

Yıkıntılarını Diken Roman: *Son Adım*'ın Üslubunda Farklılaşmalar ve Dilsizliği Arayan Dil

Jale Özata Dirlikyapan *

Öz

Ayhan Geçgin'in 2011 yılında yayımlanmış olan *Son Adım* romanında, iç içe geçmiş baskın üç anlatım tarzı dikkat çeker. Bunlardan biri, anlatıcının gündelik hayat işlerini, zorunlulukları dile getirme tarzıdır. Nesnel bir mesafeye ve ayrıntılandırmaya dayanan bu anlatımda duyular devreye girmez, dil düz ve mecazsızdır. İkincisi, her cümleyi bir soruya dönüştüren, daha oluşurken kendi üzerini çizen şüphe dolu bir anlatım tarzıdır. Üçüncüsü ise, nesneye yoğun, yakından bakış anlarının ve bütün duyuların açık olduğu esrimeye benzer hallerin yansıtıldığı şiirsel anlatımdır. Bu üç farklı anlatım tarzı birbirinin etkisini ve gücünü artırır. Geçgin'in "dilin içindeki dil dışını" araması gibi, anlatıcının seslendiği Alisan da gündelik içindeki gündelik dışını derinden duyumsar; sözlerden çok seslere, mimiklere, ışığa, kokulara dikkat kesilir. Öte yandan, hisleri ve düşünceleri aktaran anlatıcı, çoğu zaman yetersizlik ve şüpheyle dolu olduğunu hissettirircesine cümlelere ek açıklamalar getirir, başka açıdan da bakmayı ihmal etmez. Dili bütünüyle kendi denetimine alma arzusunundaki yazar bunu hiçbir zaman tam olarak gerçekleştiremeyeceğinin bilincıyla de olsa onunla savaş halindedir. Tam bir denetimin imkânsızlığı ölçüsünde dilsiz yeryüzüyle özdeşleşme arzusu ortaya çıkar. Bizzat dillendirme zorunluluğunun eksik ve yıkık dökük bıraktığı Alisan'ı anlatırken yazar, üç anlatım tarzıyla da bu ruhsal yıkıntıyı ve dilin kendi için güçsüzlüğünü görkemli bir yapıt gibi diker.

Anahtar Kelimeler: *Son Adım*, dil, dil-dışı, üslup, Jacques Ranciere

* Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Öğretim Üyesi. jozata@gmail.com
Makalenin gönderim tarihi: 08/11/2017. Makalenin kabul tarihi: 17/01/2018.

A Novel Erecting Its Ruins: Changes in the Narration Style of *Son Adım* and the Language Seeking for Non-language

Abstract

In Ayhan Geçgin's novel *Son Adım* which was published in 2011, three dominant narration styles stand out, one of which narrates daily works and must do's. In this style which is based on an objective distance and elaboration, senses do not step in; the narration is straight and not metaphorical. The second style of narration is full of suspicion which converts most of the sentences to a question and deletes itself while writing. As for the third style of narration, one narrates poetically the trance-like moments in which all the senses are open with a concentrated and close look at the object. These three styles strengthen each other's impact. Like Geçgin's looking for the "non-language within the language", Alisan who the narrator calls "you" feels deeply the non-daily in daily life. The narrator, while narrating the thoughts and feelings, focuses on sounds, mimics, light and smells, instead of sayings while looking for non-language. On the other hand, the narrator, adumbrating inadequacy and suspicion, gives an extra explanations for the sentences without exclusion of looking from another perspective. The author who wants to control the language is totally at war with it, though he has intentionally conceived that control cannot be realized truly. As the complete control is impossible, the desire to identify with the non-language nature emerges. Geçgin himself, while narrating Alisan who is left deficient and dilapidated by being obliged to have a language, erects this psychological wreck and inherent weakness of the language via the mentioned three narration styles like a sublime work of art.

Key Words: *Son Adım*, language, non-language, narration style, Jacques Ranciere

Giriş

“İçimizde güzel aldanışların
umudu değil yalnızca, arzusu da tükenmiş.”

Giacomo Leopardi

Herhangi bir Ayhan Geçgin romanı okunduğunda dikkat çeken noktalardan biri, bu yazının bağlamı itibarıyla en önemlisi, metnin iletildiği, duyumsattığı ya da yaşattığı içeriğin boğuculuğuyla ve neredeyse çıkışsızlığıyla birlikte, tüm bu atmosferi yaratan dilin epey güçlü, dikkat dolu, kontrollü ve neredeyse hatasız olmasıdır. Geçgin hemen hemen her metninde, en büyük meselelerinden birinin dil olduğunu, yazmanın bu çağda hâlâ nasıl mümkün olabileceği ve ne işe yarayabileceği üzerine düşündüğünü hissettirir okuruna.¹ *Son Adım*'ın Alisan'ına tuhaf gelen ruh-beden farklılaşması gibi, metnin ruhu ile bedeni de, “esrime” anlarının anlatıldığı bölümler dışında, birbirinden ayrı düşmüş görünür: “Yine de ruhun böyleyken—hâlâ bir ruhtan söz edebiliyorsak tabi—bedenin sapasağlam olmasında bir tuhafılık olduğunu düşünüyorsun” (2011, s.50). Bu yazının konusunu oluşturan *Son Adım* romanında, yaşama dâhil olamayan, çöşkusuz ve kaskatı bir adamın hayatı ile bu hayatı anlatan sapasağlam ve velut cümlelerle işleyen bir dil, okura karşıtlık olarak görünebilir; en azından ilk karşılaşmada.

Kurbağalara İnanıyorum kitabında dili, hem değişim yaratma potansiyeli açısından gücümüz hem de doğayla kıyaslandığında güçsüzlüğümüz olarak kodlayan Geçgin (2016, s.26), tüm kitaplarında bu gücü ve güçsüzlüğü aynı anda duyurma çabasındadır. Tekrar eden gündelik hayat pratiklerinin beklenmedik bir ânında ve betonlarıyla, trafiğiyle, gürültüsüyle, bezgin insanlarıyla şehrin kenarında, kuytusunda, ufacık bir boşlukta beliriveren “yeryüzü”nün ısrarlı

¹ Geçgin, bir söyleşide verdiği yanıtlarla bu bakış açısını net bir biçimde gösterir: “Bana kalırsa bir yazar [...] hikaye anlatmanın ne demek olduğu ya da bugün bir hikaye anlatmanın ne anlama geldiği gibi sorulara ilişkin bir düşünme düzlemine yükselebilmelidir” (Şimşek, 2013, s.91). “Edebiyat, benim için, sanırım, her şeyden önce, dilin içindeki bu seslere, bu içinde her şeyin birbirini yankıladığı uğultuya yer açmaya çalışmak gibi bir şeydi. Dolayısıyla edebi bir ifade, dille girilen bir savaştan çıkarılacak, ancak bu biçimde kazanılabilecek bir şeydi.” (Şimşek, 2013, s.93)

çağrısı ve birden susması ya da bir bedenın yaşamın akışıyla uyumlu yumuşak hareketleri ve bu hareketlerin içte çakıp sönen etkisi gibi, *Son Adım*'ın dilinde de benzer çakma ve sönmeleri fark edebiliriz. Bu yazının amacı da, metnin üslubunda dikkat çeken farklılaşmaları açığa çıkarmak, temelde üç anlatım tarzının iç içe geçmesiyle oluşan metnin, dile yönelik güven ile güvensizlik sarkacında oluşan etkisini ve farklılaşmanın anlamını araştırmaktır. Bu yapılırken, *Son Adım* romanında dilde kendini gösteren çekişme, dille girilen mücadele, anlatılan ile anlatım tarzı arasındaki ilişki temelinde açığa çıkarılacak, yazarın ifadesiyle “dilın kendi bağrındaki güçsüzlüğü, ama edebiyatı olanaklı kılan zenginliği” (Şimşek, 2013, s.92) anlamlandırılacaktır.

Üslup Farklılaşmaları

Bu kuvvetli dilsel evrendeki üç anlatım tarzından biri, senalaticının gündelik işleri, zorunlulukları ya da yapıp-etmeleri anlattığı düz ama ayrıntılı, duyulara yer vermeyen ve dikkatli anlatımdır: “Evi temizliyor, ortalığa çeki düzen veriyorsun. Bir süredir hiçbir şeye dokunduğün yoktu. *Krom* evyede yığılmış bulaşıkları makineye koyuyorsun. Mutfak tezgahını siliyorsun. Çamaşırları makineye dolduruyor, *en kısa programa ayarlıyor, çalıştırıyorsun*” (*vurgular bana ait*, s.131). Alisan'ın alışveriş yaptığı sahnenin anlatımı da ilk okuyuşta neden ille de yazılması gerektiğini anlayamayabileceğimiz ayrıntılar içerir:

Rafların arasında dolaşarak babaannenin söylediği, unutmamak için bir kâğıda yazdığın listeye ara ara bakarak *önünde sürdüğün tekerlekli arabaya aldıklarını yükliyorsun*: peynir reyonundan iki çeşit peynir (babaanne için olanı yağsız, tuzsuz köy peyniri), birkaç parça tavuk, salatalık malzeme, yoğurt, içmek için kola, meyve suyu gibi soğuk bir şeyler, başka birkaç şey daha (*vurgu bana ait*, s.72).

Alisan sıcaktan kurtulmak için “büyükçe bir pervane” alır ve anlatıcı şöyle der: “Gün boyu pervane hafif homurtusuyla sağa sola dönüp durarak çalışıyor, durgun havayı kımıldatıyor, bir serinlik hissi veriyor” (s.68). Yolculuğa çıkmadan önce Alisan'ın yanına alacağı çantayı “genişçe, omza da geçirilebilen, askılı, spor görünümlü”

sözleriyle tarif eder; askısız bir çantanın omza geçirilmesi mümkünmüş gibi. Otobüs yolculuğu sırasında, otobüsün önünde tavana asılı küçük televizyonda oynayan Türk filmi belirtilmeli, Alisan'ın “bakışlarını dışarıdan içeri çevirdiğinde” gözünün filme takıldığı söylenmelidir (s.174). Peki ama neden? Bunca ayrıntılı ve nesnel betimlemenin işlevi ne olabilir? Yazar ne düşünmektedir evyenin “krom” olduğunu, programın “en kısa” olduğunu, bakışların bir anlığına filme takıldığını, “önünde sürdüğü tekerlekli araba”yı, “omza geçirilebilen, askılı çanta”yı özellikle belirtirken? Bu gereksiz görünen ayrıntılandırmanın anlamı nedir? Yanıtı aranacak sorulardan biri budur.

Jacques Ranciere'in (2016) “dilini sahip olduğu gücün özünü oluşturan güçsüzlük” dediği (s.159), Geçgin'in “dilini kendi bağrındaki güçsüzlüğü” (Şimşek, 2013, s.92) olarak ifade ettiği hal, *Son Adım*'da, anlatma edimine ilişkin güçlü şüpheye rağmen anlatma çabasında, bir duyumsamayı ya da düşünceyi dillendirirken sürekli değillenen, biri diğerini sürekli geçersiz kılan cümlelerde somutlanır. İfade edemediğini düşünen anlatıcı, hep yeniden ifade etmeye çalıştıkça hem dilin hem de dünyanın sınırlarını zorlar. İşte bu anlatım da, metnin dil örgüsündeki ikinci baskın anlatım tarzını oluşturur. “Bazen kendini bir uçurumun kenarında yürüyormuş gibi hissediyorsun—ama tabii bu yolun kendisi uçurum değilse (ve yürümek de düşmek değilse)” (s.58) cümlesinde olduğu gibi, bir his ya da düşünce ifade edildiğinde, hemen arkasından bu ifadenin yine anlatıcı tarafından şüpheyle bulanıklaştırıldığı örnekler epey çoktur kitapta. Şu ifadeler de şüphe duymaktan bir “tamliğa” varamaz hale gelmenin başka bir örneğidir: “Tıpkı öteki kadınların gövdelerinin silinip gitmesi gibi. Siliniyorlar mı gerçekten? Öyle olmalı. [...] Ama belki silinmiyorlardır, her yeni dokunuş hepsini birden geri getiriyor, çağırıyor, ayaklandırıyordur” (s.108). Alisan'ın, Kader'e kendini anlatmaya çalıştıktan sonra aklından geçenler, aslında Ayhan Geçgin'in yazarken yaşadığı endişenin/çatışmanın ifadesidir aynı zamanda: “Peki ama doğru cümleler mi bunlar? Bu cümlelerde doğru bir yan var, ama doğru olmayan bir yan da var” (s.123). Sürekli sorulan soruların, birbirini değillleyen cümlelerin, hep bir “anlatabiliyor muyum?” şüphesinden, “doğru olmayan yan”ı yok etme çabasından kaynaklandığı anlaşılır. Metni ilgi çekici kılan unsurlardan biri de,

yazarın dille girdiği bu savaşı gizleme gereği duymaması, okurlarının gözleri önünde yazı'yla boğuşması, kitabı bu boğuşmanın sahnesine dönüştürebilmiş olmasıdır. Edebiyatı “her şeyden önce dile ve en geniş anlamıyla kendimize, bu etten ve dilden yapılmış şeye, uyguladığımız bir şiddet” (Şimşek, 2013, s.93) olarak tanımlayan Geçgin, dili de, okuru da ve muhtemelen yazarken kendini de epey hırpalamaktadır.

İçinde bulunulan hâli ifade etme, zihinden geçeni dillendirme noktasında anlatıcının bir tür kazı çalışması yaparcasına en isabetli ifadeyi bulmaya ve bütünüyle dürüst olmaya çalıştığının ve bu “dilsel çalışma”nın bilinçli bir tercihle okurun gözleri önünde yapıldığının göstergesi, şu türden cümlelerdir: “Seksen doksan yıl sonra kesinlikle kimse kalmayacak. Bu iyi. Eğer bana ait hiçbir anı kalmazsa, bu duyduğum utançtan da hiçbir şey kalmaz değil mi? Yoksa kalır mı?” (s.63). Ya da şu cümle: “[...] ölüm döşegindeki bir kadının hemen yanı başında, hemen yan odada—*doğrusu bir sonraki odada*—bu işi yapmaya hiç itiraz etmemesi tuhaf değil mi?” (*vurgu bana ait*, s.118). Bu şüphelerle dolu anlatıcı sesin arkasındaki yazar zihninin, dramatik etki sağlamak, büyük bir yargı bildiren söz söyleyip okurları etkilemek adına en ufak bir abartıya ya da kandırmacaya tahammülü yoktur. Ve anlatıcı bu tahammülsüzlüğü, ufak ama anlamlı müdahalelerle anlatının temel unsurlarından biri kılar.

Çoğu cümleyi bir sorgulamaya dönüştüren, “her şeyi” söyleme imkanını araştırırcasına anlatıyı sorulara boğan sen-anlatıcı, bir yargıya varmak niyetindeyse de o yargıyı daha görünür görünmez tahrir eder. Ayhan Geçgin, *Kurbağalara İnanıyorum*'da tam da bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

Dil yargıları üretir, aktarır. Yargıysa aslında küçük bir ölümdür. [...] Bitmiş bir cümle, diyor Bahtin, Dostoyevski hakkında yazarken, benim işimi bitiren cümledir. [...] yazmak, bir cümlelerin bitmesini önlemektir; cümleyi, içindeki yargı gücünü yitirecek derecede tanınmaz hale getirmek, onu başka cümlelerle kesintisiz bir ilişkiye sokmak demektir (s.178).

Geçgin'in *Son Adım*'ın pek çok pasajında yaptığı da tam olarak budur. Hem kendini hem okurlarını küçük ölümlerden korumak

için yargıları çarpıştırır, cümleler bitmiş görünse de metnin diğer bazı cümlelerine bağlanır ve çoğunlukla bir “şüphe bulaşığı” bırakır geride:

Ama belki hep ağırdım, çocukluğumda bile.

Yine de tüm bu ağırlığa karşın—aklına suyun yüzeyine 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 kavkısın. Ama bunlar bile fazla katı (s.15).

Bazen neredeyse kendisine cümle kurma izni bile vermeyecek noktaya gelir anlatıcı: “Burada, bu semtte doğdun. (Burada? Ama neresi burası? Burayı da bir buraya yerleştirmekte güçlük çekiyorsun. Aslında hiçbir burayı bir buraya yerleştiremiyorsun)” (s.16). Şu cümledeki kayıp “kendini”, “kendini kendin dediğin şeye yerleştirmekte zorluk çekiyorsun” cümlesiyle etkileşim içinde geriye yoğun bir sis bulutu bırakır: “Sanki başka biri—senin bir benzerin, hatta tıpatıp eşin, senden başkası değil şüphesiz, yine de bir başkası—” (s.19).²

Bu tür kazı çalışmaları, cümle içindeki çizgiler ya da parantezler arasına sığdırılan ek açıklamalar, başka bir açıdan bakışlar, şüpheler, özetle hem dillendirilecek şeyin yitikliğini hem de dilin güçsüzlüğünü hissettirerek, buna rağmen, yine de bağlamdaki “her şeyi” dillendirme çabası, Gilles Deleuze’ün “dili—ve dil sözdizimi olduğu için sözdizimini—belli bir sınıra kadar zorlamak” olarak ifade ettiği yazmak eylemine karşılık gelmektedir (Deleuze, 2017). *Son Adım*'da sıkça karşılaştığımız o kimi zaman doğurgan, açıldıkça açılan cümleler ya da gündelik eylemleri anlatan fazlasıyla ayrıntılı ifadeler, her defasında bu dilsel sınıra çarpmak zorundadır. Sınıra en çok yaklaşıldığı zamanlarda bile dilin içinde kalmak mecburiyeti, ne kadar derin kazılsa da kumun en fazla birazcık nemlenebileceğini gösterir. Ama tam da güçsüzlüğü yüzünden dilin sınırlarını zorlama yönün-

² “[G]eleceğe yönelik bir edebiyattan bahsediyoruz, hatta bu yorumu izlersek belki bir tür devrimci edebiyattan söz ediyoruz. Ama bu devrimci edebiyat, söyleyecek devrimci bir sözü olduğundan devrimci değil, tam tersine hiçbir şey söylemeyerek, hatta tüm söylenenleri sorunsallaştırarak, geçersizleştirerek, onları bu ‘hiçbir şey söylememe’nin içine alarak bunu yapmaktadır” (Bıçakçı ve diğerleri, 2016, s.45)

de öyle büyük bir uğraş söz konusudur ki, cümleler tüm güçlerini toplayarak, çıkmadıkları bu “cendere”nin, bütün duyuları ardına dek açık ve bu duyuları ifade etme gücü dorukta olan Tanrısı olmaya çabalarlar; bir tür intikam ya da karşı atak olarak, sıkıştırmanın bölgesinde yine onun olanaklarıyla Tanrısallaşırlar. Blanchot’unun ve Geçgin’in dilin doğayla kıyaslandığında güçsüzlüğü ama değişim yaratma potansiyeliyle gücü dediği de bu olmalıdır.

Metinde günlük aktivitelerin fazlasıyla ayrıntılı anlatımının sorgulamaların yanında ya da arasında, Alisan için de okur için de çoğu zaman beklenmedik anlarda ortaya çıkan bir anlatım tarzı daha vardır. Bu üçüncü baskın anlatım, Alisan’ı yakalayan ya da onun yakaladığı bazı nesnelere derinlemesine bakışında, dokunuşunda ya da onları derinlemesine duyusunda ve aniden kendini içinde bulduğu esrime hallerinde ortaya çıkar. Gündelik yaşantı dilindeki duyusuzluğa karşılık, bu üçüncü anlatım, yüksek oranda bir duyumsallık içerir. Öyle ki, Alisan bu anlarda neredeyse yok olmakta ve algının bizzat kendisine dönüşmektedir:

Genç bir kadın uzun, parlak tüylü, iri, kahverengi köpeğini dolaştırıyor. Devinimleri yavaş, hafif, kendinden hoşnut bir hali var. Soluk güneşli bir öğle sonrasında, rüzgârlı gri havada, تنها sahilde köpeğiyle dolaşmaktan hoşnut. Görüntüsüyle uyum içinde, kendi imgesinden hoşnut. [...] Köpeğe doğru eğilip ellerini ileriye doğru uzatışında—saçlarının bir bölümü yüzüne dökülüyor—devinimlerinin en incelmış, en hafif haline kavuşması gözünden kaçmıyor (s.39).

Benzer şekilde, Alisan’ın garda karşılaştığı ve konuyla ilgisiz görünen bir “asker uğurlaması” sahnesi de bu yoğun bakışa maruz kalacaktır:

Birden az ilerindeki gürültülü kalabalığın içinden bir gövdenin havaya doğru yükseldiğini görüyorsun: gövde yükseliyor, tepede ağır ağır yana doğru dönüyor, kolları güçsüzce tutunmak için bir yer arıyor, iki yana genişçe açılıyor, en yüksek noktada bu biçimde sanki bir an donuyor, ardından gülen, bağırان, kahkahalar atan kalabalığın içine hızla düşüp kayboluyor (s.173).

Jacques Ranciere, *Suskun Söz* kitabındaki “Üslup Üzerine Kurulu Kitap” başlıklı bölümde, Flaubert’den yola çıkarak, Geçgin’in

edebiyatında sıklıkla karşılaştığımız bu tür görme anları için “şeyleri oldukları gibi, ‘mutlak varoluşları’ içerisinde görmenin bir biçimidir” der. Burada “mutlak”, bağlantısız, serbest bırakılmış anlamına gelir. Şeylerin, temsilin dünyasını tanımlayan olgulara ve olgular arasındaki ilişkiye özgü sunum biçimiyle bağlantıları koparılır: “Bu dünyanın üzerinde temellendiği doğadan—bireylerin ve bireyler arasındaki ilişkilerin sunum biçiminden; neden-sonuç ilişkisi ve sonuçların öngörülebilir oluşundan; hasılı bütün bir anlamlandırma düzeninden—koparılmış olurlar” (2016, s.131-132). Kendisini, çoktan tüketilmiş olarak algıladığı yaşantının içine yerleştiremeyen, bir türlü sonu gelmeyen ve gerçekleşmeyen bir felaket duygusuyla yaşayan ve zihni sorularla dolu olan Alisan’ın, duyarlı olduğu görüntüleri ya da durumları, neredeyse baştan ayağa göz kesilerek görme anları vardır: “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” (s.13). Ranciere, bu türden görme anlarının, bireyselleşmelerin bir araya gelen atomların mütemadi bir titreşim içinde birbiriyle sarmalandığı, birbirinden koptuğu ve tekrar buluştuğu bir dansın rastlantısallığı içinde meydana geldiği bir dünyayı gösterdiğini söyler, “şeyleri görmenin mutlak biçimi” de bu titreşimi görünür kılma yetisidir (s.133). *Son Adım*’da, sözünü ettiğim duyumsal dilin hâkim olduğu pek çok anda, nesnelere bu titreşim içinde, “mutlak biçimde” görülür ya da işitilir. Bağlantısız ve neden-sonuç ilişkilerinden bağımsız, “sonsuzluğun muazzam nehrinde yuvarlanan atomların dansı” (Ranciere, s.134) olarak yakalanırlar. Bu bakış anları düşünüldüğünde, “dans” ifadesi epey isabetlidir. Zira, “akan zaman”la uyum içinde olan hareketler, örneğin köpekli kadının, havaya atılan adamın ve babaannenin altın küpesine vuran ışık damlasının hareketleri, hep yumuşak bir salınım ve titreşimi ima eden sözcüklerle dile getirilir: Yavaş, hafif, uzatış, dökülme, dönme, kayma, parlayıp sönme, vb.

Samuel Beckett *Proust* kitabında, nesnenin alışlagelmişin dışında algılanışından söz ederken, ifadedeki paradoks havasını kabul ederek “gerçekliğin büyüleyişleri” tabirini kullanır. Elbette

Ranciere'in öncülü konumunda getirdiği açıklama, Geçgin'deki bu yoğun, okur üzerinde "büyüleyici" etkisi olan duyuş anlarına biraz daha ışık tutabilir: "[N]esne sadece bir aile üyesi olarak değil de tikelliği ve biricikliğiyle algılanırsa, herhangi bir genel fikirden bağımsız olarak, bir nedenin makullüğünden kopmuş, yalıtılmış ve cehaletin ışığında açıklanamaz olmuş biçimde ortaya çıkarsa, o zaman ve sadece o zaman, gerçeklik de bir büyülenme kaynağı haline gelebilir" (Beckett, s.31).

Son Adım'ın anlatıcısı, "Yaşam bizden gizlenmiş diyorsun (ama kime diyorsun?) çatlakların, kırışıklıkların, kıvrımların içine gizlenmiş" der (s.107). Bu gizlenen yaşamı, o kıvrımların, çatlakların, kırışıklıkların içinden duyan ya da daha doğrusu, bu durgun ve dalgın zihne adeta "musallat" olurcasına kendini duyuran gücün, Alisan'ı seçmesi boşuna değildir. Şöyle denmeli belki: Dalgınlığı ve kayıtsızlığıyla da olsa—veya tam da içine sıkıştığı toplumsal/kültürel cendereye yönelik bu dalgınlığı sayesinde—duyuları o kadar hassastır ki "dilden önceki", kimi zaman anne karnını çağrıştıran yaşamı gizlendiği her yerde "bir anlığına" fark eder. Üzerine damlatılan suların, kulağından akıtılan süt damlalarının, gözünün önüne sarkıtılan iplikçiklerin, içinde kıvrılan sıvı yılanların, çağırın uğultuların ve gördüğü titreşimlerin dile getirilişi o kadar etkilidir ki, bu imgelerin büyük bir yaşam enerjisini somutlaştıracak güçle donanmaları mümkün olur.

Bu tekil derinlemesine duyuş anları dışında, bir de görme-işitme-koku alma-dokunma duyularının birlikteliğinden oluşan anlamlar dikkat çeker *Son Adım*'da:

Kentin arkadaki uğultusu, sahil yolundan geçip giden arabaların gü-rültüsü gide gide çekiliyor, kentin uğultusunu cırcır böceklerinin tiz ötüşü gibi duymaya başlıyorsun. Ara sıra önünden arabasının ucunda sallanan feneriyle bir mısırcı geçiyor, bir sarhoş sallana sallana yürüyor, yeniyetmelerden oluşmuş bir kalabalık bağıra çağıra geçiyor, yan yana yürüyen iki kadın gerçekten belli belirsizce yavaşlayıp seni süzüyor. Loşlukta göz bebekleri parlıyor. Karanlıkta kıvrım kıvrım dökülen bir gölge gibi salınan gövdelerinden havaya gizemli bir koku yayılıyor-muş gibi geliyor sana, ağır ağır uzaklaşıyorlar (s.25).

Bu noktada Deleuze'ün "algılam" ve "duygulam" kavramları tam da bu duruma karşılık gelmektedir: "Algılam algı değil, kendisini de-

neyimleyenden ayrı bir yaşamı olan ilişki ya da duyu paketleridir. Duygulam his [sentiment] değil, hissi yaşayanların ötesine geçen oluşlardır (ötekileşirler)” (Deleuze'den aktaran Smith, 2013, s.37). Bu türden duyu paketleri yaratan yazarın, algılayandan daha uzun yaşayacak “algı kümeleri” kurma motivasyonu yazdığını söyler Deleuze (Deleuze, 2017): “Karmaşık duyumsamalar ağına bir ‘süre’ ya da sonsuzluk vermektir bu, ki artık bu duyumsamalar, biri tarafından yaşanmış şeyler gibi algılanmaz”. Özerkleşir ve mutlaklaşırlar. Geçgin'in anlatıcısının, duyuları ya da tek bir duyuyu örgütleyerek âna odakladığı algılamalar da bir araya gelip “algı kümeleri” oluşturur ve metnin olay örgüsünden bağımsız ama o örgünün anlamını derinleştiren “algılam”lara dönüşürler: “Serinlemiş yaz akşamı havasında, dışarıdan, uzaktan, denizin üstünde kayan çakıl taşları gibi kayarcasına gelip odayı dolduran tek tük seslenişler: son çocuk çılgınlıkları, bir-iki hayvan ötüşü—bir martı, bir karga—ıslık sesi çıkaran bir araba tekerleği. Bir de yukarıdan gelen çocuk sesiyle babaannenin odasından gelen televizyonun hafif sesi var” (s.113).

Alisan'ın bir tür esrimeye kapıldığı durumların anlatımı, Ranciere'in tanımladığı “mutlak varoluş”u ya da o “ölümsüz tohum”u (Geçgin, 2011, s.245) Alisan'ın bizzat içinde de hissettiğinin ifadesidir. Beklenmedik bir anda Alisan'ı kısıkvrak yakalayan bu esrime hallerinin ya da yaşam çağrılarının anlatıldığı kısımlarda dil adeta coşkulu bir dalga gibi köpük köpük yükselir, tüm gücüyle esrik hâli anlatmaya, ânı yakalamaya, kavramaya çalışır. Bu anlatımda bunalıcı çağrışımları olan sözcükler değil (kabuk, dağılmak, kaybolmak, kaskatı, vb.), çoğunlukla aydınlığı, ferahlığı ve uçuculuğu çağrıştıran sözcükler baskındır:

Bir esinti açık pencerelerden içeri girip salonun içinden yumuşakça geçiyor, senin de içinden geçiyor. Düşüncelerinin gerisinde bir yerde ya da bedeninin—ya da öyle bir yer varsa, bedenle düşüncelerin birbirine dokunduğu yerde—bir şey bir an—bu kez—havalanırcasına, bir esinti, kanatlı bir şey gibi beliriyor. Belirip yükselir gibi oluyor, sonra sönüyor (s.87).

Bu yakalayan, havalandıran ve içine anlık da olsa dâhil ediveren akıntının yine bir anlığına içine dolduğu “damla”, boğucu bir tekdü-

zelik ve havasızlıktan ibaret olan “şimdi”deki bir çatlaktan çeşitli kıllıklarda sızmayı başarır. Bazen su, bazen altın damla ya da süt damlası olarak: “Tavandan bir su damlası düşüp damlamış gibi alnının tam ortasında bir ıslaklık hissediyorsun. Tuhaf bir duygu, belki bir düşünce—yakalayamadığın bir düşünce—bedenin için gücüce geçip gidiyor. Alnındaki hayali su damlası buharlaşıyor” (s.116).

Romanın sonlarında, Alisan’ın yoğun işkenceye maruz kalmasından sonra hücrelerinde yatarken yaşamını sorgulaması sırasında yaşadığı bir tür “aydınlanma ânı”na, bu kez “altın damla” ve “süt damlaları” eşlik edecektir, ama önemli bir farkla: Artık alnındaki ıslaklığı, tavandan bir damla düşmüş “gibi” hissetmez. O damla, “gerçekten” düşer, yakalanamayan yakalanır:

Birden boşlukta altın bir damla beliriyor. Tavandan düşüp yol boyunca ışıldayarak alnının ortasına damlıyor. Alnındaki ıslaklığı duyuyorsun. Evet, diyorsun, evet, ama seni daha önce de hissettim. Hep biliyordum, bedenimde dolandığını hep duyuyordum, zihnimde dolaştığını hep hissediyordum. Üçüncü göz dedikleri bu mu? (s.245)

Ölüme giderken bir sevinç dalgası, “ılık bir süt gibi” bedenine (s.244-45), kuş civıltıları “tane tane, ışıl ışıl, süt damlaları gibi” kullaklarına akar (s.254).

Üslup Farklılaşmalarının Anlamı ve Etkisi

Geçgin’in *Kurbağalara İnanıyorum*’da “çağın yazarının imgesi” olarak tarif ettiği, aslında, aynı zamanda Alisan’ı da tarif eden bir imgedir: “Bütünüyle kendinde, kaslarına, en uç sinirlerine kadar fal taşı gibi açık gözler ama aynı zamanda kendinden geçmiş, esrimiş” (s.187). Nitekim bunu *Son Adım*’ın anlatıcısı da farklı sözcüklerle ifade edecektir: “Dalgınlığının içinde sanki açık, kendiliğinden doğan bir dikkat var” (s.118). Çelişkili görünen bu birliktelik, sözünü ettiğim üç baskın anlatım tarzının iç içe geçmişliğine denk düşer. Alisan, pasif bir dalgınlık içinde olsa da her sesin, her titreşimin, her kokunun farkındadır. Gündelik hayat pratiklerinin içinde, kolileri taşıırken, babaanneye bakarken, alışveriş yaparken bir robot soğukluğunda ve kusursuzluğunda gördüğümüz Alisan, “kendi”siyle ora-

da değildir. “Kendini kendi dediği şeye”, “burayı bir buraya” yerleştirmez; dalgınlığının kaynağı da bu hissedıştır. Havada asılı kalmış, bitmek bilmez şüpheleri ve sorularıyla bir bütünlüğe ve “oradalığa” sahip olamayan dalgın bir zihin, konuşmalara değil seslere, ışığa, görüntülere, mimiklere dikkat kesilmiştir: “Seninle ilgisiz bir hikâyeyi dinler gibi dinliyorsun, kimbilir belki yalnızca sesini dinliyorsun, bu fısıltıyla konuşan sesin odada yayılışını, titreyişini, dalgalanmalarını, alçalıp yükselişlerini, ara verişlerini” (s.124). Dinlediği, anlatı değil ses, yani o anlatının hem açık ettiği hem gizlediği, o anlatının kıvrımlarına gizlenmiş “dil öncesi” yaşamın sesidir. Hasta babaanneniyi Kader’le birlikte aşağı indirirken, Kader’in ne dediği Alisan tarafından yine algılanmaz; ses öylesine büyük bir yaşamsal güçtür ki, o ses için birden yüklenerek taşıyabilecek somutluğa ulaşır:

Bir yandan yatıştırıcı bir sesle konuşuyor. Belki gerçekten bu yumuşak, biraz genizden gelen, kendinden emin ses iyi geliyor, babaannenin soluk alıp verişleri sanki hafifleyip yumuşuyor. [...] Merdivenlerden inerken bir an sizi taşıyan bu sesin kendisi olmuş gibi duyuyorsun, sanki ses bu üç kişiyi aynı olayın içinde sarıp sarmalıyor, üçünü birden aşağıya doğru taşıyor (s.73).

Geçgin, Bahar Şimşek’in sorularını yanıtlarken, “Adlandırılmayan, dilin içine, dil dışı bir şey, bir uğultu, varlıkların uğultusu ya da sesleri gibi bir şey olarak girer” der (s.92). Bu ifadeler, Geçgin’in yazarken üstüne düşündüğü en temel meseleyi de vurgular: “Dilin bağrındaki dil dışı”na ulaşmak.³ Tematik düzlemde bu, Alisan’ın gündelik yaşam pratiklerinin, sistematik ve verili yaşantının içinde gizlenen yaşamsal enerjiye, o sonsuz ve mutlak doğaya yönelmesi, onun çekimine kapılması olarak kendini gösterir. Bu bazen ses, bazen uğultu, bazen koku, bazen de bir ışık damlasının yüzde gezinmesi olacaktır. Gündelik yaşam içinde sık sık karşılaşılan ama bakıp geçilen görüntülere, neredeyse o görüntüyle “bir” olarak, var güçle bakmak, gündelik yaşam içindeki gündelik dışı olanın yakalanmasını mümkün kılar. Dilin dışı, dilin bağrındaysa ve ona yazarak ulaşılması gerekiyorsa, gündelik dışı da bizzat gündeliğin içindedir.

³ “Dilin dışı, dilin dışında değil, bizzat dilin bağrındadır; yazarken bu dışarıya ulaşmak gerekir” (Blanchot’dan aktaran Geçgin, *Kurbağalara İnanıyorum*, s.130).

Bakarak, duyarak ona ulaşılması gerekir.⁴ Kader ile ilk sevişmelelerinden hemen önceki “atılma”nın habercilerini, sözün gizlediği/ açık ettiği yaşam titreşimlerini, “nabız gibi atan” o “küçük ölümsüz tohum”u (s.245) silsile halinde fark eder Alisan: “Yanaklarının hafifçe kızardığını *görüyorsun*, dudağının kenarında, burun kanatlarına yakın bir yerde küçük bir kasın titrediğini *fark ediyorsun*. Aynı anda kendi şakaklarının da zonkladığını *fark ediyorsun*” (*vurgular bana ait*, s.104).

Kurbağalara İnanıyorum kitabında Ayhan Geçgin, edebiyatta yaratıcılık üzerine tartışırken şunları söyler: “Öyleyse edebî adlandırma, dilin bu gücünü kullanarak karşı bir güç uygulayarak süreci tersine mi çevirmek istemektedir? Şeyleri, nesnelere yeniden oldukları yere iade etmek, onları dilin boyunduruğundan kurtarmak, neyse o olmalarına izin vermek, kısaca dünyayı dünyaya geri vermek mi istemektedir?” (s.27) Bunun mümkün olmadığını, bu imkânsızlığın da edebiyatı yaratıcı olmaya zorladığını belirtir. İşte Geçgin’in kastettiği “yaratıcılık” tam da budur: yazarken dilin dışarısına ulaşma çabası. Şeyleri “bağlantısız ve neden-sonuç ilişkilerinden bağımsız” biçimde, yani mutlak biçimde görmek bu çabanın veçhelerinden biridir. Söylenen değil, sesi, mimikleri, bir kasın titremesini anlamlandırmak da bununla bağlantılı diğer bir veçhedir. “Bize çarparak bizi, gömüldüğümüz kendi teker izimizin dışına çıkaracak güç nereden gelecek?” diye sorar Geçgin (Bıçakçı ve diğerleri, 2016, s.146). Yanıtın içinde edebiyat da varsa o halde yaratıcı olmak bir zorunluluktur: “Sözü, canlı sözü, bugün göklerden ya da yerin derinliklerinden çekip alamayacağımıza göre, onu nasıl bulacağız? Bizi yaratıcı olmaya, koşulların ötesine geçmeye zorlayan koşullar bunlar” (s.175).

Alisan’ın Kader’e yönelik en güçlü arzusu, onun “gövdesini tıkabasa doldurmak”tır (s.115). Öyle bir doldurmak ki, kadın artık hiçbir şey yapamayacak duruma gelsin, ne annelik, ne de evlatlık

⁴ Flaubert’e ait olan şu pasaj, öznenin çözülüşünü anlatır: “Çoğu kez, herhangi bir sebepten, kâh bir su damlası, bir midye kabuğu, kâh bir saç teli yüzünden olduğun yerde donakalırsın, gözbekelerin sabit, yüreğin açık. Seyre daldığın nesne seni âdeta istila eder, o derece ki ona meyledersin ve aranızda bağlar kurulur; birbirinize yaklaşır, sayısız gizil çekimle birbirinize temas edersiniz; derken, bakışın şiddetinden artık göremez olursun; kulak verir, hiçbir şey işitemezsin, sonunda, zihnin bile onu ayık tutan her türden seçicilik mefhumunu yitirir.” (Flaubert’den alıntılanan Ranciere, s.133)

(s.125). Öte yandan, “doygun”, kendi halinden hoşnut, “görüntüsüyle uyum içinde” olan insanlar, Alisan’da şiddet yüklü bir arzu uyanıdır. Sahilde köpeğini gezdiren bir kızı izlerken “içinden bir an bu görüntüyü bozup parçalamakla ilgili şiddet yüklü bir arzu” geçer (s.39). Babaannesini yatırdığı hastane odasına, diğer bir hastayı ziyarete gelen neşeli ve konuşkan “herif”i “kıskançlıkla” izler (s.82). Kader’le seviştikten sonra, kadının tatmin dolu hali hoşuna gitse de “Peki ya içindeki bu tatmini bozma arzusu nereden geliyor?” (s.138) diye sormadan edemez. Birini derinden etkileyebilmek, birini ona haz vererek hareketsiz kılmak, öncelikle bu etkiyi sağlayanın var olduğunu duyumsamasına yol açar kuşkusuz. Alisan’ın buna ihtiyacı olduğu çok açıktır. Ama aynı zamanda bu tıkabasa dolduruş bir “bir oluş” ve kendiliğin çözülmesi arzusu olarak da okunabilir. Peki Ayhan Geçgin de bu romanın yazarı olarak benzer bir arzuyla dolu görünmez mi? Okurken insanı nefessiz bırakan, tam’a ulaşır gibi olup her seferinde sınırdan dönen upuzun cümleleriyle, nesneyle neredeyse bir olacak gibi olup hızla özneye geri dönen duyumsamalarıyla yapmayı arzuladığı şey tam da “dille doldurmak” ve aynı anda “dille dolmak” değil midir? Bir ânın içini, baktığı ya da üzerine düşündüğü şeyin içini ve nihayetinde okurunun içini doldururken, bir çözülme arzusu kendini hissettirmez mi? Öyle ki özne değil an ya da nesne özerkleşsin, mutlaklaşsın, tekil bir yaşantıya sahip olsun. Okur, maruz kaldığı bu dilsel doluluk karşısında metne kitlenmekten başka hiçbir şey yapamaz hale gelsin; sürekli “sen” diyen anlatıcının telkinleriyle, yoğun duyumsal anlatımlarıyla, içinden çıkılmaz şüpheli ve çelişkili ifadeleriyle, üsluptaki farklılaşmalarla öyle sarılsın ki, büyük hazlarla, öfke ve kuşkuyla uzlaşsalsın okurluk zemininde sert düşüşler yaşasın.

Geçgin, dil hakkındaki görüşlerini ifade ederken “yazı bana kalırsa bir araçtır, şimdiki durumdan, bizi ne yaşayan ne de ölü kılan şimdinin hapishanesinden çıkışın, bir yaşam olanağının—şüphesiz sanal bir yüzeyde—araştırılmasıdır” (Orman, 2013, s.17) demiş ve başka bir söyleşide⁵ bu araştırmanın dile uygulanan bir şiddetle mümkün olduğunu belirtmiştir. Bu şiddetin daha önce değinme-

⁵ Şimşek, 2013, s.93.

diğim bir vechesi de sözcükleri kendinin kılma mücadelesi olmalıdır. Bu şiddet, Geçgin edebiyatında “dille doldurma ve dolma” arzusunun tatmini için bir gerekliliğe dönüşmüştür. Aracı kendinin kılmak, bir bakıma aracın genelliğini yok ederek artık bir araç olmaktan çıkarmak, kuşkusuz acı ve hazzı bir arada yaşatan bir şiddet gerektirecektir:

Dilde sözcük yarı yarıya bir başkasının sözcüğüdür. Konuşucu sözcüğü kendi amacıyla, kendi vurgusuyla doldurduğunda, sözcüğü kendi anlamsal ve anlatımsal niyetine uyarlayarak temellük ettiğinde sözcük ‘kişinin kendisinin’ olur. [...] Dil, konuşucunun amaçlarının özel mülkiyetine serbestçe ve kolayca geçen nötr bir araç değildir; başkalarının amaçlarıyla dolar—hatta gereğinden fazla dolar. Gasp edilmesi, kişinin kendi amaçlarına ve vurgularına boyun eğmeye zorlanması zor ve karmaşık bir süreçtir (Bahtin, 2001, s.71).

Geçgin *Kurbağalara İnanyorum*’da, sözcükleri gasp etme isteğini, barındırdığı çelişkiyi de üstlenerek şöyle ifade edecektir: “Çelişkili bir şey söyleyerek bu kısmı bitireyim: Aslında bu günlerde öyle yazmak istiyorum ki her şey, her sözcük bütünüyle benim denetimimde olsun. Söylediğim şeyden daha fazlası yazıya sızmasın” (s.20). Alisan’ın, tatmin olmuşluğu ve kendi halinden hoşnutluğu—yani asla sahip olamayacağını düşündüğü şeyi— şiddetle yok etme arzusu gibi, yazarın dile yönelik şiddeti de “mutlak denetim”in ve “kendi amaçlarıyla doldurmanın” asla bütünüyle gerçekleşemeyeceği sezgisinden/bilgisinden kaynaklanır. Zaman zaman “aşırı” ve gereksiz ölçüde ayrıntılı betimlemeler ve kendi kendisinin üzerine çizerek yol alan şüphe dolu anlatım, denetimi bütünüyle ele alma arzusunun görünümleridir.

Son Adım’da esrime ya da yoğun sıkıntı anlarının anlatımı, çoğu zaman kitabın okur üzerinde yarattığı etkinin de anlatımıdır: “Üzerine uyku gibi bir şey çöküyor, başın öne düşüyor. Ama uyku değil bu. Uykuysa bile, yukardan gelip üzerine yıkılıyor, tüm havayı emerek seni sarıyor. Ama küçük bir delik de bırakıyor sana, leğenden sıçrayan balığın solungaçlarını şişirmesi gibi, bu sürekli havasızlığı solu diye” (s.26). Anlatıcı da yaygın/geçerli anlamlandırma zeminlerini şüpheden depremleriyle sarsarak, “gündelik iş”leri ayrıntılı bir soğuklukla anlatarak ya da nefes alamama, uyuyamama sahneleriyle

tüm havayı emer ve okuru sarar. Ama “kayma”, “titreşme”, “kamaşma”, “akma” gibi “yumuşak” fiillerin açtığı, damlaların, iplikçiklerin, uğultuların, ışığın sızdığı küçük bir delik de bırakır işte; bu sürekli havasızlığı soluyalım diye. Dilin, anlatma uğraşının nihayete ermek üzere olduğu romanın sonundaysa, o küçük delik yırtılır ve delik olmaktan çıkar, ciğerleri havayla doldurur. İronik olan şudur ki, Alisan havasızlığın neredeyse yok olduğu ve mutlak bir havadarlığa kavuştuğu an, o havadarlığa kavuşmasına yol açan ağır işkencelerden sonra öldürülecek ve ebedi havasızlığa ulaşacaktır. Mutlak birlik, bedene ve dile uygulanan yoğun şiddet sonucunda kazanılmış, “üçüncü göz” açılmış, korku cesaretli olmayı bile gerektirmeyecek ölçüde yok olmuştur. Ancak, çok kısa bir süreliğine ve kitabın son, üstelik en esaslı şüphesini zihinlere bırakarak: Bu mutlak birlik ve mutlak üslup sürdürülebilir bir şey olabilir miydi? Adamlar Alisan'ı öldürmekten tam da o an vazgeçseydi üçüncü göz yine de açık kalmayı sürdürebilir miydi? Dile getirme, sözcüklere dökme, anlamlandırma zorunluluğu olduğu sürece, düşünce ile yeryüzünün birbirinden ayırt edilemez hali mümkün olur muydu? Yoksa yazar için roman biterken, Alisan için ancak yoğun bedensel acılardan sonra ölüme giderken mümkün olabilecek bir mutlak havadarlık ve çözülme miydi bu?

Sonuç

Ayhan Geçgin'in *Son Adım* romanı, Alisan'ın kendini içinde bulduğu farklı halleri kavrayabilecek ve kavratabilecek üç anlatım tarzı içerir: Nesnel, ayrıntılı ve mesafeli bir anlatım; yazılan her cümlelerin daha yazılırken üstünü çizebilecek oranda şüphe içeren bir anlatım ve amaçsızlık, kayıtsızlık, felakete uğramışlık hissiyle dolu zihne çeşitli simgeler yoluyla kendini duyuran yaşam enerjisini anlatan ve duyumsamalarla işleyen şiirsel ve “esrik” bir anlatım.

Alisan Kader'le birlikteyken anlatıcı şunları söyler: “Ama bu kadar rahatça bunları sıralaman seni de şaşırtıyor. Aynı azgınlığı sözlerle de yapabileceğini hissediyorsun” (s.121). Alisan, Kader'le konuşur gibi olduğu nadir zamanlar hariç, sözlerle azgınlık yapabilecek durumda değildir. Ama dil Alisan'ın hissettiklerini, hisse-

mediklerini, duyduklarını ve şüphelerini betimlerken tüm bileşenleriyle “azmaktadır”. Evyenin “krom” olduğunu, “tekerlekli” market arabasını “önünde” ittiğini, “en kısa” yıkama programını seçtiğini, çok da gerekli değilken belirterek güncelin anlatımında azgınlaşır; sürekli soru sorarak, kendini değilyleyerek şüphede ve dürüst olma kaygısında azgınlaşır; sesle, uğultuyla, damlayla, ışıkla kendini gösteren, kendine çağırın ölümsüz yaşam çekirdeğini imgelerle donatıp sık sık anlatısına dahil ederek duyumsama ve esrimede azgınlaşır. Alisan, anlatmaya inancını tümüyle yitirmiş olmasına ve çoğunlukla buna yeltenmeye bile kalkmamasına rağmen, anlatıcı Alisan’ı “kesip geçerken”, ondan bir “ben” çıkarmak için didinirken varını yoğunu, imkânına inanmadan ama mümkün olmasını çok istediğini duyumsatarak “mutlak bir üslupla”⁶ ortaya koyar. İlk bakışta çelişkili görünebilecek bu durumla birlikte, yazının girişinde sözünü ettiğim ruh/beden (içerik/dil) karşıtlığını ve gündelik işlerin ayrıntılı bir nesnellikle anlatılmasını anlamlandırmada son bir adım atabiliriz artık: *Gençlik Düşü*’nün anlatıcısı Ankara sokaklarında gezerken “bu yıkıntılarını diken kent” (2006, s.13) der. Ayhan Geçgin’in büyük bir dikkatle çalışılmış (savaşılmış) olduğu anlaşılan dilinin nedeni de budur işte: Felaketi yaşamış, yaşıyor, yaşayacak olan kent gibi, dil de hem için güçsüzlüğünü hem de güncelliğe sıkışmış çağın ruhsal yıkıntılarını diker. Romanda gezinen yazar gölgesi, kendisini mahkûm eden, içinde yaşamak zorunda bırakan felaketten intikam alırcasına, bu felaketin bıraktığı yıkıntıları sadakatle “anlatır”. Bu anlatım, dilin gücünün kanıtı olmakla birlikte, güncelliğin iradesizleştirici çarklarını da tüm ayrıntısıyla gösterir.⁷

Geçgin’in *Gençlik Düşü* romanının şu bölümünde, yazarın her iki romanı da yazdığı döneme ait, dilden kurtulma arzusunu da içeren dil anlayışının izleri vardır:

⁶ “Temsil sistemine özgü bireyler, tutku mekanizmaları ya da birbirini gerektiren eylemler yerine, mutlak hâle gelen üslup, sonsuzluğun muazzam nehrinde yuvarlanan atomların dansını, ilintisiz algı ve duygulanımların, bireylerin içerisinde kendilerini yitirdikleri bireyleşme süreçlerinin ve İdea’nın ta kendisi olan ‘büyük sıkıntı’nın gücünü getirip koyar” (Ranciere, 2016, s.134).

⁷ Bu çağın “bizi güncelliğe, başka deyişle ‘iradesizliğe’, nasıl çıkacağımızı bilmediğimiz bir ‘şimdi’ye hapseden bir yanı var” (Geçgin, 2016, s.115).

Aslında öyle yazmak isterdi ki sözcükler bir şeyi anlatmak için yan yana gelmekten uzak, sahilden toplanmış irili ufaklı çakıl taşları gibi olsunlar, sen onları düz bir zemine, sözgelimi bir mermerin üstüne bırakasın, onlar da biçimlerine, ağırlıklarına göre zemine çarpıp çınlasınlar eğer anlatılan bir şey varsa işte bu çınlamalar olsun.

Ama öyle değil. Sözcükler koca taş parçaları gibi boynuna asılmış. Her tuttuğun—ya da tutunduğun—seni bir çıpa gibi hızla derinliklere gömüyor.

Ertesi gün erkenden kalkıyor, akşama kadar neredeyse aralıksız yazıyorsun (s.124-25).

Flaubert'in edebiyatının yarattığı dönüşümü anlatırken Ranciere, Flaubert'in "şiir ile katedral arasındaki özdeşliğin yerine düşünce ile çakıl taşı arasındaki özdeşliği" koyduğunu söyler (s.138). Bu çakıl taşı mecazındaki ortaklık ilginçtir. Çünkü *Son Adım*'ın sonunda, Flaubert'in özdeşliği gerçekleşecek, sözcükler çakıl taşı olmasalar da, düşünce ile çakıl taşı birbirinden ayırt edilemez hale gelecektir. "Şimdi aklından geçenler, hislerin nerede bitiyor, yeryüzü nerede başlıyor, emin değilsin" (s.259). Ancak bu özdeşleşme yoğun aşığılanmalara ve bedensel acılara tahammül ettikten sonra ölüme giderken, yani dile getirme baskısının sonsuza kadar yok olacağı an yaklaşırken mümkün olabilecektir.

Ranciere, *Suskun Söz*'de düzyazının şiirinin mümkün olduğunu, çünkü "dünyanın tekdüzeliği/düzyazısı"nın zaten, içerisinde daha büyük bir kargaşanın gücünün etkili olduğu yüzeysel bir düzenden başka bir şey olmadığını, dolayısıyla düzyazıdaki gerçekliği yeniden şiirselliğe kavuşturmanın gereksizliğini, tekdüzeliğin kendi çözülüşünü zaten dikkatli bir gözün önüne sereceğini söylerken, gündeliğin gündelik dışını içeren ama gizleyen bir yüzey olduğunu da söylemiş olur (s.133). Öyle görünüyor ki Ayhan Geçgin, dünyanın düzyazısının içindeki o büyük kargaşayı duyacak ve diliyle o tekdüzeliğin çözülüşünü yaşatabilecek güçte bir yazardır. "Dilsizliğe" ulaşmak için çırpındıkça, edebi adlandırmanın "süreci tersine çevirecek" ve "nesneleri uzlaşımsal dilin boyunduruğundan kurtaracak" (Bıçakçı, s.27) gücünü de elde eder.

Alisan'a ardı sıra yürüyen celladının varlığını bile unutturacak bir kendilik çözülmesiyle, Alisan'ın hisleri ile yeryüzü arasındaki sınırın yitip gitmesiyle biter roman. Dilden bütünüyle kurtulmak da,

ona bütünüyle hâkim olmak da mümkün değilse, denebilir ki *Son Adım*, dile ve kendiliğe sahip olma/olamama gerginliğinden sevinçle kurtulmanın romanıdır. Kulaklara akan kuş civıltıları eşliğinde...

KAYNAKÇA

Bahtin, M. (2001). “Romanda Söylem”. *Karnavaladan Romana*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı, 33-80.

Beckett, S. (2001). *Proust*. Orhan Koçak (Çev.). İstanbul: Metis.

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

Deleuze, G. (2017, 5 Ekim) Deleuze A'dan Z'ye 2.1, <https://www.youtube.com/watch?v=lAnPN38ba10&t=4719s>

Geçgin A. (2006). *Gençlik Düşü*. İstanbul: Metis.

_____ (2011). *Son Adım*. İstanbul: Metis.

Orman, M. (2013). Ayhan Geçgin ile söyleşi. *İzafi*, 7, 18-20.

Ranciere, J. (2016). *Suskun Söz*. Ayşe Deniz Temiz (Çev.). İstanbul: Monokl.

Smith, D.W. (2013). *Saf İçkin Yaşam*. Emre Koyuncu (Çev.). İstanbul: Norgunk.

Şimşek, B. (2013). “İçinde Her Şeyin Birbirini Yankıladığı Uğultuya Yer Açmaya Çalışmak...”. Ayhan Geçgin ile söyleşi. *Birikim*, 296, 91-97.