

## Modernizm, Postmodernleşme ve Ayhan Geçgin'in Kayıp Poetikası

Bülent Eken\*

Öz

Anderson (1992) ve Jameson'da (1991) izleri sürülebilecek bir kapitalist modernleşme ve postmodernizm teorisine göre, yirminci yüzyıl başlarında rastlanan Avrupalı estetik modernizmin olanaklılık koşulu özgün bir zaman deneyimi olarak "eşzamanlı olmayanın eşzamanlılığı"dır. Bu yazı, bu fikrin sonuçlarını Türkiye'deki bazı yakın dönem modernist metinler üzerinden takip ediyor. Türkiyeli örneklerin de bu teorisyenlerin tanımladığına benzer bir zamansallık koşuluna sahip oldukları iddia edilebilir ama postmodernliğe estetik cevaplar üretmek zorunda kalmış olmaları da onları farklı kılar. Ayhan Geçgin'in modernizminin bu süreçte büründüğü biçimin, Laura Quinney'nin (1999) "kayıp poetikası" olarak adlandırdığı estetik rejimin bir örneği olduğunu göstermek mümkündür.

**Anahtar Kelimeler:** Ayhan Geçgin, modernizm, postmodernizm, kayıp, kapitalizm

---

\* Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Öğretim Görevlisi. bulent.eken@khas.edu.tr  
Makalenin gönderim tarihi: 09/11/2017. Makalenin kabul tarihi: 01/12/ 2017.

# Modernism, Postmodernization, and Ayhan Geçgin's Poetics of Disappointment

## Abstract

A theory of capitalist modernization and postmodernism that jointly draws on Anderson (1992) and Jameson (1991) underscores a unique temporality, "the simultaneity of the non-simultaneous," as the condition of possibility of the aesthetic modernism of the early twentieth century Europe. This paper traces the implications of this logic in the context of recent modernist writing in Turkey, whose representatives arguably shared a similar temporal condition although in this case they have to formulate aesthetic responses to postmodernity. It demonstrates that the form that Ayhan Geçgin's modernism assumes in this process can be seen as an instance of what Laura Quinney (1999) called the "poetics of disappointment."

**Key Words:** Ayhan Geçgin, modernism, postmodernism, disappointment, capitalism

yakında dili çözülecek  
oğlum Irmak'a

Şişli metro durağında artık neredeyse her gün bir başkasına rastlanan kitap reklam panolarından biri: "Uzayan kısalan saçlardan, sana ait olmayan anlardan, gitmediğin yollardan yorulmadın mı?". Hemen yanında, bir başka yayınevine ait olanı: "Kimse vazgeçilmez değildir. Bunu bilirsən, kaderin cilvesi seni vurduğunda canın o kadar yanmaz." Bu aynı peronda, daha önce farklı kitapların tanıtımında çeşitlemelerini okuduğum, temel bir önerme bu: "Sen." Ve evrensel tek bir mesajı var: "Ben!" Ya da haberi kapıyı bangır bangır çalarak getiren biçimiyle, "Ben benim!" Sanki sendeleten bir darbeye cevaben, kaynağı belirsiz bir üzüntüyle *Kenarda*'dan (Geçgin, 2003) cümleler yükseliyor zihnime: "Durumu apaçıktı, gözler önündeydi. Ne bir kardeş olabilmişti, ne bir sevgili, ne de başka bir şey; hiçbir şey olamamış, hiçbir şey yaşamamıştı..." (s. 192).

Özel bir beklentinin boşa çıkmasından kaynaklanan hayal kırıklığını değil bizzat ben olma umudunun, benliğin vadettiklerinin

özneye boş ve yabancı hale gelişinden türeyen hüsrancı anlatan “kayıp poetikası”nın direniş gösterdiği durumu iyi özetleyen bir tablo.<sup>1</sup> Ayhan Geçgin yazısının üretici ilkesini bu tür bir kayıp poetikasının oluşturduğunu iddia edeceğim. Romantikten fantastiğe, otobiyografiden kişisel gelişime, popüler bilimden tarihe yeni ortaya çıkmış sayısız türde çok satan kitap; “online” uzantılarıyla büyük kitap mağazaları; reklamı yapılan ve okunan yazarlar. *Kenarda*’ya giden yıllarda Geçgin’in bile hayal edemeyeceği, belki kendisini okuyacakların çıkabileceğini düşündüğü ama bu okurların kesinlikle oraya ait olamayacağı yeni bir toprak. Genelleşmiş bir benlik kutlamasının uzantısı, baş döndürücü bir başarı, gelişme, geliştirme, ayak uydurma dünyası —ihtiyaç duyulan tek öznel işaret ruha sunulan incelmüş hizmetlerin müşterisi kalmaktan ibaret olsa da. Karşısında ise böyle bir dünyada hiçbir şey olamamış, yaşayamamış olmanın yürek burkan itirafı. Başarısızlığının ötesinde benin başarısının imkansızlığını, ontolojik yıkımını ilan eden, sanatını da bu kabul üzerinde kurmaya yeltenen bir tutum. Bu suçlama, dolayısıyla, aynı zamanda edebiyatçının edebiyatına da yöneltilmiştir. *Gençlik Düşü*’nün (Geçgin, 2006) yazar figürünün açık seçik ifade ettiği gibi: “Yazdıklarını okuyorsun. Okudukların sana sıkıntı veriyor, seni boğuyor, hatta –evet, hadi söyle– sende tiksinti gibi bir şey uyandırıyor” (s. 225).

Peki ne oldu da edebiyat kendi başarısızlığına işaret ederek ilerlemek zorunda kalıyor? Öznenin ontolojik yıkımını ilan etmek nasıl oluyor da mevcut kültürel duruma direnmenin koşulu olarak ortaya çıkıyor? Soruyu estetik modernizm meselesi içine yerleştirmek ben-ce kaçınılmazdır.

Fredric Jameson, *Postmodernizm* (1991) kitabının sonuç kısmında modernleşme, modernlik, ve modernizm arasında analitik olarak yararlı ayrımlar yapar. Özünde alt-yapıdaki dönüşümlerle ilgili olan “modernleşme”, kapitalizmin gelişmesi ya da yayılmasının geleneksel toplumlar üzerindeki etkisini ifade eder. “Modernlik”, modernleşmeyle ortaya çıkan yaşam-dünyasının adıdır; bireylerin “yeniyi”, yeni endüstriyel ve kültürel ürünleri nasıl deneyimlediklerini, bütün bu yeniliği üretiyor ve bu yenilik içinde yaşıyor olmaktan

<sup>1</sup> Aşağıda ayrıntılandıracağım bu kavram Quinney’e (1999) ait.

ne hissettiklerini anlatır. “Modernizm” ise, üst-yapısal bir belirlenim olarak, modernleşmeye verilmiş, ideolojik olarak ilerici ya da muhafazakar, olumlayıcı ya da yadsıyıcı olabilen estetik cevaplarla ilgilidir. Jameson’un bu ayrımlar temelinde estetik modernizmin olanaklılık koşulları hakkındaki tezini ilginç kılan modernizmin moderleşme sürecinden türetililecek oluşu değil, ki bunu ifade etmek bir doğruculuktur, Kafka ve Joyce gibi büyük Avrupalı modernistlerin edebiyatlarının ön koşulunun “sonlanmamış bir modernleşmenin” ürünü olan özgün bir zaman formu, içinde “eşzamanlı olmayanın eşzamanlı bulunduğu”, bir zaman olduğunu iddia etmesidir:

Öyleyse modernizmin daha önce benzeri görülmemiş bir eşitsiz toplumsal gelişme anına ya da Ernst Bloch’un “eşzamanlı olmayanın eşzamanlılığı”, “senkronik olmayanın senkronikliği” (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*) diye adlandırdığı şeye karşılık geldiği söylenmelidir: tarihin kökten farklı anlarına ait gerçekliklerin bir arada varoluşu; büyük kartellerin yanbaşındaki el sanatı ürünleri ve ufkunda Krupp fabrikalarının ya da Ford imalathanesinin görüldüğü köy tarlaları (s. 307).

Jameson’un tezinin fikir babası Perry Anderson’ın (1992) yirminci yüzyılın başlarında modernistlerin içinde yaşadığı Avrupa tasvirine bakıldığında, bu durumun estetik modernizm adına ima ettikleri daha iyi anlaşılabilir. Yarı-aristokratik bir politik egemenlik; yarı-endüstrileşmiş bir kapitalist ekonomi; yarı-ihtilalci bir işçi hareketinin belirlediği bir Avrupa’dır bu. Bu belirlenimlere de, sırasıyla, eski düzenin devamlılığı, eşitsiz kapitalist gelişme ve toplumsal devrimin eli kulağındalığı karşılık gelir. Jameson’a (1991) göre bu durum bir Kafka ya da Joyce’un, geçmiş ekonomik biçimleri hızla sökerek sonuçlarını birer kalıntıya dönüştürmekte olan yeni bir ekonominin gerçekliği düşünüldüğünde, “gelecek ve geçmişin tuhaf bir biçimde çakıştığı”, “arkaik feodal yapıların karşı konulamaz modernleştirici güçlere direndiği” toplumlarda yaşadığını gösterir (s. 309). Tekil örneklerin içerikleri ötesinde, modernist yapıtlar bu direnişi estetiğin saf bir otonomi alanı olduğu mesajının vesilesi haline getirirler. Dolayısıyla buradan, bu defa postmodernizme dair, son bir sonuç çıkacaktır. Modernizmin koşulu sonlanmamış bir modernleşme ve arkaik kalıntıların hâlâ ortalıkta olmasıysa, daha homojen, kapsayıcı, tamam-

lanmış bir modernleşme postmodernizmle sonuçlanacaktır. Böylece postmodernizmin işareti de kalıntının, eskiye ait olanın, geçmişin ve geçmişe bağlı eşzamanlılık formunun ortadan tümüyle kalkmasıdır: “İşte bu anlamda ya modernizmi tanımlayan şeyin sonlanmamış bir *modernleşme* olduğunu ya da postmodernizmin modernizmden *daha* modern olduğunu iddia edebiliriz” (Jameson, 1991, s. 310).

Bu anlatıdan, hem koşulu olarak iş gören tarihsellikte arasında artık hiçbir benzerlik içermeyen modernist biçimin mantığına dair bir şeyler öğreniyoruz hem de postmodernizmi şu ya da bu metinsel biçim veya teknik, realizm ya da hikayeleme karşıtlığı, çoğulculuk, oyunculuk gibi açıklama gücünden yoksun tanımlar ötesinde kavramlaştırma imkanı kazanıyoruz. Daha homojen olarak modernleşmiş, dolayısıyla da modernleşmenin bir ufuk olarak kaybolduğu bir dünyanın sonucu olarak postmodernizm... Bu tanıma göre örneğin Türkiye’de yakın bir geçmişte ortaya çıkmış korku sineması, dedektif romanı, ya da sağlıklı yaşam kitapları gibi türler, tıpkı içinde satıldıkları, türlere göre sınıflandırma yöntemini benimsemiş “bookstore”lar gibi postmodern kültürel formlardır, çünkü üretilme süreçlerine modeller sunan ve tekil örnekleri önceleyen bir sınıflandırma sistemi —hem de bunun küresel bir sistem olmakla da kalmayıp, diyelim, kahve dükkanları gibi farklı “sektör”lerde de işliyor oluşu (“büyük boy latte: extra-shot espresso, kafeinsiz, laktosuz süt”)— bu kültürel ürünlerin tarihsel olanaklılık koşulunu oluşturur. Tıpkı eski yapıları, seçilmiş bir “gerçek üretim modeline” (Baudrillard, 1994, s. 1) göre simülakrumlara dönüştüren, böylece de geçmiş diye bir şeyin kalmadığını tescilleyen ihya projelerinin, daha dün gerçekleşmiş tarihsel olayları “apar topar geçmişe yollamakla meşgul” (Jameson, 1998, s.20) televizyon haberciliğinin (“28 Şubat postmodern darbe olarak adlandırılmıştı peki 15 Temmuz nasıl adlandırılmalı sizce?”) postmodern kültürel formlar oluşu gibi —ki elbette bu aynı nedenle postmodern olan darbe değil “28 Şubat”tır. Ayhan Geçgin’in modernizminin ne anlamda bu postmodern topografiye bir direniş olduğunu, bunun eski bir dünyanın geri dönmemesine yittiğini kabullenmek anlamına da geldiğini göreceğiz.

Ama belki daha da önemlisi, bu şema, özellikle eşzamanlı olmayan eşzamanlılığının postmoderniteyle ortadan kalktığı fikri, Şükrü Argın’ın (Akinhay, 2007) 12 Eylül ve edebiyat bağlamında “iki farklı

hakikat rejimi arasındaki temassızlık" (s. 9) olarak tarif ettiği, güncel olarak işgal ettiğimiz tarihsel duruma dair tespitini açmamıza izin veriyor. "Temassızlığın" nedeni, henüz sonlanmamış modernleşme koşulunun yok olmasıyla, eşzamanlı olmayanın ortadan kalkmasıdır. Bu durumda ortaya çıkan evrensel eşzamanlılıkta imkansız hale gelen, Argın'ın çok doğru olarak gözlemediği gibi, bizzat "geçmiş ile bugün arasında bir ilişki kurma imkanı"dır (s. 9). Argın'ın Kafka'da bulduğu paradigmatic biçimiyle, artık bir böcek olduğu kabullenilmiş ve karşısında buna göre tutum takınılmış Samsa ile hâlâ bir insan olduğu unutulamayan ve bir böcek gibi davranılmaktan üzüleceği düşünülen Samsa aynı anda doğru ya da geçerli iki perspektifi ifade ettiği için Samsa'ya böcek ya da insan olarak yaklaşmak durumun hakikatini anlatamayacaktır. Hakikat, birbirine temas etmeyen, eşzamanlı olarak işgal edilen konumlar arasında metamorfoz geçirenin, tanınmaz hale gelenin temel idea ve değerler olduğudur. Benzer biçimde 12 Eylül'ün hakikati de, ki herşeyden önce 12 Eylül'ü olanaklı hale getirmiş olan budur, kamunun parçalanmasıdır. Örneğin, 12 Eylül mağdurlarına en yakınlarının bile bakışında rastlanan, yaşadıklarını hak etmeleri (bunun olağanlığı) ile bu insanların politik bir davanın temsilcileri olması gibi iki bakış arasında gerçekleşen bir parçalanma. Argın'a göre, 12 Eylül bu nedenle edebiyat için bir tür "anlatılamayana" dönüşmüştür, çünkü edebiyat 12 Eylül'e "baksa, bakabilse, tıpkı içinde yer aldığı toplum gibi, kendi felaketini görecektir" (s. 7).

Edebiyatın felaketinden bihaber, nihai olarak öznellik kutlamalarıyla taçlanan, bütün bir edebi-sanatsal faaliyet "Eylülist" duruma denk düşüyorsa, edebiyatın felaketiyle yüzleşmeyi göze alan ya da buna hazırlanan, aşağı yukarı aynı kuşaktan Hüseyin Kıran, Barış Bıçakçı gibi birkaç isimle birlikte Ayhan Geçgin için "post-Eylülist" yazar tanımlaması yapılabilir. Kamunun parçalanmasıyla yüzleşme çabası bu yazarların metinlerini zorunlu olarak aynı zamanda edebiyat hakkında metinlere dönüştürür. Ya da aynı şey; edebiyatın felaketi, edebiyatı dert edinene elbette önce edebiyat içine çekilmeye, onun üzerine düşünmeye zorlar. İşte bu yapıtlara modernist nitelmesini yakıştırmamızı doğrulayan bir başka sebep. Bu durumun Geçgin'de büründüğü biçimin özelliklerine geçmeden önce "eşzamanlı olmayanın eşzamanlılığı"nın, estetik modernizmin bu tarihsel koşulunun, bu yazarlar için ne anlama geldiğini sorabiliriz.

Kırklarının sonunda, ellilerinin başındaki bu yazarlar da Avrupalı modernistlerinkine benzer, modernleşmenin koşulladığı köklü bir değişim yaşadılar. Ama onların tanık olduğu “eşzamanlı olmayan eşzamanlılığı”nın belki Avrupalı yazarlarınkinden bile daha şiddetli bir deneyim olduğu söylenebilir. Büyük modernistlerin içinden geçtiği modernleşme, kalıntıları hâlâ ortalıkta olan feodal yapıların karşı konulmaz modernleşmeci yapılara direnişini içeriyordu. Dolayısıyla bu yazarlar için ortada görünür bir postmodern koşul yoktu. Andığım Türkiyeli yazarlar içinse modernleşme süreci doğrudan postmodernizmle sonuçlanacaktır.<sup>2</sup> Postmodern, Jameson’ın iddia ettiği gibi, daha homojen bir modernleşmeyle birlikte kalıntının ve arkaik olanın iz bırakmadan ortadan kalktığı, böylece de bizzat geçmişin ve büründüğü biçimlerin (geçmiş duygusu, kolektif hafıza, tarihsellik) buharlaştığı bir durumu anlatıyorsa, Türkiyeli yazarlar hem geçmiş duygusu ile yeni arzusunu bir araya getiren güçlü bir eşzamanlılığı hem de bu varoluşsal ufkun postmodern dalgayla tümünden ve bütüncül çöküşünü deneyimlediler. Bu nedenle Geçgin, Bıçakçı, Kıran gibi yazarların geçirdiği modernleşme deneyimi hem daha yoğunlaşmış hem de daha melezdir; içinde arkaik yapıların kalıntılarını ve modern yaşam-dünyasına özgü, yeniye dair, heyecanlı bir duyguyu barındırdıkları gibi, postmoderniteyle bizzat bunların bir kalıntıya dönüşmesini de barındırır. Böylece saf bir modernist içgüdüye sahip olamayacaklarını ima etmiş olsak da sanırım şunu söyleyebiliriz: Bu yazarların modernizminin olanaklılık koşulu yalnızca arkaik olanın modernleştirici güçlere direnişi olamaz. Görünüşe göre dirençle karşılaşmadan tamamlanmış bir modernleşme de bu edebiyatın olanaklılık koşuludur ve edebi üretime, postmodern şimdije direnmek gibi yol izleri belli olmayan bir görev yükler.

Geçgin ve Bıçakçı’nın yazışmacılarından olduğu, yazarların, sanki bütün bir çağın geçişine tanık olmuş insanlar gibi, Türkiye’de bugün hüküm süren hayat alışkanlıklarını ve kültürü öylesine yabancı, değişmiş, düşmanca gördüğü *Kurbağalara İnanıyorum* (2016) adlı mek-

<sup>2</sup> Artık kanonikleşmeye başlamış bir anlatıdan biliyoruz ki 80’lerden itibaren yürürlükte olan ama 2001 krizini izleyen yıllar boyunca pekişen neoliberal ekonomi politikaları Türkiye’de modernleşmenin olgunlaşmasını (ya da doyunlaşmasını) yönetmiş ve karşılık geldiği kültürle birlikte mevcut postmodernite rejimini oturtmuştur.

tuplaşma kitabı bu yazarlara attığımız kökten bir değişime tanıklık etmiş olma hissini bir kanıtı olarak da okunabilir. Bunun edebiyata dair beklenmedik olmayan karşılıklarını da buluyoruz burada: Bir zamanlar taze umutların kaynağı olan edebiyat inancının sarsılması [Bıçakçı: “(Bolano'nun *Vahşi Hafiyeler*'i üzerine konuşurken): Gençliğin, edebiyata, şiiire duyulan budalaca ilginin, insandan insana, evden eve, gündün güne kolayca geçilen akışkan hayatın anlatıldığı sayfalar... Bana edebiyatın insan topluluğundan, kalabalığından beslendiği dönemi hatırlattı. Benim üniversitede böyle bir dönemim olmuştu, sizin de olmuş muydu? Şu bizim üç kişilik cemaatimiz ile o eski günleri yad ediyoruz, diye düşündüm” (s.124)] ya da edebiyatın düpedüz beyhudedeliği [Geçgin: “Kitap çıkarmada rezil bir yan var!” (s.143)].

Nurdan Gürbilek'in (1992) 80'lere dair artık çok iyi bilinen analizlerinin farklı tarihsel gerçekliklerin eşzamanlılığını teşhis ettiğini anımsamak gerek:

İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80'ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denebilecek bir kültürel stratejinin kendini varetmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkar ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi (s. 9).

Gürbilek, 2001'de kitabının üçüncü baskısının “Önsöz”ünde bunları yazdıktan sonra bu iki projenin “bugün de birbirine muhtaç” (s. 9) olduğunu söyleyerek devam etse de sonlanmış bir modernleşmenin yarattığı kışkırtma kültürünü artık çok iyi tanıyan bizler sanırım bugün ikinci projenin nihayet kazandığını söyleyebiliriz.

O halde, Türkiye'de belki modernleşmenin daha erken bir dönemine karşılık gelen ilk modernizmlerden ayırt edilebilecek, postmodernle karşı karşıya gelmiş ikinci (geç?) modernizmlerden bahsediyoruz. Böyle bir ayırım yapmanın zorunluluğu postmodernizmin bugün karşımızda duran, yukarıda değindiğim, kendi çıktılarının her alandaki varlığından da kaynaklanıyor. İdeolojileri ne olursa olsun, sağ ya da sol modernizmlerin ortak paydalarının, bazen ileri sürüldüğü gibi teknoloji karşıtlığı değil, piyasa düşmanlığı



olduğunu kabul edersek (Anderson, 1992, s. 35), açık açık kutlama-  
dığında bile piyasayla arasını iyi tutan postmodernizmin tavrı anali-  
tik olarak daha büyük bir önem kazanır. Örneğin, bugün Türkiye’de  
kitap da satan bir “online store”un kitap sınıflandırma başlıkların-  
dan bir seçki: “bilgelik”, “beden sağlığı”, “aile çocuk”, “kadın erkek  
ilişkisi”, “wattpad kitapları”, “fantastik”, “romantik”, “yemek kitapla-  
rı”, “gezi anlatımı”... Kendi içlerinde de çok çeşitli konulara odakla-  
nan bu farklı ürünlerde ortak olan şeyin, yaşantılarını güncel doğru  
kültürünün<sup>3</sup> kurduğu ekoloji içinde sürdürmek ve buradan türeyen,  
sürekli geri döndürdükleri değerlerin sonuçta piyasanın temel ak-  
siyomunu kutsamak olduğu iddia edilebilir sanırım.

Bunun karşısında, Hüseyin Kıran’ın on yıllık bir cezaevi yalıtı-  
mıyla yoğunlaşmış deneyimini düşünün: Birçok yönden hâlâ geç-  
mişin (neredeyse pre-kapitalist, pastoral) izleriyle bezeli bir Türkiye  
ile iç içe geçmiş, postmodernliğin bütünüyle modernleşmiş ve geç-  
mişi en iyi halde paketlenmiş bir ürün olarak barındıran Türkiye’si.  
Buradan yeni döneme en dışarıdan ve kökten tepkiyi üretebilecektir  
Kıran. Benzersiz bir tanıdık olanı yabancılaştırma ustasıdır. Bizatihi  
estetige bağlılığından, estetiği edebiliğin işareti olarak görmez Kı-  
ran; tersine, bu bağlılık onu edebiyatı kendi dışında etkiler üreten,  
neredeyse piyasadaki metalara rakipler çıkarabilecek bir güç olarak  
hayal etmeye iter. Bıçakçı, ilk kitabı *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*’de  
(2000) anlatısını başkalarının ifade ettiği olanaklı dünyaları çoğalta-  
cak bir biçimde genişletir.<sup>4</sup> Woolf’un *Mrs. Dalloway*’ini anımsatan  
bu roman Ankara’da bir gezinti sunar; anlatı boyunca şehir sakin-  
lerinin hayatına girip çıkarız. Bıçakçı böylece hem modernliğin  
yaşam-dünyasını korumaya, şimdideki çöküşünün yasını tutmaya,  
hem de hakiki bir kamu alanı ütopyasını yaşatmaya çalışır. Benli-  
ğimizi onlarda bulduğumuz ve kaybettiğimiz, varlığımızı doğrula-  
yan ve yıkan başkalarının hayatı, olanaklılığın ifade ettiği başkalık;

<sup>3</sup> Rasyonalist yargı ve hakikat felsefelerinin sefaletini gösterir biçimde, hakikatin hükmü-  
nün kendini taban tabana zıt, çelişik, önermelere ilâştirebilen tümenden çocuksu bir duygusallığın, pathosun, eline bırakıldığı, artık “post-truth” gibi kibarlıklarla anlatılmaya çalışılan, estetik duygunun bugünkü depolitize olmuş kültür içindeki belirleyiciliği meselesi başlı başına bir yazının konusu.

<sup>4</sup> Olanaklı bir dünyanın ifadesi olarak başkası tanımını Deleuze’è (1990: 308) ait.

Bıçakçı'nın ana malzemesi belki de budur. Kıran ise başkalarının işaret ettiği zıt kutba yönelir. Olanaklının (benliğin, öteki öznelerin, verili olanın) ötesine geçerek, onun içinde saklanan güçlü, kişilikdışı bir hayatın içkin güçlerine ulaşmaya, geçmiş ve şimdi'yi, her şeyi geride bırakmaya çalışır:

Hiç yürümemiş insan olamaz. Hiç izi olmayan insan olamaz demektir bu. Ve Resul de yürümüştü, izle doluydu hayatı ve pek çok izler bırakmıştı. Ama böyle olmasın isterdi [...] Denizin dibi... çölden bir ülke. Uç yok çizgi yok sınır yok iz yok. Yaşanan, sonsuz güzellikte bir birbaşnalık, sonsuz güzellikte bir azlık sadelik acidan arınımlık saydamlık. Eskiye göre mucize kadar iyi, bambaşka. Demek böyle de olunabiliyor. Hayır denebiliyor. İz... iz bırakmak reddedilebiliyor. İlk kez bu denli iyiyim. Bundan vazgeçmeyeceğim” (2006, s. 14-16).

Bıçakçı ve Kıran ayrı ayrı başka yazıların konusu. Ayhan Geçgin ise edebiyatın felaketini belki de en derinden hissetmiş yazardır. Ne başkaları ne de kişilikdışı bir evren. Geçgin'in estetik direnişi bir kayıp poetikası ekseninde örgütlenir. Bu terimi Wordsworth'den Ashbery'ye uzanan romantik ve postromantik lirik bağlamında ortaya atan Laura Quinney'den belli başlı iki fikri alacağız burada. Birincisi, “poetics of disappointment” terimini, “hayal kırıklığı” değil de “kayıp poetikası” olarak çevirmeyi olanaklı kılan kavramlaştırmayla ilgili. Quinney, kaybın poetikasına örnek olabilecek “bu şiirler, onlarda konuşanın hayal kırıklığı (*disillusionment*) yeteneğini bile kaybedecek kadar umutsuzlaştığı bir psikolojik durumu inceler,” dedikten sonra ekliyor: “Zira hayal kırıklığı (*disillusionment*) zihin gücüne hâlâ belli bir saygı içerir, onunla gururlanır” (1999, s. x). Doğru. İngilizce sözcüğün de işaret ettiği gibi, bir türden hayal kırıklığı, yersiz olduğu anlaşılan bir beklentinin boşa çıkmasıyla birlikte bir yanılmanın farkına varmayı, bunun sonucunda yeni bir zihinsel güce kavuşarak kendine çekidüzen verme olasılığını ifade eder. Oysa başka türden bir hayal kırıklığı daha vardır ve bunu anlatan şiirler

“şu ya da bu hayal kırıklığıyla (*disappointment*) değil ruhsal bir durum olarak hayal kırıklığına uğramakla (*being disappointed*) ilgilidir; karmaşık bir psikolojik çıkmazla sonuçlanır bu da. Bir kayıp hissi, daha önceleri iyimser olan beni çatlatır ve felce uğratar çünkü geriye dönük bir bakışla bu aynı benim kibirli ve toy olduğunu gösterir. Ben, şimdi

kendi gücünü ve önemini açıkça abartmış olduğunu düşünür ve kendi gözünde herhangi bir ontolojik statüsü kalmaz: kendi gözünde bayağı bir şeye dönüşür; düşünce ve arzu namına elinde kalan enerjiyi neye harcayacağını da bilemez haldedir.” (Quinney, 1999, s. x-xi).

Yanılsamasından kurtulmak gibi bir ufku olmadığı için, bu tür hayal kırıklığı telafisi olmayan bir kayba bağlıdır; kaybın kendisi de, telafi edilemiyorsa, tanım gereği benden önce gerçekleşmiş, deyim yerindeyse, benim içinde hiçbir kusuru olmadığı bir felakete bağlıdır. Dolayısıyla, “bu şairlerin hepsi, benliği yalnızca dünya deneyimine yönelik ilgisini geri kazanmaya çabılıyor olarak değil aynı zamanda deneyimleyen bir özne olma deneyimine ilgisini geri kazanmaya çabılıyor olarak temsil eder.” (Quinney, 1999, s.xi)

*Kenarda*'dan neredeyse rastgele seçilecek paragraflarla bile örneklendirilebilir bu kayıp ve felaket rejimi. Ama, yukarıda belirttiğim gibi, bu aynı zamanda hep edebiyatın da felaketidir. Yaşanan büyük bir kayıpla dilin nesnesi de büyük bir bilinmeyene dönüşmüş gibidir; bu da okuduğumuz şeyde edebiyatın halini de dinliyor olmamıza neden olur. Kitabın etrafında dolaştığı bütün mesele bu değil midir?:

Zamanın her darbesi onu da zamanın kıyısına, *şimdiyi önceden ayıran kapanmaz aralığa*, (belki de aktığı boşluktan farklı bir boşluğa) birdenbire içeriye çöküveren bir boşluğa fırlatıp geçiyordu. Bu aralıkta ne olduğunu açıkça görebiliyordu: tamamlanmamış varlık, doğumla ölmeye başlayıp, yitip giden varlıktı. Derinleşen bir oyuk, bir hiçti. Zaman sanki hiç yaşanmamış bir yaşamı eksilterek geçiyordu.” (Geçgin, 2003, s. 19; italik bana ait).

Bu pasajdaki, işlevi biraz önce söylenen şeye açıklık kazandırmak olması gereken parantez, söylenene açıklık kazandırmak bir yana onu daha da karartıp belirsizleştirir. Geçgin'deki tipik “ya da” ve “belki”lerle araya giren cümlecikler, çoğalan soru cümleleri, iki çizgiyle ayrılmış ara cümleler de bu aynı aileye aittir: Bütün anlatma çabasına rağmen geri dönüp duran belirsizliği niteleme çabası. Yazma eylemindeki kökten bir kararsızlık, yönünü bilememe, açığa alınmışın işsiz güçsüzlüğü, enerjisini neye harcayacağını bilemeyişi. Başka örneklere bakalım:

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. [...] Yıkım yıllar önce olmamıştı, yıkım çok önceden vardı, belki dünyanın kuruluşundan önce, daha dünya kurulurken yıkım önce kurulmuştu. Zamanın belirişiyile o da belirmişti, zaman yıkımın içinden onun öz çocuğu olarak doğmuştu. [...] Akıntıda sürüklenen kendi boğulmuş varlığını da görüyordu. Çok önce varlığı boğulup gitmişti, şimdi kara kütük olan o da sürüklenip duruyordu (2003, s.128, 130, 131).

Okurların şüphesiz katlanılmaz bulduğu sayfalar, paragraflar, sözcükler boyunca yüzeye çıkan aynı meselenin tekrarı aslında bu ruhun alametifarikasıdır. Bazı okurlarının sandığının aksine Geçgin'de ince eleyip sık dokuyan bir "dil işçiliği" yoktur. Bıçakçı gibi her bir sözcüğü küçük çekiciyle dinleyen bir yazar değildir o. Tersine, ne yazacağını bilmediği için —yazının nesnesi, amacı, işlevi, ve hazzı kayıp olduğu için— yazmaya ham bir duygu ya da hisle başlar, onunla ilerler. Okurların dil işçiliği sandığı şey bu duygunun, kayıp poetikasının basıncı altında yoğunlaşan dildir; "tekrar" ise bu formun temel retorikidir: "deneyimleyen bir özne olma deneyimine ilgiyi geri kazanmaya çabılıyor" olarak temsil edilen ben..." Bu nedenle doğa da yoktur Geçgin'de; bu duygunun yarattığı öznelğin uzantısı olan manzaralar vardır. Okurlarının çok sevdiği o muhteşem renk, atmosfer, boyut dönüşümleri *Kenarda*'nın kahramanının bir yerlerde söylediği gibi "görüler", "vizyonlar"dır.

Geçgin *Kenarda* hakkında "ne yazdığımı bilmiyordum ama nasıl yazmamam gerektiğini biliyordum; ne anlattığımı bilmiyordum ama nasıl anlatmamam gerektiğini biliyordum" (2016, s.199) diye yazdığında ne demek istediğini kestirebiliriz: "Şu edebiyat dedikleri şeyi yapmayacağım. İnsan ilişkilerini, sevinç ve acılarını, kendi başımdan geçenleri, hele hele acılarımı, ki tek bahsetmek istediğim bunlarsa da, anlatmayacağım. Çünkü bunları kimin, kime, ne amaçla anlatacağımı bilmiyorum. Bilmiyorlar. Felaketin, kaybın, merkezin taşımadığının farkında değiller. Ama bunu bilmek bile hiçbir şey kazandırmıyor. Bunu bildiğimi göstermek için yazmıyorum. Tam tersine, bildiğim bir şey yok." Bunun biraz sonrasında yazdıkları

ise kaybın poetikasının mekanizmasının eksiksiz bir resmini verir: “*Kenarda*’da, biliyorsunuz, yıkımdan bahsediyordum ama aslında, en azından kişisel düzeyde, yıkım nedir bilmiyordum, daha doğrusu *yıkılabileceğimi* bilmiyordum. Dolayısıyla güçle doluydum. *Son Adım*’da ise *güçsüzlük* nedir artık biliyordum” (2016, s. 199-200). Bu, *Kenarda*’dan *Son Adım*’a kendi hakkımda bir şey öğrendim demek değil, *Kenarda*’daki benim durumunu yeni anlıyorum demektir. Kendi güçsüzlüğünü öğrenmek şaşırtıcıdır çünkü yanlış olduğunu anlayan dek benim gücü hakkında bu sanılara sahip olduğunu bilmiyordur bile. Zira kaybın poetikasında esas olan benim güçsüzlüğü değil, elindeki güçle yapacak bir şey bulamamasıdır.

Quinney’nin (1999) kavramlaştırdığı biçimiyle bu poetikaya dair ikinci nokta, kaybın işaret ettiği krizin mesleki değil kişisel olmasıyla ilgili:

Benim görüşüme göre, kriz mesleki değil ruhsaldır —şair olarak şairin değil bir kişi olarak şairin yaşadığı krizdir— ve hiçbir çözüme kavuşmadığı çok açıktır. Romantik ve postromantik şairin tarihi, kendini hırsla öne çıkarmanın tarihi değil kırılmış benlik umutları karşısında hüsranın kolektif bir tanıklığıdır (s. xıı).

Bu aynı kanonu “kriz liriği”, krizi de orijinallik savaşına girişmiş şairin, şair gücüyle kimliğine dair şüphesinin üstesinden gelmesi olarak anlayan Harold Bloom’a karşı bu ayrımı vurgular Quinney. Dolayısıyla, şair şair olarak başarısından zevk alabilse de edebi başarı bir insan olarak derdine çare olamayacaktır. Bu rejimde edebi başarının ödülü yoktur; hatta (Kafka örneğinde olduğu gibi) yazı ne derece başarılıysa başarı da şairi ödüllendirmekten o derecede uzaktır. Bu, Quinney’nin de gözlediği gibi, bir yazar için kaybın alabileceği en son ve mutlak biçimdir.

Geçgin’in felaketi en derinden hisseden yazar olduğunu söylemiştim. O zaman Quinney’nin bu son saptamasından kalkarak şunu söyleyebiliriz: Geçgin, karşı karşıya kaldığı edebiyatın felaketini ruhsal ya da kişisel bir kriz olarak yaşadığı için kamunun parçalanmasının “kolektif” bir tanıklıklığını yapabilmiştir. Çünkü tek tek kırılmış benlik umutları kolektivitenin en iyi bildiğidir; her ne kadar bunu avaz avaz bağırın bireyleri için kolunu bile kıpırdat(a)masa da. Blanchot’nun (1988) bir başka bağlamda Bataille için söylediklerini

andıran bir durum: “artık dayanamadığında daha derin bir yalnızlık içinde yaşadıysa, cemaatin onu yalnızlıktan mutlaka kurtaracağını değil bunun cemaatin onu yalnızlığa, tesadüfen değil kardeşliğin yüreği olarak, itiş biçimi olduğunu çok iyi bildiğindedir: kardeşliğin yüreği ya da yasası” (s. 25-26). Evet, karşı karşıya olduğumuz şey birbirine temas etmeyen iki hakikat rejimidir gerçekten: “Eskiden ne olduğu öteki kıyıda, çatlağın öte tarafında kalmıştı, bu doğru —şimdi olduğu şey ise tuhaf bir boşlukta. Anımsayamazdı, anımsayanın kim olduğunu bile söyleyemezdi” (Geçgin, 2003, s. 17). Çatlağın öte yakası anımsanabilse sorun kalmayacak, hiç olmazsa bir yakadan diğerine geçildiği bilinecektir. Ama anımsanamayan, hatta bundan da öte anımsayabilecek öznenin kayıp olduğu bir durumda önce ve sonra arasında mutlak bir boşluk kalacaktır.

Geçgin'in *Kenarda*'ya yayınevi aradığı günlerde zamanın İletişim Yayınları metni aşağı yukarı şu gerekçelerle geri çevirmişti: “Hoşnutsuz, yaşam bezgini bir adamın... halet-i ruhiyesi. Tamamı betimleme olan bir anlatım sözkonusu olduğunda betimlemelerde bir canlılık aranır. Okuyucu da bezdirilmek zorunda değildir...”<sup>5</sup> Ortaokul kompozisyon jargonunu andıran kriter bir yana, bu yargı yayınevinin *Kenarda*'yı çok doğru anladığını, dolayısıyla başarısını teslim ettiğini gösteriyor. Bunu hem o günden bugüne, gelişmesinde bu yayınevinin payının da az olmadığı, “Türkçe edebiyat” sahasındaki hakim çok-kültürcü öznel hikayecilik eğilimlerinden hem de Geçgin'e bugün iade edilmeye çalışılan gecikmiş “modernist” prestijden anlıyoruz. *Kenarda*'nın payına düşmüş görev daha açık seçik görünüyor böylece bugün: Tsunami önüne derme çatma malzemeyle, güçsüzlükten örülmüş son bir set çekmeye çalışmak.

Yükselen dalgaya modernist bir cevap olarak kayıp poetikası. Geçgin, iyi bir modernist olarak, *Kenarda*'da şimdiki, taze ve yeni deneyimi anlatmaya çalışır; bunu elbette başaramaz ve yerine, anlatılabilecek tek yenilik gibi duran, yeniliğin ve deneyimin yıkımını anlatır. Yine Jameson'ın (1998) önerdiği bir şema ile test edebiliriz bu durumu. Jameson, postmodern durum hakkında konuşurken, bir yandan çağdaş toplumsal sistemin mustarip olduğu hafıza kaybına —öyle ki, geçmek bilmeyen bir şimdide adeta hiçbir tarih bilinci ve

<sup>5</sup> Geçgin'le 2000 başlarındaki yazışmalardan.

alternatif toplum vizyonuna sahip olmadan yaşamaktayızdır— diğer yandan da, artık dikkatimizi üzerine toplayamadığımız bir şimdinin temsillerini üretme yeteneğini yitirmişizcesine, kültürel ve estetik düzlemde her yere sinmiş bir nostaljiye işaret eder (s. 7-20). Dolaşısıyla, bu başarısızlığın tarihsel-toplumsal bir koşulu vardır. Ama Geçgin hiç olmazsa şimdii anlatmayı denemiş, kültürel nostalji endüstrisine paye vermemiştir.

Geçgin’de modernlik duygusunun kaybolması, yerleşmekte olan postmoderne dair bilgisini gösterir, ki bu da geçmiş dünyanın geri gelmeyecek biçimde yittiği anlamına gelir. Eşzamanlı olmayanın kayboluşuna, yerine geçen evrensel bir eşzamanlılık fikrine burada da rastlıyoruz. Gerçekten de Geçgin’de en küçük bir “modernlik” duygusu, modernleşmenin getirdiği yaşam-dünyasına karşı en küçük bir ilgi yok gibidir. *Kenarda*’da bunu en iyi işçilerin ve onların yaşam alanlarının anlatıldığı bölümler hissettirir. Anlatıcının işçilerin hayatlarını ve dertlerini pek de önemsememesi modernlikten çoktan çıkılmaya başlandığını gösterir. (Ya da girer girmez çıkılmaya çalışıldığını; Hardt ve Negri’nin bir yerlerde üçüncü dünya proletaryası için söylediği gibi.) Fabrika çalışmasıyla birlikte gelen hayat planının, ev sahibi olma, evlilik ve para biriktirmenin bir yenilik vaat ettiği söylenemez. Modernlik hiçbir heyecan uyandırmamaktadır, daha da önemlisi, bir ufku yoktur artık. Anlatıcı şimdiden dışındadır modernliğin. Geçgin’i Dersim köklerine gönderen neo-arkaizm ise postmodernliğin işaretlerinden biridir. Nitekim bu ilgi *Son Adım*’ın (Geçgin, 2010) karakterini bu coğrafyaya kadar sürükleyecektir.

Geçgin, modernleşme ufkunun kapandığının, modernliğin dışına adım atıldığının çok iyi farkındadır. Modernizmi yerleşmekte olan postmodernliğe bir direniş olarak belirecektir zira modernlikle karşılaşmasında yerleşebileceği kimi konumlar (neo-arkaizm, disiplinler çalışmanın reddi, tamamlanmış bir benlik duygusu...) postmodernizm tarafından hızlıca kapılmış ve onu bu yeni dünyada yersiz yurtsuz bırakmıştır. “Bir yer duygusunun geliştiği yıllarda 80’ler” diye yazıyordu Gürbilek (1992, s.9). Geçgin’in modernizmini, tam da 80’lerden itibaren gelişen bu yer duygusunun bir kenara ittiği şeyler arasında olan yersizlik duygusunun, toplumsal alanda olduğu gibi kültürel alanda da yeni beliren konumlara yerleşmemenin koşulladığını söyleyebiliriz. Ama aynı nedenden dolayı Geçgin’in metnini,

bu yersizlik duygusunu telafi edebilecek, bir “yeryüzü duygusu”nun (Gürbilek, 2016, s. 86) belirlediği de söylenemez. Yersizlik Geçginde bir yeryüzü duygusu sınırına doğru geçmekten çok, bir kayıp poetikası olduğunu göstermeye çalıştığım, öznenin krizi ya da daha doğru bir ifadeyle öznenin yeri sorusu biçiminde gerçekleşir.

Neo-arkaizm üzerinde durmak postmodernizmle olan ilişkiyi aydınlatmakta özellikle yardımcı olabilir bize. Azınlık sorununun postmodern piyasadaki görünümüyle müzakeresi kusursuzdur Geçgin'in. Yazdığı en güzel metinlerden birisi, “Yıkımın Tarihi” (2012) adlı öykü, bu açıdan çok iyi bir örnektir; çoğunluğun temsil edilebileceği fikrini toptan reddeder Geçgin. Işık, kendini asması Dersimli dedenin değil plazaların iş dünyasında boğulan torun ve eşinin, ortalama hayatın ve çoğunluğun bu tipik figürlerinin üzerine düşer. Ama işte hayatları cehennemdir. Çoğunluğu temsil edenlerin karşısında haklarının savunulacağı bir azınlık yoktur; tersine, çoğunluğun bu iki üyesinin azınlıkçı bir damarı vardır. Ama bu damarı nasıl da heba etmişlerdir. Aslında herkesin sahip olduğu, bir sohbet boyunca konudan konuya atlamak kadar kolay olan dönüşüm potansiyelini nasıl da heba etmişlerdir. En imkansız şey konuşmaktır şimdi; dönüşüm hattı önce dilde kapanmıştır:

“Lütfen,” diyor fısıltıyla, “Lütfen. Konuşalım, herşeyi konuşalım. Bu insana verilmiş bir hediye değil mi? Öyleyse konuşalım, artık kaybedecek bir şeyimiz olmadığına göre her şeyi açık açık konuşalım. Bir şey söyle?”

“Ne söyleyebilirim?”

“Sen, sen”(Geçgin, 2012, s. 29-30).

Üstelik azınlık çizgisi dededen toruna değil “geline,” kadına, kaymıştır. Kendini onun üstüne yıkan, onu kara bir deliğe hapseden erkekten kurtulabilecek midir?: “Sen bırakmadıkça kadın gidemeyecek, bunu görüyorsun. Senin kurnazlığın da bu, kadına sıkı sıkı yapışman, öz suyunu emmek ister gibi yapışman”(Geçgin, 2012, s. 33). Çoğunluğun, yani erkekliğin, kadınların öz suyuyla beslendiğini bilmeyen var mı? Kadınlar çoğunluk kümesinin üyeleridirler ama “özsuları” azınlıkçıdır. Fallik göstergenin hadımlaştırdığı erkeğe çoktan anlamın beyaz duvarına çarpmıştır: “loşluğun içinde beyaz bir noktanın büyüdüğünü görüyorsun. İyice büyüyor, kör edici, an-



lamsız bir beyazlığa dönüşene kadar büyüyor, sonunda bütün görüş alanını kaplıyor” (Geçgin, 2012, s. 33).<sup>6</sup>

Buraya kadar izini sürdüğüm, eşzamanlı olmayanın deneyimi ile evrensel eşzamanlılık arasında ortaya çıkan yersizleşme içinde bir kayıp poetikası olarak gelişen estetik modernizmin Geçgindeki işaretleri olarak modernlik duygusunun yokluğu yanına, üsluptaki duygusal kayıtsızlık ve *Son Adım*’ın öyküsünde, yansıttığı eylemde, rastladığımız bir kayma saptamalarını da ekleyerek bitirebiliriz. Bu vesileyle Geçgindeki poetik rejimin sınırları hakkında da düşünebileceğiz.

*Kenarda*’nın leitmotivlerinden aşağıdaki şu pasaja bakalım:

...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 koparıyordu. Kanı damarlarında delice akar, kalbi hızla dönen bozuk bir saat gibi gümbürdeyerek çarpıp dururken içinde göğsüne doğru atılan, göğüs duvarına sürtünen, geriye karnına düşen, dışarı çıkmaya çalışan şeyi duyuyordu. Her şey geceden kaynaklanan, hareket etmesini, kıpırdamasını, parmaklarını oynatmasını, gözlerini yummasını olanaksızlaştıran bir felç anında oluyordu. Bütün bedeni kaskatı kılan bir felçti bu. (s. 41)

Peki bütün bu “korkunç” şeyler olurken başına bunlar gelen ne hissediyor acaba? Sadece acı veren deneyimler olduğu söylenemez bunların, pekala büyük bir hazzın da kaynağı olabilirler. Doğrusu *Kenarda*, söz konusu olanın umut mu, umutsuzluk mu, dehşet mi olduğu belli olmayan, bu sorunun temelde karar verilemez olarak kaldığı bu tür pasajlarla doludur. Bu duygusuz ya da kayıtsız üslup bizi yine öznenin hüsrana götürüyor. Telafi edilemez bir kayıpla belirlenmiş bir özne sözkonusu olduğunda kayıtsızlık üzüntüyü temsil etmenin tek yoludur; çünkü ontolojik dayanaktan yoksun, açığa alınmış öznenin kendini içinde bulduğu uçurumda üzüntünün hiçbir görkemi, yüceltiliği, ve (edebi) güzelliği yoktur. Bu aynı zamanda, dolaylı olarak, her türlü duygu gösterisini büyük felaketi ıskalamak ihtimaliyle damgalar. Geçgin’in “nasıl yazmaması gerektiği” bilgileri arasında bu da bulunur.

<sup>6</sup> Bu öykünün içinde yer aldığı derlemedeki Dersim konulu metinler postmodern azınlık statükosuyla ilişkileri açısından da analiz edilebilir. Açıkçası üç dört örnek dışında hepsi bu statükoya teslim olmuştur.

Ama bu durumun bir istisnası vardır *Kenarda*'da (2003). “Yürüdükçe sıkıntısı artıyordu. Bir şey içinden yükseliyor, damarlarına baskı yapıyor, çepere saldırıyor, çıkmaya çalışıyordu. Kafası karıncalanıyor, binlerce arı kafasının çevresinde dönüyormuş gibi kulakları uğulduyordu...” (s. 167). Birkaç sayfa sonra “öfkeliendiren bir üzüntü” olarak da nitelenecek bu sıkıntı veren duygu kahramanın Engin’le karşılaşmasından sonra yüzeye çıkar.<sup>7</sup> Bu epizod, başkasıyla somut bir karşılaşmaya *Kenarda*'daki tek örnektir. Bu değişikliği anlatı da kaydeder: hem Engin’in öznesi olduğu birinci kişi anlatıcı metinde daha önce görülmemiş bir yer kaplar hem de kitaptaki anlatıcının alışık olduğumuz, “Her şey içeride oluyordu” (s. 40) gibi, bizi bilinmeyen bir olay sekansının ucunda bir zamana yerleştiren zaman kipi yerine eylemin şimdisine odaklanan bir zaman kipi öne çıkar; “Dönüp yüze baktı” (s. 163).

Kahramanımız daha önce de benzer duygulara kapılmıştı. Daha önce nedenleri pek de anlaşılamayan bu aynı duyguların şimdiki somut karşılaşmadan sonra da yükselmesi, önceki duyguların nedenlerini de açıklıyor olabilir. Kelimenin tam anlamıyla düşmüş, yolun sonuna gelmiş bir tip olan Engin, kahramanın “yıllar öncesinde başka bir yerden tanıdığı,” İstanbul’a başka bir şehirden gelmiş, onun geçmişine ait birisidir (s. 164). Ve anlatıdan anlarız ki bu geçmiş, insanların “tatlı varoluşu” hâlâ hissedebildiği ve bunu hissettiren tiplere sahip çıkıp kolladığı bir dönemdir. Bıçakçının bahsettiği “gençliğin, edebiyata, şiire duyulan budalaca ilginin, insandan insana, evden eve, gündün güne kolayca geçilen akışkan hayatın” dönemi.

Engin, düşkünlerin arsızlığıyla rehin aldığı kahramandan akşam yemeğini ve sigarasını koparıp üstüne bir de akşam kalabileceği bir yer için para isteyince terkedilir: “Daha fazla dinleyemedi, kalkması gerektiğini söyleyip birden kalktı” (s. 167). Engin’in kahramanın daha biraz önce teyit ettiği bir gerçeği (“berbat bir şehir burası, bir bataklık”) dile getirmesi de onu kahramanın onay ve şefkatine layık hale getirmez. Kahramanın henüz Engin’in durumuna düşmemiş olmasının tek nedeni arkadaşının içinden çıkıp geldiği eski

<sup>7</sup> “Üzüntü çoktandır içindeydi, içeriye yerleşmiş orada kök salmıştı. Ara sıra yükseliyordu. [...] Ama sadece üzüntü değil, üzüntüsüyle birlikte içinden öfke gibi şiddetli bir şey de yükseliyordu. Onda üzüntüye yol açan neyse aynı zamanda öfkeliendiriyordu da” (Geçgin, 2003, s. 170-71).

dünyaya ait ilişki biçimlerinden birisi olan ailesinin hâlâ varolması gibidir. Ama kendisinin Engin'den farklı, eski dünyayı göğüsleyip aşabilecek bir olanağı olduğuna inanıyordur sanki. Aslında tek farkı vardır; o eski dünyanın artık nihai olarak geçmişte kaldığını bilmesi, bir ayağının da yeni dünyaya basıyor olması. Öfkeliendiren üzüntüsünün kaynağı bu mudur? Tam olarak neye kızmaktadır? Engin'in hâlâ varolmasına mı, ona yardım edemiyor olmasına mı; Engin'in kendini, ve onun karşısında kahramanı bu hale düşürmüş olmasına mı, geçmişin yok olup gittiğinden habersiz olmasına, habersizmiş gibi davranmasına mı? Bu iki dünyanın bir anlığına temas ettiği yerde belki de oturup konuşulacak çok şey vardır. Ama kahramanımız için bu iki yaka derin bir çatlakla birbirinden ayrılmıştır.

Şu fikri takip edelim: J. M. Coetzee'nin *Barbarları Beklerken*'i (1985/1980) *Son Adım*'ın bilinçdışını kuran metindir. *Barbarları Beklerken* çok temel bir eylemi anlatır. Ahlak yasasını içinde taşıyan, yasanın politik temsilcisi, iktidarın yardımcısı bir yargıç tam da içindeki yasayı izleyerek aynı politik iktidarın hedefi ve kurbanı haline gelir; bir yer değiştirme, tersine çevrilme, bir tür değişim. Bu eylemi mümkün kılan şey hakiki bir öznenin varlığıdır, çünkü eylemin gerçekleşebilmesi için öznenin öznellikten çıkması gerekir. Romanda, şehre gelen “Üçüncü Şube”nin adamlarının yargıca yaptığı da tam olarak budur. Yargıcın gerçekten çok incelikli, yüksek bir muhakeme gücünün ifadesi olan, şefkatli ve adaletli ahlak yasasıyla düzenlenmiş dünyasını yerle bir ederler. Böylesi incelikli bir gücün, gerçekten en küçük bir muhakeme yeteneğinden bile yoksun bir kabalığa direnememesi gerçek bir yıkımdır. Ne var ki, bu Şube'nin kazandığı anlamına da gelmez. Tersine, şehirde neden oldukları bütün yıkımın ardından, üstelik giriştikleri düşman avında elle tutulur hiçbir şey elde edemedi, apar topar ayrılırlar. Barbarlar hâlâ ufukta beklemektedir. Yargıcın yıkımı ise daha güçlü bir şeyi, işte öznenin ahlak yasasının ölçemeyeceği bir şeyi, varoluşun kendisini hissettirir. Yolcu yolunu kaybetmiş olabilir ama yol hep oradadır; hatta yolcunun yolunu kaybedip durması yolun şanıdır. Coetzee'nin romanının son cümlesi şudur: “Çoktan yolunu kaybetmiş olmasına karşın hiçbir yere çıkmayan bir yolda ilerlemekte direnen biri gibi oradan uzaklaşıyorum.” (1985, s. 187/ 1980, s. 156; Türkçe çeviride küçük değişiklikler yaptım).

*Son Adım*'da ise, telafisiz bir kayıpla damgalanmış, süregiden bir öznel krizi içinde zaten hiç tastamam özne olamamış Alisan, bir değişimin faili haline de gelemmez. Romanın öyküsünde, anlattığı eylemde, sanki bir kayma vardır çünkü roman bir yandan da —daha çok bir anlama, aydınlanma biçimine bürüneceği hissedilen— kaçınılmaz bir değişim beklentisini güçlü bir biçimde hazırlamıştır. Babanneye memleketine gömüleceği sözü verilmemiş midir? Okur sayfalar boyunca yolculuğa hazırlanmamış mıdır? Dünyaya bir türlü ayak uyduramayan bu tipin bu görevle nasıl uğraşacağını görmeyi beklememekte midir? Yolculuk kaçınılmaz olarak yapılmayacak mıdır? (Yolculuğun yapılması zorunlu değildir elbette, ama roman, açıkçası çok da heyecan verici olabilecek, böyle bir ihtimali kabul etmez. Dolayısıyla okuduğumuz roman o roman değildir.) Ama böyle bir değişim olmadığı gibi, bize bir an yazarın bu fikirle adeta dalga geçip geçmediğini bile düşündürten cümlelerden sonra, hiçbir şeyin değişmeyeceği hükmü verilir:

Kazma işini bitiriyorsunuz. Yeterince derin, geniş. Babanneyi içine koyuyorsunuz. [...] Bu kadar, diye düşünüyorsun, ben payıma düşeni yaptım, nihayet bitti. [...]

*Bitti mi?* Öyle ya da böyle, babanne öldüğüne göre şimdi bir açıdan senin için yeni bir dönem başladı sayılır. [...]

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 suyun altında tutuyor (Geçgin, 2010, s. 190).

Böylece, romanda bir değişim geçirildiğine dair tek ihtimal olarak—Geçgin'in yorumcularının da çok ilgisini çekmiş— Alisan'ın işkencecilerine, hücrelerinde yalnızken ulaştığı, insanın bir hiç olmadığı fikrini açıkladığı sahne kalıyor geriye:

"Sizin," diyorsun, "bilmediğiniz bir gerçek var," sözcükler ağzından zayıf, kuru, sayıklar gibi, fısıltıyla dökülüyor yine de fısıltı odayı dolduruyor, "insan bir hiç değildir."

"Siz," diye sürdürüyorsun, "insanı içler acısı bir şeye, bir paçavra-ya, acı çeken, acıdan başka bir şey bilmeyen bir şeye, küçültülmüş bir şeye, bir zavallıya, bir hiç çevirmek istiyorsunuz. Ama ne yaparsanız

yapın insanı bir hiçe indirgeyemezsiniz. Gerçeği mi istiyorsunuz, işte gerçek: İnsanın içinde ölümsüz bir şey vardır. İnsanın içinde yok edilemez bir şey vardır.”

Kendi sesin kulağına başkası konuşuyormuş gibi geliyor. İşkencecilerin tuhaf bir biçimde hiçbir şey yapmıyorlar. Hatta çarpık gülümsemeleriyle dinliyorum gibi görünüyorlar. Boğazın kupkuru, dudakların çatlak, nefes alıyor, sürdürüyorsun, “Binlerce bedeni parçalasanız bile bu gerçeği asla öğrenemeyeceksiniz.”

“Gerçek,” diyorsun, “ben düşman değilim, hiçbirimiz düşman değiliz. Düşman sizsiniz” (Geçgin, 2010, s. 247-48).

Başarılı, mesajını yerine ulaştırmış bir söylev —içerdiği fikir, bir klişe olma olasılığını dışarda bırakırsak eğer, biraz bulanık olsa da. Ama neden doğru olsun bu fikir? Coetzee'nin tam da bu sahnede yankılandığını düşünüyorum. Albay Joll, şehir kalabalığını şehvete getirmek için işkence edilen tutsak barbarların ayaklarını demir bir tokmakla ezmek üzereyken ortaya atılan Yargıç'ın konuştuğu sahneye Coetzee'de:

“Sakin vurayım deme onunla.” Tokmak kavuşturduğu kollarının arasında duruyor. “Hayvanlara bile vurulmaz tokmakla, anladın mı, hayvanlara bile...” Korkunç bir öfke nöbetiyle silkinerek çavuşu üzerinden atıyorum. Tanrısal bir gücüm var şu anda. Bakarsın az sonra tükenir. Sahip olduğum sürece iyi değerlendirmeliyim. “Bakin,” diye bağıyorum. Dudakları kalasa yapışmış, elleriyle maymun gibi yüzlerini tutarak yerde kuzu kuzu yatan adamları gösteriyorum. Tokmağın varlığından, arkalarında olup bitenlerden habersiz, suçlayıcı yazıların dayakla sırtlarından silinmesiyle [Joll, meydan dayağı başlamadan hemen önce bir kömür parçasıyla tutsakların sırtlarına “Düşman” yazmıştır] cezanın sona ereceğinden umutlu, bekliyorlar. “Bakin,” diyorum yeniden. “Bizler bu evrenin büyük mucizesiyiz! Ama öyle darbeler vardır ki bu mucizevi beden onları alırsa bir daha iyileşemez! Nasıl...!” Sözcükler tıkanıyor boğazıma. “Bakin şu adamlara!” diye yeniden başlıyorum. Boyunlarını uzatarak hâlâ tutsaklara bakabilenlere, şimdiden kanlı yaralara üşüşmeye başlayan sineklere sesleniyorum nerdeyse, “Ey, adem oğulları...” [...]

Ne söylemek istediğimi anımsayamıyorum bir türlü. Evrenin mucizesi... Geliştirmeye çalıştığım düşünce bir duman gibi uçup gidiyor. Böcekleri de ayaklarımızın altında ezmiyor muyuz, diye geçiriyorum aklımdan, kendi biçimlerinde evren mucizesi hamamböceklerini, solucanları, çekirgeleri, karıncaları (1985, s. 130-31 /1980, s. 107; çeviride küçük değişiklikler yaptım).

Geçgin'dekinin aksine başarısız, hatta neredeyse klişeye dönüşecek olması konuşanı komik bir duruma düşürme riski taşıyan bir söylev. O derece ki, yargıç aldığı darbeden sonra meydandan sürüklenerek götürülürken kafasında sürdürdüğü iç sorgulamasını bile acımasız bir özelleştirmeyle bitiriyor: "Hem kurulu düzenin savunucusu, hem de kendince devlete düşman, saldırıya uğramış ve tutsak edilmiş, canı pahasına erdemini korumaya çalışan ihtiyar yargıcın kuşkuları yok değil" (1985, s.132).

Ne büyük bir şölen! Bazı Nobel sahipleri ödülü onurlandırsınlar diye seçiliyor gerçekten. Yerle bir olmuşken bile yerle bir olmakta olan yapının ayakları sapasağlam yere basarken ürettiği kriterle özelleştirme yapmaya çalışan yargıç. İşte yıkım. Yargıcın söylevinin neden başarısızca kesintiye uğramasının zorunlu olduğunu da anlıyoruz böylece. Zira dönüşümünün başka türlü bir işareti olamayacaktı. Kısacası, *Son Adım*'da Alisan herhangi bir dönüşüm geçirmez, çünkü dönüşüm sonucu kendini ayıranın ortaya çıkaracağı farkı kıyaslayabileceğimiz bir özne asla olmamıştır.<sup>8</sup> Dolayısıyla, yargıcın tersine, hiçbir zaman güç sahibi de olmamıştır. Alisan yolculuğundan önce tam olarak bir "kurban" mıdır pek emin değilim; buraya kadar Geçgin'de bir kurban bile olamayacak derecede içsel bir kayıpla damgalanmış karakterler olduğunu söyledim daha çok. Ama bir kurbanı da, dönüşüm yokluğunun bir başka işareti olarak, kurban olarak kalmaktadır. Coetzee'deki bağlam Türkiye'ye ne kadar da uygun olsa. Sanki bu ülkede barbarların ayakları, şehvetli kalabalıkların bakışı altında, çekiçle muşmula haline getirilmemiş gibi, sanki insanlar kolları arkadan bağlanarak "kanatlandırılmamışlar" gibi. Ama bunu bir "yargıç", iktidar temsilcisi, ya da yasa adamı üzerinden anlatmış bir hikaye var mıdır gerçekten? Yoksa hep mağdurlar üzerinden anlatılmış bir hikaye mi bu?

*Son Adım*'da vurgu yolunu baştan kaybetmiş yolcuda kalır. Oysa gerçekten etkileyici olan bu figürü "mucizevi" yapan elbette yolunu kaybetmiş olması değil, Coetzee'de olduğu gibi, kayboluşunun hep orada beklediğini hissettirdiği, zaten ancak bu koşulla hissedilen yo-

<sup>8</sup> Fark, yalnızca kendini ayırma başarısı olarak da görülemez. Kendini kendisinden ayırmadan ayıramayanı da harekete geçirir.

lun kendisidir.<sup>9</sup> Alisan'ın bir türlü özne olamayışındaki ve bunun öyküde yarattığı tuhaflığı iyi sezen Hüseyin Kıran (2012) paradoksal ve çaresiz bir açıklamaya zorlanır: Alisan, finalde “hayatın açık saldırısına maruz kal[arak] ...ilk kez güçlü biçimde ‘bene dönüşür” (s. 45-46); ama “özne olma dönüşümünün takibi metne bağlı kalınarak yapı[a] madığı” için “*Son Adım*’ın öznesi Alisan değildir, romanı kuran-oluşturan dildir, dilin ta kendisidir” (s. 47). Paradoksal, çünkü hayatın açık saldırısının gerçekleşmesi, görünebilmesi için bu saldırıyı karşılayacak bir özne olması gerekir ama Kıran’ın da kabul ederek başladığı gibi *Son Adım*’da varolmayan da zaten budur.<sup>10</sup> Ne hayatın bir saldırısı ne de bir dönüşüm vardır.<sup>11</sup> Tersine, bizzat kaymaya uğramış anlatsal eylemin adıdır dönüşüm; dolayısıyla gerçekleşme koşulları olmadığı için gerçekleşmez hiç. Çaresiz, çünkü romanın öznesinin dil olması zaten kayıp poetikasının bir sonucudur; özne olmayı köklü bir hata olarak deneyimleyen öznenin yersizliğinin biricik mekanıdır dil. Dolayısıyla açıklama döngüseldir: belirlenimi öznenin imkansızlığıyla sıkı sıkıya bağlı olan şeyin kendisi özne olamaz. Gürbilek (2016) de bir “kırılma”dan ve “dönüşümden” bahseder ve yanılır:

*Son Adım*’daki kırılmayı bu sözler hazırlamış gibidir. Alisan’ın babaanneyi anlamak için babaanneye —*Suse*, babaannenin asıl adı budur— dönüşmesi gerekmiştir. Zeynel’i anlamak için Zeynel’e, Ziya’yı anlamak için Ziya’ya dönüşmesi, onlardan bir parçanın içinde büyümesi gerekmiştir. Kendine kurduğu hücreyi anlayabilmesi için sonunda gerçek bir hücreye düşmesi gerekmiştir (s. 88).

<sup>9</sup> Geçgin’in kitabı için ilk düşündüğü ama yayıneviyle müzakerelerde değiştirdiği adın *Yol* olduğunu da not edelim. Bu “yol” hakkında ise şunu yazabiliyor Geçgin: “Sadece sen yolunu kaybetmiş değilsin, yolun kendisi de kaybolmuş” (Geçgin, 2010, s. 220).

<sup>10</sup> Elbette mümkün biricik biçimin bu olduğunu iddia etmiyorum. Örneğin Kıran’da (2006) da özne yoktur. Resul, özne olamayacak kadar budala bir varlıktır ama moleküler bir evrenle verili dünya arasında bir “aracı”, “elçi” olduğu için trajikomik serüveni Spinozacı varlığın, varoluşun kendisinin, güçlerini hissettirir. Resul’ün başarısızlığının açığı çıkardığı varlık Kıran’da dönüşümün yolunun aldığı biçimdir.

<sup>11</sup> Kıran (2012), Alisan’ın bene dönüşmesinin kanıtı olarak, *Son Adım*’ın finalinde romandaki “sen” seslenişinin kırılıp Alisan’ın “ben” demeye başlamasını gösterir (s. 46). Bu yanlış değil ama Kıran’ın talep ettiği kanıt da değildir, çünkü Geçgin (2010) bu tırnak işaretleri kaldırılmış “monologu” her zamanki gibi “Bir açıdan, diye düşünüyorsun” yazarak “sen”le başlattığı gibi “ya da mırıldanıyorsun, zira kulağına bir yarımlardan mırıl mırıl sesler geliyor, sanki biri kulağına fısıldıyor” diye de niteliyor; monologdan vantrilokluğa benin mi, kimin konuştuğu yine karar verilemez kalıyor (s. 243).

Buradaki sorun, kısmen, *Gençlik Düşü*'nden devşirilen sahte-Deleuzecü bir dönüşüm fikridir: Anlamak başka bir şeye dönüşmektir. Öyle olsun, ama dönüşen kim? Babaanneye, Zeynel'e, Ziya'ya dönüşen Alisan: Kimlikler arası bir hareket olarak dönüşüm. Oysa Deleuze'ye göre dönüşüm bir kimlikten diğerine muğlak bir değişim değildir. Dönüşümden ancak kimliğin kaderine oluş karar veriyorsa bahsedilebilir; dolayısıyla, dönüşüm bireyin (bir bakıma değiştiği bile değil) içinde tekil bir belirlenim kazandığı bir süreçtir. Deleuze'ye göre hiçbir kimlik dönüşemez; dönüşüm(ün) kuvveti kimliğin iktidarına karşı koyar. Dolayısıyla, Coetzee'nin yargıcında da olduğu gibi, dönüşüm tek bir bireyde gerçekleşir ama mutlaka ilişki kurulmuş bir azınlık tarafından harekete geçirilir. *Barbarları Beklerken*'de bu, elbette, yargıcın, onu yurduna teslim etmek üzere çıktığı zahmetli yolculukla kendi düşüşünü başlattığı, işkence görmüş barbar kızdır. Yargıcın ahlak yasası, kimliğinin temsil ettiği iktidara karşı koyan bir güce dönüşür. Bu perspektiften Alisan'ın Kader'le karşılaştığı bile çok şüphelidir. Sorun ille de kırılma ve dönüşümse, Irmak Zileli (2012), bir kimlik krizini vurgulayarak, eksik kalsa da, daha doğru bir gözlem yapar: “[Geçgin'in] asıl anlatmak istediği, kişinin kimlik arayışı, bireyin kökleriyle kurduğu bağ ya da bağımsızlık meselesiydi. [...] Doğulu bireyin kimlik meselesini öyle bir ele almıştır ki, dünyadaki bütün bireylerin kimlik meselesine *ilişkin* bir roman olmuştur *Son Adım*” (s. 56-57).

Bu son gözlemleri de kayıp poetikasının sınırları olarak not edelim. Bunun bir alternatifi olabilir miydi? Hiç “tiksinmeden” bütün sesleri dinleyecek, duyduklarını kulağımıza fısıldayacak bir romanın ilk cümlesi geliyor aklıma: “O anda dikilmiş fotoğrafa bakarken biri omzuna dokundu, ‘merhaba’ dedi” (Geçgin, 2003, s. 163).

## KAYNAKÇA

Akınhay, O. (2007). Edebiyat 12 Eylül'ü Kalben Destekledi. Şükrü Argın ile Söyleşi. *Mesele*. Eylül 2007. Erişim <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/242/sukru-argin-ile-soylesi-edebiyat-12-eylul-u-kalben-destekledi#.WgM7BbFh0yk>



Anderson, P. (1992). "Marshall Berman: Modernity and Revolution". *A Zone of Engagement*. (p. 25-45) London: Verso.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Sheila Faria Glaser (Çev.). Ann Arbor: University of Michigan.

Bıçakçı, B. (2000). *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*. İstanbul: İletişim.

Bıçakçı, B., Çelik, B., Geçgin, A. (2016). *Kurbağalara İnanıyorum*. İstanbul: İletişim.

Blanchot, M. (1988). *The Unavowable Community*. New York: Station Hill.

Coetzee, J.M. (1980). *Waiting For the Barbarians*. New York: Penguin.

\_\_\_\_\_. (1985). *Barbarları Beklerken*. Beril Eyüboğlu (Çev.). İstanbul: Adam.

Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*. Mark Lester ve Charles Stivale (Çev.) New York: Columbia University.

Geçgin, A. (2003). *Kenarda*. İstanbul: Metis.

\_\_\_\_\_. (2006). *Gençlik Düşü*. İstanbul: Metis.

\_\_\_\_\_. (2010). *Son Adım*. İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis.

\_\_\_\_\_. (2016). Uzun Yürüyüş, Eksik Halk. *Express*. 144, 76-93.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke.

\_\_\_\_\_. (1998). "Postmodernism and Consumer Society" *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso.

Kıran, H. (2006). *Resul*. İstanbul: Metis.

\_\_\_\_\_. (2012). Son Adım'ın Son Adımı; Bir Final Yorumu. *İzafi*. 7, 45-47.

Mungan, M. (Ed.) (2012). *Bir Dersim Hikayesi*. İstanbul: Metis.

Quinney, L. (1999). *The Poetics of Disappointment: Wordsworth to Ashbery*. Charlottesville, VA: Virginia.

Zileli, I. (2012). Ayhan Geçgin Romanlarında Evrensellik. *İzafi*. 7, 55-57.