

THE LITERARY REPRESENTATION OF THE NON-HUMAN:

AN ECOCRITICAL APPROACH TO

YERE DÜŞEN DUALAR AND YERYÜZÜ HALLERİ



BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2017

THE LITERARY REPRESENTATION OF THE NON-HUMAN:
AN ECOCRITICAL APPROACH TO
YERE DÜŞEN DUALAR AND *YERYÜZÜ HALLERİ*

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in the Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Ezgi Hamzaçebi

Boğaziçi University

2017

İNSAN OLMAYANIN EDEBİ TEMSİLİ:
YERE DÜŞEN DUALAR VE YERYÜZÜ HALLERİ'NE
EKOELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Ezgi Hamzaçebi

Boğaziçi Üniversitesi

2017

The Literary Representation of the Non-human:

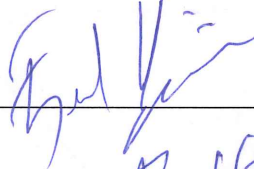
An Ecocritical Approach to

Yere Düşen Dualar and *Yeryüzü Halleri*

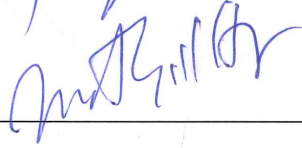
The thesis of Ezgi Hamzaçebi

has been approved by:

Assist. Prof. Erol Köroğlu
(Thesis Advisor)



Assist. Prof. Olcay Akyıldız



Assist. Prof. Fatih Altuğ
(External Member)



July 2017

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Ezgi Hamzaçebi, certify that

- I am the sole author of this thesis and I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....*E. Hamzaçebi*.....

Date.....*8.7.2017*.....

ABSTRACT

The Literary Representation of the Non-human:

An Ecocritical Approach to *Yere Düşen Dualar* and *Yeryüzü Halleri*

In the days of alarming ecological crisis, where does literature stand in the struggle while the other disciplines take actions in various ways? Can we talk about a literary text which is “ecologically sensitive”? What kind of features should such a text have ideally? In this thesis, focusing on the similarities and differences between *Yere Düşen Dualar* by Sema Kaygusuz and *Yeryüzü Halleri* by Birhan Keskin, I discuss the characteristics through which we can evaluate the ecological sensitivity of a literary text. I show that the aesthetic spaces of these texts are built with a language which focuses on bodily sensations and affects by moving away from the logocentric point of view, with the purpose of making the reader feel that all beings are fellow creatures by having bodies and finitude. With such an approach toward language, I claim that these texts go beyond humanism’s anthropocentric perspective and represent ethics of posthumanism. However, I also focus on some examples from the texts where the non-human is represented in different ways, and thus I discuss how ecological sensitivity and ethics of posthumanism can have various faces. Since there are not many studies related to this area in the departments of Turkish Literature, I aim to give an idea about certain topics within the area to those who have an interest in it. I also hope to contribute to Ecocriticism and Animal Studies by pointing out the peculiar ethical and aesthetic aspects of these texts.

(See Appendix for an extended abstract.)

ÖZET

İnsan Olmayanın Edebi Temsili:

Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri'ne Ekoeleştirel Bir Yaklaşım

Ekolojik kriz alarmlarının çaldığı günümüzde, farklı disiplinler bu felakete karşı mücadele etmek üzere çeşitli şekillerde harekete geçerken, edebiyat bir disiplin olarak bu mücadelenin neresinde durmaktadır? “Ekolojik olarak duyarlı” bir edebi metinden söz edilebilir mi? Böyle bir metnin ideal özellikleri nasıl olmalıdır? Bu tezde, Sema Kaygusuz’un *Yere Düşen Dualar* ve Birhan Keskin’in *Yeryüzü Halleri* metnindeki birtakım benzerlik ve farklılıklardan yola çıkarak, edebi bir metnin ekolojik duyarlılığının hangi özelliklerine göre yorumlanması gerektiğine ilişkin bir tartışma yürütüyorum. Bu metinlerde hâkim olan estetik alanın, tüm varlıkların bedenli ve sonlu olmaları itibarıyla ortaklaştığını duyumsatmak üzere, söz merkezci bir dil anlayışından uzaklaşıp, bedensel duyumsamaları ve duygulanımları öne çıkaran bir dil anlayışıyla örüldüğünü gösteriyorum. Böyle bir dil anlayışıyla bu metinlerin, hümanizmin insan merkezci etiğini aşmış, posthümanist bir etik anlayışıyla hareket ettiklerini öne sürüyorum. Bununla birlikte, bu metinlerin insan olmayan varlıkları farklı şekillerde temsil ettikleri örneklere odaklanarak, posthümanist etiğin ve ekolojik duyarlılığın nasıl farklı çehrelerinin olabileceğini tartışmaya açıyorum. Henüz Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde bu alanda pek fazla çalışma olmadığından, bu tez vasıtasıyla bir yandan Ekoeleştiri ve Hayvan Çalışmaları’ndaki temel tartışmaları tarayıp alana dair fikir vermeyi amaçlarken, öbür yandan da incelediğim metinlerin kendilerine özgü etik ve estetik tavırlarının, alandaki çalışmalara ne gibi katkılar sunabileceğini araştırıyorum.

TEŞEKKÜR

Öncelikle, bitmeyen cümlelerime ve benden başkasının anlayamayacağı türden ifadelerime tahammül eden dil bükücü danışmanım, Erol Köroğlu'na, çok iyi bir rehber olduğu ve tez yolculuğumu kolaylaştırmak adına elinden geleni yaptığı için çok teşekkür ediyorum. Sema Kaygusuz'un yanına Birhan Keskin'i yoldaş etmem konusunda beni teşvik edip, bu tezin şekillenmesine öncülük eden Olcay Akyıldız'a, tanıdığım en entelektüel ve bir o kadar da mütevazı insanlardan biri olan, tez jürilerimizin Hızır'ı, Fatih Altuğ'a, verdikleri derslerle ufkumu açan, fikirleri ve duruşlarıyla çok saygı duyduğum, Zeynep Uysal, Halim Kara ve Nüket Esen hocalarıma ve her türlü akademik heyecanımı paylaşıp hayallerime ortak olan, asistanlığını yapmaktan büyük zevk ve onur duyduğum, çok sevgili Özlem Öğüt Yazıcıoğlu'na ne kadar teşekkür etsem az.

Her tür kahrımı çekip gönüllerinin yüceliği ve sabırlarıyla beni her daim şaşırtan, hayattaki mücadelecilik duruşlarıyla bana hep örnek olan anneme ve babama, benim için yaptıklarıyla bana hiçbir zaman kendisine layık bir kardeş olamayacağım duygusunu yaşatan, yaratıcılığına ve aklına hayran olduğum harikulade ablam Sevda'ya, kahvaltılık arkadaşım, canım abim Cem'e ve birlikte müzik yapmaktan büyük keyif duyduğum, saz arkadaşlarım Muhtelif'e teşekkür ediyorum. Onlar bu tezin yazılma sürecinin gizli, çilekeş kahramanları. Ayrıca, birlikte büyüdüğüm dostum, canıma can Çullu'ya, evimi paylaşıp dertlerime yoldaş olmuş Sezen'ime, bitkilerin ablası, eli gözü zevk sahibi Ekinciğime, balkabağı kardeşim Gökhan'a, gündemi kendisinden takip ettiğim, güzel insan Uğur'a, keyifli muhabbetleri için Engin'e, Elif'e, Berkay'a ve Yasemin'e ve deneyimleriyle her daim yardıma koşan Duygu'ya, Yağmur'a, Murat'a, Sevgi'ye ve Bilge'ye de çok teşekkür ederim.

Son olarak, hayvanlara isim vermekten imtina edip gönlümü çalan, balık düşlerimi renklendirip kâğıda döken Güray'a yoldaşlığı için ayrıca teşekkür etmek istiyorum. Bu süreci Benjamin'i yaşatmak için canımızı dişimize takarak, menekşeyi çürütüp ekme mayamızı öldürmekten ödümüz koparak birlikte atlattık. Ezcümle, bu tez aslında kolektif bir emeğin ürünüdür. Yazılma sürecinde en az benim kadar emeği olan, bu bölümde andığım ve anamadığım çok değerli özneler olmasaydı, kesinlikle yazılamazdı.



İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Ekoeleştirme ve hayvan çalışmalarındaki tartışmalar.....	13
1.2 Hümanizm ve posthümanizmin ekoeleştirme ve hayvan çalışmalarındaki yeri...21	
1.3 Edebiyatın ekoeleştirme ve hayvan çalışmalarındaki rolü.....	26
BÖLÜM 2: YARALI BEDENLERİN DİLİNDE <i>YERE DÜŞEN DUALAR</i>	37
2.1 Temas eden bedenler, kırıl(g)an hayatlar, dönüşen özneler.....	39
2.2 İnsandan öteye bir özne ve varlık anlayışına doğru.....	54
2.3 Çoğalan öznelerden hikâyenin özneliğine.....	63
BÖLÜM 3: VAROLUŞ ARALIĞINDA <i>YERYÜZÜ HALLERİ</i>	75
3.1 İnsan “insan olmayan”ı nasıl anlar, nasıl anlatır?.....	79
3.2 İnsan olmayanların dile getirilişinin imkânları ve sınırları.....	86
3.3 İnsan kendini nasıl bilir, nasıl kurar?.....	96
3.4 Varlıkları birbirine yaklaştırma ihtimali olarak duygulara yatırım.....	104
BÖLÜM 4: SONUÇ.....	114
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	126
KAYNAKÇA.....	130

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Ekolojik olarak “duyarlı” ya da “doğru” etik pozisyonda duran edebi bir metinden söz edilebilir mi? Özellikle 1990’lardan bu yana ekoeleştiri alanında çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmaların önemli bir kısmı bu soru etrafında şekillenir. Ancak, edebiyatın ekolojik duyarlılığına yönelik geliştirilen yaklaşımlarda bir yekparelikten söz etmek mümkün değildir. Ekoeleştiri öyle heterojen bir alandır ki, kendi içinde birçok çatışmayı ve tutarsızlığı barındırır. Alandaki bazı yaklaşımlar, doğada bir zamanlar var olan “uyum”u vurgular ve yaklaşan ekolojik felaketin en büyük sorumlusu olarak “eyleyen” ve “bozan” şeklinde faillik atfettiği insanı görür. Bununla birlikte, insandan onu diğer varlıklardan üstün kıldığına inanılan “dil sahibi olma” ayrıcalığını, tüm dünyayı ekolojik yıkımdan kurtarmak üzere kullanmasını bekler. Böyle bir yaklaşımın geçerli olduğu metinlerde genellikle insan olmayan varlıklar, insanın yaptıklarından sadece etkilenen, sessiz, değişmeyenler; akıl ve dil sahibi olup etik bir varlık vasfı yüklenen insan ise, insan olmayanlar adına konuşup onların hakkını savunan ya da dünyaya ettiklerinden hayıflanan bir özne olarak belirir. Bu yaklaşım hümanist olarak değerlendirilir ve insan merkezci olduğu ve insan-doğa ikiliğini yeniden ürettiği gerekçesiyle posthümanistler tarafından eleştirilir.

Posthümanistlere göre, ekolojik sorunlar büyük ölçüde hümanist zihniyetin birtakım tahakkümcü pratiklerinden kaynaklanmaktadır. Hayvan çalışmaları ve posthümanist teori alanlarında kurucu figürlerden biri olan Cary Wolfe (2010), *What*

*is Posthumanism*¹ (Posthümanizm Nedir?) başlıklı çalışmasında ekolojik ve etik bir mücadele için hümanizmin ötesinde düşünmenin gerekliliğine dair bir tartışma yürütür. Etik, adalet, dil, türler arası iletişim, sosyal mekanizmaların kapsayıcı ve dışlayıcı pratiklerine dair meseleleri ele alır. Klasik hümanist anlayışın ben-öteki, akıl-duygu, kültür-doğa gibi keskin ayrımlarını reddedip, insan ve insan olmayan arasındaki sınırın muğlaklığına dikkat çeker. “Dünya”, “doğa”, “kültür”, “insan”, “akıl”, “duygu”, “dil” ve “özne” gibi kavramların var olan tanımlarını yeniden düşünüp tartışmayı önerir. Tahakküm ilişkilerinin olmadığı ya da en aza indirildiği başka türlü bir dünyanın ancak hümanist yaklaşımda hâkim olan “özne” ve “varlık” anlayışının dönüştürülmesiyle mümkün olacağını savunur. İnsan-doğa ilişkisi, hümanizmin insan diline atfettiği önemle ilişkili olarak birçok farklı temsil sorunu içermektedir. Bu yüzden dilsel olarak da yeni bir ilişki türüne doğru ilerlemek önemlidir. Ancak, benimsenecek bu yeni ilişkinin tespit edilmesi o kadar kolay değildir, çünkü hümanist yaklaşım kendi içinde homojen bir söylem barındırmamaktadır. Farklı hümanizm biçimleri ve bunların ürettiği farklı dilsel yapılar vardır. Dolayısıyla posthümanist yaklaşımlar da bu yapılarla mücadele etmeye çalışırken farklı yöntemlere başvurmaları itibariyle çeşitlilik göstermektedir.

Posthümanistler dile olan yaklaşımlarının temellerini, insan dilinin var olan bütün iletişim ağları içerisinde yalnızca bir düğüm olduğunu vurgulayan Derrida’ya dayandırır. Derrida (1978), yazının öznesinin, eğer bununla yazarın mutlak tek başınalığı kast ediliyorsa, var olmadığını belirtir. Ona göre yazının öznesi; katmanlar, tinler, toplumlar ve dünyalar arası ilişkiler sistemidir. Böyle bir manzarada, yalın bir klasik öznenin varlığından söz etmek mümkün değildir (s. 226-7). Posthümanistler

¹ Bu eser de dâhil olmak üzere, tezimde referans gösterdiğim birçok kaynağın Türkçe çevirisi yoktur. Alıntıladığım kısımların çevirileri ve metinlerin orijinal başlıklarının yanında parantez içinde yer verdiğim Türkçe başlık önerileri çoğunlukla bana aittir. Tezin geri kalanında, Türkçeye çevrilmiş olan kaynaklardan alıntılar kullandığımda, buna ilişkin açıklamalara yine dipnotlarda yer vereceğim. Çevirileri bana ait olan diğer alıntılar için, bu dipnot dışında bir açıklamaya yer vermeyeceğim.

Derrida'nın önermesinden yola çıkarak, anlamlandırma ve düzenin yaşayan tüm şeylerin etkinliklerine içkin olduğunu, doğal dünyanın işaret, iz ve anlamlarla dolu olduğunu kabul ederler. Ancak, bu işaretlerle nasıl bir ilişkiye girilmesi gerektiği konusunda farklı eleştirel bakış açıları geliştirirler. Bazıları, insanın ötekini temsil etmeye çalıştığı sürece insan merkezci olmaktan kaçamayacağını ileri sürerken; bazıları insan merkezliliğin güçlü eleştirel biçimlerinin de olabileceğini savunur ve insanın, insan olmayı dile getirmeye çalışırken kendine dair bildiklerinin sınırlarının bulanıklaşabileceğini, dolayısıyla daha etik bir varoluş için dilin imkânlarının sürekli olarak geliştirilip dönüştürülmesi gerektiğini ileri sürerler.

Hubert Zapf (2016), *Literature as Cultural Ecology* (Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat) başlıklı çalışmasında, sürdürülebilir bir yaşam için ekolojik etiği temsil etmek hususunda edebiyatın ve estetiğin özel bir gücü olduğuna dikkat çeker. Edebi metinlerin temsil edilemez ötekinin etiğinin gerçekleşebildiği estetik yapılar olduğunu ve böyle yapılarda benliğin parçalanmasının mümkün olduğunu belirtir. Zapf'a göre "edebiyat, söz merkezci yapıları hareketli süreçlere dönüştürebilir ve doğrusal kavramsal düşüncenin rasyonel uzamını ekolojik uzama doğru açabilir. Böylelikle, dilin ve daha geniş kültürel söylemler sisteminin içerisinde ekolojik bir kuvvet olarak hareket edebilir" (s. 852). Öyleyse edebi bir metnin ekolojik duyarlılığını tespit edebilmek için, o metnin nasıl bir dil ve özne anlayışı benimsediğini anlamaya çalışmak iyi bir yöntem olabilir. İnsan merkezci olmayan edebi bir metin mümkün müdür? Mümkün değilse bile, bu duyarlılığı gözetilen etik duruşun dereceleri nasıl belirlenir? İnsan, insan olmayı anlatırken ona kendi özelliklerini mi yansıtır, yoksa onu tamamen kendisinden ayrı bir varlık olarak ele alıp ötekileştirir mi? İnsan olmayı anlatmaya çalışan dil, "ben", "öteki", "dünya", "iç", "dış" sınırlarını nerede ve nasıl çizer? Metin, tüm dünyada var olduğu öne

sürülen işaretlerle nasıl bir ilişkiye girer? Bu esnada hangi tahakküm mekanizmalarını yeniden üretir, hangilerine karşı mücadele eder? Tüm bu sorular doğrultusunda ben bu çalışmada, insan olmayana bakışın ve insan olmayana ait seslerin hâkim olduğu Sema Kaygusuz'un ilk romanı *Yere Düşen Dualar* ile Birhan Keskin'in *Yeryüzü Halleri* şiirlerini ele alacağım.

Bu metinleri seçmemin birinci nedeni, her iki metnin de insan-doğa etkileşim biçimlerine ilişkin çok sayıda ve çeşitlilikte örnekler barındırıyor olmasıdır.

Metinlerde öne çıkan dertler birbirine oldukça benzer ve iki metin de bu derdi üreten ortak bir zihniyet biçimini hedef alır. Ancak, bu zihniyeti örneklendirme biçimleri ve buna karşı mücadele etme yolları birbirinden farklılık gösterir. Bu metinlerdeki örnekler, ekoeleştirme ve hayvan çalışmalarındaki birçok tartışmayı kapsamaktadır.

Türkçe edebiyat araştırmacılığında henüz bu alanda çok fazla çalışma olmadığından, bu metinlerin incelenmesinin meraklısına alan içi tartışmalara dair fikir verebilmek adına oldukça yol gösterici olabileceğine inanıyorum. Bu iki eseri tercih etmemdeki ikinci neden, bu eserlerin “var olmanın anlamı nedir”, “dünyada olmak ne demektir”, “varoluş halleri nasıl birbirinden ayrılır” gibi sordukları çok temel sorularla da ortaklaşmalarıdır. Bu sorularla uğraşma yöntemleri birbirinden farklılık gösterse de, iki eserin de uğraştığı mesele varoluş hallerine ilişkindir. En az bunlar kadar belirleyici olan bir diğer neden ise, bu metinlerin yaratıcılarının politik duruşları ve etik ve estetik tutarlılıklarıdır. Hem Kaygusuz'un hem de Keskin'in bu tezde üzerinde duracağım etik ve estetik duyarlılıklarını, diğer eserlerinde de muhtelif şekillerde sürdürdükleri görülür. Örneğin, Kaygusuz'un *Yüzünde Bir Yer* romanında incirin varoluş haliyle dolup, *Barbarın Kahkahası* romanında balık ile insan arasındaki etik ilişki üzerinde düşünürken buluruz kendimizi. Keskin ise, *Y'ol*'dan *Ba'ya*, *Soğuk Kazı*'dan *Fakir Kene*'ye kadar temel olarak aynı sorunun peşindedir:

İnsan ya da hayvan olmak ne demektir? İnsan ve hayvanı ne ayırır, ne birleştirir? Hemen hemen tüm eserlerinde gözettikleri bu etik ve estetik duyarlılığın yanı sıra, Fatih Altuğ ile yaptığı söyleşide (2016) “biz hepimiz daha bir isim bir kelime olmadan önce doğadayız zaten. Yani, yerimiz orası...Dolayısıyla doğa zihnimde değil, ya da doğayı düşünmek benim açımdan zihinsel bir mesele değil” (s. 272) diyen Sema Kaygusuz ile “...Kendimi doğanın bir parçası olarak görüyorum, doğayla bir olmak istiyorum” (Erkal, 2013, s. 72) diyen Birhan Keskin’in ortak bir dili konuştuğuna inanıyorum. İşte tüm bu nedenlerden dolayı tezimde, insan olmayan varlıkların varoluş meselesinin en çok irdelendiğini düşündüğüm Kaygusuz’un *Yere Düşen Dualar* metniyle Keskin’in *Yeryüzü Halleri* metnini karşılaştırmalı olarak incelemeyi tercih ediyorum.

Hem Birhan Keskin hem de Sema Kaygusuz üzerine, bazıları tez çalışması da olan birçok incelemeye rastlamak mümkün. Bu metinlerin hemen hepsi, onların doğayla olan ilişkilerine dikkat çekerler. Ancak, doğanın nasıl temsil edildiğine ilişkin farklı yorumlar getirirler. Örneğin Hande Ögüt, “Her Kadın Kendi Ağacını Tanır” (2009) başlıklı yazısında Kaygusuz’un edebiyatında animist bir ruhun ve ekofeminist bir tavrın hakim olduğuna değinir. Ona göre “Kaygusuz, çevreyi olduğu gibi gören, kabullenen ve sayan, ilişki temelli, hiyerarşik tahakkümden azade bir model ile doğayı insanlaştırma cüretini sorgular” (s. 14). Ögüt’ün Kaygusuz’un edebiyatındaki varlık anlayışının ilişki temelli olduğu yorumuna katılmakla birlikte tezimde “çevreyi olduğu gibi görme” meselesinin gerçekliğini sorgulamayı amaçlıyorum. Bu çerçevede, Fatih Altuğ’un Kaygusuz’un metinlerinde “Bir yandan insan ile diğer canlıların...iç içe geçişleri, birbiri içinde eriyişleri, etkileşimli dönüşümleri”nin ana izlek olarak öne çıktığı yorumundan da hareketle, Kaygusuz’un bir şeyi olduğu gibi görme iddiasında olmadığını, aksine “kendi olmak”, “insan

olmak” “hayvan olmak” gibi var olan tanımlar üzerine düşündürdüğünü ve buna ilişkin net bir cevap vermekten kaçındığını öne süreceğim. Kaygusuz üzerine yaptığı tez çalışmasında, “romanda ‘adanmışlık’, ‘tutku’, ‘olgunluk’, ‘sabır’, ‘insani değerler’ gibi kavramlar, başta romanın geçtiği ada, orman, dağ gibi mekânlar olmak üzere çeşitli metaforlarla da desteklenerek işlenir” diyen Leylan Yener’in (2010) romanda yer verilen üzümün ya da altının “insanın özündeki değerlerin simgesi” olarak kullanıldığına ilişkin savına da katılmıyorum. Fatih Altuğ’un da ifade ettiği gibi, *Yere Düşen Dualar*’da doğanın hiçbir zaman yalnızca mecazdan ibaret olmadığını (s. 271) düşünüyorum. Tezimde, Kaygusuz’un insan olmayanı nasıl temsil ettiğine ilişkin, var olan çalışmalara alternatif olacak, daha derinlemesine bir ekoeleştirel yaklaşım sunmayı amaçlıyorum.

Birhan Keskin’in şiirleri üzerine yapılan incelemelere bakıldığında, onun doğayı nasıl temsil ettiğine ilişkin de farklı yorumlamaların olduğu görülür. Örneğin Veysi Erdoğan (2013), *Yeryüzü Halleri*’ndeki şiir öznesinin yeryüzü karşısındaki şaşkınlığının ve susma halinin ardında yatan şeyin, yeryüzünün sonsuz ve yüce, insanın eksik ve sonlu olduğu düşüncesinin yattığını söyler (s. 109). Ben tezimde, doğa ve insan arasında var olduğu öne sürülen bu ikiliğe karşı çıkacağım. Bu çerçevede, Olcay Özmen’in (2013) Keskin’in yaşama ve şiire ilişkin bakışının insana ve dünyaya dair hasarları, kusurları çıkarmaya yönelik olduğu yorumuna (s. 84) katılıp, *Yeryüzü Halleri*’nde insanla insan olmayanı ortaklaştıran şeyin sonlu ve sınırlı varlıklar olmaları olduğunu öne süreceğim. Betül Tarıman’ın (2013) Keskin’in her şiirinde kendini ve insanlığı sorguladığı yorumuna katılacak, ama onun “doğanın ve dünyanın sisli perdesini kaldırarak, kendini ve insanlığı anlamaya” (s. 18) çalıştığına ilişkin yorumuna alternatif bir bakış açısı geliştirmeye çalışacağım. *Yeryüzü Halleri*’nde dile gelen varlıkların, kendileri de dahil başka varlıkların

bilgisine hiçbir zaman “tam” olarak erişmelerinin mümkün olmadığını iddia edeceğim. Bu doğrultuda tezimde, ekoeleştiri ve hayvan çalışmalarındaki tartışmalardan yola çıkarak, *Yere Düşen Dualar* ve *Yeryüzü Halleri* metinlerinde, insan olmayanın temsiline ilişkin hem etik hem de estetik bir tartışma yürütmeye çalışacağım.

Daha önce de belirttiğim üzere, bu metinlerin derinlikleri birbirine oldukça benzer. Her iki metinde de insan ve özne olmaya ilişkin birtakım kaygılar dikkat çeker ve doğayı ötekileştiren insan merkezci anlayış hedef alınır. “Ben”, “öteki”, ve “özne” kavramları, farklı anlatıcıların ve dillerinin metinlerdeki yolculukları boyunca muhtelif şekillerde dönüşüme uğrar, sınırları muğlaklaşır veya genişler. Ben bu dönüşümlerin, her iki metinde de hâkim olduğunu gözlemlediğim belirli bir dil anlayışı sayesinde gerçekleşebildiğini iddia edeceğim. Bu anlayış, insan dili ve tahakkümü tarafından susturulmuş diğer sesleri duymayı, bakılmayana/görülme-yene bakmayı, dokunulmayana dokunmayı önceleyen bir dil anlayışıdır. Bunu gerçekleştirebilmek için her iki metinde de ön plana çıkan dil, bedensel hislere odaklanarak, bunları duyumsatıp sezdirmeye çalışır ve çeşitli duygulanım alanları yaratır. Bunu yaparken her iki metin de insan ve insan olmayana, doğa ve kültürü birbirinden ayıran düalist yaklaşıma meydan okur ve bedensel duyarlılıklar yoluyla hem birlikte yaşanan dünyanın hem de dil algısının sınırlarını genişletmeyi amaçlar. Dolayısıyla ben, bu metinlerin ekolojik duyarlılığa sahip metinler olarak değerlendirilebileceğini öne süreceğim. Bununla birlikte, insan merkezci anlayışla hesaplaşırken farklı etik ve estetik yollara başvurmaları bakımından nasıl birbirlerinden ayrıldıklarına da değineceğim.

Her iki metin de birer yolculuk olarak düşünüldüğünde, Kaygusuz’un metninin yolculuğu kendi derdine gömülmüş, sınırları oldukça belirgin bir özne

anlayışı olan, yüksek sesli bir “ben” anlatıcı pozisyonundan başlar. Giderek bu anlatıcı sesin kısıldığı, aşamalı olarak başka varlıkların dertlerinin ve öznelliklerinin de görünür kılındığı, varlık ve özne sınırlarının birbirine karışmaya başladığı, üçüncü tekil bir anlatıcıya doğru evrilir. Ancak bu özne hiçbir zaman “insan” pozisyonundan çıkarak başka varlıklar adına konuştuğunu iddia etmez. Roman boyunca insan olma halinin sınırlarını yoklayıp zorlayan bir özne olarak dönüşür ve varoluşa dair algısını bu şekilde ortaya koymayı tercih eder. Bunu yaparken, insan ve insan olmayanlar arasındaki farklı etkileşim biçimlerini ve etik ilişkileri örneklendirir. Keskin’in metni ise okuyucuyu yolculuğunun ortasında bir yerden dâhil eder gibidir. Birbirinden bağımsızmış gibi bir araya toplanan şiirlerin her birinde insandan karıncaya, dağdan zeytin ağacına kadar çeşitli varlıkların özne olma halleri hayal edilir ve şiir özneleri bu varlıklar olarak dile getirilir. Şiirlerde kurulan öznellikler hem birbirine benzeyen hem de oldukça ayrışan özellikler barındırır. Böylece, metnin genelinde tek vücut bir varlık ile çoklu varoluş halleri arasında gidip gelen muğlak bir varlık anlayışı inşa edilmiş olur. Ben ilerleyen bölümlerde, bu iki metnin insana ve insan olmayanlara dair algısını ve bu algıyı yaratma biçimlerini karşılaştırarak, farklı estetik tercihlerin metinlerin etik ve ekolojik duruşlarını yorumlamak için nasıl yol gösterici olabileceğini tartışacağım. Ancak yakın okumalara geçmeden önce, kısaca bu metinlerin özetlerine yer vererek, yakın okumalarda hangi hususlara odaklanacağımdan ve bu hususları belirlerken hangi yaklaşımlardan ilham aldığımdan bahsedeceğim.

Yere Düşen Dualar biçimsel olarak farklı kurgulanmış iki ayrı bölümden oluşur. Metnin ilk bölümü birinci tekil anlatıcı olan Leylan karakterinin ağzından aktarılır. Leylan adada yaşar ve kütüphanede çalışır. Evi terk etmiş bir annesi, alkolik ve hasta bir babası vardır. Leylan, ne çalıştığı yerde ne de iş dışında herhangi bir

sosyalliği olmadığından ve iletişim kurmaktan kaçındığından bahseder. Kendisi de dâhil hiçbir varlıktan haz etmez. Harflerle, sözcüklerle ve okumayla da arası iyi olmayan Leylan, tüm bildiklerini gözleri ve kulakları ile öğrendiğini söyler. Ancak, bir gün kulağına ada halkı arasında yayılan, babasını zehirmek istediğine dair bir söylenti gelir. Ada halkının kendisine olan bakışındaki değişimi fark etmesiyle Leylan'ın kendisine, babasına ve diğer varlıklara olan bakış açısı değişmeye başlar. Leylan bir yandan bu söylentiye yol ačan koşulları düşünmeye başlar ve babasıyla arasındaki ilişki üzerine kafa yorar. Diđer yandan, babasını öldürme korkusuyla onu iyileştirme arzusu arasında gidip gelir. Bu süreçte Leylan için, bir başkasının acısına tanık olmakla birlikte merhamet, vicdan, adalet gibi etik meseleler gündeme gelir. Bu muhakemeler esnasında varılan her bir harekete geçme eşiğinde, Leylan'ın farklı türde ilişki biçimleri geliştirmesi gerekir. Babasıyla olan ilişkisinin dönüşümü kendi bedeniyle ve canlı cansız diğer varlıklarla olan ilişkisinin dönüşümü üzerinde de etkili olur. Geçmiř ile şimdi, dışarı ile içeri arasında gidip gelen, bir bireyin kendi varlığını diğer varlıklarla olan ilişkisi üzerinden anlamaya çalıştığı bu “öznel anlatım” boyunca, “özne” denilen řey defalarca kurulup yıkılır ve anlatıma giren her bir varlıkla belli başlı dönüşümler geçirir.

Romanın ikinci bölümü, içinde geçen olaylar, karakterler, anlatımın yapısı ve dili bakımından ilk bölümden birtakım farklılıklar gösterir. Leylan'ın merhamet göstergesi olarak babasına anlattığı bir hikâye şeklinde kurgulanan bu bölüm, babasının ölümünden sonra, tek gözlü bir oğanın erkek kılığına girmiş annesi ve yılgın atıyla yaptığı yolculuk etrafında şekillenir. Leylan ilk bölüm süresince, kendi acısını ve özneliğini merkeze koymayı bırakıp, babasının ve diğer varlıkların acısını anlamaya doğru evirilen anlatımına, giderek çoğalan öznelerle birlikte bu bölümde farklı anlatıcıları da dâhil eder. Ancak insan olmayan varlıklar adına konuşmayı

reddederek, Derrida'nın insan-hayvan etiğine yakın bir pozisyonu benimser.

Romanın sonuna gelindiğindeyse, metinde sezdirilmeye çalışılan dünya ve varlık anlayışı, artık hikâyenin kendisinin özne haline geldiği, acı çeken varlıklarla dolu ama hayat ve umut vaat eden çok sesli ve kolektif olarak inşa edilmiş bir evrene dönüşmüş olur. Böyle bir özne de, Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırdığı, çoklu, açık-uçlu, birbiriyle ilişkili ve türler ötesi oluş akışları içeren hümanizm sonrası öznesine benzer.

Yeryüzü Halleri 2002'deki ilk baskısına göre birbirinden bağımsızmış gibi görünen iki ayrı bölümden oluşur. İlk bölüm, Zümrüdüanka'dan örümceğe, dağdan çöle kadar insan olmayan varlıkların adını taşıyan, şiir öznesinin bu varlıklar olarak dile geldiği ve bu varlıkların insanla olan farklı temas biçimlerini vurgulayarak insan merkezci bakış açısını eleştirdiği anlatı şiirlerinden meydana gelir. "Beyaz Levha" adlı ikinci bölüm ise, ilk defa bir ötekiyle karşılaşılan çocukluk zamanında deneyimlenen acı duygusunun anlatıldığı, şiir öznesi insan olan "Beyaz Delik" başlıklı bir anlatı şiirinden oluşur. İnsan öznenin dile getirildiği şiirin diğer varlıklardan ayrı bir bölümde yer alması, insan ve insan olmayana dair var olduğu düşünülen sınırın hâlâ aşılamamış olabileceğini düşündürür. Kitabın 2005'teki baskısında "Beyaz Levha" başlığına yer verilmemesi, metnin etik dünyasını yorumlarken bu detayın da belirleyiciliğinin farkında olunduğunu gösterir. Metinden "Beyaz Levha" başlığının kaldırılması, "Beyaz Delik" başlıklı şiiri metindeki diğer şiirlerle bir bütün olarak okumaya olanak verir. Böylelikle, insan olan ve olmayanların sınırı yapısal olarak kaldırılmış olur. Ancak bu müdahale, metnin işaret ettiği etik dünyaya ve varlık anlayışına dair olan belirsizliği ortadan kaldırmak için yeterli değildir. Bu belirsizlik, metnin dilinde ve estetik dünyasında da kendisini göstermektedir. *Yeryüzü Halleri*, insanı hem kendisinin hem de başka varlıkların

dünyalarını anlamlandırıp varlığın hakikatine erebilecek varlık olarak konumlandığı için, bir yandan tasavvuf ve Heidegger'in varlık felsefesine yakın durur. Diğer yandan metinde farklı varlıklar arasında sürdürülen yolculuk boyunca başka hakikatlere ve özne oluşlara yaklaştığı ve insan öznenin sınırını muğlaklaştırdığı için Deleuze'ün hayvan ve göçebe oluş felsefesine yakın bir hatta salınır. Bu metnin birtakım anlatım stratejileri bakımından yer yer insan merkezci varlık anlayışını yeniden ürettiği söylenebilir. Ancak, insan olan ve olmayan varlıkları bedensel olana ve duygulanımlara odaklanan bir dille ele alarak etik dünyanın sınırlarını genişletmeye çalıştığı için posthümanist anlayışa da yakın durur.

Türk Dili ve Edebiyatı yüksek lisans tezi olarak yaptığım bu çalışmada, görüldüğü üzere edebi metinlerle uğraşıyorum, ancak tamamen edebiyat disiplinine özgü inceleme yöntemleri kullanmıyorum. Çünkü edebiyatın, “dil ve söylem aracılığıyla, kültür-doğa etkileşimi sınırındaki karmaşık ve dinamik yaşam süreçlerine sahne olan kültürel bir bilgi biçimi” olduğuna inanıyorum. Bu doğrultuda edebiyatın “akıl-beden, akıl-duygu, kültür-doğa ikiliklerinin aşıldığı; politika, tarih, bilim, sanat, felsefe, din, müzik gibi farklı bilgi alanlarının bir araya getirildiği *bütünleştirici bir ara söylem*” olarak tarif edilebileceğini düşünüyorum (Zapf, 2008, s. 865). Tezimde incelediğim edebi metinlerdeki öznellik ve varoluş biçimlerine ilişkin benimsediğim posthümanist yaklaşım, posthümanist kuramlar üzerine çalışan Cary Wolfe ve Rosi Braidotti² gibi çağdaş akademisyenlerden oldukça etkilendi. Tezimin odak noktası olan ekoloji ve etik meselesi, tezimin formu ve yöntemi

² Çağdaş bir düşünür ve feminist bir teorisyen olan Braidotti, Deleuze ve Irigaray gibi düşünürlerin çalışmalarından etkilenmiştir. Posthümanist düşüncenin yanı sıra, üçüncü dalga ve post-seküler feminizm akımları üzerinde etkili olan Braidotti, Utrecht Üniversitesi'nde profesör olarak çalışmalarına devam etmektedir.

üzerinde de ister istemez belirleyici oldu. Braidotti'nin (2014)³ vurguladığı üzere, “Posthümanist yöntem, disiplinler hibritleşme içermektedir ve kurumsal aklın protokollerinin düz bir biçimde tekrarlanmasını sarsan karşılaşmalara doğru aşına olduğumuz düşünce alışkanlıklarımızın ters yüz edilmesine bel bağlamaktadır” (s. 185). Bu doğrultuda Braidotti'nin beşerî bilimlerin, hümanist modeli aşmaya, yoğun bir disiplinlerarasılığa ve bir dizi söylemler yelpazesinin sınırlarını aşması gerektiğine dair fikrine katılıyorum. Bu disiplinler ötesi yaklaşımın, bizzat düşüncenin yapısını etkileyeceğine ve akademik araştırmalarda kavramsal çeşitliliği artırıp edebiyat çalışmalarını da zenginleştireceğine inanıyorum.

Posthümanist bir bilimsel yöntem tanımının, gerçek yaşamda, içinde bulunduğumuz dünyanın karmaşıklıklarına saygı gerektiren etik bir sorgulamadan ayrı tutulamayacağını düşünüyorum. Bu tez üzerinde iki senedir çalışıyorum. Tez konumu belirlediğim zamandan bugüne çok fazla şey yaşandı, yaşanıyor. Düşünme ve yazmanın, tıpkı nefes almak gibi doğrusallık kalıbına sokulamayacağını veya baskılı sayfaya sığdırılamayacağını söyleyen Braidotti'den ilhamla; yazma sürecim boyunca, ister istemez dışarı, sınırlardan öteye taşarak farklı fikirlerle, metinlerle ve olaylarla karşılaşma ağlarına takılıp nihayetinde bu metne bir şekil verebildim. Tez konumu seçmeden önce hâlihazırda üçüncü köprü, havalimanı, kentsel dönüşüm ve Kısırkaya gibi projeler vardı ve bunların sebep olduğu hem insanların hem hayvanların yaşam alanlarının yok olması gibi korkunç etik ihlallere tanık oluyorduk. Son iki senede maalesef, bu ihlallere yenileri eklendi, ekleniyor.

Akıl almaz bir biçimde akademisyen ihraçlarıyla sarsıldığımız ve üniversitenin giderek itibarsızlaştırıldığı günümüz Türkiye'sinde, bu tezi yazmamın anlamı üzerine pek de iç açıcı olmayan düşünme ve duygulanım hallerinden geçtim.

³ Tez boyunca sık sık referans gösterdiğim eserlerden biri olan Rosi Braidotti'nin *Posthuman* (İnsan Sonrası) metni, Özgür Karakaş'ın çevirisiyle 2014 yılında Kolektif Kitap'tan çıktı. Bu metinden alıntıladığım tüm kısımlar eserin Türkçe çevirisinden alınmıştır.

Yalnız ülkemizde değil, tüm dünyada üniversitenin sermayeye iş gücü üretmeye odaklandığı ve sosyal ve beşeri bilimler gibi alanlara hiçbir kaynak ayırmadığı bir bağlamda, gündelik hayatta kalma pratiklerimle geleceğe yönelik kaygılarım arasında oldukça sallantıda bir tez yazma süreci geçirdim. Ancak, bilimsel üretimi kısıtlayabileceklerini zannedenlere inat, bilimi kamusal alanda üretmeye devam eden akademisyenler bana umut ve üniversitenin nasıl bir yer olması gerektiği konusunda ilham veriyor. Hayalimdeki üniversite, konumlandığı küresel kentle yeni bir ilişki kurarak gezegenin tümüne ilişkin bir görev üstlenen üniversitedir. Braidotti'nin de vurguladığı gibi, hümanizm sonrası beşeri bilimler, çoklu mensubiyetleri ve yeni aidiyet ekolojilerini teşvik edebilir. Günümüzün teknoloji dolayımındaki dünyasında bilgi üretimini, sanat ve bilimler arasındaki ilişkiyi, küreselleşmenin yarattığı çok dilli gerçeklikleri keşfedecek disiplinler arası alanlar açarak bu mevzularla başa çıkma ihtiyacını temsil etmeye ciddi bir biçimde kendini adayabilir. *Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri*'ni ilerleyen bölümlerde yakın okuma yöntemiyle böyle bir etik ve disiplinlerarası kaygı gözeterek inceleyeceğim. Ancak bu incelemeye geçmeden önce bu bölümün geri kalanında, yukarıda andığım ekoeleştiri ve hayvan çalışmaları alanlarındaki tartışmaları detaylandırarak, hümanizm ve posthümanizmin bu tartışmalardaki yerine ve edebiyatın bu çalışmalarda nasıl bir rol oynadığına değineceğim.

1.1 Ekoeleştiri ve hayvan çalışmalarındaki tartışmalar

Ekoeleştirin ilk tanımı, *The Ecocriticism Reader*'ın (Ekoeleştiri Seçkisi)⁴ (1996) giriş bölümünde şöyle yer alır:

⁴ *The Ecocriticism Reader* ve *Writing the Environment*'taki ekoeleştiri tanımlarına ilişkin kısımlar, Greg Garrard'ın 2016 yılında Ertuğrul Genç'in çevirisiyle Kolektif Kitap'tan çıkan eseri *Ecocriticism*

En basit tanımıyla, edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Tıpkı feminist eleştirinin dili ve edebiyatı cinsiyet bilincine sahip bir bakış açısıyla incelemesi veya Marksist eleştirinin metin okumalarına üretim tarzlarına ve ekonomik sınıflara dayalı bir bilinç katması gibi, ekoeleştiri edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir. (xix)

Writing the Environment'taki (Çevre Hakkında Yazmak) (1998) tanımına göre ise, ekoeleştiri, metinleri ve fikirleri çevre krizlerine verdikleri cevapların tutarlılıkları ve faydalarına göre değerlendirmeye çalışır. *Ecocriticism* (Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar) (2016) başlıklı çalışmasında, ekoeleştiri alanında sürdürülen çalışmaları inceleyen Greg Garrard, bu iki tanımdan yola çıkarak ekoeleştirinın açıkça politik bir inceleme olduğunu ve kültürel incelemelerini genellikle belirgin bir “çevreci” ahlaki ve siyasi gündeme bağladığını belirtir. Bu açıdan felsefede ve siyaset kuramında yaşanan çevre odaklı gelişmelerle yakından ilişkili olduğunu vurgular (s. 16). “Ekoeleştiri, ozon tabakasının incelenmesi gibi gerçek ve indirgenemez biçimde maddesel sorunlara dikkat çekmeye çalışırken, bilimsel meselelerin asla siyasi ve kültürel meselelerden tamamen ayrı tutulamayacağı iç görüşüne de sahiptir” (s. 250). Garrard (2016), ekoloji ve çevreye ilişkin sorunların yalnızca bilimsel meseleler olmadığını, kültürel incelemeye de tabi olması gerektiğini savunur:

Zira bu sorunlar doğaya ilişkin bir çevre bilgisiyle bunun kültürel yansıması arasındaki etkileşimin sonuçlarıdır. Bu tür bir inceleme edebiyat kuramı, kültür kuramı, felsefe, sosyoloji, psikoloji, çevre tarihi ve ekoloji alanlarının bilgi birikimini gerektirir. Retorik çalışmaları belirli bir kültürel okuma modeli sunar; ahlaki ve siyasi kaygılara bağlı olan bu model, hem gerçek ya da düz anlamlı hem de sembolik ya da inşa edilmiş ‘doğa’ ve ‘çevre’ yorumlarına karşı tetiktir. (s. 32)

Garrard’a göre ekoeleştirmenler, muazzam ve karmaşık çevre krizlerinin karşısına, görünüşte zayıf olan kültürel inceleme araçlarıyla çıkmayı ahlaki ve siyasi bir zorunluluk olarak görmelidirler. Garrard, hem bir bilim dalı hem de toplumsal-politik

(Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Tartışmalar)’de çevrildiği şekliyle alınmıştır. Tez boyunca Garrard’dan alıntılanmış kısımlar da yine, aynı metnin Türkçe çevirisinden alınmıştır.

bir hareket olarak ekolojinin değişen, dönüşen ve tartışmalı bir kavram olduğuna dikkat çeker. Ekoeleştirelinin yaşadığımız dünyayı inceleyip eleştirmemizi sağlayan tamamen dönüştürücü bir söylem ortaya koymaya uğraşırken, doğayla kültür arasındaki karmaşık müzakerelere hem sahne hem de araç olan geniş çaplı kültürel süreç ve ürünlere giderek daha fazla önem verdiğinin altını çizer. Ona göre, “Ekoeleştiri en geniş tanımıyla, insanla insan dışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat ‘insan’ kavramının eleştirel bir incelemesidir” (s. 17).

Ekoeleştiri alanında, posthümanizme kadar, derin ekoloji, ekomarksizm, ekofeminizm ve Heideggerci ekofelsefe gibi farklı çevrecilik biçimlerinin öne çıktığı ve bu yaklaşımların her birinin çevre kriziyle ve “insan” kavramıyla farklı şekillerde ilişkilendiği görülür. Derin ekolojistler, çevre krizinin kökeninde Batı felsefesinde ve kültüründe insanla doğa arasında bir ikilik yaratılmasının yattığını iddia ederek, insanların ve ekosferin monist ve ilkel bir yaklaşımla yeniden özdeşleştirilmesini talep ederler ve insan merkezli değerler sisteminden doğa merkezli değerler sistemine geçişi savunurlar (Garrard, s. 43). Bu düşünce biçiminin, tasavvuftaki tek vücut varlık anlayışıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir. Varlıkların bireysel farklılıklarını göz ardı ederek tüm varlıkların özünde aynı ve bir bütün olduğu düşüncesine dayanan bu yaklaşım, bazı çevreci yaklaşımlar tarafından kabul görmez. Örneğin, toplumsal ekoloji ve ekomarksizm, derin ekolojistlerin mistisizmini eleştirir. Çevresel sorunların, kapitalist üretim biçimlerinden kaynaklanan sömürü ve tahakküm ilişkilerinden kaynaklandığını savunur ve tüm toplumları etkisi altına aldığı düşünülen güç ilişkilerine ve hiyerarşiye karşı çıkar. Ancak ekomarksistlerin düşünce sisteminde merkezi konumda olanın insan olduğu görülür. Akıl sahibi olup evrimsel olarak en gelişmiş tür addedilen insan, toplumda var olan güç ilişkilerini

tersyüz ederek çevresel sorunlara çözüm getireceğine inanılan varlık olarak öne çıkar. Öte yandan ekofeministler, ekoloji karşıtı inanç ve pratiklerin temeli olan insan-doğa ikiliğiyle, erkek merkezli erkek-kadın ikiliğinin ortak bir tahakküm mantığı veya üstünlük modeli üzerine inşa edildiğini savunurlar. Ekofeministlere göre, “kadınlar doğayla ilişkilendiriliyorsa ve bu iki kavram birbirlerine referans verilerek hor görülüyorsa, terimleri tersyüz ederek doğayı, irrasyonelliği, duyguyu ve insan veya insan dışı bedeni kültür, akıl ve zihin karşısında yücelterek bu hiyerarşiyi yıkmak mümkün olabilir” (Garrard, s. 45). Ancak bu tersyüz ediş, insanla doğa veya akılla duygu arasında var olduğu iddia edilen sınırı daha da belirgin hale getirmek gibi bir tehlike barındırıp ekolojik düşüncenin aşmaya niyet ettiği düalist mantığı yeniden ürettiği gerekçesiyle posthümanist yaklaşımlar tarafından eleştirilir.

Ekolojik kaygısını varoluş felsefesi üzerinden ortaya koymaya çalışan, endüstriyel modernitenin en derin eleştirilerinden biri olarak görülen Heidegger’in ekofelsefesine göreyse, “Olmak” sadece var olmak değil, açığa çıkmak veya açılmaktır. Heidegger, varoluşun gerçekleştiği bir yer olarak “açıklık” şeklinde tanımladığı insan bilincine ihtiyaç olduğunu öne sürer. Ona göre, “Varlık” ile “açıklık” arasındaki ilişki basit değildir. Tüm varlıklar, insan bilincinde açığa çıkabilme potansiyeline sahiptir. Ancak insan, varlıkların kendiliğinden açığa çıkmasını sağlamaktan sorumlu olan varlıktır. Heidegger’e göre insan bu sorumluluğu en iyi şiir ile yerine getirebilir. Onun ekofelsefesinde şiirin, insana varlıkların hâkimi olmadığını göstermek gibi önemli bir görevi vardır (Garrard, s. 56). Bu yaklaşıma göre, insan ve diğer varlıklar karşılıklı olarak birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Bu bağlamda Heidegger’in ekofelsefesi, insanı merkeze koyup diğer her şeyi onun kullanımına tabi kılan Batı’nın Kartezyen özne anlayışına darbe vurduğu için takdir edilir. Ancak varlıkların var olduğunun kabulü için insan bilincine atfettiği

önemden dolayı ve dünyayı kurtarma görevini insana ve onun ürettiği sanat eserine verdiği için insan merkeziliği farklı bir şekilde yeniden ürettiği gerekçesiyle kimi posthümanist yaklaşımlar tarafından eleştirilir.⁵

Garrard, hayvan çalışmalarının ekoeleştirininin bir dalı değilse bile insan merkezci ahlaka karşı birleşmeleri bakımından sağlam bir müttefiki olarak değerlendirilebileceğini söyler (s. 200). Beşeri bilimlerde hayvanlarla insanlar arasındaki ilişkilerin incelenmesi, “hayvan çalışmaları” ve “hayvan hakları felsefesi” olmak üzere iki farklı alanı doğurmuştur (s. 197). Bu alanlar da ekoeleştiride olduğu gibi kendi içinde oldukça çeşitli ve birbiriyle çatışan yaklaşımlar barındırır. Örneğin, etik meselelerin sorgulandığı *Animal Liberation*’da (Hayvan Özgürleşmesi) (2002) Peter Singer, faydacı eşitlik ilkesine göre herkesin ailesine, ırkına, milletine veya türüne bakmaksızın ahlaki değerlendirmeye tabi olması gerektiğini söyler. Hayvanla insanı ayıran sınırın keyfi ve geçersiz olduğunu vurgulayıp, hayvanların da insanlar gibi acı çekebildiklerini öne sürerek Descartes’ın Kartezyen rasyonalizme dayanan, hayvanların karmaşık makineler olduğu ve acı çekmedikleri iddiasına karşı çıkmasıyla dönemi için devrim niteliğinde kabul edilir. Ancak, acı çekebilme kapasitesi ve insana olan benzerlikleri üzerinden hayvan haklarını savunmaya çalışan Singer’inki gibi özgürleşmeci bir model, yine insanı merkeze alıp, hakları sadece insana en çok benzeyen hayvanlara tanıdığı için sorgulanır.

⁵ Heidegger, 1929 ve 1930 yıllarında verdiği *Metafiziğin Temel Kavramları* derslerinde, insanın kendisini çevreleyen dünya hakkında söz söyleyip ona anlam vererek varlığın hakikatini dile getirmeye en yakın varlık olduğundan bahseder. Ancak, belirli türden bir logosa sahip olmak üzerinden hayvanlarla insanları ayıran bu farkı dersleri boyunca sorgular. Uexüll’den yola çıkarak, hayvanların kendilerine özgü dünyaları olabileceğini kabul eder, ama hayvanlarda gözlemlenen dil ve anlama yetilerinin bir dünya kuruculuğa işaret edip etmediği hususunda bir kararsızlık yaşar. Bu muğlaklık nedeniyle Heidegger’in varlık anlayışına ilişkin farklı okumalara rastlamak mümkün. Ben bu tezde, Heidegger’e dair derin bir analiz sunmuyorum. Birhan Keskin’in Heidegger’in varoluş felsefesine meyleden özellikleri olduğunu öne sürerken, onun insanın dünya kurucu olduğu, hayvanların sadece dünyayla çevrili olduğu ve hakikatin ve varlığın açığa çıkabilmesi için insan diline gereksinim olduğu fikrinden yola çıkıyorum.

Derrida (2008), *The Animal Therefore I am*'de⁶ (O Hayvan [Var] Diye Ben Varım) hayvanların hakkını acı çekmeleri üzerinden savunmanın önemli bir adım olduğunu belirtir. Ancak, Singer'ın "acı çekebilirler mi?" sorusunu, kabiliyet üzerinden değil, pasiflik durumuna odaklanarak yeniden sormayı önerir. Derrida'ya göre, Aristotle'dan Levinas'a kadar süren felsefi gelenek hayvan sorusunu hep akıl ve dil gibi kapasiteler üzerinden tartışmıştır ve varlıkların etik haklarını belli kapasitelere göre derecelendirmiştir. Derrida bu nedenle "acı çekme"nin, tüm varlıkları kırılabilirlik gibi bir pasiflik hali üzerinden ortaklaştırabileceğine dikkat çeker ve böylece sonlu olmaları bakımından tüm varlıkları içeren etik bir alan inşa etmenin mümkün olabileceğini savunur. Öte yandan Derrida (2008), "hayvan" kavramının kendisini de sorgulayarak faydacı görüşün ötesine geçmek ister. Ona göre "hayvan 'insan evladının kendine koyma hakkını verdiği, ... aynı zamanda kelimenin hakkını, ... kelimelerin dilinin hakkını, ... bahsi geçenlerin tam da yoksun olduğu şeyi, ... kendilerince verdikleri, ... kendileri için sakladıkları,' bir kelimedir" (s. 32).⁷ Derrida, düşünmemiz gerekenin sadece "geçilmez çizgi"nin yeniden konumlandırılması değil, aynı zamanda sabit olmayan hiyerarşiler düzeni içindeki farklılıkların çoğaltılması olduğunu söyler. Fransızca'da çoğul olarak hayvanları

⁶ Bu eser, Derrida'nın 1997'de "Otobiyografik Hayvan" başlıklı bir konferansta yaptığı konuşmalardan oluşmaktadır. Henüz Türkçeye çevrilmemiştir, ama ekoeleştirici ve hayvan çalışmalarına ilişkin Türkçe kaynaklarda, sıklıkla kendisine referans yapılmaktadır. Bununla birlikte, bu eserin başlığının nasıl çevrilmesi gerektiği hususunda farklı yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Örneğin, Halil Turhanlı, "Hayvanları Kapsayan Etik" (2017) başlıklı bir yazısında, "Düşünüyorum, O halde Varım" şeklinde dilimize yerleşen Descartes'ın meşhur sözüne referansla, Derrida'nın eserini "Hayvanım, O halde Varım" şeklinde anar. Ancak, eserin orijinal başlığının *L'Animal que donc je suis* olduğunu hatırlatır ve "Je suis"nin "izliyorum" anlamına da geldiğine dikkat çekerek, başka türlü bir çeviri ihtimaline de işaret eder. Nitekim çevrimiçi sanat dergisi *e-skopta*, eserden bazı pasajların yer aldığı "Hayvanlara Karşı Suç" başlıklı bir yazının girişinde, Elçin Gen eserin Türkçeye kabaca "O Hayvan [Var] Öyleyse Varım" veya "Öyleyse Olduğum Hayvan" diye çevrilebileceğini belirtir. Bu örnekler dışında taradığım Türkçe kaynakların çoğunda, eserin başlığının çevrilmeden bırakıldığını gördüm. Derrida'nın dil cambazlığı ve Fransızcanın bu cambazlığa müsait yapısından dolayı, bu başlığın Türkçeye herhangi bir çevirisinin yetersiz kalacağını düşünmekle birlikte, ben bu çalışma boyunca eserin orijinal başlığının yanı sıra, parantez içinde kendi çeviri önerime yer vereceğim: "O Hayvan [Var] Diye Ben Varım".

⁷ Derrida'nın *The Animal Therefore I am* metninden olan bu alıntı, Garrard'ın Türkçeye çevrilmiş olan *Ecocriticism* (Ekoeleştirici) metninde geçtiği gibi alınmıştır. Bu alıntı dışında, Derrida'nın metninden alıntılıdığım diğer kısımların çevirileri bana aittir.

ifade eden “animaux” ile aynı okunuşa sahip olup tekile işaret eden “l’animot” kelimesini yaratır ve yarattığı bu kelimeyle (*mot*) aynı zamanda hayvanların yoksun kalacağı var sayılan ve onları aşağı gören sembolik dile dikkat çeker (Garrard, s. 202). Derrida hem evrimsel hem ahlaki anlamda, “daha iyi”nin her zaman için “bir şeyde daha iyi” anlamına geldiğini vurgulayarak, eksiklik üzerinden kurulan bu modele karşı çıkar.

Hayvan çalışmalarında insan merkeziliğe ve geleneksel kültür-doğa ikiliğine karşı mücadele eden bir diğer isim *When Species Meet* (Türler Buluştuğunda) adlı eseriyle Donna Haraway’dır. Derrida’ya göre hayvanlarla insanların karşılaşması son derece yabancılaştırıcı olabilirken, Haraway’e (2008) göre, dünyada var olanlar, eylemleri dâhilinde ve karşılıklı etkileşimden meydana gelir. “Buluşmanın öncesinde var olmazlar; canlı ve cansız tüm türler, özneyi ve nesneyi şekillendiren karşılaşmalar dansının ürünleridir” (s. 4). Garrard, hayvanların bizi sürekli devam eden bir yeniden şekillendirme süreci içinde insanlar yaptıklarını ve Haraway’ın öne sürdüğü gibi “bir olma”nın her zaman birçoklarıyla dönüşmek olduğunu vurgular. Haraway da Derrida gibi hayvan retoriğimizin sınırlarının farkındadır ve hem bizi saran teknolojilerimizi hem de hayatı paylaştığımız türleri kucaklayacak pozitif bir kelime dağarcığı oluşturmanın önemini vurgulayarak makine, insan ve hayvanı kapsayan “mahlûkat” terimini kullanır. “Haraway’e göre modernitenin tehdidi de vaatleri de bedenlerimizin, benliğimizin ve mahlûkatlar da dâhil olmak üzere yanılıcı bir biçimde ‘çevre’ adını verdiğimiz her neyse onun -bazen hayranlık uyandırıcı, bazen şok edici- bu yakınlığında veya ‘kucaklaşmasında’ saklıdır.” (Garrard, s. 205).

Çok çeşitli ve hızla büyüyen bir alan olarak hayvan çalışmalarında, hayvanların nasıl temsil edildiğine göre belli başlı kavramlar tanımlanmıştır.

İnsanlarla hayvanlar arasındaki ilişkide, benzerliklerin ve farklılıkların ilişkisi ad aktarması ve mecaz arasındaki ayırım temelinde incelenmektedir: “Hayvanların belirgin özelliği, insana hem yakın hem de uzak olmaları, hem benzemeleri hem de kesinkes insan olmamalarıdır. Böylelikle insan düşüncelerinin nesnelere olarak, ad aktarması yönteminin yakın temasıyla mecazın mesafeli, analogiye dayalı usulü arasında gidip gelebilirler...” (Garrard, s. 206). Garrard, temel hayvan temsil biçimleri olarak antropomorfizm, zoomorfizm, mekanomorfizm ve alomorfizm gibi kavramlardan bahseder. En genel hatlarıyla, hayvanlar insana ait terimlerle anlaşıldığında antropomorfizm; insanlar hayvanlara ait terimlerle anlaşıldığında zoomorfizm; hayvanlar insanlardan farklı temsil edilseler bile, bu fark bir eksiklik olarak ele alınıyorsa mekanomorfizm; üstünlük olarak ele alınıyorsa alomorfizm adını alır. Ancak, her tipolojinin riskli bir genelleme olduğunun altını çizen Garrard bu temsil biçimlerinin kendi içinde ilkelden eleştirele doğru çeşitlenebileceğini, eleştirilenler için asıl zorluğun bu temsil biçimlerinin tutarsız ve değişken kullanımlarının farkında olarak insan-hayvan ikiliğine yönelik eleştirilerini inşa etmeye çalışmak olduğunu vurgular. Ben metinleri yakından inceleyeceğim ilerleyen bölümlerde bu terimleri kullanmayacağım, ama metinlerin ekolojik duyarlılığını bu terimlerin tanımlarını dikkate alarak değerlendirmeye çalışacağım.

Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri, buraya kadar değindiğim tartışmaların çoğunu ele almamı sağlayacak çok sayıda örnek barındırmaktadır. Her iki eserde de odaklanacağım örneklerde, insan ve insan olmayanlar arasındaki farklı temas biçimlerini ortaya koyacağım. *Yere Düşen Dualar*'ı inceleyeceğim ilk bölümde, bazen insan ve insan olmayanın dostluğu ve nasıl bir arada yaşayabileceğini vurgularken, bazen varlıkların birbirlerine karşı sürdürdükleri hayatta kalma mücadelelerini ön plana çıkaracağım. *Yeryüzü Halleri*'ni

inceleyeceğim ikinci bölümdeyse, kimi zaman insanın insan olmayanları idealleştiren bakışına dikkat çekerken, kimi zaman da insan olmayanların insan tahakkümüyle ne şekillerde sömürüldüğünü göstereceğim. Bu çerçevede, her iki eser için de varlıkların acı çekmeleri ve birbirlerinin acılarına tanık olma halleri üzerinden etik bir tartışma yürütmeye çalışacağım. Bu doğrultuda bu eserlerin, farklı ilişkilene pratiklerini örnekleyerek, hem insanın hem de hayvanın var olan tanımları üzerine nasıl yeniden düşündürdüklerini ve böylelikle hümanist anlayışa karşı nasıl mücadele ettiklerini göstereceğim. Birtakım yerleşik düşünme ve duyumsama biçimlerini, farklı estetik yöntemlerle dönüştürmeye çalıştıkları için “hümanizm sonrası” ya da “posthümanist” olarak tanımlanabilecek bir çizgide hareket ettiklerini öne süreceğim. İlerleyen bölümlerde metinlerdeki örnekleri, hümanizm ve posthümanizm kavramlarına da atıfta bulunarak ele alacağım. Bu kavramları kullanırken ne kast ettiğimin daha iyi anlaşılabilmesi için, şimdi bunların ekoeleştirme ve hayvan çalışmalarında nasıl yer aldığından bahsedeceğim.

1.2 Hümanizm ve posthümanizmin ekoeleştirme ve hayvan çalışmalarındaki yeri
“Hümanist” kelimesinin bir sürü farklı anlamı ve kullanımı vardır. Eğer bir filozof hümanist ise, insanların diğer varlıklardan önemli ölçüde farklı olduğunu düşünüyor. Eğer hümanist bir felsefe insan merkezciyse, insanlara diğer varlıklarda eksik olan bir şey üzerinden üstün bir statü atfediyordur. David Roden (2015) bu tanımlamaların bütün hümanizmlerin ortak özelliği olduğunu belirtir (s. 11). Hümanizmin insana yaklaşımının temelinde, insan aklının kendini düzenleyen, eşsiz ve özünde ahlaki kudretleri olduğu inancı yatar. Bu Avrupa merkezci paradigmaya göre evrensel hümanizmin kültürel mantığı, benlik ve öteki arasındaki “özdeşlik” ve “başkalığın” ikili mantığıdır. “Öznellik, bilinç, evrensel rasyonalizm

ve kendini düzenleyen etik davranışla denk tutulurken, başkalık, bunun olumsuz ve kendini yansıtan muadili olarak görülür.” (Braidotti, s. 25). Hümanizmde “fark”, ötekilere atfedilir ve onları hümanizmin tanımladığı insandan daha aşağı konuma indirger. “Ötekiler” gözden çıkarılabilir bedenlere sahip, cinsiyetlendirilmiş, ırk ve tür üzerinden belirlenmiş varlıklardır. Ancak,

[h]ümanizm insanı, ne bir ideal ne de nesnel istatistiki bir ortalama veya ortak bir noktadır. Daha ziyade, bütün ötekilerin kendisi üzerinden değerlendirilmesini, düzenlenmesini ve belli bir toplumsal mevkiye yerleştirilmesini sağlayan sistematik bir tanınabilirlik standardını ifade eder... İnsan normu, normallik, olağan oluş ve normatif oluş demektir. Belli bir insan oluş kipini, insana dair aşkın değerler edinen genel bir standart olarak dayatır. (Braidotti, s. 37)

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, hümanist ideal hem siyasi hem de entelektüel olarak radikal bir sorgulamadan geçer. 60’lar ve 70’ler boyunca, hümanizm karşıtı bir eleştirel kuram gelişip güçlenir. Foucault *Kelimeler ve Şeyler*’de (2013) beyaz erkek insanı dünya tarihinin merkezine yerleştiren, bütüncül ve hegemonik hümanist öznenin ölümünü ilan eder. Bu öznenin aslında tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiş bir söylemsel oluşum olduğunu iddia eder. Derrida gibi düşünürler tarafından ortaya atılan toplumsal inşacılığın yapıbozum ayağı da hümanist ilkelerin radikal bir biçimde gözden geçirilmesine katkıda bulunur. “Hümanizm sonrası” ya da “eleştirel posthümanist proje” olarak adlandırılan çalışmalar, büyük ölçüde Derrida’nın felsefesinden etkilenir. Hayvan çalışmalarını da kapsayan hümanizm sonrası çalışmalar, hem insanlığı hem de hayvanlığı çalışarak, bu iki kavramı eş zamanlı bir eleştiriye tabi tutar.

“Öyle ya da böyle, kendinden emin bir biçimde her daim insan olageldim veya sadece insanım, diyemez herkes” diyerek insan kavramına oldukça eleştirel bir yaklaşımla açılan *The Posthuman* (İnsan Sonrası) kitabında Rosi Braidotti (2014), insan kavramının güncel bilimsel ilerlemeler ve küresel ekonominin kaygılarının

baskısı altında, her iki koldan sıkıştırıldığını söyler. “İnsan” derken, Aydınlanma ve mirasından aşına olduğumuz o yaratığı, “Cogito, Kartezyen Özne, Kantçı rasyonel varlıklar topluluğu veya daha sosyolojik terimlerle, vatandaş, hak sahibi, mülk sahibi vs. olması hasebiyle özne”yi kast ettiğini belirtir. Postmodern, sömürgecilik sonrası, postendüstriyel ve postfeminist koşullar altında hümanizm sonrasına geçmiş durumda olduğumuzu ve bu hümanizm sonrası durumun, türümüz, politikamız ve bu evrenin diğer sakinleriyle ilişkimize dair temel, ortak referans noktasının ne olduğu hakkındaki düşüncemizde nitel bir değişimi beraberinde getirdiğini vurgular (s. 11).

Posthümanist kuramı ise, “‘insanın sahnesi’ olarak bilinen biyogenetik çağda, insanın evrende bütün bir yaşamı etkileme gücüne sahip jeolojik bir kuvvet haline geldiği bu tarihi anda, insan için temel ortak referansın ne olduğunu yeniden düşünmemize yardımcı üretken bir araç” olarak tanımlar (s. 16). Hümanizmin en önemli projelerinden biri olup ilgi alanı “insan” olan sosyal ve beşeri bilimlerin “içinden geçtiğimiz derin dönüşümlere denk yeni toplumsal, etik ve söylemsel özne oluşum şemaları tasarlamak durumunda olduğunun” altını çizer (s. 22). Bunu yaparken, sosyal ve beşeri bilimler hümanizm karşıtı olmakla kalmayıp onun ötesine geçmeli, toplumsal yapıları ve ilişkileri meydana getiren anlatıların istikrarsızlığını ve tutarlılık yoksunluğunu fark etmeli, iktidarın çok merkezli ve dinamik yapısına yaraşır yeni direniş biçimleri geliştirmek üzere, yeni “bilen özne”ler tasarlamalıdır (s. 37).

Braidotti, ekoloji ve çevre hareketlerinin eleştirel hümanizm sonrası durumun yeniden yapılandırma biçimleri için güçlü bir ilham kaynağı olduğunu belirtir. Bu hareketler, türler arası hiyerarşi ve her şeyin ölçüsü olarak tek, standart ortak bir özne mefhumunu yerinden eder ve insan olmayan veya yeryüzüne ait başkaları da dâhil olmak üzere, benlik ve başkaları arasında daha kapsamlı bir karşılıklı bağlantı kurar.

Braidotti posthümanist özneyi, “çoklu aidiyetlerin ekofelsefesi doğrultusunda, çokluk içerisinde ve onun tarafından inşa edilen ilişkisel bir özne, yani farklar boyunca işleyen ve yine içsel olarak farklılaşmış, buna rağmen belirli bir temeli olan ve hesap verebilir özne olarak” tanımlar (s. 61). Deleuze ve Guattari’nin karmaşıklık ve oluş etiğine dayalı bu özne, üniter ve tekçi bir öznellik yerine, göçebe ve kolektif öznelliğe işaret eder. Bu öznenin kurucu ilkesi “bir-olmama” deneyimidir. “Bu etik ilke... bir-olma fantezisinden... ve telafisi olanaksız kopuşa dair üst anlatılardan ayrılır. Daha olumlayıcı bir kanaldan, ilişkinin önceliğini ve kişinin, denetimi altında olmayan karşılaşma, etkileşim, duygulanımsallık ve arzu akışlarının etkisinden ibaret olduğunu vurgular” (s. 112). Braidotti’ye göre posthümanist ilişki biçimlerinde esas olan, insanların ve hayvanların kimliklerinin birbirleriyle olan karşılıklı ilişkilerinin neticesinde inşa edildiklerini görmektir. Posthümanist bir ilişki, tanımlı itibariyle dönüştürücü ve sembiyotiktir. Tarafların “doğa”larının melezliğini ve sürekli bir değişime tabi olduğunu vurgular. Böyle bir ilişki, insan ile insan olmayanın sürekliliğinin ortamı olarak kabul edilir.

Posthümanist yaklaşım, bu yeni ilişki biçimi için yeni bir dil anlayışının da gerekli olduğuna dikkat çeker, çünkü hümanist anlayışa göre dil, insanı diğer varlıklardan üstün kılan bir ayrıcalık olarak tanımlanmıştır ve bu durum birçok farklı temsil sorununa yol açmıştır. Posthümanist anlayışa göre, hayvanlar artık insanların kendilerine dair yansıtılmalarına ve ahlaki özelemlerine arka çıkan gösterge sistemi ya da sembollerden ibaret değildir. Beşeri bilimler ve eleştirel kuram, insan merkezilik sonrası için uygun bir dil bulmalı ve posthümanist öznelliğe dair unsurlara atıfta bulunan yeni bir dağarcık tasarlamalıdır. Bu yeni dağarcık, insan-hayvan etkileşimine dair çok sayıda farklı imgesel ve duygulanımsal bağlar inşa eden (Braidotti, s. 93), başat özne görüşüne aşinalığı tersyüz eden, özdeşleşmeye izin

vermeyip yabancılaştıran yaratıcı düşünme ve temsil yolları (s. 100) içermelidir. Kalıplaşmış bilme biçimlerine ve insan merkezci tahakküme ancak böyle bir dağarcık ile meydan okunabilir. Bu doğrultuda Braidotti, çevresel kriz ve ekolojik felaket gibi olumsuz koşulların, “doğa” dediğimiz karmaşık habitatımızla ilişkimizin yeniden yapılandırılması anlamında olumlu bir boyutu olduğunu da öne sürer. (s. 93).

Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri’ndeki öznellikler ve varlıklar arasındaki ilişkiler böyle bir karşılıklı olma fikrine dayanmaktadır. Bu metinlerde insan olmayan varlıklar, insanın kendisini anlamak ve anlatmak için kullandığı basit mecazlar olarak yer almaz. Her iki metin de, yerleşik bilme biçimlerini ve ifadelerini yıkıp yerine daha etik ilişki ağları ve buna uygun ifadeler üretmeye çalışır. Metinlerdeki insan özneler başlangıçta sadece kendilerini anlamak gibi bir gayeyle yola çıkmış bile olsalar, anlatım yolculukları boyunca geliştirdikleri yeni ilişki biçimleri ve ifadelerle kendilerine dair bildiklerini sorgulayan öznelere dönüşürler. Bu metinler, insanın tüm diğer yaşam biçimleri üzerinde yıkıcı bir etkisi olduğunu kabul eden bir anlayışa dayanır ve ikisi de insanın tahakkümcü pratiklerini dönüştürmeye çalışır, ama anlatımlarını ekolojik felaket söylemi üzerine inşa etmez. İnsan yüzünden mahvolmuş ve insan sayesinde kurtulacak bir dünya algısı yaratmazlar. Bunun yerine, insanı hâlihazırda diğer varlıkların temasıyla dönüşebilen bir varlık olarak konumlandırırlar. Varlıkların karşılıklı etkileşiminin ve dönüşümünün kabulüne dayanan etik bir dünya inşasının, ekolojik felakete karşı mücadelede önemli bir adım olacağı umudunu barındırırlar ve bu umudu yarattıkları duygulanım alanlarıyla okuyucusuna bulaştırırlar.

1.3 Edebiyatın ekoloji ve hayvan çalışmalarındaki rolü

Peki edebiyat, ekoloji problemlerine çözüm geliştirme konusunda nerede durur ve okuyucu üzerinde nasıl bir etki yaratır? Braidotti'nin bahsettiği posthümanist duruma yaraşır bir dili, farklı imgesel ve duygulanımsal bağları nasıl inşa edebilir?

Edebiyatın tanımı, ne olduğu ve ne işe yaradığı edebiyat bir disiplin haline geldiğinden beridir en sorunlu tartışma alanlarından biri olmuştur. Örneğin, farklı konuları belli bir hiyerarşiye göre birbirinden ayırıp hem modern disiplinlerin kurucusu hem de edebiyat teorisinde bir otorite olarak görülen Aristotle'a göre "iyi edebiyat"ın rasyonel ve düzenli bir evren algısını pekiştirecek, nedensellik ve tutarlılık gibi vazgeçilmez birtakım unsurları vardır. Öte yandan, çağdaş edebiyat teorisi tartışmalarına yön veren isimlerden biri olan Terry Eagleton (1990), *Literary Theory*'de (Edebiyat Kuramı) geçmişten bugüne edebiyatın farklı kuramlarla nasıl farklı şekillerde tanımlandığından örnekler vererek, edebiyatın objektif ve evrensel bir tanımının yapılmasının mümkün olmadığını belirtir. Ona göre, edebiyatın ne olduğuna dair fikirlerimiz toplumda var olan güç ilişkilerinden ve hâkim olan değer yargılarından etkilenmektedir.

Edebiyata ilişkin sürdürülen tartışmaları birbirine bağlayan en önemli unsur dildir. Willie Van Peer (2008) dili, bir sanat formu olarak edebiyatın bağlı olduğu somut bir araç olarak tanımlar (s. 118). Ancak, dilin kullanıldığı her metin doğrudan edebiyat metni olarak nitelendirilmez. Dilin nasıl kullanıldığı, neye hizmet ettiği, nasıl bir etki yarattığı gibi sorular bir metnin edebi olup olmadığına ilişkin yapılan tartışmaların ana ekseninde yer alır. Bu hususta dilbilimi, bir edebiyat metnini okurken deneyimlediğimiz şeyi nasıl ve neden deneyimlediğimiz sorusunu yanıtlamada yol gösterici olur. (Traugott ve Pratt, 2008, s. 39). Traugott ve Pratt, edebiyatın özgür ve bireysel bir ifade alanı gibi görülme eğilimine karşın, oldukça

gelenekselleşmiş bir dizi unsuru olduğuna dikkat çekerler. Tür, fonoloji, sentaks, semantik, poetik araçlar gibi gelenekselleşmiş birtakım dilbilimsel unsurların bir metni nasıl okuyacağımız, okuduğumuzda nasıl hissedeceğimiz gibi edebi retoriğe ilişkin meseleler üzerinde oldukça belirleyici olduğunu belirtirler (s. 40). Bunların yanı sıra, edebi söylemin en önemli özelliklerinden biri olarak, metnin yinelenen dilbilimsel örüntüsü ya da “tutarlılık”tan (*cohesion*) bahsederler. “Edebiyatta tutarlılık fenomeni, edebiyatın sanat olduğu ve edebi metinlerin ‘estetik’ denilen deneyim türleri üretmek üzere kuruldukları gerçeğiyle ilişkilidir. Tutarlılığın tam olarak anlaşılması estetik deneyimin ve algının anlaşılmasına bağlıdır” (s. 42). Buna göre, edebiyatın ne olduğu ve nasıl işlediği sorusunu cevaplayabilmek için “estetik” kavramının da ne olduğu üzerine düşünmek gerekmektedir.

Edebiyat metinlerinde üretilen estetik deneyimin ne olduğu ve ne işe yaradığına yönelik tartışmalar, etik ve estetik arasında doğrudan bir ilişki kuran Aristoteles’e kadar uzanır. Aristoteles (1902), etik seçimlerin ve davranışların temsiline dayanan tragedya estetiğini ele aldığı *Poetics* (Poetika) metninde, iyi bir edebiyat metninin seyirci üzerinde uyandırması gereken duyguları ifade eden “katarsis” kavramını kullanır. Katarsis, seyircinin tragedyadaki karakterle kendini özdeşleştirerek onun başına gelen felaketi kendi başına gelmiş gibi deneyimlemesiyle gerçekleşen estetik etkidir. Kişinin, tragedya kahramanının yaşadığı felaketi yaşamamak için onun yaptığı “yanlış” tercihlerden kaçınacağına inanılır. Aristoteles’e göre iyi bir edebiyat metni, kişiyi “iyi yaşama” amacına ulaştıracak böyle bir estetik etkiyi yaratabilen metindir. Aristoteles’in etik ve estetik tartışmalarından dayanağını alan *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (Aşkın Bilgisi: Felsefe ve Edebiyat Üzerine Yazılar) adlı kitabında Martha C. Nussbaum (1990), edebiyat metnlerinin, barındırdığı etik görüşler ve tavırlarla

okuyucusunda onu “iyi yaşama” yöneltten bir etki yaratarak, onun zihnini şekillendirebilecek bir araç olduğundan bahseder. Anthony J. Cascardi’ye göreyse (2004), kişiyi etik bir yaşama yönlendirebilen estetik etkinin oluşumunda “duygulanımlar” (*affect*) belirleyici olur (s. 307) ve edebi dil, belli başlı duygulanımlar yaratarak okuyucuyu yazarın ulaşmak istediği hedefe doğru çekebilir.

Bu düşünürlerin iyi bir edebiyat metninin nasıl olması gerektiğine ilişkin tartışmalarına dayanarak, “estetik etki” kişide belli başlı duygular uyandırıp onu belli bir yöne sevk etme potansiyeli taşıyan bir mekanizma olarak tanımlanabilir. Bu düşünürlere göre estetik etki, etikten ayrı düşünülmemektedir. Ancak onların tanımı doğrultusunda, “iyi yaşam” nedir, iyi bir yaşamın nasıl olması gerektiğine kim, nasıl karar verir gibi soruların yanı sıra, her metnin herkeste aynı estetik etkiyi yaratıp yaratmadığı veya estetik etki üzerinde hangi mekanizmaların belirleyici olduğu gibi önemli tartışma konuları gündeme gelir. Bu düşünürlere göre, estetik etkinin kontrolü tamamen dili kullanan yazarın elindedir. Bu tür bir yaklaşım, dili basit bir araca, okuyucuyu ise pasif bir alıcıya indirger ve tüm gücü sözü söyleyene verir. Ancak estetik etkinin, iyi bir yaşama yönlendirmek gibi rasyonel bir sürece hizmet edecek duygulanımları yarattığı görüşünü reddedenler de vardır. Örneğin Charles Altieri (2003), etkilenme sürecinde duygulanımların okuru belli bir etik amaca yönlendirmekten ziyade, onu düzenin ve yasanın dışına çıkararak, kaotik bir deneyime yönlendirdiğini öne sürer. Öyleyse estetik etki ve duygulanım kavramları için genel geçer bir tanımlama yapmanın pek de mümkün olmadığı söylenebilir. Cascardi’ye göre edebi dilin kullanılış biçiminin, belirli bir estetik etki ve her okuyanda benzer bir duygulanım yaratması gerekirken, Altieri’ye göre, okuma deneyimi esnasında deneyimlenen duygulanımlar çok daha karmaşık bir formdadır. Bu durumda, estetik

etkinin ve duygulanımların tek bir mekanizmanın güdümünde olduğunu söylemek ve dili nesnel bir yansıtıcı araç olarak kabul etmek yanlış olacaktır.

Duygulanım ve estetik etki deneyimi üzerine yazan Brian Massumi⁸'ye (2002) göre duygulanımlar, temsilin ötesine geçerek metinde doğrudan ifade edilmeyen potansiyellere de açılabilmeyle dikkat çeker. Massumi'ye göre, okuyucuda gerçekleşen etkinin içeriği, temsil edilenlerle edilmeyenlerin aynı anda hissedildiği bir duygulanım sonucu gerçekleşir. Öyleyse, kişiden her zaman metindeki karakterle özdeşleşmesi beklenmemektedir. Metindeki karakter, kimi okuyucu üzerinde yabancılaştırıcı bir etki de yaratabilir. Böyle bir etki altındayken okur, hem o "yabancı" karakter hakkında hem de onunla karşılaşmanın kendisinde yarattığı etki üzerine düşünebilir. Bu düşünme etkinliğinin kendisi onda Massumi'nin bahsettiği türden bir duygulanım yaratabilir. Öyleyse iyi bir edebiyat metninin, bu türden bir düşünme ve duygulanmayı mümkün kılabilen estetik donanımda olması gerektiği öne sürülebilir. Böyle bir estetik donanıma sahip bir metinde karşılaşılan ötekilerin nasıl kurulduğu meselesi, o metnin etik pozisyonunun da belirmesine olanak tanır. Massumi'ye göre, metnin etik duruşunu belirleyen esas unsur, içeriğinden ziyade dilinin ötekinin varlığını nasıl mümkün kıldığı ya da sınırlandırdığı meselesidir. Bu yaklaşıma göre dil, varlıkların bizzat varoluşlarını belirleyen bir mekanizma olarak tanımlanır ve edebi bir metinde, neyin ne şekilde temsil edildiği kadar, neyin neden temsil edilmediği de oldukça önemli bir husus olarak değerlendirilir. Öyleyse bir metnin dilinin incelenmesi, o metnin yalnızca estetik anlayışı hakkında değil; öteki olma halleriyle nasıl ilişkilendiğini göstermesi

⁸ Brian Massumi, Motreal Üniversitesi'nde iletişim profesörüdür. Deneyim felsefesi, sanat ve medya teorisi ve politik felsefe alanlarında uzmanlaşmıştır. Deleuze ve Guattari'nin ortak çalışmaları, *Capitalism and Schizophrenia* üzerine ayrıntılı bir analiz niteliğinde olan çalışmasıyla tanınmıştır. Bu eser, *Kapitalizm ve Şizofreni İçin Kullanıcı Rehberi* (2013) olarak Türkçeye de çevrilmiştir.

bakımından aynı zamanda onun etik duruşu hakkında da yorum yapmaya yardımcı olabilmektedir.

Bu bağlamda, ötekinin “aynı”ya indirgendiği özdeşleşme mantığını aşmaya çalışıp felsefesini “ötekilik” ve “başkalık” deneyimi üzerine inşa eden Levinas’ın etiğinden bahsetmek gerekir. Levinas (2011) için “öteki”, hem çözülmeyen bir muamma, hem de “ben”in kendini tanımasına giden bir yoldur. Ötekiyle karşılaşma esnasında ben, ötekinin tekil deneyimine hiçbir zaman erişemeyecek olduğunun bilgisine ulaşır. Bu durum, benin tahakküm edici, etken bir özne olma durumunu sarsması bakımından bir kriz olarak deneyimlenebilir, ancak bu karşılaşma anı aynı zamanda özne-nesne ikiliğini aşma potansiyeli de taşır. Karşılaşılan öteki üzerine düşünmek, benin öteki karşısındaki konumlanışı, çaresizliği, pasifliği ve sorumluluğu üzerinde duran, etik bir alan açar (s. 214). Bu doğrultuda dil, Levinas’a göre ötekini bilme yolunda bir araç olamaz. Dil, çok sesli bir ortam yaratma kapasitesiyle ötekinin varlığını mümkün kılan etik bir alandır. Kişi, böyle bir alanda ötekinin varlığı üzerine düşünürken çeşitli duygulanımlardan geçer. Bu nedenle edebiyat metinlerinde dilin belirleyiciliğindeki estetik deneyim, etikten bağımsız bir şekilde düşünülemez.

Levinas’ın etiği, ötekini esas alarak Batı’nın “ben”i önceleyen ve özdeşlik talep eden özne anlayışına güçlü bir darbe vurmuştur. Ancak, ona göre öteki, yalnızca ‘insan’ ötekidir. Etiği ele alırken asıl konusunun insanlar arasındaki etik ilişki olduğunu söyler. Etik ilişkinin ancak insanlar arasında olabileceğini ve hayvanlara olan yükümlülüklerimizin ikincil olduğunu ifade eder. (Şimşon, s. 38). “*Bütünlük ve Sonsuz*’da Levinas, hayvanı (ve hayvansılığı) gündeme getirdiği yerlerde, hayvanın ihtiyaçlar ve korkular âleminde yer aldığını, bu âlemi aşacak anlamlı bir ifadeden yoksun olduğunu, dolayısıyla da dışarıya açılma ve ötekiyle

ilişki kurma yetisinin bulunmadığını vurgular” (Şimşon, s. 43). Görüldüğü üzere Levinas, ötekinin varlığı üzerine düşünme ve ona alan açma sorumluluğunu sadece insan özneye ve onun söz merkezci diline yüklemiştir. Etik bir varlık olma ayrıcalığını yalnızca insana tanıdığı ve insan olmayanları etik alana dâhil etmediği için hümanist ve dolayısıyla insan merkezci olmaktan kurtulamamıştır. Bu nedenle Levinas’ın etiği ekolojik bir duyarlılıktan yoksundur.

Hümanist olmayan, ekolojik bir etik için, dile sadece söz merkezci bir çerçeveden bakmamak gerekmektedir. Peki, sözcüklerden oluşan edebi bir metnin söz merkezci olmaması nasıl mümkün olabilir? Dile olan yaklaşımıyla Brian Massumi, ekolojik etik tartışmalarına önemli katkıları olan isimlerden biri olmuştur. *A Shock to Thought*’ta (Düşünceye Darbe) Massumi (2001), dil yerine “ifade” (*expression*) kavramını kullanmayı tercih eder. Ona göre ifade, aklın güdümünde bir dilde, nesnelere konuşan bir özneye, ya da bireysel bir bedende gerçekleşmez. Dünyadadır, her zaman hareket halindedir, seri bir şekilde deneyimler arasında dolaşır ve göçebe bir şekilde sorumluluk almaktan kaçınır. İfade, bedenleri etkileyen kuvvetlerden meydana gelir. Bedenler düşünmeyi seçmez, ifadenin etkisiyle düşünmeye zorlanırlar ve belirli varlıklar olarak sürekli yaratılırlar. Bu etkilemenin ardında onu yapan biri yoktur. İfade, her zaman için bir ilişkinin ifadesi olarak gerçekleşir ve hareketi de kendiliğinden olur.

Massumi’ye göre, dili ele geçiren şey duyumsamalar ve duygulanımlardır ve sanat da algı ve duygulanımlardan meydana gelen duyumsal bir bedendir. Buna dayanarak Massumi, bedenlerin varoluşlarını belirleyen etik bir faaliyet olarak “ifade”nin oldukça yaratıcı bir süreç olduğunu söyler. Sanatın bütün sabit kavramları yerinden ederek yaratıcı yoğunluklardan oluşan zengin bir topluluk yaratabileceğini öne sürer. O, edebiyatın da dil tarafından sürdürülen yoğunluklardan meydana

geldiğini ve insanı yaratanın dil ve edebiyat olduğunu söyler. Ona göre insan, anlam ve değerler sisteminin yaratımından başka bir şey değildir. Hikâyelerin, karakterlerin ve efsanelerin sonsuz çoğalması içinde şekillenir. Dolayısıyla insan, aslında insan olmayan kuvvetler tarafından yaratılır ve varlığını sürdürür. Massumi'ye göre, bütün doğa dilde ikamet etmektedir. Öyleyse, tüm varlıkları birbirine bağlayan unsurun, dili ele geçirdiği söylenen duyumsamalar ve duygulanımlar olduğu söylenebilir. Bu yaklaşıma göre dilin, söz merkezci olmak zorunda olmadığı görülür. Dil, duyumsayan bedenler arasındaki ilişki ve hareketi merkeze alan bir ifade olarak düşünüldüğünde, evrendeki varlık sayısı ve çeşidi kadar dilin olduğu öne sürülebilir. İnsan dili bu dillerden yalnızca biri olarak ele alındığında ise, ekolojik bir etikten söz etmek mümkün olabilir.

Ekolojik bir etik inşası için, söz merkezci olmayan bir dil anlayışı benimsemekle birlikte, insan olmayan varlıkların da etik alana dâhil edilmesi gerekmektedir. Fox ve McLean (2015) "Animals in Moral Space" (Etik Alanda Hayvanlar) başlıklı makalelerinde, hayvanlara olan davranışlarımızı belirleyen şeyin duygulanımlarımız olduğunu fark etmemizin önemli olduğunu belirtirler. Etik alanı, sempati, empati, acıma üzerinden kurmanın, bize benzemeyene, mekânsal, bedensel ve tarihsel olarak uzak olana aynı muameleyi göstermeyecek olma riski barındırdığını hatırlatırlar. Bunun yerine, tüm ekosistemi etik alan olarak inşa etmeyi önerirler ve varlıkların o alandaki etik haklarını, sahip oldukları şeyler üzerinden düşünmek yerine, başka türlü bir görüş ve duyuş geliştirmenin gerekli olduğunu vurgularlar (s. 169-170). Buna göre, etik bir varlık olmanın kıstası insana benzemek, onun gibi konuşabilmek ya da düşünebilmek olmamalıdır. Fox ve McLean'e göre etik yaşam, yalnızca ideamızda olan bir şey değildir. Dünyada ve fiziksel alanda olduğu kadar, deneyimlerin gerçekleştiği ve deneyimle şekillenen fenomenolojik

alandadır da aynı zamanda. Deneyim ise öznel değil, interaktiftir. Mekân, tarihsel ve doğal elementlerle olduğu kadar, politik süreçlerle, içindeki her tür varlıkla örülen bir yerdir. Ve dünyadaki bütün mekânlar aslında ilişkisel bir bütündür (s. 153). Buna göre, tüm varlıkların var oluş halleri birbirleriyle olan ilişkileri tarafından belirlenmektedir. Öyleyse, insan olmayan varlıkların da etik varlıklar olarak değerlendirilmemesi için hiçbir sebep yoktur. Eğer etik Fox ve McLean'in öne sürdüğü gibi yalnızca ideamızda olan bir şey değilse ve deneyimler tarafından şekilleniyorsa, evrensel bir etikten söz edilemeyeceği aşikârdır. Etik denilen şeyin, farklı deneyimler ve karşılaşmalarla sürekli değişip dönüşebilen bir yapıda olduğu ve daha "doğru" bir etik yaşam arayışının hiçbir zaman sonlanmayacak bir iş olduğu öne sürülebilir. Bu arayış, dünyada ve fiziksel alanda olduğu kadar, başka varlıklarla karşılaşılan ve çeşitli deneyimlerin gerçekleştiği fenomenolojik bir alan olarak edebiyatta da sürmelidir. Bu doğrultuda etik bir alan olarak edebiyatın, var olan ilişki pratiklerini dönüştürmek ve tahakküm ilişkilerinin olmadığı başka türlü bir yaşam inşa etmek için oldukça kritik bir role sahip olduğu söylenebilir.

Bu çerçevede, Sara Ahmed⁹'in duyguların adlandırılması yoluyla metinlerin nasıl etkiler ürettiklerini tartıştığı *The Cultural Politics of Emotion* (Duyguların Kültürel Politikası)'ı da anmak gerekir. Ahmed burada, duyguların nasıl işlediğini ve bedenlerin nasıl inşa edildiğini "duyguların sosyalliği modeli"yle açıklar. Ahmed'e göre, bir içeri ile dışarıyı ayırt etmeye yarayan yüzey ve sınır etkisini duygular yaratmaktadır. "Yani duygular, sadece 'ben' ya da 'biz'in sahip olduğu şeyler değildir. Bunun yerine, duygular yoluyla ya da nesne ve ötekilere karşılık

⁹ Sara Ahmed, feminist bir yazar ve bağımsız bir akademisyendir. Feminist, queer ve ırk çalışmaları alanlarında eserler vermiştir. Araştırmaları, bedenlerin ve dünyaların nasıl şekillendiği, gündelik yaşantılarda ve geleneksel kültürlerde iktidarın nasıl temin edildiği ve ona karşı nasıl mücadele edildiği gibi konular etrafında yoğunlaşmıştır. *Duyguların Kültürel Politikası* (2015) ve *Mutluluk Vaadi* (2016) Sel Yayınları tarafından Türkçeye kazandırılmıştır. Tez boyunca Ahmed'den alıntıladığım kısımlar, *Duyguların Kültürel Politikası*'nın Türkçe çevirisinden alınmıştır.

verme şeklimiz yoluyla sınırlar ve yüzeyler meydana gelir: ‘Ben’ ve ‘biz’, başkalarıyla temaslarımızla şekillenir ve hatta o temasların şeklini alırız” (s. 20). Bu modele göre, “ben” ve “öteki” ayrımının hissedilmeye başlaması, duygular vasıtasıyla mümkün olmaktadır. Duygu nesnelere ve özneleri ise metinler aracılığıyla üretilmektedir. Ahmed, bazı bedenlere yakınlaşıp bazı bedenlerden uzaklaşma pratiklerinin, mecazlar yoluyla yerleşik hale geldiğine dikkat çeker. Öyleyse duyumsamalar ve duygulanımlardan oluşan edebiyat metinleri, bedenleri birbirine karşı nasıl konumlandığına göre, varlıkların belirli şekillerde yaratılmasından sorumludur.

Bu durumda, ekolojik etiğin hakim olduğu bir dünyanın inşa edilmesinde edebiyatın oldukça önemli bir işleve sahip olduğu öne sürülebilir. Edebi metinler hep insanın kendisini ve diğer insanları anlamasını sağlayacak yapılar olarak tanımlanmıştır. İnsan olmayanların edebi metinlerde temsil edilişi de, yine insanın anlaşılmasına hizmet edecek şekilde gerçekleşmiştir. Ekoeleştirici alanındaki çalışmaların sayısı arttıkça, edebi metinlerin insanı merkeze alan tavrı da dönüşmeye başlamıştır. Giderek daha fazla edebi eser, insan veya hayvan olmanın var olan tanımlarına karşı mücadele ederek ekolojik bir estetik ve etik anlayışıyla yaratılmaktadır. Bu metinler insanı, kendisine benzemeyen çok çeşitli varlıklarla karşılaşmaya ve kendisinininkinden başka türlü oluş ve duyuşlar üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Böylece, sadece kendi duygulanımları üzerinden etik ilişkiler kurmaya çalışan insandan, başka varlıkların duygulanım hallerini de gözeterek daha kapsayıcı etik ilişkiler geliştirmesi beklenmektedir.

Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri metinlerinde de, insan öznelerin ilk başta sadece kendi acılarına odaklandıkları ve kendi varoluşlarıyla meşgul oldukları görülmektedir. Ancak, metin boyunca bu özneler farklı karşılaşmaların ve

deneyimlerin etkisiyle dönüşürler. Giderek başka varlıkların acılarına da duyarlı hale gelirler, ama bu duyarlılık onların acılarını tam anlamıyla anlayabildikleri ve kolayca temsil edebilecekleri anlamına gelmez. Empati olarak sıklıkla olumlanan bu tavır, aslında bir sınır ihlalidir, çünkü kişi bir başkasını kendisine benzeterek anlamaya çalışıp onun farklılıklarını görmezden geliyordur. Ahmed, içeri ile dışarı arasındaki sınırın ihlalini ya da çiğnenmesini beraberinde getiren ve sınırı ilk olarak bu ihlal vasıtasıyla hissetmemize neden olanın, acı duygusu olduğunu belirtir (s. 41). “Acı içindeyken bedensel meskenim ya da ikamet yerim olarak beden sınırlarımın farkına varırım. Dolayısıyla acı, dünyada nasıl ikamet ettiğimizle, meskenimizi oluşturan yüzeyler, bedenler ve nesnelere nasıl bir ilişkide olduğumuzla bağlantılıdır” (s. 42).

Ahmed’e göre acı deneyimi bedeni diğer bedenlerin dünyasına bağlayabilir. Bu nedenle acı olumsuzdur. Bu olumsuzluk, başkalarıyla birlikte olmanın, dokunabilecek kadar yakın olmanın toplumsallığıyla bağlantılıdır. Ancak Ahmed, bütün temasların hoş olmayacağını, farklı kişilikteki bireylerin bize farklı şekillerde dokunabileceğini hatırlatır. Bu durum, farklılıkların bedendeki izlerinin yanı sıra farklı acı ve haz yoğunlukları da içermektedir. Sonuç olarak bizi iliştiren, bizi şu ya da bu yere bağlayan, aynı zamanda bize en çok dokunan, bizde hisler uyandırandır. Bağlanmalar arasındaki bu farklar, bize acı veya zevk verdiğini düşündüğümüz kişilerden uzaklaşma veya yaklaşma sürecinde, kimilerinin yanında, kimilerinin ise karşısında konumlanmamıza imkân verir (s. 42-43). Ahmed’e göre, bazı varlıkların diğerlerine göre daha “uzak durulması gereken” ya da “gözden çıkarılabilir” olarak belirlenmesinde toplumda var olan güç ilişkileri etkili olur ve metinlerin bu ilişkilerin yerleşik hale gelmesinde oldukça önemli bir etkisi vardır. Metinler vasıtasıyla varlıkların toplumda geçerli olan hiyerarşik düzendeki yerleri sağlamlaştırılabilir, ya da yine metinler aracılığıyla bu hiyerarşik düzene karşı mücadele edilebilir.

Ahmed'in etik anlayışına göre, başka varlıkların acı içinde olma tarihlerinin bir parçası olduğunu bilmek kişide belli bir duygu yaratmalı ve iz bırakmalıdır. Bir dâhiliyet şekli olarak bu tarihin “bilgisi” kolay ya da bariz bir bilgi değildir. Böyle bir bilgi, bu tarihler hakkında farklı şekillerde düşünmedikçe ve bedenlerin ve dünyaların yüzeylelerinde farklı şekillerde ikamet etmedikçe “özüm senemez” (s. 52-53). Ahmed, görevimizin bedenlerin yüzeylelerinin en başta o hale nasıl geldiğini hatırlamak olduğunu altını çizer. Bunun yoluysa, var olan güç ilişkilerini ve yerleşik hale gelmiş pozisyonları teşhir edip dönüştüren metinler üretmekten geçer. Öyleyse, genellikle empati kurdurma işleviyle anılan edebiyatın da yapması gereken, aşinalığı ters yüz ederek kişinin okuduğu karakterle özdeşleşme pratiğini yıkmak; dilini ve estetik araçlarını, sabitleşmiş algı ve duyumsama biçimlerini sarsmak için kullanmak olmalıdır. *Yere Düşen Dualar* ve *Yeryüzü Halleri* metinlerindeki insan öznelerinin de yaptığı, başka varlıkları anlamaya çalışırken kendilerine dair bildiklerinin de sınırlarını bulanıklaştırmak; okuyucuda farklı duyumsamalar ve duygulanımlar uyandırarak onu “başkalık” deneyiminin hâkim olduğu etik ve estetik bir etkiye maruz bırakmaktır. Bu özellikleri bakımından bu metinler, ekolojik duyarlılığa sahip metinler olarak değerlendirilebilir.

BÖLÜM 2

YARALI BEDENLERİN DİLİNDE *YERE DÜŞEN DUALAR*

Ben bu bölümde, *Yere Düşen Dualar*'daki etik-estetik alanın nasıl biçimlendiğini araştıracağım. Metinde yaratılan dilin, insan ve insan olmayan varlıkları ortaklaştıran “sonlu” olma durumu etrafında vücut bulduğunu ileri süreceğim. Metnin, “paylaşılan sonluluk” kavramını algılatıp hissettirmek için, varlıkların bedenli ve kırılğan olma hallerine nasıl odaklandığını, edebi dili bu uğurda nasıl biçimlendirip dönüştürmeye çalıştığını ve bu uğraşı sırasında “özne” anlayışını nasıl şekillendirdiğini inceleyeceğim. Metnin estetik alanının en belirgin özelliği olarak, bedensel duyumsamaların ne şekillerde ön plana çıkarıldığını örneklendireceğim. Böylelikle, bir edebi metnin bedensel duyumsamalar vasıtasıyla bir yandan duygulanım alanları yaratıp, diğer yandan etik üzerine düşündürme etkinliğini farklı estetik araç ve yöntemlerle nasıl gerçekleştirebileceğini tartışmaya açmaya çalışacağım. Bu uğraşın, metnin ekolojik duyarlılığını nasıl yansıtabileceğini irdelleyeceğim.

Romanın ilk bölümünün anlatıcısı Leylan'ın dönüşmeye başlamasında, bedenine yöneldiğini gördüğü bakış ve kulağına gelen söylenti belirleyici olur. Öncelikle söylenti, Leylan'ın da farkında olduğu ve işaret ettiği başka bir meseleyi, söylenti veya kehanetle harekete geçen trajedi türünün kahramanını akıllara getirir. Hakkında çıkan söylentilerle ve ne yönde hareket edeceği üzerine düşünmeye başlamasıyla Leylan için birtakım sorular gündeme gelir. Leylan kehanetten kaçmaya çalışan ama eninde sonunda babasını öldüren, kader kurbanı Oedipus gibi bir trajedi kahramanı mı olacaktır? Zorluklarla karşılaşır büyüyen ve dönüşen özgür irade sahibi klasik bir roman kahramanı mı? Özgür iradesini ve tüm varoluşunu sorgulayan, karar verememe halinden mustarip, eyleme geçme konusunda tereddütlü,

sonluluğunu bir çile gibi deneyimleyen, karamsar bir modernist roman kahramanı mı? Yoksa benim öne süreceğim gibi, tüm bu çileyi yüklenip sahiplenen ama onunla ihtimallerle dolu bir yaşam alanı yaratmaya çalışan, farklı ve çok sayıda öznellik pozisyonuna açık, “oluş”unu veya dönüşümünü tamamlamayı reddeden başka türlü bir roman kahramanı mı? Leylan’ın anlatımı tüm bu sorular üzerine düşündüğüne işaret eder. Romandaki özne-nesne ilişkisinin ve varlık anlayışının dönüşmesi, bu muhakeme sırasında kurulan dil ve o dilin ördüğü ilişkiler ağıyla mümkün olur. “Dilin kendisi, bütün doğanın ikamet ettiği bir varlık alanı açan kuvvet” (Bourassa, 2006, s. 63) olarak kabul edildiğinde, bu romanda benimsenen üslubun, edebiyatın insan hakkında olduğu ve her zaman kişisel, öznel, ahlaki olanı dile getirdiği fikrine karşı mücadele ettiği söylenebilir. Bu romanın estetiğinin, dilin içinde taşındığı iddia edilen insan öznelliğinin ve insan denilen şeyin, aslında dilin insan olmayan varlıklar tarafından sürüklenen yapısıyla yaratıldığına ve şekillendiğine dikkat çekmekte olduğu öne sürülebilir.

Bu doğrultuda, bakış ve söylenti başka bir açıdan daha önemlidir. Bakışın ve söylentinin Leylan’ın bedenine çarpma şiddetiyle, bir yandan bakmak/bakılmak, görmek/görülme, duymak/duyulmak, dokunmak/dokunulmak gibi bedenle ilişkili eylemlere dair algı değişir. Diğer yandan, bu eylemlerin karmaşık ilişkiselliğiyle birlikte kişinin algılama ve duygulanım süreçlerinde, karar ve eylemlerinde, dolayısıyla etik tavırlarında ve varoluş biçimlerinde birtakım dönüşümler yaşanır. Bu dönüşüm okuyucuya, bedensel olanı duyumsatmaya odaklı bir dil yaratımıyla sezdirilmeye çalışılır ve böyle bir dil sayesinde bu metin bir duygulanım alanı olarak kurgulanarak etik üzerine düşündürmeyi de başarır. Bourassa (2006), dil denilen şeyin, başlı başına duyumsamalar ve duygulanımlar tarafından ele geçirildiğini, bir dil yaratmak için insanın da duygu ve algılardan meydana geliyor olması gerektiğine

dikkat çeker. Ona göre eğer duygulanım, etkileme ve etkilenme ise, dili mümkün kılan bütün kuvvetler de onun bir parçası olur. Duygu, duyumsama, olasılık, materyal, bunların hepsinin dilde bir yeri vardır. İnsan dilinin, eğer insan olmayan dünya onunla iletişime geçmezse, insan olmayan dünyaya dair iletebileceği hiçbir şey yoktur.

2.1 Temas eden bedenler, kırıl(g)an hayatlar ve dönüşen özneler

Anlatımının başında Leylan, saçından tırnağına bütün görünüşünün, ada halkının dizginsiz hayal gücünün eseri olduğunu, sözcük sözcük, santim santim onlar tarafından yaratıldığını belirtir. Kendi bireyliğine dair dış etkilere karşı savunmasız, edilgen bir tonla başlayan bu girişi, ada halkının ilişkileneş biçiminde rüzgârın nasıl etkili olduğunun tarifi takip eder: “Burası yıl boyunca topu topu yirmi gün rüzgârsızdır. Genellikle sesler uzaklarda tuz olur. Henüz işitilmeden kristalleşirler. Birbirimizi duyabilmek için rüzgârı arkamıza alırız” (s. 9). Bu alıntıda, ada halkının varlığının da başka bir dış etken tarafından şekillendirilmeye mahkûm olduğu iması sezilir. Böylesi somut bir tasvir, Leylan çalıştığı kütüphaneye ilişkileneş biçimini anlatırken de sürdürülür. Leylan’a göre, kütüphanesi bir tür kitap gömütlüğü, okuru olamayan ölgün, sert kabuklu bir kasvetin hâkim olduğu bir yerdir. Masasından, tuttuğu yasların tek tanığı olarak bahseden Leylan unutulmuş olmaktan yavaş yavaş çürüdüğünü söylerken, kendi bedensel deneyimiyle sararan kâğıdın kendiliğinden yırtıklar atması arasında bir ortaklık kurar.

Leylan’ın bedensel olana karşı bu denli dikkati, ada halkının sözleşmeli suskunluğunu ve Leylan’ı görmezden gelen bedensel işaretlerini anlamlandırmasında da etkili olur ve ona kendi hakkında bir söylenti yayıldığını duyumsatır. Kendisini ada halkına karşı savunmasız hisseden Leylan, yıllardır kimsenin fark etmediği

gövdесinin ada meydanındaki koca memeli tanrıça heykeli denli görünür hale geldiğinden bahseder. Leylan o heykeli korkunç bulur, çünkü gözbebekleri olmayan, boş bakışlı bronz kadın, bütün varlığını yutmak üzere kollarını ona doğru uzatmış gibidir. Herkesin kendisini seyrettiğini, seyrederken biçimlediğini, kendisininse o biçime mahkûm kılmıdayamadığını anlatırken Leylan, o heykelle yalnızca bedensel bir ortaklık kurmuş olmaz. Söylemin nesnesi olma halini deneyimleyen bir varlık olarak, mağduriyet halini de dile getirmeye çalışır. Kurulan bu ortaklık, Leylan'ın adadaki diğer varlıklarla bedenli, kırılğan, incinebilir ve sonlu olmaları bakımından kurmaya başlayacağı diğer ortaklıkların da öncüsü gibidir. Söylemin öznesi veya nesnesi olma hali sabit bir durum olarak sunulmaz. Leylan, başkalarında yarattığı duygu ve düşüncelerin üzerine yapışmasından rahatsızlığını dile getirdikçe ve bunların oluşma süreci üzerine kafa yordukça, kendisinin başka varlıklara dair nasıl duygu ve düşünceler beslediği üzerine de düşünür. Kendisi de dâhil, başka varlıklara olan algısı üzerinde belirleyici olan mekanizmaları ve ilişkileri sorgulamaya başlar. Var olan iktidar ilişkilerinin belli başlı duyguları varlıkların özüne nasıl atfettiğine dikkat çeker. Böylece giderek, sürdürüğü ilişki pratiklerini dönüştürüp, yalnızlığa mahkûm ettiği varlığını farklı varoluş hallerine açar. Bu doğrultuda odaklanacağım Leylan'ın temas ettiği karakterler, toplumda var olan iktidar mekanizmalarının ötekileştirme ya da aynılaştırma yoluyla daha incinebilir kıldığı varlıklar olacaktır.

Bu karakterlerden ilki, Leylan hakkında yayılmakta olan söylentiye ete kemiğe büründüren, “adada Çingeneliğiyle övünen tek Çingene” olarak tanıtılan Latife Keşal'dır. Leylan, “geniş kalçalarını ölçsüz bir biçimde savuran, yürüdükçe eteğinden ölü erkekler sallanan, pervasızlığıyla herkesi yenmiş dul bir kadın” olarak tarif ettiği Latife Keşal'ı bu şekilde tasvir ederken, ada halkının ortak kanısının ve

söyleminin etkisi altında kalmış gibi görünür. Söylentileri öğrenmek için Latife Keşal'ın evine gittiğinde, ona dair şeyleri de onunla birlikte ötekileştirip kendisinden uzaklaştırmaya çalışır. Anason ve kedi sidiği kokan bu evde rahat hissetmez. Birbirine benzemez yırtıcı bir sülale olarak bahsettiği kediler boğazını kaşındırır. Başına üşüşen koca sinekler, evi olduğu gibi ateşe verme arzusu uyandırır. Ancak bu pisliği sahiplenerek onunla konuşabileceğini söyler Leylan (s. 13). “Kirlenmek” diye tanımladığı, başka bir varlığın “fark”ını sahiplenmek ya da ortaklaşmak olarak da düşünebileceğimiz bu an, Leylan'a göre zamanı başka bir akışta durdurmak gibidir. Yani Deleuze'in tabiriyle kendiyle öteki arasındaki sınırın silikleştiği bir “ara bölge” yahut “yakınlık bölgesi” gibidir.¹⁰

Bu karşılaşma mekânı, tehlike ve imkânlarıyla türlü ihtimallere açıktır. Böyle bir bölgedeyken, Latife Keşal falında yarı hayvan yarı insan ucubeler sürüsü olarak tasvir ettiği birilerinin Leylan için uğursuz bir kehanet biçtiğini, Leylan'ın kucağındaki et suratlı, bir ayağı çukurda, kendisine dayanan biriyle boğaz boğaza sarılıp can çekiştiğini haber verir. Kahve fincanında gördüğü bu biçimleri Leylan'ın bu kişiyi öldürmeye kıyamadığı ama sanki öldürmeye mecburmuş gibi olduğu biçiminde yorumlar. Elinde bıçak, merhamet ile canilik arasında bir yerde durur vaziyette tarif edilen Leylan, duyduklarından dolayı kapıldığı öfkeyle, tepkisel olarak nitelendirebileceğimiz bir şey söyler. “Hiç olur mu öyle şey, insan babasına kıyar mı!”(s. 14). Tepkiseldir, çünkü algılanıp duyumsanmamış, üzerine düşünülmemiş bir sağduyunun ürünüdür. Ancak bir süre sonra, Latife Keşal'in sözlerinin darbesiyle hareketlenen düşünceleri babasıyla olan ilişkisine doğru yönelmeye başlayabilir. Bu

¹⁰Deleuze, “Edebiyat ve Hayat” başlıklı yazısında, bu ara bölgeyi “oluş” tabirini kullanarak açıklar. Ona göre, yazma eyleminin kendisi bir oluş meselesidir ve her türden yaşanabilir ve yaşanmamış deneyimi aşan bir geçiş bölgesidir. “Kadın-oluş”, “hayvan-oluş”, “bitki-oluş” ancak yazarak mümkün olabilir. Oluşmak denilen şey, özdeşleşmek veya taklit yoluyla bir biçime erişmekten ziyade, birinin diğerinden ayırt edilemediği bir yakınlık bölgesinde bulunma hali olarak tarif edilir. Bu doğrultuda Deleuze'e göre, biri herhangi bir şey ile bir yakınlık bölgesi oluşturabilir ama bunu yapabilmek için gerekli edebi araçları üretmek gerekir. (*Literature and Life, Essays Critical and Clinical*, s. 1-7)

yoğunlaşma ve muhakeme sürecinde ölüm, etik, vicdan, adalet gibi mefhumlar üzerinde düşünmeye doğru giden güzergâhta dallanıp budaklanır.

Bu durum gerçekleşene kadar Leylan, anlatısı boyunca bu ara bölgedeki tehlikelerle imkânlar arasında salınır. Latife Keşal'i "tuhaf"lığıyla ötekileştirdikten sonra, yakınlık kurmaya çalıştığı an onu aşkın bir karaktere dönüştürme eğilimi de gösterir. Yabancılıktan "biricik arkadaş" olmaya terfi ediveren Latife Keşal'ın faldaki biçimleri zihninde hiyerogliflere dönüştürdüğü büyüleyici diline kendini nasıl teslim ettiğinden, onun kılavuzluğu olmadan ne hissettiğini bilemeyeceğinden bahseder hale gelir. Yaşlandığı zaman, "Alçakgönüllü olabilecek denli kibirli, mahcup görünebilecek denli utanmaz, merhameti sunacak kadar zalim başka bir insan" olarak gördüğü Latife Keşal gibi olmak istediğini söyler hatta (s. 83). Ancak Leylan öyle bir anlatıcıdır ki, tüm bu tanımlamalarındaki aşkınlaştırıcı tehlikeleri fark ettiği an, "Onunki sürmekte olan yaşantımı anıştıran aşkın bir gerçekliktir" gibi ifadelerle kendini ifşa da eder zaman zaman (s. 82). Latife Keşal'ı "tuhaf" ya da "aşkın" bir karakter olarak ötekileştirmektense, onun da sonlu bir varlık olduğunu göstermeye çalışır ve "büyüleyici" olarak tarif ettiği dilinin sınırlarını ve tehlikelerini hatırlatır:

Fincanımda kuruyan biçimleri anlamlandırarak, fincanın dışındaki düşünceye usulca son veriyor. Biçimler bir daha değişmemek üzere yarı ölü hale geliyor. Sonsuza değin kıpırtısızlığa cezalı semboller yığılı bir kader odasına kapatıyor beni. Bir kedi, her keresinde kedi olmaktan çıkıp illa ki uğursuzluk anlamına geliyor; bir yunus, bir dost; bir ev, açılması gereken bir kutu oluyor hep. (s. 81)

Dilin kuşatıcılığına ve kısıtlayıcılığına ilişkin olan bu alıntıda özellikle dikkat çekilen şey, insan dilinin insan olmayandan bahsederken, onu nasıl insan merkezci bir yaklaşımla sembolik anlam yapılarına indirgelediği meselesidir. Bu alıntı, Derrida'nın dile tabi oluş ve pasiflik üzerinden aslında tüm varlıkların sınırlı ve sonlu olduğuna

dair yorumunu da akıllara getirir.¹¹ Bu alıntıyla, anlam yaratıcı ve dünya kurucu işlevleriyle dilinin kendisini diğer varlıklardan üstün kıldığına inanan insanın aşkın pozisyonu sarsılmaya çalışılır. İnsan dili, dünya kuruculuk bir yana, varlıkları yarı ölü hale getiren, tehlikeli bir yapı olarak yorumlanır. Burada, fallarına bakıp başka varlıkların eylemleri ve varoluşları üzerinde belirleyici olma iddiasındaki Latife Keşal'ın gücü elinden alınır ve dilinin sınırlılığına işaret edilerek, tüm varlıklar arasında dile tabi olma durumu üzerinden bir ortaklık kurulur.

Latife Keşal'ın sonluluğu, yalnızca dilinin sınırlılığının bakımından konu edilmez. İnsan olan ve olmayan bütün varlıkların her an her şekilde incinebilir olma hali bu sonluluğa dâhildir. Bu incinebilirlik, bir yandan tüm varlıklara içkin bir özellik olarak anılırken, diğer yandan bazı varlıkları diğerlerine göre daha kırılğan kılan mekanizmaları deşifre etmek için kullanılır.¹² Başlangıçta dokunulmaz ve yenilmez bir karakter gibi çizilen Latife Keşal'ın "farklılığı"nın, kapitalist sistemin neoliberal politikaları tarafından iyice parlatılıp tüketime hazır hale getirildikten sonra, nasıl bir anda silinip işlevsiz kılınabildiğine dikkat çekilir. Leylan'ın anlattığı hikâyeye Latife Keşal, acı çekebilir olmasıyla her an her yerde karşımıza çıkabilecek bir karaktere dönüşerek dünyevileşir. Hamileliği sırasında beş çocuğunu da düşüren, kocaları çeşitli sebeplerden dolayı ölmüş olan bu kadın, adaya yerleşen bir yönetmenin filminde rol aldıktan sonra, yazları adaya akın eden aç turistler

¹¹ Derrida *The Animal Therefore I am*'de (O Hayvan [Var] Diye Ben Varım) tüm varlıkların hem kırılğanlık, ölümlülük gibi fiziksel gerçekliklerinden dolayı, hem de varolagelmiş dil tekniği ve materyaline tabi olup bileşiminde yer almalarından dolayı bir ortaklık içinde olduklarına dikkat çeker. Dil materyaline olan tabi oluş ve onun karşısında bulunulan bu pasiflik halinin, semiyotik sistem aracılığıyla iletişim kurup etkileşmeye başladıkları andan itibaren insan olan ve olmayanlar tarafından paylaşıldığını söyler. Dile ilişkin bu ikincil türden "sonluluk" halinin, insanın kendisiyle olan ilişkisini de, insan hayvan arasındaki sınırı da belirsiz ve dengesiz kıldığını ifade eder.

¹²Judith Butler (2009), bazı varlıkları daha incinebilir kılan mekanizmaları ve bunların uygulanımlara yön veren yapısını fark etmemiz gerektiğini, çünkü etik-politik yargı ve eylemlerimizin bu yapılar tarafından belirlendiğini vurgular. Beden, daima diğerlerine maruz oluşu sebebiyle sosyal ve kırılğan bir yapıdır. Butler, birinin yaşamının her zaman diğerinin elinde olması şeklinde tarif ettiği bu kırılğanlık halinin, tüm insanlar ve insan olmayan varlıklar tarafından paylaşılan bir durum olduğunu belirtir. (s. 13).

tarafından kısa sürede otantik bir hediyelik eşyaya dönüştürülmüştür. Adada geçici olarak bulunan bu insanlar, Latife Keşal'dan biçtikleri falcı ve masalcı kocakarı imajını, körelmiş duyularını diriltmek için kullanmışlardır Leylan'a göre. Latife Keşal durmadan konuşup kendi hikâyesini anlattıkça, bu ağdalanmış gerçek yaşam hikâyelerinden hakikatin silindiğini söyler Leylan. Latife Keşal'ın "saltanatını" sürdürebilmesi için turistlerden de ada halkından da iyice "farklı"laşması gerekmiştir. Ancak giderek nesneleştirilen imajı yüzünden ada halkı tarafından kendilerinden sayılmadığı için ve zamanla turistler de onun "farklılığına" alıştıkları için, arada bir yerde sıkışıp kalmış ve tükenmişlikten susmuştur. Ne var ki, Leylan'a göre susmaya başlamak için geç kalmıştır Latife Keşal. Bunca hengâmeye direnmenin bir yolu olarak Leylan, kendisinin nasıl "egemence" sustuğundan bahseder: "Annenizin sizi terk edişi, amcanızın hazin ölümü, büyük bir merak konusudur. Bu konuda konuşmayışınız onları daha da kışkırtır" (s. 91).

Leylan bu örneklerle, önce Latife Keşal'ı daha sonra tüm ada halkını yutacak olan bu açgözlü sistem tarafından nasıl herkesin her an tüketilip yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu hatırlatır. Öte yandan, daha önceleri yaşam motivasyonunu tetiklediğini ve ona var olduğunu hissettirdiğini söylediği Latife Keşal'ın nasıl bir anda Leylan'ı incitebilecek birine dönüşebildiğine de dikkat çeker. Latife Keşal, Leylan'ın annesinden haber alıp almadığını ağzını şıprıdarak sorup buyurgan bir tavırla birden "Annen öldü senin" diyebilir hale gelir örneğin (s. 95). Daha önce söylememesinin nedeninin Leylan'ı üzmemeyişi olduğunu belirterek etik sınırların da kırılmasını ve belirsizliğini göstermiş olur. Bu durumdan sonra Leylan için, bazı sorular gündeme gelir. Bir varlık değerinin kırılma ile nasıl bir ilişkiye girer ve onun kırılmasını nasıl dile getirebilir? Varlık, kendisinin kırılmasının diğeri tarafından fark edildiğini gördüğünde nasıl bir tutum takınır ve

bu tutumun etik dayanakları nelerdir? Leylan'a göre birisi sizin hakkınızda bir şeyler geveliyorsa az çok kendisinden bildiği her neyse onu dile getiriyordur. "Kendinde olmayan şeyi başkasında göremezsin çünkü ve bunun altında düşmanca da olsa bir kardeşlik bağı vardır" (s. 16). Bu bağ, insan olan olmayan bütün varlıkların ortaklığına işaret eder. Bütün varlıkların dışarıdan gelen herhangi bir etkiye karşı açık olmaları, ölebilir veya öldürebilir olmaları, söylemin ve eylemin nesnesi veya öznesi olabilme potansiyelleri bu ortaklık bağının farklı katmanlarıdır. Bütün var oluş meselesi bu potansiyellerin hangisinin eyleme geçirileceğine bağlıysa eğer, Leylan için bundan sonraki mesele, sözün, söylemin, hikâyenin sarsıcı, harekete geçirici etkisiyle ne yapacağı, hikâyeyi ve sözü nasıl dönüştüreceğidir.

Latife Keşal ile olan karşılaşmasında deneyimledikleri, Leylan'ın bundan sonraki ilişkilerinde nasıl bir etik duruş takınması gerektiği üzerine düşündürür. Kendisine acındığını gördüğü an ölümlülüğünün farkına varan ve kendi tükenişine tanık olma sınırına gelen Latife Keşal'ın yaptığı gibi, kendi kırılmasını fark ettiğinde başka bir varlığın hassas noktalarını bulup ona saldırarak mı kendi yaşamsallığını onarmaya çalışacaktır? Yoksa hem kendisini hem de karşısındakini onarmak adına başka türlü bir ilişki biçimi geliştirmesi mi gerekecektir? Butler (2009), birinin yaşamı her zaman diğerinin elinde olduğuna göre, birbirine zorunlu olma halinin etik olarak bize yüklediği bazı pozitif sorumlulukları üstlenmemiz gerektiğini söyler. Bu sorumluluk, kırılma halinin adil olmayan dağılımını deşifre ederek onu tüm varlıklar için en aza indirmeyi gerektirir (s. 22). İşte Leylan, anlatımı boyunca kendisinin ve başkalarının ilişkilenebilecek biçimlerine bakarak başka türlü ilişkilenebilecek imkânlarını ve paylaşılan bu kırılma halini en aza indirmenin yollarını arar. Bu arayış sırasında karşılaşılan her bir olay ve varlığın anlatıma ne şekillerde dâhil edildiği meselesi, metnin etik-estetik alanının yorumlanmasında da son derece

belirleyici olur. Bu doğrultuda, anlatmanın, dinlemenin, görmenin etiği hususu da gündeme gelir. Leylan'ın anlatımı, karşılaşılan her bir olay ve varlık ile farklı öznellik pozisyonlarında yer değiştiren bir söylem üzerinde ilerler. Bu pozisyonlar bir süre sonra öyle iç içe geçer ki, ilk bölümün sonunda belirgin bir özne olarak Leylan'dan bahsedilemez hale gelinir. Örneğin, Leylan falda söylenenleri haksız çıkarmak amacıyla, babasına “vefalı evlat” olabilmek üzere meyhaneye doğru giderken, babasını öldürebilme olasılığının sahiciliğiyle allak bullak olmuş, “kendi” dediği şeye yabancılaşmaya başlamıştır bile. Bu yabancılaşma halini şöyle tarif eder: “Ellerime baktım. Küçüktüler, temizdiler, benim değildiler. İki düşünceye bölünmüşler... Kalleşçe işlenecek bir cinayete yakıştırılmışım demek. İşin kötüsü kalleşliğime hemen alışmışım” (s. 15).

Leylan'a göre babası Kutsi Karaca, onca çekilmezliğine karşın adada edindiği dokunulmazlığı, utanmazca bir aşka, şansızlığa ve terk eden bir kadına borçludur. Bu kadar içmesinin ve huysuz olmasının nedeni olarak, karısının erkek kardeşiyle yaşadığı yasak ilişkiyi gösteren Kutsi Karaca'nın bu mağdur söylemi ada halkı tarafından da benimsemiş gibidir. Kardeşini bu yasak ilişkiden dolayı öldürdüğünü işaret eden izler vardır ama ada halkı tarafından suçlanmaz, çünkü yasanın kendisine verdiği yetkiye dayanarak karısı Ecmel üzerinde ve onun her türlü ilişkisinde hak sahibi gibidir ve bu hususta ada halkı sessiz bir sözleşme imzalamış gibi görünür. Leylan'ın babasını öldürme ihtimaline karşı hareketlenen düşünceleri, onu bir yandan amcasının ölümüyle ilgili bir tür adalet sağlama, bir yandan da amcasının ölümünden sonra annesinin evi terk etmesiyle ortaya çıkan, kendi mağduriyetini onarma arayışına doğru yönlendirir. Babasıyla nasıl ilişkileneceğini bilemeyen Leylan, tikslenme, cezalandırma, acıma ve affetme gibi duygulanımlarının arasında gidip gelirken, karşısına çıkan her bir detayın onun bu duygulanımları ve buna

paralel olarak bedensel duyumsamaları üzerinde ne kadar belirleyici olduğu görülür. Örneğin, meyhaneye girdiğinde, babası ve diğer yorgun adamların didikledikleri karidesleri, etinden ayrılmış kılçıkları, duvardaki çivilere asılmış denizden çıkma ölüleri, kupkuru denizyıldızlarını, süngerleri ve devasa bir kılıçbalığını görür gözü. “Varoluş nedenini bir rastlantıdan alır” (s. 17) diyen Leylan’ın, tüm bu ayrıntıları görmesi ve dile getirmesi, tek bir karşılaşma anının doğrudan sebep olduğu bir sonuç ya da Leylan’ın doğuştan getirdiği kişiliğinden kaynaklı değildir. Meyhanedeki ana kadar, onun neyi görüp neyi görmeyeceği üzerinde etkili olan bir sürü farklı karşılaşma anı yaşamıştır. Leylan’ın gözü, kulağı, teni mümkün olduğunca çok sayıda farklı duyumsamaya açık hale gelmeye başlamıştır ve bünyesinde barındırdığı öznellikler anlatımına dâhil etmeyi tercih ettiği her bir ayrıntıyla farklı bir potansiyel yüklenerek giderek çoğalır. Brian Massumi’nin de (1992) belirttiği üzere, beden dışardan şans eseri gelen dürtüleri kucaklayan açık bir sistem olduğu için, onun bütün potansiyel tekil durumları, dışarıdan gelen bu dürtüler tarafından belirlenmektedir. “Hem kapalı hem açık olan bedenin kendisi başlı başına, varoluş imkânının biricik koşuludur.” (s. 71). Öyleyse, Leylan’ın her tür bedensel ilişkilene biçiminin, onun varoluşu ve etik tercihleri üzerinde belirleyici olduğu söylenebilir.

Leylan’ın hırpalayıcı bir şefkatle babasına dokunduğunda, babasının savunmasızlığını ve korunaksızlığını görmekten duyduğu hazzı anlamlandırabilmek ve onunla nasıl bir etik ilişki geliştirebileceğini görmek için ilk kez kendi kırılğanlığını keşfettiğini hatırladığı ana dönmesi gerekir. Bu an, Leylan’ın ilk defa bir erkek, Yorgo tarafından dokunulduğu on bir yaşında geçer. Leylan bu hatırayı anlatımına dâhil ederek, kırılğanlıkları üzerinden yalnızca babasıyla bir ortaklık kurmaya çalışmaz; aynı zamanda erkeklere nazaran daha kırılğan kılınan tüm kadınlar arasında da ortaklık kurarak, bu kırılğanlığı üreten toplumsal mekanizmaları

da deşifre etmek ister. Yorgo'nun kendisine dokunuş biçimiyle, "insanı gövdesiyle barıştıran tuhaf bir duygu"ya kapılan Leylan, Yorgo'nun dokunduğu, kendisine olağanüstü bir kadın olma ümidi veren, sağ kasığındaki biçimsiz benin kaybolduğunu görünce bir yandan Yorgo'ya nasıl esir düştüğünü, bir yandan da ona içten içe nasıl kızdığını anlatır (s. 18). Leylan'a göre kendisini "farklı" kılan o ben, onun kudreti gibidir. Bu "fark" silindiğinde Yorgo'nun karşısında kendisini kırılğan ve savunmasız hissetmiştir ve bu "fark" silindiği için Yorgo'nun kendisini asla sevmeye inandırmamıştır. Leylan, bir diğer varlığın kırılğanlığı sezildiğinde başka türlü bir ilişkileneşin mümkün olup olmadığı sorusunu, Yorgo'yla ilişkileneş biçimi üzerinden "Tenin Üzgünlüğü" adlı bölümde araştırır. Bu bölümde Leylan bir yandan bedenli olmanın ne demek olduğu üzerine düşünür, bir yandan da toplumsal cinsiyet rollerinin, bedenlerin birbirine dokunma biçimleri üzerindeki ve hangi varlığın bedeninin daha kırılğan olacağını karar verilmesindeki etkisine dikkat çeker.

Yorgo'ya seslenme formunda olan bu bölümde Leylan, gövdenin doğayla bağlantılı biricik varlığımız olduğunu söyler. Köşeye sıkıştığı an kötülük üretenin, hastalanan, ölen ve çürüyen gövdemiz olduğunu öne sürer. Yorgo'nun kendisini nasıl tahakküm altına almaya çalıştığını yüzüne vurur: "Akşama görüşelim istedim. Haftalardır dokunmamışsın bana, çok özlemişsin. Beni istediğini söyleyince, birden bire köleleştirdin beni. Seni yüceltene mutlaka hizmet etmelisin çünkü. Gözlerini, saçını kim övüyorsa koparıp vermelisin onları" (s. 72). Leylan'ın Yorgo'yu sevmemesine rağmen onunla görüşmeye devam edişinin nedeni, var olma ihtiyacı gibidir. Dokunulmamak mahveder onu, çünkü giderek görünmez hale geldiğine inanır. Dokunulmak ve var olmak için illa bir erkek bakışının ve dokunuşunun gerekliliğini üreten toplumsal mekanizmalara da isyan gibidir bu bölüm. Bu mekanizmalar, kendisine nasıl dokunulacağını da belirler aynı zamanda. Yorgo

tarafından beğenilmek için, acı çekmek pahasına kollarını aldirmaya gidişi bu belirlenişe bir örnektir. Gövdesinde yaptığı eksiltmeyle Yorgo'nun erkeksiliğinde gözü olmadığını anlasın diye onun erkeklik imgesini nasıl koyulttuğunu bildirir. Yorgo'dan önce mecburen bedenine dokunan ağdacı Necla'yla kurduğu ölçüsüz yakınlığa dikkat çekerek, Yorgo'ya ve hayalini kurduğu başka türlü ilişkileniş biçimlerine yönelik bir çağrıda bulunur: “İnan bana ayıbımız taşıyacak bizi onurumuza. Hadi suçluluğunu ver bana, budalalığını, utancını, zavallılığını da isterim. Ne kadar bayağılaşacaksın bir görelim... Aramızdaki aşılmaz uzaklıktan kurtulmak için rezilleşmeliyiz... Tekrar insanlaşalım diye birbirimizin gözünde, yalansızca vuruşmalıyız” (s. 69). Leylan'ın kendisinde bir şeyleri öldürdüğünü öne sürdüğü Yorgo'yla olan ilişkileniş anlarını, babasına dokunup onun savunmasızlığını gördüğü an ile ilişkilendirmesi boşuna değildir. Ölme veya öldürme sınırına geldiğinde bir bireyin, ne gibi duygulardan ve karar aşamalarından geçebileceğini anlamak ve neyin adil olup olmadığına karar verebilmek için Leylan'ın farklı ölme ve öldürme anlarına bakması gerekir. Leylan, adaleti sağlama ile babasını affetme ihtimalleri arasında gidip gelirken, daha nice farklı ilişkilene hallerinde ve farklı öznellik pozisyonlarında dolaşır. Bu yolculuk sırasında kurulan ortaklık bağlarına, giderek insan dışındaki varlıklar da eklenmeye başlar. Başka varlıklar eklendikçe, adalet kavramı amcası ve babasını aşan bir boyut kazanır.

Ölme veya öldürme kararının etiğinin sorgulandığı anlardan biri, toplumsal mekanizmaların daha incinebilir kıldığı bir diğer karakter, genç bir çocuk olan Süha Melek'in öldüğü bölümde geçer. Söylentilere göre Süha, öbür gençler ahtapot yakalamanın inceliklerinden söz ederken ansızın fırlayıp denize doğru atılır. Ahtapotun kolları, onu yakalama becerisi kendisinden zaten beklenmeyen cılız ve solgun Süha'nın bileklerine yapışır. Süha hayvanın başını tersyüz çevirmek yerine,

bir süre onun hayatı uğruna çabalamasını izler ve sonra suya eğilip ahtapotun kollarından çözümlenmesini bekler. O günün akşamında Süha, çınar ağacının dibinde ölü bulunur. Leylan'ın Süha'nın ölümüne dair anlattığı ayrıntılar, Süha'nın ölümünden kimin sorumlu olduğundan, onun ölümü karşısında tutulan yasin biçimine kadar birtakım sorgulamalar içerir. Leylan'a göre, Süha zaten onu doğduğundan beri ölüme kovalayan bir ağrıyla doğmuştur. Bu ağrı, kendisinden önce doğup ölen kardeşi "asıl" Süha'nın yerine geçirilme çabasının onda yarattığı ağrıdır. Kedi katliamı, karga taşlamalar, kaplumbağa kabuğu yarmalar gibi oğlan çocuklarına has o çılgın dövüşkenliği babası tarafından kışkırtılan, bu dizginlenemez yaramazlığından annesinin gizli gizli övündüğü "asıl" Süha gibi olamamanın onda yarattığı suçluluk duygusudur onu ölüme götüren. Ancak, Leylan'a göre Süha'nın ölümünden tek sorumlu olan anne babası değildir. Onun ölümünü ballandıra ballandıra anlatılan trajik bir hikâyeye dönüştüren ve ölümünün ardından nasıl yas tutacağını bilemeyen ada halkı da, bu hikâyeyi dinlemekten haz alan açgözlü bir turist de eşit derecelerde sorumlu tutulur gibidir. Ancak bu sorumluluğun muhatabı tek tek insanlarla da sınırlı değildir. Yas tutma pratiğinden, anlamlandırma mekanizmalarına kadar birbiriyle ilişkili birçok katman vardır. Ada halkının Süha'nın yanı başında öldüğü çınar ağacına katlanamaz hale gelip dipdiri çınarı kesmesi veya annesinin Süha'nın ölümüne bir türlü inanamayıp oğlunun ölümsüzlüğünü ima eden hikâyeler anlatması bunlara birer örnektir. Süha'nın ölümü, Leylan için ölüm karşısında bir insanın nasıl tutumlar takındığını anlama uğraşındaki düğümlerden biri olur böylelikle.

Yalnızca insanların Süha'nın ölümüyle değil, Süha'nın ahtapotla kurduğu ilişki de Leylan'ın ilişkilene biçimlerinin dönüşmesinde etkili olur. Onun kendi kaderini ahtapotun ellerine bırakışında, başka türlü bir etik ilişki ihtimali görür Leylan. Leylan'a göre Süha, yaşam ve ölüm denilen şeyi bir ahtapotun hayatta

kalabilmek için çırpınışı karşısında duyumsayabilir hale gelir ve bir seçim yapması gerekir. Geçerli cinsiyet rollerine uymadığı için var olma şansı doğduğu andan itibaren elinden alınan Süha, ya var olduğunu kanıtlamak için ahtapot gibi mücadele edecektir, ya da kendini ölüme teslim edecektir. Kendini ağacın altında sessizce ölüme bırakırken, ölümü bile sadece onun hâkimiyetinde olamaz. Onun ölümüne tanıklık etmek durumunda kalan ağacın ölümünde, toplumda geçerli olan anlamlandırma mekanizmaları kadar Süha'nın da sorumlu olduğu söylenebilir, çünkü hiçbir ölüm yalnızca bedensel olarak yok olan varlık tarafından deneyimlenmez. Var oluş biçimlerini belirleyen ilişkiler ağının her bir düğümünde farklı derecelerde değişime neden olur. Leylan, Süha ile ilgili başka türlü bir ihtimalin mümkün olup olmadığını, anlatımının başka bir anında şöyle sorgular:

Bazen düşünüyorum da, Süha Melek yakaladığı ahtapotu öldürseydi, şişe dizip yeseydi yine de ölür müydü acaba? Bir ahtaptan doğduğuna inanacak denli özgürleşseydi hani, atasını yemekle kalır, kalbini uslandırırdı biraz. Doğmamışlığının bütün kanıtlarını siler, hiç olmazsa kendisini yeniden yaratırdı. Denizden devşirdiği bellekle, yere basmayan bir kişilikte bütün bir ömür idare edebilirdi. Sanıyorum bunun olanaksızlığını bildiğinden öldüremedi ahtapotu. Kollarını vantuzlayan yaratığa bakınca, onu doğmamışlık duygusundan kurtaracak gerçeküstü hiçbir dayanak bulamamıştı. Bütün inançların bir kökeni vardır ne de olsa. Her mitsel gerçekliğin ucu bir tanrıya, her tanrı bir kahramana, her kahraman adsız bir insana uzanır. İstese de uyduramaz insan. Bu dünya, yerkabuğunun gerçekliğiyle sınırlı bir hayal yeridir. Kurgulamaya cezalıların cehennemi... (s. 111)

Bu metinde genel olarak etik ilişkilerin karar verilemez bir yapıda olduğu ve etik yaşama dair niteliklerin evrensel bir geçerliliğinin olmadığı fikri hâkimdir. Ancak, bu alıntıda metnin anlatıcısı, her etik kararın “makul” bir sebeple gerekçelendirilemeyeceğini ima ederek, insanlık tarihi boyunca inşa edilen etik alanı da sorgulamaya açmaktadır.

Leylan'ın direkt tanık olmadığı ama sebeplerini var olan izlerden sezebildiği bir başka ölüm amcası Mercan'ın ölümüdür. Mercan'dan ilk defa, yazıyı ve yazılı

olan hiçbir şeyi sevmeyişinin ve amcasını çok sevişinin en büyük sırları olduğunu söylediği kısımda bahseder. Balıkçı olan Mercan'ın en belirgin özelliği sabırla susmaktır. En sevdiği balık olan eşkinayla farklı bir etik ilişki kurmuştur. Leylan'a anlattığına göre, denizler âleminin en yorgun balığı olan eşkina, düşünmekten yorulup, dünyaya soracak soruları kalmadığında sırlarını verebileceği bir balıkçının oltasına vurur kendini. Mercan'ı suçluluktan kurtarıp sorumluluğu eşkinaya da yükleyen bu anlatıda, eşkinanın nasıl insana benzetilerek anlatıldığına tanık olunur. Eşkina amcasının söyleminde ve ilişkileniş biçiminde hiçbir zaman "kendi" olarak yer alamaz. Birçok farklı anlamlandırma ağıyla birlikte görünür olabilir ancak. Örneğin, Mercan ile Ecmel'in yasak ilişkisini imler. Leylan'ın gözünden Mercan, balıktan döndüğünde tuttuğu balığı Ecmel'e bir tanrıçaya kurban adarmışçasına sunar, Ecmel balıkları hayranlıkla seyreder, pullarını bıçakla kazımaya kıyamaz. Leylan'a göre Ecmel, balığı denizin gördüğü rüya sanıp, rüyada geçen bir varlığa dokunuyordur. İncitmeden, parçalamadan yediği balık, göz göze bakmadığı, hiç değmediği Mercan ile temas etmesinin bir aracıdır bu anlatımda. Leylan'ın babası Kutsi Karaca bir gün gelip Mercan'ın boğulduğunu haber verdiğinde önce kendini suçlar Leylan. Amcasını çok sevdiği için öldü sanır. Amcasının ölümünden sonra Leylan'ın pişirdiği eşkina ise babasının Mercan'ı yiyormuş gibi hissetmesine neden olan, Leylan'ın bir nevi babasından intikam alma aracı olarak anlatımda belirir. Görünüşe göre Mercan, öldürdüğü balıkla özdeşleşmiş bir şekilde kendisini avcısına hatırlatır. Bu nokta önemlidir, çünkü roman boyunca bir yandan avcının her zaman biraz avına dönüştüğü meselesi ve av ile avcı arasındaki farklı etik ilişkiler gündeme getirilmektedir; bir yandan da insanı ya da insan olmayanı görme ve anlatma biçimlerinin çeşitliliği, sınırları ve etiği irdelenmektedir.

Leylan, Mercan'ın ölümüyle uzun bir süre sustuktan sonra evi terk eden annesi Ecmel'den sonra hissettiği duyguyu “büyüyememek” diye tanımlar. Zamanın geçtiğini giderek yabancılaştığı gövdesinden okuyabildiğini söyler. Öte yandan babasıyla arasındaki mesafe de giderek aşılmaz hale gelir. Babasının kalbinde çelikleşen duygulardan hiç nasibini alamadığını söyleyen Leylan, aralarında az da olsa bir şeyler olduğunu belirtir. O da birbirlerine olan mecburiyetleri ve birbirlerinden ölesiye korkmalarıdır. Leylan babasının donuk gözüne katlanamaz, babası Leylan'ın annesini andırışına. Leylan, sabırla babasının konuşmasını bekler. Amcasına ne olmuştur, annesi neden gitmiştir? Babası konuşmadıkça, Leylan'ın babasını öldürme arzusu ve potansiyeli daha da gerçekleşebilir bir ihtimal olarak belirir ve Leylan bu ihtimalden kaçınmak için her türlü yolu deniyor gibidir. Bir yandan babasıyla arasındaki aşılmaz mesafeyi aşıp ona merhamet gösterebilmek, bir yandan da amcası için adalet sağlayıp kendi var oluş ibresini yaşamsallığa döndürebilmek için, onun hikâyesini dinlemeye de ihtiyacı vardır. Babasına kendi hikâyesini anlattırıncaya kadar, dünyanın türlü gam dizisinden geçtiğini söyler. Kendi eliyle yaptığı şarapla babasını, kendisini ve ilişkilerini iyileştirmeye dair kurguladığı rüyasına baka baka, gözünün başka birinin etinden bakmayı nasıl öğrendiğini anlatır. Her şeyin yerine geçebildiğini iddia eder (s. 132). Peki, gerçekten başka bir varlığın yerine geçebilmek, onu bilebilmek, mümkün olan tüm anlamlandırmaları kuşatabilmek mümkün müdür?

2.2 İnsandan öteye bir özne ve varlık anlayışına doğru

Leylan ile babası arasında bir yakınlık kurulmasına doğru akan süreçte, Leylan'ın diğer varlıklarla olan ilişkisinin romanın başından itibaren nasıl dönüşmeye başladığını çeşitli örnekler üzerinden göstermeye çalıştım. Başlangıçta Leylan'ın tüm derdi babasıyla olan ilişkisi gibiyken, bu yoğunluk başka varlıklarla kurulan ilişkiler sayesinde giderek azalır. Leylan, anne baba ilişkilerinden çekmeye mahkûm, ezeli ve ebedi yaralı özne konumundan kurtarılmaya çalışılır. Anlatıma hâkim olan insanın konumu sarsılmaya ve insan olmayan varlıklar iyice belirginleşmeye başlar. Başka türlü bir varlık anlayışının hâkim kılınmaya çalışıldığı ikinci bölüme doğru yaklaşırken, Leylan'ın anlatısı olabildiğince çok varlığı içine alan bir anlatı dünyasına dönüşür. Bu dünyanın imkânı başka türlü bir dil ve anlatım aracılığıyla araştırılır. İkinci bölüme geçmeden önce, sessizlikleri ve acı çekmeleri itibariyle daha görünür hale getirilen insan olmayan varlıkların anlatımıyla ilgili örnekleri tartışacağım. Bu örneklerin, hangi varlığın hangi ölçüte göre bir yaşamın öznesi olabildiği sorusunu, bunun belirlenmesindeki etik sorumluluğa dair tartışmayı ve her bir varlığın anlam yaratımında rolü olduğunu kabul eden bir öznellik halini en yoğun şekilde barındıran örnekler olması bakımından oldukça önemli olduğunu düşünüyorum.

Bu varlıklardan ilki üzümdür. Leylan'ın üzümle olan ilişkisi, babasını iyileştirmek için şarap yapmaya karar vermesiyle başlar. Leylan, babasının bağımlı olduğu şarabı bilmesi ve anlaması gerektiğine, çünkü onun şarabı yutarken aynı zamanda şaraba bulaştırdığı duygularını da yuttuğuna inanmaktadır. Dâhiliyecinin babasını kısa yoldan alkolik diye teşhis etmesiyle insansız bir bilginin ötesine geçemediğini düşünen Leylan, hastalığı değil, hastayı görmek istediğini belirtir. İçinden Galenos geçen bir kitapla karşılaşması üzerine Leylan'ın hem babasıyla hem

de diğ er varlıklarla olan ilişkisi başka bir hal alır. Galenos'un Hipokrat'a sadakatinin temsili olarak yazdığı metinlerden birinde karşılaştığı cümlenin sarsıcılığından sonra yazılı olan şeylerle kurduğu bağ da dönüşmeye başlar: “Yaratılmış ve yaratılacak olan varlıkların tümünün.../Bu dünyada, dört temel unsurla bağlantısı halen sürmektedir” (s. 46). “Kutsal dördün hükmünde eşsiz bir uyuma erişebilecekken senin mendebur baban, ah zavallı demevi, edepsiz bir şekilde şarap içmekten kaybetti etindeki dengeyi” (s. 49). İşte Leylan, Galenos'un buyurgan şefkati etkisi altında soyunur babasını iyileştirecek olan şarap yapımına. Öyle bir şarap yapmak ister ki, hem mükemmel bir ölçülülük barındırsın, hem de içinde babasını Leylan'a yanaştıracak, Leylan'ı andıran bir kusur mayalansın. Asıl amacı babasını iyileştirmek ve kendini ada halkının gözünde aklamakken, üzümün varoluş biçimi Leylan'ın anlatımının merkezini ele geçirir. Uğursuz bir sessizliğ e gömülü olduğu için, üzümün yaşlı mı genç mi, ölü mü diri mi olduğuna dair herhangi bir anlam çıkaramadığını belirtir Leylan. Üzümle temasa geçebilmek için, onun da zorba bir evde büyüdüğünü hayal ederek ona ancak kendi acısını yansıtabildiğinden söz eder. Üzümü bedensel özellikleriyle bilmeye çalışırken, rüzgâra karşı direnen, direndikçe kalınlaşan varlığının insanın eli değince nasıl iki yönlü bir ömre doğru sürüklendiğ ine dikkat çeker. Hem bir trajedinin içindedir üzüm, hem de bir şölenin. Hem aşağılanmış, hem tapınılmıştır. Şaraba döndüğünde açıklanamayacak bir gizemle insanlaşmıştır artık. Bu nedenle, her defasında üzüme dönmenin gerekliliğ ini vurgular Leylan (s. 42).

Anlatımın bu şekilde kurgulanması, hem Leylan'ın hem de okurun ilgisini Leylan'dan ve babasından uzaklaştırıp, üzüme ve üzümün anlatılış biçimiyle dönüştüğü şeye yönlendirir. Üzümü şaraba dönüştürürken, üzümün nasıl tamamen bambaşkalaştığına ve bunun kendisinde hüzne neden olduğuna dikkat çeker Leylan.

Üzümle birlikte kendisinin de değiştiğini söyler. Bu yorum, insanın özne olarak bir nesneyi değiştirirken etkilenmeden kalabildiği, kerameti kendinden menkul pozisyonunu sarsması bakımından oldukça önemlidir. İnsan dokunduğu şeyden etkilenen, değiştirdiği şeyle birlikte değişip dönüşen bir varlık olarak ele alınmış olur. Üzümü anlatış biçimiyle Leylan da dönüşmüştür. Artık Latife Keşal'ın kedilerinden rahatsız olan, kütüphanesindeki eşyaları ve hayvanları kendisine düşman belleyen halinden iyice uzaklaşmıştır. Babasını affetme ve kendisini onarma sürecinde bambaşka bir dünya inşa etmeye başlamıştır ve bu dünya giderek merkezi insan olmayan bir şekle bürünmektedir. Bu kısım aynı zamanda, edebi bir metnin üretim sürecine olan benzerliğiyle de dikkat çeker. Bir edebi metnin nasıl üretileceği, tadının kokusunun, şeklinin şemalinin nasıl olacağını belirlerken hangi ölçütlerin geçerli olduğu, okuyan üzerinde nasıl bir tesir bıraktığı ve yazarın bu tesir üzerinde ne derece sorumlu olduğu gibi tartışma konularını da akla getirir. Leylan'ın babasını iyileştirmek adına şarap yapmaya başlaması, bu süreçte farklılaşıp giderek çoğalan ilişkiler ağı ve var olma biçimleri, okuduğumuz metnin üretim süreciyle paralellik göstermekte gibidir. Bu üretim süreci yalnızca metni yazanın tekelinde değildir artık. Elimizdeki metin, mümkün olan anlamlandırmaların, birbirinden farklı görme ve algılama biçimleri olan okuyucular tarafından çoğaltılmasına açık bir kurguya ve perspektife sahiptir.

İnsan olmayan varlıkların anlatımı ele geçirdiği bir başka örnek, Leylan'ın bir kış günü taşları dinlemeye kumsala gittiğinde, denize ve taşa dair düşündüklerini anlattığı bölümdür. “Denizin de bir ömrü var” der Leylan. “Taşın da bir ahlakı vardır, evet. İnsankişinin katlanamayacağı durmaklığa içkin bir ahlak kakılmıştır bünyesine” (s. 59). Burada her varlığın farklı bir dünyası ve algılama biçimi olduğuna dair bir kabul söz konusudur. Bu vurgu, Uexküll'ün çoklu öznellik ya da

her farklı canlı türünün kendine has gelişmiş ve özelleşmiş olan algı ve duyumsama becerileriyle kâinata dair kendine özgü bir bakışa sahip olabilme ihtimaliyle ilgili kuramını akıllara getirir.¹³ Leylan bu kısımda insan ve insan olmayan varlıklar için zaman algısının nasıl değiştiğine dair birtakım fikirler öne sürdükten sonra şöyle der:

Her nesnenin özünde insan var. Taştan, üzümünden, denizden aldığım titreşimlerle kitaplardan aldıklarım arasında ne gibi bir benzerlik var diye sorulsaydı, hangi birine baksam sonunda hep kendimi, kendi huzursuzluğumu görüyorum diye yanıtlardım sanırım. Öte yandan kitap ile doğa arasında aşılmaz bir uzaklık vardır. Doğa, insanın doğusunda kalan, zamandan arındığımız zamansız bir kıtadır. (s. 62)

Bu yorumun, doğanın insan karşısında yüceltilip romantikleştirilme tehlikesi barındırdığı söylenebilir. Ancak, başka bir varlığın yerine geçme, onu bilme ve anlama konusunda insanın sınırlılığını hatırlattığı için oldukça önemlidir. İnsanı tüm anlamları kuşatıp kendi dışındaki varlıkları bilip anlama kudretinden soyunduran bu yaklaşım, Derrida'nın (2008) kedisinin karşısına geçip kendisine kim olduğunu ya da o anda kimi izlediğini sorduğunda, kedisinin bakışıyla karşılaştığı sessizlik anında hissettiği ve "çıplaklık" olarak adlandırdığı eşsiz deneyime benzer (s. 4). Bu deneyim Derrida'ya göre "benliğin istemsiz ifşası, bir tür pasiflik halidir" (s. 11). Derrida, bu çıplaklık anlarında, kendisine her türlü şeyin olabileceğini belirtir (s. 12). Leylan da bu bölümde yalnızca taşın varoluş hali üzerine düşünmez. Taşa doğru yoğunlaşan düşünceleri eş zamanlı olarak kendine doğru da yönelir. Bu karşılaşma anında bu iki varlığın, hem aralarındaki sınırlar bulanıklaşacak denli bir yakınlıkta bulunduğu, hem de aralarındaki bu uzaklığın aşılmaz bir nitelikte olduğu hissettirilir.

¹³ 20. yüzyılın en büyük hayvanbilimcilerinden ve ekolojinin kurucularından biri sayılan Baron Jakob von Uexküll, hayvanların yaşadıkları çevreyle ilgili araştırmalar yapmıştır. Onun çalışmaları hayata ilişkin bilimlerde her türlü insan merkezci bakış açısının terk edilmesini ve doğa imgesinin insan ölçütünden arındırılmasını ifade etmektedir. Uexküll, sık sık, belli bir hayvan öznenin, bulunduğu çevredeki şeylerle kurduğu ilişkinin, bizim insani dünyamıza bağlı nesnelere kurduğumuz ilişkiyle aynı zaman ve mekânda gerçekleştiğini düşündüğümüzü belirtir. Bu yanılsama, bütün canlıların bulunduğu tek bir dünya olduğu kanısına dayanmaktadır. Uexküll ise, bu şekilde tek bir dünyanın ve bütün canlılar için tek bir zaman ve mekânın olmadığını göstermiştir. Güneşli bir günde yanımızda uçtuğunu gördüğümüz arı, yusuftuk böceği ya da sinek bizim onları gözlemlediğimiz şekilde hareket etmemektedirler ve bizimle -ya da kendi aralarında- aynı zamanı ve mekânı paylaşmazlar. (Agamben, *Açıklık: İnsan ve Hayvan* içinde, s. 45).

Leylan'ın karşılaştığı varlıklarla arasında duyduğu bu aşılmaz uzaklık onda zaman zaman nedenini anlayamadığı bir hüznü neden olur. Bu durumun insanın tüm diğer var olanlar karşısındaki egemenliğini ve biricik pozisyonunu tehlikeye atan bu tekinsizlik halinden kaynaklandığı öne sürülebilir ancak hüznün romanın geneline hâkim bir ton olduğu söylenemez. Bu romandaki hüznün, içinde bir tür neşe de barındıran, ölümlülük karşısında hayatın döngüsellliğini kutlayarak varlığın sınırlarını insan ve hayvan olmanın ötesine taşımaya çalışan bir tür savaş hali gibidir. Düşünme eyleminin kendisini bir savaş hali olarak tanımlayan Derrida'ya göre, “Hayvan bize bakar ve biz onun önünde çıplağızdır. Düşünmek muhtemelen orada başlar” (s. 29). Leylan'ın anlatımı boyunca, dilini ve öteki varlıklarla karşılaşma anlarında duyumsadıklarını bir tür düşünme mücadelesine seferber ettiği söylenebilir. Leylan, bu mücadele sürecinde, kendisini diğer var olanlardan ayıran özne anlayışından giderek uzaklaşır. Öteki karşısında duyduğu derin kırılma hissi, “ben” ve “öteki”, “insan” ve “hayvan” gibi iki uç arasında bölünmez bir sınır çizen halden uzaklaşır. Bunun yerine, Derrida'nın bahsettiği, “hem birbirine dolanmış hem de kırılmış durumda olan çoklu ve heterojen bir ilişkiler yumağına dönüşür” (s. 31).

Bu doğrultuda odaklanacağım son örnekte Leylan, babasına adadaki hayvanların neler çektiğini anlatır. Bu kez hiçbir hayvanın hayvanlığına dokunmadan yaşanan gerçeği bütün çıplaklığıyla anlatmaya çalıştığını söyler. İnsanlar yüzünden hayvanlar arasındaki adaletin nasıl yavaş yavaş bozulduğunu göstermeye çalışır. Çekirdek kabuğu ve bisküvi ambalajlarıyla dolu çöp yığınlarında kargaların nasıl kontrolsüzce ürediğini, çoğalan kargaların bağlara, insanların ellerindeki ekmeklere, kedi yavrularına dadandıklarını; sadece yazın adada kalan kentlilerin sevecenlikle sahiplenip çoğalttıkları kedilerin, kentliler gittikten sonra nasıl açlığa terk edildiğini, hayatta kalmak için kediler arasında nasıl kanlı bir mücadele başladığını; sivri zekâlı

bir kentlinin bağa dadanan tarla farelerinden ve gelinciklerden kurtulmak için adaya tilki getirmesiyle gittikçe çoğalan tilkilerin kümes hayvanlarına saldırmaya başlamaları üzerine bu sefer devasa köpeklerin getirilişini, ama bir süre sonra giderek azgınlaşan ve çoğalan köpeklerle başa çıkamayan belediyenin köpeklerin bazılarını zehirli kıymalarla nasıl yavaş yavaş öldürdüğünü, genç ve soylu olanları kısırlaştırıp yaşlı, sakat ve kırma olanları adanın dört mil açığındaki kayalıklara götürdüğünü anlatır. Ancak ne kadar denediyse de Leylan insan bakışı olmadan bir hayvanı anlatmayı beceremediğini belirtir. “Onlar bize günahımız kadar yakındı. Yarı insanlaşmış, yarı mitleşmiş varlıklardı. Her birinin yaşadığı hazin serüven bir insan hikâyesiydi sanki. Hayvanlara hayvanlıklarını teslim edemeyişim bundandı. Kendime benzettiğim içindi hepsini. Oysa tek bir kahraman çıkaramamıştım içlerinden” (s. 106). Bu örnekle birlikte, şu ana kadar incelediğim diğer örneklerdeki varlıklar arasında sadece acı çekebilir, kırılğan ve sonlu olmaları bakımından bir ortaklık kurulmuş olmaz, aynı zamanda bazı varlıkları diğerlerine göre daha incinebilir yapan yapıların ilişkiselliğine de dikkat çekilmiş olur.

Acı çeken köpeklerin çığıllıklarına birlikte tanık olmak, Leylan ile babası arasında duygulanımsal bir ortaklık kurulmasını sağlaması bakımından oldukça önemlidir. Köpeklerin acı çığıllıklar ve sessiz dinleyiciler eşliğinde ölüme terk edilmişlerine birlikte tanıklık etmeleri, babasının konuşmaya başlamasını tetikleyen bir unsur olur. Babasının kendi çocukluğuyla ilgili anlattığı hikâye, daha önce hayvanın hayvanlığına dokunmadan bir hikâye anlatma iddiasında olan Leylan’a, hayvan ile başka türlü bir ilişkilene biçimini daha olabildiğini gösterir. Bu hikâyeye göre, Kutsi Karaca’nın babası Ensar Karaca güreşmek için adayı mevsimsel olarak terk edip anakaraya gider, her dönüşünde de evine kıymetli bir şeyler getirmiş. Bir gün oğluna genç bir at hediye etmiş. Paşaların kendisine sunduğu on iki atın içinden en

güzelini seçtiğini övünerek anlatmış oğluna. Atın sağlıklısının nasıl anlaşılacağına dair verdiği bilgilerle oğluna hem en makbul ata hem de böyle hikmetli bir babaya sahip olma sevincini yaşatmış. Üç yıl boyunca hiçbir adı ve betimi atına layık bulamayan Kutsi Karaca'nın atını evcilleştirebilmek için ona bir ad vermesi gerekmiş ve sonunda ona kendi adını vererek kibrini parlatmış. At büyüdükçe, kusurları da belirmeye başlamış. Anlaşılmış ki bu at, solakmış ve yalnızca gece görebiliyormuş. Zamanla, yeleleri yoluk yoluk kalmış, kuyruğu köpekkuyruğu gibi incelmış, nal tutmaz, önüne geleni dişleyen huysuz bir varlık olmuş. Kutsi Karaca artık atından utanıyormuş. Kimi zaman atına ad vermekle hayvanı hayvanlığından etmekle gocunmuş, kimi zaman hayvanın kusurlarından kendine pay biçmiş ve her gece Allah'a yalvarmış ya atını öldürsün ya da kendisinin canını alsın diye. Kutsi'nin kederinin göğsünden ancak böyle çıkacağına inanmış. Tüm bunlar olurken, kocasının uzun süreli yokluklarından bezen annesi bir gün küçük oğlu Mercan'ı ve satmak üzere Kutsi Karaca'nın atını da yanına alarak adayı terk etmiş. İşte bu yüzden Kutsi Karaca, atının kusurlarının da kendi üzerine kaldığına inanırmış. Öte yandan, babasının güreşçiliğine dair anlatılan ihtişamlı hikâyelerin aksine onun vasat bir pehlivan bile olamadığını öğrendikten sonra Kutsi Karaca artık, hem babasının kandırdığı hem de annesinin geride bıraktığı bir oğul olmuş.

Leylan'a göre bu hikâye, hem o güne değin dinlediği, hayvandan hayvanlığı esirgenmemiş gerçek bir yaşam hikâyesidir; hem de Leylan'ı babasıyla acı çekmeleri üzerinden yakınlaştırmıştır. Leylan, babasıyla ilgili gerçeği nasıl öğrendiğini sorunca Kutsi Karaca, ona en büyük hayalini, onun gibi bir güreşçi olmak istediğini, söylediğinde Ensar Karaca'nın gerçeği söylemek zorunda kaldığını belirtir. İşte bu andan sonra Leylan babasının anlattığı hikâyeyle nasıl ilişkileneceği konusunda tereddüt etmeye başlar. Mercan'ı öldürmekten ve annesinin evi terk etmesinden

sorumlu tuttuğu babasına gerçeği itiraf ettirip onu yargılama gayesindeyken, babasının anlattığı hikâye ona babasını yargılama sürecinin ne kadar çetrefilli bir yol olacağını gösterir. Bu yüzden hiddetten merhamete kadar farklı duygular arasında gidip gelir Leylan. Ensar Karaca'nın oğluna gerçeği neden itiraf ettiğiyle ilgili sorgulamalara girerek, Kutsi Karaca'nın bu hikâyeyi kendisine neden anlattığına dair bir cevap bulmaya çalışır aslında. Leylan'a göre Ensar Karaca, ya af dilemek için anlatmıştır, ya da oğlunu bir kez daha kandırıyordur. Leylan ikinci ihtimale inanmak istemektedir. Sevgisini, hayranlığını ve kızgınlığını emmiştir oğlunun. Geriye bir merhamet kalmıştır. Ondan merhamet görmek için, yarasını göstermesi gerekmiştir. Leylan, Ensar Karaca'nın bu gösterişli yalanla şimdiyi nasıl taçlandırdığını, gerçeğin her anımsanıŖta pullanan nasıl değişken bir dünya olduğunu düşünür. Oysa nefreti daimdir Kutsi Karaca'nın, onu yaşamın tam orta yerinde, capcanlı görebiliyordu artık Leylan ve babasına yönelik kendi duygusuna da dokunuyordu aynı zamanda.

Leylan, geçmiŖi öğrenmek isterken şimdiye kavuşmayı arzulamıştır ama babasının hikâyesiyle birlikte geçmiş, şimdi, gerçek gibi kavramların muğlaklığında sarsılmaktadır. Kendisinin babasına duyduğu nefretle babasının kendi babasına duyduğu nefret ve bu nefret duygusunun ikisinde de tetiklediği acı üzerinden ortaklaşmışlardır artık baba kız. Peki, bu duygu ortaklığıyla ne yapacaktır Leylan? Öfke, acı ve çaresizlikle sorar: “İç içe geçen matruşkaların hazin yalnızlığı hiç çıkmayacak mı bağrımızdan? Bir bağra nasıl sığar evrensel bir acı?” Anlattığı hikâyeyle birlikte babası da, toplumsal mekanizmalar tarafından ötekileştirilen, elenen, suskunlaştırılan romandaki diğer varlıklarla ortaklaşmış olur.

Her Ŗey olması gerektiği gibiydi belki. Bütün düzenek aynı. Evdeki herkesin içeriği birbirine benzeŖ. Herkesin üst benliği bir öncekiyle bağlantılı... Ortak bir hikâyeyi yineleye yineleye gömüyorduk birbirimizi... Hiçbir yere gitmeden yapıyorduk bunları. Yeni bir Ŗey yaşamadan. Tuhaf bir durağanlığın içinde başkasının acısına kapılarak görebiliyorduk dünyayı. O halde nasıl? O halde nasıl biliyorduk eşsizliğimizi? (s. 117)

Annesinden de babasından da yeterince ilgi görememekten mustarip Leylan, annesiyle ilgili daha çok şey öğrenmeden ve babasından doğru düzgün bir yakınlık göremeden, günbegün onun ölümüne tanıklık eder. Can çekişen, karşısında ağrıyı cisimleştiren babasının ağrısından ötesini göremezken Leylan, var olmaya ve ölüm deneyimine dair düşüncelere dalar; babasının ölüm deneyimini “sözsüz bir hakikate eğilimli, evrenin tam merkezinde, teklik hayalini canının içinde deneyimliyor olmak” şeklinde tarif eder (s. 140). Bu ölüme tanıklık etmek dışında elinden bir şey gelmeyeceğini bilse de, babasının ölümü deneyimlemekte olan gövdesine bakarak onun deneyimini arzular ve kurgular:

Can çekişen evrensel bir gövdede birleşip göğe yükselmek, uzayın derinliklerine yükseldikçe buharlaşıp genişlemek, genişledikçe soğumak, tanelere ayrışıp kristalleşerek toprağa düşmek istiyorum. Harmanlanacağım evren tek mi, bilmiyorum. Sonsuz olup olmadığını da. Şu an için bütün veriler tek ve sonsuz olduğunu gösteriyor. Düşünüyorum da, ruhuyla baş edemeyen insanın, çıldırtan bir sonsuzluk algısıyla ölüm kaygısına boğularak yaşamasına karşın, düşe kalka çarmihini sırtında taşıması, gözünde büyüttüğü evreni kendisine indirgemesinde saklı olsa gerek. (s. 140)

Bu ağrı kümesini izledikçe, tekliğe kavuşma arzusunun babasını mı yoksa kendisini mi ele geçirdiğini kestiremediği bir yeredir artık Leylan. Hem kendi bütünlüğünü yitirme duygusuyla başa çıkabilmek hem de babasına ilk ve son kez merhamet edebilmek adına ağubozan bir hikâyeye anlatmaya başlar ona. Kendi dışında kuracağı başka bir bütünlüğe kavuşabilecekleri bir yer olarak tarif eder Leylan bu hikâyeyi. İlk bölümü sona erdiren bu kısımda Leylan, birbirine değen bedenler ve yaşamlar ile dönüştüğü ve parçalanarak çoğaldığı deneyimlenen özne anlayışını, ikinci bölümde farklı bir boyuta taşıyacağıнын sinyalini vermiş olur.

2.3 oğalan öznelerden hikâyenin zneliğine

İlk bölümden beri süren etik ve adalet arayışı ikinci bölümde de devam eder. İki bölüm için de aynı dertten doğan soruların ön plana çıktığı görülür. Bir varlık “kendi” dediği şeyi “teki” dediği şeyden nasıl ayırabilir? Bu ayırma çabası onu nasıl bir etik sorumlulukla baş başa bırakır? Bir varlık diğerleriyle acı çekebilir olmaları bakımından nasıl ortaklaşabilir, diğerinin acısını nasıl anlayabilir ve anladığını düşündüğü şeyi o varlık adına nasıl dile getirebilir? Onu dile getirirken, kendi varlığını ve diğerinin varlığını nasıl konumlandırır ve bu doğrultuda nasıl “daha etik” bir ilişki geliştirebilir? İlk bölümde Leylan, bu soruların yanıtlarını arıyordu. Bu arayış sırasında, hem insanlarla hem de insan olmayan varlıklarla farklı ilişkileniş biçimlerini rneklendirmişti. İnsan olmayana bakış, kategorik bilgi düzeyinden sadece bedenine duyumsattığı kadarına, kendisine benzerliğinden çağrıştırdığı diğer şeylere ve en son acı çekmelerine tanıklık etmeye kadar bir dizi yoldan geçmişti. Ancak babasının hikâyesine kadar, başka bir varlığın acı çekişi direkt bir temas vasıtasıyla anlaşılmaya alışılmamıştı. Romanın ilk bölümünün anlatı dünyası, başka varlıklara ve öznelere ev sahipliği yapmıştı, varlıklar ve öznelik halleri giderek çoğalmıştı. İkinici bölümün anlatı dünyası ise, ilk bölümde çoğalmaya başlayan öznelere yenilerini ekleyerek, çoğulluğunu kaybetmeden ama özne olma halini Leylan’dan hikâyenin kendisine doğru yönlendirmektedir. Bu bölüm, içinde geçen olaylar, karakterler, anlatımın yapısı ve dili bakımından ilk bölümden birtakım farklılıklar gösterir. Leylan’ı ikincici bölümde farklı bir ilişkileniş ve anlatım biçimine yönlendiren asıl şeyin, babasının acısına ve ölümüne tanıklık etmesi olduğu söylenebilir. Başkasının acısına veya ölümüne tanıklık etme halinin oldukça belirgin olduğunu gördüğüm ikincici bölümde, ilk bölümde sürdüğüm izi takip ederek, bedenli, incinebilir ve sonlu olma halleri üzerinden ortaklaşan varlıkların anlatım biçimlerine

odaklanacak, buradaki anlatım biçimlerinin ilk bölümdeki anlatım biçimleriyle olan benzerliklerini ve farklılıklarını anlamlandırmaya çalışacağım.

Üçüncü tekil bir anlatıcının anlatımıyla başlayan bu bölüm, bize karakterleri tanıtır önce: Tek gözlü bir oğlan, ince bir adam ve adı Yaşur olan yılgın bir at. Burada anlatıcının sadece atı adıyla tanıtması dikkat çeker. At adını nasıl ya da ne zaman almıştır hiçbir zaman belirtilmez ama yolculukları sırasında atın adını alıp bir ada kavuşan varlık, tek gözlü oğlan olur. İnsanın isim vererek, tahakküm altına almaya çalıştığı hayvan algısı, böylece tersine çevrilir. Bu ayrıntı, ikinci bölümdeki varlık anlayışını, ilk bölümden belirgin bir şekilde ayırır. İlk bölümde, Latife Keşal’ın kahve falında sembollere indirgediği, Leylan’ın babası Kutsi Karaca’nın sakat gözünün sorumlusu olarak lanetlediği ve ada halkının sorumsuzluğu yüzünden ölüme terk edilen hayvanlarla bu bölümde, başka türlü bir ilişkilendirme modelinin inşa edileceğinin ilk işareti verilmiş olur.

İkinci bölüm, tek gözlü oğlanın babasının ölümünden sonra hem kendisiyle hem de babası, annesi, Yaşur ve yolculuk sırasında karşılaştığı diğer varlıklarla kurduğu ilişkilere ve onların anlatım biçimlerine odaklanmaktadır. Babasının ölümünün ardından yasıyla ne yapacağını bilemeyen tek gözlü oğlan, sakat gözüne bakmaktan kaçınan, sonradan adının Ecmel olduğu belirtilen, erkek kılığına girmiş kayıtsız bir anneyle nereye varmaya çalıştıklarını bilemez halde bir yolculuğa çıkar. Annesinden göremediği yakınlığı atı Yaşur ile kurmaya başlar ama aynı zamanda annesiyle olan ilişkisini onarmaktan da asla vazgeçmez. Anlatıcı, oğlanın kusurlu olduğunu ilk kez annesi onun gözüne baktığında fark ettiğini bildirir, ama oğlanın buna dair ne hissettiği üzerinde yoğunlaşmayı tercih etmez. Daha ziyade, oğlanın zihnine konuşularak, onun Yaşur’un giderek yaşlanması karşısında ne hissettiğiyle ilgilenir: “Yıllarca itilip kakılmasına, tırnaklarını çatlatan dar nallara, sırtına vurulan

onca yüke ses çıkarmadan itaat eden bir at o kanlı gözlerini küskünce gözüne diktiğinde oğlanın, onun yüreğini delebilmüş miydi? Ya da bir at birdenbire çamur rengi bir kedere dönüşmüş müydü?” (s. 153). Oğlanın, “kusuruna” bakamayan insanların tersine, “sakınmasızca gözlerini yüzüne odaklayan atların, kedilerin, köpeklerin göz bebeklerinde beliren, gizemini çözemediği yabansı ve uzak anlatımlardan başka, gerçek bir bakışla karşılaşmanın buruk sevincini gözüne yazmış olduğunu” vurgular (s. 157). Anlatıcı odaklanmayı seçtiği bu gibi örneklerle oğlanın acısını derinleştirip kapanmayacak bir yaraya dönüştürmektense, onun “kusur”unun ardındaki başka türlü güçlere ve onarıcı ilişki biçimlerine odaklanmayı tercih eder:

Öte yandan, renklere ve ışığa içkin olağanüstü bir görme gücü vardı bu sağgözün. Bütün renklerin, ışık kırılmasından ibaret büyüleyici birer göz yanılması olduğunu düşününce, sağgöz bu yanılmayı aşmakla kalmaz görüntüdeki çarpıcı zıtlığı hemen yakalardı. Sözgelimi gövdeyi eriten acının şakaklarda nasıl gezindiğini anbean algılayan eşsiz bir duyargaydı. (s. 158)

Bu gibi onarıcı ilişkiler vasıtasıyla “kusurlu” addedilen varlıkların ortaklaştırıldığı bir duygulanım ve düşünme alanı yaratmayı hedefler gibidir. Böyle bir yaklaşımla bu bölüm, ilk bölümdeki “yaralı” ilişkilerden ve “kırılğan” öznelere farklı bir rotada ilerlemektedir.

Bedensel olarak kusurlu, hastalıklı, makbul olmayan gibi anlamları dönüştürme çabasını yalnızca oğlanın tek gözü üzerinden yapmaya çalışmaz anlatıcı. Oğlanın, erkek kılığına giren annesiyle ilgili önyargılarını ve kadın ya da erkek, bedenli olmaya dair kalıpları farklı ilişkileneş biçimleri aracılığıyla dönüştürmeye çalışır. Erkek kılığına giren annesini ilk başlarda “hızla çirkin bir şey oluyordu. Kadınla erkek arası bir garabet!” şeklinde betimleyen anlatıcı, Ecmel’i uzun bir süre katılığı, acımasızlığı ve kayıtsızlığıyla oğlanın bakışına odaklanarak anlatmayı tercih eder. Ancak, anne oğul arasındaki ilişkinin biçimi değiştikçe, anlatıcının Ecmel’e yaklaşımı da dönüşür. Anlatıma dâhil edilen detaylarla Ecmel’in kocasının ölümünün

ardından yollara düşmesinin bir zorunluluktan kaynaklandığı anlaşılır. Altın çıkarma madeninde çalışan adam, evini geçindirebilmek için gizlice yuttuğu ve acılı yollarla bedeninden çıkarmaya çalıştığı altınlardan dolayı hastalanarak ölmüştür ve Ecmel kocası öldükten sonra bu topraklardan göçüp kendi memleketine gitmek üzere yola çıkmıştır. Onu yolculuk boyunca kılık değiştirmeye zorlayan koşullara dikkat çeker anlatıcı. Burada, Ecmel’i sadece bedensel olarak kadın olduğu için bile daha incinebilir kılan mekanizmaların, ilk bölümde Leylan’ı kıllarını aldırma zorlayan mekanizmalarla birlikte aynı ataerkil düzenin parçası olduğunu fark etmek önemlidir. Ecmel, oğluyla birlikte hayatta kalabilmek uğruna kılık değiştirmek ve erkek gibi davranmak zorunda kalmıştır. Bu durumun oğlunda açtığı yaranın ardında yatan nedenlerin de aynı yerleşik düzenden kaynaklandığını fark etmek gerekir. Toplumsal cinsiyet kodlarının kadına yüklediği anne olma, duygusal olma gibi roller içselleştirildiği için, oğlan bu durumla kolayca yaralanabileceği bir ortama doğmuştur zaten. Ancak, ikinci bölüm boyunca oğlanın annesiyle olan ilişkisini dönüştürebilmesi için imkânlar yaratılır. Bu dönüşüm üzerinde hem insanlar arasındaki, hem de insan ile insan olmayan varlıklar arasındaki ilişkiler eşit derecede belirleyici olur. Oğlanın, babasının ölümüyle başlayan ölüm ve varoluş algısı, yolculukları sırasında karşılaştığı ölümle ilgili çeşitli deneyimler sayesinde farklı bir boyut kazanmaya başlar.

Önce kendi ölümüne yaklaşır oğlan. Ormanda aç, susuz, uykusuz uzunca bir süre dolaşmaktan tükenmişken karşılaştıkları yırtıcı bir hayvanın karşısında, artık acıya ve mücadele etmeye dayanacak gücü kalmadığına inandığı gövdesiyle o hayvan tarafından öldürülmeyi arzular. “Kendi gövdesini kocaman bir hayvanın dişlerinde parçalanırken gördüğünde, o yaban zalimliği nasıl da olgunlukla kabullenebildiğini; ölümün en soylusunu tadarak arkasında yas bırakmadığını

anlatacağı” (s. 190). Oğlanın ölüm hayali, annesiyle hayvanın birbirlerinin yaşam gücünü tartıp birbirlerine hayatlarını bağışlamalarından sonra dağılır. Hayvanın yok oluşundan sonra oğlandaki ölüm arzusunun yerini huzur dolu bir esrime alır. Yaşıyor olmanın sevincinden sersemlemiş halde anlam patlaması yaşıyor şeklinde tarif edilir anlatıcı tarafından. Bu kontrolsüz sevincin tesiriyle ölümsüzlüğün olasılığına inanıp, asla babası gibi olmayacağına, ölmeyeceğine kendini inandırır. Ancak, bir süre sonra bir dereye gördüğü yansımasıyla “kusurunu” görüp ürpertiyle susar, ölümlülüğünü tekrar hatırlar. Bu yüzleşme anında iki düşünceye bölünür oğlan. Bir tarafı felaketini ve sevincin boşunalığını görmekle babasının bin değişik hüznünü ve ölümünü taşır; diğer tarafı ise ölümlü bedenine, kusurlu saydığı gözüne övgüler düzer. Anlatımda, bu ikinci sese kulak verilir. Romanda hâkim olan fikir ve duygu, oğlana seslenen ikinci tekil anlatıcı seçimiyle bu ikinci sesin rotasına doğru çevrilir:

Ey! Yarı körlüğü şaşılığa vardıran gözbağcı! Doğanın kendiliğindenliğini, içinde kötülük olmayan saf bir eylem olarak gördükçe, bir nehrin en kolay akışı bulmak uğruna kaç porsuğun yuvasını yıktığını ve onun kendi yatağını yaratırken nasıl da fena, karşı durulmaz bir düşünce kurduğunu görmezden gelip yürürken sen, dünyanın durduğunu sanıyor, umutla huzuru arıyorsun... (s. 198)

Oğlana ölümsüzlüğün, kusursuzluğun boşunalığını anlatmaya çalışan bu ses, insanı doğadaki tüm varlıklarla ölümlülükleri ve sınırları bakımından ortaklaştırır. Oğlanın aradığı huzuru yadsır; huzursuzluğu “bilgenin biteviye sancısı” olarak tanımlar ve çağrıda bulunur oğlana:

Boşuna meraklardan arın. Uydurma duygusallıklarla oyalama beni. Bir yalan söyleyeceksen ihtişamlı olsun. Yalnızca kendin için değil, keskin sorumluluğu etinde taşıyan bütün karamsarlar gibi, hepimiz için söyle. Kimse kuşku duymasın inandıklarından. Etkileyici bir yalan, yalancısı ölene değin yalanlanamayan, eksik bir doğru, büyüleyici bir aydınlanmadır. Eksil Sağgöz! Ağlayışınla oyalama nehri. (s. 199)

Bu çağrının, oğlanın var olma biçimine yönelik olduğu kadar, arzu edilen edebi metnin formuna yönelik de bir tarif olduğunu öne sürmek yanlış olmaz. Buradaki

anlatıcı, anlatımını numaralandırılmış vecizeler halinde kurgulayarak, yerine geçtiği öznellik pozisyonuna yönelik bir form bulmak gibi bir derdi de olduğunu göstermiş olur.

Oğlan ikinci kez ölüme yaklaştığında, kardan ve soğuktan donmak üzeredir.

Önceki deneyiminde, hayvan tarafından öldürülmenin sadece şanlı itibarına

odaklanan anlatıcı, bu sefer ölüm sırasında bedenini duyumsadıklarını kurgular:

Ayakları hissetmemek, gittikçe ağırlaşan giysilerin ıslaklığı, etin taşlaşarak çürüye durması ne derin bir hazdı; müziksiz bir uğultunun içinde, iç içe geçen kemiklerle tortop yuvarlanmak böyle, yuvarlandıkça damarlarında ilerleyen kızışmayı, yaşama içkin abartılı bir sevginin işareti saymak ve sevginin her türünü çökkün bir dilencinin yakarısı denli bayağılaştırmayı bırakıp kar soğuşuna ağırbaşlılıkla boyun eğmek... (s. 220)

Ölüm anında yaşanabilecek bedensel deneyime odaklanan anlatıcı bu sefer, oğlanın onu öldürmek üzere olan kar tanesi olup düşme arzusunu dile getirir. Kar tanesinin pozisyonundan da anlatmaya başlar. Şiir formunda kurgulanan bu anlatı, Yaşur'un ve Ecmel'in akıbetini haber verir önceden. Yaşur'un canını hiç ağrı çektiirmeden alacağını, Ecmel'in ise hiç merhamet göremeyeceğini, o aşkın iradesini ve inadını mecburen bırakacağını haber verir.

Kendine kardeş bellediği Yaşur'un ölümü ise oğlanın hayatında başka bir dönüm noktası olur. Atın bu zamansız ölümüne lanet okuyan annesinin ölüm karşısındaki tavrını gözlemler oğlan. Atın ölümünü hemen kanıksayan annesinin soğukkanlılığına hayret eder. "İnsan değil taş!" diye düşünür. Oğlan ise, ölmekte olan Yaşur'un başını okşar, onun sıcaklığını duyumsar. Tam bu sırada bıçağını çıkarıp Yaşur'un sağrısına saplayan annesinin "hunharlığı"ndan gözünü alamayan oğlan, Yaşur'un kesik gövdesinden yayılan ılıklıkla hazla karışık bir duyguyla kendinden geçer. Annesi oğlunun kolunu kavrayarak onu Yaşur'un gövdesinin içine doğru iterken, oğlan annesinin bükülmez bakışlarının ilk defa duygu dolu olduğunu fark eder. Bu ana kadar annesinin davranışlarıyla ilgili peşin hükümlere kolayca

varma eğiliminde olan oğlanın, annesiyle farklı bir ilişkilene biçimine girmesiyle neyin doğru neyin yanlış olduğuna dair algısı da muğlaklaşmaya başlar. Bir yandan atın gövdesinden ağzına dolan kan midesini bulandırır, diğer yandan annesiyle ağız ağıza olmanın sevincini de yaşar. Üçüncü tekil anlatıcı bu anı, “birlikte derin bir yaraya gömülmek” şeklinde betimler. Leylan ve babası nasıl köpeklerin ölümlerine olan sessiz tanıklıklarıyla ortaklaşp yakınlaşmaya başladılarsa, burada da anneyle oğul atın ölümüyle ilişkilenemeleri üzerinden yakınlaşmaya başlarlar. Ancak burada hayvanın ölümü, paylaşılan tanıklık üzerinden sadece insanları birbirine yaklaştırmayı itibariyle konu edilip işlevsel kılınmaz. Anlatıcı, anneyle oğulun Yaşur’a göre biçimlenen gövdelerine bakarken, oğlanın ne hissettiğindense Yaşur’un ne hissettiğine odaklanmayı tercih eder: “İçine girdiklerinin farkında mıydı Yaşur, bunu bilmekten mutlu muydu?” (s. 230).

Yaşur’un ölümüne tanıklık kar tanesinin anlatıcılığıyla aktarılır. Bir hayvanın ölümü karşısında insanın tavrını eleştiren bir üslupla kar tanesi, Yaşur’a insanlar olmadan ölmesini tavsiye eder. İnsanların Yaşur’un ölümü üstüne kafa yormasını, onun kimselere ilenmeyen soylu ölümüyle umarsızlığın soğuk denizinde yapayalnız kalmalarını temenni eder. Böylelikle, Yaşur’suzluğun ne değersiz bir an olduğunu ve gençliğinden beri her horlanmaya bu güzelim ölüm uğruna boyun eğdiğini anlayacaklarını düşünür. Yaşur’u ölüme, “üstlen onların acılarını, yaralarıyla şifa bulsunlar” diyerek uğurlar (s. 227). Anlatıcı, atın ölümüne duyduğu saygıyı, kendi hayatını her şeyin üstünde tutarak hayvanın ölümüne kayıtsız kalabilen insan merkezli bakışı sorunsallaştırarak göstermeyi tercih eder. İnsan kendi ölümünü deneyimleme noktasına geldiğinde, etik anlayışının nasıl sonlu olabildiği gerçeğini bir kez daha hatırlatmış olur böylelikle. İnsanın kendi hayatı söz konusu olduğunda, başkasının ölümü karşısındaki aldırışsızlığını ifşa eden bu eleştirel tonla beraber, etik

üzerine düşünmenin ve karar vermenin zorluğu meselesi de tekrar gündeme gelir öte yandan. Ecmel, hayatta kalabilmek ve oğlunu hayatta tutabilmek için atı öldürmek zorunda kalmıştır. Bu davranışın kendisinin de başka türlü bir etik sorumluluktan kaynaklandığı iddia edilebilir. Atın ölümü ve annesiyle yakınlaşma anı, oğlanda iki farklı duygulanıma neden olabilecek türden bir olaydır. Oğlan, kendine kardeş olarak gördüğü atın ölümü karşısında hissetmesi gerekenle kendisinde yara haline gelen, anne ilgisinin eksikliğinin giderilme ihtimalinin yarattığı duygulanım arasında kalır. Oğlanı odak noktasına alan anlatıcıdan, kar tanesi pozisyonundaki anlatıcıya geçiş yapılmasının ardında yatan neden, oğlanın bu iki farklı duygulanım arasında tercih yaptığı bir pozisyon yaratma zorunluluğundan kaçınma çabası olabilir. Tüm bu karar verilemezliğe rağmen, kar tanesinin anlatımında bu sahnenin gerekliliğine dair umut dolu bir üslup sezdirilir. “Yaşur’un, kürküne karşın insanı baştan ayağa çırılçıplak hissettiren gövdesinin, karların içinde dokunaklı bir biçimde uzanırken ve derisini geren kaburgaları bir dokunuşta dışarı fırlayacakmışçasına belirirken, bu görüntünün bir vicdanı yumuşatma olasılığını” hayal eder anlatıcı (s. 228). Atın ölümüne odaklanılan bu kısımda, neden insanların ölümünün insan olmayan varlıkların ölümünden daha önemli bir mesele olması gerektiğine dair bir sorgulama söz konusudur. Bu sahneyle birlikte, kimin yas tutmaya değer olup kimin olmadığını belirleyen mekanizmaların aşındırılması arzulanmakta gibidir.

Bu bölümde, oğlanın babasının, atın ve kendi ölümüyle kurduğu farklı ilişkileneş biçimleri üzerinden, yas tutmaya ve etik olana dair kalıplaşmış yargılara farklı bir bakış açısı getirilmeye çalışılır. Babasının ölümüne tanıklık eden oğlanın bedeninin, babasının cansız bedeni karşısında sarsılmasını, “sahip olduğu bütün duyargalar, o kimyası bozuk merhamet duygusunu nasıl taşıyacağını, birbirine nasıl iletteceğini bilmiyordu” (s. 173) şeklinde tarif eden anlatıcı, oğlanın babası karşısında

ağlamayışını merhametsizliğe indirgemektense, annesinin yasını görmediği için ne yapması gerektiğini bilememesi şeklinde yorumlar. Yas tutmaya dair olan bu kısım, duygulanımların bir performans süreci olduğunu ve tekrar mekanizmasıyla yerleşik hale geldiğini ima etmesi bakımından önemlidir. Ancak romanın sonunda öğrenilir ki, Ecmel kocasının bedenini parçalara ayırarak, bütün yolculuk boyunca kendi memleketinde gömmek üzere taşımıştır. Bu yolculuğun, bir tür “yası askıya alma” hali olduğu düşünülebilir. Bu sırada, ölen kişinin bedenine saygının oldukça önemli olduğu yas tutma pratikleri de dönüştürülmüş olur Ecmel aracılığıyla. Ayrıca, yolculuk boyunca hiç konuşmayan ve anlatıcı pozisyonuna getirilmeyen Ecmel, yasını dile getirmek için söylediği şarkıyla romanı sonlandırma fırsatı verilen karakter de olur. Anlatıcı, ölen kocanın yasının tutulma sürecini ve Ecmel’in dile getirilişini aktarırken aynı zamanda bir başka varlığın, Yaşur’un, dilsizliği, ölümü ve yasının nasıl tutulacağı gibi meseleler üzerine düşündürmeyi de hedefler.

Roman boyunca anlatıcı pozisyonuna Yaşur’un ya da romandaki hiçbir hayvanın getirilmemesi, bu romanın insan olmayanı dile getirme konusundaki etik duruşunun belirlenmesi açısından oldukça önemlidir. Anlatıcı, insan bakışından ve konumundan çıkmaya çalışıp, tarafsız bir bölgeymişçesine kar tanesi olarak Yaşur’a seslenir, ama bir yanıt alamaz. Romandaki insan var olanların dile getirilip, insan olmayanların dile getirilmemesi, bu varlıkların dile gelme kudretinden bir kez daha mahrum edildiği şeklinde yorumlanabilir. Ancak, Derrida’nın da üzerinde durduğu gibi, “hayvanın dili, kelimelerin olmadığı sessiz izlerin dilidir” (s. 18). Romanda, hayvanlara basitçe konuşma yeteneği verilmemesi, onların dile getirilmediği anlamına gelmez. Acı çekebilir oldukları gerçeği ve ölümleriyle, kelimelerinin olmayışı ve insana yanıt vermeyişleriyle hayvanlar, insana kendi ölümlülüğünü ve sınırlarını hatırlatan sessiz işaretler bırakırlar ortaya. İnsan ise, bu sessiz işaretler

karşısında çırılçıplak, kelimeleriyle sürdürdüğü bir düşünme mücadelesi verebilir ancak. Bu uğraş, Adorno'nun yazıya verdiği konuşulamaz olanı konuşmak gibi imkânsız bir görevdir:

Dehşeti unutmayan, ama ona anlam kazandırmaya da çalışmayan, teselli sunmayan bir şiir. Dünyayı kurtarılmanın bakış açısından “bütün çatlakları, kırışıklıkları, yara izleriyle” gören, ama bunun imkânsız olduğunu bilen, kendisinin de kaçınmaya çalıştığı çarpıklığın izlerini taşıdığını fark eden bir sanat. Kendi koşulluluğunu inkâr ettiğinde dünyaya o kadar bilinçsizce teslim olduğunu gören, kendi kendine karşın da çalışmak zorunda olan bir düşünce. (Aktaran Gürbilek, 2015, s. 126)

Bu romanın her iki bölümünde de odaklandığım örnekler, ölüm deneyimini anlamlandırma sürecine ilişkin olanlar oldu. Bu roman, tüm varlıkları ortaklaştıran bir özellik olarak ölümlülük haliyle farklı ilişkilene biçimlerine yer vererek, kişinin bir başkasının ölümü karşısında ne tür bir etik sorumluluğu olabileceği sorusunun peşine düşer. Bu muhakeme sırasında anlatıma dâhil ettiği varlıklarla, bazı varlıkların diğerlerine göre neden daha ölebilir ya da ölümü daha kolay kabul edilebilir olduğunu sorgulayarak, duygulanımlar ve etik davranışlar üzerinde belirleyici olan mekanizmalar üzerine düşündürür. Bu yaratım sürecinde, en etik ilişkilene biçiminin ne olacağı sorusunun cevabının hiç de kolay verilemeyeceğini farklı örnekler üzerinden göstermeye çalışır. Böylece, etik olarak iyi ya da kötü denen şeyin dayandığı evrensel bir ilkenin geçerliliğini bertaraf etmiş olur. Ancak, etik olanın belirleniminin zor olduğu gerçeği, her şeyin bir rastlantı sonucu meydana geldiğini imleyerek kişiyi sorumluluktan kurtaran ya da içinden çıkılması imkânsız bir kaosa sürükleyen bir yapı olarak sunulmaz. Aksine bu roman, etik üzerine düşünme etkinliğinin daha çok sorumluluk yüklenmeyi gerektiren çileli bir süreç olduğunu kabul ederek, yaratmaya çalıştığı estetik alanla bu sürecin altından edebi bir metnin nasıl kalkabileceğini araştırır. Yaratılan estetik dil, varlık ve özne anlayışıyla, etik duruşunun sınırlarını belirlemiş olur.

Nurdan Gürbilek (2015), *Sessizin Payı*'nda, "Yazının önünde bir Orpheus çıkmazı vardır. Anlatmak gerekir, ama anlatılamaz" der ve şöyle devam eder: "Yokluğun payı¹⁴na el koymamak, yazıdaki *sessizlik çekirdeğini* korumak bir biçim ahlakıdır" (s.144). Bu doğrultuda, Kaygusuz'un metninin, hayvana basitçe insan sesi vermekten kaçınarak, hayvanın dilindeki kelimesizliği "en ahlaklı" biçimde ifade etme mücadelesi verdiği söylenebilir. Bu roman, tüm varlıkların bedenli ve sonlu olmaları itibariyle birbirlerine bağlı olduğu fikrini, dilini bedensel olanı duyumsatmaya odaklayarak sezdirmeye çalışır. Bedensel duyumsamalar duygulanımların, duygulanımlar da düşüncelerin sınırlarını belirleyen yapılar olduğuna göre, bu romanda etik denilen şeyin sınırlarının da bedenden bağımsız bir dünyada çizilmesi olanaksız hale getirilir. Etik düşüncenin ve davranışın değişebilmesi ve sınırlarının genişleyebilmesi için, insanı merkeze alan bir özne ve dil anlayışından uzaklaşmak gerekir. İncelediğim örneklerde görüldüğü üzere, bu romanda insan merkezli olmayan bir bakış ve dil arayışının hâkim olduğu öne sürülebilir.

Bu doğrultuda, Leylan'ın otobiyografisi gibi başlayan anlatım, Leylan'ın hikâyesinin ve öznelliğinin sınırlarını genişleterek, özne olma ayrıcalığını tek bir varlığa ya da bazı varlıklara mahsus kılmaktan kaçınır. Başka türlü bir varlık ve özne anlayışı yaratabilmek için, Leylan'ın öznelliğini aşıp, bedensel ilişkilerin ve duygulanımların kompozisyonuna ve hikâye edişin kendisine odaklanan estetik bir alan açması gerekir. Roman sona erdiğinde Leylan, yekpare bir özne olarak canlandırılmaz hale gelir. Elde, ancak duyumsanabilen bir tür ilişkiler yumağı kalır. Bu yumak, mümkün olduğunca çok varlığı, dili ve var olma biçimini içine katmaya çalışarak örülmüştür. Kadınlık, çingenelik, sakatlık, hayvanlık, norm dışı erkeklik

¹⁴ Gürbilek çalışmasının dipnotunda, "yokluğun payı" tabirini Orhan Koçak'ın aynı başlıklı yazısından, "sessizlik çekirdeği" tabirini de Terry Eagleton'ın "Beckett'den Adorno'ya: Kesinlik Öldürür" başlıklı yazısından aldığını belirtir.

gibi hallerle daha incinebilir kılınan varlıklar hep birlikte görünür kılınmaya çalışılır. Bir yandan, bir varlığı diğerinden ayrıcalıklı kılan farklar silinerek, tüm varlıklar bedenli ve sonlu olmaları itibariyle ortaklaştırılmaya çalışılır. Öte yandan, bu varlıkların her bir ilişkileniş biçimi ve hikâye ediş süreciyle hiçbir zaman aynılaşamayacak, biricik varlıklar olarak belirebilme ihtimali vurgulanmış olur. Böylelikle bu metin, dilin sonsuzca anlamlandırma ve var olma biçimini içerebilme kapasitesini kullanarak ortaklık halini de, biricik olma hissini de en etkili şekilde duyumsatabilmesi itibariyle, ekolojik duyarlılığa sahip bir metin olarak değerlendirilebilir.

BÖLÜM 3

VAROLUŞ ARALIĞINDA YERYÜZÜ HALLERİ

Birhan Keskin, bir söyleşisinde 2002’de yayınladığı *Yeryüzü Halleri*’nden sonra aslında şiir yazmayı bırakmaya karar verdiğini belirtir. İnsan olmayan varlıkların seslerinin ön planda olduğu ve yaşamdaki her türlü varoluş haliyle hemhal olmayı amaç edinen *Yeryüzü Halleri*’nin en iyi ve en esrik kitabı olduğunu düşünen Keskin, şiirlerinde Anadolu tasavvufunun büyük izleri olduğunu belirtir:

“Batılı bir şair tabiatı bir seyir malzemesi olarak görür. Tabiatın karşısına geçer ve ‘dağ var, deniz var, ova var, hayvanlar var’ der. Batılı bir dil için kendi dışındaki dünya, yeryüzü varlıkları yalnızca seyir malzemesi olarak kalır. Oysa Anadolu Tasavvufunda, Karacaoğlan’da, Yunus’ta, tabiatı kendinden ayırt etmeyen, onu seyirlik malzeme haline getirmeyen, tek bir felsefe vardır. Bu da bu toprakların mayasındadır.” (2017, Su ve Nefes söyleşisi)

Bu ifadeler doğrultusunda, Keskin’in *Yeryüzü Halleri*’nde insan ve insan olmayan arasındaki sınırı aşip başka türlü bir özne, varlık ve dünya anlayışı inşa etmeyi hedeflediği söylenebilir.¹⁵ Başka bir söyleşide (2009) “Yeryüzünün en güzel hali hangisi?” sorusuna, “İnsan elinin değmediği bütün halleri güzel” şeklinde cevap veren Keskin’in, insan olmayana da odaklansa, insan ürünü olan şiirin kaçınılmaz olarak “kusurlu” bir yanının olacağını ve insanın kendisini tabiattan ayırt etmediği bir şiir estetiği yaratma sürecinin meşakkatli bir iş olacağını kabul ettiği de aşikârdır. Buna göre, Keskin’in *Yeryüzü Halleri*’nden sonra yazmayı neden bırakmaya karar verdiği sorusunun cevabının net bir şekilde verilemeyeceğini düşünüyorum. Keskin için *Yeryüzü Halleri*, niyet edildiği üzere insanla insan olmayanın sınırını kaldırmayı başarıp etik olarak kendini gerçekleştirmiş bir metin midir; yoksa bu metin ona bu

¹⁵ Burada, Keskin’in “Batılı şair” tabirinin indirgemeci bir tavır barındırdığına dikkat çekmek gerekir. İnsan ve insan olmayanların temsili, dünyanın her yerinde yüzyıllar içinde dönüşüme uğramıştır. Realizmden, romantizme, modernizmden postmodernizme kadar, doğa edebî metinlerde farklı şekillerde ele alınmıştır. Dolayısıyla, yekpare bir “Batılı şair” bakışından söz etmek mümkün değildir.

uğraşın imkânsızlığını mı göstermiştir? Ben metinde hâkim olan estetik alanın bu gerilim hattında kurulduğuna inanıyorum. Kitabın 2002’de YKY’den çıkan baskısıyla 2005’te Metis’ten çıkan baskısı arasındaki bölümlendirme farkının, metinde hâkim olan gerilimin önemli işaretlerinden biri olduğunu düşünüyorum.

Yeryüzü Halleri metninin etik duruşu hakkında bir şeyler söyleyebilmek için, ben bu bölümde insan olmayan varlıkların ne şekillerde dile getirildiğini tartışıp, metnin insana ve insan olmayanlara dair algısını karşılaştıracam. Öncelikle, Zümrüdüanka’yla başlayıp insan özneye sona eren metinde varlıkların adını taşıyan şiirlerin belirli bir kıstasa göre sıralanıp sıralanmadığı sorusunu araştıracağım. Metinde takip edilen sıraya göre, varlıkların bu anlatı dünyasındaki konumlandırılışını anlamlandırmaya çalışacağım. Daha sonra varlıkların dile getirilme biçimlerine odaklanarak varlıklar arasında kurulan ortaklık ve farklılıkları inceleyeceğim. Bu doğrultuda, *Yeryüzü Halleri*’nin bir yanda Heidegger’in varlık felsefesi ve tasavvuf inancı, diğer yanda Deleuze’ün hayvan ve göçebe oluş felsefesi arasındaki gerilimli hatta salınan bir metin olduğunu öne süreceğim. Metnin birtakım anlatım stratejileri bakımından yer yer insan merkezci bir varlık anlayışına sahip olmakla birlikte, insan olan ve olmayan varlıkları bedensel olana ve duygulanımlara odaklanan bir dille ele alarak varlıklar arasında olduğu varsayılan sınırı nasıl bulanıklaştırdığını, böylelikle posthümanist anlayışa nasıl göz kırptığını tartışacağım. Bu çerçevede, bir metinde duygu, düşünce ve öznellik hallerinin dil ve anlatım vasıtasıyla nasıl kurulduğu ve estetik alanın bir metnin etik duruşunu ve varlık anlayışını nasıl yansıtabileceği sorusunu tartışmaya açmayı hedefliyorum.

Yeryüzü Halleri’nin ilk bölümü, Şeyh Galip’ten bir alıntıyla açılır. “Tedbirini terk eyle takdir Hüda’nındır/ Sen yoksun o benlikler hep vehm ü gümanındır.” Aynı ayrı benliklerin bir yanılısama olduğunu anlatan ve tek vücut bir varlık anlayışına

işaret eden bu tasavvufi alıntı, metinde kurulmaya çalışılan varlık anlayışının yorumlanabilmesi için oldukça önemlidir. Tasavvufa göre, Tanrı "Vahdet-i Vücut" yani tek varlıktır. 13. yy.'da yaşamış bir tasavvuf düşünürü olan İbn-i Arabî'ye göre, "Kesret dediğimiz bu çokluk âlemi aslında birliğe bağlıdır. Bütün var oluş birliktedir. Kesret, yani çokluğun varlığı yoktur aslında" (Kılıç, s. 59). Evrendeki varlıkların asıl amacı bu aşkın varlığa dönmektir. "Tasavvufun maneviyat mertebelerine göre organize olan dünyasında, bazılarının tanrıya ulaşımı araçlarla olur: Evliya ve müşdidin temel bir işlevidir bu. Bir kesime ise tanrıyla hemhal olmak bahşedilmiştir" (Oktay, 2016). Evliyanın hem aşkın hem de içkin olduğunu belirten Oktay'a göre evliya aşkıdır, çünkü onu ancak gönül gözü açılmış olanlar görüp tanıyabilir. İçkindir, çünkü insan olmak evliyalık vasıflarına sahip olmak demektir. Görüldüğü üzere, tasavvufta evliyalık vasfı tanrının tüm isim ve sıfatlarına mazhar olduğu varsayılan insana yüklenmiştir ve bu vasfın insanı diğer tüm canlılardan ayıran şey olduğuna inanılır.¹⁶

Tasavvufta, "Kâinatın yaratılışı nasıldır? Biz neyiz? Niçin geldik dünyaya? Yaşamımızın anlamı, var olmanın aslı, gerçek, başlangıç ve son nelerdir?" gibi sorulara yanıt bulunmaya çalışılır. Bu soruları sorarak Varlığa ulaşma konusunda ayrıcalık tanınan varlık insan olmuştur. Bu yaklaşım, Heidegger'in varlık felsefesinde diğer varlıklar karşısında insana yüklediği anlamla paralellik gösterir. Heidegger'e göre,

"Zamansal olarak geçmişe doğru ve geleceğe doğru olabilme gücü insan var olan için, hayvandan farklı olarak dünya kuruculuğun imkânını açar. İnsan kendisini çevreleyen dünya hakkında söz söyleyen, anlam veren, dolayısıyla Varlık'ın hakikatini dile getirmeye en yakın olandır. İnsanın hakikatle

¹⁶ Tasavvufta ilgili yer verdiğim bu alıntılar, tasavvufa ilişkin yapılabilecek yorumlamalardan yalnızca birini temsil etmektedir. Tasavvufun farklı yorumlanma biçimlerinin de olduğunu farkında olmakla birlikte, bu tezde tasavvuf üzerine derin bir okuma sunmuyorum. Heidegger'in düşüncesine benzer olarak, hakikate ulaşmak konusunda insan gözüne ve sözüne atfettiği önem itibarıyla tasavvufun bu yorumlanma biçimine yer veriyorum.

kurduğu bağ onu Doğa'nın bütününden ayırmaktadır.” (Aktaran Batukan, 2015, s. 7)

Heidegger (1995), *The Fundamental Concepts of Metaphysics* (Metafizik'in Temel Kavramları) metninde, dünya kuruculuğu ve bu dünyaya yerleşme kapasitesini insan özneye sınırlar: insanlar yerleşmek için bir dünya kurarlarken, hayvanlar bir dünyayla çevrilidir, esasen dünyasız olan materyal nesnelere ise bir dünyada sadece var olabilirler. Tasavvuf inancındaki evliyanın yerini, Heidegger'de şairin aldığı görülür. Heidegger'e göre “Şiir kurucu niteliktedir. Şeyleri olduğu gibi açığa çıkaran esas sözü söyler ve varlığın özünün akla ve duylara içkin olma koşullarını yaratır” (Botha, 2016, s. 5). Bu çerçevede, metindeki şiirlerin nasıl bir sıra takip ettiğine bakıldığında, Zümrüdüanka'dan deniz kabuklusu, karınca, örümcek, balık, at, dağ, ova, deniz, çöl, gül, zeytin ağacı gibi varlıklardan sonra nihai bir amaç olarak en son gelinen varlığın, tüm bu mertebeleri içinde barındıran ve onları görüp anlamlandırabilecek gözün sahibi, insan olduğu söylenebilir. Metnin bazı bölümlerinde, bu insan özne farklı var oluş hallerinden geçerek kendisini, dünyayı ve varlığın özünü anlama arzusunda olduğunu dile getirir. YKY'den çıkan ilk baskısındaki bölümlendirmeye göre, “Beyaz Levha” başlığıyla metnin geri kalanından ayrı bir bölümde odaklanılan insan öznenin dünyası, dile gelen diğer varlıklarınkinden ayrılmış olur ve metnin bu düzeninde insan, sözü vasıtasıyla diğer varlıkların dünyasını da kuran varlık olarak yerini almış olur. Dolayısıyla, “Beyaz Delik” şiirindeki insan özneye kadar dile gelen varlıkların, insanın kendisini ve varoluğu anlama yolunda araçsallaştırıldığı ve bu yüzden bu metnin insan merkezci varlık anlayışından kaçamadığı ileri sürülebilir. Bu çerçevede, öncelikle insan olmayan varlıkların dile getirilme biçimlerine bakarak insan merkezci anlayışın izini sürmeye çalışacağım.

3.1 İnsan, “insan olmayan”ı nasıl anlar, nasıl anlatır?

İnsan olmayan varlıkların dile getirildiği tüm şiirlerin ortak noktası, bu varlıkların yaşamlarının ve dünyalarının “insan”la bağlantılı olmasıdır. Dile getirilen her bir varlık, insanla olan temasının kendisinde yarattığı bir etkiyi aktarır ve insanın dünya kuruculuğunu vurgular. Çoğunun anlatımında hedef alınan şey, insan merkezci varlık anlayışı gibi görülür. Ancak, insanın bu varlıkların dünyalarının tek belirleyicisi olarak sunulması ve onları iyileştirecek yegâne varlığın da hesap sorulmak üzere muhatap alınan insan olduğu fikri, bizi bu metinde hâlâ insan merkezci bir anlayışın yürürlükte olup olmadığı sorusu üzerine düşündürür. Ayrıca, bu varlıkların dile geldiği şiirlerde zaman zaman insan-doğa ikiliğinin izlerine de rastlanması bu şüpheyi destekler nitelikte gibidir.

İnsanın dünya kuruculuğunun vurgulandığı örneklerden ilki Zümrüdüanka'nın dile geldiği şiiirdir. Dünyada cismen bir gerçekliği olmayan, insanın hayal ürünü olan bu kuş, kendi varoluş biçimine ve insanla olan bağlantısına dair algısını şu şekilde dile getirir: “serin bir rüyanın hatırnadır / çektğim dünya ağrısı. / bir hayalden geldim ben/ bir hayal verdim sana” (s. 11). Bu dizelere göre, Zümrüdüanka'nın varlığını mümkün kılan da, onun acısına neden olan da insandır. İnsan Zümrüdüanka'yı, uzun ömürlü, ölümünün yaklaştığını hissedebilen, bilgi ağacının dallarında yaşayıp her şeyi bilen, kuşlar dünyasında ters giden her şeye çözüm bulabilen, ulaşılması zor ve herkesin göremediği bir varlık olarak hayal ederek onu yüceltmış, kendisinden ayırıp ötekileştirmiştir. Zümrüdüanka insanın bu yaklaşımına içerlediğini, kendisine yüklenen bu aşkın anlamda gözü olmadığını belli eder. İnsanın hayalindeki idealize varlığını yadsıyarak kendisini yeniden tanımlar: “işte dünya ruhum! Ovada sert es, yamaçta sus, / ırmakta ağla / işte dünya kapısı, işte dünya kederi / ağrı kendini ve tamamla” (s. 11). Bu dizelerde Zümrüdüanka, bir

yandan kendi ruhuna seslenir gibidir. Ona dünyayı gösterir. Ruhunu insanın hayal dünyasından çıkarıp dünyaya salar. Ona dünyada var olma hallerini tanıtır rehberlik eder. Bu varoluş halleri, sert esmek, susmak, ağlamak gibi belli başlı duygulanımlar etrafında şekillenir. Bu dizelere göre, Zümrüdüanka'nın kendisini onu çevreleyen dünyayla, bu dünyadaki eylemleriyle ve acı çekebilmesiyle tanımladığı söylenebilir. Bu dizeler aynı zamanda insanı muhatap olarak da söylenmiş olabilir.

Zümrüdüanka'nın ruhum diye hitap ettiği varlık, Zümrüdüanka'yı hayal edip ona bir cisim bahşeden insan da olabilir. Bu şekilde okunduğunda, Zümrüdüanka'nın idealler dünyasından kopamayan insana mavi ve yeşilin hâkim olduğu, ova, yamaç, ırmak gibi yeryüzü şekillerinin ve kederin hüküm sürdüğü bir dünyayı hatırlatmaya çalıştığı öne sürülebilir. İnsanın her şeyi bilme, aşkın ve ölümsüz bir varlık olma gibi ideallerinin karşısında Zümrüdüanka, ancak acımızla ve yaralarımızla tamamlanabileceğimizi ima eden bir varlık olarak belirir.

Deniz kabuklusu şiirinde kimin muhatap alındığı belli değildir. Muhatap alınan bir insansa, deniz kabuklusu da kendi hayatında insanın ne denli belirleyici olduğuna dikkat çekmektedir. Ancak onun şiirinde sitem ya da eleştiri tonu çok baskın değildir. “O beni sahilden, kendimi gömdüğüm, sertleşmiş ıslak kumdan aldı, / elledi. / Ben, bana düşen acıyı da neşeyi de yaşamıştım, diye düşündüydüm. / İçimdeki zayıf hayvan çok olmuştu öleli” (s. 12) diyerek, insan temasının kendisinde yarattığı etkiyi anlatır. Bu anlatıma göre, öldüğünü sanan deniz kabuklusu varlığının insanın elinde başka bir biçimde şekillenmesi karşısında şaşkınlık içindedir. “Kendi içine kıvrılmış, rüyasını unutmuş / soğuk taş değil miydim artık ben? / o bana bir rüya verdi, inanamadım,” der (s. 12). Bu şiirde, insanın deniz kenarından süs diye toplayıp sadece bir nesne olarak ilişkilendiği deniz kabuklusunun aslında bir zamanlar canlı bir varlık olduğu hatırlatılır, ama deniz kabuklusunun insan

temasından önceki varoluş haline dair bir şey aktarılmaz. Dikkat çekilen, deniz kabuklusunun hayatının insanın temasıyla nasıl şekillendiği hususu olur. Böylece, deniz kabuklusunun ölümü sakince kabul eden tavrıyla, insanın onu nesneleştirerek sonsuz kılma arzusu karşı karşıya getirilmiş olur.

Karınca'nın tonu ise, kendisini eylemleriyle, bedenli bir varlık olarak göremeyen insana karşı sitem doludur. Ancak, şiirine insana dair yine de içinde bir umut beslediğini ima eden dizelerle başlar: “ruhumdaki sabır, kalbimdeki aşkla kurdum / kor dantellerden bu yolu, ormanın altına / yeter ki oku onu” (s. 13). Sabırla, emekle ince ince ördüğü yola karınca duası diyen insana, o yolun ardındaki emeğini, bedenini göstermek ister. Daha sonra, insanın karıncada ne gördüğünü söyleyerek onu eleştirir: “senin gördüğün ağzımın kenarında duran dua, / ben ayaklarımın altındaki toprağa, döktüğüm / gözyaşına inandım” diyerek (s. 13), insanın görünmeyene, bilinmeye olan saplantısının karşısına, kendisinin dünyayı ve varlığını bilme, hissetme biçimi olarak bedenini koyar. Ancak, sadece kendi bedeninin var olmak ya da var olduğunu hissetmek için yeterli olmadığını da kabul eden bir tavır vardır. “kim anlayacak bu kor işaretleri? / Kimsenin dilinden okunmasın içimde ufalan” (s. 13) diyerek başka bir varlık tarafından bilinmenin, temas edilmenin önemini vurgular. Kendisine temas etmesini ve tarafından bilinmek istediği varlık da insandır. Ancak, bu temasın, insanın sürdürüldüğü şekliyle olmamasını arzu eder. Kendisini merkeze koyup, diğer tüm varlıkları çeşitli bilme biçimleriyle tahakküm altına alıp, değişip dönüşmez bir dünya yaratmaya çalışan insanı eleştirir. İnsana dair umutla başlayan tonu, bir tür umutsuzluğa doğru evrilir: “kışa girdik kıştan çıktık / ama değişmiyor insan, / karınca duası diyorlar ördüğüm yola” dizeleriyle (s. 13), mevsimlerin değişimine ve doğadaki devinime karşın, insanın dile, söze, anlatıma ve geleneğe saplanmış olmasından yakındır. Bu dizeler, “değişmez”, “durgun” ve

“sonsuz” gibi kavramlarla doğayı romantikleştiren insan bakışını tersine çevirir niteliktedir. Doğanın dinginliğini idealleştirip insanın doğadan kopuşunu lanetleyen insanın düalist yaklaşımına meydan okur. Sabit fikirliliğe karşı, değişimi ve hareketi savunur.

Tırtıl da, “bu yüzden parçalanarak yaşlanıyorum ben / bu yüz­süz çağda, sen içimde duruyorsun büsbütün” (s. 15) dizeleriyle, kendisi olarak bilinememe halini dile getirmekte gibidir. Yalnız insanın diliyle ve insanın yarattığı imgeyle var olabildiğine dikkat çeker. Tırtılın varoluş halinde, eksik kalma korkusu ve tam olma arzusuyla dolu insanın başka varlıkları nasıl parçalara ayırarak bilmeye çalıştığına dikkat çekilir. “ben senin yokluğuna mihlandım,” (s. 15) dizesinde insan olmazsa sanki tırtıl da olmayacakmış gibi aktarılır. İnsan onu görmezse ve hakkında konuşup onun varlığını anlamlandırmazsa sanki tırtılın varlığının hiçbir önemi olmayacakmış gibidir. Bu dize aynı zamanda, insanın diğer varlıkları kendisinin “değil”i olarak bilme haline de işaret eder. “haricimde dönüyor / dönüyorsa dünya” dizesiyle de, Heidegger’in insan ve insan olmayan varlıklara dair yaklaşımı tırtılın dilinde doğrulanmış olur. Bu şiirde tırtıl dünyada sadece yer kaplayan, onu çevreleyen dünyada hiçbir hâkimiyeti olmayan bir varlık olarak yer edinir. Onu görüp onun dünyasını var edecek olanın da “aşkıttın sen, çimene düşmüş ışık, / ağrıda gizli sözüm­dün” (s. 15) dizeleriyle doğrudan muhatap aldığı insan olduğu anlaşılır.

Buraya kadar odaklandığım örneklere göre insanın insan olmayanı anlama uğraşı, insanın o varlıkta kendisine göre eksik ya da fazla olduğunu düşündüğü bir özellik üzerine yoğunlaşması şeklinde gerçekleşmiştir. İdeal bir varoluş hali olduğuna inanan, fiziksel dünyayla yetinmeyip aşkın bir dünya hayali kuran ve ölümsüz olma arzusuyla yanıp tutuşan insan figürünün karşısına, ölümlülüğü ve sınırlı bir varlık olma halini kabul edip sadece yaşamaya çalışan, insan olmayan

varlıklar yerleştirilmiştir. İnsan ve insan olmayanlar arasındaki bu ikilik, Heidegger'in de vurguladığı üzere, insanın zamansal olarak geçmişe ve geleceğe yönelik bir algısı olduğu ve insan olmayanın böylesi bir algıdan mahrum olup yalnızca şimdide yaşadığı fikrine dayanır. Yukarıdaki örneklerde dile gelen varlıkların anlatımında bu ikiliğe yer verilir, ama bu varlıkların anlatım biçimlerinin farklı zaman kipleriyle örülmüş bir zamansallık barındırması, bu ikiliğin aynı zamanda altını oyar niteliktedir. Buna göre, insana ait bir özellik insan olmayana yansıtıldığı için bu metnin insan merkezci bir yaklaşıma sahip olduğu öne sürülebilir, ancak bu iddianın kendisinin de insan merkezci olma tehlikesi barındırdığı söylenebilir. Zaman algısı olan tek varlığın insan olduğunu öne sürdüğümüzde, zaman kavramını kendi deneyimlediğimiz biçimde ele alıyoruz, zamanın farklı varlıklar tarafından farklı biçimlerde deneyimleniyor olabileceği ihtimalini dikkate almıyoruz demektir. Timothy Morton, "Ecologocentrism: Unworking Animals" (Ekologosentrizm: Hayvanlara Yapılanı Geri Almak) başlıklı makalesinde, hayvan meselesiyle ilgili sıkıntının, onların insana olan görünür benzerliğinin insana geri yansması hususu olduğunu belirtir: "Bu durum bize, bizim davranışımızın eşsiz olup olmadığı sorusunu sordurur" (s. 82). Dolayısıyla bu varlıkların dile geldiği şiirlerde insan-insan olmayan arasındaki ikiliğin ön plana çıkarılması, insanın kendisine dair algısını insana geri yansıtmaya hizmet ettiği yönünde de okunabilir.

Nitekim insanın dünya kuruculuğunu vurgulayan ve insan-doğa ikiliğini yer yer yeniden üreten örneklerin yanı sıra, metinde bu ikiliğe karşı çıkan varlıkların dile geldiği şiirler de mevcuttur. Bu şiirlerde, yaratılan ikiliğin ifşa edildiği ve sadece insanın dünya kurucu olduğu algısına karşı mücadele edildiği görülür. Bunlardan biri örümceğin dile geldiği şiirdir. Örümcek, insanın doğayı insanlaştıran tavrıyla alay eder. "terliymiş gök, bıkkınmış akşamüstü, / balkon yorgunmuş, yel söylenecekmiş. /

Hariçmiş badem dünyadan, sardunya / daha şımaracakmış. Kerem edecekmiş taş, / mayalanacakmış çöl, düze çıkacakmış çukur. / Hah hah ha...” (s. 16). Bu dizeler vasıtasıyla aslında bir nevi, diğer şiirlerdeki varlıkların insan algısına mahkûm bir şekilde dile getirilme çabasını teşhir edip yermiş olur. Özellikle “hariçmiş badem dünyadan” dizesi, Heidegger’in insanın dünya sahibi olduğu, hayvanın sınırlı dünyası olduğu ve geri kalan varlıkların dünyalarının olmadığı savının bir eleştirisi gibidir. “Karnımın üstündeki çiyden duyuyorum dünyayı” dizesiyle, Uexüll’ün her canlının kendine has dünyası ve bilme biçimi olduğunu savunan tavrına yakın durur buradaki tavrı. İnsanın kendi dünyasını anlamlandırmak için örümceği bir mecaz olarak gören gözünü, örümcek kendi bedenine yönlendirmeye ve insana kendisinde başka bir şeyler olduğunu göstermeye çalışır. Farklı duyma ve iletişim becerilerine sahip olduğuna dikkat çeker. Karıncanın insanın benmerkezci tavrına içerleyen tutumu, örümcekte insanı ciddiye almayan bir tona dönüşür. “(ben üretmişim kuşkuyu, benim ipliğimmiş / korku! Hah.) / Örümcek bağlıyormuş hatıra / hah hah ha” (s. 16) dizeleriyle, hem insanın kuşku ve korku gibi duygularını nasıl örümceğin özüne atfettiğine dikkat çekilir, hem de insan kendi dilinin ürettiği anlamın hayvanın dünyasında neye tekabül edebileceğini düşünmeye davet edilmiş olur. Örümceğinki gibi bir tonun hayal edilme süreci, Derrida’nın kedisi karşısında çıplak hissettiğini söylediği andaki duygularına benzer bir etki yaratır.

Derrida, hayvan kendi kendisine isim veremedi, bu hakkı onun elinden alıp ona isim vererek kendisini hayvan karşısında egemen hisseden insanın tavrını insan merkezci olduğu gerekçesiyle eleştirir. Bu metinde insan olmayan varlıkların dile gelmesinin yine insan dili dolayısıyla mümkün olması ve bu varlıkların dünyalarının insanın yorumuna mahkûm edilmesi, metnin insan merkezci yaklaşımdan kaçmamış olduğu fikrini destekler niteliktedir. Peki, hayvana acıyarak onun koruyuculuğunu

üstlenmek ya da onun adına konuşmak yine hayvanı ötekileştirmek anlamına geliyorsa, hayvanı ötekileştirmeden onunla etkileşime nasıl geçilebilir? Hiçbir şey yapmadan süregeldiği şekliyle davranmaya devam mı edilmeli? Bu gibi sorulara karşılık Derrida (2008), hayvanın kendi adına konuşması, bize yanıt vermesi veya kendisini savunması gerektiğine inanmanın ve bunu ondan beklemenin kendisinin tamamen insan merkezci bir yaklaşım olduğunu öne sürer ve değişimin düşünme biçiminde başladığını ifade eder. “The Animal” (hayvan) şeklinde konuşmayı bırakmak ve hayvanların çoğulluğunu, hayvanlığın ve hayvanlarla kurulan ilişkilerin çok yönlülüğünü kabul etmek gerektiğinin altını çizer. İnsana düşenin, dilinin yanlış anlama ve temsil etme biçimleri doğurduğunun farkına varmak olduğunu, ama yine de o çok yönlülikle bağlantı kurabilecek şeyin de dil olduğunu unutmamak olduğunu hatırlatır. İnsanın, bu çok yönlü var olma ve ilişkilene hallerini göz önünde bulundurarak diline ve düşüncesine biçim vermesinin önemli olduğunu vurgular. Derrida’ya göre, izini sürdüğümüz şey nihayetinde kendimizdir. İlişkiye geçmeye çalıştığımız şey de kendi bakışımız ve dilimizle sınırlandırılmış kendi yansımamızdır. “Balık” başlıklı şiir, bu metnin Derrida’nın felsefesine meylinin en güzel örneklerinden biri olabilir. Balık, söze direnip en az şey söyleyen varlık olarak çıkar karşımıza. İnsanın, hafızası olmadığı için acı da çekmediğini iddia ederek kaygısızca avladığı balığın sessizliği bir direniş biçimi olarak okunabilir. “zokayı yutmuştum ben bir zaman / ah dilim yaralı / konuşamam” (s. 17) dizeleriyle, kolayca kandırılıp avlandığı düşünülen balığın, insanı kendi diliyle avlamaya çalıştığı söylenebilir. Hafızasına da acısına da el koyan insana doğrudan sitem etmez balık. Kendisini dilinden yakalayan insanın karşısında dile gelmeyi reddederek, “zokayı yutmak” ve “yaralı dil” tabirleriyle insanın aldanmışlığına ve dilinin eksikliğine

işaret eder. Böylelikle, balığın insana yanıt olarak verdiği tek şeyin, insanın dil ile sınırlandırılmış kendi yansıması olduğu düşünülebilir.

3.2 İnsan olmayanların dile getirilişinin imkânları ve sınırları

Yeryüzü Halleri metninin, insan olmayan varlıkları insan dili vasıtasıyla temsil etmeye çalıştığı için insan merkezci bir yaklaşıma sahip olduğu öne sürülebilir.

Ancak, ikinci bölüme doğru yer alan “İnsan” ve “Yolcu” başlıklı şiirlerdeki insan öznenin insan merkezci yaklaşımdan kaçmanın zorluğuna ilişkin itirafı, bu metnin insanı muhatap alan bir metin olduğunu inkâr etmediğini gösterir. Bu iki şiir, insan öznenin insan olmayan varlıkları dile getirmeye çalışırken ne yaptığına, nasıl hissettiğine ve bu süreçten sonra nereye vardığına dair bir tür açıklama niteliğindedir. “İnsan” başlıklı şiirde, taşa kazınmış bilgiden ve gecikmiş sestem geçtiğini söyler şiir öznesi. Bu söyleme göre insan, insan olmayan varlıkları dile getirerek insan ve hayvan olmaya dair kalıplaşmış, kategorik bilme biçimlerini aşip farklı türde bir bilme ve anlama sürecine girdiğini iddia eder. “Gecikmiş sestem geçtim” dizesindeki, “gecikmiş ses” tabiri bir yandan insan dilinin şeylere isim verip onları anlamlandırmaya çalışırken her daim bir adım geride kalacağına işaret eder. Ancak, “gittiydim, baktım, döndüm” dizesiyle bu özne aynı zamanda sesin gecikmiş halini aşabilecek kudrete sahip olduğunu da ima eder gibidir. “Yolcu” şiirindeyse, insanın kendisinden başka yaşam formları üzerine düşünme sürecine dair bir değerlendirme yapılır. Bu sürecin “İnsan” şiirinde “gittiydim, baktım, döndüm” dizesinde söylendiği denli kolay olmadığı anlatılır. “dünyada iki kapılı bir han gibi durmanın, / buraya böyle gelmiş olmanın, / geçene yol açmanın, ki içinden rüzgar geçirmenin / ne büyük güç istediğini anladım. Durmanın ne büyük sabır...” (s. 37) dizelerinde insanın ölümlü ve sınırlı bir varlık olarak başka varlıkların pozisyonuna geçip onların

dünyalarını hayal etme sürecinin oldukça zorlu bir süreç olduğu kabul edilir.

Böylelikle, insanın bilen, anlayan ve anlamlandıran dünya kurucu ve aşkın pozisyonu sarsılmış olur. İnsan merkezci yaklaşımının farkında olduğunu belli eden özne, tüm zorluklara rağmen bu yaklaşıma karşı çeşitli şekillerde nasıl mücadele ettiğini göstermeye çalışır.

“Yolcu” şiirinin “‘Şimdi’ ve ‘burada’ olmanın kederine karşı çıkmadım” (s. 37) dizesinde, geçmiş ve gelecek algısı olmadığı iddia edilen hayvanın pozisyonunda konuşlanmanın, insanda yaratacağı söylenen kedere teslim olma hali anlatılır. Ancak buradaki kederin nedenine ilişkin bir belirsizlik söz konusudur. Burada insan, zaman algısına sahip bir varlık olarak, zaman algısı olmadığını varsaydığı varlıklar adına mı hüzünlenmektedir? Yoksa bu keder, insanın zaman kavramı olduğu için ölümlü olduğu, insan olmayan varlıklar sadece şimdide yaşadığı için bir nevi ölümsüz oldukları gibi bir varsayımdan yola çıkarak, insanın “öteki” olma arzusundan ve bu arzunun imkânsızlığını görmesinden mi kaynaklanmaktadır? Bu dizelerin işaret ettiği durum, bir başkasının acısını anlamaya çalışırken insanın asla tam olarak bilemeyeceği şeyin tesirine açık olma hali olarak düşünülebilir. Yani insanın bir sevgi ve ilgi göstergesi olarak başkasının acısını kendi acısı gibi üstlenme arzusuyla, kendisini onun sahip olduğu acıdan etkilenmeye bırakması olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, bu keder insanın başkasını bilmeye çalışırken kendisine dair bildiklerinin muğlaklaşmasından da kaynaklanıyor olabilir. Başka bir deyişle, ötekine duyulan sevgiden kaynaklanan aynılaşıma arzusu, kişiyi diğerlerinden ayırt etmeye yarayan farkları silme tehlikesi de barındırdığı için bir tür endişeye neden olabilir.¹⁷ Sara Ahmed’in ifadeleriyle, “şimdi” ve “burada” olmak karşısında duyulan

¹⁷ “Sevgi çoğunlukla sevilenin acısını hissetme, onun acısını kendi üzerine alma isteğiyle ifade edilir. Onun acısına sahip olmak isterim ki o acıdan kurtulabilsin, acıyı hissetmek zorunda kalmasın. Bu empati olarak sevgidir: Seni seviyorum ve sadece senin nasıl hissettiğini hissedebileceğimi değil, ayrıca senin acını senin yerine hissedebileceğimi de tahayyül ediyorum. Esasen bu duyguyu sadece

keder, “öyle bir acıdır ki bizi ayırmayı reddeder, fakat bizi bir araya da getirmez. Bu acıyı neleri bileceğimin sınırlarını bilecek kadar iyi tanırım” (Ahmed, s. 56). Burada, başkasının acısını da kendi acısını da aslında o kadar da iyi tanımadığını fark eden öznenin, neleri bilip neleri bilemeyeceğinin sınırlarının da muğlaklaşmasından kaynaklanan bir kedere teslim oluş söz konusudur denilebilir.

“Yolcu” şiirinin ikinci yarısındaki açıklamaya göre, başka varlıkların ayrı ayrı dile getirildiği sürecin, insanın kendisini tanıyıp anlama sürecinin bir parçası olarak kurgulandığı anlaşılır. “İçimdeki yeryüzü konuştuğunda anlıyorum ki, bölünmüş bir hatırayım ben dünyaya dağılan” dizeleri, insanın ve yeryüzünün sınırlarının iç içeliğine işaret eder. Dolayısıyla bu ifadeler, insan olmakla özdeşleştirilen bilme ve var olma biçimlerinin geçerliliğinin silinmeye başladığının göstergesidir. Buradaki öznenin, kendisini evrenin merkezine koyan, sonsuz yaşam ve iktidar arzusuyla tanrılığa öykünen bir insan algısı yerine, kendi bedeni başta olmak üzere, evrendeki diğer yaşam formlarıyla farklı bir ilişkilendirme modeline doğru yönelen bir varlık anlayışı inşa etmeye çalıştığı söylenebilir. Metnin ilk bölümünde farklı yaşam formlarının dünyaları hayal edilip dile getirilirken, bu varlıklara dair yerleşmiş olan duygu ve düşünce kalıpları bozulmaya çalışılır. Yerleşik anlatım biçimlerinin, başka varlıklarla olan ilişkilerimiz üzerindeki şekillendirici etkisi ifşa edilir ve süregelen ilişki modeli, farklı duyuş ve anlatım biçimleri vasıtasıyla dönüştürülmeye çalışılır.

Örneklerde de görüldüğü üzere, insan olmayan varlıkların ayrı ayrı dile getirildiği şiirlerin her birinin tonlarının ve anlatım biçimlerinin birbirinden farklı biçimde kurgulanmış olması, metnin etik ve varlık anlayışına dair iyi bir ipucu niteliğindedir. Bu şiirlerdeki dil ve anlatım farkları, bu metnin her bir varlığın

bende olmadığı için isterim; bu arzu içinde ‘olacak olan’ ile zaten acı içinde ‘olan’ ya da ona ‘sahip olan’ arasındaki farklılığı korur. Bu şekilde, empati üstesinden gelmek istediği farklılığı aslında korumuş olur: Empati bir ‘arzu duygusu’ olarak kalır; öznel tam da karşısındakinin ne hissettiğini anladığını hayal ederken onun hissettiğinden başka bir şey ‘hisseder’.” (Ahmed, s. 45)

dünyasının ve anlamlandırma biçiminin farklı olduğunu kabul eden bir yaklaşıma sahip olduğunu gösterir. Bu ayrıntı, metnin insan olmayan varlıkları homojen bir grup olarak ele almadığını, bunun yerine, var olma ve ilişkilene hallerini Derrida'nın tarif ettiği gibi, çok yönlülükle ele aldığını kanıtlar. Yani, bu metin bir yandan varlıkları kategorik bir biçimde bilmeye çalışan “Batılı” Kartezyen özneye karşı çıkar, diğer yandan tasavvuf inancına göre tüm varlıkların “asıl” Varlık’a ulaşmak uğruna bireyselliklerinin eritildiği, her şeyin bir şey olduğu fikriyle mücadele eder. Birhan Keskin her ne kadar şiirlerini tasavvuf inancından etkilenerek yazdığını belirtse de bu metin, şairinin tasarımından sapmaya müsait alanlar barındırmaktadır. Metnin estetik alanı, bazen şiirlerin kendi içinde bazen de birbiriyle yaşadığı kavganın gerilimli atmosferiyle örülmemektedir. *Yeryüzü Halleri* metninin gıcırtyla açılan bir kapı imgesiyle başlaması, bir varlığın diğerine açılışının pürüzsüz bir şekilde olamayacağını ve insanın kendisini tabiattan ayırt etmediği bir metin inşa etme sürecinin zorluğunun kabullenilişine işaret eder. Yine de metinde, insanın kendisini tabiattan ayırt etmediği bir yaklaşımın hâkim olduğu bir estetik alan arayışından vazgeçilmez. Bu estetik alan arayışı kendisini, şiirlerde dile gelen öznelerin sınırlarının giderek muğlaklaşması şeklinde gösterir.

Metnin başından buraya kadar olan şiirlerde dile gelen öznelerin bakış açılarının, sadece şiirlere adını veren varlıklara ait olabileceğine inanmak mümkün olabilirken, “At” başlıklı şiirle birlikte metinde kimin konuştuğunun ve kime hitap edildiğinin sınırları muğlaklaşmaya başlar. “At” şiiri için şiir öznesi hem at olarak hem de insan olarak düşünüldüğünde farklı şekilde anlamlandırmaların mümkün olduğu görülür. Şiir öznesi at olarak düşünüldüğünde, “yeşil bir çayır hayali okşasındı yeterdi, onları / çok şey değildi istediğim, akşamları eski bir ninniye / koysunlardı başlarını” (s. 18) dizeleriyle şiirdeki ses bir anne ata aitmiş gibi gelir.

“Binek hayvanı”, “yük hayvanı” gibi işlevler yüklenerek savaşlara, yarışlara koşturulan atların, insanın hayal etmediği başka türlü bir yaşantılarının da olabileceğine dikkat çekilir. Öte yandan, “bana da onlara da at oynatan dünya, duydun mu? / yaz atı, kış atı, kiang, tarpan...hepsi gittiler / bir benati kaldı benimle şimdi; boz atı, kır atı / onun da sebebi var; / başında mavi çekim, ayağında demir bukağı.” (s. 18) dizeleriyle, insanın atı cinsine ve işlevine göre ayırarak bilme biçimine meydan okunur. şiir öznesinin anlatımı, at türünün içindeki çoğulluğa işaret eden bir söylemden, bireyselliğini ilan eden bir ata doğru evrilir. şiirin sonunda yer alan, “İmdi, bunca yıl içimde taşıdığım atlar, onlar / boşaldılar benden. / dünya, söyle bakalım, benden gidenleri / nerene sokacaksın şimdi?” (s. 18) dizeleriyle insanın tek bir at kavramına yükledikleri, bu kavrama sığmayıp ortaya saçılınca, insanın bildiklerinin artık bilinip kavranamaz olduğunda uğrayacağı şaşkınlık haber verilir. Ancak, bu şiirin öznesi diğer insanlara seslenen bir insan olarak da düşünülebilir. şiir öznesi “atlarım” diye konuşan bir insan olarak düşünüldüğünde, onların başlarını ninniye koymasını isteyip kendisine ait bir duyguyu atlara yüklemeye çalışan bir özneye dönüşür. Ancak bu özne, yol boyunca atlara bir şeyler anlatırken, kendisini aldattığının farkındadır ve bunu insan muhatabına ifşa eder. Dolayısıyla bu insan özne, şiirin yukarıda yer verdiğim son dizelerinde, insanların geçmişten bugüne kolektif olarak atlara yüklediği anlamların yerle bir olduğunu ve bunun karşısında duyduğu çaresizliği dile getirmiş olur.

“At”, çok eskiden beridir insan hayatında oldukça önemli bir yer edinmiş bir varlık olarak insanın en çok özdeşlik kurduğu, duygularını en çok yansıttığı, dolayısıyla özne sınırının en çok bulanıklaştığı şiirlerden biri olur. “At”a kadar olan şiirlerdeki özne sınırının daha belirgin kılınmiş olması, bunun kasıtlı bir tercih olup olmadığı sorusunu akıllara getirir. Karınca, salyangoz, tırtıl, örümcek, balık gibi

hayvanlar insana türsel olarak daha uzak varlıklar olarak kanıksandığı için, bu yapay ayrımı yansıtmak adına bu şiirlerdeki anlatım biçimi tercih edilmiş olabilir.

Dolayısıyla, insanın kendisine “uzak” olarak tanımladığı varlığı dile getirirkenki nispeten rahat tavrı, “yakın” olarak tanımladıklarını anlatırkenki muğlak anlatım biçimiyle karşılaştırılmış olur. “At”tan sonra, ikinci bölüme kadar dile getirilenler çeşitli yeryüzü varlıkları olur. Bu varlıkların olduğu şiirlerde, insanın yeryüzüne dağılma hali kendisini iyice hissettirmeye başlar. Hayvanların dile getirildiği şiirlerde odakta olan insan temasının etkisi azaltılarak, başka varlıklar arasındaki farklı temas biçimleri ön plana çıkarılır. Bu şiirler, hem şiir öznelerinin hangi varlık olduğunun belirsiz oluşuyla, hem de metindeki tüm varlıkları birbirine bağlayıcı işlevleriyle ortaklaşır. Bu şiirlerde, benin ufaldığı ve varlık anlayışının genişlediği bir dünya fikri hâkim kılınmaya başlar. Böylece, metnin ana derdi giderek belirginleşmiş olur: yeryüzünün tüm varlıklarını bedensel olarak yeniden konumlandırıp, farklı ilişki ağları örerek başka türlü bir dünya inşa etmek.

Dile getirilen yeryüzü varlıklarından ilki dağdır. “Dağ” şiirinde, dağın susmayı bilen haliyle insanın susamayışı karşılaştırılır. İnsan olmayan varlıklar yaşadıkları dünyayla uyum içinde yaşarken, insanın bu ahenge katılamayışına dikkat çekilir. Şiir öznesi dağ olarak düşünüldüğünde, insanı muhatap alan, kendi sessizliğini övüp insanı “yamaçtan aşağı bak, uçurumu gör! / -görsene kekeme! / içindeki zayıf kan, dayanıksız dil, olmamış hal / gümüş bir zirvede eriyor” (s. 19) diyerek yeren bir dağ imgesi belirir. Şiir öznesi insan olarak düşünüldüğünde, kendi öz eleştirisini yapan bir insan figürü belirir. Ancak, dağın kendi sessizliğini övmesiyle, insanın dağın sessizliğine işaret etmesi arasında etik bir fark oluşur. İnsan, ses ve dil sahibi olarak kendisini belleyip dağın dilini kendisinininkiyle kıyaslayarak “sessizlik” olarak yorumladığında, bu durumun insan merkezci anlayışı

yeniden üretme tehlikesi barındırdığı öne sürülebilir. Ancak buradaki insan özne, dilinin dayanıksızlığını ifşa edip kendisinden “olmamış hal” olarak bahsederek, insanı dünya kurucu, insan olmayanı dünyadan yoksun olarak tasavvur eden görüşü tersine çevirmiş olur ve böylece insan merkezci tavra meydan okuduğu da söylenebilir.

“Ova” şiirinde iki dağın arasında kaldığını söyleyen bir özne vardır. Bu özne de hem ova hem de insan olarak düşünülebilir. Her iki özne için de düşünüldüğünde, genişleyip kendisinden uzaklaşan bir varlık fikri ön plana çıkar. Ova olduğunda, bu varlığın kendi fiziksel gerçekliğinden bahsettiği düşünülürken, insan olduğunda ovanın yüzeyine bakıp ova gibi genişleyip kendisinden uzaklaşma arzusunda olan bir insan imgesi akla gelir. Şiirde her iki varlığı da kuranın sessizlik olduğu vurgulanır. “Dağ” şiirinde susmayı bilmediği öne sürülen insan öznenin, burada ovanın genişliğine bürünmüş, kendisini içinden geçecek varlıklara açarak suskunlaşmış bir halde olduğu görülür.

“Suyun sırtında geçiyor ömrüm / kentlerim, saraylarım silik” (s. 21) dizeleriyle açılan “Buzul” şiirinde de, hem su üzerinde yüzen bir buzul imgesi hem de nicedir karadan uzakta bir denizci imgesi hayal edilebilir. Bu şiirde, buzul da olsa insan da olsa, yeryüzü tarihinde kendisini bir yere yerleştirmeye çalışan ama nerede durduğunu bilemeyen bir varlık tasavvuru vardır. Bu şiir bir yandan, buzul çağından tarım toplumuna kadar olan süreçte buzulun dünya tarihindeki yolculuğu üzerinde düşündürür. Diğer yandan, “yaşadım mı yaşamadım mı ben o çağları / içimde külrengi ve sonsuz buz ağları” (s. 21) dizeleri, insan türünün henüz ortaya çıkmadığı buzul çağları da dâhil olmak üzere, yeryüzü tarihinin bir parçası olduğunu bilen ama bu bilgiyle ne yapacağını bilemeyen şaşkın bir insan figürünü akıllara getirir. “Dünyaya atları sürmeye gelmiştim, / mart sonu muydu, şubat mı, / gül ekiliyordum

toprağa / kanımı kim?” (s. 21) dizeleriyle de, günümüz insanının göçebe toplumdaki tarım toplumuna geçiş tarihiyle de nasıl ilişkileneceğini bilemeyen vaziyeti aktarılmakta gibidir. Böylelikle bu şiir, öznesi buzul da olsa insan da olsa, aynı tarihin parçası olup uzak görünen bu iki varlığı bir araya getirerek başka türlü bir gerçekliğe dikkat çekmiş olur: buzul, dağ, at, ova, insan, hangi varlık olursa olsun her biri yeryüzünde bir tarihe ve konuma sahiptir. Ve yeryüzü, tarihin sürekli akıyor, varlıkların konumunun da sürekli değişiyor olması itibarıyla, bilinip anlaşılması güç, üzerinde hiçbir varlığın mutlak hâkimiyetinin olmadığı, kerameti kendinden menkul bir varlıktır.

“Deniz” başlıklı şiirin öznesi deniz olarak düşünülüp, bu şiir metnin başındaki “Denizkabuklusu” şiiriyle birlikte okunduğunda, öncekinden farklı bir anlamlandırmanın da mümkün olduğu görülür. “Denizkabuklusu” şiiri için muhatap olarak artık insanla birlikte deniz de düşünülebilir hale gelir. “(keder saldı içime bir denizden / bir midye” dizesinde, (s. 23) “Denizkabuklusu” şiirinde derin denizlerle, soğuk denizlerle, tuzla, dalgayla boğuşup hayvanının kendisinden çıktığını ve soğuk bir taşla döndüğünü anlatan öznenin bahsediliyor olabileceği akıllara gelir. Böylelikle denizin ve deniz kabuklusunun birbirine temas eden gövdeleri ve bu temasla ortaya çıkan duygular hayal edilir. “gülün kokusunu, bademin neşesini istedim / ah bilmedim de, nasıl geniştim, / koşup kapaklanayım bir kucak istedim” (s. 23) dizeleriyle de, “Denizkabuklusu” şiirindeki özneye dokunup ona bir rüya verenin deniz olduğu ileri sürülebilir. Ancak “Deniz” şiirinin öznesi insan olarak düşünüldüğünde de bu şiir, deniz kenarına vurmuş bir denizkabuklusu gören insanın, onu gamsızca sadece bir süs eşyası olarak almamış olduğu şeklinde yorumlanabilir. Buradaki insan öznenin, taş gibi görünen bu varlığın aslında bir zamanlar canlı olduğunun farkında olduğu ve bu canlılığın ölümünün ona keder salmış olduğu

anlaşılır. Bu şiirde anlatıma hâkim olan dil ve o dilin çağrıştırdığı imgeler, ne yalnızca insana ne de yalnızca denize aittir. Bir yanda yağmuru okuduğunu, kıyıya mektup taşıdığını, derine ağladığını söyleyerek insan eylemlerini yüklenmiş bir deniz, diğer yanda içinde tuz sesi kırıldığını ve ne kadar geniş olduğunu bilemediğini söyleyip denize dair olan imgeleri yüklenen bir insan figürü belirir. Böylece bu şiir, hem imgesel olarak deniz ve insan sınırını bulanıklaştırmasıyla, hem de anlatımın muğlaklığı sayesinde “Denizkabuklusu” şiirine bağlanabilme özelliğiyle *Yeryüzü Halleri* metninde hâkim kılınmaya çalışılan dünya anlayışını daha da belirginleştirmiş olur.

“Çöl” şiirinin de her bir dizesinde farklı bir varlık hayal edilebilir. “Yokluk ateşiyle tutunduk varlığa / çatladık, kırıldık, ağrıdık” (s. 24) dizesiyle bir kayanın parçalanıp ufalanarak yok oluşu ve kuma dönüşmesi hayal edilirken, “dilsizmiş dağ, ses etmemiş bize / merhamet ettik bakıp halimize” (s. 25) dizesiyle, dili, düşünebilmesi ve anlam üretebilmesiyle kendisini diğer varlıklardan ayıran insan akla gelir. “-ah boynumuz ağırdı bize / boyumuzdan büyük yükler edindik” (s. 25) dizeleriyle kendisini diğer varlıklardan üstün kılıp, dünya kuruculuğu üstüne vazife eden insanın bu yükün altında ezilmiş olduğu fikrine kapılmak mümkün olur. Aynı zamanda bu dizeler, çölde dolaşıp boynundan büyük yükler yüklenen develeri de anımsatır. Bu şiirde, genel olarak varlığın ne olduğuna dair bir muhakemeye yer verilir: “Kor bir yankıdan başka nedir ki taş? / Dünyada bir heves değil mi insan?” (s. 24) dizeleriyle, taş olma halinin de insan olma halinin de “yankı” ve “heves” kavramları aracılığıyla geçiciliğine vurgu yapılır. “Yokluk ateşiyle tutunduk varlığa” dizesinin işaret ettiği üzere, bu şiirdeki şiir öznesi kendisini “biz” olarak kurar ve “biz”i ortak kılanın ölümlülük olduğuna dikkat çeker. Bahsi geçen “biz” aşkın bir varlık olarak tasavvur edilmez. Yeryüzünün acı bilgisine uyanan, acı çekmekten

yorulup yolunu kaybeden kolektif bir varlığa işaret edilir. Yollarını kaybetmiş olan varlıklar benliklerine dönüp maneviyatlarını anlamlandırmak üzere çölde buluşurlar. Bu şiirde, "biz" diye konuşan özne, "biz" in içine kimi dâhil edip kimi dâhil etmediğini açıklamaz. Farklı varlıkların maneviyatlarından ortalığa işaretler saçarak, farklı türde ve yeterlilikte olan bu varlıkları başka türlü bir maneviyat zemininde buluşturur. Bu zeminde, varlıkların birbirlerinin dilini gerçek anlamda konuşması gerekmez. Önemli olan "gönül gözü"dür. "Tasavvufta maneviyatı gören göze 'gönül gözü' denir. Talipten tüm dünyayı gönül gözüyle görmeyi öğrenmesi istenir... Artık onun zihninde şekilsel benlik tanımları kalmamıştır. Çıplak bir bendir bu ben. Çünkü kendi maneviyatının kendisine göstereceklerinden korkmaz" (Oktay, 2016).

"Gül" şiirinde, gülü muhatap alan bir insan sesi hâkimdir. "Çöl" şiirinde varlık aşkıyla yanıp tutuşan insan, bu şiirde "sorma bana, nedir karşılığı aşkın, bir insanda / savaşın, cinnetin, kıyametin çağında" (s. 26) dizeleriyle yorgunluğundan güle yakınır gibidir. Kimin, neyin aşkıyla yola koyulduğunu bilmeyen insanın "ruhumla bu hayat arasında kurduğum köprüye / 'ah çok sallantılı' diye bakıyorlar" (s. 26) dizesiyle, bu metnin kendisine işaret ettiği öne sürülebilir. Onlar diye kast ettiği kimdir bilinmez, ama sözünün, maneviyatıyla hayat arasında bir köprü olduğuna işaret eden şiir öznesi, tasavvuf inancına göre tanrının ulaşılmazlığıyla erişilebilirliği arasında denge kuran evliyaya benzer. Ancak bu şiirde, gönül gözü açık olup söz sahibi olan özne, maneviyatıyla hayat arasında kurduğu köprünün sallantılı olduğunu kabul ederek, tasavvufta tarif edilen evliyadan ayrılmaktadır. O, kendisine aşkın bir pozisyon benimseyip, insanı diğer canlılardan üstün tutmaz. Hakikati ulaşılabilecek bir yer olarak bellek yerine, sözünün göçebeliğini ima ederek hakikatin devinimine dikkat çeker. Bu hareketli süreçte, varlıkları sabit mertebelere yerleştirmeyi reddeder. "Ve bilmiyorlar, barışacak mı bende /

yeryüzünün ilkel'i, çağın meşru zihniyle / -gül sen gül- / korkmakta haklılar” (s. 26) dizelerinde, “yeryüzünün ilkeli” tabiriyle göçebe, hayvan, kadın, çocuk, duygusal olmak gibi halleri akla getirirken, “çağın meşru zihni” tabiriyle yeryüzünü yok etme pahasına tanrılığa soyunan, daha fazla iktidar sahibi olma sevdasına kapılmış insanı anımsatır. Şiir öznesi, bütün metin boyunca “ilkel” olarak addedilen duygu ve varoluş halleri arasında göçebe gibi dolaştığına olan vurgusuyla, çağın meşru zihni olarak da düşünülebilecek “onlar” a meydan okumakta gibidir. Ömrün kaygısız bahçesinin nasıl kurulacağını bilmediğini söyleyen öznenin, başka varlıkları dolaşarak böyle bir metin inşa etme sürecinin zahmetsiz olmayacağına dikkat çektiği söylenebilir. Çünkü bu öznenin, bir ayağı tek hücreli bir hatıradaki, diğer ayağı bin yıllık toprakta olan bir varlık olarak kat etmesi gereken daha çok yol vardır. “kendime yeni bir merhamet seçtim” (s. 27) diyerek şiirini bitiren bu öznenin, “Çöl” şiirinde, dağın dilsizliğine bakıp merhamet eden insandan farklı tür bir merhameti kastettiği öne sürülebilir. Bu yeni merhamet anlayışının, insanı merkeze alıp onu diğer varlıklardan üstün belleyerek “merhamet bahşeden” olarak kodlayan anlayıştan uzaklaşmakta olduğu görülür.

3.3 İnsan kendini nasıl bilir, nasıl kurar?

“İnsan” şiirindeki öznenin “taşa kazınmış bilgiden / gecikmiş sestem geçtim / gittiydim, baktım, döndüm” (s. 36) dizelerinde kendisine nasıl aşkın bir pozisyon yüklediğinden bahsetmişim. Bu dizeler, şiiri “eve dönüş” olarak tanımlayan Heidegger’in insanın kendinden çıkıp başka varlıkları anladıktan sonra yine kendisine dönerek Varlık’ın hakikatini anlayabilecek kapasitede olduğu savını akla

getirir.¹⁸ “Yolcu” şiirinde insanın göçebe olması ve yeryüzüne dağılımı şığı vurgulanırken, *Yeryüzü Halleri*’ ni sonlandıran şiirin, öznenin çocukluk anısına ve ev imgesine döndüğü “Beyaz Delik” şiiri oluşu, bu metnin yerleşik olmak ile göçebe olmak arzusu arasında gidip gelme haline işaret eder. Deleuze ve Guattari’deki göçebe olma düşüncesi, tek bir evin veya ikametın önceliğini eleştirir. Bunun yerine, bütün dünyayı olası hareketler için bir zemin olarak kabul etmenin gerekliliğini savunur (Cooke, s. 230). Bu şekilde bir algıyı tarif etme ve yazma yolu olarak göçebe düşünüş, kesin tanımlamalar ve sınırlar inşa etme dürtüsüne direnen daha çevik bir yazın sanatına tekabül eder (Cooke, s. 231). “Beyaz Delik” şiirindeki özne çocukluk anısına ve ilk evine döner, ancak buradaki ev, varlığın sığınmak ve yerleşmek istediğı bir mekân olarak kurgulanmaz. Bu şiirdeki özne, evi kendisini yakınlık duyduğu başka bir varlıktan ayıran bir yapı olarak görür ve evin sınır koyucu niteliğine dikkat çeker. Ev ile birlikte beden ve dil kavramlarını da irdeleyerek, iç-dış, ben-öteki algısının ortaya çıkma sürecini sorgulatmayı hedefler.

“Beyaz Delik” şiirinde, ilk bölümdeki insan doğa ikiliğinin yaratıldığı örneklerde öne çıkan insan algısına karşı mücadele edilir. Bu şiirdeki insan öznenin ilk defa bir ötekiyle karşılaştığı ana odaklanılan anlatımda, Heidegger’in varoluşsal kaygılar içinde biricikliğini kaybetmekten korkan öznesine alternatif bir özne inşa edilmeye çalışılır. Bu inşa süreci, bedensel duyumsamalara ve duygulanımlara odaklı bir dil ile gerçekleştirilir. Bu şiirde, duygulanımların, fikirlerin ve öznelliklerin nasıl bedenle birlikte kurulduğuna dikkat çekilir ve bu durum salt insana mahsus bir özellik olarak sunulmaz. Buradaki insan özne, kendi bedeni, öznellik algısı ve

¹⁸ Bu sava göre “şiir, varlığın özüne dönerek kendi doğasını keşfetme biçimine işaret eden bir tür “yerleşme” (*dwelling*) hissi taşır” (Botha, 2016, s. 21). Stuart Cooke, “yerleşme” (*dwelling*) kelimesinin, bir yerde barınmak, ikamet etmek anlamlarının yanı sıra, verili bir durumda kalmak, düşünme, konuşma veya yazma halinde uzun zaman harcamak anlamlarına da geldiğini hatırlatır ve Heidegger’in düşüncesinde “yerleşme”nin nihai amaç olduğunu vurgular. Heidegger, şiirin dilini Varlık’ın evi olarak; şairi ise farklı varoluş hallerinin perdelerini aralayabilen ve başka varlıkların şiirin korunaklı alanında var olmasına olanak tanıyan varlık olarak tanımlar (Cooke, s. 231-2).

ötekiyle olan ilişkilene biçimi üzerinde yeniden düşünerek, bu bölümde anılan duyma, görme ve varoluş biçimini diğer şiirlerdeki varoluş halleriyle birbirine örmeye çalışır. Bir başka insan özneyi bilmeye çalışma süreciyle, insanın ilk bölümde dile gelen varlıkları bilme biçimleri arasında bir bağ kurar.

Geçmiş temaslar ve duygulanımlar şimdiki temaslarımız ve duygularımız üzerinde oldukça belirleyici bir güce sahiptir, ama ne geçmiş ne de şimdi değiştirilemez nitelikte değildir. Güncel bir karşılaşmanın yarattığı sarsılmayla, geçmişteki bir ana dönüp onu bir anlatıma dönüştürme pratiği, o hatıra, o hatıradaki nesne, özne ve duygulara yeniden biçim verme imkânı yaratır. Geçmişten gelen ilişkilene pratiklerini yeniden düşünüp dönüştürmeye çalışmak ise, şimdiki ve gelecekteki ilişkilerin alışlagelenden farklı biçimlerde kurulmasına olanak sağlayabilir. “Yolcu” şiirini-ve ilk bölümü- sona erdiren “Ve şimdi biliyorum, neden / yaş akıyor / atımın sol gözünden” (s. 37) dizesi, bu anlatı yolculuğunu başlatan olayın insan bir öznenin, atının gözyaşıyla karşılaşması olabileceği ihtimaline işaret eder. Belki de şiir öznesinin, “Beyaz Delik” şiirinde ilk kez yakınlık, mahcubiyet ve acı duygusunu deneyimlediği zamanı anmasına yol açan şey, atının gözyaşını gördüğü anda deneyimlediği karmaşık duygular olmuştur. Atın gözyaşı, insanda önce şaşkınlığa ve anlamama haline, daha sonra bu bilinmezlikten kaynaklanan bir tür mahcubiyete sebep olmuş olabilir. Derrida, *The Animal Therefore I am*'de (O Hayvan [Var] Diye Varım), hayvanın bakışıyla utanmış olan insanın kendisinin hep hayvandan farklı olduğuna inanmış bir varlık olarak bu utanç duygusundan utanma halini sorgular. İnsanın, neden ve ne zaman hayvanın karşısında utandığı sorusuna, “Hayvan, ona dair tanımladığımız münasip yahut münasip olmayan davranışların dışında davrandığında, insan gibi davranmaya başladığında ve insan hayvan sınırı silikleştiğinde” şeklinde yanıt verir Derrida. Aslında hayvanlığımızdan utandığımızı

belirten Derrida, kim bu “hayvan” dendiğinde, bunun karmaşık bir kavram olduğunu, onun “aynı zamanda ve birbiriyle çelişkili olarak hem olduğumuz hem de olmadığımız” şey olduğunu ifade eder. Tarih hayvanı hep insanın ötekisi olarak tanımlamıştır ve Derrida’nın ifşa etmeye çalıştığı şey de budur. Hayvanın bakışı aktiftir ve insanın ondan kaçması, onu durdurması mümkün değildir. Daha da önemlisi, hayvanın bakışı yabancı bir insan bakışının üzerimizdeki etkisiyle aynı etkiyi gösterir. Onun bakışı, kişinin kendisinden daha üstün bir özne karşısında alçak hissetmesine neden olur. Böylelikle, insanın hep bakan, gören, eyleyen özne olarak ilişkilene biçimi sarsılmış olur.

Sevgi duyduğu atının gözyaşına sebep olan şeyi anlama arzusundaki insan öznenin, atının karşısında hissettiklerini anlamlandırabilmesi için geçmiş ilişkilerine ve o temasların kendisinde bıraktığı izlere dönmesi gerekir. Atının karşısında duyduğu mahcubiyeti, “Beyaz Delik” şiirinde andığı kişi karşısında duyduğu mahcubiyetle ilişkilendirir. Böylelikle, “Beyaz Delik” şiirinde insan öznenin başka bir insan özneyle kurduğu temas sonucu şekillenmeye başlayan benlik algısı üzerinde, insan olmayan varlıklarla olan temaslarının da nasıl belirleyici olabileceğine dikkat çekilmiş olur. Atının bakışı ve gözyaşı karşısında çaresiz hisseden insan özne, duygularını anlamlandırabilmek için, çocukluk hatırasına dönüp bir başka varlık için hissettiği duyguların oluşum sürecini irdelemeye başlar. İlk kez yakınlık duyduğu öteki bir insana dair hissettiklerinin, başka varlıklarla olan temasları ve onlar karşısında konumlanması üzerinde nasıl belirleyici olduğunu görür ve insanın neden bazı varlıkların acısına daha duyarlıyken, diğerlerinininkine karşı duyarlı olmadığı sorusunu tartışmaya açar. Şiir öznesi, “Beyaz Delik” şiirinde sevgi duyduğu ve idealleştirdiği insan ötekinden utanma deneyimini paylaşırken, metnin diğer bölümlerinde sevgi duyulabilecek ve karşısında utanılabilecek başka varlıkların

mevcudiyetine de dikkat çekmiş olur. *Yeryüzü Halleri* metninin geneline bakıldığında, metne hâkim olan derdin başka varlıkların seslerini duymak, bedenlerine dokunmak ve dünyalarını hayal etmek olduğu görülür. İnsan, kendisinin ötekisi olarak yalnızca başka bir insana bakıp kendisini veya dünyayı anlamaya çalışmaz. Bu metne dâhil edilen diğer tüm varlıklar, insan olan öteki ile eşit mertebede ele alınmış olur.

İkinci bölüm, “Beyaz Delik” şiirine geçmeden hemen önce, insanın ne olduğuna dair muhakemenin yer aldığı ara bir sözle başlar:

İnsan kadife bir hatıradan başka nedir ki? Geçmiş: üstümüzü her gece onunla / örttüğümüz... Uykuların derininde kor yankılarına düşer gibi olduğumuz ve / sonra unuttuğumuz. Dağın doruğu ile dağın derini arasındaki mesafeden başka / nedir ki insan: derininde kor tutmuş haller, doruğunda ıssızlık bilgisi... Güne ait / sesler çoğaldığında hatıranın kendisi de kokusu da bilgisi de silikleşecek.. / Ve, insan, / sabahın nemi kadar sessiz olmayı isteyecek. / İyi uykular! (s. 39)

İlk bakışta sorunun soruluş biçimi, “insan olan”ın tanımını yapmak çok kolaymış gibi bir duygu uyandırır. Böyle bir sorunun ardından okuyucunun “insan kadife bir hatıradır tabii” gibi bir yanıt vermesi gerekiyormuş gibi hissedilir. Ancak şiir öznesi, sorduğu sorunun peşini bırakmaz. İnsanın ne olduğuna dair kendinden çok eminmişçesine sorduğu retorik soruyu ilmek ilmek açtıkça, karşımıza dev gibi kavramlar dikilmeye başlar: geçmiş, hatıra, mesafe, ıssızlık bilgisi... İnsanın tanımı, elimizi uzatıp dokunabileceğimiz kadife bir histen, giderek soyutlaşan, açıklamaya çalıştıkça daha çok açıklama isteyen, birbirini kovalayan kavramlara doğru uzanır. Zaman ve uzam kavramlarının çağrıştırdığı her şeyi kapsayabilecekmiş gibi bir boyuta evrilir. İnsanın varlığı, zaman ve uzam kavramlarıyla ölçülen bir derece olarak algılanır. Böylesi bir tanımlama girişimi, insan ve hayvanı birbirinden kategorik bir şekilde ayıran bilme biçiminden farklıdır. İnsan, sanki evrendeki diğer varlıklarla olan ilişkisinin sürekliliği içinde anlaşılmaya çalışılır. Bu süreklilik içinde

kolayca tespit edilip ayıklanabilecek bir şey olmaktansa, ancak diğer varlıklarla ilişkisi vasıtasıyla insanın ne olduğuna dair bir sezgiye yaklaşılabilecek gibidir. Ne var ki, yaklaşıldığı sanılan bu sezgi de sabit değildir. “Güne ait sesler çoğaldıkça”, yani o ilişkiler ağına yaşamdaki canlı cansız tüm varlıklar dâhil oldukça, insanın ne olduğuna dair peyda olan fikirler değişecektir. Dolayısıyla, insanı diğer varlıklardan ayıran sınır da silikleşecektir. “Ve, insan, sabahın nemi kadar sessiz olmayı isteyecek” derken şiir öznesi, bu sürekliliğin ve sınırları bulanık halin farkına vardıkça insanın, bu ayırt edilemezlik bölgesinde suskunlaşması gerektiğine inanır. Bu ara söz, insanın kendisini diğerlerinden ayırmaya hizmet eden dilden, sözden uzaklaşıp kendi baskın sesini kısmasını ve yaşamdaki diğer sesleri duymaya kendini adayarak “birlikte varoluş” halinin sessizliğine gömülmesini arzulayan bir çağrı olarak işler. Bu bölümü “İyi uykular” dizesiyle sonlandıran şiir öznesi, okuru böyle bir arzunun rüyasına yatırmak ister gibidir.

“Beyaz Delik” şiirinde şiir öznesi, “ben” ve “öteki” ayrımıyla ilk defa karşılaştığını düşündüğü zamana, çocukluk anısına döner. Burada, benlik algısının ortaya çıkmasından önceki dünyayı hayal eder: “İçimin de dışımın da olmadığı, ya da içimi de dışımı da bilmediğim bir / dünya zamanıydı; sanırım 8-9 yaşlarındaydım. / Acıyı, kederi, neşeyi henüz ayırtırmamıştım. / Hayattı; yekpareydi. Her şey, *bir* şeydi.” (s. 43) Bu dörtlükte şiir öznesi, varlığın uzamsal ve zamansal olarak ayırmamış olduğu haline dokunmaya çalışır ve insana özgü olduğu iddia edilen acı, keder, neşe gibi duyguların varlığın bu halinde yer almadığına dikkat çeker. Ötekinin ve acının olmadığı, yekpareliğin hâkim olduğu bir dünyada şiir öznesinin kendisinden “uçuşan peri” olarak bahsetmesi, böylesi bir dünyada “insanca bir yaşam”ın olmadığını düşündüğüne dair bir işaret olarak okunabilir. Böylelikle acı gibi duyguları hissedebilmek, insan oluşu belirleyen en önemli özelliklerden biri

olarak ele alınmış olur. “Acının tesirliliği bedeninin hem maddi hem de yaşamış bir varlık olarak şekillendirilmesinde önemlidir.”(Ahmed, s. 37) İnsan oluşu uçuşan peri imgesinden ayıran bir diğer özellik, bir bedene sahip olmak ve o bedeninin varlığını hissedebilmek olarak sunulur. Ancak, bisiklete binmek gibi becerilerin edinildiği bu dönemde deneyimlenen düşüp yaralanma gibi çeşitli bedensel sıkıntıların hiçbiri acı duygusuna dâhil edilmez. Bu da gösteriyor ki, bu şiirin öznesi için insan, birtakım bedensel gelişim süreçlerinden geçip belli beceriler edinebilen biyolojik bir organizmadan daha fazlası olmak zorundadır. “Nereden geldiğimin, niye geldiğimin / sorusunun olmadığı zamanlardı” (s. 44) diyerek tarif ettiği bu dönemdeki varoluş, “öylesine oluş” olarak adlandırılır. Öyleyse insan, bedenli ve duygulanabilen bir varlık olmasının yanı sıra, kendisini ve dünyayı anlamlandırabileceği bir dile sahip olması ve varoluşa dair sorular sorması itibariyle de diğer varlıklardan ayrılır gibi görünür.

İlk defa bir öteki ile karşılaşma anına doğru yaklaşırkenki hali hayal eden şiir öznesi, insanın varoluşuna dair algısını, bedensel duyumsamalara odaklı bir anlatımla dile getirir: “Gözüm kendi içime ve dışıma bakmaya ayrılmaktaydı. / Sanki dünyaya “yayıma hali” çatlama başlamakta.” (s. 44) Bedensel ve mekânsal bir ayrımın yapılmaya başlanacağı bu yeni hali “dünyaya yayılmak” olarak tarif eden şiir öznesine göre, varoluş bir kopma ya da uzaklaşma hali olarak algılanmaz.

Dolayısıyla bu öznenin, birbirinden ayrılan varlıkların yalnızlaşarak sonsuz bir ıstıraba gömüldüğü bir varoluş fikrinden uzak bir pozisyonda durduğu söylenebilir. Ancak, “dünyaya yayılmak” imgesi kendi içinde birtakım belirsizlikler barındırır. “Yayılmak” kavramı, bir yandan “nüfuz etmek” veya “işgal etmek” gibi anlamları çağırarak, insanın başka bir varlıkla karşılaştığında onu bilip anlamaya çalışırken, o varlığın sınırlarını ve dolayısıyla belli başlı haklarını ihlal etme tehlikesiyle karşı

karşıya olduğunu hatırlatır. Öte yandan “yayılmak” ifadesinin, “karışma”, “kaynaşma” ya da bir tür “yakınlaşma” haline işaret ettiği de düşünülebilir. Ahmed’e göre acı, duyumsamaları bir araya toplayan, titreyen, orada veya şurada, o yerde ya da bu yerde farklı şekillere bürünen bedenleri yeniden düzenleyebilir. Yani acı deneyimi bedeni şimdiden koparmaz, bedeni diğer bedenlerin dünyasına bağlar (s. 42).¹⁹ Dolayısıyla bu yakınlaşma bölgesinde ne gibi hadiselerin yaşanacağı oldukça önemlidir. Deleuze, *Kapitalizm ve Şizofreni*’de (1996) böyle bir bölgede bedenlerin nasıl bir biçim alması gerektiğinden bahseder. Deleuze’e göre arzulanan, organsız bedenler olmalıdır. Organsız bedeni, organik beden yapamadığını yapabilen, yoğunlukların dolaştığı beden olarak tarif eder. Organik beden, dış ile her ne kadar alışverişte bulunsa da başka şeylerle birleşemeyen, bağlanamayan, başka bir şeyin parçası olamayan, varlıkta kalmaya çalışan, kendi birliği içine hapsolmuş bir bedenken; organsız beden, başka bedenlerle birleşebilir ve daha büyük bir organsız beden oluşturabilir. Deleuze, organsız bedenin yaylalardan oluştuğunu ve acı ile hazzın bu yaylalardaki akışlara benzediğini belirtir. “Sanki dünyaya yayılma hali çatlama başlıyacağı” diyen “Beyaz Delik” şiirindeki öznenin, Deleuze’ün ifade ettiği türden bir beden algısı olduğu ve böyle bir anlatımla kendisini başka bedenlere eklenip onlarla bütünleşebilen bir varlık olarak inşa etme uğraşı içinde olduğu söylenebilir.

¹⁹ Acının olumsuzluğu, hem onun diğer öğelere bağlı oluşuyla hem de dokunma eylemiyle bağlantılıdır. “Contingency” (olumsallık) kelimesi Latince “contact” (temas) kelimesiyle aynı köke sahiptir. (Latince: Contingere: com, ile; tangere, dokunmak). Böylelikle olumsuzluk başkalarıyla birlikte olmanın, dokunabilecek kadar yakın olmanın toplumsallığıyla bağlantılıdır. Fakat unutmamalıyız ki bütün temaslar hoş değildir. Farklı kişilikteki bireyler bize farklı şekillerde dokunabilir (bkz. Ahmed 2000, s. 44-5). Bu, farklılıkların bedende izlerinin yanı sıra farklı acı ve haz yoğunlukları da içerir. Sonuç olarak bizi ilıştiren, bizi şu ya da bu yere bağlayan, aynı zamanda bize en çok dokunan, bizde hisler uyandırandır. Bağlanmalar arasındaki bu farklar, dönme ya da dönüşme, bize acı veya zevk verdiğin düşündüğümüz kişilerden uzaklaşma veya yakınlaşma sürecinde, kimilerinin yanında, kimilerinin ise karşısında konumlanmamıza imkân verir (Ahmed, s. 42-3).

3.4 Varlıkları birbirine yaklaştırma ihtimali olarak duygulara yatırım

Deleuze'ün tarif ettiği türden bir yakınlaşma bölgesinde deneyimlenecek duygu akışları için bedenlerin görünürlüğü önemlidir. *Yeryüzü Halleri* metninde de beden, acı, keder, utanma, heyecan, sevinç gibi birçok duygulanımın bizzat taşıyıcısı olarak kurgulanır ve görünür kılınır. Bir içeri ile dışarıyı olduğunun ayırt edilmesine yarayan yüzey ve sınır etkisinin duygular tarafından yaratıldığını öne süren Sara Ahmed'in belirttiği üzere, varlıklar başkalarıyla olan temaslarının şeklini alır (s. 20). Öyleyse, varlığın sınırlarını ve varoluşun anlamlandırılma pratiğini belirleyen şey, bedenlerin birbirine nasıl temas ettiği ve bu temasların varlıklar tarafından nasıl yorumlandığı meselesidir. Bu doğrultuda, metinde ilk kez ben ve öteki ayrımının yapıldığı, acı, utanç gibi duyguların deneyimlendiği an olarak "Beyaz Delik" şiirinde bahsi geçen çocukluk zamanına dönülmüş olması oldukça önemlidir, çünkü "[ç]ocuk, duyguları neyin öğrenilmiş neyin içten gelen olduğunu ayırt etmemize olanak sağlayacak kişi olarak 'henüz olmamış özne'nin yerine geçer" (Ahmed, s. 29). Bu şiirdeki şiir öznesi, her ne kadar insan olmanın tanımına dair kendinden emin bir tona sahipmiş gibi görünse de şiir boyunca varlık, bahsi geçen duygulara "doğuştan sahip olan" olarak tanımlanmaz. Bu duyguların, ancak bir başka varlığın mevcudiyetinde hissedilebildiğine dikkat çekilir. Böylelikle, duyguların ediniminin ilişkisel ve performatif bir süreç olduğu vurgulanmış olur.

"Beyaz Delik" şiirindeki şiir öznesinin öteki ile ilk defa karşılaştığı ana dair ifadelerine bakıldığında bunun ilk başta bir "anlamama" veya bilememe" durumu olduğu görülür. Ağzını rüzgâra karşı açmış halde gördüğü kişi, "mırıldanıyor muydu / yoksa rüzgârı mı yalamaya çalışıyordu?" (s. 43) anlamadığını söyler şiir öznesi önce. Bu karşılaşma anına kadar olan hayat "ılık, uçucu, sonsuz, beyaz" gibi sıfatlarla tarif edilirken, bir başkasını görmeye başlamakla peyda olan, onun görünür

eylemlerinin nedenini, nasılinı anlamama durumundan kaynaklanan his, “çatlamaya başlayan bir dünyaya yayılma” olarak tarif edilir. Bu karşılaşma anının anlatıldığı sonraki dizelerdeyse “anlamama” durumu, yerini ötekinin halini tanımlayan kendinden daha emin bir tona bırakır: “...Onu tepenin ağzında / Oturmuş gördüm. Eve, evlere, bahçelere ve hatta ağaçlara olan / küsmüşlüğüyle, öylece oturmuş, anneanesi hariç her şeyden istifa etmeyi / düşünen yüzüyle karşılaştım. O, rüzgârı yalamaya çalışıyordu” (s. 45). Şiir öznesi, ötekinin yüz ifadesinin anlamıyla ilgili bu denli kendinden emin kanılara nasıl vardığına dair bilgi vermez. Nasıl tanıştıklarını hatırlamayan zihninin, bu tarife ötekinin kendisine anlattıkları doğrultusunda mı ulaştığını, yoksa sadece onun yüz ifadesine bakarak mı kurgulamış olduğunu söylemez. Açıkça bize sunulan tek şey, bu karşılaşma anında iki taraf arasında bir duygu alışverişi olduğudur. Bu duygu dolaşımını, önce hangi tarafın başlattığı da belli değildir. Öteki, bu şiirin öznesini, şiir öznesi onu fark etmeden önce zaten izliyor muydu da o düştüğünde güldü; yoksa önce şiir öznesi “kükün” ve “düşünen” şeklinde tarif ettiği ötekinin yüzüne bakmıştı da, öteki kendisine bakıldığını fark ettiğinde mi şiir öznesini seyretmeye başladı gibi sorular cevapsız kalır. Şiir öznesi yalnızca, ilk defa tattığı bu duygu durumunu ve onun etkilerini yine bedensel duyumsamalara odaklanarak anlatmaya çalışır: “Toparlanmaya, bacaklarım ve avuç içlerimdeki tozlu acıyı silkelemeye / çalışırken beni seyrettiğini ve bana güldüğünü gördüm. O dakikaya dek / kendi evrenimin perisi olan ben, varlığımı, varlığımın dışını, ötekini / gördüm. Bir de mahcup oluşu; insanın rengi değişiyor, ısı artıyordu” (s. 45). Bu dizeye kadar, uçuşan periler olarak tarif edilen varoluş hali yerini ilk defa “insanın varoluşu”na bırakır. İnsanlık halini, perilikten ayıran şey duygulanımlarmış gibi sunulur. Şiir öznesinin, bu karşılaşma anında ve sonrasında yaşanan olayları hatırlamadığını söyleyerek anlatımına dâhil etmemesi, ona göre

duygulanımların “varoluş”un belirleyicisi olduğuna ve bu şiirin çeşitli duygu dolaşımını, bunların nedenlerini ve sonuçlarını görünür kılmaya çalışmak gibi bir derdi olduğuna işaret eder.

Yukarıdaki dizelerde dolaşıma sokulan duygu, bir başka varlıktan utanma halidir.²⁰ Sara Ahmed utancın, bir var olma -kişinin kendisiyle ilişkisinin- sorunu olarak hissedilmeye başladığını; çünkü görünmeyle, kişinin başkalarının önünde görünmesiyle ve başkalarına nasıl görüldüğüyle ilgili olduğunu belirtir. Ona göre, kişi ilgilendiği, fikirleri onun için önemli olan birisinden utanabilir. “Eğer utanç duyuyorsak, sevgi pratikleriyle bize verilmiş olan ‘bir ideal’e yaklaşık olarak benzemeyi başaramadığımız için utanırız. Utançta açığa çıkan sevgi başarısızlığıdır, sevgimizi teşhir eden ve gösteren bir başarısızlık” (s. 135). Nitekim “Beyaz Delik”in öznesi, mahcubiyetle birlikte gelen duygusunun adını da bu şekilde koyar: “Bildığım, bir yabancıya, ötekine / yakınlık duymuştum” (s. 45). Bu çerçeveden bakıldığında, “Yolcu” şiirinde atının gözyaşı karşısında afallayan özneyle buradaki öznenin duygulanımlarının birbirine benzediği görülür. Her iki özne de, öteki özne karşısında utanır. Dolayısıyla bu özneler için öteki, yakınlık duyulan, idealleştirilmiş öznelerdir. Birindeki ötekinin at, diğerkinin insan olması, bu iki varlığın eşit mertebelerde varlıklar olarak algılandığını gösterir. Bu durum da, bu metnin ekolojik bir etik anlayışına sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Ötekine duyulan yakınlıktan kaynaklanan utanma hali kişiyi öteki karşısında teşhir ettiği kadar, onu ötekiden gizlenmeye de sevk eden bir haldir. Utanma duygusu içerisindeyken özne, teşhir olmakla gizlenmek arasında gidip gelirken,

²⁰ “Silvan S. Tomkins utancı önemli ‘negatif tesirlerden’ biri olarak tanımlar. Utanç kişinin kendisi hakkında ne hissettiğine bağlı olan yoğun ve acı verici bir durum, beden tarafından ve beden üzerinde hissedilen bir özhis olarak tanımlanabilir. Utanç duyduğumda mutlaka kötü olduğunu hissettiğim bir şey yapmışımdır. Utandığımda, algılanan bir olumsuzlama nedeniyle (özolumsuzlama) kişinin bedeni yanıyormuş gibi olur ve utanç yoğun bir ‘kendine karşı olma’ duygusu halinde kişinin tenine baskı yapar. Kişinin kendi başarısızlığının göstergesi olarak üzerine aldığı böyle bir olumsuzlama hissi genelde başka birinin önünde yaşanır” (Ahmed, s. 131).

bedeni çeşitli haller alır ve onun başka varlıklarla olan ilişkisi içerisindeki pozisyonunu belirler. Buradaki özne, mahcup olduğu anda yalnızca bahsi geçen ötekine teşhir olmakla kalmaz, bu anı bir anlatıya dönüştürerek kendisini okuyucuya da teşhir etmiş olur. Ötekinden utandığında içine çekilip gizlendiği bedenini, bu anlatımı vasıtasıyla başka bedenlere açmış olur. Böylelikle, şiir öznesinin mahcubiyet ve yakınlık duygusu, yalnızca bahsi geçen ötekiyle kendisi arasında kalmamış olur. Şiir öznesi, varlığını yalnızca o ötekiyle olan teması üzerinden anlamlandırmaya çalışmaz. Onun karşısında deneyimlediği benlik algısını, o anı bir anlatıma dönüştürdüğü anda yeniden inşa etmiş olur. Bu durum da, benliğin mahcubiyet, yakınlık gibi duygulanımlar sırasında nasıl alışıldan farklı şekillerde inşa edilebileceğini gösterir. Mahcup olduğu anı böylesine net hatırlayan zihnin sonrasını hatırlamadığını söylemesi, onun sonradan olanları gerçekten hatırlamadığını kanıtlamaz. Bir başkası karşısında utanmanın yol açabileceği egemenlik zedelenmesini onarmak adına, kendisini aktif ve ötekini pasif bir özne olarak inşa etmek yerine, “Nasıl oldu da tanışmıştık, ben mi onun yanına gitmişim yoksa o mu / benim yanıma gelmişti, bilmiyorum” (s. 45) dizesiyle, şiir öznesinin ötekiyle olan ilişkisinde taraflara etken veya edilgen olmak gibi belli vasıflar yüklemekten kaçındığı öne sürülebilir.

Aralarındaki ilk duygu alışverişinden sonra şiir öznesi, “ben”in öteki ile nasıl başa çıkmaya çalıştığına dair ayrıntılar aktarır. Mahcubiyet ve yakınlık duygusunu, ötekine duyulan sevginin bir gerekliliği olarak onu idealleştirme ve onunla özdeşleşme hali takip eder: “En az benim kadar sessizdi. Benden de sessizdi” (s. 45). Ötekinin sessizliği ancak “ben”in kendi sessizliğiyle karşılaştırılarak anlaşılabilir. Bu bilinmezlik bölgesinde şiir öznesi, kendi sessizliğinden ötekinin sessizliğiyle ilgilenir. “Onun bana dokunan sessizliğini kırmaya çalışırdım” (s. 45)

diyen öznenin neden kendi sessizliğini bir kenara koyup ötekinin sessizliğini kırmaya çalıştığının ardında yatan niyetin pek de açık olmadığı görülür. Ötekinin sessizliğinin şiir öznesine dokunuşu, sadece ona duyduğu sevgiden mi, yoksa onu bilememenin yol açacağı egemenlik kaybı endişesinden mi kaynaklanır yahut şiir öznesi onları ortaklaştıran bu sessizliği anlamaya çalışarak aslında kendi benliğini tanıyıp bilme arzusunda mıdır gibi sorular akla gelir. “Ben” denilen şey, ötekini neden bilmek ister? Bilmenin yollarını nasıl araştırır? Bu süreçte “ben”e ve ötekine ne olur? Bu araştırma sürecinin etik sınırları ve çıkmazları nelerdir? İşte tüm bunlar, insanın varoluşa dair sorduğu ve çeşitli biçimlerde yanıt aradığı sorular olarak ortada kalır. Bu şiirin öznesi bize ötekini anlayıp anlayamadığını söylemez. Varoluşa, insanın özüne ya da ötekiyle ilişkisine dair genel geçer ahkâmlar kesmeye çalışmaz. Şiirde geçerli olan varlık anlayışını anlatımının biçimiyle, sustuğu, söylememeyi tercih ettiği yerlerle ortaya koymaya çalışır.

Şiir öznesinin, varoluşa dair algısını ve etik duruşunu tespit edebilmek için, öteki varlıklarla olan ilişkisinden nasıl bahsettiğine bakmak gerekir. Bu şiirdeki özneye göre, ötekiyle kurulan ilişki hem etken hem de edilgen bir süreç barındırır. Şiir öznesi, beyaz delikten ötekinin içine atlayan olarak etken bir özne pozisyonunda olsa da, atlayabileceği o deliği var eden bir ötekine muhtaç olduğu gerçeğiyle edilgen bir pozisyonadadır da aynı zamanda. “Öteki” beyaz bir delikten atlayarak yaklaşılabilen, ancak nihayetinde uzaklaşılacak zorunda kalınacak başka bir varlıktır. Bu yaklaşım uzaklaşma durumu, bir yandan kışın gelmesi ve yazın da tekrar gelecek olması gibi doğal bir süreç olarak aktarılır. Bedenler, birbirlerine kolaylıkla eklenip bağlanabilecek bir formda hayal edilir. Öte yandan, “Kış gelmişti işte ve biz içeriye çağrılmıştık” (s. 46) dizesiyle bu iki öznenin, aralarında kurulan ilişki üzerinde mutlak bir hâkimiyetlerinin olamadığı gerçeğine işaret edilir.

Varlıkların bir ilişki içindeki pozisyonları birbirlerine göre değişebilse de, onlar dışındaki diğer varlıkların ve mekanizmaların da bu ilişki üzerinde belirleyici rolleri olduğu hatırlatılır. Bu şiir özelinde, bu iki çocuğun ilişkileri üzerinde ailelerinin belirleyiciliği söz konusudur. Kış gelince girilmek zorunda olunan ev, aileleri birbirinden ayıran, ailelere ait özel alanlar olarak belirir. Evleri ve aileleri birbirinden ayıran sınırları belirleyen şeyler nelerdir? Kan bağı mıdır, başka varlıklardan doğmuş olmak mıdır? Kış geldiğinde herkesin “kendi” evine dönmesi zorunlu mudur? Bu şiirde bu sorular sorulmaz. Aile kavramı ve kış geldiğinde evlere çağırılma hali sorgulanmadan kabul edilmiş gibi görülür: “Neden, sebep, özlem, isyan tanımazdık. Ve tabii böylece alınganlık ve / kırgınlık da. Ne ben onu aradım, ne de o beni. Kış gelmişti işte, ve biz / içeriye çağırılmıştık, o kadar” (s. 46).

“Beyaz Delik” şiirinde, içeriye çağırıldıklarında ne hissettikleri irdelenmez, ama aile kavramına ve dayattığı zorunluluklara karşı isyan duygusunun nasıl kolayca başka varlıklara yönlendirilebileceğinin işaretlerine yer verilir. “Ne kıştan yakıncak ne yazı özleyecek sebepim vardı” dizesiyle, yakınlık duyduğu bir varlıktan ayrılma zorunluluğunun yarattığı memnuniyetsizlik duygusunun, o memnuniyetsizliği yaratan aile gibi sosyo-politik bir yapı yerine, nasıl “yakınma” olarak kışa, “özlem” olarak yazıya yönlendirilebildiğine dikkat çekilir. Şiir öznesinin, bu yönlendirme eyleminin “Beyaz Delik” şiirinde andığı zamanda gerçekleşmediğini söylemesi, yakınma, özlem, acı, isyan gibi duyguların özne ve nesnelere bu duyguların özsel olarak nedeni veya sahibi olmadıklarının bir kanıtı niteliğindedir. Bu dize, belli başlı duyguların yönlendirilme pratiğinin öğrenilip tekrar edilerek yerleşik hale gelebildiğini düşünen yetişkin bir öznenin, geçmişe dönerek hatırasındaki duygu nesnelere ve öznelerine yeniden inşa etme sürecine işaret eder. Bu şiirde irdelenmeyen duygular, ilk bölümün sonuna doğru yer alan şiirlerde ele alınır.

“Güldürdün beni yaz, rüyamsın / seninle uyudum, seninle uyanıyorum” (s. 29) dizesinde olduğu gibi, yakınlık duyulan öteki bir varlıktan ayrılmakla birlikte, o ötekiyle ilişkilendirilen tüm diğer varlıklara da sevgi ve yakınlık duyulurken, ondan uzaklaştırdığı düşünülen varlıklarla başka türlü ilişkilendiği gösterilir. Böylelikle insanın, insan olmayan varlıklara karşı yerleşik hale gelmiş tutumlarının ve bu tutumlar üzerinde etkili olan sosyal mekanizmaların sorgulanması amaçlanır. “Beyaz Delik” şiirinin öznesi, ötekine salt bilinip anlaşılacak bir nesne olarak yaklaşmaz. Onun önemseydiği, bedenler arasında gerçekleşen duygu dolaşimleri ve bunların oluşum süreçleridir. Şiirin öznesi, ötekini nasıl bilinip bir kenara bırakılabilecek sabit bir nesne olarak algılamıyorsa, dağın derininde kor tuttuğu söylenen çocukluk hallerine de anlatım zamanının şimdisi olarak düşünülebilecek dağın doruğundaki haline de sabit noktalar olarak yaklaşmaz. Bu iki ucun kaçınılmaz olarak değişime uğrayacağını kabul eder ve bu değişimin, bu iki mesafe arasına dâhil edilecek başka sesler, bedenler ve temaslar ile dolaşıma girebilecek olan başka duygulanımlarla mümkün olabileceğine inanır.

İkinci bölümden önceki ara sözde yer alan “İnsan kadife bir hatıradan başka nedir ki?” sorusuna geri dönüldüğünde, şiir öznesinin “Beyaz Delik” şiirindeki çocukluk anına dönüp oradaki halini aktarmayı tercih etmesinin, dağın doruğu ile dağın derini arasındaki mesafeyi kat ederek kendini, insanı veya genel olarak varoluşu anlama arzusundan kaynaklandığı söylenebilir. Bu şiire göre, dağın derini olarak düşünülen çocukluk halinde, insanın “ben”e dair algısı ilk kez oluştuğunda ortaya çıkabilecek durumlar, bir başka varlıkla karşılaşma ve onu anlamama, bu yabancılaşma halinin getirdiği utanma, tedirginlik, yakınlık kurma ve keder gibi duygulanımlardan geçme, öteki varlığı anlama uğraşı, bu uğraş sırasında insanın ötekini kendine benzeterek bilmeye çalışması, ötekinde tespit ettiği farkı severek

sahiplenmesi veya ondan nefret ederek onu kendisinden uzaklaştırmaya çalışması şeklinde sıralanır. Tüm bu süreçte, “Beyaz Delik” şiirindeki öznenin “ben” ve “öteki” arasında ayırım yaparken öncelikli olarak görünür kılmaya çalıştığı şey, bu iki taraf arasında gerçekleşen duygu alışverişidir. Duygulanım hallerini deneyimleyebilmek, insan olmanın bir kıstası olarak sunulur. Bu duygulanım hallerinden geçebilmeyi mümkün kılan şey ise bir başka varlıkla karşılaşma ve bedenlerin o veya bu şekilde temas etmesi olarak gösterilir.

Bu şiirdeki duygu dolaşımı, önce iki insan arasında gerçekleşen bir hareket olarak görülür. Sadece bu şiire bakarak, duygulanım sadece insana mahsus bir nitelikmiş gibi yorumlanabilir. Ancak “Beyaz Delik” şiirinde üzerinde durulan acı çekme ve duygulanabilme hali, yalnızca insan olanın dünyasıyla sınırlandırılmaz. Kış geldiğinde içeri çağrılan özne, tekrar yazın gelmesini bekleyip ilk defa yakınlık duyduğu bir başka insanın duygu ve düşüncelerini hayal etmeye çalışırken, evinin sınırlarının verdiği imkânlar ölçüsünde, o insanla arasına giren, gözünün gördüğü diğer varlıkların dünyalarını da hayal etmeye başlar. Metnin ilk bölümünde onların dünyalarını hayal ederken deneyimlediklerinin, başka bir insanın dünyasını hayal ederken deneyimlediği sürece oldukça benzer olduğu gösterilir. Öncelikle, kendisini onlarla özdeşleştirir ve kendi duygularını onlara yansıtarak onları anlamaya çalışır. Bundan sonra deneyimlediği şey, başka bir varlığı bilip anlamaya çalışırken, kendisine dair bildiğini varsaydığı şeylerin muğlaklaşması olur. Bu süreçte ön plana çıkan şeyse, farklı bedenler arasında gerçekleşen temaslar ve duygu akışlarıdır. Böylelikle, *Yeryüzü Halleri* metninin diğer şiirlerinde dile getirilen insan olmayan varlıkların dünyaları da duygulanabilme ve acı çekebilme halleri etrafında inşa edilir ve duygulanım, insan olan ile insan olmayanı birbirine yaklaştıran ortak bir payda olarak ele alınmış olur.

Duyguların yalnızca bireyde durmadığını, bedenler arasında hareket ettiğini hatırlatan Sara Ahmed'in de belirttiği gibi, duyguların hareketi, bedenleri birbirine açıp bağlaması itibariyle oldukça önemlidir. Bedenlerin birbirlerine karşı nasıl konumlanacağı üzerinde ise, metinler belirleyici olur. Duyguları adlandırarak duygu nesnelere ve öznelerini yaratan metinler, bazı bedenlere yakınlaşıp bazı bedenlerden uzaklaşma pratiklerinin yerleşik hale gelmesine yol açar. Birhan Keskin'in bu metinde yaptığı, kelimelerin ve mecazların nasıl duygular ürettiğinin, bu duyguların öznelerini ve nesnelere ne şekillerde yarattığının izini sürmektir. Bunu yaparken, dolaşımda olan duyguların bazılarını karşı direnmeye, bazılarını ise tutunmaya çalışarak yeni bir ahlak anlayışı geliştirmeye çalışır. Bu yeni ahlak anlayışı için gerekli olan, yeni bir dil, özne ve varlık anlayışıdır. Birhan Keskin, metin boyunca tüm bunları dönüştürebilmenin imkânlarını arar ve insanla olan temasları yüzünden acı içinde olan varlıkların kendi adlarına konuşup tanıklık edebildikleri ve insandan hesap sorabildikleri bir dünya inşa eder. Yaratılan bu dünyada, insanın insandan başka canlılara karşı da etik sorumluluğu olduğuna dikkat çeker. İnsan yüzyıllardır dominant grup olarak, hayvanları insan topluluğundaki yeri ve anlamına göre evcil-vahşi gibi tanımlarla ayırmış, kimin etik alana dâhil olup olmayacağına karar vermiştir. Ancak, Fox ve McLean'in de vurguladığı üzere, "tüm ekosistemi etik alan olarak inşa etmek ve varlıkların o alandaki etik haklarını sahip oldukları şeyler üzerinden değil, başka türlü görüş ve duyular geliştirerek düşünmek gerekmektedir" (s. 170).

Bu metinde yaratılan dil, bedensel olana ve duygulanıma odaklanarak tüm varlıkları ortak bir paydada buluşturur. Dikkat çekilen her bir duygulanım, varlıklar tarafından farklı şekillerde deneyimlenir ve metnin estetik dili bu duygulanımları her bir varlığa özgü bedensel deneyimlere odaklanarak duyumsatmaya çalışır. Bu

çerçevede, *Yeryüzü Halleri*'nin tabiatı yalnızca bir seyir malzemesi olarak görmediği aşıkardır. Ancak, tasavvuf inancındaki gibi varlıkların bireyselliklerinin eridiği bir dünya anlayışına da izin verilmez bu metinde. Duyguların her bir varlık tarafından aynı şekilde deneyimlendiği yanılgısına düşmemek için, bunların farklı varlıklar tarafından nasıl farklı şekillerde deneyimlendiğini göstermeye çalışır. Varlıkları duygulanabilme veya acı çekme gibi bir ortak zeminde bir araya getirir, ancak duygulanımlar ve deneyimler arasında tıpatıp bir özdeşlik kurmayı reddederek, insanın kendisine en çok benzeyeni etik alana dâhil edip, kendisine uzak bellediği varlığı etmeme ihtimalini ortadan kaldırmaya çalışır. Bu metinde yaratılan ekolojik dünyanın merkezinde ne insan vardır, ne hayvan ne de doğa. Metinde örülen ilişkiler ağının her bir düğümünde büyük bir uçurum vardır. Bu ağdaki her bir karşılaşma indirgenemez bir başkalık olarak deneyimlenir ve böylece her bir varlık eşsizliğini koruyan bir kişi olarak ele alınmış olur. Böyle bir estetik donanımla bu metin, ekolojik duyarlılığa sahip bir metin olarak değerlendirilebilir.

BÖLÜM 4

SONUÇ

Ekolojik olarak “duyarlı” ya da “doğru” etik pozisyonda duran edebi bir metinden söz edilebilir mi? Bu soruyla giriş yaptığım tezimde, edebi bir metni ekolojik olarak duyarlı addetmek için metnin hangi özelliklerine bakılabileceğine yönelik bir tartışma yürüttüm. Bu özellikleri, biri roman diğeri şiir türünde olan, *Yere Düşen Dualar* ve *Yeryüzü Halleri* metinleri üzerinden açıklamaya çalıştım. Tezimde, bu eserlerin ekolojik olarak duyarlı metinler olduğunu öne sürdüm, ancak bu duyarlılığı yorumlamanın kolay bir iş olmadığına, çünkü ekoeleştiri ve hayvan çalışmalarında çok farklı etik yaklaşımlar olduğuna dikkat çektim. Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde henüz bu alanda çok fazla çalışma olmadığından, metinleri yakından incelemeye geçmeden önce, ekoeleştiri ve hayvan çalışmalarının gelişim süreci, alanda öne çıkan yaklaşımlar arasındaki farklar ve hümanizm, insan merkezlik, posthümanizm gibi belli başlı kavramlar hakkında bilgi verdim. İncelediğim metinlerin ekolojik pozisyonlarının, son zamanlarda alana damgasını vuran posthümanist yaklaşıma yakın durduğunu öne sürdüm. Ancak, başlığının da işaret ettiği üzere, bu tez bu metinlere yönelik yapılabilecek nice ekoeleştirel okumadan yalnızca biri. Burada geliştirdiğim okuma önerisinin, bu metinlere ilişkin tek ve en doğru analiz biçimi olduğunu iddia etmiyorum. Edebi bir metnin ekoeleştirel çözümlemesinin, kişinin hem ekoloji meselesine hem de edebiyat disiplinine nasıl yaklaştığına göre farklılık göstereceğini düşünüyorum.

Bu iki eseri seçmemde belirleyici olan sebeplerden biri, bu metinlerin alandaki farklı tartışmalara değinmemi sağlayan örnekler barındırıyor olmasıydı. En az bunun kadar belirleyici olan bir diğere sebep ise, bu metinlerin yaratıcılarının etik ve politik

duruşları oldu. Ancak, bu ikinci sebep beni, metinleri yazarlarının niyetlerini gözeterek okuma gafletine düşürmedi. Roland Barthes'ın (1967) "The Death of the Author" (Yazarın Ölümü) yazısında ifade ettiği gibi, bir metnin anlamı ardında tek bir yazar aramanın, o metni mutlak bir gösterilene mahkûm etmeye ve metnin var olan potansiyeline kilit vurmaya hizmet edeceğini kabul ediyorum. Nitekim *Yeryüzü Halleri*'ni, Birhan Keskin'in kendi varlık anlayışına dair metin dışında yaptığı açıklamalardan sapan yönlerine dikkat çekerek yorumlamaya çalıştım. Edebi bir metnin, yazarının niyetinden bağımsız olarak, çok yönlü bir anlamlandırma potansiyeline sahip olabileceğine inanmakla birlikte; o metnin, yaratıcısının sosyo-politik duruşundan çok da uzağa düşmeyeceğini düşünüyorum. Dolayısıyla, "sanat taşıyıcısının haysiyeti, sanat nesnesinin güzelliğinden çok daha elzem" diyen Sema Kaygusuz'dan (2013) ilhamla, edebi bir eserin etik duruşunun en az estetik değeri kadar önem arz ettiğine inanıyorum. Daha da önemlisi, bir metnin etik ve estetik alanının birlikte örülen, dolayısıyla birbirinden ayrılamaz yapılar olduğunu savunuyorum. Bu çerçevede, *Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri*'ni, sadece edebiyat disiplinine özgü tartışmalar doğrultusunda incelemeyi tercih etmedim. Edebiyatı "politika, tarih, bilim, sanat, felsefe, din, müzik gibi farklı bilgi alanlarının bir araya getirildiği bütünleştirici bir ara söylem" olarak tanımlayan Zapf'tan hareketle, edebi metinlerin içinde bulunduğumuz fiziksel dünyadaki deneyimler ve etik ilişkilerle sıkı bir bağı olduğuna inanarak, bu metinleri disiplinler arası bir yaklaşım gözeterek yorumlamaya çalıştım. Ekolojik felaket söylemlerinin ciddi boyutlara ulaştığı ve yaşam alanlarımız üzerindeki etkisini daha derinden hissettiğimiz günümüzde, bu yıkıma karşı mücadele etmek üzere giderek daha çok disiplin harekete geçerken, edebiyat disiplininin bu meseleye ilişkin neler yapabileceği üzerine düşünmek ve tartışmak istedim.

Edebiyat ve ekoloji arasındaki ilişkiye dair yapılan çalışmaların sayısı, 90'lı yıllardan bugüne dünyanın farklı bölgelerinde giderek artmaktadır. Ancak ne yazık ki Türkiye'de, henüz bu alanda çok fazla çalışmanın yapılmadığı görülmektedir. Türk Edebiyatı bölümlerindeki tez çalışmalarına baktığımda, ekoeleştirel okuma girişimlerinin çoğunun, insan olmayan varlıkların Cumhuriyet öncesinde üretilen metinlerdeki sembolik anlamları üzerinde yoğunlaşmış olduklarını gördüm. İnsan olmayanlara yöneltilen bakış, sadece insan olanı anlamaya ve insan merkezci bakış açısını yeniden üretmeye hizmet ettiği sürece, bu tarz çalışmaların ekolojik duyarlılıklarının sorgulanmaya açık olacağını düşünüyorum. Bu çalışmaların haricinde, Yaşar Kemal, Latife Tekin ve Bilge Karasu gibi daha yakın dönemde eserler vermiş yazarlara yönelik de birkaç ekoeleştirel okuma önerisine rastladım. Ancak bu çalışmaların da, metinlerin ekolojik duyarlılığını yalnızca içerikleri üzerinden değerlendirmiş oldukları dikkatimi çekti. Ben tezimde, ekolojik duyarlılığın yalnızca içerikte değil, metnin dilinde ve estetik alanında da aranması gerektiğini savundum. Edebi bir metnin, yarattığı estetik alan vasıtasıyla nasıl aynı zamanda etik üzerine düşündürebileceği sorusunu tartışmaya açtım.

Bu doğrultuda, öncelikle etik ve estetik arasındaki ilişkinin edebiyat disiplini içinde ele alınma biçimlerine kısaca değindim. Edebi bir metnin niteliğini, kişiyi “iyi yaşam”a ulaştıracak bir estetik etki yaratabilme kapasitesine göre değerlendiren Aristotelesçi yaklaşımda, “iyi yaşam”ın toplumda baskın olan ahlak anlayışına göre tarif edildiğini, dolayısıyla geçerli olan ahlaka uymayan varlıkların ötekileştirildiğini belirttim. Öte yandan, Aristotelesçi yaklaşımların iyi bir edebiyat metninde olması gereken estetik etkiyi tartışırken, metnin herkes üzerinde aynı etkiyi yaratacak olduğu varsayımından yola çıktıklarına dikkat çektim. Hâlbuki tezimin giriş bölümünde andığım Altieri, Massumi ve Levinas gibi düşünürlerin yorumlarına göre,

estetik etki ve duygulanımın çok daha karmaşık bir yapıda olduğu görülür. Örneğin, Massumi'ye göre duygulanımlar temsilin ötesine geçerek metinde doğrudan ifade edilmeyen potansiyellere de açılabilmeyle dikkat çeker. Okuyucuda gerçekleşen etkinin içeriği, temsil edilenlerle edilmeyenlerin aynı anda hissedildiği bir duygulanım sonucu gerçekleşir. Dolayısıyla, metinde karşılaşılan ötekilerin nasıl kurulduğu ve temsil edildiği meselesi, o metnin hem estetik hem de etik anlayışının belirmesini mümkün kılar. Ötekini temsil etme meselesiyle ilgili etik üzerine olan tartışmalara önemli katkıları bulunan Levinas'a göre ise dil, ötekini bilme yolunda bir araç olamaz. Dil, çok sesli bir ortam yaratma kapasitesine sahiptir. Bu özelliğiyle, ötekinin varlığını mümkün kılan etik bir alan açabilir. Bu nedenle Levinas kişinin, her zaman için ötekinin varlığı üzerine düşünmek ve dilini ötekinin varlığına alan açmak üzere kullanmak gibi bir sorumluluğu olduğuna dikkat çeker. Etik anlayışını, ötekini esas alarak başkalık deneyimi üzerine kuran Levinas, Batı'nın geleneksel özne anlayışına radikal bir alternatif sunmuştur, ancak onun etiği de ekolojik duyarlılıktan yoksundur. Levinas, etik ilişkinin yalnızca insanlar arasında olabileceğini belirtip insan olmayanlara karşı olan etik sorumluluğu geri plana atarak, etik alanı yine hümanist ve insan merkezci bir şekilde yapılandırmıştır.

Ben tezimde, ekolojik bir etik için dil ve özne anlayışının hümanist geleneği aşip, yeniden yapılandırılması gerektiğini savundum. Bu önerim üzerinde, posthümanizm alanında öne çıkan Cary Wolfe ve Rosi Braidotti gibi isimlerin çalışmaları etkili oldu. Bu akademisyenler, ekoloji meselesini yalnızca bilimsel bir mesele olarak ele almazlar; ekolojik sorunlar üzerinde kültürel yapıların oldukça belirleyici olduğuna dikkat çekerler. Bu çerçevede, ekolojik felaketin büyük ölçüde hümanist zihniyetin birtakım tahakkümcü pratiklerinden ve söylemlerinden kaynaklandığını öne sürerler. Bu nedenle, beşeri bilimlerin ekolojik felakete karşı

mücadele ederken, hümanist zihniyetin insan merkezci dil ve varlık anlayışını aşması ve “doğa”, “kültür”, “insan”, “hayvan”, “akıl”, “duygu”, “dil” ve “özne” gibi kavramların var olan tanımlarını yeniden düşünüp tartışması gerektiğini belirtirler. Posthümanistlere göre insan-doğa ilişkisi, hümanizmin insan diline atfettiği önemle ilişkili olarak birçok farklı temsil sorunu ve hak ihlali içermektedir. Bu yüzden dile söz merkezci bir çerçeveden bakmayı bırakıp, dil algısının sınırlarını genişletmek ve etik alanı daha kapsayıcı bir şekilde yeniden yapılandırmak gerekmektedir.

Edebiyat disiplinindeki dil, estetik ve etik üzerine olan farklı yaklaşımlardan yola çıkarak, bir edebi metnin ekolojik duyarlılığından söz edebilmek için ne gibi özelliklere sahip olması gerektiği sorusunun peşine düştüm. Ekoeleştirici ve hayvan çalışmalarındaki farklı yaklaşımların, dil meselesini nasıl ele aldığını araştırdım. Bu doğrultuda, posthümanist yaklaşımları büyük ölçüde etkilemiş olan Derrida’nın dil, temsil ve etik meseleleriyle ilgili çalışmalarını andım ve bunların ekoeleştirici ve hayvan çalışmalarına nasıl bir yön verdiğinden bahsettim. Derrida, dilin ardında ona şekil veren yalın bir özenin olmadığını belirtir. Ona göre yazının öznesi, katmanlar, tinler, toplumlar ve dünyalar arası ilişkiler sistemidir. Bu ilişkiler sisteminde, her varlık dil materyaline tabidir ve her an söylemin nesnesi olabilme potansiyelleriyle sonlu ve sınırlı varlıklardır. Tüm varlıklar, dile tabilik ve bir bedene sahip olmaları üzerinden ortaklaşır ve semiyotik sistem aracılığıyla birbirlerinin varoluş hallerini etkilerler. Derrida’nın fikirlerini temel alan posthümanistler, dünyanın işaret, iz ve anlamlarla dolu olduğunu ve anlamlandırmanın yaşayan tüm şeylerin etkinliklerine içkin olduğunu belirtirler. Ancak, ekolojik bir etik için bu işaretlerle nasıl ilişkilendirilmesi gerektiği hususunda farklı yaklaşımlar geliştirirler. Bazıları, insanın ötekini temsil etmeye çalıştığı sürece insan merkezci olmaktan kaçamayacağını ileri sürer. Bazılarıysa insan merkeziliğin güçlü eleştirel biçimlerinin de olabileceğini

savunur ve insanın, insan olmayı dile getirmeye çalışırken kendine dair bildiklerinin sınırlarının bulanıklaşabileceğini, dolayısıyla daha etik bir varoluş için dilin imkânlarını sürekli olarak geliştirip dönüştürmek üzere mücadele edilmesi gerektiğini ileri sürer.

Bu doğrultuda, *Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri* metinlerinin dil, temsil ve ekolojik etik meseleleriyle farklı ilişkilene biçimlerini örneklendirmeleri bakımından ekoeleştiri ve hayvan çalışmaları alanında incelenmek üzere oldukça elverişli olduklarını düşündüm. Bu metinlerin posthümanist bir ekolojik duyarlılığa sahip olduğunu öne sürerken, hem ortaklıklarını hem de farklılıklarını göz önünde bulundurdum. Ancak metinleri, benzerlik ve farklılıklarına göre aynı bölüm içerisinde karşılaştırmalı olarak incelemek yerine, ayrı bölümlerde tek başlarına incelemeyi tercih ettim. Konuları birbirinden oldukça farklı metinler olduğu için, bu tercihim aralarındaki paralelliklerin fark edilmesini zorlaştırmış olabilir. Ancak, giriş bölümünde tarif ettiğim benzerliklerini, metinlerdeki örnekleri yakından incelediğim bölümlerde sık sık vurgulamaya özen gösterdim. Yeniden ifade edecek olursam, bu metinlerin tüm varlıkları bedenli ve sonlu olmaları bakımından ele alıp, estetik alanlarını varlıkların bedensel duyumsamalarını ve duygulanımlarını ön plana çıkaran bir dil anlayışıyla inşa ettikleri için, posthümanist bir anlayışa sahip olduğunu ve ekolojik duyarlılıkta metinler olarak nitelendirilebileceğini öne sürüyorum. Bu metinler, insanı merkeze koyup, onu bazı becerileri üzerinden diğer varlıklardan üstün kılan modele karşı çeşitli şekillerde mücadele ederler. İnsanı öncelikle düşünüp konuşabilen bir varlık olarak değil, duyumsayıp duygulanabilen bir varlık olarak ele alırlar. Anlatımlarına dâhil ettikleri insan olmayan varlıklar ile insan arasında bu özellikleri vasıtasıyla bir ortaklık kurmaya çalışırlar. Bunu yaparken, varlıkları monist bir anlayışla aynılaştırmaktan kaçınırlar. Her bir varlığın

farklı duyumsama ve duygulanım biçimleri olduğu fikrinden yola çıkarak, anlatımları boyunca farklı öznellik hallerine dikkat çekerler. Bu öznelliklerin, varlıkların doğuştan sahip oldukları şeyler olmadığını göstermek için ise, her bir karşılaşma ve temasın etkisiyle değişip dönüşebilen özneler yaratırlar ve “özne” olmanın tamamen ilişkisel bir süreç olduğunu vurgularlar. Bu ortaklıklarına rağmen bu metinler, insan olmayanı temsil etme biçimleri bakımından birbirinden ayrılırlar. *Yere Düşen Dualar*'da insan olmayan hiçbir varlık anlatıcı pozisyonuna getirilmezken, *Yeryüzü Halleri*'ndeki her bir şiirde farklı bir varlık şiir öznesi olarak hayal edilir. Bu durum, bu eserlerin farklı ekolojik duyarlılıklara sahip olduklarını gösterir.

Yere Düşen Dualar'da hakim olan ekolojik anlayışa göre insan, insan olmayanları hiçbir şekilde tam olarak anlayamaz ve onlar adına konuşamaz. Romanın anlatıcısına göre, insan baktığı her şeyde kendi yansımasını görmektedir. Ancak bu yansımanın sabit olmadığı görülür. Her bir karşılaşma ve temasın etkisiyle değişebilen bir yapıdadır. Başka varlıklarla olan ilişkileri dâhilinde bir şekil alabilen insan, roman boyunca insan olmanın sınırlarını sorgulamaya ve varoluşa dair algısının sınırlarını genişletmeye zorlanır. Romanın başında sadece kendi derdiyle meşgul olup, hiçbir varlığa tahammül edemeyen kapalı bir birey olarak betimlenen Leylan karakteri, babasını öldürme ihtimalinin kendisinde yarattığı sarsıntıyla dönüşmeye başlar. Roman boyunca farklı varlıklarla temas etmeye zorlanır. Bu süreçte “ben” ve “öteki” arasındaki sınır ihlallerine ve adaletsizliklere tanık olur. Kendi acısı ve başkalarının acısıyla nasıl farklı şekillerde ilişkilenebileceği üzerine düşünür. Hem Leylan karakteri hem de ikinci bölümdeki anlatıcının odaklandığı tek gözlü oğlan üzerinden, farklı temasların nasıl farklı etik ilişkilere yol açabildiği

gösterilir ve bunlar üzerinde belirleyici olan mekanizmalar sorgulanır. Böylece, etik alanın kırılma yapısına dikkat çekilir.

Roman boyunca her bir karşılaşmanın bu öznelerde nasıl farklı etkilere ve dönüşümlere yol açtığı, metnin dili vasıtasıyla da hissettirilir. Bu özneler sadece kendi acı çekmeleriyle meşgulken metinde hâkim olan dil, diğer varlıkları sakatlık, hastalık, cinsiyet, tür gibi bedensel özellikler üzerinden ötekileştirir. Bu dil, diğer varlıkları öznelerde peyda olan duygulanımların nedeni olarak temsil etmeye çalışır. Böylece, “olumsuz” ya da “istenmeyen” duygulanımlar, bazı varlıkların özlerine atfedilmiş olur. Ancak, bu özneler kendilerinden başka varlıklarla temas etmeye ve onların öznellikleri üzerine de düşünmeye başladıkça, metnin dili de dönüşmeye başlar. Bu dönüşüm sürecinde, bazı duygulanımların bazı varlıklarla özdeşleştirilmesinde, toplumda hâkim olan söylemlerin belirleyici olduğu ifşa edilir. Bu söylemlerin toplumsal mekanizmalar ve iktidar ilişkileri tarafından şekillendiği ve bu yapıların, belirli bir özellikte insanı (beyaz, sağlıklı, heteronormatif, erkek) merkeze aldığı gösterilir. Bu yapıların etkisi altındayken farklı varoluş hallerine alan açmayan dil algısı, roman boyunca karşılaşılan her bir varlığın duyumsama biçimini de kapsayacak şekilde genişletilir. Böylece, yalnızca insan olanların değil, insan olmayanların varoluş hallerini de kucaklayan başka bir dünya inşa edilmeye çalışılır.

Bu romanda insan olmayan varlıklara insan sesi verilmemesi, bu varlıkların dile gelmediği ve bu yeni dünyanın merkezinde de insan olduğu anlamına gelmez. Romandaki insan olmayan varlıkların dile getirilmeleri, bu varlıkların insan özneler ve dilleri üzerindeki etkilerinin gösterilip duyumsatılmasıyla gerçekleştirilir ve böylece bu metinde dilin söz merkezci olmayan yapısı vurgulanarak ekolojik duyarlılıkta bir etik alan inşa edilmiş olunur. Bu metnin anlatımı, önce tek bir insan öznenin hâkimiyetiyle başlar; sonra giderek çoğalan, başka varlıkları da içeren farklı

özellikleri görünür kılar ve en son özne sınırlarının birbirine karıştığı ve bu öznelere arasındaki bedensel ve dilsel ilişki ağlarının kendisinin çok sesli kolektif bir özneye dönüştüğü bir forma evrilir. Bu metindeki ekolojik varlık anlayışı, baştan sona doğru dönüştürülen bu formuyla kendisini gösterir.

Yeryüzü Halleri'ni *Yere Düşen Dualar*'dan ayıran en büyük fark, insan olmayanlara da insan sesi verilmesidir. Bu durumun, metnin ekolojik duyarlılığı hakkında daha tartışmalı yorumların yapılmasını mümkün kıldığı söylenebilir. Hayvan kendi kendisine isim veremediği için, bu hakkı onun elinden alıp ona isim vererek kendisini hayvan karşısında egemen hisseden insanın tavrının insan merkezci olduğunu ifade eden Derrida'dan etkilenen bazı posthümanistler, insanın insan olmayı dile getirip temsil etmeye çalıştığı sürece insan merkezcilikten kaçamayacağını savunur. Ancak Derrida aynı zamanda, insanın hayvanların çoğulluğu ve hayvanlarla kurulan ilişkilerin çok yönlülüğüyle bağlantı kurabilmesinin yolunun dilden geçtiğini de hatırlatır. İnsana düşenin, dilinin yanlış anlama ve temsil etme biçimleri doğurduğunun farkına varmak olduğunu belirtir. Bu ifadeden yola çıkan bazı posthümanistler de, insan merkezçiliğin güçlü eleştirel biçimlerinin de olabileceğini ve insanın, insan olmayı dile getirmeye çalışırken kendine dair bildiklerinin sınırlarının bulanıklaşabileceğini savunur. Bir metnin ekolojik duyarlılığını değerlendirmek için, o metnin dilin imkânlarını bu doğrultuda nasıl dönüştürdüğüne bakmak gerektiğini söylerler.

Ben tezimde, bu farklı yaklaşımlardan yola çıkarak *Yeryüzü Halleri*'nin etik ve estetik alanının tartışmalı yapısına dikkat çektim. Metnin hangi özellikleriyle insan merkezci, hangi özellikleriyle posthümanist anlayışa yakın olarak değerlendirilebileceğini çeşitli örnekler üzerinden tartıştım. Tezimde ele aldığım örneklerde görüldüğü üzere, insan olmayanların hayatlarının sadece insan tarafından

belirlendiği gibi bir algının yaratıldığı bazı şiirler insan merkezci olarak değerlendirilebilir. Bu şiirler, insan bakışının ve sözünün dünya kurucu nitelikte olduğunu vurguladıkları ve insanı Tanrıya ya da hakikate ulaşmada diğer varlıklardan ayrıcalıklı bir konuma yerleştirdiği için, bu metnin Heidegger'in varlık felsefesi ve tasavvuf düşüncesi çizgisinde hareket ettiği söylenebilir. Ancak, metindeki bazı şiirlerde, bu tavırla mücadele edip onun altını oyan farklı üsluplara da yer verilir. Bu şiirlerin bazılarında, insanın kendini her şeyin merkezine koyan tavrı çeşitli insan olmayan varlıklar tarafından eleştirilir, bazılarındaysa insan kendi dilinin sınırlarını ifşa ederek, muktedir özne konumunu sarsar. Bunların yanı sıra metinde, insan ile insan olmayanlar arasında bedenli varlıklar olmaları ve duygulanabilmeleri üzerinden bir ortaklık kurulmaya çalışılır. Duygulanımların ve öznelliklerin nasıl bedenle birlikte kurulduğuna dikkat çekilir ve bu durum tüm varlıklara içkin bir özellik olarak sunulur. Diğer yandan, "Beyaz Delik" başlıklı şiirdeki insan öznenin ilk defa bir başka insan özneyle teması sonucu deneyimledikleriyle, insanın insan olmayan bir varlıkla karşılaşma esnasında deneyimledikleri arasında paralellik kurulur. İnsanın bir başka insanı anlamaya çalışma süreciyle, insan olmayanları anlama süreci arasındaki benzerliklere dikkat çekilir ve insanın, hem insan hem de insan olmayanların bakışı karşısında benzer duygulanımlardan geçebileceği gösterilir.

Yeryüzü Halleri'nde de, insan olmayanlara yönelik tavır üzerinde belirleyici olan kültürel mekanizmalar sorgulanır. İnsanın, bazı varlıklardan uzaklaşıp bazılarına yaklaşmasında duygulanımların belirleyici olduğu vurgulanır. "Beyaz Delik" şiirindeki insan öznenin, ilk defa bir başka varlıkla karşılaştığı çocukluk zamanında deneyimlediği duygulanımları nasıl edindiği gösterilerek, bu duygulanımlara kişinin doğuştan sahip olmadığına, bunların çeşitli toplumsal yapılar vasıtasıyla tekrar edilip

yerleşik hale geldiğine dikkat çekilir. Böylece, insanın insan olmayan varlıklara yönelik tavrının da benzer mekanizmalar vasıtasıyla olduğu hatırlatılıp, metin boyunca dilin çeşitli imkânlarından yararlanılarak bu mekanizmalara karşı mücadele edilir.

Bu metinde benimsenen dil, *Yere Düşen Dualar*'da olduğu gibi, varlıkların bedensel duyumsamalarını ön plana çıkarır. Bedenli olmanın ve duygulanımların tüm varlıkları ortaklaştırdığına dikkat çeker. Ancak, her bir varlığın farklı bedensel duyumsamalardan ve duygulanımlardan geçtiğini hatırlatmak için, bu farklılıkları şiirden şiire değişen tonu ve yapısıyla hissettirmeye çalışır. Böylece varlıklar arasında tıpatıp bir özdeşlik kurmayı reddederek, insanın kendisine en çok benzeyeni etik alana dâhil edip, kendisine uzak bellediği varlığı etmeme ihtimalini ortadan kaldırmak için mücadele eder. Her ne kadar farklı varlık anlayışları arasındaki gerilimli hatta salınsa da, bu metinde yaratılmaya çalışılan dünyanın merkezinde ne insan vardır, ne hayvan ne de doğa. Bu metin, özcü ve bütüncül özne anlayışından uzaklaşıp, Deleuze'ün kavramsallaştırdığı, çoklu varoluş halleri arasında dolaşan "göçebe oluş" felsefesine meyleden bir pozisyonda durur. Bu nedenle bu metnin de posthümanist bir ekolojik duyarlılıkta olduğu söylenebilir.

Görüldüğü üzere, edebi bir metnin ekolojik duyarlılığını yansıtabilen birçok özelliğinden bahsetmek mümkün. Ancak bu özelliklere ilişkin evrensel bir tutarlılıktan söz etmek pek mümkün değil. Ekoloji başlı başına, hakkında farklı bilimsel teorilerin üretildiği ve tartışılan bir alanken, ekolojinin etiği meselesinin oldukça tartışmalı ve kırılgan bir mevzu olması kaçınılmaz. Hele ekolojik etiğin, üzerinde uzlaşılan tek bir kuramın hakim olmadığı edebiyat gibi bir alanda nasıl gözetileceğini tartışmak, çok daha meşakkatli bir uğraş. Ancak bu zorluğun, konuya ilişkin söz söylemek hususunda bizi yıldırmasın umuyorum. Her birimizin yaşam alanı üzerinde geri

döndürülemez yıkıcı etkileri olacağı öngörülen ekolojik felaket gibi tüm gezegenin geleceğini ilgilendiren bir meseleye ilişkin çözüm arayışında, her disiplinin kendi yöntemlerini seferber etmesi gerektiğine inanıyorum. Edebiyatın yarattığı estetik etki vasıtasıyla, ekolojik etiğin inşa edilmesinde oldukça önemli bir rolü olduğunu düşünüyorum. Guattari'nin (1995) dikkat çektiği üzere, estetik, radikal bir etik için ayrıcalıklı bir pozisyonda bulunmaktadır. Genellikle, estetiğin felsefi düşünce, bilimsel bilgi veya politik eylemden daha dönüştürücü bir gücü olmadığına inanılırken, Guattari için estetik, bütün bu alanlardaki etik aktivite için gerekli olan oldukça yaratıcı bir süreçtir. İklim değişikliği ve insan-hayvan ilişkileri üzerine yazdığı romanları ve öyküleriyle tanınan Lydia Millet'in de dikkat çektiği gibi, bilimle gelen bilgi sayısı arttıkça bu verilerle baş edemeyeceğimizi hissettiğimizde psikolojik bir strateji olarak inkâra sığınabiliriz. Sanat eseriye, birbirine girmiş bilgileri deneyime dönüştürür, içinden çıkamadığımız duygu ve düşüncelere şekil verip onları anlamlı hale getirerek, bizi inkârdan hissetme durumuna geçirebilir. “Sanat, tanrı rolüne sokulmaya çalışılan insanı bilme eyleminin akışkan, dinamik ve yanılabilir niteliğini fark etmeye davet eder. Doğayı kendi arzusunun bir uzantısı olarak algılayan insanı, marifetlerini tam olarak anlayamadığı doğayı ve insan yapısını yeniden düşünmeye davet eder” (Millet, 2016).

(See Appendix for an extended abstract)

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

Can we talk about a literary text that is ecologically sensitive? By following this question in my thesis, I discussed the aspects which a literary text should have to be considered as "ecologically sensitive." I tried to explain these issues by focusing on the texts *Yere Düşen Dualar* by Sema Kaygusuz and *Yeryüzü Halleri* by Birhan Keskin. Believing that ethics and aesthetics are structures that work together, I pointed out that ecological sensitivity of a literary text should not only be searched in its content but also in its form. So in my thesis, I discuss how a literary text can make the reader think over ethics through its aesthetic space. In this frame, I did not prefer to analyze *Yere Düşen Dualar* and *Yeryüzü Halleri* by sticking only to the rules of discipline of literature. Being influenced by Zapf's definition of literature as "re-integrative inter-discourse" that brings different fields of knowledge such as politics, history, science, philosophy, arts, religion and music, and believing that literature has strong bonds with the experiences and ethical relations in physical world, I tried to comment on these texts from an interdisciplinary perspective. In the days of the alarming ecological crisis, I wanted to discuss where literature stands in the struggle along with other disciplines.

I claimed that these texts adopt ethics of posthumanism and can be considered as ecologically sensitive, yet I drew attention to the difficulty of such an evaluation since there are various ethical perspectives in Ecocriticism and Animal Studies. Before I began with close readings of the texts, I gave some information about the background of Ecocriticism and Animal Studies, differences between the

prominent perspectives within the area, and some key concepts such as humanism, anthropocentrism, and posthumanism. I claimed that for an ecological ethics, it is necessary to restructure the sense of language and subject by going beyond humanist tradition. On this claim, works of some prominent figures in posthumanist studies such as Cary Wolfe and Rosi Braidotti have been influential.

According to these academicians, issues in ecology are not only related to scientific knowledge, but also to cultural structures. They claim that ecological problems root in certain oppressive practices and discourses of humanist mentality. Therefore, they argue that disciplines of humanities must give up humanism's anthropocentric attitude toward language and being, and should discuss over the existing definitions of certain concepts such as "nature", "culture", "human", "animal", "reason", "emotion", "language" and "subject". According to posthumanists, relationships between human and nature include several problems of representation and violations of rights due to the significance attributed to human language. So, it is necessary to restructure the ethical space more inclusively by giving up the logocentric sense of language and by extending its borders.

By following different perspectives on language, aesthetics, and ethics, I tried to discuss the characteristics that a literary text should have to be considered as ecologically sensitive. I searched for how Ecocriticism and Animal Studies deal with the issue of language. Within this frame, I mentioned Derrida's works on language, representation, and ethics, which have been considerably influential on posthumanist studies. Derrida deconstructs the classical subject as a privileged center. According to him, the subject of language is the system of relations between the psyche, society and the world. All beings share finitude by being subject to the material of language and with their potential of being objects of discourse anytime. Subjectivity to

language and having bodies make them fellow creatures and all beings affect each other's existence in the system of relations. Grounding their arguments on Derrida's works, posthumanists claim that the whole world is full of signs, traces, and meaning, and the process of signification is inherent to activities of all beings. However, they have different perspectives on how to interact with these signs. Some posthumanists argue that it is not possible to escape from anthropocentrism as long as human beings try to represent the non-human. Some of them state that there can also be powerful critical forms of anthropocentrism with alternative uses of language. In such forms, the boundaries between human and the non-human can become blurred. In order to build the world where ecological ethics prevail, the limits of language should always be pushed and transformed.

I thought that *Yere Düşen Dualar* and *Yeryüzü Halleri* would be quite convenient to be studied in the area of Ecocriticism and Animal Studies for exemplifying different attitudes toward language, representation, and ecological ethics. While I studied these texts, I considered both their similarities and differences. I argued that the aesthetic spaces of these texts are built with a language that focuses on bodily sensations and affects by moving away from the logocentric point of view, with the purpose of making the reader feel that all beings are fellow creatures by having bodies and finitude. Both of them struggle against the model that privileges humans due to their certain abilities. They prefer to approach the human in terms of sensations and affects instead of the capacity to speak or think. They try to draw attention to common aspects that all beings share. Yet, they avoid unifying them from a monist perspective. By accepting that all beings have peculiar sensations and affects, they try to shape their language to point out different subjectivities. In order to show that beings do not own these subjectivities by birth, they create their

subjects that can transform with the effect of each contact and encounter, so that they can emphasize that "being subject" is an entirely relational process. According to these characteristics they share, I argued that both texts have posthumanist perspectives. However, besides their similarity, I also tried to show how they differ in their ways of representing the non-human. While in *Yere Düşen Dualar* none of the non-human beings is given the status of a narrator, in each poem of *Yeryüzü Halleri* a different being becomes the subject of the poem. I pointed out how differently these preferences are discussed within the area. I reminded that some posthumanists think that a text cannot escape from being anthropocentric as long as it tries to give a human voice to the non-human, while others argue that alternative use of language can help a person moving away from anthropocentrism and make the human contact with the plurality of animals. Based on these discussions, I mentioned the ambiguity of aesthetic space in *Yeryüzü Halleri*. I discussed which examples might make this work anthropocentric and which ones make it closer to posthumanist position.

As a conclusion, I drew attention to the fact that there are multiple aspects reflecting a literary text's ecological sensitivity. Yet, there is no consistency concerning these aspects. While ecology on its own is an area on which controversial scientific theories are built, ecological ethics will inevitably be a precarious issue, especially in a discipline such as literature. However, I hope that this difficulty will not discourage us to discuss the issue. On a matter like ecological crisis that concerns the whole planet, I believe that every discipline should mobilize its methods to struggle against it. I hope that my study could show what role literature plays in building ecological ethics.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2015). *Açıklık: İnsan ve hayvan*. Çev. M. M. Çilingiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası*. Çev. S. Komut. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Altieri, C. (2003). *The particulars of rapture: An aesthetics of the affects*. New York, NY: Cornell University Press.
- Aristotle. (1996). *Poetics*. Çev. M. Heath. London and New York, NY: Penguin Books.
- Barthes, R. (1977). The death of the author. *Image, music, text*. Çev. S. Heath. London: Fontana Press.
- Batukan, C. (2015). Heidegger ve Deleuze'de hayvan sorusuna giriş. *Cogito: Felsefede hayvan sorusu* içinde, 70-85. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Botha, M. (2016). The poetics of remoteness.
http://www.academia.edu/5293725/The_Poetics_of_Remoteness
- Bourassa, A. (2006). Literature, language and the non-human. *A shock to thought: Expression after Deleuze and Guattari* içinde, haz. B. Massumi, 60-77. London-NY: Routledge.
- Braidotti, R. (2014). *İnsan sonrası.*, Çev. Ö. Karakaş. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable*. London and New York: Verso.
- Cascardi, A. J. (2004). Arts of persuasion and judgment: Rhetoric and aesthetics. *A companion to rhetoric and rhetorical criticism* içinde, haz. W. Jost & W. Olmsted, 294-308. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Anti-Oedipus : Capitalism and schizophrenia*. Çev. R. Hurley, M. Seem ve H. R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1998). Literature and life. *Essays critical and clinical* içinde, 1-7. London: Verso.
- Derrida, J. (1978). *Writing and difference*. Çev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.

- Derrida, J. (2008). *The animal that therefore I am*. New York: Fordham University Press.
- Derrida, J. (2015). Hayvanlara karşı suç. Çev. E. Gen. <http://www.eskop.com/skopbulten/pasajlar-hayvanlara-karsi-suc/2623>
- Eagleton, T. (1990). *Edebiyat kuramı*. Çev. E. Tarım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdoğan, V. (2013). Birhan Keskin şiirinin topografyası. *Birhan Keskin şiiri ve Ba* içinde, haz. A.Tüzün ve Y.Büyükuysal, 85-131. İstanbul: Metis.
- Foucault, M. (2013). *Kelimeler ve şeyler: İnsanbilimlerin bir arkeolojisi*: Çev. M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Fox, M.A. & McLean, L. (2008). Animals in moral space. *Animal subjects: An ethical reader in a posthuman world* içinde, haz. J. Castricano. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- Garrard, G. (2016). *Ekoleştirir: Ekoloji ve çevre üzerine kültürel tartışmalar*. Çev. E. Genç. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gürbilek, N. (2015). *Sessizin payı*. İstanbul: Metis.
- Haraway, D. J. (2008). *When species meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heidegger, M. (1995). *The fundamental concepts of metaphysics*. Çev. W. McNeill & N. Walker. Bloomington: Indiana University Press.
- Kaygusuz, S. (2009). *Yere düşen dualar*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Kaygusuz, S. (2013). Konuşma, Edinburgh dünya yazarlar konferansı. <http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/once-haysiyet-sonra-sanat-351903>
- Kaygusuz, S. (2016). Fark, yeryüzünün bence en büyük dersidir. Söyleşiyi yapan: F.Altuğ. *Monograf*, 2016/6: (269-283). http://www.monografjournal.com/wp-content/uploads/2015/01/13.sema_kaygusuz.pdf
- Keskin, B. (2002). *Yeryüzü halleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Keskin, B. (2009). Birhan Keskin’le birkaç saat. Söyleşiyi yapan: H. Yeni. *Elle*, Eylül 2009. <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/3028'den-ulasildi>.
- Keskin, B. (2017). Y. Ustaoglu & B. Keskin: Su ve nefes, *İfküçük sohbetler & müdahaleler*. <http://www.filmloverss.com/birhan-keskin-ve-yesim-ustaoglu-f-istanbulda-bulustu/>
- Kılıç, M.E. (2009). İbn-i Arabi’yle “zaman’ın ruhu”nu okumak. *Tasavvuf: İlmî ve akademik araştırma dergisi*, 23, 53-63. http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/1188833616_23.4.pdf

- Levinas, E. (2011). *Totality and infinity: An essay on exteriority*. Çev. A. Lingis. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.
- Massumi, B. (1992). *A user's guide to capitalism and schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Massumi, B. (2002). The autonomy of affect. *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation* içinde, 23-45. Durham, NC: Duke University Press.
- Massumi, B. (2006). Introduction. *A shock to thought: Expression after Deleuze and Guattari* içinde, haz. B. Massumi. London-NY: Routledge.
- Morton, T. (2008). Ecologocentrism: Unworking animals. *substance*, vol. 37, no. 3, issue 117: *The political animal*, 73-96. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Nussbaum, M. C. (1990). *Love's knowledge: Essays on philosophy and literature*. New York, NY: Oxford University Press.
- Oktay, Z. (2016). Tanrı ne zaman bize benzemez oldu? *Din ve maneviyat üzerine düşünceler VI*. <http://www.5harfliler.com/tanri-ne-zaman-bize-benzemez-oldu/>
- Öğüt, H. (2009). Her kadın kendi ağacını tanır. *Radikal Kitap*, 446.
- Özmen, O. (2013). Olmanın kederinde ve hasar burcunda bir şair: Birhan Keskin. *Birhan Keskin şiiri ve Ba* içinde, haz. A.Tüzün ve Y.Büyüküysal, 80-84. İstanbul: Metis.
- Peer, W.V. (2008). But what is literature? Toward a descriptive definition of literature. *The language and the literature reader* içinde, haz. R. Carter ve P. Stockwell, 118-126. London: Routledge.
- Roden, D. (2015). *Posthuman life: Philosophy at the edge of the human*. London: Routledge.
- Singer, P. (2002). *Animal liberation*. New York: Ecco.
- Şimşon, E. (2015). Levinas ve Bobby: Bir köpeğin Levinas'ın etiğindeki rolü. *Cogito: felsefede hayvan sorusu* içinde, 37-52. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tarıman, B. (2013). Penguen 1, penguen 2 şiirleri dolayımında beden in yoksullaşması ve Birhan Keskin şiirini anlama çabası. *Birhan Keskin şiiri ve Ba* içinde, haz. A.Tüzün ve Y.Büyüküysal, 17-25. İstanbul: Metis.
- Traugott, E.C. & Pratt, M.L. (2008). Language, linguistics and literary analysis. *The language and the literature reader* içinde, haz. R. Carter ve P. Stockwell, 39-48. London: Routledge.

- Turhanlı, H. (2017) Hayvanları kapsayan bir etik.
<https://hayvanlarinaynasinda.wordpress.com/2017/01/09/hayvanlari-kapsayan-bir-etik/>
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yener, L. (2010). *Sema Kaygusuz: Hikâyeden romana*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Zagala, S. (2006). A place I've never seen. *A shock to thought: Expression after Deleuze and Guattari* içinde, haz. B.Massumi, 20-44. London-NY: Routledge.
- Zapf, H. (2008). Literary ecology and the ethics of texts. *New literary history*, vol. 39, no. 4, *Reexamining literary theories and practices* içinde, 847-868. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press.