri kişisel, öteki toplulukla ilgili. Ama büsbütün bağımsızmış gibi anlatılmaları da mümkün olmuyordur. Öznenin kendi yitik, ışımsız, maddesiz gerçekliğini yakalama arzusu, aynı anda, “göçlerin, ölüm pahasına yola atılmalarının içinden ona kadar gelip” anlatılmayı talep eden ikinci öykü çizgisini de kışkırtır. Ve tersi: aile öyküsü de yitik anlamını ancak kendi bireysel öyküsünde kazanacak... mıdır:

Bu çizgi benden sonra olduğu gibi sürmemeli, bir satır gibi kesip atmalıyım onu. Bunu duyuyordum ama gerçekten de bir dönüşümün başlatıcısı mıydım ben? Başlama gücüm var mıydı? Dahası sürdürebilme gücüm? ... Yoksa çizginin kopukluğunda bir kopukluk, bir başka boşluk olarak orada mı kalacaktım? Gücü, sürekliliği buradan geliyordu bu çizginin, kopuklukları, boşlukları, varolmayanları, gölge varlıkları birbirine bir zincir, bir pranga, boşluktan oluşmuş taneleri bir tespih ipi gibi bağlamasından. Orada ben yine sefalete, yitikliğe ... mahkûm mu olacaktım? Peki ama bu güç, içimdeki bu güç nereden geliyordu? Gelip beni dolduran, kabartan, zorlayan, inat eden, direnen de neydi? *Bütün bunların içinden gelip bana ulaşan başka bir şey daha olmalıydı; çok daha büyük, bambaşka, yıldızların yö-rüngeleri boyunca çizdiği hatlar gibi büyük bir şey, büyüyor; başlama gücü veriyordu ...* Denizden doğmuş bir düşünce parıltılarla kamaşmış aklımda ışıldıyordu. Esenlik veren, güç veren, yolu bir şimşek çakmasıyla aydınlatan, söz veren bir düşünce bir an parlıyordu. (GD, abç)

Zorlayan bir şeyin basıncını hissetmiş ve “restorasyoncu/kurtuluşçu” vaatlerle kışkırtılmış bu iki çizgi de birbirine muhtaçtır, ikisi de kendini ötekine doğru fırlatır. Daha soyut anlatının hedefi, “ancak ölümden ortaya çıkacak” olanı, demek kendi yazılışına vakit bırakmayacak olanı yakalamaksa eğer, öbür daha somut anlatı için de benzer bir şey söylenir: “Bana kadar geliyor, bir şeyi istiyordu – yoksa bir sonu mu?” Demek tanım gereği anlatının, tahkiyenin dışında, ötesinde kalacak olanı mı? İçerikleri ve üslupları ne kadar farklı olursa olsun, iki öykü de aynı negatif ilkenin etkisi altındadır: yaşanmış, tamamlanmış, pozitif bir içerik değildir anlatılacak olan; henüz olmayanın anlatılması, demek yaratılması gerekmektedir: “... henüz bir yaşamı yoktu. Yaşamaya daha başlamamıştı bile. Yaşamı ilerleydi, belirsiz bir uzaklığın öte tarafında yaratılmak için onu bekliyordu.” (K) İki çizgi de aynı imkânsızlıkla gerilmiş ve bükülmüştür: anlatılacak olan, ancak anlatma imkânının ortadan kalktığı noktada yakalanabilecek gibidir.

Bu kutuplaşmış öykünün daha çok öznel kutbu üzerinde durduk şimdiye kadar. Bu bölümde telafi etmeye çalışalım: Geçgin’in kahramanı kimlerdendir? Soruyu böyle sormakla onu edebi ve düşünsel soyağacından, “seçilmiş yakınlıklarından” koparmış olmuyoruz; anlatılan yalnızlık hikâyesinin sahte veya hayali olduğunu, aslında bütün olayın bir ertelenmiş “kavuşma” ya da “özüne dönme” serüveni olduğunu da ima etmiyoruz. İki öykü çizgisi de hayali özdeşleşmelerden payını almıştır; ikisi de gerçeğin basıncını, direncini (şu halde el konulmazlığını) hissettirir; ve her türlü anlatının varlık koşulu olan birey-üstü bir *simgesel düzen* ikisine de çoktan el koymuştur. “Atalar” konusuna geçebiliriz artık.

Sert Erkekler

Yaşanmış kolektif tarih şu cümleyle sızar *Kenarda*’ya, semtin ilk be-timinden hemen sonra: “Bu *eski* bir kent nimetleri hikâyesiydi. Bir göç hikâyesinin devamı olarak şimdi de kendilerine ayrılmış kahvehane, birahane, park ve eğlence yerlerinde dinleniyor, eğleniyor, kendi çöplüklerinde eşeleniyorlardı.” Eski, ama ne kadar eski? Hep böyle mi olmuştur; bu tekrarlanan göçler arasında bir farklılık yok

mudur, hepsi aynı mıdır? Semtten fabrikaya, üretime, kaçınılmaz olarak Hortlak'a geçildikten sonra, hikâye biraz daha özgülleşir: "Dede bir uçtan diğer uca çorak toprakları bir gölge sürüsü gibi kat eden dilsiz kitleye katılarak İstanbul'a göçmüştü. Toprağını iki oğluna, oğullarını da ablalarından birine bırakmıştı ... Dede gündüz fabrikada çalışıyor, geceleyin de hanın bekçiliğini yapıyordu. Han içinde demir kapısının üstünde küçük bir penceresi olan, içinden artık kullanılmayan bir merdivenin geçtiği küçük, dar bir odada kalıyordu. Hiçbir şey düşünmüyordu. Ummuyordu, beklemiyordu bile. Ara sıra saldıran soluksuz bırakan [astım?] krizleri dışında çalışmayı sürdürüyordu."

Özgülleşme çok yavaş, fark edilmez biçimde gerçekleşmiştir. "Bir uçtan öbür uca çorak toprakları katederek İstanbul'a": acaba, 1950'lerden itibaren Çukurova'dan Orta Anadolu'yu geçerek büyük şehre varan nüfus kabileleri mi kastediliyor? Ama Adanalı, hatta Sivashlı, geldiği yerde "dilsiz" kalmış olabilir mi? – Sonra Dede önce kendi köyünden evlenmiş olan büyük oğlunu İstanbul'da yanına alır: "Dedenin yanına gelip bir fabrikaya işçi olarak girdi. Böylece küçük odada Dede ve o birlikte kalmaya başladılar. Çalışmaya devam ettiler. Dede krizler arttığından fabrikada çalışamaz hale gelmişti, artık sadece gece bekçiliği yapabiliyordu. Bir süre sonra, hantadaki çay ocağı boşaldığında Dede, kendinin ve oğlunun biriktirdikleri ve biraz da borçla bu yeri devraldı. İş iyi bir işti. İyi para kazanmaya başladı. Bahçe içinde iki katlı bir gecekondu tuttu. Oğlu hamile karısını köyden getirdi."

Burada ilk kaydedilmesi gereken, farklılaşmış üsluptur: kısa, sert cümleler, Gerçekçi tahkiyeye uygun zaman kipleri ("gelmişti, bırakmıştı" ya da "devraldı, tuttu, başladı"). Değiştirilmesi, kurcalanması, farklı biçimlerde yorumlanması mümkün olmayan kesin edim ve olayların kipidir bunlar, "olup duran" değil, olmuş şeylerin zamanı. "İçerik" de öyledir, katı: "Dede ömrünün geri kalanını ev ile han arasında geçirdi. Sert biriydi. Yargıları kesindi. Herhangi bir yargıya vardığında bir daha asla değiştirmezdi."

Bu arada göç devam eder: "Dede geldikten sonra Dedenin en küçük kardeşi, sonra büyük yeğeni de geldi. Sadece onlar değil, onların karıları, oğulları, kızları, gelinleri, damatları da geldiler. Yakın

ya da uzak akrabaları olan karılarının akrabaları da, onların erkek kardeşleri ile kız kardeşleri, o kardeşlerin karı ile kocaları, onların oğulları, kızları, gelinleri, damatları, tüm dayı, teyze, hala ve amca oğulları ile kızları da yavaş yavaş geldiler.” İşte, tam da gerçekçi tahkiyenin köpürüp karikatürün eşiğine dayandığı bu noktada belirir tarihsel özgüllük ya da “kimlik” işaretleri: “Köylerde çok yaşlılar kaldılar, onlar da ölünce kimse kalmadı. Köyler ya kendiliğinden boşaldı ya da *boşaltıldı*.” Ama Gümüşhane’de, Çorum’da veya Osmaniye’de böyle cebri bir boşaltma hatırlıyor muyuz? Dedenin katı yargılarıyla ilgili kısımdan sonra şu cümle gelir: “Küçük oğlu tutuklanan *yığınlar* içinde yer alıp hapse girdiğinde yüz kızartıcı bir suçtan içeri düşmüş *gibi* bir daha onunla konuşmadı.” Şu halde yüz kızartıcı suçtan değil ve yığınlarla birlikte içeri alınmıştır. – Ama yorumun bu kadar “nazeninleşmesi” gerekmez, hemen söylenebiliyor: sözü edilen göç Kürt illerindendir, resmi deyiimiyle “Güneydoğu” dan. Romanın ortalarına doğru kimlik daha da özgülleşir. Genç adam, bir serkeşlikten sonra yine İs dayıyla birlikte anneannenin evine yıkılmıştır; yaşlı kadın çabucak yiyecek bir şeyler çıkarır:

Evde her zaman garip, silinmez bir sessizlik olurdu, sanki eşyalar, şu tahta koltuklar, koltukta ayaklarını toplamış anneanne, ortadaki geniş sehpa, duvara dayalı şu küçük büfe, büfenin içinde parıldayan çay bardağı ile kahve fincanı takımları, sehpanın, büfenin, televizyonun üstünü süsleyen danteller, açılıp kapanan küçük masayla çevresindeki sandalyeler, masanın üstündeki yapma güller, açık kırmızı halı, dallar arasında *gergin, güçlü bacaklarıyla dikilmiş, iri, kara, üzgün gözlerini tam karşıya dikmiş iri boynuzlu geyik motifiyle duvara asılı küçük duvar kilimi*, açık, soluk, mavi renkli duvarlar, bitişik odalarla tüm ev arada bir iç çeken derin bir düşüncenin içine dalmış gibi saf bir sessizlik içinde olurdu. (*abç*)

Duvar kiliminde geyik motifi: bir *Alevi* evinde misafir olduğumuzu anlıyoruz. Ama hangi Alevi? Anneanneden köyüne geçilir:

Anneanne kocasının ölümünden sonra bir süre daha köyde kalmış, yavaş yavaş yaşlılar da köyü terk edip göç edince o da göç etmişti. (Öyle ki yıllar geçtikçe gitmemekte ayak direten bir kişinin, İs’in en büyük amcasının dışında köyde kimse kalmamıştı. Anlatılanlara göre ... inat etmiş, çok uzun süre de köyde kalmayı başarmıştı. Kızı, oğulları, torunları birkaç haftada bir ilçeden gelip nasıl olduğuna bakıyor, erzak getiriyor, ihtiyaçlarını

soruyor, dönmesi için ikna etmeye çalışıyorlar ama o yine reddediyordu. Eskisi gibi yaşamını sürdürüyordu. *Henüz* yıkmadıkları evinde kalıyor, ye-meğini kendi yapıyor, kalan birkaç keçisine bakıp, otlatıp, sütlerini sağıyor, bahçeyi ekiyor, dolaşmaya çıkıyor, tepelerde, dağlarda, ormanlarda hemen kınılıverecek bir dal gibi incecik gövdesiyle rüzgârdan farksız, bir esinti gi-bi geziniyordu. Gelip onu bulmasalar ölene kadar böyle yaşayacak, arzula-dığı gibi doğduğu toprakta, dağın bir yamacında, meşe ağaçlarının arasın-da, alçak, gölgeli bir tepede ya da bir su kenarında sessizce ölecekti. (abç)

Demek Gümüşhaneli veya Kırşehirli Alevilerden değil, PKK deyi-miyle “Fırat’ın Doğusundakilerden”, *Kürt* Alevilerden söz ediliyor. Bu, baba tarafının, şehre ilk gelen ve orada tutunmaya kararlı (tutu-nan) tarafın değil, anne tarafının, daha çözüük, görece daha “hırssız” tarafın bir görünüşüdür. Ama yaşlı adamı rahat bırakmazlar: “Ama böyle olmadı, yazgısı başka biçimde gelişti”:

Jandarma devriye gezilerinden birinde bu yaşlı adamı buldu. Onu gö-rünce bir hayalet görmüş gibi şaşırdı, hayaleti sorguladı. Köyden çıkardı-lar. Kalan evleri yıktılar. Böylece bir daha geri dönemedi. Dağcık’a, kızla-rından birinin yanına gitti, bir süre orada kaldı. Daha sonra en küçük kızı gelip onu yanına aldı, İstanbul’a getirdi. Böylece İstanbul’u da gördü. Bir süre İstanbul’da kaldı. Bütün bunlar ne ona bir şey ekledi, ne de ondan bir şey aldı. Çok şeyi değıştirmede. İstanbul’da kalırken de eskisi gibi sabahla-rı güneşin doğuşuyla birlikte kalkıyor, bahçede oturup evdekilerin uyan-masını bekliyor, herkes uyanıp da kahvaltısını ettikten sonra dolaşmaya çı-kıyor, ağır ağır, çevresini seyrede seyrede geziniyor, bir akrabayı, yeğenle-rinden birini ziyarete gidiyor, torunlarını görüyor, öğlen geri dönüyor, din-leniyor, öğleden sonra yeniden dolaşmaya çıkıyor, bir başka eve, ara sıra kahvehaneye uğruyor, bazen de yakındaki parka gidiyordu. Güçten düşme-diği, gezebildiği sürece gezintilerine, dolaşmalarına burada devam etti, bir süre sonra özlemi giderek ağır bastığında...

Dedeninkinden biraz farklı, belki daha yumuşak bir haysiyet ve is-tikrar öyküsü: adam “Dağcık”ta nasılsa İstanbul’da da öyledir, artık keçileri olmasa da. Kimliğe, tarihe, aidiyete ilişkin belirsizlik de – hiç olmuşsa eğer– burada sona erer: jandarma onu köyünden hay-vanlarıyla birlikte sürmekle kim ve ne olduğunu da yüzüne söylemiş olur: *sen, olmaması gerekensin*. Yaşlı adam, “özlemi ağır bastığın-da”, memleketine, orada nasılsa kalmış bir kızının yanına döner;

orada yine dolaşmaları sırasında ... ne olduğunu öğrenemiyoruz.

Araya girelim: bu inatçı kişinin hareket kipi de, özellikle şehre getirildikten sonra, *Kenarda*'nın soyutlanmış öznesinin döngüsel “devinimini” andırıyor değil midir? “-di’li geçmişin” (yakıldı, bulundu, sorgulandı) kesinliğinden sonra, “-yordu”ların zamanına sonlanamayan döngüye itilmiş gibidir. Çok hızlı, nerdeyse fark edilmez biçimde gerçekleşir bu geçiş. Yazı, “somut-gerçekçi” öykü çizgisinden bir anda öbür tarafa, “hayaletsi” tarafa kaymıştır. *Kenarda*’da dededen bir sonraki kuşağın dağınıklığı anlatıldıktan sonra şu pasaj gelir:

Bütün bu süregelen *kitlesel* akış hem içeride, ona tanık olanda, hem de dışarıda bir boşunalık, çaresizlik ya da çıkışsızlık duygusu uyandırıyor. Bütün akış dönüp kendi içine akıyor, kendini çıkışsız kılıyor gibiydi ... Bununla birlikte *başka bir şey daha vardı*. Hiçbir duyguya yer vermeyen, zorunluluğa benzer *katı* bir şey. Sanki hiçbir yönü bilmeyen, tanımayan tüm bu düzensiz, önüne geleni katıp götüren yataksız, bentsiz akış kendisini değiştirecek, ona anlamını verecek bir *raslantı ânına* doğru akıyordu. (abç)

Özne, kendi bireysel anlamını (yazgısını) bağışlayacak önemli karşılaşmanın da bu kitlesel akışın bir noktasında gerçekleşeceğini mi hissetmektedir? O kamaşmaların gösterdiği/gizlediği şey, kolektif tarihin içinde mi saklıdır? Öyle olsa bile *hazır* bir anlam değildir bu, içeriği belli bir emir değil. Pasaj şöyle biter: “Geri gelmeyen, kaçan bir şeyler alttan alta büyüyen başka bir akışı oluşturunuyordu.” Aileden (daha çok erkekler aracılığıyla) aktarılan sert, katı bir “buyruk” olsa bile, buyruğun içeriği belirsizdir. *Kenarda*’nın bir yerinde baba da dede gibi “sert, kesin” sıfatlarıyla tanımlanır:

[Baba da] tıpkı kendi babası gibi farklı yollardan da olsa yaşamın bir savaş alanı olduğunu, sağ kalmak için mücadele etmek, bunun için de güçlü olunması gerektiğini öğrenmişti. O güçlüydü. Her zaman kendini böyle görmüştü. (Çocuk da babasını her zaman öyle görmüştü. Babası ister yalnız oturuyor olsun, ister başkaları içinde olsun varlığı her zaman bir kesinliği duyururdu. Kimi kez, eğer gelenlerden pek hoşlanmıyorsa –o da bir yargıya vardığında bu yargısı asla değişmezdi– o zaman en katı haline bürünürdü. [Çocuk da] bu şaşmaz katılığı, konuşmalardaki, davranışlardaki kesinliği sahip olmadığı bir şeye imrenen biri gibi hayranlıkla seyredirdi.)

Bu katılık, evet, buyruğun katılığıdır; aileden, atalardan devralınan emirlerin haşinliği: kırılmış da olsa sertliğini koruyan tablet parçaları. Ne var ki tablet okunaksızdır; buyuruyor olmasının dışında, tam ne buyurduğu anlaşılamaz. *Gençlik Düşü*’nde, Fikret’in silkindiği, titreyip kendine geldiği bir an var:

...artık yolunu yitirmiş gibisin. Bir arayış olduğuna göre aranan bir şeyin olması gerektiği aklına bile gelmiyor. Bu duygu sana galip gelmek üzere.

Sonra: bir düşünce *mezardan doğrulur* gibi sana geliyor. Bir arayış varsa bulunacak bir şey olmalı. Kişi kendini saf bir arayışın içinde boğmak yerine bir çıkış bulmaya yöneltmeli. Derinlerden yükselen buyruk, acımasız ses, sert, aldırışsız, seni hiçe sayarak geliyor: Arayış önemlidir, ama arayıştan da önemlisi, en önemlisi, bir çıkışı bulmaktır. Yaşamda bir yere doğru çıkmaktır... bir yaşam yaratmaktır. (abç)

Fikret hortlak gibi “mezardan doğrulan” bir ecdat buyruğunu kendi lisanına, kendi öyküsünün terimlerine tercüme etmiştir: Artık mırın kırın etme, sen de bizim gibi kesin ol biraz; boyuna aramakla kalma, bul! Heyhât... Tıpkı Picasso’nun kendisi gibi, Fikret de bir “Picasso” değildir (büyük sanatçı, “ben aramam, bulurum!” sözüyle hatırlanır). O “doğrulan”, dikelen buyruk, son alıcısına ulaştığında çoktan gevşemiş, bölünmüştür: “Bul, (zaten orada olanı) keşfet, el koy” gibi bir emir, henüz olmayan bir şeyi yaratmanın sancı ve duraksamalarına karışıp ufanır.

Öte yandan, başka bir “olumluluk” da belirir; olay örgüsünde çok payı olmayan, sertliğin ve kavganın az berisinde veya ötesinde sağ tutulmuş bir bekleyiş hali: “kadınlar”. Kadınlar, çoğu zaman, herhangi bir talep veya zorlamanın gelmediği bir yatışmışlık alanı açarlar. Koçergi, Ankara’daki evin kapıcısının annesini gözlerken şöyle düşünür:

Yaşlı kadın bana ister istemez bizimkilerin yaşlı kadınlarını anımsatıyordu. Onlar da böyle olağanüstü dingin, sessizdiler. Yaşlı erkeklerin çoğu serttiler, hatta hoyrat, dediğim dediktiler. Yaşlandıkça giderek daha da sertleşir, inatçı, huysuz olurlardı, sanki yıllar diğerleri karşısında onları yüzde yüz haklı çıkarmış gibi ... Buna karşın yaşlı kadınlar, tanıdığım hepsi de anlayışlı, olağanüstü yumuşaktılar. Seni görür görmez sevinir, sevinçle, özlemle sarılırlar –halbuki küçükken yalnız birkaç kere görmüşlerdir seni,

sen sevinsinler diye onların dilinde bildiğin birkaç sözcüğü söylersin, hoşlarına gider, onlar da *ben sana kurban olayım, kadanı ben alayım* gibi kendi dillerinde anlamca buna yakın cümleleri yinelerler, ancak yarısını anlayabildiğin o cümleler kulağına bir ninni parçası, bir ezgi gibi gelir— onlar için var olman, sağ olman yeterlidir, bunu görmüş, buna sevinmişlerdir, bunun dışında yaptığın ne olursa olsun fark etmezdi, isterse işe yaramazın teki, su katılmamış bir üçkağıtçı ol, yine de yeterdi, çünkü varsın, sağsın, sağlıklısın ya, tek önemli olan buydu.

Gerçekçi bir tablo sunmadığını da söyleyemeyeceğimiz bu idealizasyonda kadınlar sadece talepten değil, arzudan da münezzeh görünürler; kışkırtmıyor, muğlak işaretlerle öznenin kafasını karıştırmıyorlar. Ama kadınlar mı böyledir, yoksa bir tür nezihleştirici kastrasyonla özne mi onları arzudan muaf bir alana yerleştirmektedir? Acaba bu yüzden mi kadınlardan değil de “yaşlı kadınlardan” söz ediliyor? Peki, “genç” kadınlar, talepleri, arzuları, kısaca *cinsel* varlıklarıyla (aşırılıklarıyla) genç kızlar ve orta yaşlı kadınlar ortaya çıkınca ne yapabilecektir Koçerçi? Bu soruyu şimdilik bir kenara koyalım ve erkek hikâyesinde biraz daha kalalım.

Arzu ve Yükümlülük

Dedenin “bölgeden” İstanbul’a göçtükten sonra “düşünmeden, *um-madan*” çalıştığı ve oğluna bir iş bıraktığı söylenir. Gerçekten hiç ummamış, aramamış mıdır bu sert adam, ölümü yaklaştığında memlekete dönme isteği dışında arzudan büsbütün muaf mı kalmıştır? Bütün istek, o kapıcı ailesi için söylendiği gibi, bir “tutunma çabasında” mı kilitlenmiştir? Bilemeyiz, çünkü söylenmiyor. Ama şunu biliyoruz: Babaya kalan şey, huzursuz bir mirastır, bir *eksiklik* duygusuyla, şu halde arzuyla iletilmiş ve devralınmış huzursuzlaştırıcı bir yük. Adam işi büyütür, yetinmez, içer, kavgalara karışır, sonunda iş batır. Ama babayla ölümüne yakın, daha yatışmış, talepsizleşmiş bir haldeyken de karşılaşırız:

Babasıyla bütün ömürleri boyunca, birkaç gündelik konuşma sayılmazsa hiç konuşmamışlardı (zaten ikisi de hiçbir zaman pek konuşkan olmamıştı). Babası yalnızca birkaç kez ögüt benzeri birkaç cümle söylemiş,

onun dışında her zaman olduğu gibi ona hiç karışmamış, yaptıklarına ilişkin tek sözcük söylememişti. Üniversiteyi kazanıp da okumak için başka bir kente gittiğinde, evden ayrılırken babası koltuğundan kalkıp elini sıkmış, ardından yeniden koltuğuna oturmuştu (belki, çok sonraları, bir an öyle bir vakit gelmişti ki biri konuşmak arzusu duymuş, sanki sonunda konuşabileceklermiş gibi konuşmaya hazırlanmış, birkaç cümle söylemiş, bir giriş yapmış ama bu kez öteki konuşmanın gereksiz olduğunu düşünmüş, susmuş, geçiştirmiş, anlar gibi başını sallamış, öteki de daha başlamadan susmuştu). Onun için her şey basit ve açıktı. *O yapması gerekeni yapmıştı, şimdi sıra ondaydı. (K, abç)*

Baba için “basit ve açık” olduğu söylenen şeyin çocuk için zor, dolayık olduğunu anlıyoruz. Ama baba için de o kadar basit midir? Atalardan gelen buyruk, oğlana ulaşınca kadar herhangi bir kırılma veya duraksama geçirmemiş midir? *Gençlik Düşü:* “Üniversiteyi kazanıp da Ankara’ya gideceğim belli olunca ... babam ... ‘Yarın biletleri alıyorum, gece gideriz,’ dedi, her zamanki gibi benim ne istediğimi düşünmeden, sormadan, doğalmış gibi görünen ama her konuşmamızda olduğu gibi aramızdaki aşılmaz uzaklığın, *anlaşılmazlığın* sinsice yankılandığı bir kararı son anda bildirerek.” Oysa Fikret yalnız gitmek istemektedir, ayrılığını tada tada. Sonra adam Ankara’ya bir kez daha gelir çocuğun durumuna bakmak için: “Lobide bir süre daha susarak oturduktan sonra zamanıdır diye düşünüp, ‘Baba,’ dedim sonunda, onun yaptığı gibi ona söz hakkı tanımaksızın, önceden verdiğim kararımı bildirerek, ‘ben bu okulu bırakacağım. Bu bölüm bana göre değil. Yeniden sınavlara girip felsefe okuyacağım.’ Başını öne eğdi. ‘Peki’ dedi, ‘sen bilirsin.’ Başka da bir şey demedi.”

Baba tarafı bir karşılıklı susuş bölgesidir. Rahatsız, gergin, tatminsiz bir suskunluk: bir borç gibi, “dayanılmaz” bir yük gibi devralınır. Ama bir dayatma, açık bir talep veya emir yoktur burada. Babanın buyruğu değil, çocuğun ona atfettiği bir taleptir bu. “Orhan Kemal gibi öykü yazmak” sahnesini hatırlayalım: çocuk önce utanır (“en çok da sofrada babam olduğu için”), ama çağrı yine babadan gelir: “okusana oğlum!”:

Bir süre sonra kendimi öyküye kaptırıyor, oradakileri unutuyor, içimden geldiği gibi okuyorum ... Öyküyü bitiriyorum. Çevremdekilere bakı-

yorum, öyküm onları anlaşılan etkiliyor, şaşırtıyor. “Nasıl buldun?” diye babama soruyor akıl hocam ... “Güzel,” diyor babam, “vallahi şaşırdım, heyecanlandım.” İşte şu sözcük birden beni çarpıyor: *heyecanlandım*. Bir kez babamın hiç kullanmayacağı, daha doğrusu kullanacağını hiç düşünmeyeceğim bir sözcüktü, ikincisi babamın heyecanlanması, üstelik benim yaptığım bir şeyin sonucu heyecanlanması beni...

Onu... ne yapmıştır? Söylenmiyor, babanın heyecanının oğul üzerindeki etkisi bir muamma (yarım-söylenmiş şey) olarak kalıyor. Arzunun muamması: Adam “gurur duydum” gibi bir söz yerine, “*şaşırdım*” diyor: kendisi de tam bilmiyordur ne hissetmesi gerektiğini. Çatışık, sorularla dolu bir arzunun aktarım sahnesi: *istenen ve beklenen* bir şeydir çocuğun yazıcılığı, ama “heyecanlandıran”, şu halde beklentiye de aşan bir şey. Baba ne diyeceğini bilemez; çocuk da, sondaki üç noktanın belli ettiği gibi, bu arzuyu tam nasıl karşılayacağını, nasıl okuyacağını bilemez – arzu bir *cevapsızlık* olarak tevarüs edilir. Şu halde aslında emekli işçi-işletmecinin genç Fikret’i elinden tutarak önce işletme fakültesine, oradan da felsefeye teslim etmesinden epeyce önce gerçekleşmiştir bu devir işlemi: çocuk, kendisinden çok önce başlamış bir huzursuzluğun (bir eksikliğin) muhtemel cevabı olarak dünyaya getirilmiş gibidir. Üstelik bir sapmaya bile (işletmeden felsefeye) razı olunarak: adam da atalarından devraldığı talebi çocuğuna nasıl aktaracağını bilmiyordur.

Aylak Adam’la Geçgin’in adamı arasında temel bir fark bu noktada belirginleşiyor. Aylak’ın Oidipal romansında baba düpedüz engeldir ve çocuk ona oranla (onun cinsel azgınlığına oranla) hep yetersiz kalır; ancak babayı (gerçek babayı) silerek onun simgesel düzendeki yerini kendisi işgal edebilecektir. Geçgin’de de baba ilkin sert, başına buyruk ve aldırışsız görünür; çocuk bu katılığa imrenir. Ama en başından beri bu “bütünlüklü” *imago*’da bazı gedikler ve tutarsızlıklar da belirmiştir. *Kenarda*’da çocuk Dedenin ölümünü babaya bildirmek üzere fabrikaya gider, orada kafasında naylondan kukuletasıyla toz yığınları içinde çalışan bir adam görüp yaklaşır: “Tam babasını sormak için ‘amca..’ demek üzere ağzını açmıştı ki, şaşıarak babası olduğunu görmüştü.” Tanımanın içine giderilmez bir yabancılık sızmıştır, baba da aslında *herhangi bir* işçidir ve her zaman çoktan yabancıdır. Bu katı, mesafeli, kayıtsız adam, oğlunun

öyküsünü dinlediğinde “heyecanlanır”: arzusunu, demek zaafını, eksikliğini ele verir. Oğlu üniversiteyi kazandığında istifini bozmadır; ama kayıt zamanında kendisi de Ankara’ya gelmeye kalktığına bu düzgün ve aldırışsız imge buruşur ve oğlan da tutarsızlığı hemen fark eder. Sonra Fikret bölüm değiştirmeye karar verdiğiğinde adam “başını eğer”: kendisi aracılığıyla aktarılan arzusun öngörülmemiş bir yöne sapmasına direnecek kadar güçlü ve tutarlı değildir. Ama tam ne zamandan beri, hastalanıp güçten düşünce mi yoksa başından itibaren mi? Fikret bunu babanın hastalanmasına yorma eğilimindedir, ama bir evveliyatı olduğu da sezilir. Adam oğlunu ziyarette Ankara’ya gelmiştir:

Bir süre sessizce oturduk. Babam dizlerinin ağrıdığını söyledi bir ara. Daha önce hiç şikâyet ettiğini görmemiştim. Acaba bir yakınlaşma belirtisi miydi bu, derdini benimle paylaşmak mı istiyordu, bu yabancı kentte ... yoksa bana okulu fazla uzatmadan bitirmemi, sıranın bana geldiğini mi – hayata atılmak, para kazanmak– bildiriyordu? Şimdi yaşını hesaplıyorum da henüz genç sayılırdı, bir sağlık sorunu da yoktu. Babamın yaşını daha önce hiç düşünmemiştim. Bana hep aynı yaştaymış gibi gelirdi, *değişmeyen bir görüntüye* denk düşen, bu yüzden söylenemeyen bir yaşı bu, o görüntü de babamdı. ... Çok uzun süre sonra babamı ilk kez gördüğümde –o zaman da hastaydı, ama henüz iyi durumdaydı, hastalığı ortaya çıktığında anladık ki meğer o zamandan başlayan diz ağrıları bu hastalığın ilk belirtileriymiş– saçlarıyla bıyıklarındaki beyazları fark etmiş, ilk o zaman bende değişmez görüntüye artık uymadığını fark etmiştim. Demek ... ister gerçek, ister zihinsel olsun zamana direnebilecek hiçbir görüntü yoktu. (abç)

O katı, sabit, zaman-dışı “görüntü”, ilk özdeşleşmelerin, imrenmelerin nesnesidir, Freud’un deyimiyle bir *imago*. Lacan ona “ayna imgesi” diyecek ve başından beri bozulmaya, yetersiz kalmaya, tatminsiz bırakmaya yatkın olduğunu gösterecek. Fikret imgenin zaafını ancak şimdi mi anlamıştır?

Babam yaşlanıyordu. Acaba insan *diğerinin yüzünde* gördüğünde mi anlıyordu bütün o geçmiş yılları, tek bir koca anda birdenbire hepsi birden yığılarak mı kendini gösteriyordu? ... Kemoterapiden çıktıktan sonra bu kez saçları, bıyıkları yoktu ... Bıyığı olmadığı için dudağının üzerindeki çocukluğundan kalma küçük yara izi *açığa çıkmıştı* (nedense bu yara izi dikkatimi çok çekmiş, hastalığın yaralarına kendimi zorlayarak bakarken

dudağının üstündeki *bu yara izine uzun uzun bakmıştım*). Ayağa kalkamıyordu. Sürekli yataktaydı. Onu böyle yatakta görmek tuhaftı, bakması bile güçtü. Bendeki görüntüsü her zaman ayakta ya da oturuyor biçimindeydi. Ama şimdi karşımdaki görüntü başka bir şey *talep ediyordu sanki*, bir ilgiyi, belki şefkat gibi bir şeyi, yani babama karşı duysam bile asla göstere-meyeceğimi düşündüğüm şeyleri. (abç)

Büyük dikkatle yazılmış bir pasaj bu, Geçgin'in gözde temalarını bir araya getiren. Talep/borç/sorumluluk konusuna geçmeden önce soruyu tekrar düşünelim: "görüntünün" zaafını şimdi mi anlamıştır? Evet, şimdi *görüydür* bıyığın gizlediği eski yarayı. Hastalığın dolaylı bir sonucu olarak açığa çıksa da, hastalık-öncesi bir kesiktir bu, imgenin başından beri yaralı olduğunun izi. Fikret de kendisinde sadece acıma (belki iğrenme) duygusu uyandıracak "somut" hastalık arazlarına değil, bu kökensel yaraya "uzun uzun bakar": baba sağlıklıyken de yaralıydı demek, tamken de eksikti. Ve üzüntü ya da acımanın dışında, farklı bir ruhsal cevabı tahrik eden de bu ancak şimdi fark edilmiş eski yaradır. Ama retroaktif bir etkinliği vardır. Hastalıktan çok önce babanın onunla Ankara'ya gelmek istemesi de, sadece can sıkıntısı değil, aktardığımız pasajdakine benzer bir tepki (ilgi? şefkat? sorumluluk?) doğurmuştur Fikret'te, o sırada henüz tam anlamasa da:

(Babamın benimle gelmek istemesinde, beklentilerin ötesinde, başka bir şey daha vardı. Ne zaman bunun ne olduğunu düşünmeye koyulsam, kavramaya çalışsam –peşimi bırakmayan, rahatsız eden, gidip öteki rahatsız eden düşünceler yığınınına bağlanan bir düşünce– beni dipsiz bir çatlağa gömüyormuşçasına *dayanılması güç bir şey* oluyordu, burada artık düşünmek düşünme değildi de *bir ağırlığın altında ezilmek*, duyuları ateşe tutmaktı, ... yok olmayı istemektir. Bir ortaklığa ilişkin bir düşünceydi bu, babam için üzerinde düşünölmeyecek kadar açık olan –oğlu değil miydim?– bir düşünceydi, benim içinse *en karanlık bölgeye doğru yöneliyordu*. Bir oğul gibi hissetmiyordum, bir oğul değildim ama bir babam vardı. Sanki hiçbir zaman baba olmayacak, bu oğul olmayan oğul yine de babasının içinden geçiyordu, üstelik zorunlu olarak içinden geçmesi gerekiyordu, babası geçmişte değil de sanki önünde, gelecekteydi, kendisini, kendi yaşamını yaratırken babasını da yaratması gerekiyordu. Tuhaf, babam öldüğünde babamı değil de bir oğlu, bir geleceği yitirmişim gibi hissetmiştim.) (abç)

Shakespeare'in en zeki seyircilerinden Kierkegaard, galiba *Korku ve Titreme*'de, "çok çalışan, kendi babasını da doğurur" gibi bir şey diyordu. Ama bu bir şairin "kendi kendini yaratmış olma" sarhoşluğunun dışında asıl ne demek? Üstleneceğim aile borçlarını da aslında ben kendim yarattım mı demek? Ya da, benden önce taahhüt edilmiş yükümlülüklerin asıl anlamını ben bilirim mi demek? Öyle ya da böyle, katlanan bir borcu üstleniyor gibidir Geçgin'in delikanlısı, üstlenilmekle katlanan, faizlenen bir borç. Fikret'in durumu Oidipus'u değil, Hamlet'i andırıyor: Onu engelleyen veya yetersiz bırakan bir babayla karşı karşıya olan Aylak'ın tersine, Fikret'in karşısında kendisi yetersiz kalan bir baba vardır. Oğul babayı tamamlayacak, kendi geleceğinde onunkini de "gerçekleştirecektir."

Ama bu noktada işler çapraşıklıyor: çünkü aslında Fikret'in babası herhangi bir dilek veya talep yöneltmiş midir? Hayır, adam hiç ses çıkarmamıştır; Fikret'in kendisi babaya (ya da "ataya") bir buyruk atfeder, onu "mezardan doğrulan" talepkâr bir hayalet olarak konumlandırır. Hamlet'in babası hortlamış ve "benim öcümü al, borcumu kapat!" demişti; Fikret'inki herhangi bir şey diyemeden sahneden silinir. Öte yandan, bir talep yöneltmemiş olsa bile, bir arzuyu da (elinde olmadan) açığa vurmuştur: bir arzuyu, şu halde bir eksikliği. Oğul, ölmekte olan babanın "yetersizlikler tarihini" geriye doğru kurgularken bu arzunun "dayanılmaz" muammasıyla, tutarsızlığıyla yüz yüze kalır. Adam ona anadilini öğretmekten kaçınmış, orada değil de burada yaşamasını istemiş, ama ölüm yaklaştığında tıpkı Dede gibi o da "ata toprağına" dönmek istemiş, bazen oğlanı da sürüklemiştir. Tam ne istiyordur, Lacan'ın sorduğu gibi, *che vuoi*: kendi arzusunun (kendisinden geçen arzu çizgisinin) tam karşılığının ne olacağını biliyor mudur? Arzunun yapısal, tanımlayıcı cevapsızlığıdır bu ve aslında Büyük Öteki'nin, baba ve aile aracılığıyla devredilen simgesel düzenin zorunlu eksikliğini, tutarsızlığını açığa vurur. Bir cevap yoktur orada.

Ötekinin arzusunun muammasıyla yüz yüze kaldığımızda çaresizleşiriz. Babanın "felsefeye" razı oluşu çocuğa sunulmuş bir açık çektir. Çocuk dolduracaktır, çekin aynı anda hem sınırsız hem de teminatsız ve karşılıksız olduğunu sezerek. Her şeyi yapabilir ve hiçbir şey yapamaz. Hem ne yapacağını bilmiyordur, sonsuzca kayıtsız

ve özgürdür, hem de onu sanki ense kökünden yakalamış “dayanılmaz” bir zorunluluk vardır. Bu muğlaklıkla baş etmek için kendini bir yanlış-tercümeyle mecbur bırakır: babanın (ve ailenin) belirsiz *arzusunu* somut bir *talep* olarak yanlış-yorumlar ve kendini bu talebin cevabı olarak konumlandırmaya gider: yazacak, kendi kamaşmalarının doğrulanmasını aile tarihinden devşirecek, o tarihin örtük anlamını da kendi yabancılaşma serüveninde ele geçirecektir. “Öyle bir şey yapmalıyım ki diyordum, gövdeyi bütünüyle, bir geçit gibi açabilmeli, içinden geçmesi gerekeni –büyük, ulu, görkemli, sonsuz, tanrısal olanı– geçirebilmeliydim.” (GD) Ama bu mümkün müdür? Bir romansal *tour de force* da çıkabilir buradan, bir fiyasko da. Kumarbaz farkındadır:

Sonunda ortaya yaşamım gibi eksik, yarım, tamamlanamayan bir şey, bir hiç çıkmıştı. Dedikleri gibi hiçten hiç çıkar. Yaşamımı oyup duran şey, bu hiç, yazımı da oymuştu. Onu anlamsız bir cümleler bohçasına çevirmiş, dünyanın devasa, dönüp duran söz çöplüğüne katmıştı. Son kozum, son elimdi bu. Elindeki son varlığını, tüm varoluşunu masaya süren bir kumarbaz gibi masaya yatırmış, kaybetmişim. Ama ne vardı ki elimde? Bu kumarda *oyuncu elindeki kâğıtları önceden değil, en sonunda, oyunun sonunda görüyordu.*” (GD, abç)

Demek harikulade ile çöp arasında sürekli salınacaktır, nerede duracağını bilemeden. Ama eldeki kâğıtların değeri/işlevi peşinen bilinmese bile, en azından oyunun kuralları biliniyor mudur? Sadece şartların, yasaların değil, varlıkların/imbânların da bilinmediği, ama sonunda mutlaka bir kazananın ve bir de kaybedenin olacağı bir “Karabitsi Oyununa” mı sürüklenilmiştir, Ece Ayhan’ın belirttiği gibi? Oyuncu, kuralın her adımıda, her kısmi galibiyetle değiştiği bu oyunda, elindeki tek “kozla”, ödenip ödenemeyeceği belli olmayan bir *borç yüküyle* oyuna odaklanır.

Süperegonun Sesi

Aile görünüşte doğrusal, tek yönlü bir “göç hikâyesinin devamı” olarak Kürt illerinden İstanbul’a göçmüştür. Bu önce her türlü arzu ve fanteziden arınmış bir *ihtiyacın*, bir maddi ve siyasal zorunluluğun ifadesi olarak görünür. Ama ihtiyacı aşan bir şey de vardır. Fikret’in babası oğlunun nüfus kâğıdına doğum yeri olarak İstanbul’u değil de kendi memleketini (bir Kürt ilini) yazdırmıştır. Çocuk sonra “niçin” diye sorduğunda, “askerliğini düşündüm de ondan” cevabını verir. Orada savaş vardır ve adam da —o güne kadar geçerli görünmüş bir dayanağa sığınarak— “Güneydoğulu” bir çocuğun orada savaştırılmayacağına inanmak istiyordur. Fikret sonradan tartar bu cevabı, kendince yorumlar:

Doğal olarak bu yanıt bana bir şey ifade etmemişti. Ancak çok sonra, babam göçüp gittikten sonra bunun nedenini kavrar gibi oldum. Babam her zaman burada olmaktan hoşnuttu. Yalnız ölümüne doğru bir parça özlem duymaya başlamış, köyde yaşayan amcalarına, halalarına sık sık telefon açar olmuş, son zamanlardaysa gidip bir yazı orada geçirmişti. Ondan önce ne böyle bir özlem duyduğunu görmüş, ne de bir kez bile köye gitmek istediğine tanık olmuştum ... Ama hep burada olmayı açıkça tercih etmişse de nüfus kâğıdına kendi memleketini yazdırması başka bir şeyi sezdiğini, belki daha başlangıçtan beri bunu içten içe bildiğini söylüyordu; oraya değil de buraya, İstanbul’a ilişkin bir düşünceyi: burası bir memleket olamazdı; buraya gelinebilir, ömür boyu yaşanabilir, hatta ölünebilirdi, ama burada doğulamazdı. Burası doğum yeri olamazdı.

Bu yorum, daha sonra, felsefe öğrencisinin elinde, bir “Rilke/Heidegger” çengeline takılarak, “burada ölünemezdi”ye (“çünkü dünyada ölünecek bir yer yoktu”ya) dönüşecektir. Alisan’ın son adımını nerede ve nasıl atacağını son bölümde göreceğiz. Ama burada saptanması gereken şu: Demek aileden gelen bir “ata toprağına dönme-lisin” dayatması yoktur; tersine, çocuğun burada olmasını isterler, kendi aralarında hâlâ konuştukları Kürtçeyi ona öğretmeye bile kalkışmamışlardır. Aynı şekilde, okuması da onların arzusudur. Ve tam da çevrenin istediği, onayladığı bu okuma onu tam tersine çevreden uzaklaştırır, “yalnızlaştırır”. Ama bu noktada artık tahmin edilebi-

leceği gibi, uzaklaşma arttıkça, kamaşmalar yoğunlaştıkça, daha da şiddetli bir zorunluluk hissedilmeye başlanır. “Dönem dönem, kaçınılmaz karar dediğim bir şeye yaklaşır gibi oluyor, onu bütün gövdemle duyuyordum. İçimde kabarıyor, kanımınmış gibi çeperlere saldırıyor, beni kendimden geçiriyordu. Bir şey yapmamı *söylüyordu* bu karar, ama ne?” (GD, abç)

Görüntüden sese: Geçgin’in adamını “kendinden geçiren” şey, artık ışığın oyunları değildir burada, görsel bir şey değildir: sesle, telaffuzla, söylemeyle ilgili bir şeydir. Bir çağrı, bir buyruk. *Gençlik Düşü*’nde her türlü tahkiye bağlamından kopmuş gibi tek başına duran, belki “tablet”ten bile daha örtük bir göndermeyle karşılaşırız: “Sabaha karşı uykuya dalmak üzereyken kaynağını anlayamadığın, tuhaf bir ses duyuyorsun. Gecenin sessizliği ortasında bir ses, eski krallıkların borularına benzer biçimde ama onlardan çok daha büyük, sanki bir dağa dayandırılmış devasa bir boru bir dev tarafından üflenmiş gibi ötüp uzayarak sönüyor.” Yeryüzü krallıklarının törensel borusunu andıran, “ama onlardan çok daha büyük, sanki bir dağa dayandırılmış gibi devasa bir boru”: bizi “Yasin” suresindeki İsrail’in Suruna göndermiyor mu bu imge? Kıyamet gününde, nihai toplanma ve yargı ânını belirtmek için üflenir boru; Allah’la kullar arasındaki bağit doğrulanmaktadır. Daha da eski bir versiyonunu Tevrat’ta buluruz: “şofar, arkaik bir boru”. Tam da on emrin bildirilmesinden önce üflenir (daha sonra, Yahudi geleneğinde, hem Yehova’yla cemaat arasındaki ahdin yenilendiği, hem de mesela Spinoza gibi bir bozguncunun cemaatten kovulduğu anlarda üflenecektir).

Bu demektir ki emrin kendisi, “bizatihi” emir, emrin *içeriğinden*, emredilen şeyden (“şunları şunları yapma!”) bağımsızdır. *Genel olarak* yasanın, yasağın, yükümlülük ve sorumluluğun doğumu işaretlenir şofarın ötüşüyle. “Endişe” seminerinde Lacan’ın belirttiği gibi, önce saf *ses* olarak gelir buyruk, henüz söze, içeriklere bürünmemiş boğuk, “yabanıl”, canhıraş bir ses. Bu içeriklerin (en azından bir kısmının) sonradan insanlara son derece makul ve faydalı şeyler olarak görünmüş olması (“gerçekliğin”, demek simgesel ve toplumsal düzenin böylece kurulması) genel olarak buyruğun kökenindeki akıldışılığı ve vahşiliği ortadan kaldırmaz: “komşunun karısında gözün olmayacak” gibi herhalde akıllıca bir önermeye dönüşmeden

önce ürkütücü, titretici, yabancı ve anlamsız/sebepsiz bir “emir-Şey” olarak inmiştir. Şöyle özetlemeye çalışalım: “şundan şundan sorumlusun”dan önce (ve sonra da) sadece “sorumlusun!” diyen bir ses vardır; “şunlara şu kadar borçlusun” gibi makul bir düzen cümlesinden önce (ve sonra da) *sadece* “borçlusun!” diyen bir ses.

Ama Lacan’ın “süper-ego” fikri, buraya kadar kısmen bağlı kaldığı Freudcu “ensest yasağı” modelinden ibaret değildir: o yaban, düzen-dışı veya düzen-öncesi ses, toplumsal düzenin terimlerine sadece “yapmayacaksın!” olarak değil, “yapacaksın, zevk alacaksın!” şeklinde de tercüme olur – ama “(zaten) alamazsın!” gibi bir gölge önermeyle eşleşmiş olarak, Lacan’dan epey önce Kafka’nın “Hüküm” öyküsünde belirttiği gibi. Arzu da böylece borçlulukla, yükümlülükle damgalanmış olarak, en baştan söndürülmüş olarak, yasağın hem ürünü hem de teşvik edilmiş ihlali olarak şekillenir; bölünmüştür. Aylak Adam’la farkı bir kere daha görüyoruz. Atılğan’ın kahramanı görünüşte doğrusal ve “düzgün” bir arzuyla işe başlıyor, o arzunun karikatürleşmesini (başından beri öyle olduğunu) romanın sonunda anlamak da bize kalıyordu. Geçgin’in adamlarıysa kendi yazarlarının bilgi yükünü, bilinç yükünü, “düş kırıklığı” yükünü baştan beri üstlenmişlerdir, bilmezmiş gibi yapamıyorlar. Şüphesiz, Deleuzcü/Spinozacı bir arzu fikri, engelsiz ve üretken bir arzu fikri, başından beri sızmıştır bu kitaplara, “polenlerin” uçuşmaları gibi. Bununla birlikte, Geçgin’in adamları aslında son derece sönük, söndürülmüş, çünkü çatallanmış, ölesiye yarılmış bir arzunun “hayalet” temsilcileri olduklarını da yine başından beri biliyorlardır: “Bir şeyi mi bekliyordu? Bütün yaşamı boyunca bir şey mi beklemişti? Kesin, son darbeyi indirecek, kapanmayan çemberi kapatacak, ona doğru yaklaşan bir şeyi? ... Hiçbir şey beklemiyordu. Bir şey geldiyse bile gelip ona çarpmış, birlikte yitmişlerdi. Ummuyordu. Hayal etmiyordu” (K). Evet, bunun da bir “inkâr” olduğu, hiçbir şeyi beklemekten aslında *her şeyi* beklediği söylenebilir. Ama bu kendi yadsınışının arkasına saklanmış arzu, oradan çıkıp şu türden bir cümlede (sonradan karikatürleştirilmek için bile olsa) yekpare bir görünüş edinmiyordu: “Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi, içimdeki sıkıntı eridi.” Atılğan’ın başlatıcı cümlesi, tezi, daha önce de gördüğümüz gibi, *Gençlik Düşü*’nde bir

hipotez haline gelir, “kanıtlanmayı”, en azından müzakere edilmeyi bekleyen önermelerden biri. Söndürülmüş, bölünmüş, kendisinin bile olmayan bir arzuyla hareket ettiğinin farkındadır Geçgin’in adamı.

Kumardan söz edilmişti: Geçgin’in kumarı, yarılmayı (yok saymaksızın) giderecek bir hamle bulmaktır. Bunu, şimdilik, yabancılaşmanın içinde aidiyetin hakkını vermek veya aidiyeti ancak yabancılaşmayla ele geçirmek şeklinde formüle edelim – hep batıya gittiğinde doğuya da varmış olmak gibi bir şey. Bir “gitme” özleminden söz edilir, ama aynı anda özlemin “otantik” veya özgün olmadığı da belirtilir:

Kafasının içinde bir cümle dolaşıp duruyordu. Uzun süredir içinde dolaşıyor, zaman zaman yükseliyor, belli belirsiz kendini sezdiriyor ama hemen sonra yeniden kayboluyordu ... Damarlarında gelişini bildiriyor, bir an damara baskı yapıyor sonra geri çekiliyordu ... Gitmek istiyordu. Cümle haline gelen buydu. Gitmek, terk etmek ... istiyordu. Bu bir çağrıydı, *kendisine ait olmayan* güçlü bir arzuydu. Her yerden yükseliyordu, topraktan, otlardan, yapraklardan ... sanki onların arzusu şimdi, burada onda dile geliyordu ... Bu *bir arzu olduğu kadar bir buyruk* gibiydi de, sanki bir şey ona buyuruyordu, içinden arzu olarak yükseldiği gibi dışından da ona bir buyruk olarak geliyordu. (K)

Pasajın “Deleuze’gil” börtü böcek göndermesi bizi yanıltmamalı. Arzu, başından itibaren emrin, yasanın ürünü ve oyuncağıdır. Çoktan *Dava* ve “Yasalarımızın Sorunu” gibi mesellerin yazarının mınhtığına geçmiş bulunuyoruz. Terimin en huzursuz, en yatışmamış anlamıyla “etik”in alanı. Geçmişin talebiyle geleceğin çağrısı, bir yanda tatminsiz istekle öte yanda ödenemeyen (ve hep artan) borç, kaskatı aile tarihiyle yabancılaşmış öznenin lirik hislenişleri: hepsi arzunun “yapma!” ile “yapmalısın! (ki yapamazsın)” önermeleri arasında titreştiği bu sorun uzamında çekişirler. Hiçbir zaman sahip olunmamış şey’in de bir kez daha yitirildiği uzam. Romansal kumar bu noktada belirginleşir: elindeki kâğıtların görelî değerini bilmeden varını yoğun masaya sürmelidir, belki aslında sadece “yoğunu”, eksikliğini, borcunu.

Kim Çağrılıyor?

Kenarda'da başından beri romansal girişim bir imkânsızlık aralığına yerleştirilmiştir: “Çoktan yitmiş bir şeyin yeniden yitirilişi bir çağrıya dönüşüyordu.” Ama şu soru beliriyor: çağrının alıcısı, emrin *muhatabı* kimdir? Yabancılaşmış isimsiz mi, o yabancılaşmanın az ötesinde isimsizin yerine gişeye varıp nüfus kâğıdını gösteren Fikret Ali Koçergi mi, bu ikisi arasında bulanık, belirsiz bir ara bölgede kalmaya razı olmuş “Alisan” mı? Kim üstlenecek sorumluluğu? Cenazeyi kim kaldıracak, ağırlığını kim hissedecek? Farklı merciler var ve her birinin yeteneği farklı.

Bu soru Geçgin'in ilk iki romanında babanın ölümüyle şekillenir. *Kenarda*'da baba artık hastanededir ve oğul da onu ziyaret ederken “bağ” ve “aidiyet” düşüncelerine kaptırır kendini. “Bilmediği topraklarda sürgüne yollanmış biri gibi duyuyordu kendini ama bu kez sürgün yeri doğduğu yerdin. Doğduğu yerde sürgündü. Bir bağı yoktu. Bir varlıktan yoksunken onu ne bağlayabilirdi.” Demek isimsiz kişi, sadece kendi “şey”inin oyuncağı olan varlık, kamaşmaların öznesi, babanın cenazesini üstlenip de gerekli işlemleri yerine getirecek durumda değildir. İmge düzleminin, hayali özdeşleşmelerin öznesidir bu: babada ve dedelerde gördüğü sertlikle, tamlik ve özerklikle özdeşleşmeye çalışıp da becerememiş o “hayran” ve edilgin varlık. Elinden iş gelmez, kamaşmanın dışında, sorulara boğulmanın dışında. Öyleyse isimli varlık mı, Fikret Koçergi mi, simgesel düzenin içinde şöyle veya böyle iş görebilen imza mı? Olabilir ama onun da olayın ağırlığını hissetmesi –tanım gereği– imkânsızdır: İsim sadece bir yerdir, simgesel düzen içinde orayı dolduracak olanı bekleyen hazır bir yer, bir tuş, dokunma noktası. “Fikret” gidip hastaneyle, belediyeyle, mezarlık yönetimiyle görüşebilir –ama cenazeyi hep biraz uzaktan seyrediyor olacaktır, komşular gibi. Ağırlık, basınç, şiddet: simgeselin öznesi hissiz kalır, tabut önünden geçip gider. Demek hayali düzenin öznesi (özdeşleşmenin öznesi) kadar bile kapasiteli değildir: sadece bir “çatlak”tır, bir kesik, bir bölünme. Geriye ne kalıyor? Cenazeden sonra hortlakla kim ilgilenecek; hesapları kim kapatacak; gece ev boşaldığında, komşu-

lar çekilip gittiğinde, “yas”a benzer bir şeyi yaşayacak olan biri var mıdır? – Tam bu noktada başka bir ihtimal çoktan işlemeye başlamış gibidir:

Ara sıra belli belirsiz, ince, belki de kopup duran, koptukça kurulup, kuruldukça silinen bir bağın kendini bir şeye bağladığını, henüz var değilse de bir belirip, bir yiten yolunu belli bir yerden geçirmek zorunda bıraktığını, böylece onu hastanede yatanın, ölmek üzere olanın yanına yerleştiren bir şeyi kurduğunu duyuyordu. *Hiçbir bağ oluşturmayan*, belki de henüz varolmayan bir bağ onları yan yana getiriyordu ve bunu anlatmak için henüz bir dile sahip değildi. (K, abç)

Hasta babayla bu tuhaf bağı kaydedecek pozitif bir sözcük yoktur, ancak bir olumsuzlamayla, bir inkârla ifade edilebilmektedir: “hiçbir bağ oluşturmayan bir bağ”. (Hortlak ile çocuğun “bağının” da buna yakın (olumsuz) terimlerle belirtildiğini hatırlayalım.) Dilin/simgeselin ya berisinde ya da ötesinde kalan bir şeyle, adlandırılmayan bir “şey”le ilişkilidir o bağ. İki noktayı kurcalayacağız bu bölümün geri kalanında, daha genel terimlere başvurarak: “sorumluluğa benzese de sorumluluk olmayan bu bağın” niteliği; ve Geçgin’in tam da bu sorumluluk bahsinde yükünü hissettiği Rilke ve Blanchot gibi ustalardan yavaşça sıyrılışı.

Geçgin’de sorumluluk veya borç temasının hep “yüz” terimiyle eşleşerek geldiğini fark etmiş olmalıyız. Baba bir yüz’dür, Hortlak da bir yüz, “felaketin ortasındaki yüz”. Başka yüzler belirirler, tren istasyonunda veya vapur kalabalığında: hepsi birer yüz olarak bir şeyler istiyor, bir edim talep ediyor gibidirler. Böyle yüzler Malte’nin dolaştığı sokaklarda, kaldırımlarda da belirmişti, yine birer “bil-mecemsi” çağrı halinde. Ama yüz/sorumluluk eşleşmesinin asıl tanımlayıcısı şüphesiz Emmanuel Levinas’tır. *Tümlük ve Sonsuzluk*’ta, “Ötekinin kendini sunma tarzına (bendeki öteki fikrini açacak şekilde sunmasına) ‘yüz’ adını veriyoruz burada,” diyordu Levinas: “Bir dizi özelliğin toplamı olarak şekillenen bir imge değildir bu. Ötekinin yüzü, bana verdiği plastik imgeyi her an tahrip eder ve aşar.”¹ Kendi fiziksel özelliklerinden taşan bir “ifadedir” yüz, cevap bekleyen bir sesleniş. Bir söyleşisinden:

Yüze yaklaşım sorumluluğun en temel tarzıdır. Ötekinin yüzü böylece dikeylik ve dikliktir, bir doğruluk ilişkisini tanımlar. Yüz benim karşımda değil üzerimdedir; ölümün önündeki ötekidir, ölümün içinden bakan ve ölümü açığa çıkaran öteki. İkinci olarak, benden yalnız başına ölmesine izin vermememi isteyen ötekidir yüz, sanki buna izin verirsem onun ölümünde suç ortağı olacaktım gibi. Böylece yüz bana şunu söyler: öldürmeyeceksin. Burada ben başkasının yerinin gaspçısı olarak teşhir olurum ... Dolayısıyla, benim ötekine cevap verme görevim, benim doğal varkalma hakkımı, hayat hakkımı askıya alır.²

Bu satırlar, Primo Levi'nin Nazi Ölüm Kampları ve "tanıklık zorunluluğuyla" ilgili metinlerini hatırlatır: Levi'ye göre tanıklık zorunludur ve imkânsızdır: imkânsızdır, yine de zorunludur. Ama Levi tanıklık edecek olanın (Ötekinin muhatabının) konumunu belli bir sınırın ötesinde sorunlaştırmamıştır: gören, bilen ve bu bilgiden kaçmayandır tanık/muhatap. Levinas'ta bu ilişki, Alman felsefesi ve fenomenolojinin "ben ve öteki" terimlerine yerleşir; ve sorunlaşma da bu noktada başlar: ötekinin muhatapı/tanıdığı olan, onun sorumluluğunu üstlenen "ben", Levinas'a göre bir "rehinedir". Bu demektir ki özgürce kendi sorumluluğunu üstlenen bir "özne" değildir bu "ben"; özgür seçimin, özgür kararın faili değildir: "Öteki için sorumluluk, bende başlamamış olan için sorumluluk, bir rehine olmanın masumiyeti içinde sorumluluktur." Başkaları beni *teslim alan* bir çağrıyla seslenirler bana; ve böylece benliğin, özneliğin koruyucu sınırları da parçalanır:

Başkası için sorumluluk [peşinen varolan] bir öznenin başına gelen bir şey değildir, öz'den önce gelir ve bir başkasına bağlanma ediminin gerçekleşeceği bir özgürlük ânını da beklememiştir. Ben herhangi bir şey yapmamışımıdır ve her zaman suçlama altındayım. Bu kendilik, bir rehinedir ... Her şey ve herkes için hesap veriyordum. Başkaları için sorumluluk *bir kendine dönüş değil*, benliğin/kimliğin sınırlarınca muhafaza edilemeyen çaresiz bir sıkışmadır ... Başkası için sorumluluk, özgürün ve özgür-olmayanın kesin muhasebesinin ölçemeyeceği sınırsız bir sorumluluk, yerine başkasının konulamayacağı bir rehine olarak ister/gerektirir özneliği ... Komşuya [ötekine], bunu kendim istemiş olmaksızın hesap verişim, ikame edilmeyen olanı da böylece ortaya çıkarır.

2. Richard Cohen, *Face to Face with Levinas*, New York: Suny, 1986, s. 46.

Levinas'ın burada Sartre'ın varoluşçu fenomenolojisini “radikalleştirildiğine” işaret edilmiştir: “öz” peşin değildir, şu var ki seçimin/edimin/kararın gerçekleşeceği bir özgür-özne konumu da peşin değildir. “Ben”in hiçbir ayırıcı özelliği yoktur, beni “seçilmiş/çağrılmış” kılan hiçbir şey yoktur: her zaman ikame edilebilirim, benim yerimde bir başkası olabilir: “Yine de ötekiler için rehin alınmış olan [‘kişi’], başkası değil de benimdir, ne şu ne de bu, sadece ben. İkamede, başkasına değil de bana ait olan varlığım çözümlür, iptal olur – ve işte tam da bu ikame yoluyla ben de ‘başkası’ değil sadece ben olurum.”³

İkame edilebilirlikle edilmezliğin, değiştirilebilirlikle vazgeçilmezliğin bu tuhaf bileşimi, evet, Sartre'ın özgürlük felsefesini çelmeler. Ama savın yine de –kendi çıkış noktasına ters düşerek– bir tür öznelik/benlik/kendilik konumu türettiği görülüyor: tam da sorumluluk bir *kendine dönüş değildir* denildikten sonra, Romantizm-sonrası felsefenin çok tipik bir dönüş hamlesiyle tekrar yuvaya, kendiliğe, *özdeşliğe* dönülmektedir. Benliği nihayet “tesis eden” şey, tastamam benliği (kimliği, aidiyeti, özelliği, özdeşliği) parçalayan, imkânsız kılan o sorumluluk, o rehinelik halidir. Bende beni suçlamanın/sorumluluğun muhatabı kılan hiçbir özellik yoktur, ama yine de başka hiç kimseye değil bana seslenir, benden cevap ister öteki – ve böylece sadece simgesel düzen içinde boş bir yer, bir “hane” olan beni de bir çeşit ikincil kimlikle/özle/aidiyetle doldurur. Öyleyse, babayı toprağa verdiğinde, daha önce bir türlü üstlenemediği o “Fikret Ali” ya da “Ali İhsan” adlarını ve daha da fazlasını nihayet hak etmiş (ama aynı anda hepsini de *aşmış*) mı olacaktır Geçgin'in adamı? Bana el koyan ve taşınmaz yüküyle benliğimi parçalayan sorumluluk, onu üstlendiğimde (benimsediğimde, hissettiğimde, reddettiğimde?) beni yeniden “bir”leştirecek, bana ikincil ve nihai bir benlik/özdeşlik mi bağışlayacaktır? Son adım hep bu ikinci adım mıdır, artık adım atacak yer kalmadığında gerçekleşen?

Geçgin'in bahis yükseltmeyi seven kumarbazının böyle bir düşünceyle oynadığını biliyoruz. *Gençlik Düşü*'nün “Bir Özgeçmiş

3. Levinas, *Otherwise than Being or beyond Essence*, The Hague: Martinus Nijhof, 1981, s. 125, 114, 124, 126-27.

Denemesi” kısmı, imkânsızlığın zafere çok benzediği bir ânın tasarıldığı noktada kesilir: “Eğer gerçekten özgeçmişimi yazabilseydim, onu ölümünden sonra tamamlamak isterdim.” Yukarda değindiğimiz romantik iddianın aşırılaşmış (ve bükülmüş) bir varyantıdır bu: Deneme (hayatı yaşama ve anlatma denemesi) başarısız olmuş, ama aynı anda başarı da kesin tanımına kavuşmuş... mudur? Tam değil: *hortlamış* bir başarı olacaktır bu, bir hayalet başarı. Pek az “denemeciye” (belki sadece Kafka’ya) nasip olan bir ölüm-sonrası nailiyetten söz etmiyoruz: yaşarken değil öldükten sonra “tamamlanacak” olan deneme, ölürken ölümün kaçırılmasıyla varılan o Gracchus dünyasında ortaya çıkacaktır. Sorumluluk ve üstlenme teması da böylece “yüz filozofunun” öngörmediği bir yöne doğru sonsallaşır. Bu yolda karşımıza yine Blanchot çıkıyor. *Felaketin Yazısı* kitabı, uğraştığı konuyu tam da en yakın dostunun açtığı bu çetrefil sorumluluk tartışmasının içine yerleştirir. Kitap Levinas’la eleştirel bir diyalogdur; onun terimlerinden, onun önermelerinden yola çıkar – ve yavaşça sapar, bükülür:

Ötekidir beni “birliğe” maruz bırakan; sanki onu yüzüstü bırakmam yasakmış gibi, ikame edilmez bir tekillığe inanmamı sağlayan – üstelik aynı anda, beni tekil/eşsiz kılacak olanı da benden çekip almaktayken: ben vazgeçilmez değildir, öteki bende herhangi birini çağırılmaktadır, ona yardım borçlu olarak herhangi birini: eşsiz-olmayan, her zaman ikame edilen ... bana yüklenen sorumluluk benim değildir ve beni artık ben olmaktan çıkarır.

Blanchot’nun Levinas’ta henüz kararsız ya da örtük olanı sivriltilip belirginleştirdiği, onun önermesini “radikalleştirdiği” söylenmiştir. Ama bu radikalleştirme, sorumluluk ilişkisindeki taraflardan birinin (ben’in, öznenin) daha da rastlansallaştırılması, “silikleştirilmesi” anlamına gelir. Ben “rehineyimdir”, çağırılıyorumdur, ama kendi özelliklerimden, birtakım eğilim veya yeteneklerimden ötürü değil, sırf o anda orada bulunduğum için – ne ki “orası” benim yerim değildir, o an da benim ânım değil.

Rehine ... vermediği bir sözün seçilmemiş garantisidir: yerine başkası konulmaz olan ki kendi yerinde değildir. Öteki aracılığıyla, beni her zaman kendimden çekip almış olan o başkalık aracılığıyla ben aynı/kendim olurum. Öteki bana başvuruyorsa eğer, ben olmayan birine başvuruyor gibidir:

ilk gelmiş olan ya da insanların sonuncusu, ama olmak istediğim o eşsiz varlık değil. İşte böylece beni edilginliğe havale eder. Bende kendi kendisine seslenirken, ölüme de seslenmiş olur. (Bana yüklenen sorumluluk benim değildir ve benim ben olmamama yol açar.) (18)

Herhalde ilk söylenmesi gereken şudur: Ne çok “ben” geçiyor burada; ben’in rastlansal, olumsal, içsiz, özsüz olduğunu göstermek için nasıl da bunca “ben” sözcüğüne ihtiyaç duyuluyor. Ben’in Ötekinin istilasıyla yetkisiz, hükümsüz kılındığına dair bir önerme, yine de “ben”i olayın asıl şahsiyeti, asıl kahramanı haline getirmekten kaçınamamıştır. Sanki Ötekinin ben’e el koymasına, onun benlik sınırlarını parçalamasına *izin veren* yine ben’in kendisidir. Bütün oyun, zihnin, özneliliğin sayvan mekânında, Oğuz Atay’ın o “aslında gecekondulu olmayan, iki katlı ahşap evinde” oynanmaktadır: Ben şimdi Hikmet’im, sen de (benim yarattığım) emekli albay Hüsamet-tin Tambay’sın, ya da Nurhayat Hanım. Fenomenolojik düşünüşün görünüşte en uç, en korunmasız noktasında bile her şey *cogito*’nun, içselliliğin gözetimi, koruması altındadır. Her şey benimle başlar ve daha kötüsü benimle devam eder: “Kendi olmak, bir rehine olmak hali, her zaman bir derece daha sorumlu olmak demektir, başkasının sorumluluğundan da sorumlu olmak.”

Denebilir ki bu kendinin farkında olmayan kibir, bu masum şişkinlik, Blanchot’nun değil, arkadaşının metinlerine özgüdür. Arada fark var elbet, ama ortaklık da var: ikisinde de dramın asıl kahramanı ben’dir; öbür taraf, Öteki, herhangi bir kavramsal işleminden geçmeyen fazla genel bir fikir olarak kalır. Evet, Levinas “ifade”den söz ediyor, bende “öteki imgesini” kıran bir ifade. Gelgelelim, bu ifade de aynı anda hem fazla genel, belirlenmemiş, hem de fazla tek-anlamlıdır: bir çağrı, ama belki bir yardım çağrısı bile değil, sadece bir cevap çağrısı. Slavoj Žižek, Levinas’ın çoğu zaman ötekini “sevimsileştirdiğini, zararsızlaştırdığını” belirtir: ötekinin korkunçluğuyla (korkunç olma ihtimaliyle) yüzleşmekten kaçınmıştır yüz filozofu. Nasıl ben sadece bir “yer” isem, bir “hane”, ötekinin çağrısının ulaştığı soyut bir nokta, aynı şekilde öteki de sadece çağrının çıkış yeridir, özelliksizdir: durumunda, “yüzünde”, beni irkiltecek herhangi bir garabet yoktur, herhangi bir muğlaklık veya fazlalık. Şüphesiz Levinas’ın ve Blanchot’nun sorumluluk konusundaki me-

tinlerinin arka planında Holokost vardır; Levinas bu çerçevede, ötekinin çağrısını “onu ölüme giden yolda yalnız bırakmama” çağrısı olarak da somutlaştırır. Ama bunun zorluğuyla, korkunçluğuyla uğraşmaktan geri durmuş gibidir. Sözü Žižek’e bırakalım:

Levinas’ın “insan” kapsamına alamadığı şey, tam da gayri-insani olanıdır, insanlar arasındaki yüz yüze ilişkiye sığmayan bir boyut ... Etik çağrısı betimlerken, [Althusser’in] ideolojik çağrı/adlandırma işleminin temel koordinatlarını tekrarlar Levinas (ötekinin kırılğan yüzünden neşet eden sonsuz çağrıya “Buradayım!” diye karşılık verdiğim anda ben de etik bir özne haline geliyorumdur) – ama işte kamptaki *Muselmann* tam da artık “Buradayım!” diyemeyecek olandır (ve karşısında benim de “Buradayım!” diyemeyecek olduğum). Örnek kurbanla o büyük özdeşleşme jestini hatırlayalım: “Hepimiz Saraybosnalıyız!” filan. İşte, *Muselmann*’ın sorunu da tasmamam bu jestin artık mümkün olmayışıdır. “Hepimiz *Muselmann*’ız” diye acıklı bir haykırış müstehcen olurdu ... Bir *Muselmann* ile karşılaştığımızda, yüzünde göremediğimiz şey, tam da bütün kırılğanlığı içinde Öteki’nin uçurumunun izidir, bize kendi sorumluluğumuzun sonsuz çağrısıyla seslenen – bunun yerine, bir çeşit boş duvarla, bir derinlik yokluğuyla karşılaşırsınız. *Muselmann* belki de böylece o asgari, sıfır-derece komşudur, kendisiyle herhangi bir empati kurulamayan. Ama bu noktada tekrar kilit ikileme karşılarız: ya Ötekinin çağrısının en saf, en radikal biçimiyle tam da bir *Muselmann*’ın o “yüzsüz” yüzünün kılığında karşılaşıyorsak? Ya bir *Muselmann*’a baktığımızda, Ötekine karşı sorumluluğumuzu en *travmatik* biçimiyle kavramak zorunda kalıyorsak? Kısaca, Levinas’ın yüzüyle başka bir şeyi, en kesin Freudo-Lacan’cı anlamıyla “komşu” motifini, o canavarsı ve nüfuz edilmez Şey olarak *Nebenmensch*’i (komşu), beni histerikleştiren ve kışkırtan Şey’i bir araya getirmeye ne dersiniz? ... Levinas’gil yüzü bütün canavarsılığını iade edelim mi: yüz, bir “insan yüzünün” kamaştırıcı tezahürünün ahenkli Bütün’ü değildir; yüz, grotesk biçimde çarpılmış bir yüze, bir tik’e yakalanmış o bozulmuş yüze çarptığımızda bir anlığına görebildiğimiz şeydir.⁴

O çoğu zaman hayranlık uyandırıcı “geçerken her bir şeye değinme” yeteneğiyle Žižek’in burada Geçgin’in Hortlak’ına da (ve istasyonlarda bir anlığına görülmüş öbür acayip yüzlere) değinmiş olduğunu fark etmişizdir. Ama Levinas’la Freud/Lacan’ı “bir araya ge-

4. Slavoj Žižek, *Paralaks*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore, 2. basım, 2014, s. 111-12.

tirme” girişiminden biz burada biraz geri duralım. Levinas (ve kıs-
men Blanchot da) psikoloji alerjileriyle, Freud’u anlamamaya ant
içmiş gibidirler (ve Freud’un Lacan gibi “anti-psikolojik” bir de-
vamcısıyla karşılaştıklarında da başka tarafa bakmayı yeğlemişler-
dir, Blanchot bile). Bir bildikleri olduğunu varsaymak durumunda-
yız. Öte yandan, antropolojik yazılarında Musa’nın “komşunu seve-
ceksin!” buyruğunu derin bir şüpheyile ele alırken Freud’un da bir
bildiği olduğunu varsayacağız. “Sentez” çabası çoğu zaman tatsız,
yavan sonuçlar verir, iki tarafın da en güçlü önermelerini bulandırır.
Biz de Žižek’ten şimdilik sadece yüzün “ahenkli bir Bütün” olarak
tezahür etmediğine, hatta bir “Bütün” oluşturmadığına ilişkin belir-
lemeyi alalım yanımıza. Çünkü Levinas’ın yüzü de, hatta Blanchot’
nun sonsuzca azalmış, boşalmış yüzü de, içsizce, özelliksizce de ol-
sa, bir bütünlük, bir yekparelik olarak (bir özdeşlik, bir *tartışmasız-
lık* olarak) sunuluyor. Sorumluluk teması çerçevesinde Geçgin’in
Blanchot’dan yavaşça sıyrıldığı yer de burasıdır. İlk romanın çoğul-
anamlı adı üzerinde biraz daha durmalıyız.

Yüzün Kenarındaki Yüz

Bir şeyi kendi kendisiyle tam örtüşmekten, kendisiyle bir olmaktan
alıkoyan bir “fazlalık”, Geçgin’de aynı zamanda o şeyin büsbütün
dağılıp gitmesini de önleyen bir güç (bir ağırlık) olarak belirir. Hort-
lak’ın yüzüyle ilgili kısımlarda görmüştük bunu: “Saldırıya uğramış
bir yüzün kenarındaki bir yüz gibiydi.” Bu çarpılmış, buruş buruş
yüz hem kendisidir, hem de kenarındaki ikincil bir yüz. Çocuğun
anlık bir izlenimi değildir bu: “Aslında bu yüzü Hortlak’ta her za-
man görmüştü. Bu yüz tüm ifadelerde her zaman vardı. İfadelerin
ardına gizlenmiş olarak değil ama ifadelerin içinde vardı. Gözün ke-
narında, dudağın kıyısında ... Sanki bunca değişik ifadeyi bir arada
tutan, yüzün dağılmasını önleyip birleştiren, onu bir yüze yakın hale
getiren bu yüzdü – felaketin ortasındaki yüzün kenarındaki yüzdü;
yüzün dağılmasını önleyen dağılmış yüzdü...”

Hortlak’ın yüzü felaketin yüzüyse, felaketin merkezinden bize
bakan yüzse eğer, merkezin kıyısına kaçmış bir yüz de vardır ve yü-
zün sayısız farklı ifade arasında dağılmasını önleyen de bu “ilave

yüz”dür – ama kendisi bir tanıma, bir kimliğe dönüşmeksizin, ayrı bir yüze, bağımsız bir varlığa terfi etmeksizin. Daha genel terimlerle söylersek, bir şeyin hem kendisidir, hem de kendisiyle asgari farkı. Somutlaştırmak için, bir tekneyi dalgalarda dengesizleşip devrilmekten koruyan sintine suyu olarak düşünebilir miyiz bu fazlalığı? Tam değil, çünkü *dengesizleştirici* bir etkindir; bir koruma (daha doğrusu, sürdürme) işlevi görüyorsa bile, ancak denge bozarak yapabilmektedir bunu. Böyle bir paradoksu görselleştirmek (ister iki boyutlu, ister üç boyutlu uzamda) zordur, belki imkânsız. Francis Bacon’un bazı resimlerinde, bir gövdeye yapışık gibi duran, sanki bu gövdenin kendisinden türemiş, ikincil ve şekilsiz bir gövde belirir; devasa bir et beni ya da bir asalak beden gibi, ezici bir ağırlık olarak yığılmıştır “asıl” bedenin kenarına. Bacon’un imgesi Freud’u ve bazı izleyicilerini *tekinsiz* teması bağlamında çok uğraştırmış olan o “ikiz” figüründen daha fazlasını yapar; kendilik/özdeşlik fikrini tartışmaya açar. Bu asalak gövde hem asıl gövdenin asıllığını tescil ediyor, hem de onu kendisiyle bir olmaktan, yekpare ve bütünsel olmaktan alıkoyuyor, böylece asıllığını da tenzil ediyor, beyhude kılıyordur. Ama imgeyle, görüntüyle yapılabilecek olanın azamisi de budur. İmgenin zorunlu olarak bütüncü, *gestalt*’çı yapısı bu paradoksu içeremez, düzleştirir ve böylece çarpıtır. Görsele, duyusala sığmayan, hayali özdeşlikleri parçalayan, ancak dille, sözle, kavramla kurcalanabilecek bir “kenar varlık”, bir “gölge varlık” belirmektedir Geçgin’de.

Öyleyse, tam olarak duyuların dünyasına ait değilse, dilin, *düşüncenin* alanına ait bir şey midir? Geçgin’in anlatıcısı, *Kenarda*’nın hemen başlarında uyarmıştır bizi: O “şey”, o kenar varlık, “her şey anlatıldığında kalan şeydir”, anlatma ve düşünme çabasının artığıdır:

Ama düşüncelerinin derinliğinde de, tek bir düşünce parçasının bile ortaya çıkmadığı zayıf, güçsüz, soluksuz akışında da, gelecek bir şeyin, düşünce olmayan bir *gücün*, *düşüncelerin kenarında bir bekleyişin* tedirgin edici varlığı kıpırdıyordu. Sadece düşüncelerinin değil, tüm varlığının derinlerinde, zayıf, güçsüz ama tedirgin edici bir varlığın, *kendi varlığının kenarında bir varlığın*, uzayan boşluğun ötesine yöneltilmiş hırıltısı, iniltisi, cılız çılgılığı vardı... (abç)

Tekrarlayalım: “Şey” bu üç romanlık dizinin çıkış noktasıdır. Diziyi başlatan etken, bu şeyi “yakalama” isteğidir (yoksa “tüm olaylar da un ufak olmuş kilden tabletler” olarak kalacaktır). Şu halde dizinin varış noktası da, anlama/anlatma çabasının ödülü de Şey olacaktır: her şeyin anlatılmasıyla geriye kalan artık Şey’in ele geçirilmesi ve bu Şey’in de bütün o sonsuzca uzayıp giden şeyler dizisini durdurması ve geriye dönük bir etkiyle bütün diziyi anlamlı kılması. Şey’in şeylerle (olaylarla) ilişkisi, “yüzün kenarındaki yüz”ün asıl yüzle ilişkisidir: Şey, şeylerin içindedir, şeylerle ortaya çıkar, ama farklı bir uzamda (ya da farklı bir yüzeyde), farklı bir ritimle “devinir”. Hortlak’ın sonsuz bir dizi halinde çoğalan ifadelerini nasıl bu kenar yüz durdurup toparlıyorsa, Şey de sayısız şeyin tamamlanma ilkesi gibidir.

Kenarda’da Şey ile çatlak (bir yarık olarak özne) motifleri aynı anda, kitabın hemen başında birlikte ortaya sürülür. Bir bakıma, aynı şeyin iki farklı (yerden) görünüşüdür bunlar: Şey boyuna kaçıp gider, özneyi de belleksizliğe mahkûm ederek, tözsüzleştirerek – Şey’in yakalanması, bu çatlağın onarılmasını, öznenin anlamlı içerikle dolmasını, isimsiz’in bir *kişi* (Fikret, Ali İhsan) haline gelmesini sağlayacak... mıdır? Şey, bu bölümün başında söz ettiğimiz iki ayrı öykü çizgisinin de bitişme yüzeyidir, bir ara-yüz. İsimsiz, kendi *bireysel* hayatını anlamlı kılmak için o Şey’i ele geçirmek zorundadır; ama daha geniş, birey-aşırı bir hayat çizgisinin doğrulanmasının koşulu da yine o basınçlı, çekimli ve aynı zamanda firari Şey’dir. İsimsiz’in kendini yaratma çabası ile kabilenin sorumluluğunu üstlenme serüveni aynı Şey’e yönelir; ama birleşmezler: aynı şeyin iki ayrı uzamdaki belirişidirler (ama bu, ikisini de aynı akıbetin beklemediği anlamına gelmez). Geçgin’in o Şey’le ilgili en toparlak betimini okuyalım, *Kenarda*’dan:

Ama kendini duyuran şey de neydi böyle? Zaman zaman yaklaşılan ancak ele gelmeyen, yaklaşıldığında daha büyük bir güçle gerisin geri umutsuz kıyıya, başlangıç konumuna fırlatan, bütün bir yaşam içinde olaylar geriye akar, olup biterken *olayların nedenleri olarak başka bir yüzeyde olup biten* ... ne içeride ne dışarıda, hem içeride hem dışarıda ya da ikisinin arasında, gözenekli geçişken bir zarla kaplı bir *ara yüzeyde* ya da binlerce küçük akıntının bazen birbirine karışarak, bazen ayrılarak ayırt edilmesi güç

binlerce farklı yöne aktığı bir yeraltı nehri gibi tüm bunların altında büyü-yüp gelişen, adlandırılmayan, ... yaklaşıldıkça yaklaşp uzaklaşan, yitip ortaya çıkan, *iki taneymiş gibi sürekli yer değiştirerek* ... mutlak bir kıpırtısızlık içinde olan, zaten ona yaklaşan ya da ondan uzaklaşandan başka bir şey olmayan, o, uzayıp giden toprağın üzerinde dayanılmaz görümlerle varlığını sezdiren, çıldırtıcı biçimde kendini duyuran... (abç)

Şey'in kendisi "mutlak bir kıpırtısızlık içindedir"; geri kalan her şey, şeyler, olaylar, bu mutlak, sabit tözün değişen yüklemeleri, anlık tecellileridir. Ama bu dizisel farklılaşmalara indirgenemeyecek, daha ısrarlı bir ikilik/karşıtlık da beliriyor burada: bir Şey, sanki "iki taneymiş gibi devamlı yer değiştirerek", demek hiçbir zaman örtüşmeden, aynı yerde sabitlenemeden, ama tam olarak iki ayrı Şey haline de gelemeden boyuna birbirinin yerini alır. – Ortallığı toplamanın ve misafirlerin arkasından konuşmanın zamanıdır.

Lacan Girer

Levinas ve Blanchot'nun sorumlulukla ilgili önermelerinde ilginç bir sıkletsizlik yok muydu? Karşılık verilemeyen bir çağrıdan söz ettiler, ortalıkta karşılık verecek bir "kişi" de bırakmayan bir çağrı. Ödenmedikçe (çünkü ödenemiyor) faizi katlanan bir borç. Ama basıncı da yok gibidir; yaptırımsız, öyleyse tehditsizdir (tehdit her zaman çoktan geçmiştir). Çağrı hep oradadır; her türlü tarihsel veya durumsal bağlamdan sıyrılmış bir halde, herhangi bir kişisel bağa (aile, parti, kavim, şehir, yurt vb) kayıtlı olmaksızın hep orada: "Sorumluluğum, doğumumdan önce gelir," der Blanchot ve arkadaşının düşünce sürecini mantıksal sonuçlarına doğru zorlar:

Öteki, diyor Levinas, külfetlidir. Ama bu, bir kez daha Sartre'ın perspektifine dönmek değil midir – varlığın eksikliğinden değil, fazlalığından ötürü yaşadığımız bulantı fikrine? Öteki, üstümden atmak istediğim ama aldırıışsız da kalamayacağım bir artık değil midir, beni kayıtsızlık içinde bile kendi yerini almaya (ama en fazla bir vekil olarak almaya) davet eden de o olduğuna göre? Burada bir cevap beliriyor, belki. Öteki beni kendimden soyacak ölçüde sorguya alıyorsa eğer, kendisi de mutlak çıplaklık olduğu içindir bu ... Ötekini bağırma basamam, sonsuz olacak bir kabullenişle bile. Olay örgüsüne [Levinas'la birlikte katılan] yeni ve zor öge böyledir. Komşu

olarak öteki, taşıyamayacağım ilişkidir ve yaklaşması da ölümün kendisidir, ölümcül yakınlık ... Ötekinin yaklaşması beni tümüyle yoracak, tüketecek bir çağrı yöneltiyorsa ve ben de bu tükenmişliğim içinde çağrıya cevap vererek onu bağırma basamıyorsam eğer, o zaman ancak bu sıkıntılı, hantal *zayıflık* yoluyla bu ayrı, bu başka ilişkiye girmeye çağırılıyorumdur: benliğim kangren olmuş ve yenip bitirilmiş, bütünüyle yabancılaşmış olarak girmeye. (22-24)

Zayıflığımda gelip bulacaktır beni çağrı; sorumluluk, somut tarihsel kişiliğime değil, ama soyut özneliğime, seçme özgürlüğüme, faillik kapasiteme de değil, sadece *edilginliğime* seslenir. “Edilginlik bir görevdir,” der Blanchot, “ama farklı bir dilde, diyalektik olmayan dürtünün dilinde – tıpkı negatifiğin de başka bir dilde, diyalektiğin dilinde bize dünyada güç ve hâkimiyet yoluyla zamanla işbirliği yaparak bütün olasılıkları gerçekleştirmeyi önermesi gibi (yeter ki zamanla zaman tanıyalım). İşte bu ikili göreve uygun olarak ve zamanın bu ikiz-anlamlılığında (şimdi’den yoksun zaman ve tarih olarak zaman) yaşama ve ölme zorunluluğu – işte onarılmaz karar ve kaçınılmaz çılgınlık da budur. Düşüncenin içeriği değildir bu karar, bu çılgınlık, çünkü düşünce onu içeremez, ne de bilinç veya bilinçdışı ona belirleyici bir statü sunabilir.” (27) Blanchot’nun 40’lı yıllardan beri bir ayağını attığı ve hiç çekmediği bir Hegelci Marksizm de, çekinik, yeterince çalışılmamış bir Freudizm de (“dürtü”!) uzaktan nezaret etmişlerdir bu pasaja (o iki “görev”, Şey’in daha önce değindiğimiz iki ayrı uzamdaki görünümünü andırıyor değil midir). İkili bir görev uyarınca yaşamak ve ölmek: ya imkânsız bir hüner, bir *tour de force* bekleniyordur benden, bizden, ya da zaten hepimiz her zaman tam böyle yaşamaktayızdır (Blanchot’nun gizli kötü-Hegelcisi, ikinci şıkkı da reddetmez gibidir: “gerçek olan –zaten– rasyoneldir”: sen farkında ol olma, doğruyu yapıyor, o ikili görevi *zaten* boyuna yerine getiriyorsundur).

Ama Blanchot bacadan ve arka kapıdan buyur ettiği Hegel/ Marx ile Freud’u çok oyalanmadan ön kapıdan yolcu da etmiştir: o “karar”, o “kaçınılmaz çılgınlık” ne bilincin ne de bilinçdışının erişim alanındadır: herhangi bir belirlenimden ya da sınavdan geçmemiş ağırlıksız bir cevap yükümlülüğü ki, mutlak bir cevapsızlık noktasında durakalmıştır. Her şey, hiçbir şeyin mümkün olmadığı, ön-

ceki bir şey tarafından mümkün kılınmadığı bu koşulsuz, temelsiz, gerekçesiz ve bahanesiz noktada yapılabilecektir. Blanchot potansiyelle kısırlığın eşitlendiği bu mutlak görev ânında kalabilmiş midir, hiç sağa sola bakmadan, ötekinin kimliğini, özelliklerini görmeden, duygulardan, eğilimlerden, çıkarlardan yardım istemeden orada durabilmiş midir? Tam değil. En soyut, en içeriksiz noktadan yola çıkan sav bir noktada “dostluk” gibi bir olumsuzluğa gelir ve orada kalır: “Ve yine de, en uzak olanın yakınlığına, en sıkletsiz olanın basıncına, bize ulaşmayan dokunuşuna – bunlara ancak *arkadaşlıkta* karşılık verebilirim, paylaşılmamış, karşılıklı olmayan bir arkadaşlık, hiçbir iz bırakmadan geçmiş olanla dostluk. Bu, bilinmeyenin mevcudiyetsizliğine (orada olmayışına) edilginliğin cevabıdır.” (27) Birden, Kant’ın her türlü “patolojiyi” (eğilimi, duyguyu, çıkarı) dışlayan soyut ve mutlak ödev tanımından fırlayıp, komşunun rahatsız edici yakınlığını da aşarak, zaten başından beri orada olan “dostun” yanına düştük. Kendi muhakemesinin çıkışsızlığını da karikatürleştiriyor mudur burada Blanchot? Hiç muhakemeye gerek duymayan bir olgunun (arkadaşın) yanına bunca muhakemenin paraşütüyle birlikte inerek? “Edebiyat ve Ölüm Hakkı”⁵ yazarının kendi arkadaşıyla sorumluluk üzerine eleştirel diyalogu, bir noktada işaret ettiği açmazı daha ileri bir noktada daha da çetrefilleştirerek, sürekli genişleyen bir sarmal halinde devam eder.

Lacan’da bu bitimsiz, ölü hayatietini sürdüren çalkanma, “Şey” ve “dürtü” (ölüm dürtüsü) adını alır. Blanchot da Lacan da, biri Kafka’dan öbürü Freud’dan yola çıkarak, sonun, bitmenin problemleştiği bir yere dikmişlerdi gözlerini. Bir fark şurada: Blanchot’da ağırlıksız ve tehidsiz basınç (çağrı) varsa eğer, Lacan’da her zaman tehlikeli bir çekim iş başındadır. Blanchot’da hiçbir zaman tam erişilmeyen, erişilemeyecek bir özdeşlik/birleşme noktası (sorumluluğu üstlenme noktası) varsa, Lacan’da ne pahasına olursa olsun erişilmemesi gereken (ve neyse ki zaten erişilemeyen) bir kavuşma ânı vardır. Burada biraz kalalım.

Lacan, Freud’un metinlerinin diplerinden çekip çıkardığı “das

Ding” kavramıyla *Psikanalizin Etiği* (1959-60) seminerinde uğraşmıştır. Burada, bütün “libidinal ekonominin” bir Şey’in çevresinde döndüğünü öne sürer: “İnsanın yazgısının merkezinde *Ding* vardır, *causa* [sebe] ... *Causa pathomenon*’dur Şey, en temel insan tutkusunun sebebi.” Lacan bu kavramı Melanie Klein’in “nesne ilişkileri psikanaliziyle” polemik içinde işler. Bir “nesnedir” Şey, erotik ilginin ilksel nesnesi. Freud’un “bir nesnenin bulunması, her zaman tekrar bulunmasıdır” önermesinden yola çıkar: “bu bir yeniden bulma meselesi olduğuna göre, bu nesneyi bir yitik nesne olarak da tanımlayabiliriz. Ama özünde mesele bir tekrar bulma olmakla birlikte, nesne aslında hiçbir zaman yitirilmemiştir.” (58) (Bu sezginin Geçgin’in adamına da yabancı olmadığını görmüştük: *aslında hiçbir zaman sahip olmadığım bir şeyi yitiriyorum* diyordu Fikret.) Nesnenin aranışını “haz ilkesi yönetir” [buraya kadar, Klein’in itiraz edeceği bir şey yoktur, ama:] “arayışın hedefine oranla hep belli bir *mesafenin* korunmasını sağlayan dolambaçları, dönüşleri de o ilke dayatır.” (58) Şey, “tarihöncesi, unutulmaz Ötekidir, daha sonra hiç kimsenin asla erişemeyeceği.” (53) Şu halde arzunun yasak nesnesidir Şey: “Ahlakın oluşumu söz konusu olduğunda, Freud’un katkısı, temel ya da kadim yasanın, doğaya karşı kültürün başladığı ânı belirleyen yasanın, ensest yasağı olduğunun keşfedilmesi ya da onaylanmasıdır ... o şeyin, *das Ding*’in yerini işgal ettiği ölçüde, anenin, annesel şeyin [yasaklanması].” (67) (Formülün kıvrımına dikkat edelim: Şey ile anne bedeni bir değildir; anne, Şey’in yerini doldurabilir, şu halde doldurmayabilir de. Başka bir şey vardır, Geçgin’in hep diyeceği gibi.)

Nikita Mikhalkov’un filmi *Güneş Yanığı*’nı (1994) hatırlayalım: İç Savaşın başarılı komutanlarından Kızıl Ordu albayı, iktidara ve erişilmez mutluluğa fazla yaklaşır ve... kavrulur. Mesafe korunamamıştır. “İnsan, kendi hazzının yolunu izleyecekse eğer, *Das Ding*’in çevresinde [sadece] dolanmalıdır.” (95) Ama bu hat üzerinde Freud’un deyiimiyle “haz ilkesinin *ötesine*” geçmeye yeltendiğinde sonuç Fransızca deyişle *le mal* olur: hazzsızlık, acı, kötülük. Niçin? Çünkü özne “*Ding*’in ona getireceği aşırı iyiye dayanamaz, onu taşıyamaz.” (73) Niçin? Çünkü özne ancak bir yabancılaşma ve ayrılmayla (Geçgin’in “çatlağı”) özne olabilmiştir.

Kenarda'nın kahramanı bu tehlikeli çekimi hisseder, en çok da “kamaşmanın” aşırılaştığı anlarda. İstasyondaki odalardan birinde yaşayan genç bir tren memuru dikkatini çekmiştir: “Genç yüzde yılların sonunda son biçimini almış gibi değişmez bir yan vardı ... Bu yüzde ne kızgınlık, ne öfke, ne hoşnutsuzluk, ne başkaldırı, ne boyun eğme, ne sevinç, hiçbir duygunun belirtisi ... yoktu.” Bu sabitlik, duygudan arınmışlık, istasyon görevlisine isimsizin gözünde bir büyüleyicilik, bir tür yücelik kazandırmış, onu Şey katına yükseltmiş gibidir. Kapının önünden geçerken “görüş alanının *kenarında*, birdenbire, *rastlantıyla*” bir anlığına görür adamı: “Görür görmez de ani bir ışık sağanağına tutulmuş gibi gözleri kamaşmış, *oda hâlâ gözünün önündeyken* geçici körlük denebilecek bir şeye yakalanmıştı.” (*abç*) Şey’in varlığı tümüyle olumsuzdur: sadece “anne bedeni” değil, her şey, her nesne, öznenin fantazmatik dünyasında (“görüş alanının *kenarında*”) Şey katına yükselebilir, Şey’in katılığını, sabitliğini alabilir. Fantastik Şey, gerçek görüntüleri yok etmez, onların içinde bir leke gibi belirir. Tehlikeyi seziyordur *Kenarda'nın* adamı:

Derin denizde bir şey insanı çekiyordu. Bir an insan bakışlarını oraya yöneltiyordu ... Nedir bu, böyle birden yükselen, yer altından çekilmiş gibi bedeni boşlukta bırakan, akli bir esintiyle dağıtan, görülerle kendini duyurup kaçan, bir sisin içinde, bir gölgelikte, bir aydınlıkta yiten, yaklaşıldıkça uzaklaşan, öndeyken arkada beliren, bakıştan kaçan, kaçtıkça bakışın kenarında çakan, bitimsiz bir kovalamacada yitip görünen, bakışı sürükleyen nedir? Yoksa yalnızca aklın oyunu muydu bu, gördüğünü sandıkları imgelemenin uydurması mıydı, her şey yitip gitmişken gömüldüğü karanlıkta körlüğünü bir ışık olarak mı görüyordu, *boğulmak üzereyken yukarıdaki parıltıları bir geçit mi sanıyordu* yoksa? Denizin çağrısı bir esinti gibi bir an gövdeleri yalıyor, ardından karanın karmaşasında boğuluyordu. (*abç*)

Tehlikeyi sezer, ama bu sezgi bir bekleyiştir aynı zamanda. Farklı bir pasajdan: “Deniz orada koyu karanlık içinde yitiyordu, başlangıç da son da orasıydı, kapanmayan yara, tuhaf karmaşa, dayanılmaz katılık, kara diye adlandırılan şey olarak dışarıya fırlatılmış, şimdi kaynağına doğru geri çekiliyordu. Dalgalar usulca kayalara çarpıyordu. *Birden yoldan çıkıyor*, aşağıya sarkıp duvardan iniyor, kayaların üzerine iniyordu. Bir şeyi mi bekliyordu? Bütün yaşamı bo-

yunca bir şey mi beklemişti? Kesin ve son darbeyi indirecek, kapnamayan çemberi kapatacak, ona doğru yaklaşan bir şeyi?" Birden yoldan çıkabilecek, o çekimin etkisi altında tehlikeli bir eşiğe, artık "geçit" de olmayan bir eşiğe varabilecektir.

Sorumluluk temasından nasıl oldu da buraya, bu manyetik alana, tehlikeli büyülenmelerin alanına sürüklendik? Çünkü sorumluluk ve vazife gibi görünüşte en az patolojik davranışlar da Geçgin'de Şey'in çekim alanında patolojik lekelerini açığa vuruyorlar. *Kenarda*'dan daha önce bir kısmını aktardığımız bir pasajı hatırlayalım, ailenin göçler tarihini (-di'li geçmişin gerçekçi kipiyle) anlatırken birden araya şu "sübjektivist" paragraf girer, "-yordu" kipiyle:

Bütün bu süregelen kitlesel akış hem içerde, ona tanık olanda, hem de dışarda bir boşunalık, çaresizlik ya da çıkışsızlık duygusu uyandırıyor. Bütün akış dönüp kendi içine akıyor, kendini çıkışsız kılıyor gibiydi. Öyle ki gerçekte bir akışın olduğu bile kuşkuluydu (belki de bir akış değil, bir *katılma*, donma, bir kurumaydı bu). Bununla birlikte bir şey daha vardı. Hiçbir duyguya yer vermeyen zorunluluğa benzer katı bir şey. Sanki hiçbir yönü bilmeyen, tanımayan tüm bu düzensiz, önüne geleni katıp götüren yataksız, bentsiz akış kendisini değiştirecek, ona anlamını verecek bir rastlantı ânına doğru akıyordu. Sanki bütün bu düzensiz akışa rağmen akışın her ânında, her devinen dalgada, yazgıya benzer bir zorunluluğun, onu yeniden yoğuracak bir ânın beklenmesine yönelik sessiz bir hareket, belli belirsiz bir atak, bunlar bile değil, kendi akışı dışında hiçbir izi olmayan sessiz bir bekleyiş vardı – ama her zaman yanı başında bir çıkışsızlık duygusuyla. Her kabarıшта yiten şeyler de vardı. Geri gelmeyen, kaçan bir şeyler alttan alta büyüyen başka bir akışı oluşturuyordu. Her kabarıшта bu akış da doğruluyor, sonra çoğalarak geriye, yitik yatağına düşüyordu...

Bireysel öznenin, yabancılaşmış/ayrılmış öznenin tehlikeli kamaşmalarıyla bir ailenin, hatta bir "kavmin" oğlu olan kişinin yönelişleri çok benzer terimlerle anlatılıyor değil midir? "Fiziksel" terimlerdir bunlar, gücün ve manyetizmanın terimleri: ağırlık, katılık, akış ve tıkanış, yükseliş ve alçalış, beliriş ve kaçış. Ve tıpkı o istasyon memurunun ifadesiz yüzü gibi, "duyguların" dünyası değildir bu; daha doğrusu, tek bir duyguya (ve o duygunun yokluğuna) yer vardır: Lacan'dan da önce Freud'un saptadığı gibi, yanıltmayan, aldatmayan tek "sinyal": *kaygı* ki, niteliğinden daha önemlisi niceli-

ğidir, çokluğu ve azlığı, yaklaşması ve çekilmesi.

Geçgin'den aktardığımız pasajlar Blanchot ile Lacan arasında bir kıyaslama yapma fırsatı veriyor. Blanchot'da her şey simgesel düzen içinde konumların, önceden belirlenmiş "yer"lerin, temsillerin, ve-kâletlerin evreninde cereyan eder: çağrışı alan, çağrışı en çok aldığı noktada, sadece bir vekildir, o yeri o an için işgal etmiş olan. Lacan'ın bu olumsuzlukla meselesi yoktur – şu ki, simgesel düzen, birbirimizle konuşmalarımızın, sözleşme ve anlaşmalarımızın evreni, kendi içinde "tümleşik", yekpare ve aksaksız değildir; boyuna açık verir, arızalanır, lekelenir – olumsuzluk, rastlansallık, asıl bu arızada, bu lekede kendini gösterir ve Lacan'daki adı da Gerçek'tir (*le réel*). Etik seminerinde ilginç bir formülle ifade eder bunu: "Şey, reel'de gösteren'e maruz kalmış olandır." (125) Bunu, gerçeğin, gerçeği oluşturan bütün o dolaylımsız, ham, ayrışmamış hislenmenin/ hayatiyetin dilin farklılaşmış dünyasına "maruz kaldıktan" (dilini ağından geçtikten) sonra geriye düşen *artık* olarak okursak çok yanlış olmayız. Ama Lacan'da her zaman işleyen retroaktiviteyi hesaba katarak şöyle demek belki daha uygun: Şey, evet, bırakılmış olandır, geride kalmış, bu tarafa, *bizim* tarafımıza, konuşmaların, sözleşmelerin, kısaca yasanın tarafına geçirilememiş olan – ama ancak "ben" bu tarafa, bizim tarafımıza şöyle ya da böyle geçebildiğim için hissedebiliyorumdur onu, O'nun, adsızın uğursuz çekimini. Bir "Fikret Ali Koçerçi" olarak, en azından bir "K." (veya "C.") olarak gişeye, yasanın o andaki bekçisine başvurabildiğim için. Bu çetrefil çekimin bir imgesini "Yaz Sonu Şiirleri"nde Melih Cevdet vermişti:

Yaz sonu durdurur sokakta,
Tenha bir duvardan sarkıp, nereye böyle,
Düşünsene, orda kimse yok, yalnız akşam,
Telâşla düşer öne, hadi gitme,
Bak işte boşalmış perde, yağmur bu,
Rüzgâr çıktı, düşünsene, fırtına, dolu,
Lâmbalar yanacak nerdeyse, saat
O saat değil düşünsene.

İşte böyle sağ çıkarız o randevudan, aynı anda hem geride kalmış hem de ileri kaçmış olarak. "O saat", buluşmanın, erişmenin saati,

kendisi oyalar bizi, kendi şiddetinden esirger, yağmurla, perdeyle, duvardan sarkmış sarmaşıkla oyalar, imgeyle esirger. Tekrar ayıldığımızda bakınırız, sersemce sağ kalmışızdır. Lacan iyi bilir bunu, hastalarını bir sonraki seansta sağ salim (cüzdanlarıyla birlikte) yine karşısında görmek istiyordur. Meslektaşlarının safderunluğundan yakınır: “Mesela [Ernest] Jones, etiğin Şey’i bizim için erişilmez kıldığı o ahlaki ikiyüzlülüktен söz ediyor, oysa şey *zaten* başından beri erişilmezdir.” (159) Fikret Koçergî’nin paradoksuna döndük: hiç sahip olmadığım bir şeyi yitiriyor gibiyim. Elimden kaçırdığım şey, zaten baştan beri denk olamayacağım Şey’dir. Şu halde bir hamle daha: onu istemek ve kaçırmakla korudum kendimi – roman böyle devam etti, “sır” buydu, açıklanmadı ve başka romanlar böyle peş peşe geldi.

Geçgin’de roman sonlarında bu yaklaşma/kaçınma hamlesi sahnelenir, ama provaları roman içinde de yapılmıştır. İleri-geri hareketiyle “deniz” ve “dalga” motifleri merkezi bir rol oynar burada. *Kenarda*’da görmüştük: “Denizin çağrısı bir esinti gibi bir an gövdeleri yalıyor, ardından karanın karmaşasında boğuluyordu” ya da “Her kabarışta bu akış da doğruluyor, sonra çoğalarak geriye, yitik yatağına düşüyordu.” Romanın sonunu daha önce de birkaç kez aktarmıştım, tekrarlamayacağım. Ama aynı yaklaşma/kaçınma (veya kaçırma) hareketi iç içe geçmiş üç döngü halinde tekrarlanır burada. En dışta, isimsizin şehirde dolaşırken çizdiği geniş kavis vardır: “İncirköy”den çıkıp Taksim’e, her şeyin Şey’ine, “âlemlerin” merkezine varmak ister; gelir ama kalamaz, aşağıya, yana, Beşiktaş’a kayar. Sonra orada, rıhtımda, daha küçük bir ritmik hareket, bunun bir yol alış değil de bir döngü olduğunu vurgulayan: “Dalgalar kıyıya vuruyor, sonra hafif, fısıltı gibi bir sesle geri çekiliyordu.” Üçüncü olarak, bir bakıma en “içte” ama en dışta da, Şey’in kitaptaki ilk ve son imgesel temsili vardır: dev geminin az “ötede” muhteşem ve tekinsiz bir karaltı gibi, bir “heyula” gibi, ağır ağır belirip ağır ağır uzaklaşması. İzleyen kişi, beride yine sağ kalmıştır. Burada bir teknik kusursuzluğa da işaret etmek isterim: üçlü tekrar (aslında dörtlü, çünkü fener ışığı da döngüseldir: “Ara sıra bir fenerin solgun ışığı denizi tarıyordu”) bir fazlalığa dönüşmez, bir “karışık metafora” ya da Osmanlı belagatinde “haşv-i müfsid” veya “itnâb-ı mümil” gibi

terimlerle belirtilen bir şişkinliğe yol açmaz. İlerlemeyi dışlayan bu döngüsel hareketler, yine de mekânsal bir sahnenin birbirini izleyen ve bütünleyen *metonimik* öğeleridirler; tahkiye ediliyor, demek zamansal bir eksen üzerinde de birbirine bağlanıyorlardır.

Eksilmenin, kaçırma ve kaçınmanın, varışsızlığın bu görüntüleri, hissettirdikleri tehdide rağmen, sonuçta, yukardaki ay'ın gözeti mi altında, yuvarlak, ahenkli, doyurucu bir "güzel imgeye", bir duyusal doluluğa dönüşür: "Yukarıda yarımay gümüş bir hâleyle sarılı parlıyordu." Tehditkâr ve dayanılmaz bir yüce'nin eşiğinden yine güzel'e dönülmüştür. Kant'ın terimlerini Freud'un diline çevirelim: Özne tam "haz ilkesinin *ötesine*" geçecekken tekrar o ilkenin devridaimine geri çekilmiştir.

Bu korunma hareketi, *Gençlik Düşü*'nün sonunda, bu kez "ilerleme" kılığında ortaya çıkar. Kitabın son bölümünde Fikret yine İstanbul'a, suya, Aylak Adam'ın esas mekânı olan Köprü kenarına dönmüştür ve artık dolaysızca "döngüler" ve "kıvrılmalar" hakkında düşünmektedir, Ankara'da öğrendiği son derece Bergsoncu/Deleuzecü terimlerle.

... içinden yürüdüğüm insan kalabalığına bakıyor, düşünüyordum. Kent sudan, balçıktan, ışıktan yapılmış sert, katı eğilmez ama aynı zamanda yarı saydam, suda yüzer gibi salınıyor, buğu gibi titreşiyor. Bu kent yok olacak, bu insanlar yok olacak ama çoktan parçacıkları, zerrelere, atomlara suya karışmış, havayla yoğrulmuş, ışıklı büyümlü gezintilerine başlamış değiller mi? Bir başka kent halinde, artık kent değil de dönüşmüş, sıvılaşmış, saydamlaşmış esintiler halinde başka zamanlar içine çoktan yerleşmemiş mi? Evet, bu paslı gövdem çoktan dağılmış, parçalanmıştı belki, ama yine de ısrarlı, inatçı, ışığın eğimi gibi bir kıvrımı, kıvrımlı gibi bir oluşumu içinde taşıyor muydu? Kent gibi çoktan dağılmıştı o da, ama aynı zamanda her yine dağılmıyor muydu, dağılıp her an dönüp kendine sarılan bir hortum gibi yine toplanmıyor muydu?

Öyleyse olan, olmayı sürdüren başka bir şey daha mı vardı? Kendini kolayca ele vermeyen, başka döngülerle iç içe bir döngü, bir ritim, bir yö-rünge? ... Her yitiriş, her kayıp, tamamlanmayan hâle, doğar doğmaz boğulan her anda bir şey yine de kalıyordu ... Ama neydi bu? Bu belki hiçbir şey kalmadığında kalan bir şey gibi vardı, bir doluluk değil de bir boşluk: boş bir döngü, boş bir yö-rünge.

Önce bütün eksilme ve tahribatlardan arta kalan bir fazlalık olarak beliren Şey, sonunda kendisi bir eksiklik olarak görünür. Koçergi bu noktada devridaimi kırmaya, döngünün gereğini yapıp boşluğu üstlenmeye, bir son adımla öteye geçmeye “hazırlanmış” gibidir:

Bir şey ... beni boşaltmış, boş bir kabuğa, delik deşik edip bir kalbura dönüştürmüş, belki böylece tüm fazlalıkları, yara kabuğu gibi yapışmış son alışkanlık kırıntılarını, bağıllık hayaletlerini, duygu artıklarını (*düşler mi, yıkılmak için vardır elbette, umutlar boşa çıkmak, bağıllıklar çözülmek için...* böyle diyor gibiydi bir ses, yoksa denizin şırıltıları mı?) –yani beni– atmış, parçalamış, elemiş, boşaltmıştı. Belki ancak şimdi hazırdım, ancak şimdi onu karşılayabilir, alabilir, orada kalanı, bir hiç gibi kalanı, ama kendini eksiksiz bir dolulukmuş gibi duyurana izleyebilirdim ... Hiçbir bağla benim olmayan bu yaşam belki şimdi asıl bana ait olabilecekti. (italikler özgün metnin)

Her türlü kimlik/kişilik içeriğinin, eğilim, alışkanlık ve bağıllığın, kısaca her türlü “patolojinin” ötesinde, haz ilkesinin ötesinde, kendi soyut ve mutlak vazifesiyle, vazifenin korkunç kendisiyle karşılaşmaya hazır gibidir özne. Borunun ötüşünü nicedir işitmektedir. Ama bu rapsodik söylenişler Koçergi’yi de yazarını da bu noktada çok ikna etmemiş olmalı ki, romanın yine bir espasla ayrılmış son paragraflarına geçilir: “Yürüyor, umut diyordum kendi kendime, ya da artık aynı anlama geldiğine göre ölebilme umudu ... Yürüyor, umut diye yineliyordum, sözcüğün anlamını kavramak istercesine: umut? Umud ha!”

Koçergi, Ankara’dan sadece Deleuze ve Blanchot’yla değil, *Varlık ve Zaman*’ın belki en aşıkâr, ama aynı zamanda en kritik, en çözümsüzce negatif önermesiyle de dönmüştür: ölümüm en çok bana ait olandır, tek bana ait olan – ama aynı zamanda her türlü aidiyet veya benlik de orada silinir, üstelik hiç başlamamış olarak. Ama Geçgin’in adamında, henüz Ankara’ya gitmeden bile önce, daha “gri” bir bilgi de vardır: Heidegger’in radarının büsbütün dışında kalan bir Gracchus durumu, bir “zombi gerçekliği”, hayaletsi bir dünya. Lacan’ın *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* seminerinde “*la-mella miti*” ile canlandırdığı bir *ölmesiz* varoluş tarzı ki, *Gençlik Düşü*’nün sonundaki “yürüme” figürünü de ilerlemenin evreninden,

tekrarın, sonsuz ve sonuçsuz tekerrürün ne Pierre Menard sevimliliğine ne de trajik bir karamsarlığa fırsat tanıyan gri alanına bırakır.

Çünkü ne vardır, ne başlar haz ilkesinin ötesinde, ölmek mi, düpedüz yokluk mu? Freud, ölüm dürtüsü der. Bütün bilimsellik iddiasına rağmen mitik düşünceye en çok yaklaştığı yer de burasıdır. “Maddenin” daha eski hallerine dönme eğilimi olarak tanımlar bu dürtüyü, şu halde canlı maddenin de en ilksel haline, demek cansızlığa geri dönme eğilimi. Burada Freud’u bazı sadık ama düz-anlamcı izleyicilerinden (mesela en az onun kadar “mitolojist” olan Klein’den) ayırt eden nokta düpedüz ölmekten değil de ölüm *dürtüsünden* söz etmesidir. Dürtü: şu halde bir faaliyet, bir *süreç*. Siyahla beyaz arasında gri alan da böylece belirir, kendi “-yordu” kipiyle birlikte.

Freud’un eşiğinde durakaldığı bu ara bölge ondan biraz önce Kafka’da çerçevelenmişti: kaçırılmış ölümün bölgesi, başarısız ölümün, zevksiz, erinçsiz, sakil, sonlanamayan bitişin alanı. Bu ihtimalin *Gençlik Düşü*’nde açık bir ifade bulduğunu gördük, özellikle hayvan ölümüyle insan ölümünün kıyaslandığı satırlarda. Ama daha *Kenarda*’da, “Hortlak” bahsinde, üstelik *sorumluluk* fikrini de tanımlayarak şekillenmiş değil miydi? Çocukla Hortlak önce karşılıklı susarlar, sonra tombalacı gider, ama “gittikten sonra *boşlukta iz benzeri* bir şey kal[ır], bir örümceğin ipi, bir kozadan sarkan bir parça gibi *boşlukta* asılı[dır]... Sorumluluğa yakın olsa da sorumluluk değildi[r] bu.” Pasaajın devamında bu “iz benzeri” bağ daha da maddesizleşir, incelik yücelir, ama aynı anda bir artığa, her türlü yüceltim işleminden arta kalan son derece maddesel bir *atığa* dönüşür:

Sorumluluk değildi bu, ne de onun için herhangi bir şey yapma gereksinimi duyuyordu ... Yine de başka bir şey vardı, ikinci varlıklarla, varlıkları yok olup gitse de geriye kalacak olanla ilgili bir şey vardı ... Görünmez, belirsiz, buhar gibi bir şey boşlukta asılı olarak birinden diğerine kalmıştı. Bu kalan [ondan] ne bir şey istiyor, ne de [ona] bir şey yüklüyordu ... vardansa yoka yakındı. Tam olarak ona da kalmış sayılmazdı, çünkü boşlukta asılı duran ince, fark edilmez, parlak bir ip gibiydi. Ama vardı. Hortlak’tan ona geçmişti. Görünmez, ele gelmez, buhar ya da buğu gibi belli belirsiz de olsa varlığına eklenmişti. Bir yük olmasa da taşıyordu. Belli belirsiz, kararsızca varolan, içeriye dokunan, oraya yerleşen, karanlık, kapalı, gölge varlıklara,

vardansa yoka yakın başka varlıklara eklenip çoğalarak içinde bir eksiklik olarak büyüyordu.

Hayaletin varlık tarzı: *kalan* bir şeydir, bir işlemten arta kalan şey; her şeyin “ikinci varlığıdır”, kendisinden sonra da sürüp giden izi, “vardansa yoka yakın istikrarsız gölge varlığı”. Bağımsızdır, gerçeklik dokusunun bir parçası değildir, “boşlukta asılıdır”. Gerçekliği yoksa bile bir etkinliği vardır: yük olmasa da taşınır. Tuhaf bir etkinliktir bu: aynı anda hem çoğalma ve fazlalıktır, hem de onu taşıyanın içine hep artan bir “eksiklik” olarak yerleşmekte, “eklenmektedir”. Bu demektir ki yok olmayan bir yokluktur, bitemeyen bitiş: Hegel diyalektiğinin yükselen sarmalının içereemediği kısır bir döngü halinde tekrarlanır. Diyalektiğin artığıdır, ya da semptomu, şaşkınlık ve mahcubiyet ânı.

Şey’in çelişik etkinliğini de buluyoruz yukardaki pasajda: çünkü hayalet Şey’dir, Şey de bir Hortlak: ama “canlısı” ölümünden sonra, ölümüyle birlikte kurgulanan retroaktif bir Hortlak. Her zaman kaçırılmış, hiçbir zaman erişilemeyecek olan Şey, aynı zamanda hiçbir zaman kaçamadığımız, kurtulamadığımız şeydir, vazgeçemediğimiz, sırtımızdan atamadığımız o “yük olmayan” yük. Karasu’nun “Bir Ortaçağ Abdalı” öyküsünde belirttiği gibi, dervişin abasının içine saklanan ve etini yiyen küçük canavar. Lacan, Etik seminerinde, “Şey’in özelliği, bizim için tahayyül edilemez olmasıdır” der (125). Evet, “bizatihi” Şey’i, “kendinde-Şey”i zihnimizde canlandıramayız belki – ama yine Lacan’ın “yüceltim” kavramını tanımlarken söylediği gibi, her şey bir an Şey katına yükselebilir, “Şey’in haysiyetine, vakarına” bürünebilir (112). Burada dikkat etmemiz gereken nokta, Şey’in özne-nesne karşıtlığını iptal etmesidir. Bir özne ve karşısında da bir nesne (Şey) yoktur: dönüp dururken sürekli birbirlerinin yerini alırlar. Şey’in çağrısı için, “hem içeriden geliyordu, hem de dışarıdan” denir *Kenarda*’da. Žižek iyi anlatıyor bunu:

Şey’in can alıcı noktası mutlak başkalıkla mutlak yakınlığın örtüşmesidir: Şey, bilinçdışından bile daha fazla “biz”dir, bizim erişilmez çekirdeğimiz – doğrudan doğruya biz olan, varlığımızın fantazmatik nüvesini sahneleyen bir Ötekilik. Şey ile iletişimin başarısız kalmasının sebebi de fazla yabancı olması, bizim sınırlı yetilerimizi sonsuzca aşan ve bizimle mantığına hiçbir zaman varmadığımız sapıkça bir oyun oynayan bir Zekânın el-

çisi olması değil, bizi yine bizdeki bir şeye fazla yaklaştırması, kendi simgesel dünyamızın tutarlılığını koruyacaksa mutlaka belli bir uzaklıkta kalması gerekenin fazla yakınına getirmesidir. İşte tam da bu Başkalığıyla, en mahrem, en kişisel heveslerimizin dediğini yapan hayaletsi olguların üremesine yol açar Şey: ipleri çeken bir kuklacı varsa eğer, bizizdir o, merkezimizdeki “düşünen Şey”.

Žižek bu en derin içsellikle en katı yabancılığın örtüşmesinin büyük örneğinin Oidipus olduğunu söyler: babasının katilinin peşine düşmüşken bunun tam da kendisi olduğunu anlayan şahsiyet. Aradığı, kovaladığı Şey, kendisidir: oraya kendisinden önce gelip “bilmeden” baba katlini gerçekleştirmiş olan. Şey’in katlanılmaz, çirkin, atıklaşmış görüntüsü de bu noktada belirir, *Oidipus Kolonos’ta* trajedisinde. Burada onu kendi gözünü çıkarıp atmış, sabuklayan bir görme engelli olarak buluruz. Dışarıyı, öteyi, geleceği göremediği gibi, herhangi bir “içgörüden”, geçmişe ilişkin yatıştırıcı ve doğrulayıcı bir kavrayıştan da acizdir. Bu facia artığının oyun sonundaki yakarısı *Gençlik Düşü*’ne epigraf olarak geçer:

Öyleyse ey Tanrıçalar, yalvarıyorum size,
Apollo’nun sözü yerine gelsin,
gözünüzde o derece değersiz biri değilsem eğer, yazgım
yeryüzündeki eziyetlere sonsuza dek katlanmak değilse,
yaşamım sona ersin.

Gracchus’un bu daha acıklı atası, bir son adımla döngünün dışına çıkmak istiyordur, simgesel ölümle biyolojik ölüm arasındaki bula-nık bölgeyi terk etmek. Ama gözlerini çıkarıp atmakla hesabını kapatabilmiş midir? Borçluluk temasının serencamını kalan iki bölümde izleyeceğiz.

VII

Yazı ve Aşk

... yazılarımda, ve onlarla ilişkili her şeyde, bağımsızlık yönünde bazı çabalarım oldu, çok başarılı olmayan bazı kaçış girişimlerim; daha fazla ilerleyemeyeceklerini de görüyorum. Yine de onları kollamak, kaçınabileceğim herhangi bir tehlikenin, hatta bir tehlike ihtimalinin bile onlara yaklaşmasına izin vermemek benim görevim, daha doğrusu hayatımın özü. Evlilikte böyle bir tehlike ihtimali var... Eldeki bir kuş ile daldaki iki kuş teşbihinin bununla ancak çok uzaktan ilgisi var. Elimde hiçbir şey yok, daldaysa her şey var; yine de –savaşın şartları ve hayatın gerekleri öyle istiyor– hiçbir şeyi seçmek zorundayım ben.

KAFKA, “Babaya Mektup”

Son Adım’ın ilginç yanı kitapta artık bir son adımdan pek az söz edilmesidir. Oysa roman dizisi, bir dizi haline gelmeye karar vermeden önce, müşkül bir “sonlanma” fikriyle başlamış ve başlıca tematik hamlelerini bu zorluktan türetmişti. Çetin sonun öncesinin, karar eşiğinin, çeşitli olasılıkları yoklanır önceki kitaplarda. *Kenarda*’dan aktarmıştık: “Bir şeyi mi bekliyordu? Bütün yaşamı boyunca bir şey mi beklemişti. Kesin ve son darbeyi indirecek, kapanmayan çemberi kapatacak, ona doğru yaklaşan bir şeyi?” Sonlanılamaz, çünkü başlanamamıştır: “Bir başlangıç yoktu ama henüz hiçbir şey başlanamamıştı da. Başlangıç olmadığı gibi bir son da yoktu. Daha çok, başlangıçsız ve bitimsiz bir şimdi gibi kendini egemen kılmıştı [son].” Bir süregelen şimdinin içine düşmüştür yazı, ama bu süregelen-

liğin de bir yer ve bir zaman olmadığını, ancak yerler ve zamanlar arasında bir “aralık” olduğunu (kendine yetmeyeceğini, kendinde kalamayacağını) sezer – ne ki, bu sezgi ona bir adım atma, bir “edim” yapma yeteneği kazandırmaz: “Bir aralığa sıkışmıştı. Düştüğü bu dar, boğucu aralıkta, parçalanmanın eşiğinde, ne kımıldamak olanaklıydı, ne de kımıldamamak.” Kısır ve tavizsiz gerilim, kendi erişemediği son’dan bir ideal yaratacaktır:

Her yerde yaklaşan ama yaklaşıldığı ölçüde uzaklaşan bitimsiz bir sonun varlığı kendini duyuruyordu. Bir son gerçekleşmişti ama gerçekleşmesi bitmiş değildi, öyle ki yaklaştığı ölçüde uzaklaşsa da, olmuştu, dahası, oluyordu, üstelik olmayı da sürdürüyordu. Sanki zaman çizgisi bir sona gelmiş, toprakla birlikte yitip, burada bitmişti. Ama son bitmemişti, kendini bitimsiz bir an, bir şimdi olarak sonsuza kadar yaymıştı: her an bir sona yaklaşıyor, her başlayan, sürüp giden günde ışığın sönmenden önceki son parıltısı gibi sonun yaklaştığı duyuluyor, her an olup, sürüp, sonu bildiren bir sonraki ana yerini bırakarak değişmez bir gök gibi kıpırtısız sürüyordu ... Hiçbir şeyin olup bitmediği, hiçbir şeyin gerçekleşmediği, öyleyse bir sonun, ölümün bile gerçekleşmediği, bu yüzden yaşamın eskisi gibi sürdüğü durağan zamandı.

Gergin bir kıpırtısızlığı andıran bu süregelen ve “bitimsiz” sonun yanında, ama onun karşı kutbu olarak, bir duyuş mu, gerçekten hissedilmiş bir sezgi mi yoksa sadece bir dilek mi olduğu tam belli olmayan “gerçekçi” bir sonlanma perspektifi de belirir:

Ama diğer yandan bir başka sonu, bir şeyin sona yaklaştığını da duyuyordu, sanki çılgınca atılıp duran bir sona yaklaşmış, en sonunda büyük sıçrayışını yapmak için bütün sinirleriyle gerilmişti ... Denizin derinliklerinden, kuytulardan, göğün gerisinden yayılıyor, şeylerin içinde deviniyor, atılıyor, yaban bir hayvan gibi derinliklerde kıpırdıyordu. Gerçek, kesin bir son vardı. Dünyanın bitimsiz sonunu değil ama somut, canlı, bitimiyle tamamlanacak olan, ne olduğunu söyleyemese de zamanı bir başı gövdeden ayırır gibi kesip ayıracak bir satır gibi inen sonu duyuruyordu...

Geçgin’in romanları bir dizi oluşturur. Her bir roman kendi yerinde, kendi zamanında durmayıp boyuna önceye ve sonraya kayar. *Kenarda* başladığında bir son adım düşüncesi çoktan şekillenmiş ama bunun bu romanda icra edilemeyeceği de aynı anda ortaya çıkmıştır. İkinci kitabın adı “Gençlik Düşü”dür ama adı geçen kitap bunu çok-

tan geçmişte, *Kenarda*'nın zamanında kalmış bir “düş” olarak hatırlar.

Yükselen, içimde kımıldayan, bir duygunun başlangıcı olabilecek bu şey sevinçle çınlamaya başlıyordu. Bu kamaşma büyüleyiciydi. Ama neden şimdi, tam her şeyin bittiğini düşündüğüm bu anda yeniden yükseliyordu, yükselen neydi? Anımsamalarla yükseliyordu, çocukluğumun, Ankara'nın, bu kayıp kentin, kayıp gençliğimin, bir zamanlar varolup yittiği için değil ama hiçbir zaman varolmadığı için kayıp olan gençliğimin anımsayışları ... Kimin anılarıydı bunlar, bu istila eden, yükselen, anımsayış olduğu kadar bir haberi, henüz varolmayan bir şeyin varlığını bildiren bu anılar benim değilse neyin anılarıydı?

Arzunun “kayıp”, çünkü hiç varolmamış nesne-sebebi... Fikret Koçer'gi'yi kamaştıran şey, kendi (yaşamadığı) ergenliğinin anı-arzuları değilse eğer, bir roman kişinin, mesela *Kenarda*'nın isimsizinin midir öyleyse? O ilk romanda dolu dolu, doya doya yaşanmış birtakım deneyimler şimdi Fikret'in eline hafifçe çürümüş, içi boşalmış ve aidiyetsiz anılar olarak mı düşmektedir? Ama *Kenarda*'nın da o deneyimleri aynı anda hem ileri hem de geriye attığını gördük: “Yaşamı ilerideydi, belirsiz bir uzaklığın öte tarafından yaratılmak için onu bekliyordu. O zaman bu özlenen yaşam bir ilk gençlik düşü gibiydi. Oysa bu düş tüm yaşamını önceden anlatıyordu.” Fikret bir “gençlik düşü” olarak isimsizin zamanını düşlüyorsa eğer, isimsiz de bunu ya ileriye, ilerdeki bir roman kişinin, Fikret'in zamanına atıyor, ya da kendi gençliğinin de bir öncesine, “bir ilk gençliğe” yerleştiriyordur. Romanlar, el yakan bir cisim gibi boyuna birbirlerine atarlar bu Şey'i – ama zaten tutamayacaklarını da biliyorlardır.

Geçgin'in bazı okurlarının yakındığı “tekrarcılığın” kaynağında da bu *yakalama zorluğu* vardır. Kırık tableti onarma görevi, kendi imkânsızlığıyla geldiği için, her seferinde yeni bir başlangıcı zorunlu kılmış ve bu da aynı döngünün yeni bir romansal kadroyla, ama bazen çok benzer cümlelerle (özellikle ilk iki romanda) ifade edilmesine yol açmıştır. Yine de, kadro veya malzeme farklılığının ötesinde, hatta gittikçe belirginleşen bir üslup değişmesinin (rapsodik bir söylenişten giderek daha kuru, daha ayık bir anlatıma doğru) ötesinde, ana temaların da arınarak netleştiğini görebiliriz. Mesela sonlanma meselesi. *Kenarda*'da henüz duyusun, demek edilginliğin

dünyasına aittir bu son: yaklaştığı hissedilir, başa gelmesi beklenir. İkinci kitapta ilk kez “karar” terimiyle karşılaşırız, şu halde bütün zorluğu içinde *edim* kavramıyla, cenaze kaldırma ve borç kapatma gibi işleri de içeren bir sorumluluk fikriyle (ilk kitapta, Hortlak’ın yanında hissedilir, “sorumluluğa benzese de sorumluluk olmayan” bir duygu olarak). *Gençlik Düşü*’nün başından:

Dönem dönem, araya uzun yıllar giriyordu, kaçınılmaz karar dediğim bir şeye yaklaşır gibi oluyor, onu bütün gövdemle duyuyordum. İçimde kabarıyor, kanımmış gibi çeperlere saldırıyor, beni kendimden geçiriyordu. Bir şey yapmamı söylüyordu bu karar, ama ne? Artık hiçbir şeyin şimdi olduğu gibi olamayacağını, dahası zaten hiç olmadığını şiddetle duyurarak belirliyordu. Bunu biliyor, iliklerimde duyuyordum, buna rağmen ... ne yapmam gerektiğini bilmiyordum. Kararımın yaklaşması beni heyecanlandırıyor, yerimde duramaz kılıyor, ama aynı zamanda beni donduruyor, taşlaştırıyordu da. İlk gösterdiği, dünyanın şimdiki haliyle katlanılmaz olduğuydu. Öyleyse, diyordum, şimdi neden gitmeli, neden kımıldamalı, gidip başka bir yerde aramalı, bu aynı boğucu, öldürücü, korkunç donma, bu siyah, korkunç sis kütesinin abanışı her yerdeyse?

Hislenişin alanıyla kararın, edimin alanı arasında salınmakta, esteğin alanından etiğe bakmaktadır henüz. Ama “karar” düşüncesi, “edim” veya “ödev” kavramı da orada, *Gençlik Düşü*’nde şekillenir, Ankara’nın (o yıllarda) nemsiz, berrak havasında. Ama bir kuşkuyla birlikte: “Yaşamını kendi yaratacak, buna zorunluydu, umursamadığı, dışında durmayı istediği, bulaşmak istemediği insanların yaşamlarının dışında kendi yaşamını yaratacak. İçinde düşleri, arzuları büyüyor, girdaplar oluşturuyordu ... Beklemek gerekiyordu, o da bekliyordu. Peki ama ya o an gelmezse, ya onca beklediği başına gelmezse? Dahası bu bekleyiş içinde o can alıcı an farkına varmaksızın geçip giderse?” Randevunun kaçırılma ihtimali, randevuyu kaçırmaya zaten teşne olanın mantıksal sığınağı da olabilir (ama bu kaşışı sergileyen, bir *bahane* olarak teşhir eden de yine kendisidir).

Son Adım’a böyle varılır, hiçbir şey halledilememiş, ama sorun da tanımlanmış olarak. Yazıcı, Ali İhsan’a seslenir romanın başlarında, başarısızlık teması hakkında: “Hatalarını düşünmeye çalışıyorsun. Belki, diyorsun, içten içe ben istemişimdir böyle olmasını, ya da bendeki bir şey, yaşamım bu biçime bürünsün diye kendimden

bile gizli çalışmış, elinden geleni yapıp durmuştur. Küçümseme kı-
lığında elimdekileri geri teptim. Elimde kalanlarlaysa hiçbir şey ya-
pamadım.” Fazlasıyla bilinçlidir, kendi arzusunun çatışık, yalancı
doğasını açıkça görecektedir. Başarısızlığın bir haz ya da gurur
kaynağı olduğunu da bilir: “Başka bir yaşam olanağını hiçbir zaman
düşünmedim, gerçekleşir gibi olduğunda ise gerekli adımı, o son
adımı atmadım. Aksine kaçtım bundan. Hiçbir şeye gereksinimim
yok dedim. Ama gelmesi gerekenin gelip önüme serileceğine de
inandım.” Ayıktır, kendi kaytarışlarını, kolaycılıklarını apaçık ad-
landırabildiği bir noktadadır. Kamaşma ve aldanışların dışında ba-
kabiliyor gibidir kendine. Devam eder, açıkça söyleyebiliyordur ar-
tık: “Bir kadınla birlikte olmayı beceremedim, bir erkek olmayı be-
ceremedim ... Bütün sınavlardan [boş kâğıt vererek – O.K.] çıktım.
İşte şimdi buradayım, daha doğrusu şimdi ile buradanın birbirini
dışladığı bu sapakta: ya sonlanamayan, asla bitmeyen bir şimdi için-
de ama burası yok – ya da burası var, bir bataklık gibi yayılmış, çi-
vilenmiş bir burada var, ama şimdi yok, çoktan geçip gitmiş.” *Bu so-
yutluğumla, bu ailevi, kamusal ve cinsel beceriksizliğimle karşınız-
dayım* – ama çıplağım, yalnızım, *teminatsızım*: sorunu bir çözüme
eriştirmek için siz okurların aracılığına gerek duymuyorum.

Bütün başarısızlıklar, yapılmak istenip de yapılamamış olanlar,
telafi çabaları, yarım üstlenilmiş vazifeler, gelip Alisan’da bir aldı-
rışsızlık noktasına çarpar. Yukardaki kısım şöyle devam ediyor:
“Yine de içten içe, çok daha derinde hissettiğin başka bir şey daha
var. Gerçekte *hataların varsa bile onlarla kendin arasında bir bağ
kuramıyorsun*. Kendine acıyor, öfkeleniyorsun belki, ama içinde bir
yerde böyle olmasında, yaşamının bu biçime dönüşmesinde bir ka-
çınılmazlık buluyorsun: bu oldu, olmasıyla olması gerekenin bu ol-
duğunu göstererek oldu” (*abç*). Yaratılırken bana mı sordu dünya,
der gibidir Alisan: “Kayıtsızlık mı? Olabilir. Kader sana kayıtsızsa
sen de ona kayıtsızsın. Gelecek bir yaşam hayali kurduğun yok ...
Bin farklı türde yaşama şansın olsaydı bile içindeki duygunun yine
bu, ağızda bu berbat tadı, bu pas tadını bırakan kaçınılmazlık duy-
gusu olacağını düşünüyorsun.”

Nihayet bir *edim* eşliğine gelmiş midir? Düş kırıklığından veya
kızgınlıktan arınmış değildir ama pişmanlıktan azadedir; çıplaktır,

yüksüzdür, hatalarının sorumluluğunu hissetmez. Bir adım atılacaksa eğer, burada, bu anda atılacaktır. Ama ilk iki romanda hissettirildiği gibi bir *telaî* veya *yüceltim* edimi de olmayacaktır bu: eğilimlerden, duygulardan türemediği gibi, geçmişin (kayıpların) telafisi anlamına da gelmeyecek, *şirden* kaçınacak, bir anda bütün anlamsızlıkların anlamlı kılınmasını, boşlukların dolmasını, demek yerde yitirilmiş savaşın gökte kazanılmasını amaçlamayacaktır. Özne kendini bir “çatlak” olarak tanımlamıştı ilk romanda, onu kendi geçmişinden, kendi koşullarından ayırmış olan (demek onu özne haline getiren) bir ayrılma – o boşluğun içinden atılacaktır adım, dayanaksız, temelsiz, kefilsiz bir edim olarak.

Bu fikir ilk iki romanda bir *onarım* tasasına bulanmış halde belirliyordu, suçluluk ve sorumluluk motifiyle karışmış olarak ve çağırılma/görevlendirilme fikrinin gözetimi altında. Buna uymayan bir radikal edim düşüncesi ilk kez *Son Adım*’da ortaya çıkar: herhangi bir iktidara itiraz ettiği için değil, herhangi bir emre uyduğu için de değil, tam tersine koşullar tarafından dayatılmadığı, güvencesiz olduğu, herhangi bir onay merciine başvurmamış olduğu için radikal. Turgut Uyar’ın başarısızlıktan beslenme (ve zevk alma) serüveni içinde şii-rini adım adım ittiği bir *tanıksızlık* noktasıdır bu: varıldığında, “iyi yaptı, iyi oldu, hepsi güzeldi” diyecek bir merci de bulunamayacaktır – Lacanca söylersek, yargılayan, anlamlı kılan ve içeren/affeden bir Büyük Öteki olmayacak.¹ Bu köktenci anlamıyla edim’i benzer terimlerle anılan başka şeylerden, hareketten, eylemden, “devinimden” (“-yordu”ların kipinden) ayıran da budur: adımı atan oradan başka biri olarak çıkar, eskinin tamircisi veya mazeretçisi olarak değil. – Şu var ki mümkün müdür?

Seks ve seyahat, diyelim, ikinci terimi bir yazı yolculuğu olarak almak kaydıyla. Geçgin, “son” fikrini bu iki geçitte sınamak istemiş gibidir: Cinsellik (ya da sevgi) ve yazarlık, yani “edebiyat”. Kolay görünenden başlayalım.

1. Dostoyevski’nin en zayıf kitabı *Suç ve Ceza*’dır, o kitabın da en zayıf kısmı sonu, Raskolnikov’un cnayi bir Hollywood filmindeki gibi hidayete ermesi ve durup dururken Sonya’ya âşık olması. Bu zaafî telafî etmek için sonra *Budala*’da ironik bir epilog yazma gereğini hissetti. Bundan da çok memnun kalmamış olacak ki, *Karamazovlar*’ın sonunu (küçük İlyuşa olayı) yine melodramla getirdi.

“Mutlak Kitap”tan Hortlak Kitaba

Kenarda’nın isimsizi henüz sadece okumaktadır; *Son Adım*’da Alisan’ı artık kitaba elini süremez halde buluruz. Heyecanla okur isimsiz, okuduklarının istilasına uğrar; kitap veya yazar adı veremeyecek kadar kendinden geçmiş gibidir. *Son Adım*’da bir tek Nietzsche geçer, ama artık tükenmiş, hükmü kalmamış bir hevesin izi olarak: “Eskişehir Üniversitesi İletişim Fakültesini kazanınca Eskişehir’e gittin. İlk yıl tek başına olmanın sarhoşluğuyla öğrenci yaşamına daldın ... nasıl olduğuna kendin de şaşırarak bir kızla sevgili olabildin ... Birlikte filmler seyrettiniz, yatakta şiir kitapları, romanlar okudunuz. Felsefe kitaplarına dadandın, bir ara *Zerdüşt*’ü dilinden düşürmedin.” Heves yeşermiş ve göz açıp kapayıncaya kurumuştur:

Yeni bir dizi daha başlıyor. Babaannenin sevdiği bir dizi. “Baham ne ettiler,” diye heyecanla, pür dikkat izlemeye koyulurken sen de odana gidiyorsun. Yatağa uzanıyor, ellerini başının arkasında kenetleyip gözlerini kapatıyorsun. Yorgunsun. Ama bedensel değil bu yorgunluk, kafanın içinden geliyor. Sehpanın üzerinde duran kitabı eline alıyorsun, polisiye bir roman. Aslında İstanbul’a geldikten sonra tek bir kitabın kapağını dahi açmadın. Bunu da bir yıl önce belki uykuya dalmanı kolaylaştırır diye almıştın. Ama bir yıldır kitap böylece duruyor, şimdiye kadar birkaç sayfadan fazla okuyamadın. Ne zaman bir iki cümle okumaya çalışsan gözlerin odağını yitiriyor, aklın sayfanın üstünden kayıp bir yerlere dalıyor. Nereye? Bir boşluğa. *O boşlukta bir şey var, okumayı, dinlemeyi, seyretmeyi, hayal kurmayı dışlıyor.* Dikkatini hiçbir şeye veremiyorsun. (abç)

Çok genel ve yaygın bir ilgisizleşme örneği midir bu da? Hepimiz gibi Alisan da geçim derdine düştüğü için mi zamanla kopmuştur kitaplardan? Ama sadece okumaktan kopmuş değildir: “... hep yarı uykulu gibi hiçbir şeyi izleyemiyorsun. Sadece kafanın içinde değil dışında da bir sis var, iş gören ellerin bu sisin içinden geçiyor, uzakta senden bağımsızmış gibi bir şeyler yapıyor, bakışların bu sisin içinde dağılıyor, gördüğün silik, bulanık parçalar oluyor.” Öyleyse, kişiyi hem iç hem de dış nesnelerden uzaklaştıran genel bir “depresyon” hali diyebilir miyiz, sözde-tıbbi bir “teşhise” yeltenerek? Diyebilirdik ama elimize bir şey geçmiş olmazdı – çünkü romanın ko-

nusu tıbbi ya da psikiyatrik bir sorun değildir. Hayat gailisinin veya depresyonun berisinde, daha özgül bir düğüm beliriyor burada: Eskiden (*Kenarda* ânında) isimsizi kitaplara yönelten ve böylece onu kendi çevresinden uzaklaştıran neyse, şimdi de (*Son Adım* ânında) Alisan'ı okumaktan alıkoyan odur: “Şey”, diyor ona Alisan.

Kenarda'da kitabın anlamı (Şey'in kendisi değil ama anlamı, etkinliği) henüz ilerdedir, *Son Adım*'a gelindiğindeyse çoktan geride kalmış görünür. *Gençlik Düşü* dosdoğru kitabın kendisi hakkındadır, kitabın okunması ama asıl yazılması hakkında. Çünkü Fikret bir yazar, bir yazar adayıdır: tekrar tekrar yazıp da bir kenara attığı “özgeçmiş” taslaklarını bir kez daha elden geçirirken buluruz onu romanın başında:

Seni masanın başında görüyoruz. Masanın üstü bir kâğıt yığınıyla tıka basa dolu. Masanın yanına bitıştirdiğin küçük sehpa da içi yazılı kâğıtlarla dolu iki plastik dosyayla notlar aldığın, yürürken yanında taşıdığın renkli karton kapaklı, bitmiş birkaç küçük defter var. Soluk öğle sonrası kış güneşi içeriye cılızca aydınlatıyor. Işınlr sanki kalan son güçlerini de bunun için harcamış, ardından dar pencerenin önüne, parlak kül tozlarına dönüşerek yığılıp kalmış. Kasımın sonları. Soğuklar bastırıyor. Bir süredir kaloriferi sabaha doğru yatarken söndürüyor, karın gelmeden önce akşam açıyorsun ... Kazağının üstüne fermuarlı, yer tezgâhından alınma kalın bir hırka giymişsin, bacaklarının üstüne de bir örtü örtmüşsün ... Bu halinle bir yazardan çok –tabii sana yazar diyebilirsek, çünkü ortada kitap yok, yalnızca işte bu darmadağınık tomarlar var– yıl sonu hesaplarını denkleştirmeye çalışıp da işin içinden bir türlü çıkamayan bir muhasebeciye benziyorsun. İyi-ce seyrelmiş saçların tependeki çıplak yuvarlak, hafifçe çıkmış kamburun, cılız gövdenle ... Bakalım hesapların içinden çıkabilecek misin?

Marcello Mastroianni'nin filmlerinden hatırladığımız, şimdilerde belki biraz geri çekilmiş bir “yazar” figürasyonu: acıklı, sakil, komik, kendi zavallılığından puan devşirmeye çabalayan. Marcello aynı anda her işi yapmaya çalışır: kediyi besler, masaya koşup bir cümlemin yarısını yazar, kaynananın şikâyetleriyle ilgilenir, karşı balkondaki genç kızın belirmelerine göz atar, koşup ocağın altını kısar, ellerinde kızıl/siyah bayraklarla o sokaktan geçen göstericileri izler... Onun belki filmlerden de daha tatlı bir portresini son yıllarda Barış Bıçakçı'nın nefis *Sinek Isırıklarının Müellifi* (2011) romanın-

da gördük. *Gençlik Düşü*'nde durum daha neşesiz, daha katı, daha telafisiz ve daha "erkek": daha tutumlu. Evlilik üç kısa cümleyle özetlenir: "Karı çalışıyor, lisede öğretmen. ... Aynı zamanda hocası olmadığı için hep boş olan İngilizce derslerine giriyor (eskiden desenler yapardı, sen de beğenirdin, ama uzun süredir elini sürdüğü yok)." Karşılıklı kurutuyorlar mıdır birbirlerinin canlılığını? Tam değil. Adam bir çalınmış zamanda ve ancak orada faaliyetine devam eder:

Şimdi sana biraz daha yaklaşıyoruz, elindeki kâğıtları görebilecek kadar. Seninle birlikte onlara bakıyoruz. İşte başlangıç bölümünü yeniden eline aldın. Elinin hemen yanında düzeltmeler için bir kırmızı kalem var. Şimdiye kadar en az on defa okumuş, farklı zamanlarda da üç defa yeniden yazmışsındır. Bunun son olmasını, bir sorun çıkmamasını umuyorsun. Okumaya başlıyorsun.

Okuyacağımız bir kararsızlığın, bir sonlanmazlığın anlatıldığı "Köprüde" başlıklı fragmandır. Geçişsiz bir köprüdür bu. Duraksamalardan, bıkkınlıklardan, iğrenmelerden, Fikret'in "yanında taşıyıp durduğu felaket duygusundan" söz edilir. Ve şehirden: "İnsan artığı yaşamalar..." Ama başka şeyler de okuruz bu kısımda. Mesela babanın ölümünden sonra Fikret büsbütün asalaklaşmıştır:

Eve uğradığım zamanlar annem ayda bir aldığı babamdan kalma emekli maaşından birkaç kuruşu ayırmış olur, gittiğimde verirdi ... Bir şey demiyordu ama bakışlarından demediklerini anlıyordum. "Merak etme," diye kandırmak zorunda kalıyordum onu, "şu kitaptan bir kurtulayım, bitireyim, sen o zaman gör." Tabii ki ötekilerden, ... düşkünler evine ya da -daha da beteri- bir yakınlarına sığınmak zorunda kalanlardan değil de para kazanan yazarlardan söz ediyordum. Yıllardır aynı lakırdı. Halbuki aylar vardı ki tek bir cümle yazdığım yoktu. "Şu işi neden bıraktın oğlum, bilmem ki," diyordu annem, "hem çalışıp hem yazardın. Bir işe girmen lazım. Akşam dönünce oturur yazarsın ... Sonra bak, sigortan da yok. Allah korusun, ya hastalansan? ... bak yaşın geçiyor. Hem herkes işsiz, gene bir sürü insanı işten çıkarmışlar."

Olmuyor, akşam dönünce "oturup" yazamıyor, beceremiyordur: "[Yazmaya çalıştığım] kitap beni çok uzun süre masaya çivilemiş, sanki kalan son varlığımı da elimden almış, ardından çekilip boş bir çuval gibi öylece bırakmıştı ... Sorunumu görüyordum, yaşamımı

oyup duran *hiç* yazımı da temelinden oyuyordu. Yaşamım için geçerli olduğu gibi yazı için de aynı sorundu bu, bir *temelsizliğin* üstünde ne, nasıl yükselebilirdi ki? ... Olmadığını söylediğim bir yaşamı, bu yaşamı, benim yaşamımı nasıl anlatabilecektim?” (*abç*)

Bununla birlikte, Fikret’in anlatıcısı ve aslında kendisi “Köprüde” fragmanından çok şikâyetçi değildir; hiç değilse temel sorun (“temelsizlik”) belirlenmiş, başarı ölçüsü de bu soruna oranla tanımlanmıştır. Yazıcının Fikret’e “sen” diye hitap ettiği ara bölüm şöyle başlar: “İyi diyorsun, buraya kadar tamam.” Tek mesele, bağlantı problemidir, tahkiye, devamlılık, gidiş – dar anlamda “teknik” bir sorun: “Ama öteki bölüme nasıl bağlanacak? Kalkıp pencere kenarına yürüyor, kül rengi gökyüzüne...” Sonra aklına “daha önce yarım bıraktığı bir bölüm” gelir, torbadan çıkarır: “Evet diyorsun, bu olabilir, bununla başlayabilirim. Kimi yerlerini çıkarıp değiştirip yeniden yazmaya koyuluyorsun.” Bu kısım, “Köprüde” bölümünün bir alt-bölümü olarak yerleştirilmiştir ve “Bir Özgeçmiş Denemesi” başlığını taşır. *Kenarda*’da tam anlatılamadan kalmış bir hayat hikâyesini derleyip toplama (tableti onarma) denemesidir bu. Ama deneme atışı, adı üstünde, hep kendi hedefinin berisine ya da ötesine düşer. Bir işi tam beceremediğimizi bile (ama neyi beceremediğimizi değil) ancak fırsatı kaçırdıktan, mühletimiz bittikten sonra kavrarız. “Özgeçmiş Denemesi” bir başarısızlığın, aslında bir imkânsızlığın kabullenilmesine benzeyen barok bir dilekle sona erer: “Eğer gerçekten özgeçmişimi yazabilseydim, onu ölümünden sonra tamamlamak isterdim.”

Gençlik Düşü’nün ara bölümlerinde, Fikret’in yazma ve derleyip toplama çabalarını yazıcısıyla birlikte izlediğimiz kısımlarda Mallarmé’den (ve yorumcusu Blanchot’dan) tevarüs edilmiş bir “Mutlak Kitap” düşüncesi de bir an belirir ve yine adı geçen yazarların yaptığı gibi derhal kendi tıkanma noktasına götürülür.² Tekrarlaya-

2. Mallarmé’de bu tıkanma bir *synechdoche* ile, bir mecazı-ı mürselin belirmesiyle sonuçlanır: parçanın bir imkânsız Bütün’ün yerini alması. Paul Verlaine’e yazdığı 15 Kasım 1885 tarihli mektuptan: “Gençliğimde yazdığım manzum ve nesir parçaların yanında... her zaman başka bir şeyi de düşledim ve denedim: her türlü gurur ve tatminden vazgeçmeye hazır bir simyacının sabrıyla, hani Büyük Yapıtın ateşini tutuşturmak için kendi mobilyalarını ve tavan kirşlerini yakarlara-

lun: bu Kitaba babanın “heyecanı” ve gururu yatırılmıştır, ailenin (ve aslında “kavmin”) parçalı, eksik, bölünmüş hakikatiyle birlikte. Borçlar orada ödenmiş, açıklar orada kapatılmış olacaktır, kısaca bir *hayat* orada doğrulanmış, “kurtarılmış”. Ama çok geçmeden “yazar tıkanması” dedikleri bir engellenme, bir yetenek kuruması ortaya çıkar: “Trene binip eve dönüyorsun. Yazmak için masanın başına oturuyor, ama yazamıyorsun. Boş kâğıdın üstünde gelişigüzel çiziktiriyorsun. İleri geri, aşağı yukarı iç içe giren, ayrılan *dönen*, dalgalanan, kesik kesik çizgiler, karalamalar.” Ama aile tarihi için de neredeyse tam aynı sözcükler kullanılmamış mıydı; şu halde “parçalanmış, dağılmış, sürülmüş, acı yüklü, delik deşik, kopuk kopuk bir çizgi” herhangi bir doyurucu, yatıştırıcı veya muzaffer tahkiyeye imkân tanımıyor mudur? Ama problem sürer, problemin tahkiyesi sürer, korkunç ustaların, “ölü şairlerin” kem gözetimi altında:

Diyorsun ki sürdürmem gerek, sürdürmem, bitirmem gerek, nedenini bilmesem bile. Ama biliyorsun, bir şey eksik. Bu şey sana eksik gibi gelmesine rağmen öyle güçlü ki, sanki tüm bu parçalar –yaşam parçaları, yazı parçaları– birleşmesin diye onları çözüp durmaksızın parçalıyor, ufalıyor. Sana karşı işliyor, sen birleştirmeye çalıştıkça o –içten içe, yavaş yavaş, görünmez, kararlı– dağıtıyor.

Ölmüş yazarların artık bitirmeleri olanaksız yarım kalmış yapıtlarını, sonradan bir araya getirilmiş yazılarını düşünüyorsun. Nasıl oluyor diye merak ediyorsun. Nasıl oluyor, diye merak ediyorsun, yazarın bitiremediğini, bir araya getiremediklerini ölüm [nasıl] böyle kolaylıkla bir araya getiriyor. Sanki –yazar hayatta olsun, olmasın– asıl birleştiren, tamamlayan her zaman oymuş gibi.

miş ya... Ne olacaktı bu Büyük Yapıt? Söylemek zor: bir kitap, basitçesi, birkaç cilt halinde; ne kadar güzel olursa olsun rastlansal esinlerin bir toplamı değil gerçek bir kitap, mimarca ve önceden tasarlanmış... Daha ileri gidip asıl Kitap da diyebilirim, çünkü inanıyorum ki aslında tek bir kitap vardır, yazan herkesin, hatta Dâhilerin bile farkında olmadan teşebbüs ettikleri... İşte sana benim günahımın itirafı, ruhum zedelenmiş ve yorgun bir halde kaç kez reddettiğim; ama beni ele geçirdi ve belki de başarabileceğim – tümünü yazmayı değil, ama sonuna kadar işlenmiş bir fragmanını göstermeyi; öyle ki [Büyük Yapıtın] muhteşem sahiciliği *köşeden* parıldayabilsin ve geri kalanı da hissettirsin (çünkü onu tamamlamaya bir ömür yetmez). Bu tamamlanmış parçalar sayesinde, o kitabın varolduğunu kanıtlamak, neyi yapamayacağımı bildiğimi göstermek.” Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Cambridge MA: Harvard University Press, 2007, s. 3.

Geçgin'in romanlarının bütün tematiği (esas itibariyle “Şey”) bu iki paragrafta yoğunlaşmıştır, tamamlanmanın, demek yoğunlaşmanın güçlüğü fikriyle birlikte. Problem sürer, kendileri de tamamlamamadan göçmüş sert ustaların nezareti altında. *Gençlik Düşü*'nün sonlarına doğru, yine böyle bir ara bölümde, “Yazdıklarını okuyorsun,” der Fikret'in yazıcısı:

Okudukların sana sıkıntı veriyor, seni boğuyor, hatta –evet, hadi söyle– sende tiksinti gibi bir şey uyandırıyor ... Yavaş yavaş anlamaya başlıyorsun, daha doğrusu kendine söyleyebilecek hale geliyorsun. Bu kitabı yazamayacak, hiç bitiremeyeceksin. Öyleyse şimdi yak bunları, yak kurtul. Kurtulmak? Ama burada söz konusu olan kurtuluş değil ... Kitabı bitiremeyeceksin –bunu zaten, içten içe biliyordun– ama buna rağmen sürdürdün, büyük olasılıkla sürdürmeyi bundan sonra da sürdüreceksin. Ama neden?

Malte Laurids Brigge gibi yazmanın *derin sefaletini mutluluğa* çevirme gücü olduğuna inanmıyorsun. Belki başlangıçta inanıyordun. Ama yitti. Sen mi yitirdin, yoksa kendini hep yitik bir biçimde mi duyuruyordu, emin değilsin. Bir zamanlar, belki daha ilk gençliğinde güçlü biçimde duyduğun, hayalini kurduğun ama ne olduğunu bilemediğin şeyin ne olduğunu asıl şimdi anlıyorsun, şimdi: senden geri gelmemecesine gittiği bu zamanda, çok geç olduğu bir zamanda. (italik özgün metnin)

Bilmediği şeyin ne olduğunu şimdi mi anlıyordur? Hayır. Asıl bilgiye, çetrefil bilgiye çok önce, en başında, her zaman çoktan erişmiştir Fikret: “Her şey elimden çıkıp gitmiş, bana ait olan hiçbir şey yok, ama zaten hiçbir zaman olmamıştı ki! Öyleyken, kaybedecek hiçbir şeye sahip değilken bile her şeyimi kaybetmiş gibi hissediyorum.” Bu his, bu “bilgi”, projenin başlatıcı engelidir; *Kenarda*'dan devralınmış, ama ondan da önce Mutlak'ın daha eski avcılarından tevarüs edilmiştir.

Balzac'ın küçük başyapıtı *Bilinmeyen Başyapıt*'ta büyük ressam Frenhofer yıllarını yatırdığı bir iş üzerinde çalışmaktadır, bir kadının resmi. Çağın bir başka büyük ressamı Poussin'e gösterir yapıtı. Poussin “bu ihtiyar bizimle alay ediyor,” der. Ne vardır orada? *Gençlik Düşü*'nün cümleleriyle: “İleri geri, aşağı yukarı iç içe giren, ayrılan dönen, dalgalanan, kesik kesik, kesintisiz çizgiler, karalamalar. Çizgilerin bitmek üzere olduğu yerde, *aşağılarda* bir-iki harf gibi bir şeyler beliriyor.”³ Balzac'ta romanın çoğu yorumcusunun

gözünden kaçmış bir şey de belirir resmin “aşağılarında”: bütün o karmakarışık çiziktirmelerin arasından sıyrılan bir kadın ayağı.⁴ Mallarmé’nin tamamı görünmeyen Büyük Yapıtını bir “köşesinden” hissettirecek olan *synechdoche*’u da bu noktada Frenhofer’i izlemiş değil midir?

Romanın belki Balzac tarafından bile tam içerilememiş tatsız, boğucu gerçeğini ortaya koyan, *La Belle Noiseuse* (1991, Güzel Gürültücü) filmiyle Jacques Rivette olacaktır (senarist Bonitzer, Lacan’ın çevresindedir). Filmde Frenhofer (Michel Piccoli) önce model olarak karısıyla (Jane Birkin) başlayıp yarıda bıraktıktan sonra yeni bir modelle (Emanuelle Beart) devam ettiği resmini nihayet “tamamlar”; ama göstermez, üstüne bir bez örter. Ressamın karısı, yeni modele “iş bitince bakma!” demiştir, “sakın örtüyü kaldırma!” Dolayısıyla model de ertesi sabah derhal gider, örtüyü kaldırıp bakar – ve artık kendisinin mi yoksa ressamın mı olduğunu bilemediği(miz) bir iğrenmeyle, kızın kendi sözleriyle bir “soğuklukla, hayatsızlıkla, çirkinlikle” karşılaşır orada. Seyirci sadece örtünün altından bir an beliren bir “köşeyi” görür: boğucu, sanki alevli, kırmızı bir parıldayış – canlılıkla cansızlık arasında bulanık, boğucu bir şey. Balzac’ın aksine, bu “yavaş, ama durmadan ilerleyen, havsalaya sığmaz tahribattan kurtulabilmiş” bir güzel ayak bile yoktur Rivette’te: fragman da, köşe de, yine resmin kendi bütünsel tahribatını belki daha da şirretçe açığa vurmaktadır. Hepimiz, model, eş, ressam ve seyirci, şey’e fazla yaklaşmışızdır o anda.

Geçgin’in farkı şurada: Rivette’te, Balzac’ta, bu sıkıntılı bilgi romanın *sonunda* ortaya çıkar. Gri bir aydınlanma olarak gelir, sevinçsiz bir ödül. Oysa Geçgin’in adamları ve yazarları *başından beri* bu bilgiyle hareket ediyorlardır. Yapıtın bitmeyeceğini, sona ermeye-

3. Poussin’in sözleriyle: “Acayip acayip çizgiler arasında karmakarışık birtakım renkler görüyorum, işte o kadar. Sanki bir boya duvarı.” Balzac, *Bilinmeyen Şaheser*, çev. Nahit Sırı Örik, Ankara: Maarif Matbaası, 1945, s. 45.

4. “Tabloya biraz daha yaklaşıncı bir köşede çıplak bir ayağın ucunu gördüler: birbirine karışıp şekilsiz bir sis vücuda getiren o karmakarışık, perde perde renkler arasından son derece güzel, canlı bir ayak çıkıyordu. Ağır, fakat durmadan ilerleyen, havsalaya sığmaz bir tahripten nasılsa kurtulmuş bu parça karşısında hayranlıktan taş kesildiler.” A.g.y., s. 45-46.

ceğini, çünkü zaten başlayamadığını, başından beri kendi başlangıcından yoksun kıldığını bilirler. Bir kötü gölgenin oraya kendilerinden önce varıp her şeyi tüketmiş olduğunu bilir ve yazarlar. *Gençlik Düşü*'nün başlarından: “Sonunda ortaya yaşamım gibi eksik, yarım, tamamlanamayan bir şey, bir hiç çıkmıştı. Dedikleri gibi hiçten hiç çıkar. Yaşamımı oyup duran şey, bu hiç, yazımı da oymuştu. Onu anlamsız bir cümleler bohçasına çevirmiş, dünyanın devasa, dönüp duran söz çöplüğüne katmıştı.” Çöp, farksızlaşmış madde, dönüp duran atık, topyekûn dışsallık. Bununla birlikte hakikat değilse bile *yalansızlık* diyebileceğimiz bir boyut da ancak böyle bir içsizlik, aidiyetsizlik ânında ortaya çıkabilmektedir. *Gençlik Düşü*'nün sonlarından:

Böyle bir noktaya geleceğini düşünür müydün? Şaşırtıcı diyorsun, her şeye rağmen şaşırtıcı olduğunu kabul etmem gerek. Yıllardır sürdürdüğün, yapışıp kaldığın bu yazma çabasının nedeni senin için artık açık. Şimdiye kadar neden onu hiç yazamadığın, neden hep çok *uzağına düştüğün*, her cümlenin neden sana kuşkulu geldiği, bitiremeyeceğin, bitirsen bile bunun yalnızca *keyfi*, *yalancı bir son* olacağı artık açık. (abç)

Her seferinde “yazının”, Mutlak Kitabın, başka deyişle Şey'in, çok da değil biraz yanına, kurtaracak kadar, ancak ertesi güne eriştirecek kadar uzağına düşmektedir, bir sonraki romana sağ çıkmak üzere. Geçgin'de bir ayıklık veya aydınlanma ânı varsa eğer, bu noktada kendini gösterir: bütün sonların, kararların, nihai edimlerin “keyfi” kalacağı, demek temelsiz, hakikatsiz eylemler olarak, hiç kimseyi ama en başta özneyi ikna etmeyen “yalanlar” olarak kalacağı belirginleşir. Sorumluluk mu, ödev mi – ancak sorumluluğa ve ödev *kaçış* olarak (demek bir şeyin daha da ağır tehdidinden sıvışma olarak) şu halde inandırıcılığı da büyük ölçüde hafiflemiş olarak üstlenilecektir.

Öyleyse hâlâ yeni başlangıç umutlarıyla yeşeren bir Malte'nin değil, cesetleşmiş teknesiyle bin yıldır dünya denizlerinde “dönüp durmakta” olan Gracchus'un evrenindeyiz. Son aktardığımız kısım şöyle devam ediyor:

... bitirsen bile bunun yalnızca keyfi, yalancı bir son olacağı artık açık. Bu kendini boğma, boğulma, boğulmanı *tamamlama*, evet bu ölme çabası.

Demek her şey bunun için! ... İyi ama neden bu kadar *dolambaçlı* bir yol? Bunu [niçin] kendini suya atarak ya da örneğin beynine yönelteceğin bir kurşunla yapmıyorsun? Ama yapamazsın. Yapsan da bir fark yaratmayacağını biliyorsun. Hiç kimseden bir farkının olmadığını, neden herhangi biriyle tıpatıp aynı olduğunu artık açıkça kavırıyorsun. Eskilerin hayal ettiğinden, Gılgamış'ın peşine düştüğünden, simyacıların keşfetmeye çalıştığından bambaşka bir ölümsüzlükte eşitlenmişiz: içeriye yerleşen sinsi bir ölümün ölmeyi olanaksız kıldığı, bitimsiz bir ölümlüğün uzayıp durduğu donuk bir ölümsüzlükte. (abc)

Mutlak Kitabın bazı öncellerine, kadim ve seçkin kefillerine (Gılgamış, simyacılar) geçerken selam gönderilir, ama heyhat, artık o yükseltelerde yer alınamadığı, herkesin aşağıda dümdüz bir zeminde “eşitlendiği” belirtilir. Geçgin nadir söyleşilerinden birinde “ben de çok memnun değilim *Gençlik Düşü*’nden” gibi bir şey diyordu, sebebini söylemeden. Acaba bu tevazuun aslında muazzam bir kibrin ifadesi olduğunu mu hissetmişti? Ne olursa olsun, asıl mesele ne seçkin önceller ne de sonraki düzlenmedir. Bu açıdan *Gençlik Düşü*’nün üçleme içinde özel, seçkin bir yeri var: kendi açtığı “düş kırıklığı romanı” kategorisinin artık acıklı bile olmayan serencamına, sevinçsiz ve acısız sonrasına, “bitimsiz” sonrasına dümdüz işaret ediyor. Mesele artık teknik açıdan “tamamlanmak” bile değildir: kırık tableti onarmak üzere başlayan özgeçmiş denemesi, bütünlendiğinde bile ancak bir *hortlak kitap* olarak devam edebiliyordur dolambaçlı yoluna, ancak “ölümden sonra” yazılabilecek bir kitap. Başka bir deyişle, “yalan”dan sıyrıldığı anda, doğru söyleme fırsatını da yitirmiş olacaktır.

Şey’in yörüngesine girmiş kitabın durumu böyle. Ya “Kadın”, gerilimli modernist denklemin karşı kutbu?

Ankaralı Lacan

Kitap ile kadın ikilisi, en azından başlangıçta, uyukulu, tatlı bir uyum içinde birlikte yürür: “[Eskişehir Üniversitesinde] arkadaşlar edindin. Kızlar söz konusu olunca çekingendin, yine de nasıl olduğuna kendin de şaşarak bir kızla sevgili olabildin. İlk sevgilim diyebilirsin onun için. Ayrıca yattığın ilk kadın. Birlikte filmler seyrettiniz,

yatakta şiir kitapları, romanlar okudunuz ... Sevişiyor, film izliyor, okuyor, tartışıyor [!], akşamları öğrenci barlarına takılıyordunuz” (SA). Biz de, Orhan Kemal gibi, “Güzel!” diyelim buna. Ama sorun yok değildir.

İlk romanda kadın sadece bir inisiyal olarak geçer, o da ancak bir iki kez: “N.” İsimsiz ya “N”yi görmekten gelir ya da “N”yi epeyce bir süredir görmediğini aktarır. “N”yi biz görmeyiz: olayların içinde bir aktör olmadığı gibi, olayların içini kemiren gölge olayın da gönderilerinden biri değildir. Başka bir deyişle, bir “B” değildir, bütün gizli müstehcenliğiyle birlikte. Şunu da hatırlayalım: *Kenarda*’da geçen kadınlar, ailenin kadınları, her türlü kışkırtıcılıktan münezzeh, yatıştırıcı, besleyici, ışıklı ama uykuya-koyucu figürlerdir: “olağanüstü dingin ve sessiz” – hiçbir şey talep etmiyorlardır. *Gençlik Düşü*’nde cinsellik girer, kıvrınma girer, çünkü okul, kantin ve kafe girer.

Daha doğrusu şöyle söylemeliyiz: *Gençlik Düşü*’nde “kadının” iki zamanı, iki ânu vardır, birincisi Fikret Ankara’da yaşarken, ikincisi İstanbul’da yazarken. İkincisinde artık evlenmiştir. Öncesinde, okulda, kantinde, “Sakarya Caddesinde” çeşitli ilişkileri olur, sevgi, iştah, küçümseme ve bıkkınlığın birbirine karıştığı durumlar. Hepsi birer hipotez gibidir, sınanması gereken birer önerme. Doğrulanamazlar. Ama o gergin, tutuk isimsizden ergenlikten çıkışını da burada mükemmelen izleriz. Bir kız vardır: “...bana yavaş yavaş bir yük gibi gelmeye başlamıştı. Nasıl olmuştu bu? Düşünüyordum, onca arzuladığım, peşinden koştuğum kadın benim olmuşken nasıl oluyordu da, eğer aşksa bu, böylesine çabuk geçiyordu?” Ama sonra herhangi bir tek kadını aşan, onların toplamından oluşan bir figürasyon belirir:

Bilmiyordum. İşin daha ilginç, belki de asıl şaşırtıcı olan bende başka bir arzunun ortaya çıkışıydı. Her zaman bir kadın düşlemiş olan ben, şimdi başka kadınlar düşlüyordum: Bir kadın değil de kadınlar. Önceden de bir şu bir bu kadını arzuladığım olurdu, ama o zamanlar bunu henüz olmayan sevgilimin yokluğuyla açıklardım. Bir kadınıym olmadığından arzum oyuncu bir esinti gibi kadınlar üzerinde geziniyor olmalıydı. Ama şimdi durum tam tersini gösteriyordu, bu da gerçekten yepyeni bir şeydi benim için; açıkçası böyle yan yana gelmez gibi duran iki arzunun –bir kadınla,

kadınlar– bir arada belirmesi canımı sıkıyor, sıkıntı veriyor, anlamını, ne demeye geldiğini çözemiyordum.

“Arzu”dan bunca söz edildikten sonra, kadının ikinci ânında, arzunun çoktan sevgiye, bağlılığa, bağımlılığa dönüştüğü, indirgendığı bir noktada buluyoruz Koçergî’yi. Evlenmiştir, İstanbul’a dönmüştür, işsizdir, yazmaya, tamamlamaya çalışmaktadır; karısı bakıyor ona (“Bir kez daha kanıtlanıyor ki yalnız yaşamayı beceremiyorsun”). Kitap ile kadının yolları, Kafka’da olduğu gibi, çoktan ayrışmış gibidir artık, bağdaşmaz hedeflere doğru gidiyor gibi:

Sen böyle metnin üzerine eğilmiş çalışırken karın geliyor. Paltosunu çıkarıp kapının karşısındaki askılığa asıyor, bir iş gününün daha bitmesinden memnun içeri geçip bir süre dinleniyor. Öğretmenlikten de, iş arkadaşlarından da, kaba, aptal, kötücül bulduğu çocuklardan da bıkmış. Çok uzun süredir baş ağrılarından şikâyetçi. Hâlâ zaman zaman senin, bir biçimde – çalışarak ya da yazarak– para kazanabileceğin umuduna kaptırıyor kendini. Ama biliyor, boş bir umut. Hava kararmak üzere ... Sana bakmaya geliyor, kapıyı tıklatıp açıyor. Sen işine dalmışsın, fark etmiyorsun. Bir süre eşikte durup aralık kapıdan sana bakıyor ... Gördüğü şey yine şaşırtıyor onu. Evet, oradaki sen değilsin, sanki senin içine bir şey girmiş, öyle büyük bir şey ki seni pençelerine almış, sıkıyor, soluğunu kesiyor, ama aynı zamanda seni *yüceltmiş*, kendisiyle birlikte büyütmüş ... Birden sana karşı bir yakınlık duyuyor, yaklaşmak istiyor, ama onda yaklaşma arzusu uyandıran şey aynı zamanda gelmesini de engelliyor. Kapıyı kapatıp mutfığa dönüyor. (abç)

Hileli bir pasaj bu. Zaaf hemen görülebilir: “Kadın” aynadır, doğrulayıcı bir ayna. Fikret’in sancısına, “yüce azabına” tanık olmakta, Fikret’i kendi Şey’ine yakalanmış haldeyken izlemekte, derken o da büyüye kapılmakta, ama yine de bir saygı/korku eşiğinde dura kalmaktadır. Şu “siyaseten doğruluk” çağında böyle bir pasajın okurların en az yarısına itici, hatta belki “kof” geleceğini yazar da bilmiyor olamaz. Acaba romanın temel düşünsel kurgusuna bir ilave manevra imkânı daha mı kazandırmayı amaçlıyordu: şişkin bir önermeyi, *sonradan yanlışlanmak üzere* ortaya sürmek ve böylece bazı “doyurucu romansal malzemeleri” de (ilişkiler, dünya) içermiş ve okura sunmuş olmak? Ama ayna sahnesine daha yakından bakalım: karısı Fikret’i izliyor, “yansıtıyor”, ama Fikret aynaya bakmıyor, izlendiğinin, yansıtıldığının farkında değil. Üçüncü bir merci

var: Fikret'e "sen" diye hitap eden ve ayna ilişkisini dışarıdan izleyen yazıcı. Fikret karısının gözünde "büyük", "yüce" görünebilir, ama yazıcının bakış açısından epeyce zavallı bir figür olarak beliriyor. Bu üçüncü merci bir tür "ego ideali" midir öyleyse: her şeyin hakkını veren bir adalet mercii ki, kendi bulunduğu yerden hem Fikret'in "yüceltici" sancısını, hem bu sancının zavallılaştırıcı etkisini, hem de "yapıt" ile "aşkın" özsel bağdaşmazlığını aynı anda görebiliyor? Ama bu optik kurguya bağlı kalarak şunu da söyleyebiliriz: yazıcının bakışının da görünmez kıldığı bir şey vardır: burada da bir "cinsel eş" olarak kadın yatıştırılmış, *ehlileştirilmiştir*. Yazıcının adil bakışının görmediği şey, kadının arzusu veya talebi de değil, bu arzunun/talebin erkek kahramana nasıl da *boğucu, kaygılandırıcı* geldiğidir – ve dolayısıyla mutlaka "nötralize edilmek", nezhleştirilmek zorunda olduğu.

Fikret'in yazmaya çalıştıklarına yazıcısıyla birlikte biz de "omzunun üzerinden" bakarız – bunun farkında değildir, rahatsız olmaz. Ama evdeki kadın omzun üzerinden göz atacak kadar yaklaştığında bunalmaya başlar. Şu var ki bu davranışların, bu tepkilerin hepsi, *stannacak* birer önerme olarak öne sürülüyordur burada, hiçbiri kendini bilmeyecek kadar bilinçsiz, safdil değildir. Lacan eski trajediyle yenisi arasındaki, Oidipus'la Hamlet arasındaki farkı, özbilincin artışı (çünkü bilimin patlak vermesi) olarak betimlemişti: Oidipus babasını öldürdüğünü bilmiyordu, Hamlet ise babasını diriltmesi (hesabı kapatması) gerektiğini peşinen bilmektedir. Burada, Fikret'in zamanında, birikmiş, ağır, hazır bilgi, bir anda yığılır öznenin üstüne, onu kuklalaştırmış, ikizleştirmiş olarak: "Ondan önce başlayan, ondan önce yola çıkan, geçtiği yolları önce alan oydu."

Şu geç çağda roman kişisi olmak kolay iş değil, bilgi yığılmıştır. Sert trajediden aşağıya, moderne, Shakespeare'in sonrasına inerken her şeyi "zaten" biliyorsunuzdur, ama roman kişisi olmak istiyorsanız hâlâ tam bilmiyormuş gibi yapmak durumundasınız. Size yüklenmiş bilgiyi azar azar, tutumluca kullanarak. Böylece Lacan'ın cinsellikle ilgili bazı kışkırtıcı tezleri de Ankaralı bir roman kişisi olarak çıkar karşımıza. Fikret'inki de dahil çeşitli öğrenci evlerine dadanmış daha kart bir tiptir bu; belki bir yerlerde bir zamanlar İngilizce hocalığı yapmış. Eve gelir, üstelik içki de içmez, elinde bir

çay bardağıyla konuya dalacağı ânı kollar – ve dalar. *Dikeylik* meselesinden girer önce, gençlerin ilgisini çekeceğini düşündüğünden: “Tabii en sonunda masadaki muhabbet dönüp dolaşıp kadınlara gelmişti”:

“Doğrusu ben de anlayamıyorum,” dedi artık ciddi, “insan yaptıkça daha çok istiyor, bu da başka bir sorun ya, benimki salt istekten kaynaklanmıyor. İsteğin ötesinde bir şeyler var bunda. İşin garibi, tüm o anları anımsamaya çalışıyorum, yani işte her birini, ama işte kendini yitirdiğin kara kuyularmış gibi bir türlü aklıma gelmiyor. Sadece birkaç görüntü parçası. Onlar da belirsiz. Duygu ise yok. Zevkten söz etmediğimi herhalde anlıyorsun.

Çocuk ses çıkarmadan dinlemektedir bu Lacan karikatürünü. Adam coşmuştur: “Bir ara yanımdaki bana dönüp artık şeyinin kalkmadığından söz etti, kadın falan istemiyormuş, istiyormuş da işte kalkmıyormuş, ne yapacağım diye dert yandı, Ben de ne diye şikâyet ediyorsun dedim, sorunun ortadan kalkmış ya.” İktidar (ve özellikle işareti, demek eksikliği, “fallus”) elden ele devredilmektedir: Şeyinin artık kalkmadığını önce Lacan parodisi yanındaki kişiden duyar, “ne iyi,” der, “bu güzel”. Sonra adam kendi hazzsızlığını, buruşmuş hazzını anlatmaya girişir. Çocuk ses çıkarmadan ama arada hafifçe dürterek dinlemektedir.

“Garip,” diye sürdürdü, bir süre sessiz kaldıktan sonra, “bir zamanlar, eğer bu sözcüğü kendim için kullanabilirsem gençliğimde, benim için önemli olan sadece yüzdü, varsa yoksa yüz... Ama biliyorsun yüzle sevişilmez, bütün bir vücutla sevişilir. Sonra bir gün fark ettim ki artık kadınların başka yerlerine bakıyorum. Bir meme ya da kık da yüz kadar büyüleyici olabiliyormuş...” “Ama,” dedim rahatsız, ne konuşsa sonunda bu sayıklamalara varmasına dayanamadığımdan, “insanlar böyle demiyor, aksine aşktan söz edip duruyorlar, sevmek, sevilmek istiyorum diyorlar.” Rahatsızlığımı anlıyordu...

Öğretmen anlamış mıdır bilmiyoruz ama derhal esasa gelir: “Şimdi sana birleşmenin olanaksız olduğunu söylemem, bunun da kanıtının cinsel birleşme olduğunu söylemem basit gibi gelebilir.” Niçin basit gelsin? *Cinsel birleşmenin imkânsızlığının kanıtı yine cinsel birleşmenin kendisidir* gibi bir paradoksal önerme nasıl “basit gelebilir”?

Lacan avatari bu konuda bir açıklama yapmıyor, sadece Geçgin'in ilk romanında zaten saptanmış olan negatif sezgiyi Geçgin'in ikinci kahramanına bir kez daha bildirmekle yetiniyor: "Sorun da bu. Bir anlamda *deneyim diye bir şey yok*. Varsa da yalnızca ondan da uzaklaştığımızı, asla yakalayamayacağımızı sezdirmek için var." Deneyimin (demek cinsel ilişkinin de) imkânsızlığının bir *tarihi* var mıdır; Ming Hanedanı Çini'nde veya Abbasi topraklarında mümkün müydü deneyim? Hem hangisi sebeptir hangisi sonuç: deneyimin imkânsızlığı mı seksin imkânsızlığı sonucunu doğurur, yoksa seksin kendisindeki yapısal bir engel mi her türlü deneyimi en baştan sakatlar? "Ne dediğini tam olarak anlayamasam da," diye devam edecek Fikret, "içimde bir yere dokunmuştu":

... hem de kana karışan bir zehir gibi. Bana şunu mu demek istiyordu, sen de bunu öğreneceksin, şimdi gençsin ama yaşaya yaşaya aslında sana hiçbir şey öğretmeyen bu bilgiyi sonunda kavrayacaksın. Neyi? Her şeyin boşuna olduğunu mu? Ne insanın içinde ne de dışında hiçbir şeyin olmadığını, sonunda insanın yaşama ilişkin varıp varabileceği yerin kabul edilemez, katlanılamaz boşluğunu mu?

Şu var ki Fikret'e bu "zehirli" sezgi ilk kez Ankaralı Lacan'dan mı geçmiştir, çünkü Fikret'in önceli olan "isimsiz", *Kenarda*'nın o son gecesinde, Beşiktaş rıhtımında, önünden karanlık içinde geçen bir gemi hayaletine bakarken zaten "adı gibi" bilmiyor mudur bunu? *Gençlik Düşü*'nün bir zaafı varsa eğer, bir dizi parçası olarak zaafı, ilk romanda kahramanın tamamını tek bir "tez" olarak üstlendiği birçok seziş ve düşüncenin bu ikinci parçada ayrıştırılıp, geri çekilip, sonra da tekrar birer "hipotez" olarak, sınanması gereken (ama burada sınanamayan) birer soru olarak sunulmasıdır. (Ama bunun niçin böyle olduğunu biliyor değil miyiz? Dönüliyordur, Şey'in çevresinde.) Böylece bir üçüncü adıma, artık "son" olması istenen, döngüye son vereceği umulan bir ilave adıma ihtiyaç doğar.

Son Adım'ın Ali İhsan'ını da sonuçsuz cinsel ilişkilerini hatırlarken buluyoruz (ya da yazıcısı onun adına hatırlarken, çünkü özneye hep "sen" diye hitap edilir). Eskişehir'de "yatakta" birlikte şiir ve Zerdüş okuduğu ama sonra ayrıldığı insanı görmüştük. Sonra da biri olur: "Yirmi yedi yaşındayken, burada İstanbul'da, [eskiden]

üniversite zamanlarında içte içe, uzaktan hoşlandığın bir kızla karışlaştın. Bu karşılaşmayı bir fırsat olarak düşündün. (Neyin fırsatı? Belki nihayet *bir yaşam kurabilmek*, sevebilmek, *bir erkek olabil-mek...*) Beş yılı birlikte geçirdiniz. ... Ama ikinizin de beklediği gibi olmadı.” Elinizdeki kitabın başından beri izlediğimiz Kafka gelgiti burada da karşımızdadır: tıpkı adamın kendisinde olduğu gibi “her zaman çoktan kaçırılmış” ama yine de her an dipdiri bir ihtimal. Aile/“erkeklik”/mazbutluk randevusu kaçırılmış olsa bile, bunların garantörü hâlâ dimdik, Ankaralı Lacan “dikeylik” bahsinde ne demiş olursa olsun. Alisan, babaanneyle yaşadığı evdedir:

Akşamları ya da geceleri hayal kurmaya çalışıyorsun. Bir kadını hayal etmek istiyorsun, Ama kafanın içindeki sis buna izin vermiyor. Kadın da bu sisin içinde ... Arzunda bir eksilme yok. Bazı günler dikilen organının saatlerce inmediği oluyor. On beş yaşındaki, yirmi beş yaşındaki dikilmelerden bile farklı bu, hiç olağanmış gibi gelmiyor sana, denetlemekte güçlük çekiyorsun. Arzun –olağan ya da değil ama çok daha güçlü– orada duruyor. Ama bir kadına mı sesleniyor, yoksa kendi kendine eşelenmekten hoşnut mu, emin değilsin. Bir kadına sesleniyorsa bile ondan kadına giden yol yitirilmiş gibi.

Bu noktada Lacan’ın mukallidinden önce kendisini hatırlamalıyız: “Hamlet kendi arzusunun yolunu yitirmiş adamdır.” Arzu oradadır, ama nesnesizdir: tatminkâr bir kendi kendini tatmin için bile “sislerin arasından” çekip alabileceği, gözünde sabitleyebileceği bir resim, bir imge yoktur. Frenhofer’in yapıtında, sisin, yıkıntının altında bir “ayak” belirliyordu, bir fetiş imgesi, çizmesiz de olsa – burada resimsizlik, hedefsizlik topyekûndur ve her türlü doğrultuyu da anlamsızlaştırır: “Kalkmış organına bakıyorsun. Bir yön işaretiymiş gibi dikilenin ne dediğini çok iyi anlıyorsun: sen asla kendi üzerine kapanamazsın.” Mastürbasyon yetmemektedir, hatta imkânsızdır, çünkü arzusun odaklanabileceği bir “fantezi” yoktur, yok gibidir. Yön işareti aynı anda her yeri ve hiçbir yeri göstermektedir.

Son Adım’da Geçgin’in kahramanını en hayatsız noktasında buluruz. Bıkkınlık ve küçümseme had safhadadır. Bu bir düş kırıklığıysa eğer, kırılmış düşün ne olduğu, tam ne zaman ve nasıl kırıldığı bile seçilememektedir o farksızlaşmış yıkıntıların arasında. Romanın ilk yarısının çeşitli yerlerinden aldığımız cümleler:

Kendine acıyorsun ... boktan bir işte çalışıyorum. Para hırsın yok belki, ama başka bir hırsın, isteğin, arzun da yok – ya da öyle diyorsun ... tiksiniyorsun. Ama hiçbir duygun uzun sürmüyor, içinden hızla, elektrik akımı gibi geçiyor, sonra bir hissizlik içinde sönüyor ... Bir zamanlar senin için soru *yaşamum nasıl başlayacak*'tı. Ama sen farkına bile varamadan *yaşamum ne zaman sona erdi*'ye dönüştü. Nasıl oldu bu bilmiyorum diyorsun, içimde bir şey kırıldı, çatladı. Ama nerede, nasıl? ... o ânı bulmaya çalıştıkça hep daha geriye gitmeye çalışıyorsun, geriye, gençliğinin başlangıcına, ergenliğe adım attığın zamana, çocukluğa, hep daha geriye. Bazen onun kendinle birlikte doğduğunu (yoksa senden bile önce mi?) sonra belli bir zamanda içinde yeniden ortaya çıktığını düşünüyorsun. Ama işte ne zamansa bu, sen farkına bile varamadan olmuştu. O zamana kadar önünde bir yaşam olduğunu düşünüyordun. Kendinde adlandıramadığın bir şeyi, kuyruk sokumundan ensene kadar yükselen bir titremeye kendini hissettiren bir gücü hissediyordun ... Niçin böyleyim, diye soruyorsun, neyi göremedim? Yapamadığım, beceremediğim şey ne? ... Bir kötürümlük, ama kötürümlük dediğinin gerçekte ne olduğunu dahi bilmiyorsun. Bir yıkım duygusu doluyor içine. İçinde bir şeyin bozulmuş olduğunu duyuyorsun ... Bunu nasıl onaracağını bilmiyorsun. Onarılabilir mi? Yoksa bu noktayı geçtin mi? Sana öyleymiş gibi geliyor: içinde bir şey onarılmayacak biçimde bozuldu. Bir üzüntü yükseliyor içinden. Bu üzüntü kendine yönelik, kendin için – artık geri gelmemecesine yitmiş bir şeye duyar gibi– büyük bir üzüntü duyuyorsun. İçinde bir şey titriyor. Kalbinin derinliklerinde biliyorsun, iyi bir âşık, iyi bir sevgili, ya da buna ne ad verilirse, iyi bir eş olabilirdin. (italik özgün metnin)

“İçinde bir şey titriyor”: bu titreyiş, bildiğimiz Kafka sarkacının gelgidir: yazıya dönmek için “Kadın”ı bırakır, sonra hemen tekrar Felice’yle nişanlanır, iyi bir eş, bir aile babası olmaya niyetlenir, sonra tekrar... Buna biz *romansal nabız* da diyebiliriz: bir romanın yazılması (başlamakla yetinmeyip devam da etmesi) için gerekli olan *asgari* arzu çarpıntısı, bütün ekstrasistoller veya aritmileriyle birlikte. “Olabilirdin”: bu yeis sözcüğü (belki “üzüntü” burada daha iyi, kaçırılmış fırsatın deyimi olarak) arzunun ve hipotetik nesnesinin hâlâ bir görünüp bir yiten hayaletimiz gibi Alisan’ı rahatsız etmeye devam ettiğini hissettirir. Taze romansal içeriklerin dahil edilmesini (üretilmesini) sağlayan da bu nabızdır. Genç adam kötü bir şey söyler önce (“arzun yok”), sonra hemen şerh girer: “*ya da* öyle diyorsun.” Tik tak, tik tak, tiki tak... İşte tam bu noktada, bu vazgeçiş ve

karama ânında Alisan'ın önünde yeni bir durum belirir.

Artık çok da genç olmayan adam (en az kendi yazarı yaşındadır) çoktan geri çekilmiştir bu noktada: *Son Adım*'da, ilk romandaki, hat-ta ikincisindeki kadar bile doğa imgelerine yer yoktur: toprak gö-rünmeyi reddeden duygusuz hayaletindir. İşte tam bu kuraklık ânın-da bir “sevgi” gelip Alisan'ı bulur. Alisan önceki romanların duyar-lıklarından istifa ettiğini çoktan ilan etmiş, babaannenin kasvetli, sevgisiz bakıcılığını üstlenmiştir bu noktada. Sonra apartman dai-resinin karşı kapısında bir kadın yüzü belirir, ilgili, kaygılı bir yüz. Komşu kadın, hastaya elden geldiğince yardım etmeye çalışmakta-dır. Organı elindeyken bıraktığımız Alisan'ı heyecanlanmış görürüz bu noktada. Yaşlı kadına gerekli yardım yapıldıktan sonra, akşam bir kez daha zil çalınır:

İkinci kez çaldığında uzandığın yerden isteksizce kalkıyor, kapıyı aç-maya gidiyorsun. Komşu kadın. Önce ne diyeceğini bilemez gibi sessiz ka-lıyor, sonra “Merhaba” diyor. Hafif bir makyaj yapmış, üzerinde krem ren-gi, yuvarlak yakalı bir bluz, uzun, ayaklarına kadar inen, bol, kahverengi bir etek var. Renkli başörtüsünü –yoksa türban mı? herhalde türban bu– çe-nesinin altından boynuna dolamış. Dünkü halinden eser yok, özenle giyin-miş, gözlerinde belli belirsiz, yanıp sönen bir ışıltı var. Kapıda çekingen, *her an gidebilecekmiş gibi kararsız* duruyor. Bir şey istiyor bu kadın, diye düşünüyorsun. İçeri buyur ediyorsun, kısa koridoru alırken gözlerin önünde giden kadının kalçalarına kayıyor. Geniş kalçaları var. (abç)

Tam da bu sevimsiz adamın eski hislenişlerden vazgeçmiş, babaan-nenin yüküne razı olmuş gibi durduğu anda, karşısına bir ilginçlik, bir parıltı çıkmıştır, bir “ışıltı”. Arzu, sevgi, seks – bu dağınık yöne-lişler birdenbire komşu kadında birleşecek gibidir. Nitekim sevişir-ler.

Alisan'ın yazıcısı bu kader ânında (türbanlı kadının adı da “Ka-der”dir) biz okurların, biz iyi insanların, bu tatsız adama kolay bir sempati duymamıza izin vermiyor. Küçük hesapların içinde buluruz Alisan'ı: “Salona geçiyorsun, geçerken herhangi bir iz kaldı mı diye bakıp araştırır gibi kısa bir süre kapı eşiğinde duruyorsun. Birden aklına berbat düşünceler doluyor. N’aptım ben, diyorsun, kadını ta-nımıyorum bile. Ya başıma bela olursa, ya gerçekten kafayı sıyırmış bir ev kadınıysa. Kendini yatıştırmaya çalışıyorsun, Ama aklından

başka şeyler de geçiyor –bunlar korkutucu değil– para isteyebileceğini, hatta böyle geçiniyor olabileceğini bile düşünüyorsun.”

Bununla birlikte bir bağ kurulmuştur; önceki ilişkilerden farklı olarak, Kader durumuna uzun pasajlar hasredilir; diziye bir önceki bölümde, Ankaralı öğretmen eskisi tarafından “zerk edilmiş” Lacancı zehrin etkinliği asıl burada sınanacaktır. Çünkü yukarda değindiğimiz o üç yöneliş, arzu, sevgi ve cinsellik, normal ya da sağlıklı bir aşкта olması beklendiği gibi, sahiden birleşiyor mudur? Önce arzu vardır, karşıdaki arzu işareti (“ışılta”) tarafından uyandırılmış görünen cinsel istek. Şu var ki arzu sadece bedenden, seksten (“geniş kalça”) ibaret değildir. Hemen her zaman karşılıklı *konumlanmayla*, öznenin simgesel düzen içindeki yeriyle ilgilidir ve sorularla birlikte doğar: benden ne istiyor, bende ne görüyor. Kader, “kocam dört yıl önce öldü,” demiştir, “o öldüğünden beri hiç kimseyle olmadım.” Alisan’ın yanından izleyelim: “Niçin o zaman şimdi, niçin ben? Aslında belki asıl sormak istediğin: benden ne bekliyorsun?” Zevk ve tatmin böyle sorularla orasından burasından didiklenir: “Kader gittikten sonra ... doygun hissediyorsun. Daha doğrusu ne kadar doygun hissedebilirsen o kadar ... Merak ediyorsun, o da doygun mu hissediyor? Hissetmiş olduğu şeyden memnun mu?” Böyle böyle güve yeniği gibi olur haz, tatmin, rahatlık. Çünkü aynı pasaj içinde ne çok “hissetme” sözcüğüdür bu, sadece kendi doğru olmayışını ortaya koyan.

Arzu böyle, hep kendinden kuşkulu, yolunu yitirmiş, hep soran. Peki sevgi, aşk? Vardır, ne ki adamın tarafında değil, kadının tarafında. Bu noktada Lacan’a, ama avatarına değil de kendisine dönmeliyiz. Bir aşk tarifi yok değildir: “Sende olmayanı vermendir aşk, sahip olmadığını armağan etmen.” Bu paradoksu bütün çağrışımlarıyla birlikte alalım: âşık, en başta, kendi *eksikliğini*, demek arzusu-nu açığa vuran, karşı tarafa bildirmekten geri durmayan kişidir. (Felice’ye mektuplarında boyuna kendi sıskalığından, “solucan gibi ince” olduğundan söz eder Kafka; kadının dikkatini yetersiz bedene çekmeye çalışır.) Lacan bu ilk tanımı daha “normal” görünen bir başka önermeyle tamamlamaya, bir bakıma paradoksu ehlileştirme-ye de girişmiştir: aşk karşılıklıdır, seven sevdiğinden aşk talep eder – o eksikliği telafi etmek için. Bu açıdan Ali İhsan’ın Kader’le iliş-

kisine baktığımızda ne görebiliyoruz; adam kendi arzusunu ortaya dökebilmiş midir?

İlk başta ve ilk bakışta, evet. Seviştikten sonra, Kader kendi evine geçerken, “Ne zaman gelirsin?” diye sorar Ali İhsan: “Fırsat bulur bulmaz gel. Geciktirmeden gel.” Israrında ıctendir. Nitekim: “Kader’in öğleden sonra geleceğini ummuştun, ama saatler geçiyor. Şu âna kadar aramadı da. Aramayı düşünüyorsun, birkaç kez telefonu eline alıyorsun ... Bekledikçe öfkeleniyorsun.” Fikret’in de Ali İhsan’ın da ilişkilerinde, soğuk, kendine yeten, aldırışsız/gönülsüz bir erkek figürü belirliyordu; burada farklı bir durum çıkar: adam istemekte ve istediğini de belli etmektedir. Ama o “ne zaman geleceksin!” cümlesi şöyle devam eder: “Bu telaşına şaşıyor olmalı. Ama vaktimin sınırlı olduğunu hissediyorum demiyorsun, zaman dolmadan önce senden mümkün olduğunca çok zevk almak istiyorum diyemiyorsun” (italik özgün metnin). Arzu, sevgiyi/aşkı kısa devreye uğratarak dosdoğru iştaha, hazza, cinsel dürtüye kaçmış gibidir. Şunu da ekleyebiliriz: aşk, sevgi (bu iki terimi de kullanmak zorundayız) genellikle niteldir, arzudan doğarken “ne” ve “nasıl” sorularını sorar; cinsel dürtüyse özünde nicelikle, miktarla ilgilidir, kendi tekrarlanışları içinde hep “ne kadar” sorusunun peşindedir. Alisan, sınırlı olduğunu bildiği bir zaman diliminde (bir gece, bir ömür?) Kader’den ve bedeninden olabildiğince “çok” haz almak istiyordur.

Adam kadını vaktinden önce elinden kaçırmamak için işin bu kısmını gizler. Bir başka sefer, yattıktan sonra, Kader “ne düşünüyorsun?” diye sorar. Adamsa bu noktada artık “ölü kocayı, sevilen kocayı, yası tutulmuş kocayı” düşünmeye geçmiştir. “‘Bilmem,’ diyorsun, ‘bir sürü şey.’ ‘Bir tanesini söyle ... Bir şeyler söyle bana,’ diyor o içine işleyen sesiyle. Sesinde bir telaş seziyorsun. Güzel bir şeyler söylememi mi bekliyor? Karanlığın dokunuşunu o da mı hissetti yoksa?”:

“Bazen,” diyorsun, “geceleri şu tekli koltukta oturuyor, sessizliği dinliyorum. Sessizlik içinde her şeyi duyduğumu düşünüyorum. Senin uykudaki soluk alıp verişini bile duyduğumu düşünüyorum. Duyuyor muyum sen-ce?” Burada dursan iyi olurdu, ama devam ediyorsun. “Sonra tuhaf bir şeyler oluyor. Bedenime bir uyuşturucu azar azar, yavaş yavaş, ayaklarımdan

başlayarak yayılıyormuş gibi başıma kadar yükselen bir ürperti, keyif veren bir akıntıyı hissediyorum. Esrar ya da sarhoşluk gibi bir şey. Kahkahayla gülmek için kendimi zor tutuyorum.” Ne demek istediğini anlamak için sana bakıyor. Bakışları dikkatli, ne demek istediğini anlamaya çalışıyor. Ama gözlerinde dolaşan ışıltıyı da fark ediyorsun. Tatmin olmuş, memnun. Öyle mi?

Alisan tehlikeli sulara girdiğinin farkındadır. Tam, *sessizlik içinde senin soluğunu duyuyorum* derken, diyecekken, *sadece benimle ilgili bir haz döngüsünün, benden gelen ve bende biten bir haz çevriminin içine düşünüyorum* diye “sayıklamaya” geçiyor. Ne yapmak istemektedir? Kader’i kendi eksikliğine, arzusuna değil de dürtüsüne, hazzına “âşık etmek”, bağlamak mı? Yoksa sadece “doğruyu” mu söylemek? Ama çelişik bir sezgiye de sahiptir o noktada: hem doğrunun bu söylediklerinin içinde bir yerde saklı olduğunu, hem de söylenemediğini anlıyordur: “Böyle sayıklar gibi konuşmamalısın. Ama içinden aslında böyle konuşmak geliyor ... Ne zaman konuşsan hep aynı şeyi hissediyorsun: Söylemek istediğin şeyleri söyleyemiyorsun, söylediğin şeyleri ise doğru dürüst hissetmiyorsun.” Yıkıma götüren bir dürüstlük, üstelik aldanış ve yalandan tam sıyrılmaksızın: doğruyu bulmak yerine sadece yalanı suçüstü yakalayarak. Dolaşık bir Muannit Sahtegi ânındayız: “Giyiniyor. Seyretmenden memnun giyiniyor ... Onu böyle tatmin olmuş görmek hoşuna gidiyor ... Peki ya içindeki bu tatmini bozma arzusu nereden geliyor?” Gerçekten “arzu” mudur bu, yoksa arzudan ayrılmış dürtünün sevgiye uğrayamadan kendi bozguncu, inkârcı, ölümcül döngüsüne kapılması mı? Dürtü ve zevk/tatmin konusuna geçmeden bütün bunlara bir de Kader açısından bakmamız gerekir, çünkü Kader’in girişi Alisan/Fikret/isimsizin ailesinin o sakın, talepsiz kadınlarının durumunu da sorunsallaştırmaktadır.

Çünkü aslında o da o kadınlardan biri gibidir, “gelenekçi” bir formatın içinde şekillenmiştir, “başörtülüdür.” Ama Kader’de bütün işaretleriyle dışa vuran bir arzu olduğunu da görmüştük: gözündeki “ışıltı”, hasta babaanneyi ikinci kez yoklamaya geldiğinde üstüne başına özen göstermiş olması, vb. Arzu sorudur: “ne düşünüyorsun”, benden ne istiyorsun, senin için ne ifade ediyorum. Ama orada kalmaz, doyuma da pürüzsüzce geçer; arzusuyla seks arasında her-

hangi bir çatallanmaya yol açacak bir “cinsel problemi” yoktur. Adam onun zevkini izler: “Son âna doğru sana sıkı sıkı sarılıyor, seni üzerine çekiyor, kendine iyice, sıkıca yapıştırıyor. Boğuk bir ses boğazından yükseliyor. Bu sana bir zevk inlemesindense bir hayvanın çoğunu yutkunmak zorunda kaldığı çığlığı gibi geliyor.” Birkaç gün sonra artık tutmuyordur kendini: “Birden sana iyice sarılıyor, gövdeni çekip kendine iyice yapıştırıyor, bacaklarını kalçalarına doluyor. Sana kenetleniyor. Bu seni şaşırtıyor. İlk kez sen değil, o bir şey yapıyor. Başını geriye atıyor. Kendini kaybederken hafif bir çığlık atıyor. Yarı kapalı gözlerinde gözbebeklerinin yukarıya doğru devrildiğini görüyorsun.”

Karşılıklı arzu, iki eksikliğin bu karşı karşıya gelişi, ve yaşanmış haz, doyum, bunlar Kader’de aşka benzer bir duygu da tetiklemiş gibidir. Aşkın nicelikle değil nitelikle, “yüz” ile, bütünsel, toparlak bir imgeyle ilgilendiği hep söylenmiştir. Ama aşk, yine hep söylenildiği gibi, başka bir şey daha yapar, “nâtıkayı” açar, kişiyi konuşmaya, anlatmaya sevk eder (“fazla konuşmak” diye bir şey yoktur burada, en azından konuşan açısından). Konuşan, bir cevap da bekleyecektir, söylediklerinin anlaşıldığına, mümkünse değerli bulunduğuna ilişkin bir işaret. Kader de bir gün yine bir sevişmeden sonra, “Sana bir şey söylemem gerek,” der, “sırtını yarı yastığa, yarı duvara yaslayarak, yarı dik durumda.” Aylak Adam ile Ayşe’den de hatırladığımız bir iç dökümü sahnesindeyiz, sadece kadın ile erkeğin rolleri değişmiştir:

“... daha önce söylemek istiyordum aslında.” Cümleleri bulmak ister gibi duruyor, sonra kararlı ama yumuşak bir sesle “Şunu bilmeni istiyorum,” diye devam ediyor, “senden bir şey beklemiyorum. Senden beklediğim hiçbir şey yok. Bana karşı herhangi bir sorumluluk duymanı da beklemiyorum.” Söylediği seni şaşırtıyor, böyle bir karşılık beklemiyordun. “Nasıl?” “Beni yanlış anlama lütfen. Olanları düşünüyordum. Aslında *ilk* (sözcüğü arıyor) *günümüzden* beri düşünüyorum. Senden bir şey beklemiyorum derken...” Susuyor, ellerini yardıma çağırıyor. Havaya, gövdesinden biraz uzağa kaldırıyor, hafifçe yumruk yapıyor. Örtünün altından bir memesi açığa çıkıyor. Loş ışıktaki parlıyor. Örtüyü çabucak yeniden üzerine, omuzlarının hizasına çekiyor. “Her şeyin biraz tuhaf geliştiğinin farkındayım. Ama bu olanları düşününce, “diye sürdürüyor, “çoktandır yapmak istediğim bir şeyi yaptığımı anlıyorum. Önceden ne olduğunu, nasıl yapacağımı bilmi-

yordum. Sonra karşıma sen çıktın. Bu nasıl oldu bilmiyorum, ama iyi ki oldu. Şimdi anlıyorum ki aslında ben istediğim için oldu. Bu ilişkiyi ben istedim.”

Alisan bu noktada kendinden bekleneni yapar (Kader’in değil de bizim beklediğimizi): *Nasıl yani*, der: “bir erkekle birlikte olmaya karar vermiştim, sen karşıma çıktın, seninle oldum mu demek istiyorsun?” Kadının doğru sözcükleri bulması için belki de böyle bir kötü niyetle karşılaşması gerekiyordu: “Niçin kötü biçimde anlamak istiyorsun?” diye devam eder:

“Bu yaptığım benim için hiç basit bir şey değildi. Hâlâ değil. Söylemek istediğim başka. Çok uzun süredir uykuda gibi yaşıyordum,” diye sürdürüyor, “üzerime ölü toprağı serpilmiş gibi yaşıyordum. Kendim için bir şey yapmam gerekiyordu. Aslında bunu her zaman biliyordum ... Ama bunu daha yeni fark ediyorum, daha doğrusu bu kararın içimde yavaş yavaş uygulanmış olduğunu daha yeni anlıyorum. Her şeyin bir zamanı varmış, ortaya çıkması için gereken bir zamanı varmış. Eğer kendime ait olan, benim olan bir şey bulamazsam yaşayamayacağımı uzun süreden beri hissettiğimi şimdi biliyorum. Beni anlıyor musun, kendimin olan, sadece kendime ait olacak bir şeye ihtiyacım var ... Çok iyi anlatamadım,” diyor, “ben de çok iyi anlıyor değilim. Ama bunları söylemem gerekiyordu. İçimden çıkması, kendimin de duyması gerekiyordu.” Derin bir nefes alıyor.

Bu pasaj hakkında ilk söylenmesi gereken şey, dilbilgisinin, sözdiziminin kusursuzluğu, demek dilin anlatılan meseleye sadakatidir. Biliyoruz ki Kader’in yanına uğramadığı ODTÜ veya kantinlerinde böyle konuşulmuyor, buradaki aynı düşünce ilerletilirken bile. Demek Kader’in hisleri, düşünceleri, Ali İhsan’ın yazıcısının hiçbir şeyi dışarda bırakmak istemeyen, hiçbir eksiltiye tahammül edemeyen, ancak bütün gerekli tuşlara basarak ilerleyebilen üslubuna “otomatikman” tercüme olmaktadır – belki Ali İhsan her şeyi iyice anlasın da kaçmasın diye (veya sonraki kaçışın kendisi de bir hünere dönüşsün diye). İkincisi, burada olası bir aşkın, güçlü ve besleyici bir sevginin bütün koşulları hazırlanmış görünür: Alisan’ın girişi, Kader’in nicedir uyku “modunda” bekleyen cinselliğini, ama daha önemlisi, bireyliğini, bir “kişi” olma potansiyelini aktifleştirmiştir. Kader böylelikle *seçme* özgürlüğü olan bir tüketici ve seçmen haline de gelmektedir. Aşk organlar arasında değil, yüzler ara-

sındadır: tanıma ve tanınmayla, seçme ve seçilmeyle ilgilidir, kendini böyle bilmek ister, kendi rastlansallığıyla, yüz'süzlüğüyle hiç yüzleşmemek ister. (Mutlaka bir "B" vardır, olmalıdır.)

Ne çare ki roman Kader (hatta Levinas) hakkında değil, Ali İhsan hakkındadır ve o da Aylak Adam'ın arzu mutlakçılığından (1950'ler, modernist ısrarın son demi) çoktan uzaklaşmış, ilgilerin "olumsallığını" kabullenen bir sinizme yerleşmiştir: "... bütün bu olup bitenlerde bir tuhafılık var. Daha önce hiç arzulamayacağını düşündüğün bir kadını şimdi arzuluyorsun. Arzunun gerçekte nereden kaynaklandığını hiç bilmiyorsun. Ama şurası açık, kadın bu halde olmasaydı –babaanneyi kastediyorsun– bu kadın da hiç görmediğin, görsen bile fark etmeden şöyle bir baktığın, sende olasılıkla en ufak bir arzu bile uyandırmayacak komşu kadın olarak kalacaktı." *Son Adım*'da Kader figürünü Alisan'ın gözünden izliyoruz; ona dışarıdan bakan bir üçüncü merci yoktur. (Alisan'ın açmazlarıysa böyle bir üçüncü merciin sunduğu perdede teşhir olur.) Kader, adamın kendi zihinsel serüveninin, ruhsal taklalarının belirginleşmesini sağlayan bir arka plandır, bir zemin. Adamın girişiyle açığa çıkan bireyliğin nicedir "içerde yavaş yavaş olgunlaşmakta olduğunun" da açığa çıkmasını sağlayan yine adamın girişidir. O ağır mayalanmanın bulanık evrelerine, sisli sorularına dair bir betim yoktur kitapta. Resimsel anlamda bir zemindir Kader, önplandaki figürün hareketlerinin daha net belirmesini sağlayan. Bütün koşullarıyla hazırlanmış bir sevginin niçin (ya da nasıl) boşa düştüğünün tanımlanmasını sağlayan. – Böylece yine erkeğe, onun büyük ölçüde öz-tatminsel tatminine, zevkine dönüyoruz. Ama zevk de aslında o kadar sağlam, güvenilir, o kadar zevkli midir?

"Odaya döndüğünde Kader'i giyinmiş buluyorsun, başörtüsünü kafasına sıkı sıkı dolamış. Yeniden ev kadını haline bürünmüş, kaygılı anne, hasta babasına bakan kız evladı. Kadını ikinci bir deri gibi saran bu kılık pek hoşuna gitmiyor." Acaba? Çünkü: "Kadında seni kışkırtan bir şeyler var, yalnızca bu kılığa ait olmayan bir şeyler, kendi derisinin de bir örtü gibi sakladığı bir şeyler." Örtünün kendisi belki pek hoşuna gitmiyordur, ama örtünün altındaki ihtimal hoşuna gidiyordu. Bir adım daha: o ihtimalin ("et") kendisinden de çok, örtüyle *saklanmış* olması hoşuna gidiyordu. Çeşitli örtü katmanla-

rının hep daha da gerisinde kalan şeyle, etin içindeki etle, etin bir arkasındaki etle ilgilidir. Böylece bu sahnelerde tam da varlığın, doluluğun alanındayız sanırken, birdenbire yine “Şey”in çekimine girmiş buluyoruz kendimizi. Kader’in bedeni de yine ancak kaçışları içinde beliren ve belirşleri içinde yitirilen şeyin tecellilerinden biri haline gelmektedir.

Kadının içine, derinlerine dalıyorsun – almak için dalıyorsun. Ama almak istediğin neyse onu aldığını söyleyemezsin. Bu gövde bir yandan sanki senden uzaklaşıyor, hatta yok oluyor. Ayağın kayıverdi, ya da yer altından kaydı da açılan *uçuruma doğru, kadından uzağa, sürükleniyor, düşüyorsun*. Sadece onu alamıyor değilsin, dahası da var, şu his: Bunu hiçbir zaman alamayacaksın, bunu hiçbir zaman elde edemeyeceksin, bu senden her zaman kaçacak, parmaklarının arasından hep kayıp gidecek. (abç)

Şu soruyu sormak zorundayız: burada iyi bir şey mi oluyor, kötü bir şey mi? Alisan’ın istediğini “alamaması” iyi mi, kötü mü? Cevap yalın değildir. Adamın “uçuruma doğru sürüklenirken” yine de asıl bitiş noktasının hep biraz ötesine, “kadının uzağına” düşmesini sağlayan, Freud’da ego kavramıyla eşleşen bir *sağ kalma güdüsü* müdür? Öyleyse Freud’un zaman zaman yapmak zorunda kaldığı gibi biz de “ego için faydalı olan şey, haz açısından zararlıdır” çözümümüyle mi yetineceğiz?⁵ Lacan bu düalizmi reddeder; tek bir dürtü vardır onun için, ama bu dürtünün belirişi çelişiktir. Etik seminerinde dürtünün *das Ding* ile ilişkisini betimlemek için gök cisimlerinin döngüsel hareketini bir model olarak öne sürüyordu: gezegenler her seferinde o eliptik çevrim içinde Güneş’e yaklaşp son anda yine biraz uzağa düşerler. Ölümcül yörüngeye rağmen beka bir problem değildir. Niçin? Çünkü Lacan’da ölüm dürtüsü, romantik bir ölüm özlemiyle, ölüme gidişle değil, tekerrürle, her seferinde yana düşüşle il-

5. Freud’da bu karşıtlığın zaman içinde büründüğü farklı biçimler, bir kararsızlığın sürüp gittiğini gösterir. İlk karşıtlık cinsellikle ego (sağ kalma) arasındadır. Bazı ara formüllerden sonra, ego dürtüleriyle cinsellik aynı kefeye (“eros”) yerleştirilir ve bunun karşısına ölüm dürtüsü/içgüdüsü (“thanatos”) çıkarılır. Bu nerdeyse kozmolojik karşıtlığı temellendirirken, Freud’un kendi zekâsından ve analitik pratiğinden çok, Schopenhauer gibi metafizikçilerden yardım dilemesi ilginçtir. Oysa “Tamamlanabilen ve Tamamlanamayan Analiz” (1938) gibi son yazıları, bu noktada hâlâ içinin hiç rahat olmadığını belli eder.

gilidir. Bu “yan” bölgenin ne hayata ne de düpedüz cansızlığa ait olduğunu başından beri görüyoruz: Geçgin’in deyimiyle canlı ölünün dünyası.

Alisan kendi gündelik sağlığının şartlarını iyi tanımlamış gibidir: “Kadın zevk alıyor mu? Bunu düşündüğün yok ... Sense tuhaf bir durum içindesin, bunun için azgınlıktan başka bir sözcük aklına gelmiyor, ama yine de bu azgınlıkta soğuk bir şeyler var ... Kendini bu soğuk azgınlığa bırakıyorsun.” Ve:

Bir azgınlık yeniden omurga kemiğinin boyunca içinden kayıp geçiyor. Kadının gövdesini tıka basa doldurmak, yapmak istediğin bu. / Ama doygunluğunun altında onu bir şey rahatsız ediyor. Doymamışlık değil. Bu etli, dolgun gövde hoşuna gitti. Kadında canlı olan bir şey var. Tutukluğuna, kapalılığına, bedeni sarımsı bir toz gibi kaplayan solmuşluğuna rağmen yaşayan bir şeyler var. Aslında bu gövde çok hoşuna gitti. Eğer sürerse –böyle, bu biçimde sürsün istersin, ama sürebilir mi?– hazzının giderek artacağını bile düşünüyorsun. Yine de arzunda tüm azgınlığına rağmen soğuk bir yan var. Ters, eksik bir şey var. Hatta hissettiğin azgınlığın bu terslikten kaynaklığın şüpheleniyorsun ... Sanki dokunduğun, dokunmak istediğin şey parmak uçlarına değer değmez yok oluyor.

Bu “azgın” sevişme, tıpkı başarılı bir öz-tatminde olduğu gibi, hep bir nihai tatminsizlik noktasına, tatminle tatminsizlik arasındaki farkın silindiği bir “soğukluk” bölgesine yönelir: hep kaçırılan bir şey vardır ve asıl şeydir. Ama arzunun ertesi güne sağ çıkmasını, büt-bütün yeise kapılmayıp faaliyete devam etmesini sağlayan da, bütün öz-tatmincilerin bildiği gibi, o tatsız soğukluktur. İlişki bu minvalde gidecek gibidir. Ta ki Kader ona “senden bir şey beklemiyorum,” diyene kadar: “Senden beklediğim hiçbir şey yok. Bana karşı hiçbir sorumluluk duymanı da istemiyorum.” Alisan afallamıştır, işkillenir, huzursuz olur:

Senden hiçbir şey beklemiyorum demesi senin üzerinde tam tersi bir etki yapıyor, sanki eskisinden çok daha fazla, çok daha farklı biçimde bir şeyler bekliyor. Senden artık şu ya da bu sorumluluğu değil, bütün bir sorumluluğu istiyor. Kadının bu kendine en egemen, bağımsız görüldüğü, öyle konuştuğu anda kaderi senin elindeymiş, kaderini sanki sen belirleyecekmışsin gibi hissediyorsun. Ne tuhaf! Onu sanki rasgele bir akıntı getirdi. Şimdi sanki bıraksan yeniden rasgele akıntılar içinde sürüklenip gidecek.

Şöyle söyleyelim: Ali İhsan için aynı anda bütün ziller, bütün alarmlar çalmaktadır: derse gir zili, ama dersten hemen çık zili de. “Kadın” tam en fazla, en boğucu görüldüğü noktada, tıpkı Ophelia gibi akıntıya kapılmış sürüklenmeye başlar, iyi, yücelmiş, değerli, etsizce, maddesizce güzel görünür, hayaletleşmek üzeredir. Ama işte yine tam bu anda tuhaf bir kuvvet kazanır, boğucu bir basınç. Ve galiba Alisan için de asıl zil burada çalar: sorumluluk. Etten de boğucu.

Erken, vakitsiz hamleler başlıyor bu noktada; ancak “kaçış” ve “acelecilik” terimleriyle tanımlayabileceğimiz bir yuvarlanış. Çünkü bütün ikirciklenmelerine, duraksamalarına, küçük hesaplarına rağmen, Geçgin’in adamlarında da “sekse kaçış” denebilecek bir acelecilik, belki bir hak etmemişlik yok mudur? Bu “prematürelilik” bahsinde Kafka’ya kulak verebiliriz. “Zürau Aforizmaları”nın (1917, Ekim) ikincisinde şöyle yazar: “Bütün insan hataları sabırsızlıktır, metodik olanın prematüre kesilmesi, görünen bir şeyin görünüşte kapatılması.” Üçüncü not: “Bütün öbürlerinin kaynağı olan başlıca iki insan günahı vardır: sabırsızlık ve miskinlik. Sabırsızlıktan ötürü Cennetten kovuldular; miskinlikten ötürü geri dönemiyorlar. Ama belki de aslında tek bir büyük günah vardır: sabırsızlık. Sabırsızlık yüzünden kovulmuşlardı, sabırsızlık yüzünden dönemiyorlar.” Böylece miskinliğin antitezi olan çaba da aceleci çaba olarak belirir: bütün “Cenneti” arayışlarımız ve buluşlarımızda oraya erken varmış ve onun o olmadığını da –eğer yalancı veya ahmak değilsek– görmüştüzdür. Kafka’nın bildiği hayatta bu ikisi bir orta noktada, bir “makullük” noktasında birleşmez: çaba hep işgüzarlıktır, ama çabasızlık da sadece bir başka acelecilik tarzı – ses çıkarmazsak pürüzsüzce oraya yönlendirilebileceğimizi hissetmek istiyoruzdur.

Alisan’da da bu türden bir aculluk sezilir. İlişkinin sonuna bir an önce, ama aslında *bir yere varmadığını* ilan etmek üzere hemen varmak ister gibidir (ya da “ikizinin” oraya da ondan önce varmış olduğunu). Bir yandan, kendi “atalarının” (isimsizin ve Fikret’in) haz açığını kapatma, yitirilmiş zamanı telafi etme çabasıdadır; soğuk hesapların içinde, ama gözü kapalı gider sekse, koşar adım. Bir yandan da orada bir şey olmadığını anladığında rahatlayacaktır sanki. Oysa Kader figürü, yalpalayarak da olsa sevgiye, hatta aşka gitme, aşka kaçma fırsatı da yaratmıştır. Alisan da öyle der, *kaçalım* der,

her şeyin nafileleştigi noktada. Ama hayalinde der: “Kadınla bir geleceği gözünün önüne getirmeye çalışıyorsun. Ama bu şimdiki biçimden başka bir biçimi düşünemiyorsun bile. Hayal gücün seni öteki uca fırlatıyor. Kader’e kaçalım, çekip gidelim buradan dediğini düşünüyorsun. Birlikte kaçılırsunuz, dünyanın başka bir yerine, başka bir iklime, tüm bildik şeylerden uzağa – kaçılırsınız.” Terim üç kere tekrarlanır (“fırlatma” sözcüğüyle birlikte): Kader’le ilişkisinde bir “prematürel” olduğunu Alisan da kavıyor gibidir. “Uç”lardan söz edilir. Bir uçta şimdiki durum vardır, “tüm bildik şeyler” – bunlara artık katlanamayacağını hisseder. Peki karşı uçta, tembel/sabırsız “hayal gücünün” onu “fırlattığı” öbür uçta ne vardır, kaygısız bir beyaz sayfa, ferah bir bilinmezlik mi? Oysa asıl bilinmezlik, *kaygılandırıcı* bilinmezlik, iki ucun arasında kalan bölgede ortaya çıkmıştır: ötekinin öngörülemeyen arzusu, soruları, yabancılığı. Alisan gibi hep kendini “duymuş” bir özne için katlanılmazdır bu yabancılık, bu *şimdiki* öngörülmezlik. O da kendini *geleceğin* temiz, berrak bilinmezliğine atar. Ne olursa olsun, ancak kaçış “modunda” tasarlayabilmektedir ilişkisi: ona kaçış, ondan kaçış.

Lacan’ın Hamlet hakkında söyledikleri burada bir güncellik edinmiyor mu: “Böylece Hamlet için randevu her zaman çok erkendir, dolayısıyla erteler. Ağırdan alma, geciktirme, tragedyanın özsel bir boyutudur. Buna karşılık harekete geçtiğinde de her zaman fazla erkendir. Ne zaman hareket eder? Olaylar evreninin içindeki bir şey birdenbire ona seslendiğinde ve sanki ona muğlak, ikizanamlı bir açılım sunar gibi olduğunda: burada, özgül psikanalitik terimlerle bizim başarı boyutuna kaçış [*fuite*] dediğimiz şey girmiştir işin içine.”⁶ Sadeleştirelim: sırf oraya varmamak için, bir an önce tam oraya koşarız: oraya gidişimiz, oradan kaçışımızdır. Ama oraya varılabiliyor mu, erken veya geç?

Kader’in içdökümü Ali İhsan’da karmaşık bir tepkiye yol açmıştır. Kadının “çoktandır yapmak istediğim bir şeyi yaptım, aslında ben istediğim için oldu, ilişkiyi ben istedim” sözüne, alaycı bir sesle, “yani herhangi biriyle beraber olabilirdim, karşıma sen çıktın mı de-

6. J. Lacan, “Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*” (1959), *Yale French Studies*, no. 55/56, 1977.

mek istiyorsun” diye cevap verir önce. Ama bu çıkış onu etkilemiş, onda saygıya benzer bir duygu uyandırmıştır.

Kadının sözlerini düşünüyorsun. Bu sözler sana dokundu. Bunu yok sayamazsın. Hatta kadına karşı bir hayranlık duymana neden oldu, bunu da kabul etmen gerek. Şimdi böyle –biraz huzursuz, ama aynı zamanda düşünceli– hissetmende bu sözlerin payı yok mu? Ama bu sözlerdeki anlamı (ya da *çağrısı* mı?) birbirine örülmüş bir ipler yumağı gibi algılıyorsun. Kadın kendi hayatını istediğini söylerken bu sözlerde, ipin içinden geçen başka renkteki bir ip gibi –daha soluk renkte, daha ince bir ip, ipçiklerden biri– bu hayatın tam şimdi senin eline bırakılmış olduğunun bir yankısını işitiyorsun. Sanki onun yaşamına karar verecek olan sensin. Ama başka bir şeyi daha işitiyorsun: söz konusu olan sanki asıl senin yaşamın, bu sözlerde asıl sana söylenen bir şey var. Eline bırakılmış olan sanki asıl senin kaderin, elinden geri gelmemecesine kaçmak üzere olan asıl o. (*abc*)

Kendi tepkilerini ayrıştırmak ve tanımlamakta Ali İhsan’ın üstüne yoktur. Önce bir gurur incinmesi yaşar: ne yani, ben herhangi biri miyim! Sonra, muhatabını anlamaktan çünkü onda kendi benzerini bulmaktan gelen belli bir *narsist* hayranlık: Alisan da hep kendi koşullarından bağımsızlaşmak, kendi kendisinin yaratıcısı haline gelmek istemiştir. Bu özdeşleşme ilkin bir ilgi canlanmasına yol açar, aşka dönüşmeyen ama şefkatsiz de olmayan kısmi bir arzu kıvılcığı. Ama sonra bunalır: “Senden artık şu ya da bu sorumluluğu değil, bütün bir sorumluluğu istiyor.”

Yukarda Kader’in sözleri için “çağrı” sözcüğü de kullanılmıştı: Geçgin’de bu terimin hemen her zaman *vazife* düşüncesiyle bittiğini biliyoruz. Alisan kaçmayı düşünüürken bu birden bastıran sorumluluktan mı sıvışmayı düşünmektedir? Ama tam da bu yükü ona hissettiren Kader’e de “gel birlikte kaçalım” demeyi geçirmiştir içinden: hazzın “tüm yeryüzü boyunca sürmesini” sahiden ister gibidir. Lacan’ın endişe seminerinde tartışmanın içine soktuğu aforizmalardan birine başvuralım: “Sadece aşk, hazzın arzuya tenezzül etmesine izin verir.” Hazzın arzuya gönül indirmesini sağlayan tek şey aşktır: aşk yoksa arzu ile haz da kendi ayrı yollarını izleyeceklerdir. Ve “tenezzül” teriminin de belli ettiği gibi, burada daha üstün ve aldırışsız olan da hazdır, başka bir deyişle *dürtü*: etrafa hiç aldırmadan kendi hedefinin yörüngesinde dönen dürtü, bu dönüşten baş-

ka bir şey olmayan haz.⁷

Aşk doğmaz Ali İhsan'la Kader arasında. İki tarafın da hazları, memnuniyetleri vardır. "Arzu" kavramına ihtiyaç duymadan çalışmış olan Freud, bu ikisinin, aşk ile hazzın çok zaman birbirini dışladığını da saptamıştı. Lacan ise yukardaki aforizmasını kısmen ustasının bu iki terimli denklemine karşı masaya sürüyordu: iki değil üç terim vardır ve bunlardan biri (aşk) öbür ikisinin iyi geçinmesini sağlayabilir veya sağlamayabilir. Alisan'da da aşkı önleyen cinsel haz olduğunu söyleyebilecek durumda değiliz. Zevk aşkın sebebi olmadığı gibi, yok edicisi de değildir bu ilişkide. Öyleyse?

Aynı seminerde, yukardakinden hemen sonra, artık özdeyişten "öğretisel geliştirme" aşamasına ilerleyen daha uzun bir "aforizma" da var: "*Benim arzuma giden tenezzülün yolu üzerinde, Ötekinin istediği şey, ne istediğini hiç bilmese bile istediği şey, yine de, zorunlu olarak, benim endişemdir.*" Özneler, muhataplar biraz bulanıyor bu noktada; ama bir *karşılıklılık* durumundan, iki arzunun birbirini itme/çekme durumundan söz edildiği anlaşılıyor. Şöyle çevirelim: karşıdakinin arzusunun bende istediği, hedeflediği şey değil de, bende "kaçınılmaz olarak" bulunduğu, çünkü kıskırttığı şey, benim telaşım, kaygımdır. Ardından düzyazı veya "öğretisel geliştirme" kısmı da gelecek: "Benim hazzımı istediği, demek benden zevk almak istediği ölçüde, kadın bende endişeye yol açar. Çünkü, uzun süredir teorimizin de bize öğrettiği gibi, hiçbir arzu peşinden kastrasyonu getirmeden tatmin edilemez. *Jouissance* söz konusuysa eğer, yani kadın gözünü benim Varlığıma dikmişse, o hazza ancak beni iğdiş ederek varabilir." Lacan'ın burada bir dönem Gerçeküstüçüleri çok ilgilendirmiş olan o "peygamber devesi" figürasyonuna, kendi erkeğini yiyen dişi böcek fikrine fazla bağlı kaldığı söylenebilir. Ama

7. Bu arada arzu şüphelere, çelişiklere boğulmuştur, dört bir tarafa hesap verme durumundadır: kendinin sahici ve güçlü olduğunu hissetmek ister, karşıdakinin arzusunu ne olduğunu merak eder, öğrenmekten korkar, öğrenince irkilir, hazla ilişkisini sürekli ölçer, her an daha uzak düştüğünü hisseder: nadir parlantı ve (aşka benzeyen) kör güven anları dışında, güve yeniği gibi delik deşiktir. Ve boynuna kaçış halinde: kendi bitme ihtimalinden ve en çok da kaygıdan kaçır, kendi çabalamasının mutlaka kıskırttığı endişeden. Endişeye karşı bir savunmadır arzu, ne ki endişeyi çağırır da kendisidir.

gerekli çıkarma ve sadeleştirmeleri yaptığımızda, Ali İhsan'ın "kadının" hazzına duyduğu kızgınlığa da ulaşıyoruz: "Seyretmenden memnun giyiniyor. Onu böyle tatmin olmuş görmek hoşuna gidiyor. Peki ya içindeki bu tatmini bozma arzusu nereden geliyor?" Bir savunma hattı olarak arzunun gedikler vermeye başladığı yerde, endişeye karşı ikinci bir sur kurulmaktadır: bozgunculuk.

Kaçınılmaz bir komedi boyutu da belirir bozgunculukla birlikte. Alisan, ilişkilerinin açığa çıkmasından korkup korkmadığını sormuştur Kader'e. "Komşulardan çekindiğim yok," der Kader, "Dedikodular da umurumda değil. Babam biraz huysuzdur ama benim mutluluğumu ister ... Ama oğlumun tepkisini tahmin edemiyorum. Sert gibi durmaya çalışıyor ama aslında çok hassas bir çocuktur." Alisan, içinden:

Kafanda bir üçüncü sayfa haberi canlanıyor. İkinizin küçük, vesikalık resimleri büyük resmin sağında, alt alta. Büyük resimde ise oğlan var. Gözlerine bant çekilmiş, elleri kelepçeli, çevresinde bir kalabalık, iki iri polisin arasında iyice küçülmüş. *On beş yaşındaki genç zanlı adliyeden çıkarken "pişman değilim" diye konuştu, "namusumu temizledim."* Komik bir son mu olurdu bu?

Aşkın yüceliğinden ve arındırıcılığından coşkuyla söz eden kadim bir geleneğin yanında, hatta içinde, denebilirse nabız aralarında, en çok aşkta belirginleşen bir aptallığı göze batırmadan duramayan ikinci bir tavır da işlemiştir hep. İkinci olması, "şanlı isimlerden" yoksun olduğu anlamına gelmez: Shakespeare'den Tolstoy, Flaubert ve Proust'a, Vüs'at O. Bener ve Oğuz Atay'a kadar, sadece "mizahçı" olarak da nitelenemeyecek birçok yazar, bazen keyifle, ballandıra ballandıra, bazen de acıyla, hatta hınçla, belki en çok kendi eski aşklarını, gençlik düşlerini hedef alan bir *schadenfreude* ile sahnelemişlerdir âşıklarının aptallığını. Bu iki geleneğin buluşma zemininde herhalde *aşkın gözü kördür* gibi bir özdeyiş duruyordur (ama asıl "gözü bağlı" olan, adalet değil miydi). Ne olursa olsun, aşka düşen veya birden kendini aşk sahnesinde bulan kişi, aslında hiç göze almadığı ve başına geldiğinde de belki farkına bile varamayacağı bir ihtimali peşinen üstlenmiş oluyordur: gülünç olmak, daha kötüsü "sıkıcı" olmak.

Lacan'ı da o ikinci, sinik çizginin devamcılarında biri sayabiliriz. Aşka zorlu bir görev, hatta bir kudret atfettiğini (“ancak aşk, şehveti tekrar istek noktasına döndürebilir”) biliyoruz – ama sanki “yapamaz, yapsın da görelim!” der gibi söylüyordur bunu. Öte yandan, o gelenekten bir başka “içgörü” daha süzmüştür: aşkın, evet aptallıkla, ama asıl cehaletle, *bilmemekle* ilişkisi: aptallık aşkın sonucu veya yaşanma biçimi olabilir, cehaletse aşkın koşulu, giriş kapısıdır. Bu düşünce çizgisini, Platon'un aşkla ilgili *Şölen* diyalogu üzerinden yürüttüğü “aktarım” konulu 8. Seminerinde (1960-61) geliştirir. Âşık, ne olduğunu bilmediği bir şeyin peşindedir ve mâşuk da âşığın kendisinde ne aradığını, ne bulduğunu bilemiyordur – alttan alta şöyle bir “romantik” varsayım da yürüyor gibidir Lacan'ın muhakemesinde: bu bağlamda bilgi her zaman *erken* bilgi demektir; cevaba dönüşmeksizin yoluna soru olarak devam etmelidir aşk; cevap, bilgi, her türlü kesinlik – bunlar aşkın çoktan (başlamadan) söndüğünü, kendi taklidine dönüştüğünü ya da fazla kültürelleştiğini gösterir. Komikliğin kaynağı da karşılıklı cehalettir, ama bir simetriye yol açmaz bu: “Birinde eksik olan, birinin istediği, ötekinde gizlenmiş olan *değildir*. Aşkın bütün sorunu da budur. Kişinin bunu bilip bilmemesinin bir önemi yoktur. Aşk olgusunda, yolun her adımında, insan bir *uy(uş)mazlıkla* karşılaşır.” Karşılıklı eksiklikler, karşılıklı “bilmezlikler” birbirine değmiyor, olay mümkünse tatlı bir “yanlışlıklar komedisi” kıvamında, mutluluğu da büsbütün dışlamadan devam ediyordur.

Roman için, anlatı için sonuçları da olacaktır bunun. “Aşka dair hiçbir söylem olamaz,” diyor Lacan, “kişinin [âşığın, Sokrates'in, Alkibiades'in] bilememiş olarak kaldığı duruş noktasının dışında.” Âşık olmak için bilmemek gerekir, anlatabilmek içinse bilmek, şu halde aşksızlaşmış olmak. Sahnedekiler âşıktır, roman kişileri – bilenler, bilgiye erken erişmişler, seyirciler, yazıcılar ve kaşarlanmış okurlar onların hareketlerini, komikliklerini dışarıdan izler. Merakla, zevkle, umutla, imrenmeyle, küçümseme ve hasetle, *schadenfreude* ile. – Peki, karakterin kendisi de anlatıcı ve seyirci kadar “hırtsa”, kendi kendini gülünç buluyorsa, demek erken bilgisini *romanın içinde* yaşıyorsa ne olacak? Alisan, “uzaklara kaçma” hayatını belirttiikten sonra şöyle devam eder: “Komik bir hayal, öyle mi?

Evet, komik. Ama neden? Uçları hayal etmek artık niye komik oluyor? Dünyanın bir ucu olmadığını öğrendiğimiz için mi? *Uzağa, tüm bildik şeylerden uzağa* diye bir şey artık olmadığından mı?” (italik özgün metnin) Bilmenin, “öğrenmiş” olmanın berisine, Cennetsi bir masumiyete ve yekpareliğe kaçış diye bir şey “artık” yoktur⁸: bilgi (“gölge ikiz”) peşinen oradadır, oraya her zaman daha önce varmıştır ve aşk/arzu/haz üçlüsünün boyuna ayrışmasına, çatalanmasına yol açmaktadır. Alisan kaçır, ilk fırsatta kaçır, daha da ileriye, bir başka sorumluluğa doğru.

...

Mutlak Kitap Mallarmé’de ancak bir parça-bütün ilişkisi olarak tasarlanabiliyordu; Kafka’da daha çetinleşti, hiç-her denklemine dönüştü. Geçgin’deyse hiçle her veya ölüyle canlı arasında bir bölgeye hortlak kitap olarak kaydığını gördük – çoktan Şey’in çekimine kapılmış, bitmenin imkânsız olduğu (her bitişin “sahte” görüneceği) bir yörüngeye girmişti. “Kadın” ve arzu da aynı bulanık bölgeye düşer. “Ters, eksik bir şey var. Hatta hissettiğin azgınlığın bu terslikten kaynaklandığından şüpheleniyorsun. Yoksa ölü bir arzu mu bu? Arzu ölü olup hâlâ arzulayabilir mi? Neşem kaybolmuş, diyorsun, sönmüş – ama ne zaman söndü? Damardan akan kanın duyurduğu o canlı olmanın sevinci ne zaman kayboldu? Sanki dokunduğun, dokunmak istediğin şey parmak uçlarına değer değmez yok oluyor...”

Bu sevinçsiz, ölü arzu, hiçbir zaman tam kaybolmadan hayatla hayatsızlık arasında salınmaya, batıp çıkmaya devam edecektir. Her salınıştta bir son edim fikrini de kışkırtarak.

8. “Sırtınız birbirine çevrik yavaş yavaş soyunuyorsunuz. Dönüyorsunuz, yatağın kenarında çıplak ayakla birbirinize bakıyorsunuz. Âdem ile Havva. Bilgi meyvesini yemeleriyle utanç duymaları arasında zamana vurulamayacak bir sürede çok başka bir şeyi görmüş olmalılar.” (SA)

VIII

Tehlikesiz Dönüşler

Mesih ancak artık gerek kalmadığı anda gelecektir, gelişinden ancak bir gün sonra gelecektir, Son Gün’de gelmeyecek, her şeyin en sonunda gelecektir.

KAFKA, *Mavi Oktav Defterleri*

GEÇGİN’İN METİNLERİNDE apokaliptik bir boyutun gittikçe belirginleştiğine, mesela *Son Adım*’dan sonra yazılmış “Yıkımın Tarihi” başlıklı kısa parçada *maşher* motifinin öyküyü ezecek şekilde ağırlık kazandığına değinmiştik. Ama “son” düşüncesi başından beri oradadır, hazırdır, o “adlandırılması güç, kaçak şey”le eşleşmiş olarak faaliyet halindedir. *Kenarda*’nın açılışında, olayların kendisi olmayan “yine de [hepsinin] başlatıcısı, eşlikçisi, nedeni ve sonucu” olan bu şey şöyle tanıtılır: “Ruhun ölmekte olan gövdeyi terk ederken yaşam gücünü kutsamak istercesine son kez ışıması gibi en son anda ortaya çıkabilirdi. En son anda bütün bu dağınıklığa, yaşam denen karmaşa ve çılgınlığa onların asıl nedeni olarak belki de bir düzen verebilecek şeydi.” Son’a, daha en başta, “homeopatik” bir etkinlik atfedilir: her şeyi kendisi bozduysa yine kendisi düzeltecektir.

Burada sadece yazınsal da olmayan bazı tehlikeler belirir. Sonun en baştan tasarlanması (romanın o son için başlatılmış olmasının) yol açtığı bir zaafa *İzafî* dergisinin dikkatli söyleşicisi hemen dikkat çekmişti: saplantılı bir *tekrar* eğilimi. Örneklerini gördük,

ama asıl tehlike orada değil. Bu tekrarlar üç kitap boyunca hep kısım dönüşümlerle, çeşitlemelerle gelir ve tekrarlandıkça bir doğal sürecin, bir organizma ya da metabolizmanın *zorunluluğunu* andırmaya başlar. Eksiltiden, sıçramadan uzak duran, beden hareketlerini taklit etmekten kaçınan bu anti-mimetik üslup, sayfalar ilerledikçe tuhaf, ikincil bir bedensellik kazanır: uykudaki bir gövdenin kalp atışlarını, kan dolaşımını dinliyoruzdur sanki. Tehlikesiz midir? Hayır. Bu ağır dolaşımın bir ânında, yeterince düşünülmemiş, işlenmemiş bir tema, yanlış ya da sahte (“aceleci, miskin”) bir sorun, gelip bir kötü “pıhtı” halinde her şeyi değersizleştirebilir.

Yine de asıl tehlike bu değil. Bir zaafsa eğer, romanlar bu zaafı kasıtlı bir temaya, hatta kurucu temaya dönüştürmeyi başarmıştır: tekrar, “her şeyi bizim adımıza çok önceden yaşayan, her yere bizden önce varan o kurtçuk” olarak girer, gölge varlık, ikiz, Şey. Zaafsa eğer, gevşekliğin, dikkatsizliğin değil, aşırı sıkı örgünündür: hemen her şey birbirine uzanır, birbirine bağlanır, hemen her şey tek bir Şey’in hareketinin farklı açıdan görünümüdür. Asıl tehlike, tekrarın da ardında saklanan daha ciddi tehlike, sonun başa alınmasıyla birlikte bütün yolun, yolculuğun kısa devreye uğraması, temel romansal dayanak olarak “arayışın” hükümsüzleşmesi, analiz/teşhir gücünü yitirmiş bir hünere, bir oyalama tekniğine indirgenmesidir. Önceki bölümde, bu tehlikenin iki önemli temanın da (kitap ile kadın) başında dolaştığını göstermeye çalıştım: ikisi de bir an önce sınanıp “geçersiz” sepetine gönderilecek önermeler gibi görünebiliyordu zaman zaman.

Bu tehlikenin de bir tarihi var. Lukács ve Benjamin’in (farklı yerlerden gelerek) vardıkları ortak yargıyı görmüştük: tastamam içsel yolculuk üzerine kurulu hayal kırıklığı romanlarından *adam çıkmıyor*, bu kitapların kahramanları bir yere varmıyor, “tecrübe” kazanamıyorlar: nasıl başladıysa sonunda da öyleler. Bu karakterlerin en iyi kalplisi (Hikmet Benol) *romansal* sıkışmayı da en iyi hissedendir: *Tehlikeli Oyunlar*’ın hakikat anlarında, bütün o tatlı kadronun, Nurhayat Hanım’ın, oğlunun, Albay Tambay’ın, Sevgi’nin ve Bilge’nin ve tabii en başta da kendisinin, Hikmet’in, yine sadece kendi kafasının içinde gittikçe cansızlaşarak dönüp durmakta olan bir oyunun içsiz, tözsüz şahısları olduğu ve bunlara en başta Hik-

met'in kendisinin inanmadığı açığa vurulur. (Onu seviyorsak belki de bu yüzdendir: "hayal gücü" ancak kendi patırtılı istifasıyla belli bir geçerlilik ediniyordur.)

Geçgin'in kahramanları, en çok da isimsiz, daha en başta böyle bir kısa devreye yakalanma, böyle bir "sabırsız ve miskin" sona erişme ihtimalini hesaba katarak yola çıkmış gibidirler. Başka bir deyişle hesaplıdırlar, aşırı bilirler: Atay'da bile olan o tazelik (yeni bir episod ihtimali) burada başından beri sertçe, şakasızca indirgenmiştir: "Hikâye yoktu... Bunlar ölü bir dilin artıkları..." Bütün romanesk motifler, bir yandan öne sürülürken, bir yandan da tasfiye edilir, temelsiz bırakılırlar. Yine de bütün bu malzeme içinde ailenin (akrabaların, "kavmin") biraz daha farklı, hatta kurucu bir rol oynadığına işaret etmeye çalıştım: bireysel öznenin arayışı, Şey'in çevresinde o sersemlemiş, kamaşmış, soğumuş dolaşmaları, orada, o birey-üstü düzlemde, ailenin tekrarlanan yolculuğunda, kendine bir onay en azından bir sınav odası arıyordu. Üçlemenin ancak son döngüsünde kendini o odanın önünde bulur Geçgin'in adamı. Ama oraya gelmeden önce, son'un, son-Şey'in içsel ayrışmasıyla uğraşmak zorundayız.

Karar ve Bekleyiş

Sorun şu: son bekleniyor, umuluyor mudur, *kendiliğinden* yaklaşıyor mudur, yoksa bir kararın, istençli bir *edimin* mi ürünü olacaktır? Bir şeyin içten içe olgunlaşması ve zamanı geldiğinde gerçekleşmesi midir, Rilke'nin *Genç Bir Şaire Mektuplar*'da önerdiği gibi, yoksa koşulsuz, teminatsız, gözü kara bir "adım" mıdır? *Kenarda*'nın başlarında, edimin değil, bekleyişin nesnesi olarak tanımlanır: "Bir şeyi mi bekliyordu? Bütün yaşamı boyunca bir şey mi beklemişti? Kesin ve son darbeyi indirecek, kapanmayan çemberi kapatacak, ona doğru yaklaşan bir şeyi?" Bu anda yine bir su kenarındadır, kayaların üstünde oturmuştur: "Dalgalar yükselip ayakları dibine çarpıyor, bir hışırtıyla geri çekiliyordu. Hiçbir şey beklemiyordu. Bir şey geldiyse bile gelip ona çarpmış, birlikte yitmişlerdi." Burada açmaya çabaladığımız farka *Kenarda*'nın zıtlık ya da sınır tanımayan, bütün alternatifleri sevgiyle kucaklayan Deleuzecü kamaşması içinde pek yer

yoktur: bir duygudan ötekine, günün kuşluk vaktinden ikindisine geçilir gibi engelsizce yürünür. Yine de bazı tıkanma anları belirir.

Her yerde yaklaşan ama yaklaşıldığı ölçüde uzaklaşan bitimsiz bir sonun varlığı kendini duyuruyordu. Bir son gerçekleşmişti ama gerçekleşmesi bitmiş değildi, öyle ki yaklaşıldığı ölçüde uzaklaşsa da, olmuştu, dahası oluyordu, üstelik olmayı sürdürüyordu. Sanki zaman çizgisi bir sona gelmiş, toprakla birlikte yitip, burada bitmişti. Ama son bitmemişti, kendini bitimsiz bir an, bir şimdi olarak sonsuza kadar yaymıştı: her an bir sona yaklaşıyor, her an başlayan, sürüp giden günde ışığın sönmeden önceki son parıltısı gibi sonun yaklaştığı duyuluyor[du]. Bu sonda, varolan her şey bir son haline gelmişti. Son bir zamana dönüşerek sürüp gidiyordu ... Geriye kalanlar, solmuş yapraklar, kurumuş dallar, yıkıntılar, un ufak olmuş taşlar, molozlar, bunlar bile değil, tanımsız parçalar, adlandırılmaz biçimsizlikler ... ölü zamandı. Hiçbir şeyin gerçekleşmediği, öyleyse bir sonun, ölümün bile gerçekleşmediği, bu yüzden yaşamın eskisi gibi sürdüğü durağan zamandı.

Ama işte tam bu noktada, bu artık iyi tanıdığımız “hortlak” zamanda, önermenin içinde ince bir çatlak belirir, “son” ikileşir – hem de aynı şeyleri bir kez daha söyler görünürken:

Ama diğer yandan bir başka sonu, bir şeyin bir sona yaklaştığını da duyuyordu, sanki çılgınca atılıp duran bir sona yaklaşmış, en sonunda büyük sıçrayışını yapmak üzere bütün sınırlarıyla gerilmişti. Yaprığın yeşilinde gümüş bir yalım gibi parlıyor ... yaban bir hayvan gibi kıpırdıyordu. Gerçek, kesin bir son vardı. Dünyanın bitimsiz sonunu değil ama somut, canlı, bitimiyle tamamlanacak olan, ne olduğunu söyleyemese de zamanı bir başı gövdeden ayırır gibi kesip ayıracak, bir satır gibi inen sonu duyuyordu.

Sahiden “başka” bir son mudur bu, artık “yaklaşıldığı ölçüde uzaklaşan” değil de “satır gibi inen” bir son, “canlı”, ikirciksiz bir son? Tazeliğin, apansızlığın, enerjinin deyimlerinin öne çıkışı bizi böyle düşünmeye itebilir: sınırlar, gerilme, sıçrama, gümüş yalım, yaban hayvan... Ama hepsi, tıpkı önceki kısımda olduğu gibi, “sanki” teriminin egemenliği altına girmiştir; her şey oluyor “gibidir”, hipotetiktir. Ve yine atılan bir adım yoktur, yaklaştığı *hissedilen* bir sondur bu da. Yine de ince bir çatlak, bir ikileşme oluşmuştur son düşüncesinde, bekleyişle karar arasında.

Şu naif soruyu soracağız: son iyi midir, kötü mü? Ve yaklaşması mı daha çok zevk veriyordur, yoksa uzaklaşması, ertelenmesi mi?

Ama önce bu flörtün bazı görünümlerine bakalım. *Gençlik Düşü*’nde ilk kez “karar” terimi kullanılır son-Şey için: “Dönem dönem, araya uzun yıllar giriyordu, kaçınılmaz karar dediğim bir şeye yaklaşıp gibi oluyor, onu bütün gövdemle duyuyordum. İçimde kabarıyor, kanımmış gibi çeperlere saldırıyor, beni kendimden geçiriyordu. Bir şey yapmamı söylüyordu bu karar, ama ne?” Öyleyse kararın yaklaşması mıdır Fikret’i heyecanlandıran, ona zevk veren? Tereddütler belirir: “Bense bir sınır varsa bile onun kenarında oyalanıp duruyor, eşeleniyordum. Ya da belki ben de bir sınırı geçmek üzereydim ama yanlış bir sınırdı bu, geçilmemesi, uzak durulması gereken sınırdı.” Sınır geçilmiş midir, geçilmemiş mi? Geçilmişse mi iyidir, geçilmemişse mi? Lacan’ın gezegenlerinin eliptik yörüngelerini andıran flört devam edecektir. Başka bir pasajdan: “Beklemek gerekiyordu, o da bekliyordu. Peki ama ya o an gelmezse, ya onca beklediği başına gelmezse? Dahası bu bekleyiş içinde o can alıcı an farkına varmaksızın geçip giderse?” Sınır/karar/son: hepsi de Şey’in deyimleri. Ama her zaman çoktan gelip geçmiş, değmeden uzaklaşmış olması mı iyidir, yoksa boyuna yaklaşması, Fikret’i her an teyakkuzda tutması mı? “Yazma” bahsinde de belirir aynı muğlaklık. “Şimdi başla, yaz,” der Fikret kendi kendine, “yazmayı sürdür, olan, ne olduğunu bilmediğin, o, kendini gösterebilir, açığa çıksın.”

Evet, bir karar bu, *tedirginlikle yüklü bir eşik*, bunu geçtiğinde bir şey değişecek, başka bir şey başlayacak. Beni engelleyen ne o zaman? Henüz zamanı mı gelmedi? İyi ama bunun bir zamanı olabilir mi? Diyelim var, peki geldiğini nasıl anlayacaktım? Kendini duyurduğunu varsaysam bile ben onu duyabilecek miydim? Ama belki bu karar benim bile değildi, önceden verilmişti, ben yalnız onun uygulayıcısı olacaktım, dahası bu karar çoktan uygulanmıştı da ben yalnızca onu yinelemesi gerekendim. Bir yandan kitap oradaydı, bütün bu kalın tabakanın derinliklerinde, en derininde, onu sezebiliyordum. Belki bütün bu tabakaları soyamam, hepsinden geçmem, onu çekip çıkarmam gerekiyordu. Her şeyden önce ben denen bu şeyden başlamam, ben olan engelin içinden geçmem, belki de onu ortadan kaldırmam gerekiyordu. ... Bir yandan buradan oraya, kâğıda o kadar uzak, alınamayacak kadar uzak bir mesafe varmış gibi geliyordu ... korkunç ışıık yılları ... Ama aynı zamanda çok yakındı da: ... göz kırpmı süresince bir geçiş. Evet, belki de tersine hafif, uçucu bir devinime, bir tüy hafifliğindeki

devinime bağlıydı yazmaya başlamak. Ağır, taş parçası gibi dibe çöken bir ruhun yine de kendini kurtarmış (ama nasıl?) hafif, uçucu, çok küçük parçasından yükseliyordu yazmak.

Pasajın anahtarı ve yukarda sorduğumuz sorunun cevabı, altını çizdiğimiz cümlededir: tedirginlikle yüklü bir eşik. Haz, zevk, eğlence de oradadır, kaygı da. Fikret aynı anda hem kendi kasvetli “ruhunun” bütün ağırlığını duymalı, hem de her an o çökeltinin içinden küçük, hafif, uçucu bir parçanın kopup yükselebileceğini, harikalar yaratabileceğini hissetmelidir. Ama ne olursa olsun kitap bitmemeli, her seferinde yine tedirginlikle başlansa bile bir türlü sona ermeme- li, bu endişeli arzu o eşikte, o sınav odasında tekrarlanmalıdır.

Geçgin’in kahramanı *üçüncü* romanın içlerine doğru, hâlâ aynı soruyla uğraşıyor, aynı sorundan zevk alıyor gibidir, terimleri yenilemeye bile ihtiyaç duymadan: “Ne yapacağını düşünüyorsun. Bir son, diyorsun, ama bu başı gövdeden ayıracak giyotin keskinliğinde bir son değil, bu ayak süren, sürünen, uzayıp giden, bir türlü bitmek bilmeyen bir son – babaannenin yaşamını mı, kendi yaşamını mı kastediyorsun, belli değil.” Tekrar var, ama fark da var: daha soğuk, daha inançsızca ortaya sürülmektedir önermeler, sanki hemen yanlışlanacağı, boşa düşürüleceği biliniyormuş gibi: “Geri dönmeyecek bir sınıra yaklaştığını ya da bu sınıra doğru sürüklendiğini hissediyorsun. Öyle duyuyorsun ki bu andan sonra her şey aynı kalsa bile yine de hiçbir şey aynı olmayacak. Kimbilir, diye düşünüyorsun, belki bu sınırı çoktan aşmışımdır.” Ve hayıflanma gelir: beceremedim, yazar, oğul, eş ve sevgili olmayı beceremedim. Ama aynı zamanda keskin bir berraklık ânıdır bu, isteğin içsel bölünmesi açıkça tanımlanır: “belki de bendeki bir şey, kendimden bile gizli, hep yenilgi için, tatminsizlik için uğraşıp durmuştur.” Dürtünün arzuya oynadığı oyunu (onu “suya götürüp de susuz getirmesini”) görüyoruz burada: Arzu her seferinde hedefine ulaşamadığı *içindir ki* dürtü kendi sessiz ve kayıtsız zevkine varabilmektedir.

Öte yandan, Geçgin’de arzunun büsbütün devre dışı kaldığı ve saf dürtü hazzı diyebileceğimiz bir şeyin hissedildiği anlar da var, bu hissin anlatılmak veya analiz edilmek yerine *icra edildiği*, oynandığı, bir dilsel şekil haline geldiği anlar. *Son Adım*’ın başlarından:

Tekrarın akan, saldıran, *yükselip alçalan*, sessiz bir inleme gibi uzayan gıcirtısı içinde her sabah aynı eylemlerle, el edilen minibüse, istasyona, ite kaka açılan trenin paslı kapılarından gövdeler kalabalığına, kurşun renkli denizin *yaklaşıp uzaklaştığı* pencere kenarına, hattın iki yanı boyunca *seyrelip yoğunlaşan* tozlu yeşilliklerin içinden beş durak sonra Bakırköy'e, boşalan kalabalıkla birlikte dışarıya, mezarlık duvarının, gerisinde yükselen, tepesinde kargaların uçtuğu dingin servilerin yanı boyunca geniş, düşünceli adımlarla işe. (abç)

Pasajın konusu, *anlatılan* şey, zevksiz, biktırıcı bir rutindir, Ali-san'ın hiç sevmediği bir işe her gün gidip gelişi. (Son adım, bu kısır döngüden çıkış olacaktır.) Ama anlatılan durumun sıkıcılığının ötesinde, başka bir zevk, daha “geniş, düşünceli” bir memnuniyet de cereyan eder bu paragrafta. Önce o *nabız* hareketleri, yükselip alçalmalar, seyrelip yoğunlaşmalar işaret eder bu gizli, kör ve akılsız hazza. Ama asıl, bir kameranın kendi çevresinde dönerek bütün bir sahneyi tek bir sekans içinde çektiği “pan” hareketini andıran o uzun, kesiksiz, ağır ritimli, dalgalanan cümlelerin cömert dilsel jestinde gerçekleşir haz. Anlatılan sıkıcı bir tekrardır – tekrarın zevki, dürtünün hazzı, *söyleyişin* içinde patlak verir ve sözdizimine sızar. Memnun bir cümledir bu, sağa sola bakmaz, hesap vermez. Ama dürtü bütünüyle sorunsuz mudur?

...

Arzu hazza koşar, dürtü kendisi hazdır. Lacan'ı bu yolda izleyenler, arzunun cılız ve sancılı karakterine oranla dürtünün “gürbüzlüğüne”, aldırıışsız hareketine işaret etmişlerdir. Lacan'ın öğrencileri arasında bu farkı en çok kurcalayan “Ljubljana Okulu”dur. Žižek *nesne* kavramı üzerinden tanımlar arzu ve dürtü farkını: “Burada Lacan'ın ünlü ayrımını, dürtünün amacıyla hedefi arasındaki ayrımı aklımızda tutmamız gerekir; hedef, dürtünün çevresinde dolandığı nesnedir, ama dürtünün amacı bu dolaşımın sonsuzca devam etmesidir.” *Objet petit a* kavramı devreye girer: hem arzunun hem de dürtünün nesnesidir, ama her birinde farklı roller edinir:

... *objet petit a*'yı kendi yitirilişiyle örtüşen, tam da yitirildiği anda ortaya çıkan nesne olarak tanımla[dığımızda], *arzu* ufkunun içinde kalmış

oluruz – arzunun sebep-nesnesi, [*objet petit a*'nın] fantazmatik cisimlenişleriyle dolan Boşluktur. Lacan'ın vurguladığı gibi, *objet petit a* aynı zamanda dürtünün nesnesi olsa bile, burada ilişki tümüyle farklıdır: nesneyle yitirilişi arasındaki bağlantı her iki örnekte de hayati önemde olsa da, *objet petit a*'nın arzunun sebep-nesnesi olduğu durumda, kökensel olarak yitirilmiş, kendi kaybıyla örtüşen, yitirilmiş olarak ortaya çıkan bir nesneyle karşı karşıyayızdır; oysa *objet petit a*'nın dürtü nesnesi olma durumunda, “nesne” dosdoğru kaybın kendisidir – arzudan dürtüye geçerken, *kayıp nesne*'den *bir nesne olarak kaybın kendisine* de geçmiş oluruz. Başka bir deyişle: “dürtü” denilen o tuhaf hareketi ittiren, sürdüren şey, yitik nesnenin peşindeki “imkânsız” arayış değildir; *doğrudan doğruya “kayıbın” kendisinin* (yarığın, kesiğın, mesafenin) oynanmasına, icra edilmesine yönelik bir itidir.¹

Ve bu da bizi Geçgin'in “-yordu” kipine, sonlanamayan döngüye, sürüp giden hayaletsi varoluşa getirir:

İşte tam bu yüzden, ölüm dürtüsünü sözde “nirvana ilkesi”yle, yıkıma veya kendini silmeye yönelik bir atılımla karıştırmamalıyız: Freudcu ölüm dürtüsünün, kendini yok etme çabasıyla, her türlü yaşamsal gerilimin inorganik yokluğuna dönme özlemiyle bir ilgisi yoktur; tersine, ölmenin tam karşıtıdır – “ölmesiz” (*undead*) ebedi yaşamın kendisine, *suçluluk* ve acıyla ortalıkta dolanmanın sonu gelmez tekrarcı çevrimine yakalanmış olmak gibi korkunç bir yazgıya verilen addır. Öyleyse Freudcu “ölüm dürtüsü” nün paradoksu, bunun tam da [ölümün] karşıtına Freud'un verdiği isim olmasıdır: ölümsüzlüğün psikanalizde görünme biçimine, tekinsiz bir yaşam fazlalığına, hayat ve ölüm çevriminin, doğma ve çürüme döngüsünün ötesinde sürüp giden “ölmesiz” bir itkiye verdiği ad. (*abc*)

Tehlikeyi hiçe sayan, ama zaten tehlikesiz olan bir döngüden söz ediyor Žižek. Hazla ilgili sonuçlar da çıkacaktır buradan. Erişim değil dolaşımdır dürtünün tatmini: “Bir dürtü, nesnesi Şey'in ikamesi olduğu için tatmin sağlıyor değildir; dürtü bir bakıma, başarısızlığı zafere çevirdiği için tatmin sağlar – dürtüde tam da hedefe ulaşmadaki başarısızlık, bu başarısızlığın tekrarlanması, nesnenin çevresindeki sonsuz döngü, başlı başına bir tatmin sağlar.”² Haz, *dürtü* hazzı (ama Lacan'a göre zaten başka haz yoktur) o sonu gelmez

1. Slavoj Žižek, *Paralaks*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore, 2008, s. 61.

2. A.g.y., s. 64.

döngüde, Çekmece'den Sirkeci'ye her gün aynı "bıktırıcı" gelgitin yaşanmasında belli eder kendini.

Geçgin'in adamlarının mutlaka dışına çıkmak istedikleri, ister göründükleri çevrim de budur, "tekrarın akan, yükselip alçalan, sessiz bir inleme gibi gıcırtyla uzayan" döngüsünden çıkıp "satır gibi inen" bir sona varmak. Niçin? Yeniden başa dönmek, başlatıcı arzuya geri dönmek için mi? Bir hayatın, bir yazı projesinin başdöndürücü tehlike ânına geri dönmek, o *heyecanı* bir kere daha yaşamak için mi? Bu istek vardır, ama başka bir şey de vardır. "Ölmesiz" varoluşun hazzı pürüzsüz değildir. "Ebedi yaşamın, *suçluluk* ve acıyla ortalıkta dolanmanın sonu gelmez tekrarcı çevrimine yakalanmış olmak gibi korkunç bir yazgı," diye betimlemişti dürtüyü Žižek – Avcı Gracchus'un (ve Kolonos'taki Oidipus'un) suçluluk yükünü de tanımlamıyor mu bu sözler? Geçgin'in adamı da bir son adım düşerken tehlike ânına geri dönmek ister; ama bu sadece bir "heyecan" ânı değil, aynı zamanda bir görev bildirim ânıdır. Kırık tablet onarılmalı, hesap kapatılmalı, dayanılmaz yükten kurtulunmalıdır. Şu var ki, *Son Adım*'ın içlerine gelindiğinde bile karar mı yoksa bekle-yiş mi meselesi hâlâ çözülmemiştir.

Ödev ve Kaygı

Alisan babadan kalma dairede babaanneyle yaşar. Aslında "öz" babaanne değildir, dedenin üçüncü eşidir. Üç romanda da farklı figürlerle tekrarlanan bir "üveylik/yabancılik" motifi: kan bağının dolaysızlığını bozan bir eklenti. Bu "sığıntı" kadın figürü ilk *Kenarda*'da belirir ("Dede iyi para kazanmaya başladı. Bahçe içinde iki katlı bir gecekondtu tuttu. Oğlu hamile karısını köyden getirdi. Kendi de yeni bir kadın aldı, evlendi"). İkinci kitapta biraz farklılaşmıştır; küçük Fikret'in evde kazara yangın çıkarması vesilesiyle tanırız onu: "Sonradan bana yangını sorduklarında 'o yaptı' diyerek suçu ninenin üstüne atmaya çalışmışım. Nine dediğimiz aslında dedemin annesiydi. Çok yaşlı, kendi halinde, sessiz bir kadındı. Ölümüne yakın sanki sezmişçesine köyüne dönüp bir açıklıkta tıpkı yaşadığı gibi sessizce ölene kadar bizimle yaşamıştı. Tek sözcük Türkçe bilmezdi, ben de onun dilini bilmezdim ... Dediklerine göre üzerime

titrermiş.” Burada kadın soydandır, üstelik çocuk sevgiyle hatırlar onu: “ağrıyan dizlerinde tatlı uykulara daldığımı çok iyi anımsıyorum”. Yine de bir adım uzaktadır, “asıl” babaanne değil de büyük-babanın annesidir ve bu küçük mesafe bile onu hemen evdeki “olağan günah keçisi” haline getirebilmektedir.

Son Adım’da bu uzaklık daha da belirginleşir ve babaanneye karşı bir hoyratlık biçimini alır. Hayır, gündelik ev-içi ilişkilerinde yaşlı kadına kötü davranmıyor, saygısızlık etmiyordur Alisan.³ Bir karşılıklı bakım ekonomisi yerleşmiş gibidir. Ama soğukluk, içten içe küçümseme ve sevgisizlik anlatımda iyice vurgulanır.

Temizlik babaannenin hayatı boyunca yaptığı iş olmuştur. Liseye geçtiğinde bile onun hâlâ temizliğe gidip geldiğini anımsıyorsun. Belki çocukluğunda ona ilişkin tek bir anı parçasına bile bu yüzden sahip değilsin. Kadın evde hiç olmamıştı, ya da belki evde olduğunda bile yokmuş gibiydi. Ama doğru olamazdı bu. Annenle aralarındaki çekişmeleri hatırlıyorsun. Birkaç olaylı günü de. / Aslında dedenin üçüncü karısı ... Dede, on sekiz yaşında bir delikanlıyken İstanbul’a göçen oğlunun yanına gelmiş, burada bir fabrikaya işçi olarak girmiş. Oğlunun o sırada köyde, çocuklukları zaten beraber geçmiş bir sözlüsü varmış, bir yıl sonra evlenip karısını (annen) yanına almış. Çalışkan olan dede, patronun gözü onu tutunca birkaç yıl içinde ustabaşılığa yükselmiş. Babaanneyle tanışması da bu sayede olmuş. Bir gün patron evinde yatılı kalıp ev işlerini yapan bir kadından söz etmiş ona, sizin oralı demiş, bizim evde yatıya kalıyor, kimi kimsesi yok, bizim hanım yere göğe sığdıramıyor, sessiz, iyi, ağırbaşlı bir kadın. Bunları buluşturmuş, aralarını yapmış. İkinci görüşmede konuşmuşlar, hemen evlenmişler ... Böylece dördü [dede ve karısı, baba ve anne] bir arada, aynı evde yaşamaya başlamış. / Başka? Bildiklerin bunlar. Bunlardan da emin değilsin zaten, hiç ilgilenmedin, tek tük konuşmalardan kulağında kalanlar bunlar. Kesinlikle söyleyebileceğin tek şey, hiç çocuğu olmadığına göre babaannenin kırsır olduğu.

3. Küçük işler çevresinde tekrarlanan sıkıntı sahnelerinden biri: “Akşam eve dönüşte babaannenin güvenlik kilidini döndürüp açışı ve televizyonun yüksek sesi karşılıyor seni. ... ‘Alisan oğlum, sen geldin?’ diyor, ... sanki görünmen yetmezmiş gibi bir kez de ‘evet’ deyip ses vermen gerekiyor. Dilinin ucuna gelen ters yanıtları geri itiyorsun, ‘cvct’ diyorsun. İçcri girip televizyonun sesini kısıyorsun. ‘Nerde kaldın oğlum? Aç mısın? Yemeh yedin?’ ‘Yok, açım. Ama sen otur, ben hazırlarım. Önce bir duşa gireyim.’ ‘Dur havlunu getirem o zaman, lifin banyoda herhal.’ ‘Tamam, tamam babaanne, ben hallederim, sen git televizyonunu izle.’”

Alisan bıkkındır, zor katlanır. Anlatıcı onun “tiksinmesini” de kaydeder: “Sabaha karşı kalkıyor, sonra da uyuyamıyor. Yatakta dönüp duruyor, ahlayıp ofluyor, erkenden yataktan çıkıyor. Herhalde seksenine varmak üzere. Kimi zaman o eğrilmiş bacakları, kopacakmış gibi duran cılız kolları, kamburu, bu çürüyen, kokan, küçülüp buruş buruş olan bedeni görmek bile tiksinnene yetiyor. Bir tek o kaldı. Ne inatçılık ama.” *Bir tek o kaldı*: çünkü bu arada yakın çevrenin tamamı çoktan göçmüştür ve Alisan ile değerli yalnızlığı arasında tek engel babaanne gibidir. Yaşlı kadın anlatır ve Alisan da sıkıntıyla, sıkıntıya çok benzeyen bir zevkle ve zevke çok benzeyen bir sıkıntıyla dinler (zevk yine anlatımın tarafındadır):

Babaanne öleden bahsediyor, sonra hepsi erken gitti diye dedeyi, babayı, anneyi anıyor, dövünüyor biraz, ne yapak Allah böyle yazmış diyor. Ardından, “bah sana diyem,” deyip ölen yaşlıları sayıyor: “Bu Semo, ölen, pi Ali, çoh yaşlıydı, epeyi vardı, benden büyühtü, o da gitti. Babanın analığı Cülşa, o da öldü, Seycemal vardı, öldü, Gülistan, ne eyi, ne eyi kadındı, hatırladın, dedenin bacısı Allah rahmet eylesin, o da öldü. Yaşlılardan heç kimse kalmadı, köyde çoh yaşlı jü Kekil kaldı. Ananın büyükh amcasıdır. Epeyi yaşlıdır. Fecira var, halan, babanın ablası, lakin o daha dinçtir. Yaa.” Sonra yarı yarıya kendine söyler gibi ekliyor: “Ama ölüm yine eyidir, eyidir. Allah teki yatağa düşürmesin.” Ölümden bahsediyor ama bazen senden bile canlı olduğunu düşünüyorsun. Bütün bu yapıp etmeleriyle ölümü beklerken oyalandığını düşünüyorsun. Sana göre ölmek, bir gün daha yaşamak için canını dişine kakmış, var gücüyle, hırsla çabalıyor.

Şimdi, bu üvey kadının Geçgin’de daha önce gördüğümüz o sakın, yük bindirmeyen, arzusuz ve hazzsız aile kadınlarının soyundan geldiği, hepsinin bu son kitaptaki cisimlenişi olduğu söylenebilirdi. Ama o kadınlar Geçgin’in adamlarını yatıştırıyorlardı. Oysa babaannesini Alisan’ı sinirlendiriyor, çaresiz bırakıyor. Niçin? Burada hırs, çabadan, “canını dişine takarak bir gün daha yaşama” isteğinden söz edildiği için mi? Babaanne, o yatıştırıcı yaşlı kadınların tersine, Alisan’a bir tür haz devridaimi olarak görünmektedir, müstehcen bir zevk alıyor gibidir hayattan, yaşayabildiği kadarıyla:

Aslında abarttığını düşündüğün ağrıları dışında gücü kuvveti yerinde, sağlığı iyi, zihni açık. Kendiyle gizli gizli gurur duyuyor, biri maşallah çok dinçsin dediğinde seviniyor. Televizyondan ya da komşudan bir sebzenin,

bir meyvenin şuna ya da buna çok iyi geldiğini duyunca geciktirmeden uyguluyor, her gece yatmadan önce birkaç ceviz kırıp içlerini gece boyunca suda bekletiyor, sabah aç karnına sarı renge dönüşmüş sıvıyı aç karnına içiyor ya da maydanoz saplarını bir tencerede kaynatıyor, birkaç gün boyunca birer bardak bundan içiyor.

Babaanne, uzamış hayatına rağmen, ama galiba asıl bu uzamadan, artakalmadan ötürü, soluk alırken bile zevk alan bir haz cihazı olarak görünmektedir Ali İhsan'a. Kötü bakışın yerini şefkate değilse bile "estetik" bir tavra bıraktığı anlar da vardır, tahmin edilebileceği gibi "ışıkla" ilgili:

Dar mutfak penceresinden karşıdaki balkonların, çatıların, bacaların, irili ufaklı çanak antenlerin arasından gökyüzünün bir parçası görünüyor. Küçük gri bulutlar parça parça kayarcasına yavaşça akıyor. Bir an mart güneşi mutfakta parlıyor. Bir günışığı tanesi babaannenin kulağındaki altın küpenin halkasında kayıyor. Parlak, gümüş bir damla. Işıldayıp sönüyor. Babaannenin yüzünün bir anlığına değiştiğini görüyorsun, yüzündeki buruşukların yönü değişiyor, çizgiler yukarı doğru çıkıyor, aklına bir bitkinin, ya da bir deniz hayvanının ışığa yönelen ince, saydam uzantıları geliyor.

Bu günedoğrululumun ömrü kısadır, babaanne bir ayçiçeği olmadığı gibi, Alisan da Alisandır: "Yüz tombul, sevimli, hoş bir nine görüntüsüne dönüşüyor. Başkalarıyla olunca gayet iyi takınır bu yüzü." Yıllanmış bir deyimle "el iyisi" diyordur babaanne için, bana değil de elaleme gülümsüyor: "Bir genç kızın utangaç haline bile dönüştüğünü görmüştün bu yüzün. Yüz sanki artık yüz değil de hamurumsu, plastik bir maske ... Doğal oyunculuk, kuşlarda, kedilerde olduğu gibi. Bazen gerçekten yaşlı mı yoksa yaşlıyı mı oynuyor, şüpheye *düşüyorsun*. *Çizgiler yeniden aşağıya düşüyor.*" Kötü bakış, sönük ve düşük bakış, bakılan şeyi de düşürmekte, söndürmekte midir? Ve dilsel küçümseme de tam bu noktada gelir: "Belki de ışıktan dolayı biraz yumuşuyorsun: 'Bugün hava güneşli olacak galiba.' 'Eyi Eyi, daa gelsin yaz. Gışın donduh be. Aman, ne gıştı öyle. Hep üşüdüm, hep. Bu ev de heç ısınmıy ki.' Bozuk, yarım, kırık dökük sözcükler. Kulaklarını tırmalıyor. Bir dil mi bu diye düşünüyorsun, bu yaptığımız bir konuşma mı? 'Ben çıkıyorum, yoksa geç kalacağım,' diyorsun." – Bu noktada artık Ali İhsan kendini yeterince "nefretengiz" kılmıştır; bazı soruları sormak bize kalır.⁴

Babaannede onu çaresiz bırakan, telaşa sürükleyen nedir? Yaşlı kadının hâlâ hayata tutunuyor olması, geçen zamandan zevk alıyor görünmesi mi: çok geniş olmayan bir evi onunla her gün paylaşmak zorunda kalması ve “Ötekinin arzusunun” da bu yakınlıkta bütün müstehcen ayrıntısıyla, boğuculuğuyla ortaya çıkması mı? Böyle bir durum genç bir insanı sinirlendirebilir belki – ama süregelen de olsa önemsiz kızgınlıklardır bunlar, evden çıkınca unutulur. Üstelik, bu ev rutininin Alisan’a yaşattığı daha sabit duygu, öfke bile değil, *can sıkıntısıdır* ve sıkıntı da negatif duygular skalası içinde kaygıya (tekinsiz telaşa, boğuntuya) en uzak olanıdır. Oysa burada ancak “tiksinme” gibi ağır bir sözle ifade edilebilen daha yoğun, *fiziksel* bir duygulanım girmiştir işin içine. Kendini yatıştırmaya çalışır: “Belki bu bir anlaşma olarak görülebilir. Yaşamı pek yolunda gitmemiş, ruhunda kötürüm gençle bir ayağı çukurda yaşlı birbirlerine destek oluyor, yaşayıp gidiyor. ... Ama kadının varlığını sürekli bir gürültü, kulağının içinde rahatsızlık veren bir *çınlama*, bir cızırtı gibi algılıyorsun.” Bir sinyal, bir alarm zili olarak kaygı, tam her şeyi olağan ve katlanılır kılması gereken bir “hukuki düzenlemenin” içinde patlak veriyor: “Bir anlaşma ya da değil, ama yükümlülüklerini yerine getirmeye dikkat ediyorsun ... onunla birlikte kahvaltıya oturmak, akşamları bir süre birlikte televizyon izlemek, konuşsun diye öylesine bir soru sormak, inlemelerini artırınca neyin var deyip ilgileniyormuş gibi yapmak.” Yazısız söyleşmenin burada bazıları sayılan “maddeleri” değildir alarmin sebebi; bu rutin işler ancak sıkıntı verebilir. Boğuntuya yol açan, tekil maddelerin ötesinde, daha genel, daha tanımsız bir “yük(ümlülük)tür”.

Aslında Alisan’a yöneltilmiş bir talep de yoktur: “Senden kim ne istiyor? Bir açıdan kimsenin sana dokunduğu, bir şey istediği yok. Babaannenin bile senden bir şey istediği yok. Ama öte yandan sanki tüm dünya seni rahatsız etmek için birleşmiş. Sana dadanıyor, bir şey istiyor, ne olduğunu bilmediğin bir şeyi istiyor, dahası hemen

4. Burada bir edebi değerlendirme peşinde değiliz; yine de şunu söylemekten kaçınmıyorum: babaanne pasajları, Kader’le ilgili kısımlardan daha güçlü, “inandırıcıdır”. Kader figürasyonu, teorinin egemenliği altındadır büyük ölçüde: romansal bir örgü haline gelen bir teorinin gerekli (ama vazgeçilebilir) öğelerinden biri – babaanneyse o örgünün tamamı ve kendisidir.

istiyor.” Kaygı veren somut, tarihsel bir sözleşme yoktur; tam tersine, babaanneyle (ve dünyayla) ilişkisini Alisan’ın kendisi bir sözleşme formatı içine sokmaya çabalar – serseri bir endişeyi zapturapt altına almak, sıradanlaştırmak için. Ve sanki her türlü sözleşmenin, Yasa’nın, sorumluluğun ve “bireyliğin”, kısaca simgesel düzenin öncesinden gelen bir basınçtır bu. Ve bizi *Gençlik Düşü*’nde sabaha karşı işitilen boruya, Şofar’a, tarih-öncesi (tarihi ve simgesel düzeni başlatan) Çağrı’ya gönderir. Ama yalnız simgeselin değil, *imgenin*, özdeşleşmenin, Levinascı “yüz”ün de öncesinden gelmektedir. (Son aktardığım kısım şöyle devam ediyor: “Senden önce gelen: [senin] yaşamını senden önce yaşayıp senden önce bitirmiş.”) Lacan da Freud’un sinyal-olarak-kaygı fikrini böyle yorumlar: simgeselin ve imgeselin içinde, bir tanımsızlık olarak *reel*’in, Gerçek’in patlak vermesidir kaygı. Dolayısıyla, hissedilen bir yük varsa eğer, somut bir taleple yöneltilmiş olması gerekmez: kendini söylenmemiş olanın içinde de (asıl orada) ortaya koyar. Kader bahsinde görmüştük: genç kadın tam da “beni yanlış anlama, senden *bir şey beklediğim yok*, sadece bireyliğimi yaşamak istiyorum” dediğinde Alisan’ın etekleri tutuşur. “Şey” çoktan kendini göstermiş, fazla yakına gelmiştir.

Son Adım’ın dikkatli okurları burada haklı olarak şu itirazı yönelteceklerdir: aslında babaannenin Alisan’dan açıkça talep ettiği çok somut bir görev vardır: beni memleketime götür, oraya göm. Şu var ki bu istek daha romanın en başında dile getirilmiştir: “Babaannenin dededen kalma emekli maaşı da var. ... Kadın paraları renklerine göre az buçuk tanıyor. Gün içinde ekmek, çay, süt gibi ufak tefek şeyler almak için harcıyor, kalanını da yeterince biriktiğine karar verince vadeli hesabına –okuma yazması olmadığından ... hesabı senin adına açmıştınız– yatırman için sana veriyor. Kefen param, diyor, bu parayla beni götürüp dedenin yanına gömersin, mezarımı yaparsın.” Bu dilek baştan beri vardır ve bütün bu süre boyunca herhangi bir paniğe yol açmamıştır. Tanımlı, sınırlı bir görevdir; sadece sıkıntı verebilir, adamın birkaç gün rahatı bozulacağı için. Şüphesiz, bir *sinyal* olarak endişenin hemen her zaman geleceğe dönük bir bekleyiş tarzında ortaya çıktığını düşünerek şunu da söyleyebiliriz: telaşa yol açan şey, görevin içeriği değil, *yaklaşmakta* olmasıdır –

babaanne seksenine yaklaşmıştır, sağlam değildir, Alisan'ın gözüne batan "iştahına" rağmen.

Nitekim bir gün fenalaşır, hastaneye kaldırılır; adamın Kader'le tanışmasına da vesile olan uzun, sancılı bir hastalık ve ölme sürecinden sonra sahiden ölür. Ölüm döşğinde de dile getirmiştir isteğini:

Odadan çıkacakken "Alisan, oğlum," diye sesleniyor, sesi kısık çıkıyor, "Allah'a dua ediyim hep, canımı tez alsın diye."

"Benim kimsem yohti, deden vardı bir tek," nefesi yetmiyor, susuyor bir süre, iyice yaklaşıyorsun, "beni onun yanına göm. Köye götür, mezarımı dedenin yanına yap. Senden isteğim bir budur." Ne diyeceğini bilemiyor-sun.

"Panhadaki paramı çek, dedenin yanına göm. Götürecek misin?"

"Tamam babaanne, bunu düşünme şimdi."

"Götürücek misin? Ölmüşlerin hakkı için. Söz mü, gözüm açık kalmasın, götürücek misin?"

"Tamam, götürüceğim."

Şüphyle sana bakıyor, iç çekiyor, sonra gözlerini kapatıyor.

Ama kaygıya yol açan şey bu talep değildir. Olsa olsa suçluluk duygusu doğurur böyle bir talep, hele yaşlı kadının şüpheli bakışıyla birlikte gelince. Suçluluğun boğuntuyla karıştığı bir yer vardır elbet. Yine de farklı düzlemlerin olgularıdır. Suçluluk simgeselindir: *kişi*, Yasa önünde suçlu hisseder kendini, Lacan'ın deyimiyle "Babanın Adı"na oranla suçlu hisseder, kendisine verilmiş ada layık olamadığı, o adın gereğini yapamadığı için, "ölmüşlerin hakkını" veremediği için suçluluk duyar. Kaygı ise bir "süper-ego" olgusu değildir: Yasanın öncesinden, tanımlanmış sınırların ve görevlerin, adların/soyadlarının berisinden geliyor ve yasanın, tanımın, sınırın, benliğin ve aidiyetin alanına tecavüz ediyor gibidir hep.

Açıkça bildirilmiş görevin içine başka bir şey sızmıştır, tanımsız, bulanık bir şey. "Aslında benden bir şey bekleyen yoktu" pasajının hemen devamında şu cümleler gelir:

Bir cam gibi hissediyorsun. Gergin, gerilmiş – az sonra çatlayıp dağılacaksın. Ama daha olmadı bu, belki hiç olmayacak. Bununla birlikte ... sanki çoktan un ufak olmuşsun ... Korkuyorsun. Korkuyla taş kesiliyorsun. Az sonra bir şey, korkunç bir şey olacak ... Belki sana sürekli eşlik eden tek

duygun, azalsa bile derinlerde hiç kesilmeden süren tek duygun bu, bu korku ... Kaynağını bilmediğin, anlayamadığın, soyut bir korku. Bu korku hep vardı. Belki korkunç olan çoktan başına gelmişti de, sen de o gün bugündür kazanın hiç bitmeyen şokuyla kaza geçiren kim diye soran kazazededen başkası değilsin ... Bir duygudansa bir duyu gibi – elinden koluna oradan daha yukarılara yayılan tuhaf, kekremsi bir soğukluk...

Kaygı konusunda, çok dağılmadan söylenebilecek her şey var bu pasajda. Yüzer gezer bir histir, bir serseri mayın: hem her an oradadır hem de her an uzaktan yaklaşır. Ve bir duygudan çok, *bedensel* bir duygulanım: tanımlı, adlandırılmış bir duygu (keder, sevinç, nefret, şefkat) değil, simgeselin, anlamlar ağının dışına sarkan bir *reel* kalıntısı. Babaanneye karşı tam ne hissettiğini o da biliyordu.

Şu halde kadının son nefesinde zor bir görev yüklemesi değildir boğuntunun kaynağı. Bu görev zor gelse de yapılabilir ve adam da çok oyalanmadan yapacaktır (ama sanki rüyadaymış gibi, bir şeyin peşinden istenç-dışı sürüklenirmiş gibi – bu noktaya döneceğiz). Bütün bu gayrişahsi ritüelin rahatlatıcı bir işlevi de olabilir. Sadece acının değil, çaresizliğin de defedilmesini, dağınık telaşın düzene girmesini sağlar:

Doktora durumu anlatıyorsun, aklına geliyor, iki-üç gün önce düştüğünü söylüyorsun, “Ama iyiydi, dizlerinin üstüne düştü.” / “Tamam,” diyor doktor, “bir bakalım,” sonra “oksijen tüpü,” diye yüksek sesle bağılıyor, hemşirelerden biri koşarak karşıdaki odaya girip oksijen tüpüyle dönerken sana “siz dışarda bekleyebilirsiniz,” diyor. / *Tamam* diye düşünüyorsun, *iş artık benden çıktı*. Ama elbette daha değil. *İş* daha bitmedi. Aslında *iş* benden çıksın demek istiyorsun, bu tür durumlar beceriksizliğini açık biçimde hissettiriyor sana. Telaşın daha çok kendi durumuna yönelik, nasıl davranacağını ya da konuşacağını bilemeyeceğin, bocalayacağın bir durum içinde kalmak istemiyorsun. (italik özgün metnin)

TV’de hastane dizilerini düşünelim: başlangıçta her türlü hazırlığı çaresiz bırakan travmatik bir olay olsa bile, ambulans acile girdiği andan itibaren yük bölüştürülmüş, çünkü herkesin “iş tanımı” belirlenmiştir. Acı ertelenirken hafifler, kuralın kanallarına “yönlendirilmiştir”.

Gelgelelim, italiklerin aşikâr ironisinin de belli ettiği gibi burada “iş” bitmemiş, yine tanımsız kalmıştır. Çünkü adam aslında istiyor

mudur işin bitmesini, görevsiz kalmak istiyor mudur? “Babaanneye bakıyor, seksen yıl, diye düşünüyorsun, ... ve işte zamanın meyvesi.” Hastaneden eve dönmüşlerdir, kadın uyurken Alisan baş ucunda. “Bir meyve mi?” diye sorar kendine, muhtemelen atası Fikret’in okuduğu Rilke’nin “olgunlaşma” ile ilgili pasajlarını da hatırlayarak: “Ama burada olgunlaşan bir şey olduğunu düşünmüyorsun, zamanın kabuğu çürümüş, içi boş meyvesi bu. Olgunlaştırdığı bir şey varsa bu boşluğu olgunlaştırmış olmalı. Öyleyse neden şimdi *doğrulup sana bir şey demesini bekliyor gibi burada oturuyorsun.*” (abç) Bir soru değil bu, cümlelerin sonunda soru işareti yok; soru değil tespit: yatan kadının doğrulup bir şey demesini bekliyor. Oysa kadın diyeceğini çoktan demiştir: beni götür oraya göm. Demek Alisan’ın beklediği söz bu değildir. Ama bir “söz” de değildir beklediği. Dilin berisinde kalan bir sesleniş cümlelerin içinde parazit yapar, Fikret’in sabaha karşı işittiği dev boru sesi gibi bulanık.

Ve bu sesin dışardan mı yoksa kendi içinden mi geldiği belirsizdir. Hasta kadına ilaçlarını verip sahile inmiştir: “Ne yapacağını düşünüyorsun. Bir son, diyorsun, ama bu başı gövdeden ayıracak giyotin keskinliğinde bir son değil, bu ayak süren, sürünen, uzayıp giden, bir türlü bitmek bilmeyen bir son – babaannenin yaşamını mı, kendi yaşamını mı kastediyorsun, belli değil. Tuhaf biçimde yaşlı kadına ilişkin her düşüncen sana geri dönüyor.” Bir yakınlaşma veya özdeşleşme midir bu? Hayır. Sadece ikisinin de varoluşuna Şey el koymuştur. Nasıl isimsiz/Fikret/Alisan bir türlü deneyim kazanamıyor, hep başladığı noktaya geri dönüyorsa yaşlı kadın da öyle “olgunlaşamıyordur”. “Boş kabuk” deyimini ikisi için de kullanılır. Ve ikisi de birer “artık” halinde bitişsiz bir döngüye kapılmıştır. Babaannenin uzamış hazzı Alisan’a müstehcen görünür, ama kendisi de “tekrarın alçalıp yükselen” ritminden zevk alıyor değil midir?

Bununla birlikte bir adım atacak ve cenazeyi alıp babaannenin memleketine götürecek. Kader’e “Hiç gitmek istemiyorum aslında,” demiştir. “Niye gidiyorsun o zaman?” sorusuna da “Bilmiyorum” cevabını verir, “ama gitmezsem galiba sonunu getirmemiş gibi hissedeceğim.” “Ama oraları tehlikeli değil mi?” “Merak etme. Onlar dağlarda oluyor.” Gitmezse neyin sonunu getirememiş olacaktır? Niçin Kader’in sorusuna düpedüz “babaannenin benden dileği buy-

du” cevabını veremez? Cenazeyi götürmekle, “uzayıp giden, bitmek bilmeyen” bir ölmesizlik döngüsünün mü sonunu getirmiş oluyor-
dur? Lacan’ın deyimiyle “kendi arzusunun yolunu” nihayet bulmuş
mudur? Bu bir randevuysa eğer, oraya tam saatinde varıyor mudur
– her yere ondan önce vardığını hissettiği o “gölge varlığı” nihayet
geride bırakmış olarak? İradenin, niyetin payı nedir bu gidişte, sü-
rüklenişin payı ne?

Ecdat Toprağına Doğru

Cenazenin üstlenilmesi, ezici kaygının da savuşturulmasını sağla-
mış gibidir: hastane ve yol işlemleri duyguyu dışlayan serin, nes-
nelci bir üslupla anlatılır. Sadece varış noktasına, “Bindağ” şehrine
yaklaşırken tekrar “psikolojiyle” karşılaşırız: “Kadının ölüsü bir işe
yarasın, bu gerçekten bir son olsun. Yaşamımın şimdiye kadar olan
bölümünden bana kalan boş, kuru bir kabuktu. Bu kabuk dağılsın,
bir yaranın kabuğu gibi dökülüp gitsin, içinde olan neyse ortaya çık-
sın.” Bindağ’da iner, “Düzova” minibüsüne geçer, kasaba girişinde
kontrol noktasında durdurulur. Başçavuşa geliş sebebini anlatır.
Astsubay, kimliğini elinde sallayarak “İstanbul’da mezar mı kalma-
dı?” diye soruyor. “‘Doğrusu kalmadı,’ diye yanıtlıyorsun. Dalga ge-
çip geçmediğini anlamak ister gibi sana bakıyor. ‘Anamı mezar bu-
lamadığımızdan,’ diye devam ediyorsun, ‘babamın mezarına göm-
müştük. Mezarlar bile artık iki katlı, belki üç katlıları bile vardır.’”
Bu eli yorgun askerin Geçgin’in Malte yorumlarını okuma fırsatı ol-
mamıştır: “Ne ayaksın der gibi baştan aşağı seni süzüyor. ‘İyi yere
getirmişsin o zaman,’ diyor sonra hafifçe sırtarak, ‘burada her yer
mezarlık sayılır.’” 90’lı yıllarda olmalıyız, askerin mizahı çok do-
laysız: *buraya* hoş geldiniz.

Köyde babasının cenazesinden beri görmediği halasının evine
yerleşir. Ertesi sabah uyandığında ışıklı bir günün içinde bulur ken-
dini, çocukluğunun sessiz evini hatırlar: “bir an, sessiz evde, arka
odada, yatakta, çocukluğunun öğleden sonralarının düşsel ışığını
anımsatan ışık, hafif, uçucu, saydam gün ışığı.” Kahvaltıdan sonra
eniştesi onu kahveye çıkaracaktır: “Bir milleti gör, millet seni gör-

sün.” Bu söz duraklatır Alisan’ı: “Milleti görmek? Buraya gelirken tüm bu insanlarla ne yapacağını, nasıl konuşacağını hiç düşünmemiştin. Kafanda kurduğun biçimiyle buraya kadar geliyor, babaanneyi gömüyor, sonra geri dönüyordun. Geri kalan her şey belirsizdi, gölgelerden oluşuyordu. Ama bunlar gölge değil, gerçek insan. Tüm bu kalabalıkla ne yapacaksın?”

Kahvenin bahçesinde üç kişinin oturduğu masaya geçerler. El sıkışmanın ardından insanlar sorar: “Bu arkadaş kimdir, kimlerendir?” Aslında “yabancı” ilk izlenimleri olumludur. Bir tek, Almanya’dan gelmiş biri vardır bu izlenimi belki zedeleyebilecek:

Bir tanesi, iyi giyimiyle zaten farklı görünen, iri yarı, sinekkaydı tıraşlı olanı, [bahçeye girerken gördükleri] cipin sahibi, Almanya’dan gelmiş. Bütün sandalyeyi, hatta masayı kaplıyor, ama bu sadece iri oluşundan değil, havasından, gürültülü konuşmasından da kaynaklanıyor. Elli altı yaşındaymış, emekli olmuş, buraya dönüp yerleşmeye karar vermiş. Şimdi burada kendisine bir ev yaptırmış. Elbette uzaktan bir akraba. Babanı çok iyi tanıdığını söylüyor ... ‘Sen o zaman şu kadar bir şeydin.’ Diğer ikisi kasketlerini geriye atmış, çubuklu sigaraları, şimdiden buruşmuş, çökük yanaklarıyla alçak sesle, mırılıyorlarmış gibi konuşuyor. Aslında şimdiye kadar bu Almanya’dan gelenin konuşması dışında, gürültü diyebileceğin bir şeyi burada hiç işitmedin. ... Masadakiler doğal olarak kendi dillerinde konuşuyorlar, ama sana bakıp pek anlamadığın akıllarına gelince Türkçeye dönüyorlar, tabii birazdan yeniden kendi dillerine.

Almanya’dan gelenin kültürel girişimleri de vardır: “Sadece son yirmi yıl içinde ölen dillerin sayısından bahsediyor, bir *Deyimler Sözlüğü* yapmayı düşündüğünü söylüyor. Yöre yöre dolaşıp deyişleri toplayacakmış, ‘Bu son yaşlılar gittiğinde,’ diyor, ‘bu deyimler de onlarla birlikte yok olup gidecek.’” Kalabalık arttıkça Alisan’ın ilk selim izlenimi dalgalanmaya, ruh hali de hafifçe suçlu bir yabancılıkla kayıtsızlık ve sıkıntı arasında salınmaya başlar.

Herhalde gösterişi seviyor, bu adam diye düşünüyorsun, konuşması, tavırları hep gösterişle dolu. Almanya’da mı kazandı bunları? Ölen dil meselesi hiç ilgini çekmiyor. Ayrıca bu dilin öldüğünü bilmiyordun. Zaten kulağında hâlâ böyle büyük bir uğultuyla çınlarken öldüğüne inanman zor ... Peki konuştuğun, Türkçe denilen dil, bu dil senin mi? Artık bundan da kuşku duyuyorsun. Bu dil ağzından ölü bir dil gibi çıkıyor. Ölü bir dil? Senin

için anlamı: konuşur konuşmaz ölü bir dile dönüşen dil, sözcüklerin hiçbir şeyi canlandırmadığı bir dünya.

İki dile de yabancı olduğunu hissederken yine “ölmesizlik” düşüncesinin baskınına uğrar: “Kimbilir ölen bir dil belki bütünüyle ölmüyordur, başka bir yerde, başka bir dili konuşanın ağzında bir hayalet, rahatsız edici bir cızırtı gibi yaşamayı sürdürüyordur.” *Kenarda*’nın başında mezarlık sahnesindeki “takımyıldız” figürasyonunun⁵ daha tekinsiz yüzünü görürüz burada: Deyim yerindeyse “etnik mesele” de Şey’in çekimine kapılarak bulanık, huzursuz bir nebula da yerini almaktadır. Öte yandan İstanbul’daki son yıllarında unutmış olduğu bir açıklık da hisseder gibidir, rahatlatıcı olup olmadığına tam karar veremediği. Yine bir mezarlık önündedir: “Her şey çıplak, kuru, katı, sert. Bakışların bir bulanıklık, titreşen, dalgalanan, hatları belirsizleşmiş bir şeyler arıyor. Ama sanki apaçık, *bomboş* bir yüzeyde engelsiz uzayıp gidiyor. İstanbul’da seni saran sis bulanıklığından böyle kesin bir çıplaklığa geçmek gözlerini yakıyor.” Bu “bomboş” sözcüğünün de rasgele kullanılmadığını, bizi terimin –roman sonunda ortaya çıkacak olan– daha olumsuz anlamına hazırladığını göreceğiz.

Yine de o açıklık ve yeni erişilmiş sakinlik vurgulanır. *Kenarda*’nın o sakin, talepsiz, rahatsız etmeyen kadınlarını bulmuştur köyde, halasıyla kızı Fidan:

Aslında kadınların çoğu yumuşak huyluydu, şefkatliydi, yakınmazlardı, yakınsalar bile sessizce yakınırlardı. Gerçekten hepsi mi böyleydi, yoksa senin aklında kalanlar mı bunlardı? Babaanne öyle değildi. (Neden değildi?) Erkekler genel olarak kadınların tersine sert, kibirli, dediğim dedik, sinirliydi. Bir yargıda bulunduklarında onu değiştirmek asla olanaklı olmazdı. Şimdi karşında oturan erkeklere bakıyorsun ... Hepsi –artık ne köy ne de köylük işler kalmasa da– gerçek bir köylü gibi sağlam yapılı, koltukta ya da sandalyede oturuşlarında imrenilesi, fazladan bir ağırlık, oturaklılık var.

5. “İstasyonda, mezarlığa bakarken, binlerce çılgın düşüncenin saldırısına uğramış huzursuz aklı, katılaşmış bedeniyle yaşayan ölü ilk kez yapamadığı bir şeyi yapabilişti. Vahşi, çıldırtıcı, hızlı düşünce akışı içinden... nihayet açık bir düşüncüyü yakalayabilmiş, hareketini izleyebilmişti. Böylece diğer düşünceler de bu düşüncenin çekimine kapılıp ona eklenmiş, gezegenler ya da yıldızlar gibi çevresinde sakin bir gökyüzü oluşturarak yerlerini almış...”

Bu cümlelerin tıpkısını ilk romandan hatırlıyoruz. Yumuşak, sakın kadınlara karşı sert, gururlu, ödünsüz adamlar. Evet, tekrar, ama ısrarlı, kasıtlı bir tekrar. Aynı temanın çevresinde bilerek dönmektedir – tekrarın içinde bir kısmi dönüşüm üreyeceğini umarak. O farklılaşma burada belirir, kısacık bir an, Fidan figüründe. “Çok güzel siyah gözleri var, hemen fark ediliyor. Genç bir kızken, sen henüz küçükken, sizde olduğu bir zaman vardı.” Şu kısım, *Ödeşmeler* yazarı Tomris Uyar’ın bile belki tam yazmamış olduğu şeydir:

O zamanki güzelliği aklında kalmış, şimdi görünce o zamandan bir sahneyi net biçimde anımsıyorsun, aklında kalmış olması seni şaşırtıyor. Sen böyle onu süzerken bakışlarını yakalıyor, sana gülümsüyor. Bir zamanların kendi güzelliğini kimbilir belki tam şimdi sende seziyor, ya da bu güzellik senin aracılığıyla ona geri dönüyor, bir an yanaklarına gençliğin altın kızarıklığı konuyor, parlıyor.

Belki bir ödeşme, ama daha çok da tek yanlı bir ödeme durumu: bazı haklar iade edilmektedir, en çok da her türlü hakkın, alacak-verecek hesabının dışında kalması gereken bir saf “güzelliğin” hakkı. Bu “beyaz tülbentten beyaz saçları görünen” genç kadın kendi yitik cazibesini Alisan’ın çok eski bir hayranlığı yansıtan gözlerinin aynasında geri alır. Talepsiz, sekssiz bir “kadın milletine” Fidan’ın şahsında kayıp cinselliği iade edilir. Kasıtlı tekrardan üreyen küçük fark, o sert, kayıtsız, gururlu kabile erkekleri bahsinde de ortaya çıkacaktır; eskiden (*Kenarda*’da) sadece kızdığı, tepki gösterdiği bükülmez erkekler, şimdi kendine ilişkin de bir ipucu veriyordur ona: “Belki ben de kibirlilik, bencillik yönünden bu erkeklere benzedim, diye düşünüyorsun, onlar gibi her şeye küçümseyici bir tavır takındım, değer vermez gibi yaptım, daha doğrusu onlara benzememeyi beceremedim.” Bir “kökene dönüş” tasavvuru: kaçak oğul, tekrar, kös kös, kabileye geri dönmekte: üstelik *kendisini farklı, yabancı, uyuşmaz kılan şeyin de tastamam kabilenin kadim özelliğinin bir varyantı olduğunu anlamış olarak*.

Öyleyse bu üç romanlık yabancılaşıma öyküsü de aslında başından beri uzun ve dolambaçlı bir yuvaya dönüş serüveni midir? *Kenarda*’yı başlatan o negatif “eve dönüş” ânı, şimdi *Son Adım*’ın sonuna doğru asıl (“olumlu”) anlamına mı kavuşmaktadır? Necatigil’

in terimleriyle söylersek, hasret ve gurbet burçlarının tek işlevi, sondaki hikmet burcunun isabetini belirginleştirmek midir? Geçgin'in adamının İstanbul ve Ankara içlerinde çizdiği o küçük, telaşlı daireler, şimdi "Bindağ"a doğru daha geniş, daha cömert bir kavisle asıl merkeze mi yöneliyordur? Kaçak oğul, nice inkârdan sonra, tam aklını başına toplamış olmasa bile yine da akla, hikmete, çünkü aidiyete, özdeşliğe mi dönmüştür? Metin de bizi bu yargıya doğru kıskırtır: üç kitapta da bütün o soğukluk/yabancılık performanslarının, sanki kendi kendine çelme takmak üzere, karışık tezin haklılığını kanıtlamak üzere ortaya sürülmüş "piyon davranışlar" olarak görüldüğü anlar vardır. Arzunun çelişik yapısını açıkça tanımlayabilen bir yazar, "karşı tribün" için oynamayı da bir sanat haline getirmiştir.

Bakıyor, bu insanlar benim neyim oluyor, diye soruyorsun, yakınlarım mı? Bizi birleştiren, ateşin başına toplananlar gibi toplayan bir şey gerçekten var mı? Soğuk bir ateşin, donduran, buz kestiren bir ateşin etrafında nasıl toplanılır? / Çocukluğumun insanları, diye düşünüyorsun, onları başka zamanlarda, başka başka durumlarda da görmüş olmana rağmen hep çocukluğuna aitlermiş gibi hissediyorsun. Bir arada onlarcası bir odayı doldururlardı, koltuklara, sandalyelere dağılmış konuşur, gülerlerdi. Ama şu anki durumun çok büyük bir farkı var: Artık o yankılanan, çın çın gülüşler yok, bu gülüşler soluk, tedirgin ... Küçülmüşler, diye düşünüyorsun, zayıflamış, ufalmış, iki büklüm olmuşlar. Belki beni dağıtan aynı şey onları da başka bir biçimde dağıttı. / İçinden onlara bir şeyler söyleme arzusu yükseliyor. Bu söyleme arzusu, bu ciğerlerden, göğüsten yükselip boğazdan yukarıya doğru taşan, dilinin uçuna gelip tökezleyen şey – onlara ne demek istiyorsun? Sizler iyi insanlarsınız, demek istiyorsun belki, bense değilim. Ben yolunu şaşırmış biriyim ... / Çocukluktan çıkmaya başlayınca, diyor-sun, bir arka odaya kapandım. Kaçmak için kapandım, neyden, bir sürü şeyden, herhalde sizden de. Öyle görünüyor ki bir daha çıkamadım.

Kenarda'nın lirik pasajlarından birinde geçen o "sessiz arka oda", bütün görsel ve işitsel uyarımların süzülerek biriktiği o ışık sarnıcı da böylece tatsız asıl anlamına mı ulaştırılmaktadır? Oradan kalan hiçbir şey yok mudur, hâlâ besleyen bir şey? Alisan "düşsüz", yanılmasız görünür bu noktada. "Bir kez daha böyle bir kalabalık içinde nasıl büyümüş olduğuna şaşıırıyorsun ... Peki ama, diye düşünüyorsun, gerçekte beni bu insanlardan uzaklaştıran neydi? Ço-

cukluğunun kalabalığını anımsıyorsun yeniden, odaya kaçışını, hoş geldiniz demek zorunda kalmanın, tek tek el öpmenin, sorulara yanıt vermenin nasıl işkence olduğunu.” Gittikçe keskinleşen bir suçluluk belirir:

Sorulara yanıt vermeye, konuşmalara katılmaya, gülümsemeye çalışırken için için rahatsız oluyorsun. Bunlar aslında gelmelerini, gelip kapını çalmalarını istemediğin insanlar, hatta kapını çalmalarından korktuğun insanlar. Korkmak mı? Evet, tıpkı yakalanmaktan korkan birisi gibi korkmak. *Canını asıl sıkansa onların kapılarının sana sonuna kadar açık olduğunu görmeyi.* Kendi kendine buraya kendi isteğiyle gelmedim ki diyorsun, ama bunun doğru olmadığını biliyorsun. Buraya gelmeyi sen istedin, ya da en azından senin bir parçan ya da sendeki bir şey istedi. (abç)

Bu hesaplaşma, Geçgin’in adamını daha geniş bir söyleşiye, birden fazla gizli muhatabı olan huzursuz bir tartışmaya sürükler. Nihayet bir kararın tam eşliğinde gibidir. Yol motifi, bu kitapta değindiğimiz bazı yolculuk kuramcılarıyla çekişmeye götürür onu. Aktardığımız “sizler iyi, bense yolunu şaşırmış” pasajı şöyle devam eder:

Yolunu şaşırmış, diye mırıldanıyorsun, *yolunu şaşırmış?* Ama böyle söylemek yetersiz kalıyor. Sen sadece yolunu kaybetmiş değilsin, yolun kendisi de kaybolmuş. Dahası sadece yol değil, eğer bir zamanlar olmuşsa, yolun olduğuna dair ne varsa –herhangi bir işaret, bir iz, bir belirti– onlar da kaybolmuş. Kimbilir belki tuhaf bir labirenttir bu, dolambaçlı, karmaşık yollardan değil de yolların dümdüz yokluğundan oluşmaktadır. / Bir zamanlar, diye düşünüyorsun, gelecek bir şeyi, bir mucize gibi gelecek olanı bekliyordum. Kendime zamanım gelecek diyordum, ama ben böyle derken farkında bile olmadan zaman gelip geçti. Sonunda güçsüz bir gölgeye, yarı yarıya bir hayalete dönüştüm. (italik orijinal metinde)

Gençlik Düşü’nde henüz korkutucu bir ihtimal olarak gündeme alınan “randevuyu kaçırma” durumu burada artık çoktan gerçekleşmiştir. Ve bu kesinlik de Alisan’ı en kısa yoldan hakikate ulaştırır: “O zamanlar bu insanlardan farklı olmak, onlara benzememek istiyordum. Dünyaya meydan okuyacak kadar kendime güveniyordum. Ama öyle görünüyor ki böyle kapanarak, içime dönerek benden öncekilerden, anamdan babamdan, başka yere göçüp kendi mahallelerine kapananlardan pek farklı bir şey yapmadım.”

Öyle görünüyor ki bireysel yazgıyla kavmî-ulusal yazgı sonunda birleşmiş, ya da daha iyisi, zaten *başından beri* bir oldukları kavranmıştır. Ama ulusalcıların ve başka özdeşlikçilerin beğeneceği, onaylayacağı bir birleşme midir bu? Şimdilik Alisan'ın "bir satır gibi inmek" yerine yavaş yavaş, yine bulanık duygular ve uçuşan düşünceler içinde şekillenen, sanki kendisine rağmen gerçekleşen son edimine odaklanalım.

Mösyö Klein "Güneydoğu"da

Cenaze İstanbul'dan gelmiş, Alisan'la Memed enişte ve damadı Zeynel'le onun genç oğlu Ziya mezarlığa getirip gömmüşlerdir. Gök bulutsuzdur, esinti çıkar, bir an otlar hışırdar, yeni taşlar eskilerin arasında parıldar. "*Bitti mi? Öyle ya da böyle, babaanne öldüğüne göre şimdi bir açıdan senin için yeni bir dönem başladı sayılır. Yakın akrabalarından kendini bağlı hissedebileceğin kimse kalmadı.*" Yepyeni, bembeyaz bir sayfa mı? Ne gezer...

İstanbul'a döndüğünde bütünüyle yalnız olacaksın. Bir kadın seni bekliyor olacak (bekliyor mu? Evet bekliyor). İstersen evi bile satar, başka bir yerde bu kadınla yeni bir hayata başlarsın. Ama bitmiş bir şey yok. Neyse o, elinden kaçıp gidiyor, *ele gelmezliğine rağmen ağır, güçlü, kaba bir el gibi seni su altında tutuyor ... Ağustos böceklerinin sesi kesiliyor. Bir süre serin bir rüzgârın titreştirdiği sessizlik egemen oluyor. Birkaç iri kuş yu-karda, boş, açık mavi gökte dolanıyor. Kulağının yakınlarında bir sinek vı-zıldıyor. Bir kuş kesik kesik ötüyor. (abç)*

Joseph Losey'in Bay Klein'ının *istençsiz* yazgısı da ilk kez burada, her şeyin gergin, kısır bir anda askıda kalmış görüldüğü mezarlık sahnesinde hissedilir: "Babanla annen çoktan öldü. Çoğu zaman iyi ki öyle oldu diyorsun, ne hale geldiğimi görmediler. *Zaten biz hiçbir şey halledemiyoruz, yalnızca zaman bizim yerimize halledivermiş gibi oluyor.*" (abç)

Definden sonra Alisan'ın görevi aslında bitmiştir: "Ama seni bırakmıyorlar, biraz daha kal diye ısrar ediyorlar, *işine geliyor*, hemen dönmek için bir nedenin yok. Kalıyorsun." (abç) Kader'le birkaç

kez telefonda da konuşurlar. İstanbul'dan ayrılmadan önce Kader'e söyleyemediği (söylemesi gereken) şeyin ne olduğunu düşünür: "... benden öncekilerden, anamdan babamdan, başka yere göçüp kendi mahallelerine kapanandan pek farklı bir şey yapmadım ... Ama asıl korkunç olanı, demeliydin ona, bir zamanlar sevmeye hazırdım, ya da öyle olduğumu sanıyordum. Ama tam tersi bir şeye, bir cimriye, bir pintiye, artık nasıl vereceğini bilmez olmuş birine dönüştüm. / Yine de, diye düşünüyorsun, bütün bunları söylemek ne işe yarardı?" Tanıdığımız alandayız hâlâ: "... ne işe yarardı? Belki asıl kabul etmen gereken, eğer hâlâ tüm bunları sona erdirecek bir şeyi, bir son beklentisini içinde taşıyorsan, bu sonun çok önce olup bittiği ... Yapman gereken bu sona, bu sönüp gitmeye kendini bütünüyle bırakmak." – Böylece kökene-dönüş motifi de Şey'in döngüsüne kapılarak beyhudeleşiyor mudur? Öyle gibi, çünkü "oyalanma" terimi kullanılır: "Niye burada böyle oyalanıp duruyorsun? Niyesi belli değil, ama burada, bu sınırlılıkta, yalıtılmışlıkta, bu çoraklıkta kendine uyan bir şeyler buluyorsun. Bu kuruluk senin kendi dünyanın kuruluğuyla çakışıyor, ona bir *neden* verir gibi oluyor. / Keskin, duru havayı içine çekiyorsun." Bir sebep, bir varlık gerekçesi: adam kendi sebepsizliğinin mazeretini de bilmeden geldiği bu yerden devşirmek ister gibidir. Ama olaylar bir anda hızlanır, ayrılmış yazgılara pek imkân tanımayan bir noktaya sürüklenir. Ev basılmış, bütün erkekler tekme tokat içeri alınmıştır.⁶

...

6. "Yapman gereken bu sona, bu sönüp gitmeye kendini bırakman. Üzerine bir güçsüzlük çöküyor, bütün gücün boşalıyor. Tam şimdi adım atmak, devinmek sana olanaksızmış gibi geliyor ... Birden arkanda birinin ya da bir şeyin varlığını hissediyorsun. Dönmeye davranıyorsun. Ama daha dönmeye fırsat bulamadan bir kol boğazına dolanıyor, aynı anda dizlerinin arkasına bir tekme yiyorsun. Üzerine abanan güç, ... 'yat yere,' diyor, 'sakın kımıldama' ... Başın yere yanlamasına yapışırken otomatik silahları, yüzlerinde kar maskeleri, çelik yelekleriyle bir sürü adımın evi sardığını, kapıyı kırmaya hazırlandıklarını görüyorsun. Yanından geçenlerden birkaçı seni tekmeliyor, biri yüzüne basıp geçiyor."

Losey'in *Mösyö Klein* filminde (1976) Alain Delon'un oynadığı Klein, ulusalcı Vichy rejiminin başdüşman Almanya adına iş başında olduğu Paris'te bir sanat simsarıdır. 1942 yılındayız: kendi etnik kökenlerinden kuşku duyan insanlar "ari ırktandır" belgesi alabilmek için gönüllü kafatası ölçümlerine girmektedirler. Yahudiler çoktan değerli eşyalarını elden çıkarmaya başlamıştır. Delon'u da filmin başında bir Yahudi'den Hollanda "Altın Çağı" ressamlarından Adriaen van Ostade'nin bir resmini yok pahasına kaparken görürüz. Adam, Delon'un önüne attığı parayı tiksintiyle kabul eder ve çıkarken Delon'un soyadını aynı tiksintiyle vurgular. Sen de aslında bizdensin mi demek istiyordur? ("Klein" safkan Fransız adlarına pek benzememektedir.) O sırada postacı Delon'un adresine "Yahudi Haberleri" gazetesini bırakır, oysa abone değildir. Önce sadece merak eder, araştırır, ondan başka bir Robert Klein da var mıdır? Polise gider; ailesinin Yahudi olmadığını sanıyordur, ama polis ondan üç kuşaklık soyağacını kanıtlamasını ister. Delon'un merakı da aynı anda hem gittikçe artan kaygıya, hem de zaptedilmez takıntıya dönüşür: isimdişını bulacaktır, sırf "o taraklarda bezi olmadığını" kanıtlamak için de olsa... Araya nüfuzlu tanıdıklarını koyar, öbür Robert Klein'in gerçek bir kişi olduğunu ama artık ortalıkta görünmediğini öğrenir; yine de "arayıştırdan" vazgeçmez ve vaktiyle öbür adamın oturduğu (şimdi boş olan) apartman dairesini bulur. (Kapıcı kadın onu önce "öbür adam" sanır, çok benzediğini söyler.) Döküntü bir dairedir bu, aynanın üzerine yapıştırılmış bir nota kâğıdı vardır, bir de Kodak zarfı içinde bir fotoğraf negatifi, onları alıp çıkar. Babasına gider: "Biz kimiz, kimlerdeniz, başka bir Robert var mı ve en önemlisi de soyumuzda Yahudi var mı?" Yaşlı adam tedirginleşir, "biz XIV. Louis döneminden beri Katolik kilisesine mensubuz," der, "ama bilmiyorum, ailenin Hollandalı kolunda belki..." Anneanesi Cezayir doğumludur; oradan kadının nüfus belgelerini ister; belgelerin gelişi gecikir. Bir kafede bulunduğu avukatı durumun gittikçe kötüleştiğini söyler (paralel kurguda, insanların evlerinden alınıp otobüslere, trenlere tıklılışını izleriz). Evine döndüğünde, çoktan polisin gelip "ticari mal" kategorisine giren eşyalarını götürmekte olduğunu görür; iş yapması, kamusal mekânlara girmesi

de yasaklanmıştır. Sadece Van Ostade'nin resmini vermez: "bu satılık değil!" Polisler malları taşıırken avukatıyla karısı da gelmiştir. Kadın, Delon'un eski metresi, öbür Robert'in evinden alınmış nota kağıdını görür, "nedir bu," der, "senin beste yaptığını bilmiyorduk!" Delon, kadından piyanoya oturup çalmasını rica eder, "bakalım esrarengiz dostumuzun müzik zevki nasılmış!" Kadın çalmaya başlar ve "Enternasyonal" marşını iştirir. İkisi de bilmiyordur çalınanın ne olduğunu – ama avukat ve polis yetkilisi öfkeyle içeri dalarlar: "Siz ne yaptığınızı sanıyorsunuz!"

Filmin ikinci yarısında Delon'u çatışık bir sürükleniş içinde izleriz: hem kaçmaya, kendisinin "o" Klein olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır, hem de gittikçe daha saplantılı bir ısrarla kayıp Klein'in, gölge Klein'in peşinde dönüyordur. Avukat ona evini satıp Fransa dışına çıkmasını tavsiye etmiştir; satış işlemini yapar ve sahte pasaportu getirir. "*De Guigny*" adına çıkarılmıştır pasaport. ("Sonunda aristokrasiye dahil olduk!") Bu arada öbür Klein'la ilişkili bir kızın peşine düşmüştür; "Kathy" adını taşıyan kızın son çalıştığı fabrikaya gider, Kodak filminden bastırdığı resmi gösterir; ustabaşı kadın resmi yırtar, "böyle biri hiç çalışmadı burada." Bu arada Paris'teki Gestapo merkezine TNT yüklü bir kamyonla hücum edilmiştir. Kamyonda ölenlerden birinin gölge Klein olduğuna dair bir "duyum" alır Delon. Morga gider, paramparça cesedin sadece kolunu görür. İnanmış mıdır? Belli değil. Evin parasının bir kısmını avukata bırakarak trene biner, Le Havre limanından bir gemiyle kıtayı terk edecektir. Kompartımanda, kitap okuyan bir genç kadının karşısına oturur, ona dimdik bakar ve "Merhaba Kathy" der. Kendinden çok emindir. Önceden biliyor mudur kadının da o trende olacağını, eliyle koymuş gibi bulduğuna göre? Belli değil. Kadın önce renk vermez, sonra üzerine bir şeyler karaladığı bir kâğıt uzatır Delon'a. O da ilk istasyonda inip Paris'e, boş evine döner, bir tek Van Ostade'nin resmi kalmıştır. Kathy'nin verdiği numarayı arar. "Ben Robert Klein." "Ben de sizi aramak üzereydim." "Neredesiniz?" "Bildiğiniz evde." Avukatı arar, artık korkulacak bir şey kalmadığını, çünkü öbür adamı nihayet bulduğunu ve birlikte sorunu halledeceklerini belirtir. Eve vardığındaysa çoktan polisler gelmiştir ve öbür Klein olduğunu tahmin edebileceğimiz birini arabaya tıkmaktadırlar.

Uzaktan seyreden Delon'un yanında avukat belirir: "Polise bildirmek zorundaydım Robert! Senin iyiliğin için!" Tekrar eve döner, Van Ostade'yi yanına alıp çıkacakken polisler gelip onu da alırlar. Arayışının de oyalanmalarının da anlamı kesinleşmiş midir sonunda? İki ayrı "bireysel" yazgı gelip tek bir adda birleşmiş midir?

Burada olay örgüsünün büyük kısmını budadık ve ustanın sinematografisinden hiç söz etmedik. Şüphesiz, eskilerden, Hoffmann'dan, Poe'dan ve tabii Freud'dan devraldığı "öteki/ikiz/gölge" motifini işliyordur bu geç Romantik. Zorunluluk ile rastlantı sürekli birbirine dönüşür. Mesela, Delon'un avukatla kafede oturduğu sahne: "Bay Klein! Telefonda aranıyorsunuz!" diye bir anons işitilir; Delon yerinden fırlar: "Nerede, kim arandı, telefonla kim konuştu?" Garson, konuşanın az önce orada olduğunu ama şimdi görünmediğini söyler. Delon masaya dönerken, karşıdaki büyük aynada bir adam imgesi belirir: hüznle bakmaktadır oraya doğru. Delon mudur, yoksa öteki mi? Daha yıpranmış görünen bir yüzdür bu ve ceket de sanki farklı gibidir. Ama bir an durmuş Delon'un imgesi de olabilir. Yine de ayna sadece bir yan motiftir Losey'de; göstereceği şeyi tek bir figürün devinimlerinde, asıl orada göstermek zorundadır. Son sekansta Delon'u (artık Van Ostade'siz) polis otobüsünde izliyoruz: bir kadın korkuyla sorar, acaba nereye götürülüyoruz, Fransız polisi bizi Almanlara teslim etmez değil mi? Delon, kızgın: Bilmiyorum dedim ya, benim bunlarla hiç ilgim yok! Ama otobüslerden indirilen yığının içinde trene doğru sürüklenirken *hareketin kendisi "ikileşir"*: yüz ifadesiyle ve beden diliyle hem bir an önce "oraya" varmak istiyordur sanki, hem de sarmak, uzaklaşmak. Ama sonra bu ikilik de silinir. Tıkış tıkış trende görürüz Delon'u, hareketsiz, gözleri boşluğa dikili. Arkasında, filmin başında Van Ostade'yi ona satan adam durmaktadır, göğsünde sarı Davut yıldızıyla. Delon'u fark edip etmediği pek belli değildir. Ve zaten farkın, fark etmenin ve "yüz"ün silindiği andır bu. Yük katarı Buchenwald'e doğru önümüzden geçerken parmaklıkların ardında sadece imgesizlik ve bakışsızlık kalmıştır.

Son Adım'da zorunluluğun çarkları önce yavaşça dönmeye başlar, sonra birden hızlanır. İlk *buraya gelmeyebilirdim* ile *hiçbir şey beni zorlamadı*, *kendi isteğimle geldim* tezleri arasında dalgalanır. Ama bir noktada çoktan ağırlık çökmüştür, kıpırdayamayacak gibidir: "Kalmayı biraz daha sürdürsem, diye düşünüyorsun, dönecek gücü bir daha hiç bulamayacağım. Buraya geldim, diye kendi kendine anımsatıyorsun, buraya nasıl geldiğini, gerçekten gelip gelmediğini, yoksa hep burada mı olduğunu bilmez hale gelmekten korkuyorsun. Sana her durum doğruymuş gibi geliyor: buraya geldin, buraya hiç gelmedin, buradan hiç ayrılmadın." Ağırlaşmıştır, oraya hiç gelmemiş olmakla her zaman çoktan gelmiş olmak arasındaki sınır da belirsizleşmiş. Anlatıcısı Alisan'ı bu külçeleşmiş durumunda yakalatır "olaya".

Ailenin erkekleri özel harekât karakoluna alınmıştır ve hepsi şimdilik sadece dayaktan geçiriliyor gibidir. Alisan da payını alır. Sorarlar, şu isimleri tanıyor musun. Sonuna kadar "bilmiyorum" der. Ama polisin bir bildiği vardır ve bunu işkenceden çıktıktan sonra Alisan da anlar: yeğeni Ziya'yı görür, işkenceden sonra; ne oldu, der, niçin buradayız, ihbar mı? Ziya: "Sen bilmiyorsun. Ama ben biliyorum, biz bunları tanıyoruz. Bunlar faşist, zorba, bunlar halkın düşmanı. Bunlar her şeyi yaptılar, yaktılar, astılar, katlettiler. Bunların hiçbir nedene ihtiyacı yok." Karakolun bir bildiği vardır. Ve onu o noktada Alisan da sezinler: "Ziya'ya bakıyorsun, yüzü gergin, kaşları çatık, ifadesi sert. Seni rahatsız eden şeyi birden anlıyorsun, o savaşın içinde doğup büyümüş bir çocuk, savaşın çocuğu." Sonra sistemli işkence başlar. Alisan'ın özel elektrik seansından sonra, yeğeni Ziya'yı gördüğü an. Görsün diye götürmüşlerdir, yan odaya:

Odadan içeri sokunca seni bırakıyor, "Kalk" diyor. "Bak." Kafanı kaldırıyorsun. Havada asılı bir şey, bir gövde görüyorsun. Kolları arkadan bileklerinden bir sopanın iki ucundaki halkaya geçirilmiş, başı öne doğru iyice eğilmiş, çıplak, yüzü, gövdesi kanla kaplı. Kasapta asılı o derisi yüzülmüş gövdeler gibi. Kafanı eğiyorsun, bakışlarını kaçırıyorsun. Saçlarından tutup kaldırıyor, "Bak," diyor. Bakıyorsun. İçinden o olmasın diyorsun, o olmasın, ama o bulanıklığın içinde giderek beliriyor, bu ince, zayıf, narin gövde, tanıyorsun, evet, Ziya bu. Saçları öne düşmüş, yüzünün bir kısmını perdeliyor.

Gözleri kapalı, bütün yüzü şiş, kanlı. [Görevlilerden] uzun olan, içeriye gelmiş olan ötekilerden birine işaret ediyor. İşaret ettiği Ziya'ya vuruyor, Ziya ileri geri cansız bir şey gibi sallanıyor, boğazından zayıf bir inleme çıkıyor. Diğer bir kova suyu Ziya'nın başından boca ediyor. Ziya ayılır gibi oluyor, inleyerek gözlerini açıyor, sana bakıyor, bakışlarında hiçbir tanıma belirtisi yok. Ama sen de bu bakışları tanımıyorsun. Bu bakışlar Ziya'ya ait olmadığı gibi onlarda hiçbir insan bakışına ait olmayacak bir şey var.

Ne canlı ne cansız olanı bir de böyle tanıyalım isteniyor gibidir: ne “Hortlak” gibi sevimlidir bu figür, ne de Gracchus gibi kendinden sonra uzayıp gidecek bir tartışmanın ilk ironik sureti. Roman, kendi eski temalarına karşı, “öyle olmaz, böyle olur” der gibidir: “ölmezlik mi diyordun, bitmezlik mi diyordun, al sana!” Böylece Rilke'nin “kabuk insan” figürünün Primo Levi sonrası varyantlarıyla karşılaşırız. “Hücrenin beton zeminine atılıyorsun, boş bir çuval gibi... Bir hayvan gibi, diye düşünüyorsun, zorla alınmış, dövülmüş, kapatılmış, gözleri boşlukta bir yere dikili, korkuyla kaderini bekleyen bir hayvan gibi. Bağırsakların senden bağımsız çalışıyor, ... yarı sıvı bir şey akıyor, iğrenç bir koku yükseliyor.”

Alisan'ı bırakırlar, yeğenin genç bedenini henüz ölmekteyken gösterdikten sonra. Git, derler, serbestsin. Sorgu ve işkence kısımlarının sonuna doğru, “boş çuvalığa” karşı ondan bir itiraz da gelmiştir oysa. Askıdayken mırıldanmaktadır. “Bebek gibi ne sesler çıkarıyorsun lan?” “İnsan bir hiç değildir.” “Ne saçmalıyorsun?” Bu soruya şöyle cevap verir: “Siz, insanı içler acısı bir şeye, bir paçavra, acı çeken, acıdan başka bir şey bilmeyen bir şeye ... çevirmek istiyorsunuz. Ama ne yaparsanız yapın insanı bir hiçe indirgeyemezsiniz. Gerçeği mi istiyorsunuz, işte gerçek: İnsanın içinde ölüm-süz bir şey vardır, İnsanın içinde yok edilemez bir şey vardır.”

Bırakılır. “Nereye götürülüyorum, ... savcılığa mı?” “Savcılık mı?” Gülümsüyor. ‘Elbette hayır. Sen hiç tutuklanmadın ki. Burada bir süre misafirimiz oldun.’ Bırakılır, yolda taşları, aralarından çıkan otları, yosunları, Deleuze’gil oluşumları görerek devam eder, *Kenarda*’dan da hatırlayacağımız parklardan birine gelir topallayarak. Ama “sert, tüyleri ürperen bir rüzgâr ara sıra güçlüce esip kesil[mektedir].” Küçük, önemli fark: “*Dağların* arasından geliyor olmalı bu rüzgâr, başını kaldırıyorsun, irili ufaklı, birbiri üstüne yük-

selen çıplak dağlar gri boz kenti sarıyor, iyice ufacık kılıyor.” (abç) Ama parktan çıkarken gelirler: “Seni böyle bırakacağımızı mı sandın?” Bindağ içinde biraz dolaştırdıktan sonra şehir dışına, ormanın içlerine doğru götürüp öldürürler: “Dizlerinin üstüne çök.”

Yere, otlara bakıyorsun. Yeşillikleri, biçimleri, duruşları, titreyişleri gözünü alıyor. *Son anda, sana son gibi gelen en son anda*, bu tuhaf kabulleniş içinde, akan zaman gibi yaşamın da yerine oturuyor. Başını kaldırıyorsun. Ağaçların dalları usul usul, hışırdayarak iki yana gidip geliyor. Gerisinde mavi gök iyice derinleşmiş, yükselmiş. *Boş*, pürüzsüz. Gökyüzüne bakıyor, yaşamım, diyorsun, çoktan gelip geçmiş, ve her zaman orada. (abç)

Son cümleler bize şu soruyu bırakıyor: adamın kendi şeyinin (“şey” olan kendisinin) çevresinde bu üç romanlık eliptik dolaşım burada nihayet “yerine oturmuş”, onu bitişle randevusuna ilk kez tam zamanında ulaştırmış mıdır, yoksa o sıra *dağların* arasından kendini gösteren “derin ama boş” gökyüzü bu kadarlık bir kavuşma, bir varış ihtimalini bile elimizden almakta mıdır? – Kırık tableti soracağız.

“Yalancı Sonlara” Dair

Şunu öne sürmüştük: bütün bu yabancılık anlatısı, sona vardığımızda, başından beri dolambaçlı bir kavuşma ve aidiyet öyküsü olarak görünebilecektir. Kaçak oğul çeşitli saçmalıklardan sonra yuvaya döner, ama dönmekle kalmaz, o döngünün de aslında sadece aidiyeti daha da belirgince işaretlemek üzere sahnelendiğini belli eder. Bu son kitap, üçleme içinde orkestrasyonun en kasıtlı, en hesaplı, en ustalıkla uygulandığı yerdir. *Kenarda*’dan beri karşımıza çıkan motifler, tezler, sanki kendi *karşısının* kanıtı haline getirilmek üzere elden geçirilir, yeniden düzenlenir. En başta da o “son” duygusu. İlk iki romanda, dayanaksız, yüzer gezer bir duygulanımdır: bir son hem sürekli yaklaşıyor gibidir, hem de her zaman çoktan gerçekleşmiş olduğu hissedilir. Ama burada bir an için belirsizliğinden kurtuluyor. Mezarlıktadırlar, açık, düz topografya, bulutsuz gökyüzü. “İstanbul’daki seni saran sis bulanıklığından böyle keskin bir çıplaklığa geçmek gözlerini yakıyor.” Berraklaşan zihinde bir mahşer imgesi canlanır:

Gözlerinin önünde bir sahne beliriyor. Bir küme insan bir mezarın başında, herhalde bu mezarın başında toplaşmış, bekliyorlar. Çok farklı yerlerden, çok uzun yolları kat edip buraya dünyanın sonu olabilecek bu yere gelmişler. Kendileri de dünyadaki son kalan insanlar olmalı ... Her şey bütün bütüne bitmeden, kendileri de yok olup gitmeden önce ölümlere son ziyareti yerine getiriyor, hiçbir şeyin boşuna olmadığını kendilerine belirtecek bir işareti, belirtiyi, *anlamı görmek* için. ... Buradan, bu mezarlıktan, bu ölümlerden mi? Neden olmasın, diye düşünüyorsun, burası dünyanın sonundaki son yer niye olmasın, bu son insanlar da şimdi burada çöldeki bir *serap* gibi kendini bir an bizde *görünür kılıyor* neden olmasın? (*abç*)

Sözcüğün güçlü anlamıyla bir “telafi” ânıdır hayal edilen: her şeyin kendi gizli, bastırılmış anlamına nihayet denk olduğu, Adorno’nun deyiimiyle “her şeyin kurtarılmanın ışığında görüldüğü” an, mesiyani an: bir “şey”in benzerlerine veya eksikli ikamelerine razı olunmayıp o şeyin *kendisinin* geri kazanıldığı an. Ama bu kavuşma ve denkleşme imgesi bir “hakikat” ânına da denk düşüyor mu: kırık tabletteki okunaksız buyruk nihayet okunabilecek mi?

Alisan burada anlamın belirliğini hep bakışın, görseiliğin terimleriyle düşünüyor: “anlamı görecektir” veya ölümler o kıyamet ânında kendi bilgilerini mezarın çevresinde toplanmış canlılarda “bir anlığına görünür kılacaklardır.” Şimdi, “ayna imgesiyle” ilgili yazılarında Lacan’ın vurguladığı gibi, herhangi bir denklik/tamlık ancak görsel olarak tasarlanabilir, ama yine tam orada, imgede açık vermeye, kusur belli etmeye başlar. Bu huzursuzluğu (inançsızlığı da diyebiliriz) yukardaki pasajda iki “görme” cümlesinin arasına sızmış o tehlikeli “serap” sözcüğünde de hissetmedik mi?

Bakışın hakikat adına yetersiz kaldığı noktada çoğu zaman öbür yüksek duyuya, işitmeye başvurulur. Alisan da definden sonra ırmak kenarında oturmaktadır: “... yaprakların hışırtısını dinliyorsun ... Küçük kuşlar ara ara ötüşüyor, arılar vızıldayarak geçiyor. ... Elini nemli toprağa gömüyorsun, toprağın hemen altındaki böceklerin kımıltılarını duyduğunu düşünüyorsun.” Ve mesiyani bekleyiş: “Öyle bir hisse kapılıyorsun ki sanki böyle oturmayı sürdürebilsen, sabır gösterip yeterince otursan, oturup yalnızca bu sesleri dinlesen, bu sesleri dinlemek bir şeyi değiştirecek. Ama neyi? Bunun ne olduğunu bilmiyorsun, sadece sesleri dinlemen gerektiğini söyleyen bir his bu.”

Ama Geçgin'in komik ustası söylemişti: tembeliz ve sabrımız yok: "Ama öyle olsa bile zaten sen o kadar sabırlı biri değilsin. Bir süre sonra yerinde duramaz hale geliyor, kalkıyorsun." – Bu noktada Alisan'ın (ve galiba anlatıcısının da) düşünsel sadakatleri ayrışmaya, farklı yönlerle doğru çekilmeye başlamıştır: Benjamin'in ciddi ama "zayıf mesihanik gücünden" Kafka'nın belki daha da canhıraş ama kendini ancak paradoks ve karikatürle ifade edebilen mesihanizmine doğru: "O" gelir gelmesine, mutlaka gelir, ama hep biraz sonra gelir. İhtiyacımız kalmadığı anda gelir. Kimse yokken gelir.

Şu halde "anlamanın yakalanması" bakımından ses de görüntü kadar eksiklidir. Niçin? Çünkü tabletin kendisi bir cisim, bir imge olsa bile, üstünde *yazı* vardır, harfler, harf bileşimleri. İmgeye indirgenmeyen gösterenler. Yine de eski motiflerin bir kavuşma ânına doğru elden geçirilme işlemi devam eder; kendi eski kibirli tezleri yanlışlanacaktır. Burada "öykü anlatıcılığı" konusuyla karşılaşırız: *Kenarda*'da "yoktu, çöptü" denilen bir kadim pratik. Alisan'ın orada ilk kez gördüğü çok yaşlı Kekil Amca "bir şeyler anlatmaya başlıyor. Aslında dinleyici bulduğu için memnun. Zira bu eski hikâyeler ya da mesellerle pek ilgilenen kalmamış artık. Birkaç çocuk bazen. Ama onlar bile sıkılıyor. Yengenin pişirdiği hamurları iştahla midelerine indirdiklerine göre gelme nedenleri bu olsa gerek diye düşünüyorsun." Dikkat edilmiştir, buradaki "düşünüyorsun" sözcüğü, yanlış ve haksız çıkarılacak şeyin gösterenidir: o tam da öyle "düşünürken", düşünceden daha sahici, daha güçlü ve zorlayıcı bir şey belirecek gibidir. Kekil Amca anlatmaya devam ederken yenge onu uyarır, çocuğu sıkıyorsun. "Yok yok, sıkılmıyorum, dinliyorum" der Alisan:

Ama aslında dinlediğin yok. Hikâyelere hiçbir zaman düşkün olmadın. Zaten anlattıklarının büyük kısmını anlamıyorsun. Türkçesi zayıf, senin çok az anladığını unutup çoğu zaman kendi dilinde konuşuyor, bazen sesi öyle düşüyor ki işitmiyorsun bile. "Ahlı bazen gedip geliyor," diyor yenge. Ünlemleri, alçalıp yükselen sesi, iç çekmeleri, sesin titreyişini, kesilen nefesi, esleri, yutkunuşlarını dinliyorsun. Yoksa, diye düşünüyorsun, benim için buradaki asıl hikâye bu mu? Bu ihtiyar adamın alçalıp yükselen sesi, mırıltısı, anlaşılmayan sözcükleri, ... bu kesilen nefesi mi? ... Belki de, diye düşünüyorsun, bütün hayatım boyunca hiçbir konuşma işitmedim, işittiğim

bunun gibi sesler, ahlar vahlar, kulak tırmalayan mırıltılar, hırıltılar falan oldu. Ama şimdi başka bir olasılığın daha olduğunu fark ediyorum: Bunlar dildi, ama ben bu dili anlamak istemedim, böyle bir dili işitmek istemedim.

Üç romanlık yuvaya dönüş öyküsünün küçücük bir minyatürü, tam da “dil ve anlam” konusu üzerinden: “asıl hikâye” babamın, babaannenin ve Kekil Amca’nın anlattıklarının içeriğinden çok, onu kuşaktan kuşağa anlatıyor olmalarıydı – ve ondan da çok, benim bu “hırıltıları” anlamayışım, anlamak istemeyişimdi (“Bir dil mi bu!”). Hikâyeden benim payıma düşen kısım, sığındığım kısım, işte bu anlayışsızlık, bu kuşaktan kuşağa hikâyenin kendisiyle birlikte devredilen cevap verilmezlikti. Ama önce ayrı sanılan iki kader çizgisi de şimdi burada birleşiyor gibidir: *Gençlik Düşü*’nün cümleleriyle, “bir çizgi, ailemin de yaptığı gibi bütün yer değiştirmelerin, göçlerin, umutsuzca çekip gitmelerin, ölüm pahasına yola atılmaların içinden geçip bana kadar gelen, parçalanmış, sürülmüş, acı yüklü, kopuk kopuk bir çizgi”, şimdi asıl anlamına bende, benim kavrayışsızlığım ve inkârımda erişiyor gibidir. Ama sonunda bir diyalektik “aşma” hamlesiyle inkârın kendisini de içermiş, düzeltmiş, onarmış olarak... mı?

Yine bir akşam televizyonda türkü yarışması varken aileyle oturmaktadır; herkes bir ağızdan konuşur. Yazgıların *negatif* birleşmesi: “Belki beni dağıtan şey onları da başka bir biçimde dağıttı. İçinden onlara bir şeyler söyleme arzusu yükseliyor. Bu söyleme arzusu, bu ciğerlerden yükselip boğazdan yukarıya doğru taşan, dilin ucuna gelip tökezleyen şey – onlara ne demek istiyorsun?” Görmüştük, *sizler iyisiniz, bense arzusunun yolunu yitirmiş biriyim* gibi bir şey söylemek istiyordu. Ama hissederiz: böyle bir sözün o mecliste ya hiçbir karşılığı yoktur, ya da zaten meclisin *total*, *söylenmez* gerçeğini ifade ediyordur. Ne olursa olsun, meclise o sözle “giriş yapmak” imkânsızdır. Ve zaten Bindağ’ın Bay Klein’ı da, Parisli benzerini epeyce andırırçasına, kendi bildik döngüsüne yakalanır bu noktada.

Demek bu dolambaçlı kavuşma öyküsünün yerine varması için son bir adım daha gerekmektedir. O da işkenceyle gelir. “Yaşayan ölü” temasının da elden geçirilmesine (“haddinin bildirilmesine”) fırsat verir bu. İşkence sırasında bir berraklık gelmiştir; adamları

çok önceden tanıyor, *Kenarda* romanından, *kendinden* tanıyor: “İşte bu heriflerle, yaşamı ölü bir şeye çevirenlerle gizli bağım, zehirlerini çok önce içime akıtmışlar gibi: yaşarken bir ölüye dönüşmüş olmak, yarı ölü biri olmayı sürdürmek. Onları, aslında içten içe hiç yabancılamamış olmanın nedeni bu.” Devam eder, sevgilisine de hep bir ölü bakışla baktığını kabullenir: “Bütün yaşamımı *görüyorum*. Kader, tam, eksiksiz, dopdolu karşımda uzanıyor. Onu niçin şimdiye kadar hep eksik, yarım, boş bir şey olarak *gördüm*? ... *Ama bakışımı ölü yapan şeyi, bana hep aynı şeyi gösteren kendi körlüğümü göremiyordum*” (abç). Bir Mutlak Bilgi ânu mı, Hegel’in deymiyle? Adam bu noktadan baktığında sadece dışarıyı değil, kendi bakışını da, ama daha da çetini, kendi bakışının içerdiği *körlüğü* de, görüşün kör noktasını da *görebilmektedir*.

Anlatıcı, topyekûn bir kavrayış, ödeşme ve “geri kazanım” ânu olarak tasarlamış gibidir bu sonu. Kavmî/ailevi yazgıyla kişisel yazgı, ikisinin de gelip bir sona dayanmış görüldüğü noktada birleşir. Gelgelelim, uzunca bir süredir o kavmin yazgısının başka yazarları vardır, üstelik sadece dengbejler değil. Alisan şehirde oynanırken o yazı zaten *edimlerle* yazılmaktadır biraz okunaksızca da olsa. Daha önce altını çizdiğimiz “dağ” sözcüğüyle oraya da bir selam mı gönderiliyordu: “dağların arkasından geliyor olmalı bu rüzgâr”, bu uyarım, bu işaret. Tekrarlanır: “Dağlara doğru yürümek isterdin, ama yakındaki tepeleri kastedip şöyle bir konusunu açtığında bile sıkı sıkı hayır diyorlar. Dağlar yürüyüş alanı kesinlikle değil. Zaten biliyordun, doğrulamış oldun. *Dolanıyor*, burada ne işim var diye soruyorsun, ama dönmek için içinde bir istek, daha doğrusu bir güç bulamıyorsun.” (abç) Şu halde kırık tabletin okunurluğunu sağlayan anahtar “dağ” dan mı gelmiştir? Kafasına sıkılmadan hemen önce: “Son anda, *sana son gibi gelen en son anda*, yaşamın da yerine oturuyor.” (abç)

Serseri dolaşım rayına oturmuş görünür. Kaçak oğul ata toprağına dönmüş ve onların yazgısını kendi bitişinde doğrulamıştır. *Bu sona hazırdın, der, başından beri biliyordun*. Yazıcısı onu “hazırlamış” olabilir – ama *bizi* hazırladığı tam bu muydu? Kırık tablet okunmuş oldu mu? Onca savruk, eliptik döngüden sonra, fazla tertipli, fazla “oturmuş” bir ödeşme değil midir bu? Her türlü sonlan-

manın imkânsızlığına dair Gracchus'çu bilgi, sonunda hiç “hadise çıkarmadan” bu kadar kolayca tasfiye edilebiliyor mu? Geçgin'in bazı okurlarının sorduğu “*Son Adım*’da niçin kahraman ikinci tekil şahıs kipiyle izleniyor” sorusu da bu bağlamda anlam kazanıyor.

...

Roman, kendi eski tezlerini (haksız çıkarmak üzere) elden geçirirken, aynı anda ikinci bir elden geçirme işlemi de “sinsice” yürürlükte – bu kez ödeşmeleri açığa düşürmek üzere ve herhangi bir “ikna” çabasından da vazgeçmiş olarak. Mesela “dağ” a bir selam gönderildiğini, oraya bir tür yetki devri yapıldığını ima ettik – ama muhatabı memnun edecek, hatta ilgilendirecek bir “biat” mıdır bu? Alisan kabilenin bastırılmış hakikatini kendi *sona erişiyle* açığa çıkardığına, doğruladığına inanır – oysa o *eylemli yazının* ilgilendiği şey, sonlanmalar filan değil, tam tersine taze başlangıçlar olmalıdır. Bütün kayıplar, daha büyük bir zafer öyküsünün, *negatif değil pozitif* bir öykünün episodları olarak kayda geçirilir orada (“yükselen mücedelemiz”). İki ayrı kayıt sistemi vardır ve aralarında bağdaşmazlık bile değil, düpedüz temassızlık vardır: birine (Alisan’inkine) eksi işaretiyle kaydolan “tutar”, öbürüne (dağinkine) artı olarak geçmemekle kalmıyor, orada herhangi bir karşılık da bulmuyordur. Kısaca, diyalektik durmuştur: bireysel öykünün kaybı, kavimsel öykünün kazancına dönüşmemektedir. “Dağ” şöyle diyebilir bu noktada: bu kayıp benim kazancım değildir, çünkü zaten *benim* kaybım da değildi.

Alisan’ın tarafından baktığımızda ne buluyoruz? *Son Adım*’ın sonuna doğru sık sık tekrarlanan o “bomboş gökyüzünü”. Harfler yoktur orada, bir “yazı” metaforu sayabileceğimiz bulutlar, bulut dizileri (“takımyıldız”) yoktur. Onarılmış ve okunmuş bir tablet yoktur. Ama en azından kendi sonuna sadık kalmış mıdır? Bu son gerçekten *onun* mudur? İnfaz noktasına götürülürken hep bir “yerine oturma”dan söz edilir: “Zaman yavaşlıyor. Ama hayır zaman yavaşlamıyor, zaman şimdi yerine oturuyor. Duyuların keskinleşiyor, beraklaşıyor.” Ve: “Yere, otlara bakıyorsun. Yeşillikleri, biçimleri, duruşları, titreyişleri gözünü alıyor. Son anda, *sana son gibi gelen en*

son anda, bu tuhaf kabulleniş içinde, akan zaman gibi yaşamın da yerine oturuyor.” Sadakatin çatladığı, bölündüğü an: bir yanda Alisan’ın kendisinin inandığı, ama inanmaktan çok kabullendiği bir son, öte yanda bütün bu diziyi başlatan Gracchus problemine sadakat. Alisan’ın kendisine “son *gibi gelen* bu en son an”, o sonu izleyip bize aktaran yazıcı açısından sadece yanılısamadır. *Gençlik Düşü*’nde “yalancı son”lardan söz ediliyordu, inandıramayan sonlardan. Kahraman inanabilir – teoriyle yorgun düşmüş yazıcısı (ve yorulmuş okurları) ikna olamıyordur. Çünkü yazı, anlatı, ne yaparsa yap-sın kendi konusuyla (kahramanıyla) *aynı anda* sona eremiyordur. O son cümlelerin sonuna koyulacak son nokta ölen roman kişinin değil, yazıcının işidir. “Ben ölüyorum” denilebilir, ama “ben öldüm” değil ancak “*sen* öldün” demek mümkündür, “*o* öldü” der gibi. Ölüm hep başkasınıdır, sahip çıkılırken bile. (Başkasının bile değil, sadece başka.) Bu eski Heidegger öğrencisi de, sonunda ölüme göndereceğini sezdiği anda, kendi adamına ancak “sen” diye seslenebileceğini de bilmiş olmalıdır.⁷

Yazıcı izler kahramanın öldürülüşünü, ses çıkarmaz – kendisi bir sonraki şiirin, bir sonraki denemenin, bir dördüncü romanın sabahına sağ çıkacaktır: halledilmemiş problemlerin, cevaplanmamış soruların bütün zenginliğiyle, gerilmiş zembereğiyle. Nasıl başlamıştı bu dizi? Bir sınavla: kırk bir tablet onarılmış olacak, böylece gizli bir bildirim okunmuş olacaktı – yoksa her şey bir “söz çöpünün” anaforuna karışarak delikten aşağı gidecek. Oysa o mesaj kendini görsel ve işitsel olarak sık sık hissettirmiş olsa bile hiç *yazı* olarak gelmedi, “yakalanmadı.” Atalardan inen bir süperego buyruğu mu

7. İyi de, denilecek, niçin *Kenarda*’daki gibi üçüncü şahıs kipiyle izlemiyor onu? Mesele gerçekçilikse eğer, daha da gerçekçi olmaz mıydı böyle bir tarz? Olurdu ama mesele bir edebi konvansiyonun gereklerinden ibaret değildir. *Kenarda*’da anlatıcıyla kahraman arasında mesafe olmadığına değinmiştik. Mesafe ikinci romanda belirir ve vurgulanır: bakalım ne yazmışsın Fikret efendi, omzunun üzerinden izliyoruz seni. *Son Adım*’da ise mesafenin göstereni olması gereken ikinci şahıs kipi tekrar mesafesizliğin, özdeşliğin içine çekilir: “sen” zahirinin yerine “ben” konulduğunda, son âna kadar hiçbir şey değişmeyecek, sadece Alisan kendi kendini özenle izlemiş olacaktır. Ama kahraman kendi hayatını saniyesi saniyesine kaydedebilmiş olsa bile, sona erişini izleyemez: nasıl kendi doğumunda hazır bulunmadıysa, ölümünde, cenazesinde de eksikliği hissedilecektir.

olacaktı, “şunu yap, şöyle yap” gibi? Ama babanın ne talep ettiğini (yazar ol? mühendis ol? dağa git?) hâlâ bilmiyoruz. Okunaklı tek emir, üvey babaanneden gelmiştir: beni oraya göm. Emri yerine getirir. Ama taleple eylemin, soruyla cevabın birbirine denk olmadığı hissedilir.⁸ Emrin tam karşılanamayan bir kısmı vardır, babaanneyi yerine yatırmakla giderilmiş olmayan bir talep artığı, bir ödeşmezlik. Ama bu ödenemeyen kısım tastamam *zaten ödenemeyecek* kısımdır. Tehlikeyi dışlayan bir bölge; bir anlamsızlık, çünkü kuratılmazlık bölgesi.

“Başını kaldırıyorsun. Ağaçların dalları usul usul, hışırdarak iki yana gelip gidiyor. Gerisinde mavi gök iyice derinleşmiş, yükselmiş... Gökyüzüne bakıyor, yaşamım, diyorsun, *çoktan gelip geçmiş, ve her zaman orada.*” Hiçbir yeni kayıp yoktur, hiçbir ilave kayıp – her şey telafisiz olsa bile. Çünkü her şey her zaman çoktan olmuştur. Adam ölür, ama kitabın okura bakan yüzünde fazlalıkla eksiklik, birbirini tam karşılamadan, boyuna yer değiştirmeye devam eder.

■ ■ ■

Aylak Adam eksik bir merkezin çevresinde dönüyordu. Geçgin’in kişileri azmanlaşan şehirle uyumlu olarak döngüyü taşkınlılaştırır: 2000’li yılların 50’li yıllara “sadık” kalmasının, orada o günün eleştirilenlerinin de sayesinde gömülü kalan şeyi kurcalamasının tek yöntemi, arayışı Atılğan’ın şimdi dar görünen üçgeninin (“Karaköy-Taksim-Nişantaşı”) ötesine taşırmaktır. Başka deyişle, elli yıl öncesinde saklı kalmış bir hakikat varsa eğer, ancak gecikmiş bir ikinci adımda kendini açığa vurabilecektir: nasıl Aylak’ın sonunu yirmi beş yıl sonraki ikinci romanda, Manisa’da izleyebildiysek, isimsizin de “İncirköy”den çıkması, Taksim’den Beşiktaş’a kayarak sonra “Bindağ”a yönelmesi gerekmektedir.

8. Enişteyle birlikte mezar taşını da yaptırmışlardır, bir çocuk el arabasıyla getirir: “... mezar taşı havada. Yerden biraz yukarda süzülürcesine gidiyor, peşinde siz. Üstünde adıyla soyadı, hemen altında *Ruhuna Fatiha* yazıyor. Şehrin içinden geçen *tuhaf işaret*, diye düşünüyorsun, *yerinde olmayan, dik durması gerekirken eğik eğik dolaşan işaret.*” (abç) Yerine oturmamıştır.

İkisinin tam ortasında Losey var, 70'li yıllar. Klein da Aylak Adam'la aynı sınıftan gelir. Ve Aylak nasıl "B"ye/Zebecet'e doğru hem çok ayık, hem de hedefi hep kaçırın bir uyurgezer gibi döne döne sürükleniyorsa, Klein da Buchenwald trenine doğru aynı anda hem inkârla hem de kucaklamak ister gibi şuursuz dolantılar çizerek yol alır. Losey (d. 1909) ile Atılgan (d. 1921): bu iki eski ürkümüş, ürkütülmüş komünist arasında bu açıdan tek fark, daha gencinin kendini "bize", Türkiye'ye teslim etmiş görüldüğü noktada daha yaşlısının düşünmeye, huzursuzlanmaya devam etmiş olmasıdır. Hiç kimse, 70'li yılların başında ("Holokost endüstrisinin" faaliyete geçmesinden en az on yıl önce) "sınıfsallığın" bu yıllanmış gözlemcisinin aidiyet meselesiyle, *bulanık kimlikler* konusuyla uğraşmasını beklemiyordu.

Son Adım, bir 30-40 yıl sonrasında, bu iki çalışmanın ortasında kaygan bir yere bakmış gibidir. Bir yandan, "Bermuda şeytan üçgeninin" sırrının *artık* o üçgenin kendi içinde aranamayacağını bilir – Taksim yoktur artık, Çekmece yok, Beşiktaş bir mazeret. Öte yandan, kendi okurunu, Losey'deki o dolambaçlı ama sonuçta kesin, kaçışsız aidiyet çizgisine, Ritz'in lobisinden Auschwitz'e varan yazgıya inandırmak gibi bir çaba içinde de değildir. Kişisinin ardından üzüntüyle, düş kırıklığıyla bakar: yapraklar hışırıyor, gök boş, boru işitilmiyor. *İzafi* söyleşicisi haklı: tablet hâlâ kırık ve hiyeroglif okunmuyor.

Aynı şeye bir daha başlayıp başlayamayacağını bilemeyen bir yazarının dışında hiç kimse için tehlikeli değildir bu dönüşler. Okuruz, umarız, elimiz boş çıkarız. Suya götürülüp susuz getirilmişizdir, çok da kızmadan. Alegorist hep faydasız dönüyor olabilir, ama inançlı, safdil okura kalan bir şey yok mudur burada? *Biz* hiç zevk almadık mı? Başka bir deyişle, Geçgin'de kesin betim çabasının ötesinde, Zola'nın ötesinde, belli bir inançla anlatılmış, zevkle değilse bile şevkle anlatılmış sahneler ve figürler yok mu? Olmaz mı: şehrin büyümesi, semt içleri, parklar, rıhtımlar, ıssız doğrultular; İstanbul'a oranla Ankara, öğrenci evleri/kahveleri; ve İs dayı, başka tuhaf ve sıradan akrabalar, gelip tutunanlar ve tutunamayıp dönenler, dönülen yer; ve Ankaralı Lacan; ama en çok da Ankara'daki kapıcının yaşlı annesi ve onun küçük arka bahçesi; en çok da hayırsever mo-

derm çiftin ilgisinden irkilip birbirine sarılarak uzaklaşan iki küçük kardeş – bunları görmüştük, hayranlığın, şaşkınlığın, saygının ve bazen de kızgınlığın buğusunun içinden ama nasıl da keskin kenar çizgileriyle belirliyorlardı. Ne var ki bütün hepsinin anlatımında alttan alta bir “teknik” hayıflanma tonu da ortaya çıkar: *romansal* olarak hakkı verilememiş, verilemeyecek şeylerdir bunlar: anlatılırlar, güzel anlatılırlar; ne çare ki roman onlar hakkında değil, Şey hakkında, kırık tabletin kaderi hakkındadır. Ne kadar “iyi” anlatılırlarsa, ziyan duygusu da o kadar keskinleşir – boşa geçen güzel bir günün sonundaymışız gibi. Biz İs tipini sevmiş, semti biraz anlamış, arka bahçenin önünde durakalmış olabiliriz – roman kendi başarısına ya da yenilgisine bunlarla değil, Şey’in talebinin gereğini yapıp yapamamasıyla varacaktır. Ve artık biliyor olmalıyız ki Şey’in aslında bir talebi de yoktur, başka her şeyi kendi döngüsüne malzeme yapmaktan başka.

■ ■ ■

Son Adım’da bütün romansal tezlerin iki kere elden geçirildiğini göstermeye çalıştım: önce “bireylik/yabancılık” tezine gittikçe güçlenen çelmeler takılıyor, ama bu revizyon sürecinin erkence bir noktasından itibaren bu çelmelerin kendileri de sinsice boşa düşürülüyor, hükümsüzleştiriliyordu. Bu çifte çelmelemenin daha yükseğe çıkan, “daha iyiye, daha güzele, daha doğruya” giden bir diyalektik oluşturmadığını da görmüş olmalıyız. Tez vardır, antitez de var... ve ikisi de birbirini çok andırıyordur, farklı bir senteze yol açmaksızın. İşkence episodunda Alisan “insanın içinde ölümsüz bir şey vardır,” der, “insanın içinde yok edilemez bir şey vardır.” – Bütün kitap, bütün bu üç romanlık dizi, bu “ölümsüz, yok edilemez şey”in aynı zamanda “ölmesiz şey” olduğunu, zaten her zaman çoktan ölmüş olduğu için artık “yok” da edilemeyeceğini göstermiş olmalıdır. Bitimsiz döngüsü içinde Gracchus uzaktan izler.

Bununla birlikte, Geçgin’in komik ustası başka şeyler de söyler, daha *pembe*-bulanık, daha sevimli, daha *okur-dostu* görünebilecek şeyler. Yine 1917 Ekim-Kasımında. Görmüştük: “İnsan evriminin belirleyici ânı her an önümüzde, ilerdedir,” diyordu: “Daha önce

olup bitmiş her şeyin değersiz olduğunu ilan eden devrimci hareketler bu yüzden haklıdırlar, çünkü şimdiye kadar hiçbir şey olmamıştır.” Galiba ertesı gün, şunu da yazar: “İlerlemeye inanç, bugüne kadar gerçekleşmiş olan ilerlemeye inanç değildir – bunun için inanç gerekmezdi.” İnanç, olmamış olana, teminatsız ve açıklamasız olana inançtır ancak. Malzemesini nceki denemelerden alsa bile başarı ölçüsünü kendisi türeten bir dördüncü, bir beşinci başlangıç, belki.

—

Orhan Koçak

Tehlikeli Dönüşler

Bir: Yusuf Atılgan'ın 1959 tarihli *Aylak Adam*'ı. Sonra üç: Ayhan Geçgin'in üç romanı, *Kenarda*, *Gençlik Düşü* ve *Son Adım*.

Orhan Koçak, kentin içinde dönüp dolaşan, bakınan, arayan, kendini bir yere ait hissetmeyen, bunu arzu da etmeyen (yoksa eden mi) modern zaman aylağına eşlik ediyor, ona nüfuz etmeye, anlamaya çalışıyor. Atılgan ile Geçgin'in kitaplarını birlikte okuma girişimi basit bir karşılaştırma değil. Tıpkı tarihin inşasında olduğu gibi, yeni eserlerin varlığında eskisinin de neredeyse bütün anlamının değiştiğini görüyoruz.

Tehlikeli Dönüşler bir inceleme kitabı değil. Karşılamlar, dönüşler, ileri hamleler, geri çekilmeler: Tek bir kelimenin bile hatırını gözeten bu kitapta, herşey okumanın ve okuduğu üzerine düşünmenin hazzı için. Yazarının zihinsel hareketlerine kendinizi bırakarak, dans adımlarıyla okumanızı isteriz.

Metis Edebiyatdışı

ISBN-13: 978-605-316-079-3



9 786053 160793



Metis Yayınları
www.metiskitap.com