

ADEM GERGÖY BİLGE KARASU'NUN HAYVANLARI: ETİK VE POLİTİK KARŞILAŞMALAR Bilkent 2017

**BİLGE KARASU'NUN HAYVANLARI: ETİK VE POLİTİK
KARŞILAŞMALAR**

Yüksek Lisans Tezi

ADEM GERGÖY

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara**

Temmuz 2017

**BİLGE KARASU'NUN HAYVANLARI: ETİK VE POLİTİK
KARŞILAŞMALAR**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

ADEM GERGÖY


Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara

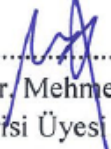
Temmuz 2017

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Adem Gergöy 2017

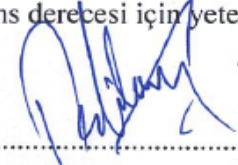
Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.


.....
Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner
Tez Danışmanı


Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.


.....
Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.


.....
Yrd. Doç. Dr. Neslihan Demirkol
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı


.....
Prof. Dr. Halime Demirkan
Enstitü Müdürü

ÖZET

BİLGE KARASU’NUN HAYVANLARI: ETİK VE POLİTİK KARŞILAŞMALAR

Gergöy, Adem

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner

Temmuz 2017

Bilge Karasu (1930-1995), Eleştirel Hayvan Çalışmalarının son dönemlerde insan-hayvan ilişkisi temelinde odaklandığı etik ve politik sorunları, kurmaca ve düşünsel yapıtlarında güçlü bir şekilde ele almaktadır. Bu yüzden bu yapıtlarda hayvan konusu bir tema olmayı aşar, “aynı” ile “başka” arasında tahakküme dayalı olmayan buluşma noktalarını araştırmak için kurgulanır. Bu tez, Bilge Karasu yazınında insan-hayvan ayrımı sorunsalına karşı hayvanlar ile “birlikte varoluş”un nasıl tasavvur edildiğini araştırmaktadır. Çalışmanın bütüncesini, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Kılavuz*, *Kısmet Büfesi*, *Narla İncire Gazel*, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* yapıtlarında hayvan karakterlerini içeren metinler oluşturmaktadır.

Metinlerin analizinde, Eleştirel Hayvan Çalışmalarına yeni bir yaklaşım sunan Jacques Derrida’nın “hayvan sorusu” dikkate alınmıştır. Bu yaklaşımın merkezini, insan-hayvan ilişkilerinde “dil”in meydana getirdiği etik ve politik sorunlar oluşturmaktadır. İnsan-hayvan ayrımının dayanak noktası olan “dil”, insan-hayvan ilişkisinde birbirini tamamlayan iki temel soruna kapı açar. İnsan, hayvanları “dil”in indirgemeci yapısı nedeniyle kendi içinde hayal edemez. Bu engel, hayvanları yaşamın dışına atar ve onlara karşı sömürünün sonsuz yollarını açar.

Dolayısıyla Bilge Karasu’nun metinleri üzerinde odaklanılan sorular şunlardır: Metinlerde insan-hayvan arasında hangi ontolojik ortaklık ve farklılıklar öne çıkarılmaktadır? Öngörülen tasarımın, etik vizyon üzerindeki etkisi nedir? Bu tasarı sonucunda hangi anlatı stratejileri takip edilmektedir? Çalışmanın sonunda varılan en temel yargı; Bilge Karasu yazınında, insan-hayvan ilişkisinde insan-merkezli olmayan bir kurmaca dünyanın oluşturulmaya çalışıldığıdır. Bu dünyada insan, hayvanlarla karşıtlık üzerinden değil “yan yana varoluş”u arzu etmektedir. Bu yüzden insan-hayvan arasındaki ilişkiler dil temelinde değil, yüz yüze deneyim üzerinden çarpıcı bir şekilde öne çıkarılmaktadır. Ayrıca bu metinlerde, okur ile hayvanlar arasındaki karşılaşma için simge ve metafor gibi yazınsal temsil araçlarının post modern anlatı teknikleri ile dönüştürüldüğü gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Bilge Karasu, Etik, İnsan-Hayvan Ayrımı, Jacques Derrida, Ontoloji, Politika.

ABSTRACT

BILGE KARASU'S ANIMALS: ETHICAL AND POLITICAL ENCOUNTERS

Gergöy, Adem

Master of Arts, Department of Turkish Literature

Thesis Supervisor: Dr. Zeynep Seviner

July 2017

In his fiction and intellectual works Bilge Karasu (1930-1995) emphatically addresses the ethical and political problems that Critical Animal Studies have recently focused on in terms of human-animal relationships. In these works, the subject of animals is not a simple theme but rather a construction to investigate non-dominating meeting points between "the same" and "other". This thesis investigates how human "coexistence" with animals is conceived in Bilge Karasu's oeuvre. For this purpose I focus on the representation of animals in a selection of Bilge Karasu's fictions, including *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Kılavuz*, *Kısmet Büfesi*, *Narla İncire Gazel*, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*.

In analyzing the texts, Jacques Derrida's "animal question", which presented a new approach to Critical Animal Studies, was taken into account. The focus of this approach is the ethical and political problems brought about by "language" in human-animal relations. "Language", the focal point of human-animal separation, leads to the two main problems in human-animal relationships that complement each other. One cannot imagine animals in and of themselves because of the reductive nature of "language". Thus, the hurdle of "language" throws animals out of life and opens up endless ways of exploiting them.

The questions this thesis focuses on in reading Bilge Karasu are as follows: Which ontological similarities and differences are emphasized between humans and animals in the texts? What effect does this predicted design have on the Karasu's ethical vision? Which narrative strategies are followed as the result of this design? In brief, the conclusion reached at the end of this work is that the works of Bilge Karasu, a non-human-centered fictional world related to human-animal relations is established. In this world, man desires not to be set in contrast with animals but to lead a "side-by-side existence". The relations between human beings and animals are strikingly emphasized not through language but through face-to-face experience. Furthermore, in these texts, tools of literary representation such as symbols and metaphors that describe the encounters between the reader and animals have been transformed through postmodern narrative techniques.

Key Words: Bilge Karasu, Ethics, Human-Animal Distinction, Jacques Derrida, Ontology, Politics.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: ELEŞTİREL HAYVAN ÇALIŞMALARI	13
A. Hayvan Çalışmalarının Kısa Tarihi.....	13
B. Jacques Derrida ve “Hayvan Sorusu”.....	17
İKİNCİ BÖLÜM: METNİN DÜNYA POLİTİKASI	26
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: METNİN ŞİDDET POLİTİKASI	48
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: METNİN ESTETİK POLİTİKASI	72
SONUÇ	90
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	97
ÖZGEÇMİŞ	101

GİRİŞ

Bilge Karasu, Eleştirel Hayvan Çalışmaları'nın son on beş yıldır odaklandığı insan-hayvan ilişkilerine çok daha önce kurmaca ve düşünsel metinlerinde yer vermiştir. Hayvan konusu onun metinlerinde bu yüzden eleştirel ve kuramsal denilebilecek bir çizgiyi takip eder. Bu yaklaşımın ardında yatan düşüncenin, Karasu'nun yaşam ile kurduğu sıkı bağ olduğu söylenebilir. Bilge Karasu, yirminci yüzyılın kanlı savaşlarının insan ve doğa üzerindeki tahribatına tanık olmuş ve bu sorunların ardındaki insan-merkezli düşünceyi sorgulayan kurmaca ve düşünsel metinler yazmıştır. Karasu, *Öteki Metinler* kitabına yazdığı ön sözde yirminci yüzyılın insan, hayvan ve doğa üzerindeki etkisini şu sözlerle değerlendirir:

Bu yazıların temel izleğinin “öteki” olduğunu görebilmem için bir vakit geçmesi gerekiyormuş. Yirminci yüzyıl [...] ne yazık ki, bu son yıllarına varasıya “öteki”ne karşı davranışın en acımasız, en kanlı, en çılgınca örneklerini art arda sergilemekten başka bir şey yapmamış görünüyor. “Gelişen teknoloji”, en yararlı görüldüğü alanlarda bile, ötekini ezmenin, ona usa sığmaz acılar vermenin bir başka adı olabiliyor. Bu yazılarda anlamağa çalışmaktan başka bir şey yapmıyorum. “Beriki” de, “öteki” de biziz, hepimiziz. “Bizi”i

anlamağa çalışıyorum. “Biz”i “öteki”inden ayıran durumu anlamağa çalışıyorum. O kadar. (131)

Öyleyse, “ben”i “öteki”nden, “aynı”yı “başka” dan ayıran “yasa”nın sınırları nerede çizilmektedir? Bilge Karasu, “öteki” üzerindeki tahakkümü metinlerinde işlerken bu sınırı anlamayı, “başka” olan hayvanın üzerine kurulan tahakkümden ayrı görmez. Bunları aynı kaynaktan çıkan sorunlar olarak görür. Karasu, Bursa’da 1747 kedi ve köpeğin fırınlarda yakılarak katledilmesini “Cinayetin Azı Çoğu” yazısında ele alırken bu cinayet ile Holokost arasında bağ kurar, bunların aynı düşünce dünyasının ürünü olduğuna işaret eder ve şöyle bir soru sorar: “Hayırsızada ‘kamp’larından Bursa ‘fırın’larına varmış olmamız, 45 yıl kadar önceki kamp-fırın dehşetini usumuza getirir mi getirmez mi?” (57). Ona göre, insan soyuna yönelik şiddet ile kedi ve köpeklerin fırınlarda yakılarak katledilmesi arasında teoride bir fark yoktur.

Karasu’nun, hayvan konusuna olan bu yaklaşımı, metinlerin imge kurma stratejisi üzerinde belirgin bir şekilde öne çıkar. Etiğin başköşeyi tuttuğu bu metinlerde, hayvanlar, bir tema, izlek, sembol ya da sosyal bir sorunsalın arka planı olmayı aşar ve canlılık sorusunu öne çıkaracak şekilde kurgulanır (Gürbilek, 79). Söz gelimi, *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin “Avından El Alan” masalında, Bey’in güzler ve kargılarla öldürmek için kovaladığı karaca, masalın sonunda genç bir oğlana dönüşür. Bu masal, basitçe toplumsal cinsiyet ayrımını anlatan alegorik bir metin olmayıp ötekileştirilmiş insanlar ile hayvanların yaşadığı sorunların pek çok bakımdan ortak olduğuna işaret etmektedir. Bu kurgunun, bütün sosyal sorunların ardındaki zihinsel evreni, insan-hayvan ayrımının politik zemininde okumaya davet ettiği söylenebilir. Bunun nedeni insan-hayvan ayrımının herhangi bir sosyal sorun olmanın ötesinde, bizzat bu sorunları üreten, bunlara süreklilik kazandıran bir nitelik

taşımasıdır. Karasu metinlerinin, bu bakımdan Türkçe yazında özgün bir yerde olduğunu belirtmek gerekir.

Bilge Karasu'nun hayvan sorunsalını işleyen çoğu metninin imge kurma stratejisi insan ile hayvan arasındaki sorunları, Türkçe yapıtlar pek çok yazardan farklı olarak, ideolojik ve sosyo-politik sorunların sonucu olarak değil, bu sorunların çıkış noktası olarak sunar. Söz gelimi, Sabahattin Ali'nin "Köpek" adlı öyküsünde, çoban ve köpeği arasındaki ilişki, ideolojik bir zeminde yükselir. Mühendis gelir, köpeği öldürür ve öykü, ulus devlet eleştirisinin alegorisine dönüşür. Benzer bir şekilde, Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* adlı romanında, Halil, öldükten sonra bir gün yılan, bir gün sümüklü böcek bir başka gün kedi olarak çıkagelir. Bu yapıttaki hiçbir hayvan sadece kendisi olarak yer almaz. Onlar, roman boyunca bir maktulün donuna girdikleri temsillerdir sadece ve korkuyu, dehşeti, nefreti temsil ederler; bunun ötesine geçmezler. Oysa Bilge Karasu, hayvan konusunu, bu sorunların bir alt yapısı olarak sunar; bu şekilde hem etiği hem de diğer sosyal sorunları yeniden düşünmek için kapı açar. Ölüm, dostluk, sevgi, konukseverlik gibi temaların yanı sıra usta-çırak, yiyen-yenilen, seven-sevilen gibi izleklerin merkezini oluşturan bir alt yapı gibi işler ve bu bütünlüğün içinde hayvan konusu, merkezi bir yerde bulunur. Örneğin, bir hayvanın ölümüne olan tanıklık, metnin ölüm ya da cinayetin sınırlarına doğru yaptığı felsefi araştırmanın merkezini oluşturur. *Narla İncire Gazel*'de anlatıcı yazar, tanık olduğu hayvan katliamlarını aktardıktan sonra bir keçinin karşısına geçer ve hayvanların çağrıya benzetilen sesleri için "kim bilir seslerini çağrıya benzeten bizizdir" der (35-36). Onların insandan farklı bir ontolojiye sahip olduklarını bu şekilde vurgulayarak sadece insan-hayvan ontolojisinin yansıtılma biçimlerini anlamak için bir anahtar sunmaz, aynı zamanda bu politik sınırın insan-hayvan ilişkisinde ürettiği şiddeti de vurgulamış olur. En temelde insanı hayvandan ayıran

“tepki/cevap,” “akıl,” “rasyonellik,” “bilinç” gibi kavramlar ile hayvanlara uygulanan şiddet arasında bir bağ bulunduğu görünürlük kazanır.

Eleştirel Hayvan Çalışmalarına “hayvan sorusu” tartışmasıyla katkı sunan Jacques Derrida da benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Derrida “Eating Well’ or the Calculation of the Subject” çalışmasında belirttiği üzere Batı felsefesi, insan-hayvan ayrımı üzerinde temellenmiştir. Bu yüzden insan-hayvan ayrımı, hayvanı tecrit altına alan bir dizge olmanın yanında, kadını, eşcinseli, çocuğu, siyahiyi, “erkek” karşında konumlandırır; bu şekilde kültürel yapının sınırlarını belirleyen temel bir kavramsal artikülasyondur. Bu yüzden bilginin dayandığı ontoloji, hayvan söyleminin ardında gizlidir (114).

Bilge Karasu yazınında etik düşüncesi, Derrida’yla paralellik gösteren bir şekilde, tahakkümün örtük bir uzantısı olan “merhamet” ve “hak/hukuk” gibi norma tabi kavramların ötesinde bir zemin arayışı içindedir. Dolayısıyla bu arayışta etik düşünce, insan ve hayvanların ontolojik sınırlarını hesaba katarken politik bir zemin bulur. Bu yüzden Bilge Karasu yazınında, hayvan sorusu metinlerin hem anlatı dili hem de kurmaca yapısı üzerinde belirleyicidir. Karasu’nun bu bakış açısıyla ördüğü öyküler, masallar, romanlar ve denemeler, hayvanlara basit bir şekilde insan sesi vererek onları asimile etmeye girişmez. Karasu evreninde her varlık, bedensel ve zihinsel duyumsamaları ölçüsünde içinde buldukları sahneyi tamamlar. Bu sahne insan-hayvan ilişkisi için tahakküme dayalı olmayan bir düşüncenin izlerini araştırmak için büyük bir fırsat sunar.

Bilge Karasu yazınında hayvanlar gerek nicelikleri gerekse de metinlerin anlam üretimine katkıları bakımından önemli bir yer edinmesine rağmen onun yapıtları üzerine yapılan çalışmalarda insan-hayvan ilişkisi pek az tartışılır.

Hayvanlar üzerine yazılan az sayıdaki yazıların da hayvanlara, onların dolaylı temsillerini öne çıkaracak şekilde yaklaştıkları; metinlerin hayvanlar konusundaki etik ve politik vizyonunu ve bu vizyonun metnin estetiğine olan etkisini tartışmadıkları söylenebilir.

Bilge Karasu yazınında hayvan konusunu en kapsamlı şekilde değerlendiren, Nurdan Gürbilek'tir. Gürbilek, 1998 yılında yayımlanan "Büyümenin Tarihi" adlı denemesinde, hayvan imgesi temelinde Bilge Karasu yazınındaki dönemsel değişimi tematik bir şekilde ele alırken Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* romanından son dönem kurmaca metinlerine yaklaştıkça korku, ölüm, tutku gibi "sert" temaların bir anlamda yumuşadığını belirtir. Gürbilek'e göre, bu romandaki deşen, parçalayan, masalsı yaratıklar ve yırtıcı hayvanlar zamanla *Narla İncire Gazel*'e gelindiğinde yerlerini "daha tanıdık, daha evcil hayvanlara bırakmış gibidir" (80). Bu tespitten yola çıkan Gürbilek, hayvan imgesindeki bu değişimi, yazarın imgelemindeki değişimin bir parçası olarak ele alır. Gürbilek'e göre bu değişim, Karasu'nun zamanla tutku, arzu ve ölüm gibi sert imgelerden vaz geçmesinden kaynaklanır. Hayvan imgesinin bu yazınsal değişimle koşut bir şekilde değiştiği görüşünü şöyle örneklendirir: "*Troya*'nın sakatlanmış hayvanlarının yerini [...] bilincin uzak kıyılarında varlığını sürdüren, yırtıcı, sert, öyle olmadığına bile ele geçirilmez, yabancı hayvanlar, masalsı yaratıklar almıştır" (81-82). Gürbilek, Karasu'nun, masallarında insanın karanlık ve yıkıcı yönünü işlemeyi bırakıp ilişkilerde bir denge kurmak istediğini belirtir. Buna karşın masallarından denemelerine geçerken artık "tanışmanın gerektirdiği emek'ten, başkalarıyla ilişkilerdeki dengeden, ölçü arayışından, karşılıklılık denen şeyin anlamını öğrenmekten, ilişkilerden edinilen görgüden" söz etmeye başladığını ekler (84).

Nurdan Gürbilek, hayvan imgesini bu dönüşümle birlikte ele alır ve Karasu'nun zamanla dünyaya dostluk, arkadaşlık ve dengeyi imleyen “kedi gözüyle, kedi huyuyla” baktığını belirtir. Her ne kadar Gürbilek, yazısına başlarken Karasu yazınında hayvanların metafor, sembol ya da herhangi bir sosyal ve bireysel meselenin arka planı olmadığını; hayvanların, onun yazınında “anlatının merkezinde” olduğunu (79) belirtse de analizinde bu metinlerin hayvanları kendi özgül varoluşlarıyla ele almasını sağlayan manevralarını irdelemeye girişmez.

Bu tez çalışmasını ilgilendiren bir diğer yazı ise Ender Keskin'in, *Bilge Karasu'yu Okumak* adlı seçkide yayımlanan hayvan ve “varoluş” konulu “Hayvan ve İnsan, Ses ve Söz” adlı yazısıdır. Keskin, Giorgio Agamben'in *Çocukluk ve Tarih* adlı çalışması ekseninde “insan nedir?” sorusunu merkeze aldığı yazısında, Bilge Karasu'nun insan-hayvan ayırımına bakışını *Narla İncire Gazel* romanı üzerinden değerlendirir, ancak bu sorunsalı insan-merkezli bir zeminde ele alma eğilimi gösterir. Agamben'in belirttiği, “aslında hayvanlar dilden yoksun değildir, aksine onlar zaten hep dilin içindedirler” cümlesine atıf yapan Keskin'e göre; “bu elbette, ‘logos’un tartışılmaz hâkimiyetini, aklın dil ile özdeşliğini tehdit altına atan bir tutumdur. Bu, ‘eklemlili sesin’ *phone engramatos*'un, hayvanların karmaşık sesleri karşısındaki önceliğini soruşturmaya davettir” (73). Agamben ve Keskin'in bu bakışı, hayvanın “nasıl” bir dünyaya, “hangi” kültüre sahip olduğunu, onların “başkalığını” soruşturmaya yönelik olmaktan çok, insanın “egemenliğinin” dayandığı sınırı belirlemeye ve eleştirmeye yöneliktir.¹ Yazısında dil, edebiyat ve insan-merkezcilik ilişkisine de değinen Keskin'e göre edebiyat “‘logos’tan başka bir

¹ Matthew Calarco'nun belirttiği üzere Agamben'in *Çocukluk ve Tarih* adlı erken dönem yapıtında insan-hayvan ayırımına getirdiği “dil” temelindeki yaklaşımı sonraki eserlerinde tamamen değiştirecektir (*Zoographies* 81-85). Agamben, *Açıklık: İnsan ve Hayvan* yapıtında insanı hayvanlardan ayıran ontolojik sınırın dil olduğunu, ancak dilin doğuştan gelen bir yeti olmakla birlikte tarihsel olduğunu ve bu yüzden ne insan ne de hayvanlara mal edilebileceğini belirtir (41).

şey olma konusunda şansını kaybetmek üzeredir” (73). Ancak, Karasu metinlerine işaret ederek hayvanın bu olanağın yeniden açılmasına aracılık edebileceğini belirten Keskin bu argümanını detaylandırmaz. Oysa bu tür okumalar, yani hayvanın varlığını insaninkiyile karşılaştırmak süregelen tahakküm ilişkisini -farkında olmadan- devam ettirme riskini taşır. Burada Derrida’nın *Animal That Therefore I Am* eserinde dikkat çektiği, “onların, hayvan olarak adlandırdıkları şeyin kendisine bakıp onun tamamen başka bir kökenden geldiği gerçeğini hiç hesaba katmama” durumu söz konusudur (13).

Bu çalışmada gösterileceği üzere Bilge Karasu, etik alanı hayvanların “başka”lığını göz önüne alacak şekilde sunmaktadır. Bu bağlamda bu tez çalışmasına Derrida’nın “hayvan sorusu” ile birlikte yaklaşılacak ve insan-hayvan ilişkileri, onun bu temelde sunduğu “hayvan sorusu” eşliğinde analiz edilecektir. Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* adlı kitabında Batı felsefe tarihinde Aristoteles’ten, Martin Heidegger’e, René Descartes’tan Immanuel Kant’a, Emmanuel Levinas’a ve Jacques Lacan’a kadar sürdürülen hayvan tanımlarına dikkat çekerken bu varsayımların, bir tanım sunmakla kalmayıp hayvanların maruz kaldığı şiddetin de zeminini oluşturduğunu belirtir (27). Adı geçen bu filozoflar “insanın hayvandan farkı” sorusuna ontoloji zemininde yaklaşmakta; hayvanların ancak “dil”, “akıl”, “konuşma” gibi insan-biçimci kapasiteler üzerinden etiğin öznesi olabileceğini öngörmektedirler. (31). Matthew Calarco’nun *Zoographies: The Question Of The Animal From Heidegger to Derrida* eserinde belirttiği üzere, 1970’lerde başlayan hayvan hakları hareketi, hayvanlar için başlattıkları çalışmalar ile hayvanların da insanlar gibi düşünen, hisseden ve algılayan varlıklar olduğunu öne sürerek insan haklarına benzer bir konsepti hayvanlar için de talep ettiler. Bu şekilde bazı hayvanların yasal alanda belirli haklara sahip olmalarını sağlamaya çalıştılar. Ancak

bu çalışmalar, kavramlarını, Batı hümanist felsefesinin kavramlarını kullanıp anti-hümanist bir yaklaşım sergiledikleri için insan-merkezci olmayan bir bakış sunamamaktadır. Hayvan konusu, bu yüzden insan-hayvan arasında biyolojik ölçütleri merkeze alan hak teorisyenleri ile insanın üstünlüğünü öne çıkaran Batı felsefesinin insan-hayvan ayrımı tezleri arasında bir çıkmazdadır. Bu iki yaklaşım da hayvan konusuna insan-merkezci olmayan bir bakışı sunamamaktadır (6-8).

Bu noktada insan-merkezci olmayan bir yazınsal metin nasıl mümkün olur? Bir yazınsal metin, hayvanların çevreyle ilişkisini, öznelliğini, kendi özgül varlıklarını içerecek şekilde sunabilir mi? Bir yazar, bu ayrıntıları sunamasa bile insanı merkeze almayan bir dil ve estetik alan açabilir mi? Ve benzeri sorular Bilge Karasu yazınında insan-hayvan ilişkisine yer veren metinler üzerinden tartışılacaktır. Bu kapsamda, *Göçmüş Kediler Bahçesi* romanında “Avından El Alan”, “Bir Orta Çağ Abdalı”, “Korkusuz Kirpiye Övgü”, “Yengece Övgü”, “Dehlizde Giden Adam”, “Bizim Denizimiz”, “İncitmebeni” masalları değerlendirmeye alınacaktır. *Kısmet Büfesi*’nde “Kısmet Büfesi” ile “Boğaziçi Üzerine bir Ön Metin”; *Narla İncire Gazel*, *Kılavuz* romanları ve *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* bu çalışmanın kapsamına alınacak diğer metinlerdir.

Bu tez çalışmasının amacı, yukarıda da özetlendiği üzere, Bilge Karasu yazınında insan-hayvan ayrımı hakkındaki fikirlerin, temsillerin ve temsil pratiklerinin nasıl geliştirildiğini ve bu temelde bu yazının yaslandığı etik ve politik vizyonun nasıl kurgulandığını araştırmaktır. Bu şekilde, Karasu’nun yapıtında hayvanlara uygulanan hangi şiddet türlerinin öne çıkarıldığı ve bunun karşısında hangi düşünce ve duyguların geliştirildiği tespit edilecektir. Diğer yandan metinlerin etik ve politik vizyonunun, estetik kuruluşuna etkisi de araştırılacaktır. Söz konusu vizyonun metinlerin olay örgüsü, anlatı dili, simge ve metafor gibi insan-merkezci

estetik unsurlar ile yazınsal okur üzerindeki dönüştürücü etkisini tartışmak, çalışmayı tamamlayan ikinci boyut olacaktır.

Bu tez çalışmasında, Bilge Karasu'nun, insan-hayvan ilişkisinde insan-merkezci olmayan bir yazın ürettiği öne sürülecektir. Bu bağlamda yukarıda adı geçen yapıtlar hayvanları, salt sembol, metafor ve alegori gibi yazınsal araçlara dönüştürerek değil, aynı zamanda her ne iseler o olarak öne çıkarır ve bu şekilde insan ve hayvanlar arasındaki ilişkilerin imkan ve tuzaklarına dikkat çeken yeni bir etik alanı tanımlarlar. Karasu'nun bu kullanımı metnin ilerleyen bölümlerinde "siyam imge" kavramı altında incelenecektir. Söz konusu yapıtların; ölüm, sevgi, dostluk, konukseverlik, yalnızlık, inanç gibi diğer temalara odaklanırken insanın hayvanlar ve doğayla ilişkisini sorunsallaştıran kurgularıyla dikkat çektiği; hayvanları da metinlerin anlam üretme sürecine katmak için çeşitli dilsel ve kurgusal hamleler yaptığı iddia edilecektir. Tezin her ana bölümünde, bu hamleler tartışılacaktır.

Dört bölüm altında sunulan çalışmanın birinci bölümünde, hayvan çalışmalarının nasıl ortaya çıktığı, gelişim gösterdiği, kapsamı, sosyal bilimlere ve özellikle edebiyat çalışmalarına nasıl katkılar sunabileceği gündeme getirilecektir. Sonrasında, Jacques Derrida'nın "hayvan sorusu" düşüncesinin hayvan çalışmalarına getirdiği yeni soluk açıklanacaktır.

"Metnin Dünya Politikası" başlıklı ikinci bölümde, insan-hayvan ayrımını belirleyen ontolojik kavramların Bilge Karasu metinlerinde nasıl ele alındığı tartışılacaktır. Bu şekilde Karasu'nun etik vizyonunun, insan-hayvan arasında hangi ontolojik ortaklık ve farklılıkları gözettiği tespit edilecektir. En temelde bu değerlendirmeyi yapmanın iki gerekçesi bulunmaktadır: Birincisi, metnin bu alt

yapılardan hangisinin üzerinde kurgulandığı; onun canlılık ve ortak yaşam sorusuna yaklaşımını belirler. İkincisi ise bu tartışma tezin diğer bölümlerinde ele alınan, şiddet ve estetik konularının nasıl işlediğinin anlaşılması için genel bir çerçeve sunar.

Üçüncü bölüm “Metnin Şiddet Politikası” olarak adlandırıldı. Bu bölümde, Bilge Karasu metnlerinin, insan-hayvan ayrımı ile kurban ekonomisi arasındaki ilişkiyi nasıl ele aldığı, Jacques Derrida’nın “karnofallogosantrizm” kavramı eşliğinde tartışılacaktır. Bu şekilde Karasu metnlerinin şiddet politikası analiz edilirken aynı zamanda bu aşılama engellerin çözümü için hangi düşüncelerin, duyguların ve ilişki biçimlerinin öne çıkarıldığı ele alınacaktır.

Dördüncü bölüm olan, “Metnin Estetik Temsil Politikası”nda ise yazınsal etik politika ile hayvanların temsil edilme şekilleri arasındaki ilişki ele alınırken metafor, simge, alegori gibi dolaylı temsil araçlarının metinlerde ne derece ötelendiği ve bu araçlara alternatif imgeleştirmelerin sunulup sunulmadığı analiz edilmeye çalışılacaktır.

Bu çalışmayı yapmanın ardındaki temel itkilerden biri, “hayvan sorusu” merkezinde yapılacak analiz ile Bilge Karasu metinleri üzerine yapılan araştırmalara katkı sunmaktır. Çetrefilli bir okuma deneyimi sunan Bilge Karasu metinleri, Umberto Eco’nun tarif ettiği şekliyle “açık yapıt”lardır. Umberto Eco’nun, *Açık Yapıt*’ta Kafka’nın metinleri üzerine yaptığı yorum Bilge Karasu metinleri için de geçerlidir. Eco’ya göre, “Kafka’daki simgelerin varoluşçu, tanrıbilimsel, klinik, psikanalitik yorumları yapıtın bir kesimini kendi başına tüketebilir. Ama yapıt yine tükenmez, ikircikli olduğundan hep ‘açık’ olarak kalır” (18). Karasu metinlerinde anlamın ikircikli yapısını katmerleştiren dinamiklerden biri bu metinlerin, yazın ve felsefe arasındaki salınımidir çünkü Bilge Karasu metinleriyle karşılaşan

araştırmacıların yüzleştiği en büyük sorun, metinlerin kavramsal ve felsefi sorularla donatılmış yapısıdır. Karasu metinleri sadece bir öykü sunmaz. Bu öykülere meta kurmaca ve metinlerarası çerçevede parantezler, dipnotlar, epigraflar, önsözler ile felsefi kavram ve düşünceler ekler. Bu şekilde felsefenin düşünce sistemini metinlerin merkezine taşır ve bu zeminde okunmayı ister. Bu estetik yapı, metinleri, yazın ile felsefe arasında bir yere konumlandırır. Düşünceyi, kavram ve duygulamanın kesişiminde sunan metinlerin bu özel yapısı onları hem bir yazın hem de bir felsefi metinden daha girift hâle getirir. Bu yapı nedeniyle bu metinler, anlamı sürekli devindirir ve kolayca ele vermezler. Bu yüzden bu estetik yapıyı göz önüne almayan bir analizin sunacağı sonuç metinlerin işaret ettiği anlamın ötesine düşecektir. Bilge Karasu yazınında, hayvan sorusu, bu estetik yapının merkezini oluşturan temel bir düşünce olarak işler çünkü Bilge Karasu yazınında hayvan konusu bir tema ya da izlek değildir. Hayvan konusu, onun metinlerinde ontolojik, etik, politik ve estetik zeminde “hayvan sorusu”nun düşünsel atmosferiyle çevrelenmiştir. Bu düşünsel yapı onun bütün yazı evrenini saran, anlamı bu merkezden açık edebilecek bir yapıda kurgulanmıştır. Bu nedenle “hayvan sorusu,” Bilge Karasu yazınında ölüm, sevgi, dostluk, konukseverlik, yalnızlık, şiddet, inanç gibi temaların da nasıl işlediğini anlamak için yardımcı olabilir.

Hayvan çalışmaları sadece insan-hayvan ilişkilerinin etik boyutunu değil, aynı zamanda bir toplumun hayvanlarla kurduğu ilişkiler üzerinden sosyal, ekonomik ve siyasi ayaklarını bir bütün içinde kavramayı amaçlar. Bir kültürel yapı içindeki sosyal sınıfların, tabakaların ayrıştığı ya da kaynaştığı “noktaların” yapısı, o kültürün hayvanlara karşı geliştirdiği pratikler ile birlikte ele alındığında daha iyi anlaşılabilir. Bu noktada hayvanların geniş bir yer bulduğu yazınsal metinler, içinde üretildiği kültürel yapının politik yapısının nasıl kurgulandığını ve değişim gösterdiğini

anlamak için önemli bir kapı açar. Bu temelde halk edebiyatından divan edebiyatına değin Türkçe yazının bütün alanlarının ve dönemlerinin hayvan çalışmaları ile birlikte ele alınmaya ihtiyaç duyduğunu belirtmek gerekir. Böyle çalışmalar Türkçe yazında hayvanların sadece politik konumunu değil, aynı zamanda estetik yapısını ve yapının zamansal çizgide yaşadığı değişimleri de görünür kılabilir. Bu noktada, Türkçe yazında hayvanların temsil şekillerinin ortaklaştığı zeminin tanımlanması için bu yazının kendi estetik evrenine uygun bir metafor kuramına ihtiyaç duyduğu söylenebilir çünkü Batı kaynaklı metafor kuramları -diğer pek çok alanda olduğu gibi- başka kültürlerin düşünce sistemlerini anlamak için yetersiz kalmaktadır. Bu şekilde yapılacak çalışmalar Türkçe yazının biçim, içerik ve zihinsel evreninin bir bütün olarak yapısının, kültürel yapı ile olan bağlarının nasıl olduğunu anlamak için yeni bakış açıları sunabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ELEŞTİREL HAYVAN ÇALIŞMALARI

Bu bölümde hayvan çalışmalarının nasıl ortaya çıktığı, gelişim gösterdiği, kapsamı, sosyal bilimlere nasıl katkılar sunabildiği gündeme getirilecektir. Sonrasında, çalışmanın düşünsel çerçevesinin oluşturan Jacques Derrida'nın "hayvan sorusu"nun hayvan çalışmaları alanına sunduğu katkı ele alınacak ve bu soru çerçevesinde ele alınan "kurban ekonomisi" ve "karnofallogosantrizm" (etobur-fallus logos-merkezci) kavramları açıklanacaktır. Böylelikle, tezin ilerleyen bölümlerinde Bilge Karasu yazını üzerine yapılan tespit ve yorumların teorik çerçevesi çizilmiş olacak, yorumlamalar yapılırken kullanılacak kavramlar da açıklanmış olacaktır.

A. Hayvan Çalışmalarının Kısa Tarihi

Calarco'nun belirttiği üzere Darwin, 1859 yılında yayımladığı *Türlerin Kökeni*'nde öne sürdüğü evrim teorisiyle insan ve diğer hayvanlar arasında o zamana dek kabul gören yargıları öteleyen bir sınıflandırma ve tanımlama ile sahneye çıkararak felsefe ve bilim çevrelerinde büyük bir yankı uyandırır. Evrim teorisinin insan ve diğer hayvanlar arasında biyoloji temelinde sunduğu "süreklilik" fikri, yirminci yüzyıl Batı felsefesinde etik ve politik tartışmaların merkezî konularından biri olur. Geleneksel Batı felsefesinin o zamana dek biricikliğini savunduğu "insan modeli" sorgulanmaya başlanır ve günümüzü de içeren tarihsel bir tartışma olarak devam

eder. İnsan-merkezci düşüncenin (*anthropocentrism*) insana has özellikler olarak sunduğu “iletişim”, “çevreyle anlamlı ilişkiler kurma”, “sosyal olma”, “hissetme”, “dünya kurma”, “ölüm bilincine sahip olma” gibi konuların diğer hayvanlar tarafından ne derecede paylaşıldığı tartışılmaya başlanır. O döneme kadar pek kabul görmeyen bu ontolojik sorular Çağdaş Kıta Felsefesinde etik, politik ve epistemolojik tartışmaların en merkezi konularından biri hâline gelir (*Zoographies* 3).

Cary Wolfe, “Human All Too Human: ‘Animal Studies’ and the Humanities” başlıklı makalesinde belirttiği üzere hayvan çalışmaları, 1970’lerde hayvan hakları hareketi olarak başladı. Bu hareketin temel felsefi eserlerinden Peter Singer’ın *Hayvan Özgürleşmesi* (Animal Liberation) ile Tom Regan’ın *The Case for Animal Rights* yapıtları bu çalışmaların çıkış noktası oldu (565). Bu hareket, hayvansal ürün tüketimi, hayvanlar üzerinde bilimsel araştırmalar gibi ahlaki sorunları gündeme getirerek başladı ve insan-hayvan ilişkisinde etik düşüncüyü biyolojik ortaklıklar üzerinden temellendirdi (567). 1980 yılından sonra sosyal bilimlerle daha sıkı bir bağ kuran hayvan çalışmaları, 2000 yılından sonra pek çok nitelikli yayın yapmaya başladı (596).

Kültürel çalışmaların bir kolu olan hayvan çalışmaları, felsefe, sosyoloji, psikoloji, tarih, edebiyat gibi disiplinler ile sosyal bilimler alanında disiplinler arası bir yol izlemektedir. Calarco’ya göre hayvan çalışmaları, insan-hayvan ilişkisinde etik konusunun yanı sıra diğer disiplinlere de farklı bakış açıları sağlamaktadır. Eko-feminist Carol Adams ve Josephine Donovan gibi teorisyenler, kadın ve hayvanların benzer dışlayıcı etkilere maruz kaldıklarını savunarak hayvan konusunu, feminist teori ile birleştirdiler. (*Thinking Through Animals* 43).

Matthew Calarco, 2015 yılında yayımladığı *Thinking Through Animals: Identity, Difference, Indistinction* (Hayvanlarla Düşünmek: Kimlik, Fark, Sınırsızlık) çalışmasında son yıllarda yaygınlaşan ve dağınık bir literatür oluşturan hayvan çalışmalarının, çalışma prensiplerini netleştirmeye, sunulan çoklu perspektifleri tanımlamaya, sınıflandırmaya ve bu alanın odaklandığı problemleri açıklığa kavuşturmaya çalışır. Bu kitabında hayvan çalışmalarını “kimlik-temelli”, “fark-temelli” ve “sınırsızlık-temelli” olmak üzere üç ana başlık altında toplar.

Kimlik temelinde yapılan hayvan çalışmaları, hayvan hakları teorisyenlerinin teorik alt yapısını kullanırlar. Bu çalışma alanı bazı hayvanların, örneğin memelilerin, insanlarla paylaştığı biyolojik ortaklıktan hareketle insan-hayvan ayrımını reddeden homojen bir yapı sunmayı amaçlamaktadır. İnsan haklarına benzer bir çerçeveyi hayvanlar için de talep eden, insan ve hayvan arasındaki hiyerarşik ilişkiyi “hak” kavramı üzerinden kırmaya çalışan kimlik teorisyenleri, Calarco’nun da vurguladığı üzere statüko karşısında bir duruş sergiler. Bu çalışmalar, sadece “belirli” hayvan türlerine yönelik etik bir zemin sunduğu için etik çerçeveyi genişletmemektedir (17-20). Ayrıca “hak” kavramı egemenin “öteki” üzerinde belirlediği, küçük ayrıcalıklardır ve her zaman insanın lehinde olacak şekilde hareket eder (25).

Sınırsızlık temelinde yapılan hayvan çalışmaları, hayvan potansiyelini sınırlayan kurumsal ve ekonomik uygulamaların etkisini azaltmaya ve bu şekilde hem hayvanlar hem de insanlar için yeni yaşam biçimleri oluşturmaya çalışırlar (5). Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Donna Haraway, Rosi Braidotti ve Val Plumwood bu alandaki başlıca teorisyenlerdir (48). Bu alan, insan-hayvan ayrımını belirginleştiren “öznellik”, “kavrama”, “cevap” gibi insan-biçimci kavramlara alternatif kavramlar sunarak insan ve hayvanlar arasında homojen bir “öznellik”

tasarısını hedefler (48). Ancak sınırsızlık temelinde ortaklanan bu alan, hak teorisyenleri gibi insan-hayvan arasında indirgemeci yaklaşımlardan uzak dururlar. Söz gelimi Deleuz ve Guattari *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni) yapıtında sundukları “hayvan-oluş” (*becoming-animal*) kavramına göre, hayvanlar dilin ve rasyonalitenin “hayvan” tanımlarından çok fazlasıdır. Deleuze ve Guattari’ye göre her birey sonsuz bir çeşitliliğe sahiptir ve “Doğa” mükemmel bir şekilde çoklukların bir çeşididir. Doğanın tutarlılık düzlemi, gerçek ve bireysel olanı içeren bir “soyut makine” gibidir. Makinenin parçaları çeşitli topluluklar ve bireylerdir ve bunların her biri az ya da çok birbirine bağlı ilişkilerin sonsuzluğuna giren parçacıkların sonsuzluğunu birlikte organize eder. Bu yüzden doğa düzleminde canlı ve cansız, yapay ve doğal olana eşit derecede uygulanan bir birlik vardır (255). James Urpet’in “Animal Becomings” makalesinde belirttiği üzere “hayvan-oluş” bir insanın ayvanlar ile karşılaşma anında yaşayacağı deneyimin oluşturacağı bireysel ve öznel değişimdir. Bu yüzden “hayvan-oluş” gerçektir; metafor, taklit ya da benzeşim içermez (102). Calarco, bu teorik zemin üzerinden yapılacak olan hayvan çalışmalarının pratikteki zorluklarına dikkat çeker. Hayvan çalışmalarında yeni beliren sınırsızlık söyleminin terim ve kavramlarının kimlik ve fark temelli hayvan çalışmalarına nazaran iyi tanımlamadığının altını çizer (50).

Fark temelinde yapılan hayvan çalışmaları, insan-hayvan ayrımının ardındaki ontoloji temelli politikaları dönüştürerek her hayvan türünün kapasitesini ortaya çıkarmayı amaçlar. Jacques Derrida’nın “hayvan sorusu”nu merkeze alan bu çalışmanın temel etik prensibi, bütün hayvanları kapsayacak bir düşünce üzerine kuruludur. Bu temelde, hayvan hakları teorisyenlerinden ayılırlar (28-29). Fark teorisyenleri, hümanist düşüncenin “özne” tanımlarını yapı bozuma uğratarak insan-merkezci olmayan bir “başkalık etiği” geliştirmeyi amaçlar. Kısacası fark

teorisyenleri hayvan meselesine yaklaşırken birbirleriyle temas içinde olan iki meseleye aynı anda yaklaşırlar. Bir yanda şiddetin öznesi olan insanın doğasını anlama, öte yandan bütün hayvan türlerinin tekilliklerini göz önüne alan bir etik vizyon oluşturma gayreti gösterirler (39-40). Bu minvalde Derrida'nın Batı geleneksel felsefesinin insan-merkezci politikalarını eleştiren çalışmalarının sunduğu kavramsal alt yapıyı takip ederler. Öyleyse Derrida, hayvan konusuna nasıl bakmakta ve insan-hayvan ilişkisinde hangi etik vizyonu sunmaktadır?

B. Jacques Derrida ve “Hayvan Sorusu”

Derrida, *Animal That Therefore I Am*² çalışması ile birlikte Batı felsefesinin temel tartışma alanlarından biri olan “hayvan sorusu”nu insan-merkezli düşüncenin “yapı sökümlü”ü için masaya yatırır. Calarco, Derrida'nın, sadece bu kitapta değil, hemen her çalışmasında hayvan sorusunu eserlerinde yoğun bir şekilde ele aldığını belirtir. Buna karşılık Derrida'nın hayvan konusundaki özgün düşünceleri fark edilmemiştir (*Zoographies* 103). Derrida, hayvanlar konusunda fikir üreten her filozof ile ilgilenirken bu çalışmalarında hayvan konusunu bir canlılık sorusu olarak ele aldığını dikkat çeker (*Animal That* 34).

Calarco'ya göre Derrida, insanın üstünlüğünü öne çıkaran onto-teolojik hümanist felsefe geleneğinin insan-hayvan tasarılarını sorunsallaştırır ve bu sorunu, bütün metafizik ikiliklerin temeli olarak gösterir. Derrida'nın hayvanlar ve canlılık konusundaki sorusu tüm büyük soruların çıkış noktası olan “insan” tanımını yeniden kavramsallaştırmayı amaçlamaktadır (*Zoographies* 103). Derrida'ya göre, insan-

² Tacettin Ertuğrul'un “Jacques Derrida: ‘Hayvan’ Meselesini İnsan-Hayvan İkiliğinin Ötesinde Düşünmek” makalesinde bildirdiği üzere Derrida, 1997 yılında “Otobiyografik Hayvan” adlı bir seminer verir. Bu konuşma kayıtları, *Animal That Therefore I Am* kitapta derlendi (175).

hayvan arasındaki sınır, birçok insan alt sınıfının toplum içindeki yerini de belirleyen temel bir ikiliktir. Bu ayrımlar birbirini besleyen birer artikülasyondur. Bu nedenle Derrida'nın hayvan konusuna bakışı, sadece hayvanların refah düzeyini arttırmaya yönelik çaba değil, insanın kendisi üzerine olan sınırları da belirleyen ontolojik ve epistemolojik bir meseledir. Bir başka deyişle Derrida, şiddet konusunu bütün başkalıkları kapsayacak şekilde ele alarak hayvan sorusuna yaklaşır; bu zeminde hayvanlara karşı şiddetin aşma yollarını araştırır (105).

Bu yüzden Derrida, insan-hayvan ayrımının epistemolojisini anlamak için Batı Felsefesine yönelir, Aristoteles'ten Martin Heidegger'e birçok filozofun insan-hayvan ayrımını sürekli öneren ve derinleştiren ontolojileri ile hesaplaşma içine girer. İnsan-hayvan ayrımını bu okumalar ışığında yeniden yapılandırır. Peki, Derrida, Batı felsefesinin hayvan konusundaki hangi söylemlerine karşı çıkmaktadır?

Calarco göre, Batı felsefesi, insan-hayvan arasındaki sınırı merkeze alan "varlık" sorusu zemininde yükselir. Aristoteles'in "canlılar şeması"nda bitkiler yaşama, hayvanlar yaşam ve algıya, insanlar ise rasyonaliteye sahiptir. Aristoteles, *Politika*'da bitkilerden insanlara doğru hiyerarşik bir şema sunar ve bu şemada bitkilerin hayvanlar, hayvanların ise insanların yaşamındaki yerini açıkça belirtir (6). İnsanı, hayvanlardan rasyonel olma özelliği ile ayıran Aristoteles, insana özel bir konum sunarak onun diğer canlılar üzerindeki her tür yaptırım gücünü onaylar. İnsan ve hayvanlar arasındaki bu hiyerarşik düzenin sınırları, Orta Çağ felsefesinde daha net önerilerle sunulur (*Thinking Through* 8). René Descartes, hayvanların makinelerden ayırt edilemez olduğunu ve davranışlarının, zihin ve benlik bilinci gibi kavramlara başvurulmadan tam olarak açıklanabileceğini iddia eder. Bu bağlamda hayvanlar karmaşık bir otomattır; dış uyaranlara tepki verebilme yeteneği olan ancak bu tür tepkilerin gerçekleştiğini bilmeyen canlılardır. Hayvanları düşünceden yoksun

olarak tanımlayan Descartes'a göre, hayvanları öldürmekte herhangi bir mahsur yoktur (9).

Ertuğrul'un belirttiği üzere Derrida, Batı geleneksel felsefesinin, bu şekilde insanın ayrıcalığını öne çıkarmasının ardında "logosantrizm" (*söz-merkezcilik*) olduğunu belirtir. Derrida'ya göre, "logosantrizm' her şeyden önce hayvan hakkında, 'logos'tan [sözden, anlamdan ve bilinçten] mahrum, *logos'a sahip olabilmekten* mahrum hayvan hakkında bir tezdır" (175). Matthew Calarco, kimlik temelinde yapılan hayvan çalışmalarının, argümanlarını "logosantrizm" üzerinden oluşturdukları için bu argümanların birtakım olumsuzları içerdiklerini belirtir. Çünkü "logos," insan-merkezciliğin çıkış noktasıdır ve dil, bilinç, öznellik, kavrama gibi, sunduğu kavramlarla belirli bir insan profili çizer. Kimlik temelli hayvan çalışmaları insan-merkezciliğe karşı çıkmakarken bu düşüncenin merkezi olan "logos"un türevi olan kavramları kullanmaktadır. Bu da insan-hayvan arasındaki ilişkilerin kavramsal zeminini zayıflatmaktadır (*Thinking Through* 22).

Derrida, insan-hayvan ayrımını, "logosantrizm"ın tuzaklarından kaçınarak tasarlamak için çağdaş kıta felsefesinin önemli ismi olan Martin Heidegger'in çalışmalarına yönelir. Bu konuda geniş bir külliyat sunan Martin Heidegger'in kavramlarını mercek altına alır ve onun insan-merkezcilik ile olan temas noktalarını irdeler (*Zoographies* 4). Derrida, Heidegger'e kadar felsefe tarihinin, insan-hayvan arasındaki sınırın "logos", dil ve konuşma üzerinden çizildiğini belirtir (15). Heidegger, dil üzerinden yapılan geleneksel insan-hayvan ayrımını zaman kavramı üzerinden yeniden yapılandırır. Buna göre, "zaman" kavramı bir varlığın "var olma" ölçütünü belirler. Heidegger, bu ölçütten yola çıkarak bitki ve taşları "dünyasız", hayvanları "dünyaca yoksul", insanı ise "dünya kurucu" olarak tarif eder. Buna göre, dünyaca yoksul hayvanlar, "dünya"ya kısıtlı bir şekilde erişir ve onların bütün

aktiviteleri “eksik”tir. Örneğin bir insan sadece karnını doyurmak için yemez, bu işleme pek çok anlam katarak gerçekleştirir. Buna karşılık bir köpek sadece beslenir. Yemekle başka ilişkiler kuramaz. Hayvanlar aynı zamanda ölüm bilincinden yoksun olarak tanımlanır ve bu yüzden “tam” bir ölüm yaşayamazlar. Diğer bir deyişle hayvanlar, vefat etmezler, sadece telef olabilirler. Çünkü ölüm ve vefat “sınırlılığın” (*finitude*) usulüdür ve bu güce ancak zaman kavrayışı olan insan erişebilir (16-17).

Derrida’ya göre Heidegger’in “dünya” kavramı doğrudan canlılık sorusunu ilgilendirir. Derrida, “Dünya” nedir? Bireysellik Nedir? Sınırlılık Nedir?” gibi soruların ışığında Heidegger’in bu tanımın ardındaki düşüncenin ne olduğunu sorgular. Heidegger hayvanları, taşın dünyasına indirgemez ancak insanın dünyasına da yaklaştırmaz. Derrida, Heidegger’in bu tanımının insan bilincinden hareketle yapıldığını, bu yüzden bu tanımın “logos-merkezci” olduğunu belirtir. Çünkü “insan”ın “varoluşu”, hayvanlar üzerinden yapılmaktadır (20). Heidegger’in insan ve hayvanlar arasında sunduğu “ölme biçimi” farkı, Derrida’ya göre dogmatiktir; bilimsel çerçeve ve ontolojik temelden yoksundur (17). Özetle Martin Heidegger’e göre hayvanlar, insanda olduğu gibi “varlık” ile ilişki kuramaz. Martin Heidegger’in insan-hayvan ayrımında sunduğu bu ontoloji hayvanların etik-politik alandaki yerini belirler. Calarco’ya göre, Martin Heidegger’in “dünya” mefhumu üzerinden sunduğu bu çerçeve ampirik olarak yanlıştır. Çünkü birçok hayvan çevresiyle karmaşık ve zengin ilişkiler geliştirmektedir (22).

Derrida’ya göre, insan-merkezli olmayan bir etik düşünce sunan Emmanuel Levinas da “sorumluluk etiğine” hayvanları tam olarak dâhil edememektedir. Elis Şimşon, “Levinas ve Bobby: Bir Köpeğin Levinas’ın Etiğindeki Rolü” makalesinde, Levinas’ın, “ben” ve “öteki” arasındaki sorumluluk ilişkisinde, insan ile hayvanları aynı “öteki” kavramı altında ele almaktan uzak durduğunu ve sadece insanın

“öteki”nin sınırlarında kalabileceğini söylemektedir. (37). Şimşon, Levinas’ın insan ile hayvanları aynı kefeye koymaktan kaçınmasının ardındaki itkinin, onun etik felsefesinin merkezini oluşturan “yüz” kavramı olduğunu belirtir. Levinas’a göre “yüz”, “ötekinin kendini bendeki öteki fikrini aşarak sunma biçimini” ifade eder ve bu aşmayı ancak insanın yüzü gerçekleştirebilir. (39). Levinas’a göre “yüz”;

[b]enim onu teşhis etme ve kavrama gücümün her daim ötesine giden bir tür ifadedir. Yüz, ötekinin incinebilirliğini ifşa eder. Ötekinin incinebilirliği, ben ona kendi kavramlarımı yüklemeye başlamadan önce tüm çıplaklığıyla bana seslenir. Yüzün ifşa ettiği bu incinebilirlik “öldürmeyeceksin” emrinin ifşasıdır (39).

Derrida, *Animal That Therefore I Am*’de, Levinas’ın “yüz” kavramını, reddetmesinin onun, insan yüzüne yüklediği özel anlamda saklı olduğu değerlendirmesini yapar. Levinas, örtük bir şekilde insan yüzü ile dil arasındaki ilişkiyi kullanır. Bu şekilde, logos-merkezci, yani insan-merkezli düşünceye geri döner. Derrida’ya göre, Levinas da Heidegger gibi, metafizik ontolojinin insan-hayvan ayrımı düşüncesinden tam olarak kopmamıştır (12).

Özetle, Derrida bu çalışmasında yaptığı bütün çözümlenmelerde, Aristo’dan Descartes’a, Descartes’tan Heidegger’e Levinas’a ve Lacan’a değin birçok düşünürün insan-hayvan ayrımını dil, konuşma, akıl, insan-biçimci gibi güç ve kapasiteler üzerinden tanımladıkları, onların dönüp dolaşıp hayvanın dilden yoksun olduğunu söyledikleri sonucuna varır. Onların, ölüm gücünü ve acı çekme yetisini hep insana bahşettiğini belirtir (27-32). Bütün çalışmasında bu varsayımların “yapı sökülüm”ü üzerinden insan-merkezciliğin dayandığı noktaları ortaya çıkarır.

Derrida, bu analizlerden sonra insan-hayvan ayırımına farklı bir şekilde yaklaşır ve bu dizgeyi, insanın üstünlüğüne yer vermeyecek şekilde tanımlar. Bütün felsefe tarihi boyunca hayvanlar konusunda farklı düşünme biçimlerinin ortaya çıkmasının nedeni, “hayvan” sözcüğünden kaynaklanmaktadır. Derrida, insanın karşısında olan bir hayvan türünün ve dolayısıyla hayvan diye çağırabileceği bir “hayvan”ın olmadığına vurgu yapar. “Hayvan” insanın, hayvanlara verdiği bir isimdir. İnsan ve hayvan diye iki canlı türü yerine, bir yanda insan, diğer yanda ise, hayvanlar topluluğu vardır. Derrida, bu sözcüğün yarattığı epistemolojik yanılğı yüzünden hayvanlar için öne sürülen her tanımın zorunlu olarak insan-hayvan ikili ayırımı derinleştireceğini belirtir (32-34).

Derrida, insan ve hayvanlar arasında tek bir sınırın olmadığına, insan ve bütün hayvan türleri arasında, sonsuz kopmaların oluşturduğu sonsuz sınırlar olduğuna işaret eder. Bu tanım, insan-hayvan arasında biyolojik temelli yaklaşımlardan ve radikal insan-hayvan ayırımı tanımlarından farklıdır. İnsan ve diğer bütün hayvanlar -örneğin, kertenkele, at, fil, yunus balığı ve insan- arasında hiçbir ortaklık bulunmaktadır. (33). Kelly Oliver’ın da dediği gibi, Derrida, hayvan türleri arasında radikal bir heterojen yapı olduğunu iddia eder. İnsan ve hayvanın paylaştığı bir dünya bulunmamaktadır. Nasıl ki insan kendi izleri, kodları, ritüelleri ile kendine has bir dünya oluşturuyorsa her hayvan türü de kendi, izleri, kodları, ritüelleri ölçüsünde dünyada yaşamaktadır. Hayvan türleri bu kodların ölçüsünde birbirleriyle temas noktaları oluşturmakta ve dünyayı paylaşmaktadır. Dünyalar arasındaki bu “fark” her zaman bu kodları nedeniyle aşılabilir olarak kalacaktır (180). Bu yüzden, her bireysel yaşam, biricik ve tekildir ve bu yaşamlar kendi dünyasından diğer canlılarla dünyayı paylaşır. Dolayısıyla dünya yoktur, sadece adalar vardır (182).

Derrida, hayvanlarla uygun karşılaşmalar ve ilişkiler geliştirebilmesi için insanın öncelikle bu radikal heterojen yapıyla yüzleşmesi ve bunu kabullenmesi gerektiğini düşünür (*Animal That* 32). Matthew Calarco, bu tanımın, bütün hayvanları kapsayan bir “başkalık” etiğinin geliştirmesine büyük fırsat oluşturacağını belirtir. Bu yaklaşım, hayvan hakları teorisyenlerinin kısıtlı bir etik çerçeve sunan insan-merkezci politikalarına karşılık, bütün bir doğayı kapsayabilecek çoğulcu bir bakışı sunmaktadır. Hayvan hakları teorisyenlerinin sunduğu insan-merkezli metafizik özne üzerinden ortaya konulan etik düşünce hayvanları insanın dünyasına indirgeyip asimile etmektedir. Ayrıca, bu yaklaşım, bütün hayvanları kapsamadığı için adil bir etik zemin oluşturamamaktadır. Örneğin Tom Regan, bazı hayvanların insanlar gibi ahlaki haklara sahip olması gerektiğini öne sürer. Regan’ın, *The Animal Rights and Human Obligation* çalışmasına göre insan ve hayvanlar bireysel olarak yaşamın öznesidirler. Hayvanlar da insanlar gibi hissetmekte, acı çekmekte ve çevreyle anlamlı ilişkiler kurabilmektedir (130). Calarco, Regan’ın sunduğu bu yaklaşımın insana yakın olan bazı hayvanları içerdiğini; dolayısıyla bu ölçütleri karşılamayan birçok hayvan türünü dışarıda bıraktığını düşünür. Ayrıca, bir yaşına ulaşmamış memeli hayvanları da etik çerçevenin içine almaz (130). Calarco, Derrida’nın, hayvan hakları teorisyenlerinin çabalarını desteklemekle birlikte onların sunduğu bu dar etik vizyonu eleştirmektedir (131).

Derrida, hayvanlar için “özne” zemininde tasarlanan bu tür etik düşüncelerin değişmesi gerektiğini düşünür. Öncelikle “özne”, tarihsel olarak insan-biyografisi üzerinden oluşmuştur. Daha önce de belirttiğim üzere, “özne”, metafizik insan-hayvan karşıt kutbunun kavramsal artikülasyonu üzerine inşa edilmiştir. Bu yüzden, “logos-merkezli”dir. Derrida, insan-hayvan ayırımından beslenen “özne”nin, “logos” ve “fallus” merkezli olmasının yanı sıra, etobur olduğunu da belirtir. Bu yüzden, bu

ikili yapıya “karno” (etobur) ön ekini ekleyerek özneyi, “karnofallogosantrizm” (etobur-fallus logos-merkezci) olarak yeniden tanımlar. Derrida, bu öznenin hem hayvanlara hem de kadın, çocuk ve azınlık gruplarına karşı şiddet eğiliminde olduğunu düşünmektedir. Diğer bir deyişle, yasal alanda, hayvanlar ve belirtilen bu insan alt grupları “tam özne” gücünde değildir. İnsan-hayvan ayrımı bütün metafizik ikili yapıların marjinalleşmesinin ardındaki itkidir (131). Bu yüzden, hayvan hakları teorisyenlerinin sunduğu düşünceler, hayvanlar için kısıtlı bir etik zemin oluşturmaktan öteye gidemez.

Derrida’ya göre hayvan konusuna getirilen bütün bu yaklaşımlar, insan-merkezci olmaktan kurtulamazlar. Çünkü insanın “hayvan” diye çağırabileceği bir hayvan türü yoktur, hayvan tanımı başlı başına epistemolojik bir yanılgi üzerine kuruludur. Bu şekilde Derrida hayvan sorusunu yeniden yapılandırarak öncelikle insan-hayvan diye ikiye bölünmüş bir canlı grubu tanımından vazgeçmeyi önerir (32). Öyleyse, Derrida, genel bir “hayvanlık” mefhumunu ötelerken türler arasındaki sınırı nasıl çizmektedir?

Derrida, insanın da dahil olduğu bütün hayvan türleri -hatta tekil olarak hayvanlar- arasında, “tek” sınırın değil, sonsuz “sınırlar” ve “kopmalar” olduğunu vurgular. Derrida’nın, “kıvrımlı sınır” olarak tanımladığı bu yaklaşıma göre, hayvan türleri biyolojik temelde pek çok açıdan birbirine benzese de aralarındaki en ufak bir ontolojik farkın yanı sıra bireysel deneyimlerle de birbirinden farklılaşacaklardır (30). Bu yaklaşıma göre, bir hayvanı, örneğin tekil bir köpeği, deneyimleri ölçüsünde kendi türünden bile farklılaştıracak ve biricikliğini öne çıkaracaktır.

Matthew Calarco’nun da dediği gibi, bu yaklaşım, insan ile hayvanlar arasında homojenlikler kuran geleneksel hayvan çalışmalarından ayrılmakta ve

insanın, hayvan türleri içindeki indirgenemez yerini de korumaktadır (*Zoographies* 127-28). Derrida, buna göre, hayvan sorusunun en temel konusu olan “özne” kavramına açıklık getirir. Derrida’ya göre hayvanlar “özne” olarak tanımlanamazlar çünkü “özne”, insanın “otobiyografi”sini oluşturan “dil”, “konuşma” ve “akıl” gibi ontolojiye dayanan; bu temelde sosyolojik, hukuki, siyasi, ekonomik gibi pek çok veçhesi olan politik bir kavramdır. Diğer bir deyişle bu kavram, hayvanlara basitçe atfedildiği zaman, insan-merkezli olan yasal alanda ciddi bir karşılık bulamayacaktır (131). Derrida’nın *Animal That Therefore I Am*’de dediği gibi “[h]ayvanlarla olan ilişkilerimizde ‘hak’ meselesi üzerinden mi yaklaşacağız? Bu ne anlama geliyor?” ayrıca “kişilerin hakları tanıyıp tanımlayamayacağı sorununu burada çözüme[yiz]. Böyle bir sorun hukuk tarihinden çıkarılamaz. Bu dikenli bir sorundur” (88, alıntılan Koyuncu 87-88). Emre Koyuncu da bu konuda; “[b]elki de hak söylemini kolay bir çözüm olarak uygulamak yerine bizzat hayvan meselesince sınırlılığı ortaya konan bir problem olarak ele almaya ihtiyaç var” (88) diyerek bu meselenin hele kültürel dinamiklerdeki maddi yerini de eklediğimizde, öncelikle girift yapısını göz önüne alan analizler yapılmasını gerektirmektedir.

Derrida “hayvan sorusu” temelinde yaptığı analizde Batı felsefe geleneğinin insan-merkezli hayvan temsil politikalarının meydana getirdiği düşünsel atmosferin basit bir şekilde ortadan kalkmayacağı yönünde bir bakış açısı sunmaktadır. Bu düşünce sistemi, kültürün de hayvanlar karşısındaki konumunu belirginleştiren ve sürekli hâle getiren temel bir dinamik oluşturmuştur. Bir sonraki bölümde Bilge Karasu metinlerinin, Batı felsefe geleneğinin insan-merkezli hayvan temsil politikaları ile nasıl bir ilgileşim kurduğu araştırılacaktır ve bu temsil yollarını ne derece aşabildiği analiz edilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

METNİN DÜNYA POLİTİKASI

*“Dünyanın tümü gövdelerden kurulur,
içinde kan dolaşan bu çizgiler bizler
için gerçekliğin tümünü simgeler [...]”
(Karasu, Narla İncire Gazel 45)*

Birinci bölümde gösterildiği üzere, insan-hayvan ayrımı, “insan-biçimci” kavramlar ve tanımlamalar üzerinden kurulmaktadır. İnsanın sınırlarını anlamayı önceleyen bu düşünürler; insanı, sonsuz çeşitlilikteki hayvan türlerini içeren “hayvan” terimine karşı gelecek şekilde ele almaktadır. Bu tanımlar, bu yüzden hayvanlar ile “karşılaşma”yı olanaksız kılarken aynı zamanda etiği de insanlar arası ilişkiyle sınırlar, süregelen tahakküm ilişkisini görünmez kılar ve tekrarlar. Bu nedenle bir yazınsal metnin bu dilsel dizgeyle “nasıl” ilişki kurduğu, onun etik vizyonunu da belirler. Bu bölümde Bilge Karasu yazınında “konuşma”, “akıl”, “rasyonellik”, “algılanabilirlik”, “dünya” gibi ontolojik kavramların, insan ve hayvanlar arasındaki ortaklık ve farklılıkta nasıl ele alındığı tartışılacaktır. Bu şekilde Bilge Karasu yazınında sadece insanın değil, aynı zamanda hayvanların da varoluşunu göstermeye yönelik bir çaba olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Buna göre, Karasu yazınında, insan-hayvan farkının, insanı merkeze alan biyolojik ya da

bilişsel ölçütleri kabul etmeyen; merkezsiz bir düşünce üzerine kurulduğu ileri sürülecektir.

Bu analiz üç aşamadan oluşmaktadır: Öncelikle Karasu metnlerinin, geleneksel insan-hayvan ayrımı tanımları ile nasıl ilgileşim kurduğu; insanlık ve hayvanlık kavramlarına hangi perspektiften baktığı Derrida'nın *The Animal That Therefore I Am*'de öne sürdüğü düşünce eşliğinde saptanacaktır. Daha sonra, metinlerin hayvanların özgün deneyimlerini ne derece sunabildiği tartışılacak ve son olarak insan-hayvan ilişkilerini kapsayan bir etik vizyonu için hangi düşünce ve duyguların öne çıkarıldığı gösterilecektir.

Ender Keskin, "Hayvan ve İnsan, Ses ve Söz Arasında" yazısında, Bilge Karasu yazınında hayvan konusunu, Giorgio Agamben'in *Çocukluk ve Tarih* adlı çalışmasında belirttiği, "aslında hayvanlar dilden yoksun değildir, aksine onlar zaten hep dilin içindedirler" savını temel alarak değerlendirir (73). Keskin'in aktardığı üzere, Agamben'e göre, "insani olan ile dilsel olan" özdeşleşmiş kabul edildiği için insan-hayvan ayrımına yönelik yeni düşünceler geliştirme yolu yoktur. Bu yüzden hayvanlar, dilden yoksun değil, onlar dilin bizatihi kendisidirler (73). Keskin bu yorumdan hareketle, Bilge Karasu metinlerine işaret ederek "eğer dil insani olan ile özdeş ise [...] edebiyat kaderden, bu *fatum*'dan, yani dikte edilmiş sözden örneğin *logos*'tan başka bir şey olmak konusunda şansını kaybetmek üzeredir" (73-74) der. Keskin'e göre hayvanlar, edebiyat ve "logos" arasındaki koparılmaz bağı kırmak için bir olanak sunabilecektir ancak Keskin bu düşüncesini fazla geliştirmez; yazısının yönünü insan-hayvan ayrımı ile toplumsal tahakküm arasındaki ilişkiye doğru çevirir (74).

Burada sorulması gereken temel soru, hayvanların tamamen dil olması, diğer bir deyişle dilin içinde olmasının ne demek olduğudur. Bu düşünce, insan-hayvan ayrımının çıkış noktası olan “logos-merkezci”liği öteleyen bir yaklaşım olarak ele alınabilir mi? Calarco’nun belirttiği üzere Agamben, dili insan-hayvan arasındaki farkın bir ölçütü olmaktan çıkarmaktadır ve hayvanların da bizatihi insanlar gibi dilsel varlıklar olduğunu düşünmektedir. Hayvanlar da insanlar gibi çevrelendikleri dünyanın içinde dil ile bağ kurarlar. Ayrıca insanlar gibi, dili sonradan öğrenmezler, dil ile özdeş bir şekilde doğarlar. İnsan ve hayvanlar arasındaki dil farkını burada, hayvanların konuştukları dil ile özdeşlemeleri üzerinden alır. Agamben’e göre buna karşılık metafizik düşünce, insan diline politik bir mahiyet kazandırmış ve insanın hayvanlar üzerindeki egemenliğine dayanak oluşturmuştur (*Zoographies* 84-85). Ancak bu yaklaşım hem bilimsel olarak hem de epistemolojik olarak bazı sorunlar taşımaktadır. Etolog William Thorpe’ye göre bazı kuş türleri “dil” yetisini sonradan öğrenmektedir. Dolayısıyla bu tanımın bütün hayvanları kapsamadığını söyleyebiliriz. İkinci önemli sorun ise, insan-hayvan arasında dil temelinde yapılacak her türlü karşılaştırmanın, hayvanları geleneksel “logos-merkezci” düşüncenin kavramsal zeminine yeniden çekecek olmasıdır (86). Özetlemek gerekirse, bir hayvanın da dil sahibi olduğunu söylediğimizde, bu karşılaştırma insanın dilinin daha zengin olduğuna dair bir sava kapı aralayacaktır. Derrida’nın ifadesiyle, “onların, hayvan olarak adlandırdıkları şeyin kendisine bakıp onun tamamen başka bir kökenden geldiği gerçeğini” göz önünde bulundurmak gerekir. (*Animal That* 13). Buna göre, insan-hayvan farkında, dil temelinde yapılacak her türlü karşılaştırma insanın ayrıcalığını örtük bir şekilde öne çıkarır. Cary Wolfe *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory* de dikkat çektiği bir bölümde Ludwig Wittgenstein da “Bir aslan konuşabilseydi onu anlayamazdık”

diyerek insan ve hayvanların “dil” temelinde karşılaştırılmayacağına ve bu temelde hayvanların özgün deneyimlerini anlamının zorluğuna işaret eden bir yorum sunar (44). Wolfe, bunu bir adım öteye taşıyarak dil temelli karşılaştırmaların hayvan öznelliğini gizlediğini ve aynı zamanda hayvanlara karşı sembolik düzlemde şiddet oluşturduğunu belirtir (55).

Bilge Karasu, bu farkındalık temelinde, hayvanların “başka”lığını öne çıkaran bir yazınsal politika ortaya koyar. *Narla İncire Gazel* romanı bu minvalde insan-hayvan arasındaki ontolojik farklılıktan, “dil”in hayvanların dünyasını kavrama eksikliğine, hayvanlarla karşılaşmadaki zayıflığına değin çok boyutlu bir düşünce üzerinde kurgulanmıştır. Romanın, “Hayvanlar Kitapçığı” bölümü, anlatıcı yazarın, hayvanların çevreyle nasıl iletişim kurduğunu anlamaya yönelik gözlemleri üzerine kuruludur. Vespasianus anıtının taşları arasında çeşit çeşit canlıların; keçilerin, kaplumbağaların, kurbağaların, kertenkelelerin, kedi ve köpeklerin arasında, onların sesine kulak veren, izlerini süren, çevre ile ilişkilerini irdeleyen anlatıcı yazar, insan-hayvan ayrımının temel dayanak noktası olan “dil” konusuna, gözlemlediği bir karakeçi üzerinden şu sözler ile değinir:

“[Karakeçiler] yanık melemelerle gelip geçenden yardım istiyorlar. Kim bilir, seslerini çağrıya benzeten bizizdir. Savımız, insan gırtlığının yaradılışın her sesini yansılayabileceği olsa gerek. Dillerimizle yetinmiyor muyuz ne? Keçilerse yabancı dil öğrenme kaygısına hiç kapılmıyor... Bir duvarın üzerinde boynuzlarından bağlı koca, görkemli kara teke böyle yorumlara ilgisiz. Meliyor, kardeşleri gibi. Kokusu on beş adım öteden geniz yakıyor. Melemesini bir daha yakınmaya benzetiyoruz.” (35-36).

Yukarıda alıntılanan bölümde anlatıcı yazar, birbirleriyle ilintili olan dil/ insan/egemen sıra dizisiyle ses/hayvan/ “başka” sıra dizisinin bakışımı karşıtlığını dayatan “logos-merkezi” düşüncenin insan istisnacılığını, anlatının dilindeki ironi ile eleştirir. Anlatıcı yazar, “insan gırtlığı”, “yabancı dil” ifadeleri ile “dil”in insanın ayırt edici bir özelliği olmadığını ve her canlı türünün kendine has bir iletişim aygıtı olduğunu anlatmaktadır. Burada insan-hayvan ayırımına olan bakış açısının, Agamben’in varsayımından farklı olduğunu belirtmek gerekir. Anlatıcı yazar, “[k]im bilir, seslerini çağrıya benzeten bizizdir” diyerek insan ve hayvanlar arasında dil temelinde yapılan karşılaştırmaların indirgemeci bir yaklaşım olduğuna dair farkındalığı göstermiş olur. İnsan, hayvanların iletişim biçimini -örneğin burada keçinin melemesini- kendi anlayışına indirgeyerek onları sadece yok sayıp asimile etmez, aynı zamanda bu yaklaşım ile hayvanların varlığını yok sayan düşüncenin kapısını aralamış olur. Çünkü bu tür indirgemeci yaklaşımlar, örtük bir şekilde hayvanlara karşı şiddetin alt yapısını oluşturur. Anlatıcı yazar, insanın diğer hayvanlar karşısında yüceltilmesinde, insan dilinin merkezi konumuna işaret ederken hayvanları dilden ve “cevap vermeden”, yoksun olarak gören Jacques Lacan’ın hayvanlara yaklaşımını da hatırlatmaktadır. Zeynep Direk’in “Hayvan Ağaç Egemen, Lacan ve Derrida’da Öteki” makalesinde aktardığı üzere Lacan’ın “özne” tasarısı, dili, hayvanlıktan insanileşmeye doğru geçişin bir vechesi olarak sunar. Lacan’ın bu tasarısı, biyolojik temelde olmasa da “sembolik düzen” adını verdiği bilişsel düzlemde gerçekleşir. Bu yüzden ister istemez Descartesçi özne anlayışına geri gider (244). Zeynep Direk’in dediği gibi, “Derrida işte Lacan’ın bu savının, hayvanı insana tabi kılan ideolojinin bir parçası olduğunu savunur.” Bu ideoloji, birçok vechesi olan sınırsız bir sömürüye ve hatta hayvanların üzerinde kimi soykırım tekniklerinin uygulanmasına olanak tanır (244). Buradan hareketle Bilge Karasu’nun, bu tür

ontolojik karşılaştırmaların hem hayvanların özgün “varoluş” kiplerini görünmez kıldığına hem de hayvanlara karşı şiddet oluşturduğuna işaret ettiğini söyleyebiliriz. Karasu’nun bu vizyon temelinde hayvanların “başkalığını” gözeten bir “fark” düşüncesini benimsediği görülmektedir.

Bilge Karasu’nun hayvanlara olan bu yaklaşımı, Derrida’nın da geleneksel insan-hayvan ayrımlarına yönelttiği eleştirinin çıkış noktasıdır. Derrida’ya göre, insan merkezli bir ontolojiden hareketle hayvanlar için yapılan her türlü kavramlaştırma onların insan karşısında “eksik” bir varlık olarak tanımlanmasına neden olur. Derrida, Batı felsefesinde insan-hayvan ayrımının, “animal” (hayvan) sözcüğüne yüklenen genelleyici anlamdan beslendiğini ve bu sözcüğün hayvanlar için farklı düşünmenin yollarını kapattığını belirtir (*Animal That* 47). Tacettin Ertuğrul’un belirttiği üzere Derrida, “hayvan” terimine alternatif olarak “animot” sözcüğünü önerir. “Animot”nun telaffuzu “hayvanlar” ifadesinin Fransızca karşılığının telaffuzuyla aynıdır. Derrida, bu dilsel müdahalenin amacını şu şekilde açıklar:

Hayvanlar çoğulunun [bir çoğul isim olarak *hayvanlar* isminin] tekil halde [tekil isim kipinde] işitilmesini istiyorum: İnsandan bir tek bölünmez sınırla ayrılmış olan tekil bir topluluk isim halinde bir Hayvan yoktur. Düşünmemiz gereken şey ‘canlılar’ın var olduğudur ve onların çoğulluklarının basitçe insanla karşılaştırılmış tek bir hayvanlık figürü içinde toplanmasına izin veremeyiz. (Ertuğrul 178)

Ertuğrul’un da belirttiği gibi Derrida, bu dilsel müdahale ile hayvanların farklılıklarını vurgularken “bireylerin, türler ve topluluklar denilen şeylerin tekilliğini, her türün ‘başkasıyla-birlikte-varolma’ modunu düşünme[ye]” olanak

tanıyacağını düşünür (178). Derrida, bu şekilde insan-hayvan arasındaki bütün “varoluşsal” sınırların kalkması gerektiğini değil, tam tersine insan da dâhil olmak üzere bütün hayvan türlerinin birbirine indirgenemez tekilliklerini vurgular.

Bilge Karasu, “Bir Hayvanla Yaşamak” adlı denemesinde, türler arası farklılıkların bu temel özelliğini gündeme getirirken hayvanları insan-merkezci kavramsallaştırmanın insan-hayvan ilişkisinde eksiklik yarattığını söylemektedir. Hayvanların farklılığına vurgu yaparken onlarla “birlikte yaşamak için” onların insan gibi konuşmasının gerekmediğini belirtir. Karasu’ya göre;

Hayvan bizim açımızdan, ‘başka’dır. Onun açısından bizim başka olduğumuz gibi... Bu başkalıklar, pek güzel, bir arada yaşamayı öğrenebilir. [...] Eninde sonunda anladığımızı kendi dilimizde söylemiş oluruz. Ama onların, ‘beceriksizce de olsa’ bizim gibi bilip, düşünüp eylediklerini sanmamız, alıktan başka bir şey olamaz” (72).

Bilge Karasu’nun buradaki görüşleri, onun kurmaca metinlerindeki insan ile hayvanlar arasındaki ilişkilerinin hangi düşünsel zeminde kurgulandığı yönünde ipucu verir. Bu düşünce, insan ile hayvanlar arasındaki her türlü indirgemeci tanımın dışındadır. Hayvanların, dünyayla ilişki biçimlerini insanın dünyasına indirgeyerek anlamaya çalışmak, onları asimile etmekten öteye gidemez. Onlar pek çok şeyi biliyor da olabilirler. Ancak onların dünyayı anlama biçimi insandan her zaman farklı olacaktır. Bu yüzden, onların farklılıklarını göz önüne alarak onlara yaklaşmalıyız.

Elbette, bir yazınsal metinde Derrida’nın yaptığı, “animot” türünden dilsel müdahaleleri bu denli hazır bulmak pek olanaklı değildir ancak yazınsal metnin

hayvanlar için yarattığı duygulanımlar, yaptığı betimlemeler ve karşılaştırmalar bu farkındalığı oluşturabilir. Nitekim “Hayvanlar Kitapçığı”nda anlatıcı yazarın, keçiler ve insan arasında yaptığı karşılaştırmanın, söylemsel düzlemde hayvanların başkalığını öne çıkardığını söylemek mümkün olabilir. Bilge Karasu’nun “Bizim Denizimiz” masalında “dünya”lar arasındaki bu aşılabilir fark, kurgusal düzlemde başkalaşım motifi ile çarpıcı bir şekilde sunulmaktadır.

Göçmüş Kediler Bahçesi’nin sekizinci masalı olan “Bizim Denizimiz”de de dil temelinde insan-hayvan farkını öne çıkaran ayrımcı düşünce kurgusal bir zeminde eleştirilmektedir. Karasu, bu masalında, “dil” ve “konuşma”nın insan-hayvan ayrımında ayırt edici olmadığını, yukarıda “Hayvanlar Kitapçığı”ndan alıntılanan paragrafı tamamlayacak şekilde ele almaktadır. Bu masal, başkalaşım motifiyle insandan hayvana bedensel dönüşümü ve bunun sonucunda “başka” olanın dünyasında kaybolmanın korkutucu deneyimini konu edinir. Türler arası, indirgenemez farkları belli ölçülerde gösterebilen bu metinde, hayvanların çevreyi insandan “farklı” bir şekilde algıladığı gösterilirken insan bilgisinin bu başkalıkları yakalamasının olanaksızlığı da öne çıkarılır.

Masalın kahramanları olan üç arkadaş, denizde eğlenirken bir hayvan olmanın nasıl bir şey olduğunu merak eder. Üç arkadaş, hayvanlar hakkında film ve kitaplardan öğrendikleri bilgileri kullanarak hayvan olma oyunu oynamaya karar verirler (124). Bu başkalaşım oyunu, kaotik bir şekilde gerçekleşir; oyun sonucunda üç arkadaş “uzak çağların ayaklı kollu su yaratıkları[na]” dönüşür (126). İnsandan hayvana olan bedensel başkalaşım sonucunda üç arkadaş, dil yetilerini tamamen kaybetmiş gibidir. Bu sahneden sonra anlatıcı, onları, başkalaşımından sonraki bedenleriyle, yani bir hayvan olarak anlatmaya başlar. Başkalaşmış bu üç arkadaş şu şekilde betimlenir:

Başlarını kaldırdılar. Yavaş yavaş, güçlkle, sağa sola çevirdiler.
Kumsalın üzerinde kocaman kocaman renk lekeleri vardı, tiz sesler
çıkaran. Donuk, kıpırtısız, çıplak, patlak gözlerinin iri yuvarlaklığını
gördüler, başları ağır ağır birbirine doğru döndüğünde. (127)

Burada artık “Hayvanlar Kitapçığı”nda keçileri izleyen, onların çevre ile ilişkisini anlamaya çalışan anlatıcının, hayvanlar karşısında kullandığı mesafeli anlatı dili devreye girer. Üç arkadaş başkalaşım sahnesine kadar birinci tekil şahıs ile anlatılırken sonrasında anlatıcı yazar tarafından sunulmaya başlanır. Örneğin kertenkeleleşen üç arkadaşın uzun boylu olanın karnına çivi batınca anlatıcı, onun hislerini şu cümlede kullanılan “demek istedi” ifadesi ile âdeta tercüme ederek aktarır: “Az sonra pembeleşen ağartıdan birkaç damla kan sızdığını görünce orta boylusu bak kanımız hâlâ kırmızı *demek istedi*, yanındaki gözlerini gözleriyle amaçlayıp acıdı yahu *demek istedi* uzununu³” (48). Metnin anlatı dilindeki bu değişim, insan-hayvan arasındaki dilsel mesafeyi öne çıkarmaktadır. Karakterler başkalaştıktan sonra dillerinin “şeffaflığını” yitirmektedir. Diğer bir deyişle insanın dünyaya erişim yolu artık bir kertenkelenin iletişim aygıtı ile yer değiştirmektedir. Anlatıcı bu yüzden artık bir hayvan bedeninde olan insanın duygularını, düşüncelerini doğrudan değil, tercüme etme, daha doğru bir ifadeyle tahmin içeren ifadelerle aktarma yolunu seçmektedir.

Peki, bu fark tam olarak nasıl tasarlanmaktadır? İnsan-hayvan arasında hangi ortaklıklar ve farklılıklar öngörülmektedir? Başkalaşım sonrasında karakterlerin dünyayla iletişim biçimlerinin değişmesi hayvanların, dil ve konuşma bakımından insandan eksik bir varlık olduğunu öne süren süreksizlik temelindeki insan-hayvan

³ Vurgu anlatıcıya aittir.

ayrımı düşüncesine mi, yoksa insan-hayvan biyolojik sürekliliğini savunan evrim temelli düşünceye mi işaret etmektedir? Yoksa bu ikisini de öteleyen türler arası farklılık düşüncesini merkeze alan bir “eşitlik” mi öne sürülüyor?

“Bizim Denizimiz” masalından hareketle Bilge Karasu’nun, insan-hayvan ayrımı sorunsalına, biyolojik süreklilik temelinde yaklaşmadığı açıkça görülmektedir. Sinem Yeşil, “Bilge Karasu Yazınında ‘Yerin Ruh’u: *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin Anlatı Dünyaları” adlı yüksek lisans tezinde bu masaldaki başkalaşım motifini ele alır; bu temelde evrim ve biyolojik süreklilik düşüncesini öne çıkaran bir yorum yapar. Yeşil’e göre başkalaşım ile “iki kişinin edimlerinin sadece kırmızı ve yeşil renklerini birbirine kavuşturmak değil, aynı zamanda evrim ağacında kendi varlıklarını da geriye ya da öze götürerek bir indirgeme işlemi uyguladıklarını görürüz” (90). Yeşil, bu şekilde “[b]en ile o, insan ile hayvan arasındaki farkın da gideril[diğini]” söyler (90). Gerçekten, ilk bakışta metnin, insan-hayvan farkını böyle bir sahne üzerinde; evrimci düşünce temelinde öne çıkardığı söylenebilir ancak masal, ileride tekrar değinileceği üzere, bu düşünceyi eleştirme, bunun ironisi üzerine kuruludur. Metinde insan-hayvan arasında sunulan ontolojik farklılık, Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* adlı kitabında Franz Kafka’nın *Başkalaşım* romanı analizini hatırlatan bir şekilde ele alınmıştır. Bu analiz ile başkalaşımın politik çıkış noktasının ne olduğu daha açıklayıcı bir şekilde görülebilir.

Deleuze ve Guattari, *Başkalaşım*’da Gregor Samsa’nın böceğe dönüşümü için “bir insan davranışıyla, hayvan davranışı arasında var olan benzerlik değildir söz konusu olan [...]” diyerek türsel yakınlık fikrinden öte, başkalaşım motifinin “fark” fikrini öne çıkarmak için kurgulandığını belirtirler. Deleuze ve Guattari’ye göre burada “[a]rtık ne insan ne de hayvan vardır; çünkü her biri diğerini, akımların

birleşmesiyle, tersine çevrilebilir yoğunluklar sürekliliği içinde ‘yersiz yurtsuzlaş’tırır.’ Bu durumu ise “dilin gösteren dışı ‘yoğun kullanımı’” olarak tanımlar. (33).

Başkalaşım motifi, insan-hayvan arasındaki zihinsel ve biyolojik benzerlikten öte, bunların farklılığını, birbirine indirgenemez özgüllüğünü öne çıkarır. “Bizim denizimiz”de, üç arkadaş oyuna başlarken hayvan olmanın gereği olarak “akıl”, “kan” ve beden “sıcaklığının” hayvanınkine “indirgenmesi” gerektiğini söyler. Bu şekilde insan-hayvan arasındaki biyolojik ortaklıktan hareketle basit bir şekilde hayvanın dünyasına erişebileceklerini düşünürler: “Biberin ateşi yeşildi örneğin. Hah, diyorlardı, doğru yola girdik galiba. İndirgemek... İndirgemek gerekiyordu. Denenmeliydi” (126). Üç arkadaşın öngördükleri bu biyolojik özdeşlik, anlatıcının dilindeki ironiden de anlaşılacağı üzere şu şekilde eleştirilmektedir:

Gülüyorlar, akıllıkla değil, akılı artırmakla değil, eksiltmekle bu işin üstesinden gelmek gerekeceğini söylüyorlardı. Akılı eksiltmek için gene akılı kullanmak gerektiği gerçekliği ise, yüzdükleri açıkların kımıltısızlığında, sudan çok daha katı bir yüzey gibi gelip burunlarına, alınlarına dayanıyordu. (125)

Burada görüldüğü üzere üç arkadaş, hayvanlardan akıl olarak üstün olduğunu ve onlarla ortaklık kurmanın önündeki tek engelin kan gibi biyolojik unsurlar olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden akılı indirgemeye çalışırlar. Ancak anlatıcı, onların bu tutumunu “katı bir gerçeklik” anlayışı olarak değerlendirir. Diğer bir deyişle onların insan ve hayvanlar arasında olduğunu varsaydıkları indirgemeci ortaklık örtük bir şekilde eleştirilir (125). Üç arkadaş başkalaşmak için kan ve sıcaklık gibi bedensel unsurları hayvanınkine indirgerken aklın indirgenmesi konusunda

yanılırlar. Anlatıcı ile karakterlerin düşünceleri arasındaki bu çatışmadan hareketle metnin asıl iletisinin, biyolojik özdeşlik fikrine yaslanmadığını söyleyebiliriz. Çünkü insan-hayvan arasındaki evrimsel biyolojik-temelli etik düşünce, Calarco'nun dediği gibi insan-hayvan ayrımının çıkış noktası olan "logos-merkezli" düşüncenin kavramsal alt yapısından kurtulamamaktadır. Örneğin Tom Regan, bazı hayvanların da insanın durduğu "özne" konumunun içerdiği düşünme, kendilik bilinci, hissetme gibi kavramları paylaştığını söyleyerek bu hayvanlar için de insan haklarına benzer birtakım haklar talep eder. Regan'a göre, bu temelde insan-hayvan ayrımı yapılamaz. Örneğin, insanın şeylere olan inancı, duyguları, arzuları, acıyı, sevinci, bireysel bir hayvan da paylaşır (78). Matthew Calarco, Regan'nın bu savının bilinç düzeyi insana yakın olan bazı memeli hayvanları kapsayabileceğini; çoğu hayvan türünün bu tanımın dışında kalacağını belirtir. Örneğin, sinekler ya da bakteriler gelişmiş bir sinir sistemine sahip değildir. (*Zoographies* 130). Regan'ın yaklaşımı hem hayvan türleri arasında hem de insan-hayvan arasında yeni bir hiyerarşi oluşturur. Bu yüzden insan ve insan-dışı hayvan türlerinin biyolojik ve bilişsel yetisinden yola çıkılarak yapılacak bir özne tanımı en nihayetinde insan-merkezci düşünceyi öne çıkarmaya mahkûmdur (130-131). Derrida, eğer hayvanları özne olarak tanımlamak mümkün değilse, bunun nedeninin öznenin tarihsel bir yapı olması olduğunu belirtir. Bu yüzden özne üzerinden talep edilen etik normlar ve yasal alandaki hak taleplerinin bu tarihsel özneyi merkeze alan yasal kurumlar tarafından içselleştirilmesi çok zordur. Zira bu kurumlar insani olan her türlü özelliği gerektiren bir "tam özne" düşüncesi üzerinde yapılanmıştır (131).

"Bizim Denizimiz"de, insan-hayvan arasındaki ortaklığın biyolojik özdeşlik temelinde olduğunu belirtmek metnin hayvanların "başkalığını" öne çıkaran kurgusunu gözden kaçırmamıza neden olacaktır. Buraya kadar insan-hayvan arasında

biyolojik süreklilik düşüncesinin temel alınmadığı savı, masalın anlatı dili üzerinden temellendirilmeye çalışıldı. Bu savı destekleyecek diğer bir ayrıntı ise metnin mekân üzerinden örtük bir şekilde sunduğu anlamda gizlidir. Karakterler mekânda, karadan denize doğru en geride hayvanlar olmak üzere, sırasıyla çocuklar, kadınlar ve en önde de erkekler olmak üzere hiyerarşik konumda dizilmişlerdir: “Geride, çok geride, fundalığın içinde, bir kertenkele sessizlikten ürktü, incecik bir hışırtı içinde aktı, yitti. [...] Kadınlar, çocukların biraz arkasında, çardağın altında oturuyordu. [...] Erkekler denizdeydi” (124). Karakterler buldukları mekânda özel bir şekilde dizilmişlerdir. Başkalaşım ile birlikte insandan hayvana doğru keskin bir geçiş yapılırken bu kategorik sahne yıkılır. Sinem Yeşil’e göre karakterlerin mekândaki bu hiyerarşik dizilimi ve sonunda insandan hayvan doğru olan ontolojik dönüşüm; erkek, kadın, çocuk ve hayvanlar arasındaki kategorik ayrımı, biyolojik ortaklıktan hareketle gidermiştir (90). Ancak daha önce de belirttiğim üzere, metnin anlatı dilinin içerdiği ironi, karakterlerin bu özdeşlik fikrini onaylamamaktadır. Diğer bir deyişle evrimsel süreklilik düşüncesinin ironisini yapmaktadır denilebilir. Peki anlatıcı neden bu özdeşliğe karşı çıkmaktadır?

“Bizim Denimiz”deki bu kurgu Derrida’nın özne tanımı üzerinden daha açık bir şekilde anlaşılabilir. Derrida’ya göre -daha önce de belirttiğim üzere- özne kavramı, tarihsel olarak oluşmuştur. Metafizik olan bu özne, insan-hayvan ayrımının üzerinde kurulmuştur. Bu açıdan insan-hayvan ayrımı alelade ontolojik bir ayrım olmayıp diğer bütün ayrımcı düşüncelerin temelidir. Calarco’nun belirttiği üzere Derrida’ya göre, erkeği kadından, çocuktan, siyahiden, eşcinselden ayıran tek bir yasa vardır ve bütün bu ayrımlar insan-hayvan ayrımı üzerinde yükselirler. Buna göre, hayvanlar, kadınlar, çocuklar, azınlıklar, tam özne statüsünden eksik olarak kurgulanmıştır. Bu yapılar, insan-hayvan ayrımından hem beslenir hem de insan-

hayvan ayrımını sürekli kılar. Derrida'ya göre, insan ile hayvanlar arasında biyolojik temelde ortaklık kurmak isteyen hayvan hakları hareketi teorisyenlerinin yaklaşımları insan-merkezcidir. Bu düşünceler, insan-hayvan ayrımını örtük bir şekilde güçlendirdiği gibi, diğer insan alt gruplarının da eksik özne statülerini devam ettirecektir (*Zoographies* 131).

“Bizim Denizimiz”de kendini mekânda gösteren hiyerarşik kurgu ile anlatıcının metnin sonunda üç arkadaş için yaptığı şu yorum bir araya getirilince metnin sorusu ortaya çıkmaktadır: “Ağızları açıldı. Sesleri değil, homurtuları bile çıkmadı. Çıkamadı.” (127). Metin, bu şekilde söz/insan ile ses/hayvan ayrımını, erkek-kadın, erkek-çocuk metafizik karşıt kutupları ile bir araya getirmekte ve bunların ayrılmaz bütünlüğünü serimlemektedir çünkü bu yapılar daha önce de belirtildiği üzere “Kartezyen” düşüncenin bir parçası sayılabilecek süreklilik düşüncelerinin de temel aldığı “logos” söyleminin çıkış noktasıdır. Bilge Karasu, insan-hayvan ayrımı tartışmasını, metnin bu örtük kurgusu üzerinden sunmaktadır.

Sonuç olarak “Bizim Denizimiz” masalında, insan-hayvan arasındaki ontolojik ilişkinin “süreklilik” ya da “süreksizlik” düşüncesi üzerine kurgulanmadığı görülmektedir. Başkalaşım motifi, metnin insan-hayvan ayrımına politik bakışını analiz etmeye olanak tanımaktadır. Buna göre, Bilge Karasu'nun, hayvanları, insan-merkezci düşüncenin çıkış noktası olan insan-hayvan ayrımı söylemini öteleyen bir yazınsal politikayı temel alarak sunduğu görülmektedir.

Peki, Bilge Karasu, insan-hayvan ayrımını ötelirken hayvanlar için bir öznellik tasarısı sunabilmekte midir? Can Batukan'ın belirttiği üzere, Etolog Jakob von Uexküll, hayvan davranışlarına ilişkin geliştirdiği “fark” kuramında bütün hayvan türlerinin ve insanın dünyaya bakış açısının birbirinden çok farklı olduğunu

belirtir. Uexküll'e göre her canlı kendine has bir dünyaya sahiptir. Bu dünyaların biri diğerinden zorunlu olarak daha üstün ya da daha zengin değildir. Bu bağlamda her bir canlının algı ve duyumsama yetisi, bedenlerinin kapasitelerine bağlıdır (Batukan 73). Uexküll bu kapasiteyi, "Umwelt" (çevreleyen dünya) olarak kavramsallaştırır. Köpük örneği üzerinden anlattığı bu kavramın sunduğu çerçeveye göre:

Her bir canlı türünün dünyası onu çevreleyen büyük ya da küçük birer sabun köpüğüne benzer. Bu onun algılayabileceği ve anlamlandırabileceği dünyanın sınırınıdır. Her bir köpük birbiri üzerinde, iç içe ya da yan yana olabilir. [...] Dolayısıyla diğer canlıların sahip olduğu duyarlılığın sınırlarını ölçmek bizim için kolay olmayacaktır. (74)

Bu durumda bir yazınsal metnin, hayvanın *Umwelt*'ini sunması, onun dünyaya bakış açısını yakalaması mümkün olmayabilir, ancak çeşitli araçlarla insanın *Umwelt*'inin mümkün tek bakış açısı ya da var olma biçimi olduğu varsayımını sarsabilir. Öte yandan Derrida'nın dediği gibi, hayvanlara atfedilecek her türlü öznellik tanımı, insanı öne çıkarmakla sonuçlanacaktır. Bu yüzden, "[s]öz konusu olan 'konuşma yeteneğini hayvanlara geri vermek' değil, ne kadar masalsı ve kimerik olursa olsun, adın yokluğunu yahut sözcüğün yokluğunu başka türlü düşünen ve bir eksiklikten başka bir şey olarak düşünen düşünceye ulaşmaktır" (*Animal That* 48).

Bilge Karasu'nun bu farkındalık ile hayvanların "nasıl anlatılacağından" öte, "nasıl anlatılmayacağını" belirleyen bir bakış açısı geliştirdiği söylenebilir. Daha önce de belirtildiği üzere, "Bizim Denizimiz" masalının (başkalaşım sonrasında) anlatı dilinde gerçekleşen değişim, insan karakterlerin bedensel ve bu temeldeki zihinsel değişimine eşlik eder. Üç arkadaşım, "başka" bir beden sınırlarına geçmesi,

onların insan “Umwelt”inden kertenkelenin “Umwelt”ine geçmesi demektir. Bu yüzden metnin dili, bir kertenkelenin dünyaya bakış açısını yakalayamadığı için değişmekte ve “garipleşmektedir”. Metnin anlatı dilinin bu şekilde değişimi, hayvanların, varlığını, dünyaya bakış açılarını anlatılamasa da onların da kendi özgül iletişim biçimlerinin olduğunu düşüncesini hissettirilebilmektedir. Anlatıcının, hayvan bedenindeki insanı konuşurmayı tercih etmemesi metnin yazılış gerekçesini ve etik vizyonunu ortaya çıkarmaktadır. Bu şekilde Bilge Karasu yazınında hayvanlar, anlatının sınırlarını yüzümüze vuran varlıklar olarak yerini alır.

Buraya kadar gösterilmeye çalışıldığı üzere, Bilge Karasu yazını, insan ve hayvanlar arasında indirgeyici “ortaklıklar” kurmayıp hayvanların algı dünyasının insanın penceresinden hiçbir şekilde yakalanamayacağı düşüncesinin etrafında kurgulanmıştır. Sonsuz sayıda hayvan türü, sonsuz sayıda “dünya” demektir. İşte bu çoklu perspektif anlayışı, metinleri “dünya” kavramı ile birlikte düşünmeyi gerektirir. Çünkü Martin Heidegger’in *The Fundamental Concept of Metaphysics: World, Finitude, Solitude* eserinde, insana ilişkin olarak kullandığı bu kavram, daha genel bir kullanıma taşındığından canlı türlerinin dünya içindeki konumlarının, birbirleriyle iletişim ve paylaşımlarının nasıl olacağını belirleyecektir. Martin Heidegger, insan-hayvan ayrımını kaya üzerinde güneşlenen bir kertenkele örneğinden hareketle ele alır. Ona göre, “[b]ir kertenkelenin kaya üzerinde uzandığını söylediğimizde kertenkele hangi durumda olursa olsun kesinlikle kayanın kertenkele için bir şekilde verili olduğunu belirtmek gerekir. Bu durumda ‘kaya’ sözcüğünü çıkarmalıyız çünkü kertenkele için kaya, kaya olarak bilinmez.” (198). Bu durumda ona göre, kertenkelenin kayayla ilişkisi, insanın kaya ile olan ilişkisinden çok farklıdır. Kertenkele varlıkla “olduğu gibi” çevre ile ilişki kuramaz. Örneğin bunun ötesine geçip bir yer bilimcisi, astrofizikçi gibi o kayayla ilişki kuramaz (197).

Buna göre cansız varlıklar “dünyasız”, hayvanlar “dünyaca yoksul”, insan ise “dünya kurucu”dur (176). Ona göre hayvanın “dünyaca yoksul” olması, onu taşın dünyasına indirgemez. Onların, “dünyaca yoksul” olmasını eksiklik değil, dünyayla olan ilişki biçimlerinin bir gereği olarak anlaşılması gerektiğini belirtir (177).

Bilge Karasu, metinlerinde hayvanlarla “birlikte varoluş”un olanaklarını sorgularken “dünya” kavramını kurgusal düzlemde gündeme getirdiği görülebilir. Özellikle sunduğu kertenkele örneği âdetâ Martin Heidegger’in kertenkele örneğine işaret eder gibidir. *Narla İncire Gazel*’in anlatıcı yazarı, kayanın üzerinde uzanan bir kertenkeleyi gözlemlerken ona, Heidegger’in kertenkele tasvirinden farklı bir biçimde yaklaşır. Anlatıcı yazar, kertenkele hakkında indirgemeci bilgiler sunmaktan kaçınmaktadır:

Gözünüzü bir taşın düzlüğüne dikmek yeter; uzun ya da kısa bir süre sonra bir kertenkelenin -yukarıyı, yanı, aşağıyı bilmez tanımaz yaratıkların masalsı çevikliğiyle- gözünüzü dikmekte olduğu yere geleceğini söyleyebiliriz. Kıpırtısız dururlar; güneşe bakar, tehlike gözler, av bekler gibidirler; ya da, yaşadıklarını unutmuş gibi dururlar. Sonra bir çıkışta gözden yiterler; gözünüz keskinse çok ötelerde bir daha donduklarını da görebilirsiniz. Gırtlakları, alt çeneleri, başları oynar yalnız, ileri geri; garip, anlaşılmaz -gibi görünen- bir devimde. Batan güneşe ister yatay ister düşey konumlarında dakikalar boyu bakmak, belki de en çok sevdikleri şeyden biri... (19)

Bu bölümde sunulan ayrıntılı gözlem, elbette kertenkelenin çevreyle kurduğu ilişkinin “nasıl” olduğuna değil, onun bütün aykırılığına rağmen çevreyle anlamlı ve

karmaşık bir ilişki kurduğuna yapılan vurgudur. “Bizim Denizimiz”deki kertenkele örneği üzerinden de vurguladığım üzere, hayvanların dünyası ancak gözleme dayalı bilgi üzerinden elde edilebilir. Bu bilgi ise sınırlıdır. Yukarıdaki bölümde, anlatıcının, kertenkeleyi gözlemlerken kullandığı “söyleyebiliriz”, “gibidirler”, “belki de en çok sevdikleri şeyden biri” gibi ifadeler; onun, hayvanlar hakkında dogmatik ve indirgemeci bir bilgi sunmaktan kaçınan bir tavır benimsediğini gösterir. Oysa Heidegger, Matthew Calarco’nun da dediği gibi insan-merkezcilikten kaçınmasına rağmen yaptığı “dünyaca yoksul” hayvan tanımı ile insanların üstün olduğunu varsayan geleneksel insan-hayvan ayrımından kopmamaktadır. Calarco, Heidegger’in bu tanımlamadan hareketle hayvanların ölüm bilincinden yoksun olduğu kanısına vardığını belirtirken bu yaklaşımın, hayvanları etiğin alanının dışına yerleştireceği değerlendirmesini yapar (*Zoographies* 16-17).

Bilge Karasu, hayvanları aykırı varlıklar olarak sunarken onlarla “dil”, “konuşma” gibi insan-merkezli kavramların dışında ilişki kurulabilecek başka yollar bulmaya çalışır. Anlatıcı yazar, kertenkelenin anlaşılmazlığına rağmen onlara dikkatle baktığımızda insanca da olsa çıkarabileceğimiz bir bilgi olabileceğini önerir (19). Nitekim Heidegger’in “dünyaca yoksul” dediği kertenkele, anlatıcı yazar ve Refik’in yaşadığı eve girer; bütün aykırılığına rağmen “dostluk imi gibi sal[dığı] ötüşü” ile insana ait bir mekânı ortak bir yaşam alanına çevirir (27). Refik, başta, kertenkeleden korkar ve evden çıkarılması gerektiğini düşünür. Ancak kertenkele zamanla evin bir üyesi olmaya başlar. “Ötüşte bir suçlama, bir yanıkma arıyor, bulamıyorduk. Suçluluk duyguları içindeydik, belli” (27) cümlesinden de anlaşılacağı üzere anlatıcı ve Refik, “konuşma” gibi insan-merkezci iletişim biçimlerinin dışında, rasyonel olmayan bir zeminde, kertenkele ile tuhaf bir dostluk ilişkisi kurar. Böylece kurgusal ve dilsel düzlemde, Heidegger’in “dünyaca yoksul”

tanımı ötelenmekte, diğer hayvanların da dünyada anlam üretici güçleri olduğu gösterilmektedir.

Bilge Karasu, insan ve hayvanlar arasındaki bu aşılama duvarları öngören bir yazınsal politika sunarken hayvanlarla karşılaşmaları sağlayan “bakma” eylemine dikkat çeker. Onun metinlerinde insan-hayvan karakterleri arasındaki neredeyse her karşılaşma bu eylem üzerinden kurulur. Bu eylemin, hem hayvanların “varoluş”unu duyumsatmak hem de insanın “özne” yapısını dönüştürmek için bir altyapı gibi çalıştığı söylenebilir. “Bizim Denizimiz” özelinde bu yapının izini sürdürecektir olursak bu masalın da en nihayetinde insanın, hayvanların “farklılıklarını” anlamayan, kendini her canlının üstünde gören kibirli doğasını vurgulamak üzerine kurulu olduğu görülür. Üç arkadaş, başkalaşım gerçekleştikten sonra göz göze gelip birbirlerine baktıkları zaman, oynadıkları oyunun gerçeğe dönüştüğünü ve hayvanlaştıklarını anlarlar. Göz göze gelme anında hayvan olmanın gerçekliğini bütün sarsıntısı ile yaşarlar.

Bilge Karasu’nun “bakış”ı bu şekilde öne çıkarması, Derrida’nın banyoda çıplakken kedisinin bakışına yakalandığı anı hatırlatır. Derrida, çıplaklık anında “kıyamet anındaki bir çocuk gibi” hissettiğini belirtirken hayvanlarla yüz yüze gelmenin baş döndürücü anlarında, insanın öznel istikrarını ve sabitliğini garanti eden her şeyin sarsılacağını belirtir. Derrida, hayvanlarla kurulan tahakküm ilişkisini ifşa etmek için bu anlara odaklanmayı önerir. (*Animal That* 12). “Bizim Denizimiz”de, iki arkadaş göz göze gelme anında âdeta bireysel yıkım yaşar bu bakışlarla. Böylece hayvanların, “başka” olanın dünyasına, zihnine, ruhuna “garip” bir şekilde erişmelerini sağlayacak ilk adımları atarlar.

Benzer bir şekilde, “Yengece Övgü” masalında Cüneyt, yengeç ile göz göze geldiği zaman bir tür sarsıntı yaşar. Cüneyt, yengeci avcılarının elinden kurtarmasına rağmen yengeç, “[...] başkalarının değil, ama Cüneyt’in bir yaptığına çok kırılmış, gücenmiş[tir]” ve aralarındaki bu husumeti, “ancak ikisinden birinin ölümüyle sona erecek bir çarpışma temizleyecek[tir]” (77). Cüneyt, kayanın üzerinde güneşlenirken “gözlerini açar, başını sese doğru çevirir, iki karış ötesinde duran yengeçle göz göze” gelir (76). Anlatıcı bu göz göze gelme anını parantez açarak vurgular: “İnsanın ölümle göz göze geldiği söylenmiştir de bir yengeçle göz göze niye gelinmesin?” (76). Cüneyt, bu “bakış” anında, büyük bir şaşkınlık yaşar ve yengecin âdeta bütün varlığını kavrar: “Gerçekten göz göze. Her biri öbürünün fena halde farkında bakışırılar” (76). Cüneyt, sonunda, yengecin bu hesaplaşma arzusunu kabul eder ve kayanın üstünde karşı karşıya gelirler: “Biri uzun boyunun doruğundan (*göz nerede, doruk orada*); öbürü kayanın bir parmak üstünde duran yayvanlığından; bakışır dururlar. Yengeç bir daha atılır ileriye doğru (*İlerisi Cüneyt; gerisi artık yok. Cüneyt tek yöndür evrende*)” (76). Karşılıklı bir bakışma ile başlayan bu karşılaşma anı, insan-hayvan arasındaki bütün tahakküm yapısını kırmakta; insanın hayvan karşısında geleneksel olarak aldığı konumu istikrarsızlaştırmaktadır.

Hayvanlara “bakmak”, hayvanın tekilliğini görünür kılmanın ve insan-hayvan arasındaki tahakküm ilişkisini ötelemenin yanında; onlarla etik ilişki kurmayı mümkün kılar. Derrida’ya göre hayvanlarla karşılaşma anı, onlara zarar vermemeyi sağlayan bir etik zemin oluşturur. Hayvanın gözleri, etik talebin çağrılmasını sağlar (*Animal That* 12). “Yengece Övgü”nün anlatıcısına göre, Cüneyt ve yengeç arasındaki bu etkileşim, ‘karşılıklı bir konuşma’ ve ‘konuşmalı bir hesaplaşma’dır (76). Bu sarsıntı sonunda yengecin “[k]arşısındaki insan da artık üstün bir yaratık değildi[r] (*olmasa gerek*); [bu şekilde Cüneyt] yengecin seçtiği düşman olmağı kabul

etmiştir” (76). Bundan sonra Cüneyt, yengeç ile “eşitlik içinde”, “yani hayvan çıplaklığının yalınlığı içinde” savaşıma karar verir (77). Cüneyt, “kendini Tanrı yerine koymakla keyiflendirecek kişi” olmadığı için yengeci “incitmemeye” çalışacaktır (77).

Bilge Karasu yazınında insan-hayvan arasındaki karşılaşma, “dil”, “konuşma” gibi insan-biçimci kavramlar ve düşünceler üzerinden değil, “bakma” ve acı üzerinden sağlanır. Metin boyunca sahilde, kumların üzerindeki bir çivi ön plana çıkarılır. Nitekim karaya çıkan adamlardan birinin karnına bu çivi batar ve anlatıcı onun bu acısını şu sözlerle aktarır: “Az sonra, pembeleşen ağartıdan birkaç damla kan sızdığını görünce, orta boylusu, ‘*bak kanımız hâlâ kırmızı*’ demek istedi, yanındakinin gözlerini gözleriyle amaçlayıp ‘*Acıdı yahu,*’ demek istedi uzun” (127). Oysa Calarco’nun da dediği gibi Heidegger’e göre, hayvanlar “dünyaca yoksul”dur ve ölüm bilincine sahip değildirler (*Zoographies* 22). “Bizim Denizimiz” bu şekilde, insan ve diğer hayvanlar arasındaki yaşam, ölüm ve acı çekme gibi yaşama dair yetilerin ortak olduğunu sahnelemiş olur.

Sonuç olarak Bilge Karasu yazınında, insan-hayvan arasında öngörülen ortaklığın, insanın biyolojik ve bilişsel sınırlarını merkeze almaktan kaçınan bir temelde işlediği görülmektedir. Bilge Karasu, bir söyleşisinde hayvanlarla kurduğu ilişkiyi şu şekilde anlatır: “Kedilerle ilişkimizde hiç ustayla çıraklık yoktur. Orada tuhaf bir şey vardır. Taraflar karşılıklı olarak birbirini çok güzel eğitir. Eşitsizlik başka bir yerdedir. Eşitsizlik deminki gibi hayat bilgisinde değil, dillerin ayrı ayrı oluşunda” (“Bitmemiş Bir konuşmadan” 21). Karasu, “Bir Hayvanla Yaşamak” adlı denemesinde de “[h]ayvan bizim açımızdan, ‘başka’dır, onun açısından bizim başka olduğumuz gibi” diyerek insan ve hayvan arasındaki ilişkinin “aynılık” ya da “ortaklık” temelinde değil “başkalık” üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini

belirtir. Ona göre, “[e]ninde sonunda anladığımızı kendi dilimizde söylemiş oluruz. Ama onların, ‘beceriksizce de olsa’ bizim gibi bilip, düşünüp eylediklerini sanmamız, alıktan başka bir şey olamaz” (72). Bu şekilde indirgemeci düşüncenin karşısında farklılıkların ve “başkalıkların” biricikliği düşüncesi vurgulanır. Karasu metinlerinde, bu tür insan-merkezci yaklaşımların yerine, hayvanlara “bakmak” temelinde ilişkilenmeyi önermektedir. Karasu metinlerinde “bakmak” hem “başka” için etik düşüncesini çağırmanın sesi hem de “başka” olan hayvanlarla birlikte “var olma”nın olanağı olarak sunulur. Bilge Karasu’nun insan-hayvan ilişkisini etiğin alanına taşımak için kurduğu bu düşünsel zemin, onun metinlerinin şiddet politikasını da etkiler. Sonraki bölümde, Bilge Karasu metinlerinin insan-hayvan ayrımı ve kurban ekonomisi arasındaki ilişkiye nasıl yaklaştığı tartışılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METNİN ŞİDDET POLİTİKASI

“İnsanın bir zamanlar farkında olduğu bir dirim dengesi ortaklığının yerini, sömürücülüğün, ya da daha kötüsü aldırışsızlığın da ötesinde bir bakar körlüğün almış olmasını ürkünç buluyorum” (Karasu, Narla İncire Gazel 31)

İnsanların kategorik “üstünlüğü” insan-hayvan ayrımı söyleminin icadı ise dil de bu ayrımı sembolik düzlemde tamamlayan ve kültürün her katmanına sonsuz bir döngü ile taşıyan iş birlikçisidir. İnsanın hayvanlar karşısındaki eylem şeklini belirleyen bu metafizik dizge, insan ile hayvanlar arasındaki ilişkileri etiğin alanı dışında bırakan bir engeldir. Bilge Karasu yazınında etik vizyon, kültürel yapı ve insanın hayvanlar karşısındaki konumunu araştırmaya olanak tanır. Bu şekilde Karasu’nun metinleri hayvanlara uygulanan şiddetin nedenlerini sorgularken politik bir ivme kazanır ve antropolojik sorunların merkezine bağlanır. Önceki bölümde Bilge Karasu’nun belirtilen metinlerinde, hayvanların etiğin alanına dâhil edilme olanakları ontoloji temelinde ele alınırken bu dışlamanın düşünsel zemini ve hareket biçimleri tartışılmıştı. Böylece Karasu’nun insan-hayvan ayrımını sorunsallaştırdığı, hayvanlara karşı insan-biçimci kavramlarla yaklaşmadığı belirtilmişti. Ancak, Derrida’nın da dediği gibi, insan-hayvan ayrımı sadece ontoloji temelli bir sorun değildir. Bu metafizik kurgu, aynı zamanda insanın var oluşunu ve politik bir varlık

olmasını sağlayan temel bir çekirdektir. Calarco'nun da dediği gibi bu yapı nedeniyle insanın hayvanlara uyguladığı Şiddet, yasalarla ve indirgeyici etik normlarla basitçe ortadan kaldırılamaz (*Zoographies* 132). Bilge Karasu'nun insan-hayvan ayrımının politik sınırlarını zorlayan etik vizyonu, onun metinlerini insan-merkezcilikten ayıran bir gösterge olarak ele alınabilir. Bu bölümde, Bilge Karasu metinlerinin insan-hayvan ayrımı ile kurban ekonomisi arasındaki bu ilişkiyi nasıl ele aldığı, Jacques Derrida'nın “karnofallogosantrizm” kavramı eşliğinde tartışılacaktır. Bu Şekilde Karasu metinlerinin Şiddet politikası analiz edilirken aynı zamanda bu aşılamaz engellerin çözümü in çarpıcı bir Şekilde ne çıkarılan “bakmak”, “soyunmak” ve “sevgi” konuları gündeme getirilecektir. Böylece metinlerin, insan-merkezci düşüncenin yarattığı çıkmaz karşısında olay örgüsünün, anlatı dilinin ve kurmaca yapısının nasıl değiştiği ve etkilendiği de gösterilecektir.

Karasu hayvanların “başkalığını” ele alırken aynı zamanda insanın sınırları üzerine de araştırma yapar; insanın doğa ve hayvanlar ile kurduğu karşıtlık ilişkisi üzerinden nasıl bir “znellik” deneyimi kurduğunu anlatmaya çalışır. Bu yüzden insanın, bir zamanlar hayvanlarla kurduğu kurban edici ilişkilerin, insanileŐme sürecini nasıl etkilediğini anlatmak in arkaik içeriklere baŐvurur. Bilge Karasu bu arkaik sahnelerde kurguladığı yırtıcı insan imgesini ađdaŐ zamanlarda geçen başka metinlerine taşır ve ađdaŐ insanın hayvanlar ile olan ilişkileri neden etiğin alanının dışına taŐıdıđını bu zeminde sunmaya çalışır. Söz gelimi, “Kısmet Büfesi” adlı öyküde insanın en ilkel dönemlerinden beri hayvanlar karşısında egemenlik kurma çabasını ele alınırken insanın hayvanlara karşı geliştirdiği kurban pratiklerinin, hayvanlar ve doğa üzerindeki tesiri dikkat çekicidir. Metin, bir kabiledaki insanların, hayvanları avlarken duvar resimlerinin büyüsel yönünden yararlanmalarını ve aynı zamanda rasyonelleşme tarzlarını konu edinir. Metinde, avcılar mağara duvarına

çizdikleri av resimleriyle hayvanları âdeta simgesel düzlemde kontrol altına alırlar. Resmi çizilen hayvan böylece avlanabilir. Resimlerde insanların hayvanlara göre aldıkları konumlar, hayvanların kontrol altına alındığı sahnelerin tasarımı ve bütün bu tasarımın kurban edilen buzağuların kanıyla boyanması çizilen resimlerin bir ifade etme biçiminden öte, hayvanları sembolik düzlemde dize getirmenin ve onların üstünde tahakküm kurmanın bir yolu olarak işlev görür. Yani hayvanların öldürülmesi metafordan gerçeğe doğru işler. Avcılar hayvanların etini yemeden önce simgesel düzlemde onların benliklerini “kendilerine” katarlar. Bu yüzden kabilenin avlanmaları için usta ressamalara ihtiyaç duydukları görülür. Çünkü hayvanların sorunsuz bir şekilde avlanması, av resimlerinin en uygun şekilde yapılmasına bağlıdır. Bu süreçte metnin kahramanı MorYeleliAt, usta bir avcı ve ressam olma yolundadır. Ancak MorYeleliAt resim ustası olma ve ergenlikten olgunluğa geçiş yolunda ilerlerken resim ile şiddet arasındaki ilişkinin farkına varır ve bu yüzden resim ustası olma konusunda tereddüt eder. Nitekim bu tereddütle yaptığı bir resimde akbabaları insan figürlerinden biraz daha üst konumda çizer, resminde o geleneksel hiyerarşik düzeni bozar ve ertesı gün kabilenin çoğu üyesi çıktıkları avda ölürler (123). Bütün bu kurguda avcılar, hayvanlar üzerinde tahakküm kurabilmek için onları hem fiziksel hem de sembolik olarak avlarlar. Bir başka deyişle, metindeki hayvanların tahakküm altına alınabilmesi için hayvanlar resim aracılığıyla “kavramsallaştırılır” ve hayvan ile insan arasına “metafizik insan” ayrımı girmiş olur. Bu noktada insan için bir yetki olanağı ortaya çıkıyor. Elbette, Karasu’nun metninin doğrudan böyle bir savla ortaya çıktığı söylenemezse de kurmacanın yapısı insan ile hayvan arasındaki şiddete içkin hiyerarşik tasarıya dayanır. Bu noktada Derria’nın “karnofallogosantrizm” kavramını kullanmak oldukça açıklayıcı olacaktır.

Derrida “Eating Well or the Calculation of Subject” (“İyi Yeme ya da Öznenin Hesabı”) çalışmasında, insanın hayvanla bakışımı ilişkisini tarihsel bir perspektiften ele alarak onun kuruluşundaki üç temel unsur olan “logos”, “fallus” ve “carno” yapısına dikkat çeker. Derrida, “eril” (phallo) ve “söz” (logos) merkezli özne yapısının aslında etobur olduğunu da iddia eder ve bu ikili yapıya, “etobur” (carno) ön ekini ekleyerek özneyi “karnofallogosantrizm” (etobur-fallus logos-merkezci) olarak yeniden tanımlar. Derrida’ya göre, öznenin bu temel yapısı, insan-hayvan ayrımı üzerinden kurulmuştur ve bu yüzden hayvanlarla her türlü ilişkide şiddete içkindir (aktaran Calarco, *Zoographies*, 131). Bu yüzden Batı toplumunda “etçil kurban etme”nin tam özne olmak için şart olduğunu belirtir. Ona göre, erkekliği işaret eden bu özne, “kurbanı kabul eder ve et yer” (“Eating well” 114). Derrida, bu öznellikle tanımlanan insanın, doğayı ve hayvanları sadece etkili olarak öğrenmek istemediğini, aynı zamanda onları tahrip etmek istediğini belirtir.

“Kısmet Büfesi”, sunduğu bu arkaik sahnede insanın egemenliğini bu kip üzerinden düşündürmekte, insan öznelliğinin hayvanları kurban etme üzerinden nasıl şekillendiğine dikkat çekmektedir. Nitekim MorYeleliAt, ustalığa yani ergenlikten olgunluğa geçişte çizeceği resimlerle hayvanları öldüreceğinin; diğer bir ifade ile “[b]ütün bu resimlerin [...] bildiği hayvanlarla, insanlarla, insan ya da hayvanların yapıp ettikleriyle bağını koparacağı bir işe girişeceği[nin]” farkındadır. Bir resim çizme ayininde resmi çizerken “elleri titr[er]” ve hayvanları öldürmeyi bir türlü kabullenemez (119). Küçükken büyük bir hevesle çizmek istediği resimler ona artık farklı bir gerçeklik dayatır. Önceleri “[i]şin eksiksiz bir at, bir boğa çizmek olduğunu düşünmüş, kaç kez, duvardan çıkıveren, yanına gelen hayvanlarla koşmuştu düşünde”. MorYeleliAt, duvar resimlerindeki hayvan figürleri ile düzlükte koşan hayvanların farklı olduğunu, dışarıda koşan hayvanların kokusunun, sesinin,

dirimlerinin durmadan değişen konumlarının karışıklığının “bu duvara aktarılama[yacağını]” düşünür (119). Resimlerin, hayvanlarla karşıtlık ilişkisi geliştirdiğine dair yorumlar yapar. MorYelediAt, bu şekilde, resimlerin yaşamı örselediğini ve hayvanlara şiddet sunan bir araç olduğunun farkına varırken onun bu düşünceleri insanlığın ve kendi kültürel yapısının eleştirisine dönüşür. İnsan ve hayvanlar arasındaki bu şiddet ilişkisinin “insanların saptadığı b[ir] dünya” olduğunu belirtir (119).

Karasu, “Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin” adlı metninde de hayvandan insana doğru dünyadaki canlı çeşitliliğinin ortaya çıkışını ele alırken insanın oluşumu ile hayvanların kurban edilmesi arasındaki koşutluğa dikkat çeker. Ancak “Kısmet Büfesi”nden farklı olarak bu metnin odağında kurban ekonomisinin bütün doğa üzerindeki yıkıcı etkileri vardır. Metin, bir balık üzerinden insan-hayvan ilişkilerinin yıkıcı etkileri ile başlar ve sonrasında insanın hayvanlar ile kurduğu bu şiddet ilişkisinin bütün doğaya yönelecek şekilde genişlediğini anlatmaya çalışır. Anlatıcı yazara göre, “[s]onraları, çok sonraları ise, hem hükümdar, hem uyruk, hem efendi hem köle, hem yiyen hem yenecek İnsan’ının egemenliği kurulabilmiş” (50). Anlatıcı yazar, arkaik dönemlerden modern zamana değin, insanlığın kronolojik gelişimini değerlendirirken çağdaş zamanda insanın ve kültürün hayvanları kurban etme üzerinden kendini kurduğunu ve bu diyalojik şiddetin aşılmasının olanaksızlığını da göstermiş olur. Bu minvalde, insanı “içki içmek istediği için”, “loş, serin yataklarda balığın epey yardımı dokunduğu için”, her şeyi “yemesi gerektiği için” hayvanları öldürmek üzerine kurulu olan bir canlı olarak tanımlar. Tüm bunlar, kültürün hayvanları kurban etme üzerinden üretildiği ve bu yapıya süreklilik kazandırdığı yorumuna kapı açabilir. Anlatıcı yazar, hayvanları kurban etmeyi süreklileştiren kültürel yapıları; “efsanelerden, avalca masallardan gına getirdim

artık. Salmış, denizciymiş, donanmalar, altın postlar, kayalar, yok bilmem neymiş” diyerek eleştirir. İstanbul Boğaz’ında yaşayan insanların, denizdeki canlı varlığını görmeyen; denizi “bahçeye açılan bir patikadan başka bir şey olarak” bilmeyen duyarsızlıklarından söz eder (52). Anlatıcı yazar, “[y]aşamın Tanrı buyruğu olmaktan çıkıp insan ölçütlerine” girdiği bu çağda “bir tek canlının sınırını aşma[yan]” hayvanların, bu gerçekliği “insana ne yapsalar öğretemeyeceğini” söyler (53).

Calarco’nun belirttiği üzere Derrida, insanın etçil pratiklerinin sembolik düzlemde insan öznelliğinin bir parçası olduğunu; bu yüzden etobur öznenin doğa ve hayvanlar karşısında her türlü şiddete içkin olduğunu belirtir. (*Zoographies* 132). Bilge Karasu, “Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin”de, insanın etoburluğunun sadece hayvanlara yönelik olmadığını, aynı zamanda bu şiddetin bütün doğaya karşı genişleyecek şekilde oluşmaya başladığını belirtir. Anlatıcı, insanın her yere beton dökerek hayvanların yaşam alanlarını daralttığını söyler. Ona göre; “Günün birinde incirin durduğu yerde, yoldan akıp giden arabaların titreşeceği kedisiz, tavuksuz bir beton tomruğunun duracağı muhakkak[tır]” (57). Tüm bu ifadeler, kurban ekonomisinin kapsadığı alanın yıkıcı etkilerini öne çıkarır. İnsanın kendine açtığı alan doğaya “rağmen” olacaktır.

Bilge Karasu’nun işte bu şekilde öngördüğü etçil ve vahşi insan imgesi, onun çağdaş ortamlarda geçen metinlerine de taşınır; kapitalist ve modern dünyada yaşayan insan ile birleşir. Bu insan tipi, hayvanlara uygulanan şiddetin sorumlusu olarak gösterilir. *Narla İncire Gazel*’in anlatıcı yazarı, tatil için gittiği Side’de tank olduğu, çevresel bozulma ve hayvan katliamlarına dair gözlemlerini aktarırken bunun sorumlusu olarak yirminci yüzyılın yaşam ontolojisini şekillendiren, hayvanların “canına kolaylıkla kıyıveren”, onları “zararlı bir ortak” olarak gören “Üretim” adlı tanrıyı gösterir (20). İnsanlar tarafından parçalanan “üç yüzyıl önce

doğmuş olabilecek kaplumbağalar” (16), nedensiz yere vurulan mahallenin köpeği Ateş (16), arabalar tarafından ezilen binlerce kurbağa (31) ve daha pek çok hayvan katliamını aktarırken kapitalizm ve modern dünyanın insanı nasıl vahşi bir canlı hâline getirdiğine dikkat çeker.

Romanın “İnsanlar Kitabı” bölümünde de benzer şiddet olayları aktarılır. Anlatıcı yazar, şehre gelen turistlerin rahatı için “bir zamanların gürlüğü içinde yitip bir sevişmenin başlangıcı” olan ağaçların kesilmesi ve kedilerin topluca katledilmesi gibi pek çok şiddet türünü eleştirirken sözü Bursa’nın Göllüce mahallesinde, zehirlenen kedilere getirir. Kedilerin hepsi, çok ürediği için, belediye tarafından zehirlenir (65). Romandaki bu bölüm, Karasu’nun “Cinayetin Azı Çoğu” adlı denemesinde ele aldığı hayvan katliamı ile paralellik gösterir. Karasu, Bursa’da 1747 kedi ve köpeğin yakılarak öldürülmesi üzerine, yazdığı bu denemede konuyu etik ve politik açılarından değerlendirir. Karasu, Bursa’daki katliam ile Hayırsızada katliamı ve Holokost arasında bağ kurar (57). İnsan ve hayvanlara karşı işlenen suçların ortak olduğuna işaret ederek bu sorunların hukuk, vicdan ve ahlaki normlarla çözülmeyeceğini belirtir. Ona göre “[h]ukuk alanında cezanın bir türü de can almaktır” (59). Karasu, bu yazısında hayvan katliamlarının soykırımdan farklı olmadığına işaret eder.

Karasu’nun metninde kedilere yapılan katliamı bu bağlamda bir “soykırım olarak değerlendirmek mümkündür. Jacques Derrida’nın da belirttiği üzere “Herkes insanlığın, son iki yüzyıldır hayvanlara karşı sunduğu endüstriyel, mekanik, kimyasal, hormonal ve genetik şiddetin korkunç ve dayanılmaz resmini biliyor.” (*Animal That* 26). Derrida insanların çok eskiden beri hayvanlara karşı şiddet uyguladığına ancak son iki yüzyıldır bunun büyük bir artış gösterdiğine ve birçok

hayvan türü soyunun hızla tükendiğine dikkat çeker ve bu durum karşısında soykırım terimini kullanmaktan çekinmez (26).

Karasu, *Öteki Metinler* kitabına yazdığı “Önsöz”de yirminci yüzyılın insan refahı için pek çok yenilik getirmesine rağmen “öteki” olanlar üzerindeki yıkıcılığına dikkat çeker. Karasu’ya göre yirminci yüzyıl;

[...] ne yazık ki, bu son yıllarına varasıya “öteki”ne karşı davranışın en acımasız, en kanlı, en çılgınca örneklerini art arda sergilemekten başka bir şey yapmamış görünüyor. “Gelişen teknoloji”, en yararlı görüldüğü alanlarda bile, ötekini ezmenin, ona usa sığmaz acılar vermenin bir başka adı olabiliyor (7).

Karasu’nun yirminci yüzyıl yaşamı hakkındaki bu görüşleri, onun kurmaca metinlerinde insan ile hayvan ve doğa arasındaki gerilimin de merkezini oluşturmuştur. Ancak Karasu metinleri, insan-hayvan ilişkisinde, insanın yıkıcı etkileri olduğunu tespit etmekle kalmaz, aynı zamanda bu şiddeti aşmanın olanaklarını araştırır. Yukarıda da belirttiğim üzere “kurban ekonomisi” aşılabılır değildir ancak aşağıda ayrıntılandırılacağı üzere hayvana “bakmak” ve insani olandan “soyunmak” ve “sevgi” Karasu açısından birer olası çözüm önerisi olarak sunulur. Bu bölümün devamında, Karasu metinlerinde, insan-hayvan ilişkisinde etik düşüncüyü oluşturan “bakmak”, “soyunmak” ve “sevgi” konuları bu temelde ele alınacaktır.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde Bilge Karasu yazınında insan-hayvan ilişkisi için “bakmak” eyleminin, etik zemin için temel bir dinamik olduğu belirtilmişti. Bu temelde, hayvanlarla “ortak bir öznelik” deneyiminin alt yapısı kurulmaktadır. Bu yüzden “bakmak”, Bilge Karasu yazınında duyuşsal bir işlevin ötesinde, varoluşsal

zeminde hareket eder ve insan-hayvan ilişkisinde etik zemini oluşturur. Karasu metinlerinde, insan-hayvan ilişkisinde, hayvanlarla yüz yüze bakma deneyiminin eksikliği, şiddetin nedenlerinden biri olarak gözüktür. Bu deneyimi yok eden en büyük neden yine kapitalist ve modern dünya olarak öne çıkar.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nin altıncı masalı olan “Dehlizde Giden Adam”, denize ve hayvanlara sevgiyle bağlı on dokuz yaşındaki bir adamın, girdiği bir dehlizde yaşadığı psikolojik değişimi ve ölümünü dramatik bir şekilde işler. Genç adam dehlizden çıkarken yaşadığı görme kaybı sonucunda hayvanları ve doğayı göremez ve bu üzüntüyle hayatını kaybeder. Masal, insan-doğa-hayvan etkileşimi için varoluşsal bir dinamik olarak öngörülen “bakmanın” modern dünyanın simgesi olan dehliz tarafından nasıl kesintiye uğratıldığını eleştirel bir zeminde konu edinir.

Adam, denizde, hayvanların arasında olumlu bir şekilde sunulur. Ancak eve giderken dehlizin girişini görür, “içi bir tuhaf ol[ur]” ve sonunda “akıllı bir adam[ın] geçmeye kalkmaması gereken dehlize girer (95). Dehlizin kapısında bulunan “GİRMEYİNİZ” uyarı levhasına rağmen bu dehlizden evine gitmeye karar verir (93). Mağaraya girince yukarıda belirtilen zorluklarla karşılaşır, geri dönmek isterken “GİRMEYEYDİNİZ” levhası ile karşılaşır. Artık tek çare olarak bu dehlizi takip edip tekrar dışarı çıkmak için sürekli yürür (96). Dehliz, “denizin çevren çizgisinin saltık yataylığı[ndan]” ayrılan, “dünyada bir başka boyut oluşturan”; diğer bir deyişle denizin içinde, kendi “özerk yapısı” ile doğadan farklı ve ayrık bir mekân olarak sunulur (97). İçindeki aynalar, yiyecek, cigara ve para makineleriyle modern dünyanın alegorisini sunan bu mekân, bu şekilde farklı bir zaman kavrayışına da sahiptir:

Gecesiz gündüzsüz, ışığın ancak yol boyunca uzaktan uzağa dizili duran makinelerin çeliğinde yansıdığı, artmadığı, eksilmediği saatin hep on ikiyi gösterdiği bir yolda, dün, bugün, yarın olamazdı; sabah akşam yoktu. Delikanlı da bunları unutmuştu zaten. Bildiği tek şey, yürümek olmuştu. Buraya niçin girmişti, nasıl girmişti, anımsamıyordu artık. (98)

“Acıklarının, yediği yemeği ölçü olarak alsa, bu yolda bir yıla yakın süredir yürüyor gibiydi ama bir yıl mı, bir hafta mı, bilecek, kestirecek durumda değildi ki...” (98) cümlesinden de anlaşılacağı üzere delikanlı zamanla dehlizin yaşamına alışır, geldiği yeri, yani doğayı unutmaya başlar. Buranın kendine göre kuralları ve yaşam koşulları bulunmaktadır. Betimlenen bu mekân, hayvanların sesinden, çiçeklerin kokusundan, güneşin ıslısından ve ışığından mahrum; kendi hiyerarşik düzenini dayatan, bu şekilde doğadan farklılaşan özerk yapısı ile betimlenir. Masalın kahramanı adam, bu mekânda dönüşmeye başlar: “Artık ışığa varacağı bile düşünmez ol[ur]. Işık sonradan düşünülecek şeydi[r]. Makineler, makineler. Varsa yoksa onlar. Ölmek için makinelere ulaşmak gerekti[r]” (99-100). Masal modern insanın yaşadığı trajediyi bu simgesel anlatımla sunmaktadır.

Masalın üçüncü bölümünde adam, dehlizin sonuna doğru yaklaşırken dehlizin etkisi azalmaya başlar. Bu şekilde dehlizde niçin yürüdüğünü, yani “[1]ışığa varmak için... Çelik makinelerde yansıyan ışığa değil, gerçek ışığa varmak için” yürüdüğünün farkına varır (99). Böylece “insanları öldürmek için böyle yapılmış” bu yolda ölmek için mağaranın kapısında yansıyan güneşin ışığına doğru hızla koşmaya başlar (98). Mağaranın çıkış kapısına vardığında “aklından çıkmış ne kadar çok şey varsa geri gelir.” Mağaradayken unuttuğu “insanlar, başkaları, kalabalıklar... Sinekler; sineklerin tatlıya üşüşmesini... Kuşların konup kalkmasını ansı[maya]”

başlar (100). Ancak adam, mağaradan çıkarken gözlerine saplanan güneş ışığı yüzünden görme duyusunu kaybeder. Delikanlı, sesini işittiği hayvanları, kokusunu aldığı çiçekleri ve derisini ısıtan güneşi göremeyince “kör olduğunu an[lar]” ve orada yapayalnız bir şekilde ölür: ““Ölüler, içinden soğumağa başlar galiba’ dedi. Güzel, yürek buracak kadar güzel, gencecik yüzü yukarıda, ayakları bitişik, elleri kayanın iki kıyısına sıkı sıkı yapışmış, kaldı, öylece” (101).

“Bakmak” eyleminin yitimi dehlize giren adamın doğaya karşı körleşmesini simgeler niteliktedir. John Berger “Why Look at Animals?” (“Hayvanlara Niçin Bakmalı?”) makalesinde, modern kapitalist toplumlarda insan-hayvan ilişkisinde yaşanan değişime dikkat çekerken sosyo-ekonomik değişimin, beraberinde insan ve hayvanlar arasındaki yüz yüze ilişkiyi azalttığını belirtir. Berger, bu değişimin on dokuzuncu yüzyılda başladığını ve bu dönemle birlikte hayvanlara karşı şiddet artışı ile “tarih boyunca hayvanlarla yüz yüze ilişki içinde olan köylü ve orta sınıfın marjinalleştirilmesi” arasında koşutluk olduğuna işaret eder (27). Endüstriyel kapitalizmin gelişmesi, kırsal alanların azalması ve kentleşmenin artışı ile birlikte insanların hayvanlarla yüz yüze ilişkiden kopardığını belirtir (27-28).

“Dehlizde Giden Adam” masalı ile sosyo-ekonomik gelişmeler arasında tam örtüşme kurmak olanaklı olmasa da Berger’in “bakmak” ile ilgili tespitleri bu metnin sorularıyla paralellik gösterir. Masal, insan-hayvan ilişkisinde “bakma”yı yeni bir etik vizyonu dâhilinde öne çıkarmaktadır. “Dehlizde Giden Adam” masalının, dehliz alegorisi üzerinden sunduğu bu kurgu, modern dünyanın insan üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirel bir şekilde ele alırken insanın bu modern imgeler yüzünden doğaya ve hayvanlara karşı “körleşmesini”, diğer bir deyişle hayvanlar ve doğayla birlikte varoluşunun nasıl kesintiye uğradığını işlemektedir. Bilge Karasu yazınında, insan-hayvan arasındaki etik ilişki, “bakma”yı; diğer bir deyişle hayvanlarla yüz yüze

deneyimi gerektirecek şekilde kurgulanır ve insanın bu bakışın “eksikliği”, hayvanlara uygulanan şiddetin temel kaynaklarından biri olarak sunulur.

Bu yüzden tasarlanan karakterler, hayvanlarla yeni bir ilişki zemini bulmak, hayvanlarla yüz yüze deneyimi yakalamak için modern dünyanın “yırtıcı” imgelerinden “soyunmak” isterler. Derrida’ya göre “hayvanlar çıplak olmaz çünkü onlar zaten çıplaktırlar” (5). Bu şekilde utancın yalnızca insana ait olduğunu belirtirken sözü “giyinik olma” ve şiddet arasındaki epistemolojik bağı göstermeye çalışır. Bu farkındalık için ise çıplaklık ve utanma arasındaki bağa işaret eder.

Merhamet üzerine bir savaş devam ediyor. Bu savaş muhtemelen bitmeyecek. Ancak benim hipotezim, bu savaşın kritik bir aşamadan geçtiği yönünde. Kendimizi içinde bulduğumuz bu savaşı düşünmek yalnızca bir görev, sorumluluk, yükümlülük değil, aynı zamanda, ister beğenin ister beğenmeyin, doğrudan ya da dolaylı olarak, kaçamayacağınız bir kısıt, bir zorunluluktur. [...] Hayvan bize bakıyor ve biz onun karşısında çıplağız. Düşünmek belki de burada başlıyor.” (29).

Derrida, hayvanlarla karşı şiddetin azaltılması için onlarla yüz yüze deneyimin gerekli olduğuna vurgu yaparken bunun ancak insanın hayvan karşısında “giyinik” olduğunun bilincine varması ile olabileceğini belirtir. Derrida, çıplakken kedisine görüldüğü zaman “kıyamet için hazır bekleyen bir çocuk gibi” tedirgin olur. Bu duyguyla hayvanlara karşı yapılan orantısız şiddeti aşmak için bir yola olanak olarak sunar (12).

Göçmüş Kediler Bahçesi’nin dokuzuncu masalı olan “İncitmebeni”, hayvanlar ve doğayla yaşamayı bilmeyen insanların arasında, “soyunmaktan başka

bir şey dilemeyen” (130) bir öğretmenin yaşadığı trajediyi ele almaktadır.

Öğretmenin yaşadığı ülkede, insanlar hayvanlarla nasıl yaşayacağını bilmemekte ve bu bilinçsizlikleri nedeniyle onlara şiddet uygulamaktadır. Bu ülkede, insanlar, “topraktan her zaman daha bol verim almak için” toprağı sürekli ilaçlamaktadır. Bu şekilde “bitkiler büyüdükçe böcekler” de sürekli büyümeye ve devleşmeye başlar (132). Metinden anlaşıldığı üzere insanın neden olduğu çevresel sorunlar nedeniyle böceklerin yanı sıra, fareler ve daha pek çok hayvan türünün sayısı azalırken kalanlar ise büyümeye ve tahıl ürünlerine daha çok zarar vermeye başlar (133). İnsanlar pek çok yol denemesine rağmen hayvanların verdiği zararı önleyemez. Anlatıcı insanların “kendi durumlarını değiştirme[k] yerine böyle davranarak sorunları daha çok büyüttükleri; “yenilgiyi kabul etme[dikleri]” için “aradıkları çözümlerin alıklığında” boğulduklarını belirtir (134). Sonuç olarak insanlar, hayvanlar karşısındaki savaşı kaybedip yurtlarını terk ederler.

Öğretmenin yaşadığı şehirde de insanlar, arabalarla hayvanları ezmekte ve onların ölümü karşısında duyarsız kalmaktadır. Bir gece okuldan evine giderken çöp tenekesini karıştıran “tüyleri pırıl pırıl, cıva gibi” bir köpeğı hayranlıkla izlemeye başlar. Köpek o sırada “85-90 kilometre hızla gelen bir arabanın altın[da]” kalır (134) ve ıglıkları öğretmenin psikolojini derin bir şekilde etkiler:

O gece, düşünde, arabalar durmadan insanlarla köpekler almıştı altına. Biraz ötede de, artık tanınmaz bir şekilde kusmuştu onları. İnsanlarla köpekler birbirine iyice benzer hale geliyor, arabalar da aldırıssız, hızla sürdürüyordu korkunç, önemli yarışlarını (134-135).

Öğretmen, bu ülkede, hayvanlara karşı olan duyarsızlık ve şiddet yüzünden “ertesini sabah hazırlığa girişir ve üç gün sonra” adaya doğru yola çıkar (134).

Gideceği adada “çıplaklığın” hoş görülmesini ve şiddetsiz bir yaşam alanı bulmayı umar. Öğretmene göre, “[i]nsan soyuna soyuna deriye varır, onura, öz saygısına varır. Bunları yüzmek, koparıp atmak güçtür ya, soyunmayı yürekten benimsemiş kişi sırası geldiğinde bu son adımı atmağı değer bellediğinde, ölmesini bilir” (131). Bunun için “varlığını arttırmak” gerektiğini düşünür. Bu yüzden bütün parasını bu “soyunma ilkesini” gerçekleştirmek için bir mendile sarıp adada kazdığı bir çukura gömer ve “büyük bir erinç” ile evine döner (138). Ancak öğretmenin toprağa gömdüğü para, bir süre sonra adanın büyümesine neden olur (140). Ada büyüdükçe, sahil daralmaya ve bu yüzden adalılarının bütün düzeni bozulmaya başlar. Yapılan tartışmalardan sonra ada heyeti, toprağın kazılıp denize dökülmesine karar verir (145). Bundan sonra adalılar ile ada arasında başlayan mücadele, trajik bir sahne oluşturur. Adalılar büyüyen adayı kazdıkça ada inatla büyümeye ve denize doğru genişlemeye başlar. Bu şekilde adalılar, öğretmenin geldiği ülkenin insanları gibi doğayla inatlaşmaya başlar ve sonunda aynı hüsrana uğrarlar. Öğretmen, insanın doğa karşındaki uyumsuz tavrını adada da görünce geldiği ülkenin insanlarını hatırlar. Gözünün önünde “büyüyen canavarlaşan hayvanlar, doygusu azalan, daha önemlisi, yaşamın ölçüsünü yitiren insanlar geçip gid[er]” (147). Anlatıcıya göre “Eşi görülmemiş bir doğa olayı karşısında insanın, bu olaya uygun olmayan bilgilerle bir çözüm yolu bulmağa çalışacak yerde bu olayı inceleyip ona göre, ona uygun bir önlem bulabilmesi” gerekir (147-48). Öğretmen, bu yüzden buradan da ayrılmak ister ancak “gidecek başka yer” kalmadığı için burada onlarla kalır (147) ve adanın eski hâline gelmesi için yardım etme kararı alır. Ancak yapılan hiçbir müdahale adayı eski hâline getiremez. Sonunda adanın büyümesi kendiliğinden durur; “toprak yığınlar hızla eksilmeye” başlar ve kazı işi amacını aştığından dolayı deniz adayı

yutmaya başlar (154-155). Öğretmen hızla gelen sudan kaçır ve adanın tepe noktasına geldiğinde kaçacak bir yer bulamaz ve orada boğularak ölür.

Öğretmen, insanı doğadan ve hayvanlardan ayıran en büyük düşman olan paradan bir türlü kurtarmaz. Adanın, büyümesi, onun, yanında getirdiği para yüzünden gerçekleşir. Masalın sunduğu bu kurgudan da anlaşılacağı üzere, insanın doğa karşısındaki tahakkümü ortadan kaldırtmamaktadır. Derrida'nın dediği gibi insanın etobur öznel yapısı, onun ayrıştırılmaz bir parçası haline gelmiştir ("Eating well" 115-118). Bu öznellik, ister istemez hayvanlar ve doğa "karşısında" olmasına neden olur. Bu masalın, insan ile hayvanlar ve en genel anlamda kültür ile doğa arasındaki karşıtlığın aşılmasını sunduğu söylenebilir.

Buraya kadar olan analizi özetlemek gerekirse, Bilge Karasu'nun bakış açısından, insanın, etobur öznelliğinin yanı sıra, hayvanlarla birlikte varoluşun temel dinamiği olan "bakma"dan yoksun olması hayvanlarla etik ilişkide eksiklik oluşturan temel dinamikler olarak sahnelemektedir. Bilge Karasu, insanın şiddete içkin doğasına dikkat çekerken aynı zamanda insanın hayvanlar ve doğa üzerinde kurduğu bu sömürsünün tahakkümünü azaltmanın yollarını ve hayvanlarla uygun bir zeminde ortak bir yaşamın olanaklarını bulmaya çalışır. Bu minvalde sevginin insan-hayvan ilişkisinde birleştirici olanaklarını kullanmaya çalışır. Ancak sevgi teması onun metinlerinde insanın sembolik kuruluşu, daha önce belirtilen etobur öznel yapısı açısından çelişik bir yapıya bürünür. Sevgi, bir yandan "aynı" ile "başka" arasında etkileşmeyi, yakınlaşmayı ve paylaşmayı sağlar. Ancak Karasu yazınından bu duygu üzerinden kurulan insan-hayvan ilişkilerinin sonunda yine şiddet ile sonuçlandığı görülmektedir. Bu yüzden sevgi teması Karasu yazınında salt olumlu bir duygu olmanın ötesinde; tehlikeler barındıran bir ilişkilene biçimi olarak işler.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nin birinci masalı olan “Avından El Alan”, insanlık eleştirisi üzerinden kurgulanmış bir sevgi masalıdır. Daha önce analiz edilen metinlerindeki bütün şiddet imgeleri bu masala taşınır. Karasu, sevgi teması ile birlikte insan-hayvan ayrımının ardındaki şiddetin aşmaya çalışır gibidir. “Avından El Alan”, Bey ve balıkçının hayvanlarla ilişkisini ele alan iki alt öyküden oluşmaktadır. Birinci alt öykünün kahramanı Bey, şahinler, kargılar ve gürzlerle parsın, dağ keçisinin, karacanın peşinde koşan, yakaladığı bu hayvanları parçalayan sevgisiz biri olarak tanımlanır. Onun şahsında insan, Acun Ağacı'na [dünyaya] hükmeden, aslanları, parsları, yılanları kollarıyla böğürleri arasında suyunu çıkarırcasına sıkın, tek soluklarını kesen, bacaklarından tutup onları ikiye ayıran, şiddet dolu imgelerle betimlenir. İkinci öykünün kahramanı olan balıkçı ise, birinci öyküde anlatılan arkaik sahnenin şiddet imgelerini bünyesinde taşıyan biri olarak öne çıkarılır. Balıkçı da “denizdeki kırgınla, denizin vurgunundan başka bir şey bilmeyen” ve denizi “ekmek kapısı”, balıkları ise yemekten başka bir şey olarak görmeyen, “alık,” “kimi şeyi anlamamakta,” direnç gösteren insan olarak betimlenir. (16). Balıkçı, denizin sunduğu nimetleri “denizden değil, kendi bahtının açıklığından bilen”, “usta denizciliği” ile övünen kibirli biri olarak betimlenir.

İki alt öyküden oluşan metinde Balıkçı'nın öyküsü Bey'in öyküsüne hem karşıt hem de onu tamamlayan bir bölüm olarak ele alınabilir. Bey ve onun avladığı hayvanlar arasındaki şiddet ilişkisi, Balıkçı'nın sonrasındaki dönüşümünü gerekçelendirir. İnsanın, hayvanlar ve doğa üzerinde kurduğu egemenlik ilişkisini eleştiren anlatıcı yazar, işte bu bakışimli ilişkiyi kırmak için sevgi temasını metnin merkezine yerleştirir.

Masalın kahramanlarından olan deniz, balıkçının anlamamakta gösterdiği direnci kırmak, ona ders vermek ister ve onu sürükleyerek yolunu şaşırılmış bir

orfinoz yavrusunun dolandığı bir yere bırakır. Kurulan bu tuzakta Orfinoz, kendisini Balıkçı'ya yakalattır; tekneye alınırken Balıkçı'nın kolunu kapar ve aralarında şiddetli bir çatışma yaşanır. Bir süre sonra Balıkçı bu mücadeleden vazgeçer ve kendini akıntıya bırakır. “Saatler geçtikçe, aralarındaki, bir sevi olacak, bir tutkuya dönüşecek; oluyor, dönüşüyor” (21) ifadesinden açıkça görüldüğü üzere sevgi, Balıkçı ve balık arasındaki başkalaşmanın bir tetikleyicisi olur.

Dramatik bir sahne oluşturan masal, sevgi sayesinde, farklı “dünya”ların bir araya gelişinin ve insanın dünyaya “başka” olanın gözüyle bakmasının hazzını yansıtır ve bu şekilde insan ötesi bir öznellik deneyiminin imkanı elde edilir. Bey'i ve genel anlamda yıkıcı insanı temsil eden Balıkçı ile doğayı temsil eden balık, başkalaşım motifi etrafında olanaklı bir dünya oluşturmaya çalışır. Sevgi zemininde ikisi arasındaki tahakküm ilişkisini, “[b]alık mı tutsak yoksa balıkçı mı?” diye aktaran anlatıcı “ikisi de birbirine tutsak düşmüş olabilir” (20) diyerek aralarındaki politik “sınırların” kalkışına dikkat çeker. Zaman geçtikçe ikisi bedensel olarak tamamen birleşir; insan-hayvan karşımı bir yaratık oluştururlar. Bu yeni imge, “[b]ir kolu balık bir adam, ağzından insan başı bitivermiş bir balık, bacakları arasından boğazına dek bir balığın uzandığı bir adam, bir insanla çiftleşmiş bir balık, kendi kendiyile çiftleşen bir balık, kendi kendiyile çiftleşen bir adam” olarak betimlenir (24). Metin, bu sayede dilsel formülasyonda yeni tasarımlara olanak sağlar.

Derrida, hayvanlara karşı avlama, evcilleştirme, kendine tabi tutma gibi her türlü şiddetin “hayvan” teriminin yani “adlandırma”nın ardında olduğuna dikkat çeker ve bu yaklaşımın hayvanlarla gerçek karşılaşmayı sağlamadığı için şiddet getirdiğine dikkat çeker (*Animal That* 17). Bu yüzden bu dilsel sorunsalın aşılması ve hayvanlarla gerçek karşılaşmayı sağlanması için “kimerik” adını verdiği düşünme yollarını önerir. Bu ise her şeyden önce insan-hayvan arasındaki ayrımı, kimlik

temelinde yapmaktan vazgeçmeyi gerektirir. (48). Balıkçı ve balık bedensel olarak başkalaşırken aralarındaki bilişsel sınırlar da silinmeye başlar; bu şekilde - Derrida'nın rasyonelliği öteleyen "kimerik söylemini hatırlatan- bir yaşama yolu oluştururlar. Balıkçı, "dil" yetisini unutmaya başlar. Nitekim Balıkçı, balık ile birlikte meydana getirdikleri bu yeni yaratığa bir ad vermek, onu "tanımlamak" ister. Ancak anlatıcı yazarın, "[a]radığı adı birileri, uzaktan, fısıldar gibi; ama Balıkçı işitemiyor bu fısıldanan adı, bir şeye benzetemiyor" şeklinde belirttiği üzere bu mümkün olmaz (24). Sonunda Balıkçı "yavaş yavaş balığın dilini anlamağa baş[lar]" (23) ve balık sayesinde "yeşilin her çeşidinin şenliğine çoktan hazır [...]" bir şekilde denizin derinliklerine ve gökyüzüne doğru yolculuk etmeye başlar (22).

Başkalaşımdan sonra metnin kullandığı üslûp da değişir. Daha önce belirtildiği üzere anlatıcı yazar, alt bölümde (Bey'in av sahnesi) insan-hayvan ilişkisindeki vahşi ve yıkıcı ilişkiyi sürekli vurgularken Balıkçı'nın dönüşümünden sonraki bölümlerde insanın doğayla uyumunu anlatan canlı imgeler kullanmaya başlar. Metin, bu şekilde artık doğaya hükmeden değil, doğayla bütünleşen bir insanın yaşadığı duygulanımı öne çıkarır. Balıkçı ve balığın yolculuğu şu betimleme ile sunulur:

Bir martı yayılıyor üzerlerinde, bir ağacın tacı gibi. Kendi o ağacın gövdesi. Balık – omuzundan, üzerinden bir an bile kopmadığı halde- aşağıda, uzakta yeryüzü, suyüzü, gibi yayılıyor. Gökyüzü, yeryüzü, sualtı, bir araya gelmiş gibi, Bu Ulu ağaçta. Evrenin tümü olmuşlar sanki. Balıkçı biliyor ki balık kendisine yapışık; aşağıda yayılır gördüğü ise denizdir. Bu ana dek denizi görmüyor, her şeyi balık aracılığı ile düşünüyordu (25).

Bu bölümden de anlaşılacağı üzere sevgi, insan-hayvan ilişkisinde tekil karşılaşmayı ve bunun sonucunda insanın öznelliğinin başkalaşmasının yolunu açmaktadır. Bu şekilde balık ve Balıkçı özelinde insan ve hayvan arasındaki bütün geleneksel kategorik ayrımların dağıldığı, verili tanımların kırıldığı söylenebilir.

Bu kurgu sadece insan-hayvan ayrımını değil, aynı zamanda kültür-doğa karşıtlığını da merkeze alan bir okuma olanağı sunar. Örneğin Balıkçı, Orfinoz tarafından yutulana dek denizi ve doğayı görmezken, başkalaşım sonrasında denizin canlılığını, yaşayan bir varlık olduğunu fark etmeye başlar. Yeni bir bedende yeni bir düşünce kurulur ve doğayla kurulan bu sıkı ilişki ile Balıkçı sadece Orfinoz'un değil, kuşların, yılanların, denizin, ağaçların dilini öğrenmeye, Orfinoz'un gözü ile bütün dünyayı tanımaya, onların canlılığını "görmeye" başlar (25).

İnsan-hayvan ilişkisinde bir "hibritleşme" olarak tanımlanabilecek bu karşılaşmanın Derrida'nın hayvanlarla "yan yana" ilişki kurma talebine karşılık geldiğini söyleyebiliriz (*Animal That* 10). Balıkçı'nın, balıkla birlikte olma arzusu ve bu karşılaşmayla sunulan ortak öznellik deneyimine, Derrida'nın da dediği gibi gerek hümanist gerek anti-hümantist Batı felsefe geleneğinde yer verilmez (14). Söz gelimi Martin Heidegger'in hayvanlar konusunda yaptığı sıra dışı ayrımlar, özellikle "dünyaca yoksul" hayvan tanımıyla indirgemeciliğe geri döner ve insan-hayvan ilişkisini yeni bir çerçevede düşünmenin önünü kapatır. Derrida'nın Heidegger'e, "dünya" kavramı üzerinden yönelttiği eleştiriyi Matthew Calarco şu şekilde yorumlar: "Heidegger, bitki ve hayvanların çevrelerine erişimi olduğuna inanmakla birlikte bitkilerin ve hayvanların çevreyle 'olduğu gibi' bir erişimleri olduğunu yok sayar" (*Zoographies* 50). Buna karşılık Derrida, hayvanlarla "yüz yüze" karşılaşma anında öngörülemeyen bir zihinsel başkalaşım oluşabileceğini ve etik ilişkinin, bu karar verilemez zeminde gerçekleşebileceğini belirtir (*Animal That* 7). Diğer bir deyişle

Derrida, insanların hayvanlarla olan ilişkisinin yeniden etiğin alanına girebilmesi için yüz yüze karşılaşmaların oynayabileceği role dikkat çeker.

Bu hikâyede balık ile Balıkçının karşılaşmasını ele alalım. Balıkçı, balığı yakalayıp tekneye alırken balığın saldırısına uğrar. Balık, onun kolunu ısırıp yutmaya başlar ve Balıkçı'nın dirseğine doğru geldiğinde durur. Bu sırada balık “iri gözleriyle” balıkçıyla göz göze gelir ve bu sahne ile birlikte Balıkçı başkalaşmaya başlar. Balıkçı biraz daha çırpındıktan sonra durur ve kendini “denizin keyfine bırak[ır]” (19). Bu şekilde aralarında başlayan ilişki sayesinde Balıkçı, balığı öldürmeye “kıyamaz”: “Balıkçı, bundan böyle, bu balığı taşımak zorunda. Balığa çıkamaz artık, kürek çekemez, el içinde dolaşamaz. Balığa kıyamıyor. Hem nasıl kıyar, ne ile kıyar?” (20). Balıkçı ve balığın oluşturduğu bu “garip” imge ya da beden; insanın sınırlarına, bilgisine karşı bir bilgi görevi üstlenir. Mantık, akıl, rasyonellik ilişkisini ters yüz eden; insanı doğaya ve hayvanlara üstün konumunu kabul etmeyen bir kurgu oluşturur.

Ancak burada balığın, yine Balıkçı tarafından öldürüldüğü gerçeği göz ardı edilemez. Balıkçı, balığı öldürmek istemez ancak Balıkçı'nın gördüğü bir düş ile balığın içine çağırdığı semboller balığın ölümüne neden olur. Balıkçı, balığın içindeyken kendisini kahvede, arkadaşlarının arasında hayal eder ve onlara koluna yapışık balıkla yaşadıkları sevgiyi anlatmak ister. Rüyadan uyanınca kolundaki balığın “küçülüp kurumakta [olduğunu], etleri[nin] yarılıp kokmağa baş[ladığını]” görür, yaşadığı pişmanlık nedeniyle kendini suya bırakır ve intihar eder (27). Metin, sevgi etrafında kurduğu bütün bu imkanı, ortak yaşam imgesini yıkıp yerle bir eder.

Peki, balığın bu garip ölümü nasıl değerlendirilmelidir? İskender Savaşır, “Masalların Yırtıldığı Yerden Dostluklara” denemesinde, Bilge Karasu'nun masalları

ve denemeleri arasında yaptığı karşılaştırmadan yola çıkarak yaptığı analizde, ölüm imgesini tutku teması ile birlikte ele alırken Karasu'nun masallarında iki türlü ölüm olduğunu belirtir. Savaşır'a göre "Avından El Alan" masalında, birinci ölüm, Orfinoz'un Balıkçı'ya sunduğu ölümdür ve bu tutkuyu tamamen yaşamaya davettir. Diğeri ise Balıkçı bu tutkuyu tam yaşamadığı için meydana gelen gerçek ölümdür. Savaşır, buna da tutkunun tortusu, yani "sevdanın dönüştüğü aşk ölümü" olarak tanımlar (179). Ancak Savaşır, balıkçı-balık ilişkisini alegorik bir düzlemde, iki insanın aşk öyküsünü imleyecek şekilde ele alır. Ancak metnin, insan-merkezciliğin, diğeri bir deyişle insanın, hayvanlar ve doğayla kurduğu karşıtlık ilişkisini eleştirme üzerine kurulu olduğu göz ardı edilmemelidir.

İşte Derrida'nın "hayvan sorusu" çerçevesinde öne sürdüğü "etobur özne" tanımı burada devreye girer. Derrida'ya göre "etobur özne"deki asıl nokta onun sadece etik ya da yasal olarak et tüketmesi değildir. Çünkü bu metafizik özne, özne-dışı olarak kabul edilen ve özellikle hayvanları dışarıda bırakan ve onlara şiddeti sunan hem fiziksel hem de sembolik şiddeti içerir (aktaran Calarco, *Zoographies* 131). Buna göre hayvanlarla kurulan her türlü ilişki şiddete içkindir ve bu şiddet âdeta kaçınılmazdır. Derrida da "Jacques Derrida ile Sindirim Sınırları Üzerine Bir Röportaj" adlı söyleşisinde "yeme isteği olmadan sevme[nin], anoreksik" durumuna işaret ederken öznenin etçil yapısına ve bu yapının hayvanlarla şiddetsiz bir ilişki kuramayacağına değinir (e-flux.net). Derrida insanın, et yeme ve hayvanı kurban etme üzerine kurulu olduğuna ve bu yüzden hayvanlarla şiddetsiz ilişkisinin aşılamaz olduğuna dikkat çekmektedir.

"Avından El Alan" masalında, balığın ölüm nedeni bu düzlemde ele alınabilir. Daha önce de belirtildiği üzere Balıkçının balığın içine taşıdığı kültürel semboller balığın gerçek ölümüne neden olur. Dolayısıyla Balıkçı'nın, balığı

öldürmeyi istememesine rağmen balığın ölmesi bu semboller üzerinden ele alınabilir. Diğer bir deyişle Balıkçı'nın "varoluş"unun ardındaki sembolik etoburluğu, balığın ölümüne neden olmuştur. Ayrıca, metin, sevginin içkin olduğu sembolik şiddete vurgu yapmaktadır. Masalın girişinde anlatıcı yazar, "[s]evmenin simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelme[mektedir]" diyerek sevmek-yemek diyalojik ilişkisinin kaçınılmazlığının altını çizmektedir. Sonuç insanın etobur özneliği nedeniyle sevgi bile hayvanlarla şiddetsiz bir ilişkiyi olanaklı kılamamaktadır (15).

Bu savı destekleyen diğer bir husus "Avından El Alan" masalının, av-avcı izleğindeki yiyen-yenilen ilişkisini hayvandan insana doğru çevirerek kurgulamasına rağmen sonunda öldürülenin yine balık olmasıdır. Balıkçı, balık tarafından avlanır ve yutulur. Bu karşılaşma ile Balıkçı başkalaşmaya başlar ancak Balıkçı kültürel simgeleri balığın içine taşıdığı için onun ölümüne neden olur. Diğer bir deyişle Balıkçı'nın kurulu özneliği, onun tam bir başkalaşım geçirmesine imkan vermez. "Avından El Alan", sevginin çelişik içeriğini bu şekilde sahnelemektedir. Sevgi bir yanda "aynı" ile "başka" arasında bir etkileşme ve birlikte var olma olanağı yaratırken diğer yandan bu olanağı yıkmaktadır.

Bilge Karasu bir konuşmasında, sevginin bu "aporetik" durumuna işaret eder. Sevginin bir insanın diğer varlıklarla ortak bir yaşam oluşturmanın en güzel bağı ve temeli olduğunu belirtirken aynı zamanda engellerine değinir. Karasu'ya göre; "[i]lişkinin de sevginin kalıbınca kurulup yaşanması gerekir. Belki ahlak dediğin şey o. [...] Ama bir bakıma sevgi ilişkisinde de yaptığımız, kendi kalıbımızı başkasına kabul ettirmeğe kalkışmak olabiliyor. O zaman da sevginin işi güçleşebilir" ("Bitmemiş Bir konuşmadan" 20). Ayrıca sevgi konusundan söz ederken "yemek" ile ilişkisine işaret eder: "yemek hem özümlemektir, kendi kanı haline getirmektir, hem

de atmaktır. Kullanmaktır.” (20). Buna göre, Bilge Karasu’nun bu konuşmasında irdedelediği sevginin aporetik, yani çelişik yapısının “Avında EL Alan” masalının altyapısını oluşturduğu söylenebilir.

Sevginin çelişkili içeriği Karasu’nun pek çok metninde karşımıza çıkar. “Dehlizde Giden Adam” masalına ek olarak sunulan öyküde, sevginin insan-hayvan ilişkisinde kaçınılmaz olarak ölümü getirmesi işlenir. Günün birinde adamın biri tuttuğu deniz balığını “o kadar çok sevmiş ki yanında hep kalsın istemiş”tir (101). Adam balığı, önce denizden taşıdığı suyla yanında yaşamağa alıştırır, sonra deniz suyunu taşımaktan usanınca onu musluk suyuna, en sonunda havaya alıştırır. Artık havaya alışan balıkla birlikte yaşamaya başlarlar. Ancak bir gün balıkla denize gittiğinde, balığı denizi kenarında çalılığın gölgesinde bırakarak yüzmeye gider. Oradaki çocuklar, balığa acır, denize atarlar ve balık boğularak ölür (102). Sevgi, bu masalda da hayvanlarla birlikte yaşamının, “başka” olanın dünyasını deneyimlemenin olanağı olarak sunulmasına rağmen “Avından El Alan” masalında olduğu gibi hayvanın ölümüne neden olur. Sevgi, Karasu yazınında insanın hayvanlar karşısındaki egemenliğini tam olarak kırmanın garantisi olarak sunulmaz.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” masalında Ankara meydanına inen kirpinin insanların kendisini, parçalayıp yeme korkusunu ele alırken yemek-sevgi ilişkisi yine Karasu’nun odağındadır. Kirpi, kendisini, öldürmek isteyen insanların elinden kurtaran anlatıcı yazar için “[b]u adam bana hemen saldırmamıştı ya, yemeyeceğinden değil. O halde kirpi sevmiyordu. Kirpi sevmediği için de öbürlerinin beni yemesini istememişti” diyerek insan sevgisi ile şiddet arasındaki diyalojik bağı görünür kılar (66-67).

Sonuç olarak, Bilge Karasu, insanın hayvanlar ve doğayla ilişkilerini araştıran metinler kurgularken nasıl bir “varoluş” sergilediğini göz önüne almaktadır. Hayvanlara karşı şiddet bu düşünsel zeminde öne çıkarılmaktadır. Diğer bir deyişle Bilge Karasu, kurduğu arkaik sahneler üzerinden insanın ve en genel anlamda kültürün, hayvanları kurban etme üzerinden inşa olduğunu öngörmektedir. Bilge Karasu, bu temelde şekillenen kültürel yapı “etobur özne” yüzünden hayvanlarla etik ilişkinin örselendiğine dair bir bakış sunmaktadır. Derrida’nın dediği gibi, insanın “yönelimsel” olan etobur özneliği “kurbanı kabul eder ve et yer” ve bu yüzden hayvanlarla şiddetsiz bir ilişkiyi olanaksız kılar. Bu yüzden insan, hayvanları hem gerçek hem de sembolik olarak öldürmeye içkindir (“Eating well” 114). Karasu metinlerinde, insanın, hayvanlar karşısındaki bu konumu, sevgi zemininde bile kırılmamaktadır.

Bilge Karasu’nun hayvan sorusuna olan ilgisi, onun metinlerinin estetik kuruluşunda belirleyicidir. Sonraki bölümde, okur ve hayvanlar arasındaki etik ilişkinin nasıl kurulduğu analiz edilirken hayvanların yazınsal metindeki konumunu belirleyen metafor, simge, alegori gibi dolaylı temsil araçlarının ne derece ötelendiği ve bu araçlara alternatif imgeleştirmelerin nasıl oluşturulduğu tartışılacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

METNİN ESTETİK POLİTİKASI

“Güneş yengeç burcundadır. Yengeç taşın altındadır. Kayanın altındadır, altındadır, altındadır. Cüneyt de kayanın üstündedir. O kadar.” (Karasu, “Yengece Övgü” 75).

İnsanların kategorik “üstünlüğü” insan-hayvan ayrımı söyleminin icadı ise dil de bu yaklaşımı yazınsal alanda metafor, alegori ve sembol gibi yazınsal temsil araçları ile tamamlar; bu şekilde hayvanlara karşı şiddeti, sembolik düzlemde sonsuz bir döngü içinde işletir. Önceki bölümde, Bilge Karasu’nun ele alınan metinlerinden hareketle; kültürel yapının hayvanlara karşı hangi pratik şiddet türlerini, nasıl uyguladığı tartışıldı. Bilge Karasu’nun hayvan sorusuna olan ilgisi, metinlerinin estetik kuruluşunun belirli yönlerini şekillendirir. Bu bölümde, hayvanlar için yazınsal temsil konusu tartışmaya açılacak; yazınsal okur-hayvan arasındaki karşılaşmaların nasıl sağlandığı ve bu şekilde Bilge Karasu’nun “örnek okur”unu nasıl oluşturmaya çalıştığı ele alınacaktır. Buna göre “metakurmaca”, “ironi” ve “parodi” gibi teknikler sayesinde hayvanların kurmacanın dünyasında varlıklarının görünür kılındığı ve sonuç olarak okur-hayvan arasında yüz yüze, dolaysız bir karşılaşma alanı açıldığı görülecektir. Bilge Karasu yazınında, bu şekilde dolaylı temsil ve şiddet arasındaki ilişkinin gevşetilip hayvanlar için etik alan oluşturulduğu ve estetik alanın bunun üzerine inşa edildiği iddia edilecektir.

Bilge Karasu'nun yakın arkadaşı Cüneyt Türel, Karasu'nun ölümünden sonra kaleme aldığı “Bilgesizkıskaç” adlı yazısında *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin “Yengece Övgü” masalının yazılış öyküsünü şu sözlerle paylaşır:

Gene bir İstanbul'a gelişinde bizde bir yemek öncesi sohbetinde, yanındaki sehpanın üstünde duran bir yengeç heykelciği dikkatini çekmişti. Heykelciğin üstten açılan bir kapağı vardı. Kapak açılınca içinde bir yengeç kıskacı duruyordu. Tabii açtı. Gerçek kıskacı görünce, bunun bir çeşit mezar olduğunu anladı. Öyküsünü sordu. Yemek boyunca denizi konuşmuştuk o gece. Keyfi kaçmıştı sanki, bütün gece kafasının içinde bir şeyler yüzdürüyor gibiydi. Giderken kıskacı kendisine verip veremeyeceğimi sordu, ben de “seve seve,” dedim. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ni yayımlayınca kadar Bilge'nin o geceki halini hep merak etmişim” (47).

Cüneyt Türel, bir sahil kenarındayken motorcu gencin yaraladığı bir yengeci, acı çekmesin diye öldürmek zorunda kalır ve bu anı, “Yengece Övgü” masalının merkezine taşınır; Karasu tarafından yiğit ve korkusuz Kekovalı yengecin şahsında yeniden kurgulanır. Üç bölümlük masalın, ikinci bölümü yengecin öldürülme öyküsüne; ilk ve son bölümü ise yazılış sürecine odaklanır. Bu masal, bu şekilde, bir hayvanın yazınsal bir metinde temsil edilme yollarını sorunsallaştırır. Cüneyt Türel'in yazısından aktarılan bu bölümle buradaki amaç; “Yengece Övgü” masalının gerçek bir hikâyeye dayanıp dayanmadığını vurgulamak değil; Karasu'nun hayvanları kurmacanın dünyasına aktarırken onları en “gerçekçi” şekilde yansıtmaya kaygısına dikkat çekmektir. Çünkü bu duyarlılık, onun metinlerinin sembol, metafor ve okur gibi yazınsal estetik unsurlara ve masal türüne bakışını şekillendirmektedir.

“Yengece Övgü”de anlatıcı yazar, söylem düzleminde yaptığı estetik tartışmada, yengeci; kültürün hayvanlara yüklediği sembolik anlamların ötesinde algılamasını sağlayacak bir anlatım yolu arar. Nurdan Gürbilek “Büyümenin Tarihi” başlıklı denemesinde, Bilge Karasu’nun, hayvanları metafor ve sembol olarak kurgulamadığını belirtir. Gürbilek’ göre, “[b]irçok edebiyat metninde bir arka plan, bir dekor olan, öyle olmadığına bile bir metafor olmaktan öteye geçemeyen hayvanlar [Karasu’nun] metinlerinde çoğu zaman, anlatının merkezindedirler” (79). Bu noktada akla gelen ilk sorulardan biri, Karasu’nun neden böyle bir kaygı içinde olduğudur. “Yengece Övgü” üzerinden sorulacak olursa; anlatıcı yazar, “[y]engeçle ölüm arasında[ki] bu kusursuz çakışma[yı]” (75) irdelerken bir hayvanın ölümünü anlatmak için neden metafor ve sembol olmaktan çıkarıp metnin merkezine alır? Bu yaklaşım nasıl gerekçelendirilebilir?

“Yengece Övgü”de, yapılan estetik tartışmanın ardındaki kaygı, Derrida’nın, *The Animal That Therefore I Am*’de, “hayvan sorusu” temelinde kedisi üzerinden yaptığı tartışmanın ardındaki düşünce ile benzerlik gösterir. Derrida, çıplakken göz göze geldiği kedisinin, kendisine, hayvanlara karşı dinmeyen şiddeti hatırlattığını söylerken duyduğu utancı, o anda bir çocuğun kıyamet anında kapılacağı dehşet hissine benzetir. Kediyle o göz göze gelme anında yaşadığı çaresizliğini ve zayıflığını dile getirirken sözü yazınsal temsil konusuna getirir.

“Hemen açıklığa kavuşturmalıyım ki bahsettiğim kedi gerçek bir kedi; gerçekten, inanın bana, *küçük bir kedi*. Bir kedi figürü değil. Yatak odama, yeryüzündeki kedilerin alegorisi ya da mitleri, dinleri, yazını ve masalları temsil eden kediler gibi “sessizce” girmiyor. Hakkında konuştuğum kedi, Kafka’nın muazzam zoopoetikasına da ait değil [...]” (6).

Derrida, dilin, hayvanları “olduğu” gibi yansıtamadığını vurgularken hayvanların, varlığını örtük hâle getiren alanlardan birinin ise, dilin uzamı olan yazın olduğunu belirtir (6). Derrida, özellikle masal ve şiir gibi metaforik ve sembolik anlatıma dayalı edebî araçların hayvanları hep başka bir şeyin temsili hâline getirdiğini belirtir. (37) Derrida, ayrıca okurun da hayvanları hep bu dolaylı algılama eğiliminde olduğuna işaret ederek bunun aşılmasının zorluklarını belirtir (6).

Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*

çalışmasında Jacques Derrida’nın yazınsal hayvan temsili konusundaki fikirlerinden hareketle bir metafor tanımını yapar. Hayvan-metafor ilişkisinin bir yazınsal metindeki işlevini sorgulayan Lippit, “hayvan bir metafor, metafor da bir hayvan[dır]” diye belirtir. Bu ikilik, yazınsal bir metinde, ayrıştırılmaz bir bütünlüğün içinde hareket eder (165). Lippit’e göre bu ikili yapı birlikte dile ulaşır, dilde nefes alıp başka bir şeyin temsili, başka bir ifade olur ve nihai olarak metafor, hayvanın etini bu tanımlar çerçevesinde yeniden yaratır. Lippit, metafor ve hayvan arasındaki bu yapısal ilişkiyi “animetaphor” (*hayvan-metafor*) olarak tanımlar ve bu yapının, dilin/“logos”un bilinç altının bir parçası olduğunu belirtir. Hayvanların, bu şekilde, dilin bir parçası olmayan bir yabancı varlık olarak dilin içinde kalan bir şeyi dile getirdiğine dikkat çeker. (165-166). Özetlemek gerekirse kurmaca metinlerde merkezi bir yerde olan metafor, dilin bu kipi dolayısıyla hayvanların varlığını siler ve bu şekilde onları hep bir eksiklik ve “ötekilik” ile karşı karşıya bırakır. Ancak, metafor hayvanları sadece dilin semiyotik alanının içine hapsedip onların varlık olarak temsilinin önünü kapatmaz, aynı zamanda hayvanlara karşı fiziksel şiddetin sembolik düzlemdeki uzamını oluşturur. Lippit, hayvanların yazınsal metinde metafor hâline geldiği anda kurban ekonomisinin metonimik öbeğine eklenip yenilebilir bir şey hâline geleceğini belirtir. Bu şekilde metaphorik figür, gerçek tüketimin sembolik

düzlemdeki ayağını oluşturur. (170). Buna göre, bir yazınsal metin, kültürün kurban etme ekonomisine metaforun bu yapısı ile süreklilik kazandırır. Bu tanımdan hareketle “Yengece Övgü” masalında, yengecin ve en genel anlamda kurmaca metinde hayvanların temsili üzerine yapılan estetik tartışmanın ardındaki gerekçenin bir yönüyle metnin etik vizyonu olduğu söylenebilir. Bilge Karasu’nun, “Bir Orta Çağ Abdalı” masalı ile “Kısmet Büfesi” metninde çarpıcı bir şekilde sunulan metafor ile şiddet arasındaki ilişki, “Yengece Övgü”nün merkezinde olan estetik tartışmanın neden yapıldığını daha iyi aydınlatmak için yardımcı olabilir.

Göçmüş Kediler Bahçesi’nin üçüncü masalı olan “Bir Ortaçağ Abdalı”, metnin yazınsal uzamına yerleştirilen iki farklı zaman dilimi üzerinden insan-hayvan ilişkisindeki değişimi konu edinir. Masal, bu şekilde Orta Çağ’da yaşayan Abdal ile çağdaş zamanda yaşayan bir adamı bir handa [otelde], bir araya getirir. Masalın kahramanı olan Abdal, “gençliğinde, bir dağ başında bir kovukta gecelerken kuşağına bir hayvan yerleşir ve o günden sonra bu hayvanla birlikte yaşar (47). Abdal kuşağındaki hayvanı beslemek için yola çıkar ve günlerce yapılan yürüyüşten sonra, bu yol onu “gürültülü, tuzu kuru bir sürü adam[ın]” kaldığı bir hana getirir. Bu han, metinden anlaşıldığı üzere, çağdaş zamanda olan bir mekândır. Abdal handa bulunan bir adam ile karşılaşır. Masalın en dikkat çekici bölümü, Abdal ve onun kuşandığı hayvanın semboller ile öldürülme sahnesidir. Adam, Abdal ve hayvanına yemek verir ve sonrasında havaya parmakları ile onların resmini çizer (50). Resim biçimlendikçe Abdal “yassılamaya” ve “büzüşmeye” başlar. Abdal artık adamın üzerine imza atabileceği bir resim hâline dönüşmüştür. Adam, resmi tam bitirip imzasını atacağı zaman Abdal, kulak paralayan sesler çıkararak önce yediği yemekleri, sonrasında bütün ciğerlerini kusarak orada ölür (50). Metinden anlaşıldığı üzere resim çizilmeye başladığı zaman hayvan, Abdal’ın kuşağından kaçıp

uzaklaşmıştır. Bu kurgudan hareketle, Adam'ın bu şekilde Abdal ve hayvanı, metafor hâline getirerek onları kendi imgeleminin ve bilincinin parçası yapmaya çalıştığı söylenebilir.

Bir önceki bölümde, “Kısmet Büfesi” metni üzerinden yapılan analizde belirtildiği gibi avcılar, hayvanları avlamak için çizdikleri resimler ile hayvanları önce metaforlaştırmakta, sonrasında ise avlayıp öldürmektedir. Metafor ile kurban ekonomisi arasındaki ilişki metnin kahramanı MorYelediAt tarafından fark edilir ve şu sözlerle eleştirilir: “Dışarıdakilerin [hayvanların] kımıltısı, kokusu, sesi, teri, oynaklığı, dirimi, durmadan değişen konumlarının karışıklığı bu duvara aktarılamazdı (119). “Kısmet Büfesi”nde de “Bir Ortaçağ Abdalı”nda olduğu gibi, metafor ile kurban ekonomisi arasındaki “sembolik şiddet” ilişkisi çapıcı bir şekilde öne çıkarılmaktadır. Bunlara ek olarak, daha önce sevgi konusu üzerinden analiz edilen “Avından El Alan” masalında, balığın ölümünün de balığın içine taşınan kültürel semboller yüzünden oluştuğu görülmektedir.

Bu analizler ışığında, “Yengece Övgü” masalında, anlatıcı yazarın hayvanlar için yaptığı metafor tartışmasının ardındaki temel itkinin, metafor ve kurban ekonomisi arasındaki ilişki olduğu söylenebilir. Nitekim anlatıcı yazar, masalı anlatmaya başlamadan önce “etbalığın tezgâhı üzerinde” kirli suyla dolu bir kutunun içinde açlıktan ölmek üzere olan bir yengeç görür. Yengecin kirli suyun içinde acı çekmesine değinirken aynı zamanda sokaklarda asılan bezlerin üzerindeki yazıları yorumlamaya başlar. Bu bezler üzerinde kanserin önemini anlatan sözler bulunmaktadır ve yazıların iki yanında ise “koca koca yengeçlerin” resimleri bulunmaktadır. Anlatıcı yazar bu şekilde kanser-yengeç⁴ arasındaki temsil ilişkisine

⁴ Rod Giblett, *The Body of Nature and Culture* çalışmasında belirttiği üzere, yengeç tıp alanında kanserin metaforu olarak kullanılır. Kanser hastalığı yengeçlerin davranışlarına benzer şekilde tepki

değindir. Anlatıcının yaptığı bu karşılaştırma yengeç ile dolaylı temsili arasında bir bağ olduğuna işaret eder ve bu temsil ilişkisinin hayvanları kendileri olarak öne çıkarmadıklarını anlatmaya çalışan bir tartışma ortaya koymaya çalışır. Bu temelde tartışmayı genişleterek “[b]u kadar pahalı bir iş midir, yeni sözler bulmak?” sorusuyla bezlerin üzerindeki yengeç figürlerine yüklenen simgesel ve metaforik anlamların geleneksel anlatı türlerinin estetiğinin bir parçası olduğunu da söyler. Bu tarz anlatıyı seçmesi durumunda, bunun kendi metnini “güçsüzleştireceğini” belirtir (74-75). Anlatıcı yazar yengeç, metafor ve sonunda “yeme” arasındaki ilişkiyi şu şekilde sunmaktadır:

Otuz beş yıl kadar önceydi. Hocam kanserin ne olduğunu anlatıyordu bana. “Yengeç gibi bir şey” diyordu, “yavaş yavaş insanın karnını, ciğerlerini yer bitirir...” O yaşta *bir imgenin ne ölçüde yalan söyleyebileceğini bilmezdim*⁵. (74).

Anlatıcı yazar, kanser ve yengeç arasındaki metaforik ilişkiyi, yeme eylemi ile birlikte sunarken bu yapının yengeci tanımlayıcı yanının yanıltıcılığını belirtir ve

Yengeç yemeğe de bayılırdım ayrıca; oysa kıyıda oltamı atıp tuttuklarım, kaçırdıklarım ya da “ne yapacaksın onu, at gene denize” sözlerini esleyerek iskelenin tahtasına bıraktıktan sonra bir fiskede denize geri verdiklerim, yavru çağanozlar olurdu her zaman. (74)

diyerek yengeci bir metafor olmaktan çıkarır. Ayrıca, “yengeç” ile “kanser” arasındaki metaforik ilişkinin kendi anlatısı için uygun olamayacağını da okura duyurur: “Üstelik böylesi bir anlatışın geçer akçe olduğu günlerden bu yana yüz yıl

gösterdiği için bu analogi kullanılmaktadır. Ayrıca Antik Yunanca’da kanser hastalığı doğrudan yengeç (*karcinos*) sözcüğü ile ifade edilir (43).

⁵ Vurgu bana aittir.

geçmesine karşın, bugün bile herhangi bir şey ‘anlatan’ yazının tek olabilir biçimi budur diye düşünen pek çok okuru, sevindirirdim” (74). Anlatıcı yazar, bu şekilde oluşturduğu alımlama estetiği sayesinde hayvanları tekil ve ölümlü varlıklar olarak okumaya davet eder.

Ancak yazarın, yengecin varlığını öne çıkarmak için yaptığı bu estetik vurgu; yengeci sembol ya da metaforun dışına çıkarabilmekte midir? Yengeç, bu tür temsil ilişkilerinin anlam katmanından tam olarak çıkmamakla birlikte bu temsil araçlarının izlerini bastıran bir strateji ile hareket etmektedir. Çünkü “Yengece Övgü” masalı hem karmaşık olan iç kurgusu hem de içinde bulunduğu romanın diğer masalları ile girdiği “metinlerarası” ilişki nedeniyle yengeci bu temsil alanının dışına kolayca çıkaramamaktadır. Örneğin, film ve kitaplardan yapılan alıntılarla metnin içine pek çok anlam katmanı taşınmaktadır. Ayrıca romanın merkez masalı olan “Göçmüş Kediler Bahçesi”nin iki kahramanı bu masalın ve diğer bütün masalların anlamı üzerinde etkilidir. Masalın bütün bu alt anlam katmanları, yengeci bir estetik nesne olarak alımlatma tehlikesini doğurabilecek bir kurgu oluşturmaktadır. Bir paradoks gibi gözükse de bu tespit, metnin imge kurma stratejisi ele alındığında daha açık bir şekilde anlaşılacaktır.

Cem İleri, *Yazının da Yırtılıverdiği Yer*’de Bilge Karasu’nun masallarında tür tartışmasından hareketle simge ve “gerçeklik” arasındaki gerilime işaret eden bir yorum yapar. Cem İleri’ye göre “[f]antastik anlatının simgeler aracılığı ile okunması okurun alışkanlığıdır” (183). İleri, Karasu’nun bu tür metinlerde “yazarın niyetinin belirleyici olmadığı[nın]” farkında olduğunu; bu yüzden metakurmaca tekniği ile “simgelerin korkunç doğurganlıklarına karşı bir dizi önlem olarak onları denetlemeye, en azından belirli sınırlar içinde tutmaya çalıştığını” ve Karasu’nun “dilinin katılığının altında yatan endişelerden biri[nin] de bu” olduğunu belirtir (183).

“Yengece Övgü” masalından hareketle söyleyecek olursak yengecin simgesel alanın dışına çıkarılma kaygısı metnin üretim sürecinde önemli bir etken gibi görünmektedir. Ancak, İleri’ye göre, Karasu “[a]nlamların çoğalmasının sonuçta metni bir anlamsızlığa götürdüğü[nü]” bildiği için metakurmaca tekniğini kullandığını belirtir. (183). Bu masalları “yazının tüm anlamını reddeden, içini boşaltan, kendi eleştirisini de yaparak okunamaz noktasına ulaşan aykırı metinler” olarak değerlendirir (184). Ancak, bize göre Bilge Karasu’nun masallarında, simge ve “gerçeklik” arasındaki bu gerilim, metinleri “anlamsızlığa” götüren bir yapı değil, tam aksine bu anlam katmanlarını yaratmak için kullanılan bir yapıdır. Metinler, simgeleri çoğaltarak metinlerin anlam katmanlarını çoğaltırken “gerçekliğin” de simgelerin ardında yok olmaması için üstkurmacyı kullanır. Bu şekilde simge ve gerçeklik dengesi oluşturulur. Bu masallarda, simge ile gerçekten herhangi biri diğerini öncelemez, birbirlerini bütünler.

Bu dinamiği “Yengece Övgü” üzerinden ele alacak olursak, yengecin simgeleri ile gerçekliği aynı anda var olur; bu anlamlar metinde birbirini baskı altına alamayacak şekilde hareket eder. Aynı bedeni paylaşan çok başlı yapışık bir beden gibi hareket eder. Hayvanın tekil varlığını, metindeki simgelerin oluşturduğu anlam katmanları arasında örselemeyen bu imge kurma stratejisini “siyam imge” olarak tanımlanabilir. Bu kavram, Servet Erdem’in, “Karasu Metinlerini ‘iki’den Okumak” yazısında, Bilge Karasu metinleri için yaptığı “siyam metin” tanımından esinlenerek oluşturuldu. Erdem’in dediği gibi “Bilge Karasu metinleri saymaya ‘iki’den başlar; bu evrende iki birdir” (56). Erdem’e göre, Bilge Karasu metinleri bu temel ikili yapının oluşturduğu biçimsel ve düşünsel zemin üzerinde yükselirler: “Yazının reflekslerinden metnin devinimlerine, savunmalarına kadar eylemlilik, öykülenme, dilsel örgütlenme ikiyi arar, ikiden işler” (56). Erdem Karasu metinlerinin, okur-

metin, gerçek-temsil, okur-yazar yapılarının birlikte ya da karşıt olarak oluşturduğu çift başlı anlam üretme biçimine “siyam” adını verir. Siyam, aynı bedeni paylaşan siyam ikizlerini imlemektedir. Erdem’in tanımladığı “siyam metin”; anlamın, metin ile okur arasındaki organik ilişkiden hareketle oluşabileceği yorumuna dayanır (56). Benim tanımladığım “siyam imge” ise Karasu’nun hayvan masallarında bir hayvanın dolaylı temsilleri ve varlığı arasındaki gerilimin nasıl oluştuğunu anlatmak için öne çıkarıldı. Karasu’nun hayvan karakterlerini içeren masallarında, hayvanların kendi varlıkları ile simgesel temsilleri -tıpkı bir siyam ikizinin çift başlı zihni gibi- birbirinden sürekli kopma isterler. Diğer bir deyişle bu metinler hayvan karakterlere merkezî dilin yüklediği simgesel ve metaforik anlamları ötelemenin yollarını oluştururlar. Merkezî dil ile metinlerin kendi dili arasındaki bu gerilim çift başlı bir anlatım oluşturur. Bu imge biçimi ise hayvanları bir varlık olarak konumlandığı anlam katmanını yüzeye çıkarmaya imkan tanır gibidir. Bu imge kurma stratejisine ise metakurmancanın olanak tanıdığı görülmektedir. Karasu’nun hayvan masallarında metakurmaca, bu şekilde hayvan karakterlerinin dilin semiyotik alanı içinde hapsolmesine engel olan bir anlam katmanı açmaktadır.

Tanımlanan bu “siyam imge” kavramı Patricia Waugh’un *Metafiction* kitabındaki metakurmaca analizi üzerinden somutlanabilir. Waugh, yazarların bu tekniğe başvurularındaki yönelimin altında dünyayı temsil etmeye kalkıştıkları anda bunun imkansız oluşu ile karşılaşmalarının yattığını söyler (2). Çünkü dil, yazarın bütün niyetine rağmen dış dünyayı kendi “özerkliği” içinde yeniden üretir. İşte metakurmaca sunduğu “üst dil” ile “merkezi dil”in bu “kapalı” evreninden çıkış için yazarlara, Waugh’un dediği gibi, “bu keyfi dil sistemi ile onun görünüşte söz ettiği dünya arasındaki ilişkiyi keşfetmeleri için bir imkan olarak belirir (3). Waugh,

metakurmacanın, yarattığı “başka bir dil” sayesinde, merkezi dili kendi işaret alanı haline getirdiğini belirtir (4).

“Yengece Övgü”nün öykülem düzleminde, merkezi dil temelinde, yengece sembolik anlamlar yüklenmektedir. Örneğin, Hobbes’dan yapılan “yaşamın tek tutkusu korku oldu” (72) alıntısı ile başlayan metin, yengecin simgesel düzlemini kurar. Ayrıca, yengece yüklenen “inatçılık”, “korkaklık”, “efelik”, “saldırganlık”, “şımarıklık”, “usandırıcı” (77) gibi insan-biçimci yakıştırmalar okuru sembolik okumaların içine çeker. Ancak bütün bu anlam katmanları metakurmacasal alanda anlatıcı yazarın “yoksa çok mu insanca bir düşünce bu?” (77) ironik söylemiyle dengelenir, yengecin varlığı da öne çıkarılır. Ayrıca, masalın öykülem düzlemi metnin neredeyse yarısı geçtikten sonra başlamaktadır. Anlatıcının, yengecin öyküsünün anlatılacağı bu bölüme kadar hayvan ve metafor arasındaki ilişkiyi ele alması ve buraya kadar yaptığı tartışma, yengecin bir hayvan olarak öne çıkarıldığı hamleler olarak ele alınabilir. Daha önce de belirtildiği üzere paradoks gibi gözükten bu durum, bir “siyam imge”dir. Bu şekilde, yengecin hem dolaylı temsilleri hem de yengeç olarak “kendi” varlığı metinde aynı anda öne çıkmaya başlar. Yengeç, yüklendiği sembollerle okura çok katmanlı bir okuma deneyimi sunarken aynı zamanda söylem düzlemindeki müdahale ile kendisini yaşayan tekil bir varlık olarak okutur. Yani, hayvanların “sözcüklerden” yoksun olması, onları yazınsal metinlerde, metafor hâline getirir. Bilge Karasu’nun etik vizyonu, hayvan karakterlerinin kurmacanın dünyasına aktarılmasında önemli bir etkiye sahiptir. Metakurmacasal alanda yapılan hamleler sayesinde hayvan karakterlerin dolaylı temsil ağına düşmesinin engellenebildiği söylenebilir.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” masalındaki kirpi karakteri anlatıcı yazar tarafından konuşturulmakta, insan-biçimci bir formda sunulmaktadır. Aynı zamanda

kirpinin dostluk ve korku temalarının metaforu olarak öne çıkarıldığı söylenebilir. Anlatıcı, kirpiyi, onu öldürmek isteyen insanların ve arabaların arasında gezdiği için korkusuz olarak niteler ve onun için “[b]esbelli, dünyayı dolaşıyordu, başına türlü türlü işler geliyordu” diyerek onun “[b]ir kirpinâmeye hak kazan[dığına]” karar verir (63). Kirpi, masalın izleği olan korku, dostluk ve düşmanlık imgelerinin temsili olarak tasarlanır. “Yola çıkarken yalnız düşmanla karşılaşacağı[nı]” düşünen kirpi bu macerasında dostların da bulunabileceğini öğrenir; masal bu şekilde, klasik masallardaki gibi didaktik bir ileti üzerine inşâ edilir. Kirpiyi, bu yönüyle insan-biçimci bir karakter olarak okumak olanaklıdır.

Ancak “Yengece Övgü” masalında olduğu gibi kirpinin simgesel ve metaforik anlamları metakurmacasal alanda dönüşür ve Kirpi, bir siyam imge olarak öne çıkar. Anlatıcı yazarın üslubundaki ironi, masala taşınan simge ve metaforların anlamı tek başına belirlemesini engeller. Siyam imge, bu şekilde hayvan imgesini çok katmanlı bir şekilde okura sunar. Anlatıcının, kirpiyi konuştururken diğer yandan “kestirebilmeliydim”, “kirpi böyle söylemiş olacak”, “şöyle düşünmüş olmalı” gibi tahmin belirten ifadeleri, kirpiyi dolaylı temsilin dışına çıkarmaya olanak tanır. Tahmin içeren ifadelerle oluşturulan bu mesafeli dil, kirpi ile metaforu arasında ayırım oluşturmayı sağlar. Ayrıca, masalın bitmesine doğru anlatıcı yazar, masalını yarıda bırakır; okur ile kirpi arasındaki bağı aniden keser:

“kirpinin bu gevezeliğine canım çok sıkıldı. Söylüyordu bir şeyler, kulak verilebilecek şeyler hem... Yalnız, öylesine ağzı kalabalık bir kirpi olmuştu ki... Şaşırdım. Görgüsünün arttığını düşünmek bile kirpiyi bu kadar geveze ediyorsa ... Gerisini düşlemek bile istemedim. Kovdum onu uzun süre aklımdan (69).

Metnin öykü düzlemine eşlik eden söylem düzlemi, bu şekilde (“Yengece Övgü” masalında olduğu gibi) kirpinin estetik bir nesneye indirgenmesinin önüne geçer. Söylem düzleminde yapılan hamleler kirpinin kendi varlığını ön plana çıkarır. Metin, kent ortamındaki hayvanlar konusunda okurdan daha duyarlı olmasını isteyen bir iletiyi de güçlü bir şekilde merkezine taşımış olur.

Bilge Karasu masallarında hayvanlar için yapılan bu tür estetik hamleler, Umberto Eco’nun tanımıyla “örnek okur” yaratmak için olduğu düşünülebilir. Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*’da her metnin, kendi okurunu üretecek şekilde tasarlanmış bir aygıt olduğunu belirtir (74). Ancak Eco, metnin, bu şekilde, okura “tek doğruyu” dayatma amacında olmadığına da altını çizer. Bir metnin, okuruna, aynı zamanda “sonsuz tahminlerde bulunma hakkı” öngörebileceğini belirtir (74). Eco’ya göre “[b]öylece, metin yorumu doğrulamak için kullanılacak bir parametre olmaktan çok; yorumun, sonuç olarak ortaya çıkardığı şey temelinde kendini geçerli kılmaya yönelik dairesel çabası sürecinde kurduğu nesnedir” (74-75). Bu tanımdan hareketle, Bilge Karasu’nun hayvanların sembolik, metaforik temsilleri ile tekil varlıkları arasında bir denge oluşturarak okur ile hayvan karakterleri arasında bir köprü kurmaya çalıştığı söylenebilir. Diğer bir deyişle, yazarın oluşturduğu bu zihinsel atmosfer okura belirli anlamları dayatarak onu pasif bir konuma almaz. Bu durum, sadece hayvanları tekil varlıklar olarak öne çıkarmaya yönelik hamle olarak ele alınabilir. Bilge Karasu, okur mefhumunu ele aldığı “Soruşturmanız Üzerine Ek Düşünceler” yazısında, Umberto Eco’nun “örnek okur” tanımını anarak kendi metinleri üzerine bir tespitte bulunur:

Yazarken bir (ya da bir takım) okurlara yönelmekte olduğumu düşünebilirim. Yazdığım metnin güdümüyle ilişkili bir seçim

tasarımıdır bu. Bu okur ya da okurların, metnin yapısındaki incelikleri, özellikleri ‘atlamayacaklarını’ bilirim. (193)

Karasu’nun okur mefhumuna bu bakışı, bu analizin çerçevesini oluşturan hayvan-temsil ilişkisine de bir yönüyle ışık tutmaktadır. Yazarın hayvanlar için etik vizyonun metinlerinde okur-metin üretim ilişkisi üzerinde belirleyici bir etken olduğu görülmektedir.

Bilge Karasu, “örnek okuru”nu, sadece simge ve metafor için oluşturmaya çalışmaz. Karasu’nun hayvanlar konusundaki etik vizyonu, kendi yazınında önemli bir yer edinen masalların içerik ve yapısı üzerinde etkilidir. Derrida, masal türünün başlı başına bir “metafor” gibi kurulduğunu ve hayvanları hiçbir şekilde “görünür” kılmadığını belirtir. Derrida’ya göre “[h]er şeyden önce masallardan kaçınmak gerekir” (37). Bunun gerekçesini ise masallaştırmanın geçmişine, “insan biçimci” yapısına, evcilleştirme ve ahlaki değer verme kaygısına bağlar. Derrida’ya göre, masal [h]er zaman insanoğlunun hayvanlık üzerine söylemini” öne çıkarmak için tasarlanmıştır (*Animal That* 37). Derrida, daha önce de belirtildiği üzere, masal türü ile hayvanlar arasındaki diyalojik ilişkiye dair tespitini yaparken aslında dikkatleri bu anlatı türünün ardında işleyen şiddet eğilimine dikkat çekmeye çalışır. Akira Mizuta Lippit de, Ezop Masalları üzerinden bu konuya değinirken masal türünün, hayvanları sadece insan dünyasının ahlaki mekanizmalarını ortaya çıkarmak için kullanmadığını, aynı zamanda simgesel düzlemde hayvanlar için cinayet zemini oluşturduğunu belirtir (168). Hayvanlara karşı şiddet içermeyen bir masal bile, okurun masal türüne karşı yaklaşımı nedeniyle hayvanları insan-biçimci olarak algılamaya zorlar.

Buraya kadar yapılan metafor ve simge tartışması için ortaya konan sonuçlar, bir yönüyle Karasu'nun hayvan masalları için de geçerlidir. “Yengece Övgü” ve “Korkusuz Kirpiye Övgü” masallarının sembol ve metaforu öteleyen estetik politikaları, bu masalların biçimsel yapısını da etkilemiş olur. Ayrıca bu masalların metakurmaca düzleminde gerçekleşen metafor tartışması masal türünün biçimini de içerecek şekilde genişlemektedir.

“Yengece Övgü” de anlatıcı yengecin nasıl anlatacağını araştırırken geleneksel masallar için “eski bardaklar çam olur mu?” diyerek yaptığı ironi masalın alımlama estetiğini belirleyebilmektedir (73). “Kirpiye Övgü”de de anlatıcı yazar, kirpiyi konuşturur ve sonrasında kendi anlatısının ironisini yapar. Bu şekilde kendi anlatısının ironisini yaparken yaptığı bu hamle geleneksel masal türünün parodisini oluşturur. Bir yandan kirpi “Asfaltta, bulvarda yiyecek araya[an]”, “atlas çiçeğine âşık” gibi ifadelerle -okur karşısında- dünyaya meydan okuyan, masalsı ve olağanüstü bir kahraman olarak öne çıkarılır (58). Okuru, insan-biçimci kirpi ile özdeşleşim kurmaya zorlayan bu anlatım, anlatıcı yazarın ironi içeren ifadeleri ile kırılır. Metnin hem bir masal olarak adlandırılmış olmasına hem de masal üslubuyla kurulmuş olmasına karşılık bu parodik anlatım ile yapılan yadırgatma, okurun hayvanın tekilliği karşısında farkındalık kazanmasına olanak tanır. Böylece kirpinin kurmaca dünyasının alegorik bir hayvanı olmadığı öne çıkarken kent ortamındaki hayvanlara karşı duyarlı olmaya yönelik bir ileti oluşur.

Yazarın masal türü konusundaki etik vizyonu “Avından El Alan” masalında belirgin bir şekilde öne çıkar. Masalda olumsuz bir tip olarak sunulan Bey, kargularla, güzlerle karacanın, parsın ve dağ keçisinin peşinde koşan; yılanları, diğer hayvanları kolları arasında sıkıp parçalayan şiddet dolu imgelerle betimlenir (18). Bey'in şiddet dolu av sahnesini bu şekilde aktaran anlatıcı, daha sonra şu tespitle masal türünün

parodisini kurmaya çalışır: “At, masal atı değil. Parçalanmış yatıyor yerde. Bey gürzüne dayanıp bakıyor. Parsın kafası kanlar içinde. Bey, bu parsi sevemezdi ki... Sevmiş olmazdı hiç” (18). Bu şekilde masal türünün epik ve şiddet dolu yapısı, adı masal konmuş modern bir masal türü üzerinden eleştirilir. Yapılan bu yadırgatma, okurun geleneksel masalların hayvanlar üzerindeki olumsuz etkilerini algılamasına olanak tanır. Metinlerin bu zihinsel atmosferi, kurmaca yapısına bir imge okuma kılavuzu özelliği ekler.

Bilge Karasu'nun *Kılavuz* romanındaki bir bölüm, hayvan ile yazınsal temsil ilişkisini merkeze alır. Metakurmacanın olanakları ile yazınsal okur ve hayvanlar arasındaki karşılaşmayı romanın içine taşıyan Karasu, okurun hayvanları simgesel okuma alışkanlığını öngörmekte ve romanın başkişisi Uğur'un yarasalar, baykuşlar, kedileri anlatan “El sueño de la razón” adlı Goya resmi üzerinden yaptığı yorumlarla bu alışkanlığı yadırgatma tekniğini kullanarak kırmaya çalışmaktadır. *Kılavuz*, Cem İleri'nin de dediği gibi “okur” mefhumu üzerine olan araştırması ile âdeta kuramsal bir metin gibi kurgulanmıştır. İleri'ye göre “*Kılavuz* okuma ile ilgili bir kurmacadır, tek konusu belki de nasıl okuduğumuzu anlamaya çalışmaktır” (204). Cem İleri'nin bu tespiti, *Kılavuz*'un hayvan ve sembol arasındaki ilişkiyi nasıl kurguladığını anlamak için bir anahtar sunar.

Kılavuz'da Uğur, ev sahibi Yılmaz Bey'in kendisine hediye ettiği Goya'nın resmine bakarken resimdeki hayvanları “gece karanlığının yaratıkları”, “güçsüzlük anlarımızın uğursuz düşmanları”, “öncesiz bir korkunun kapkara ışınları” (79) olarak tasvir eder. Böylece tıpkı “Bir Ortaçağ Abdalı”nda, Abdal'ın resminin yapılmasıyla yassılaşması, bir imgenin parçası olmaya başladıkça kendi öz varlığından uzaklaşması gibi resimdeki hayvanlar da metaforik bir figür hâlini alır ve yukarıda da açıklandığı üzere bu hayvanlar sembol ya da metaforlaştırılarak “kurban

ekonomisinin metonomik öbeğine eklemlenerek hayvanı indirgeyen ve onun varoluşunu öteleyen şiddetin nesnesi hâlini alır denilebilir.

Ancak Uğur’un bu yorumlarının hemen ardından “Bu resimde de kedilere, beni öfkeliendiren simgesel işlevleri sürdürtülüyordu” (79)” itirazı belirir. Uğur, bu hayvanlara atfedilen simgesel işlevin dilsel formülasyonun hayati bir dayatması olduğunu şu sözlerle ima eder:

Neden bilmem, ya da, bilmem gerekir, *her dilin, her ekinin taşıyıp durduğu bilmeceler* bıraktı [mirası] geliverdi usuma. Herkesin bilmesi gerektiği için çocuklukta öğrenilen bilmeceler... Onlar sorulduğunda yanıtı bilmeyen, yabancı kalan, bu bilmeyişi canıyla ödemek zorunda kalır. *Sözün doğrusunu bilen yaşayacağı, bilmeyenin öleceği bir dünyanın bıraktı bilmeceler*⁶... (79)

Uğur’un aklına, kedilerin simgeselleştirilmesine öfkeliendiğini belirttikten hemen sonra “dilini” taşıdığı bu bilmecelerin gelmesi, metnin kültürel yapının hayvanlar karşısındaki tahakkümünü öngördüğünü gösterir niteliktedir. Hayvanlar, yazınsal metinlerde ve sözlü kültürde, metafor olarak yer alırlar. Bir başka deyişle, daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere, “logos merkezli” düşüncenin oluşturduğu insan-hayvan ayrımını ve bu ayrımın sembolik şiddet türleriyle ilişkisinin bir parçası olarak ele alınabilir.

Uğur’un resimdeki kedileri yorumladığı sahneyi ise Uğur’un yanında uzanan Gümüş (kedi) tamamlamaktadır. Resimdeki kedi figürü ile Uğur’un hemen yanı başında uzanan Gümüş’ün aynı anda sunulması; okur karşısında Gümüş’ün kendisi olarak öne çıkmasını sağlamaktadır. Uğur düşüncelere dalarken Gümüş, gerçek bir

⁶ Vurgu bana aittir.

kedinin yapacağı biçimde onun “ellerini bir ısırıp bir yala[r]” ya da Uğur’un eli “korkunun tarihinden habersiz uyuyan Gümüş’e uzan[ır ve Gümüş’ün] mırıltısı yavaş yavaş yükselir” (79). Görüldüğü üzere, Gümüş metinde ne bir figür ne alegorik temsil ne de metafordur, aksine, tam da kendisi olarak “tekil” bir varlık biçiminde anlatılmıştır. Resimdeki kedi figürü ile Gümüş’ün aynı anda, biri bir şey/lerin temsili bir diğeri “kendisi” olarak aktarılması yaratılan zıtlık zemini sayesinde okuru yadırgatmaya yönelik bir anlatı hamlesi olarak yorumlanabilir.

Metinde okurun dikkatinin, hayvanların “temsil ettiği şeyler” ile “gerçekliği” arasındaki ilişkiye çekmeye çalışıldığı bir başka bölüm ise Yılmaz Bey’in canavarlar üzerine yorum yaptığı bölümdür. Yılmaz Bey, Uğur’la her karşılaştığında resimdeki hayvanları imleyerek “canavarlar nerededir, neremizedir, marifet bunu bilmektir herhalde” sorusunu Uğur’a hatırlatır (83). Onun bu telkini, roman boyunca Uğur’un çevresindeki gerçek hayvanları gözlemlemesini sağlar. Uğur, İhsan ile gittikleri kahvede ishak kuşunun sesinin, kendisi üzerinde bıraktığı duyguları anlatırken yine resimdeki hayvanları hatırlar. Onlar için “Canavar değil, bu küçük baykuş [...] uğursuz değil... O canavarlar buradan uzakta kalmış olsa gerek. Şu anda uyumakta olan biz değiliz” (86) yorumunu yapar ve resimdeki baykuş sembolü ile kahvede sesini duydukları baykuş arasındaki ayrımı vurgular.

Bilge Karasu yazınında görülen bu etik vizyon, metinlerdeki metafor, simge gibi yazınsal temsil araçlarının dönüşümünde önemli bir etken olarak gözükmektedir. Bu yazınsal politika, hayvanların tekil varlıklar olarak metinlerde yer bulmasına olanak tanımaktadır. Bu estetik atmosfer, bu şekilde okur ile hayvan karakterleri arasındaki “karşılaşmaları” sağlamaktadır.

SONUÇ

“Hayvan bize bakıyor ve biz onun karşısında çıplağız. Düşünmek, muhtemelen orada başlıyor” (Derrida, Animal That 29).

Bir varlık sorusu olarak insan-hayvan ayrımı, hayvanları insanın ayrımsal bir göstereni olarak kurgular. Derrida, *The Animal That Therefore I Am* kitabında Batı felsefe tarihinde Aristoteles’ten Lacan’a kadar sürdürülen “hayvan” tanımlarına dikkat çekerken bu varsayımların basitçe bir varoluşsal soruşturma olmadığını ısrarla anlatmaya çalışır. Hümanist düşüncenin çıkış noktası olan bu kavramsal yapı, ürettiği temsiller temelinde kendi hakikatini kurarken zorunlu olarak sömürüye giden yollara zemin oluşturur (27-30). Dolayısıyla insan-biçimci kapasiteler üzerinden yapılacak her türlü hayvan tanımı, anti-hümanist bir yaklaşım ile yapılsa bile, zorunlu olarak hümanist düşüncenin kavramsal zeminine dönecek; açık/örtük bir şekilde insan egemenliğini devam ettirecektir. Bu yüzden, hayvanları konuşma yeteneğinden eksik görüp onların da konuşabildiğini kanıtlamaya çalışmaktan öte, onların da kendine has izleri ve dilleri olan “başka” varlıklar, dünyalar olduğunu kabul eden bir bilgi teknolojisi geliştirmek gerekir (48). Hayvan meselesi, insanın hayvanlar karşındaki pratik tutumlarının bir sonucu olmanın ötesinde, ardındaki düşünceyi şekillendiren ve içinden çıkılmaz politik bir sorundur. Bu yüzden hayvanlar için basit haklar talep eden sınırlı pratik çözümler yerine öncelikle bu meselenin kültürel ve politik sınırlarını anlamak ve ona göre daha iyi çözümler sunabilmek gerekir. Donna

Haraway'ın dediği gibi, insan istisnacılığını kırmak ancak insan ve diğer varlıklar arasındaki dinamik etkileşimi görmeye; hayvanlar hakkında daha çok şey bilmeye ve hissetmeye bağlıdır (295). Bu etkileşimin fark edilmeyen yönleri ise felsefenin çoğu zaman indirgemeci olmaktan kurtulamayan kavramlarına karşılık, bir yazınsal metnin duygular dünyasında daha iyi anlaşılabilir. Bilge Karasu'nun, hayvan sorusu ile örülen yazın evreni, insan-hayvan ayrımı hakkındaki algı dünyamızı anlamak ve bu ayrımın pratik sonuçları ile yüzleşmek için bir yol sunmaktadır.

Bu çalışmada, Bilge Karasu yazınında ele alınan metinler üzerinden insan-hayvan ilişkisi temelinde yapılan analiz ile hayvan temsillerinin metinsel politikalarına güçlü bir eleştiri getirmeye ve insan-hayvan ayrımı hakkında yeni sorular ve düşünme biçimleri sunmaya çalıştım. Jacques Derrida'nın "hayvan sorusu"ndan hareketle yürütülen bu çalışmanın her bir bölümünde, insan-hayvan ayrımının belirtilen metinler tarafından nasıl ele alındığını çözümlerdim. Metinsel üretimlerin, bu hiyerarşik dizge karşısında öngördüğü hayvan tasarısından hareketle, dünya, şiddet ve estetik politikasını sorguladım.

İnsan ve hayvanlar arasındaki etkileşimleri kısıtlayan "logos" temelli düşünce sistemi Bilge Karasu'nun metinlerinde sorunsallaştırılan temel bir düşünce olarak görünür. Bilge Karasu, bu çalışmanın ikinci bölümünde gösterildiği üzere, insan ve hayvanlar arasında dil temelli yaklaşımları eleştiren bir söylem geliştirmekte ve aynı zamanda hayvanları, insan-biçimciliğin dışında sunmanın olanaklarını zorlayan bir yazınsal politika üretmektedir. Söz gelimi *Narla İncire Gazel*'in "Hayvanlar Kitapçığı" bölümünde, keçi ile insan karşılaştırması, hayvanları dilden ve konuşmadan eksik varlıklar olarak gören hümanist düşüncenin eleştirisi üzerine kuruludur. Hayvanların dünya ile iletişimini insan-biçimci niteliklerden ayıran bu düşüncenin en güçlü izleri, "Bizim Denizimiz" masalında başkalaşım motifi ile

kendini gösterir. Bu masal Karasu'nun, insan-hayvan arasındaki ontolojik ortaklık ve farklılıkları en açık şekilde gösteren metnidir. İnsandan kertenkelenin bedenine doğru oluşan başkalaşım sonunda hem anlatı kişilerinin dünya ile iletişim biçimleri değişmekte hem de anlatı dili ve olay örgüsü bundan etkilenmektedir. Başkalaşım öncesinde, insan karakterler, kendi iletişim aygıtları olan "dil" in sınırlarında sunulurken sonrasında anlatıcının kullandığı "demek istedi", "şöyle düşünmüş olmalı" gibi ifadelerin oluşturduğu mesafeli anlatı dili ile sunulur. Bu anlatı dili, hayvanların bilincini insan-biçimci ifadeler ile sunmaktan; dilin sınırlarında kavranamayan bu dünya hakkında indirgemeci tanımlardan, yorumlardan uzak duran bir düşüncenin yansımasıdır. Karasu'nun kurmaca metinlerindeki bu yaklaşım, düşünsel metinlerinde de bulunmaktadır. Bu yazılarında, örneğin, "Bir Hayvanla Yaşamak" denemesinde, hayvanlar için "Eninde sonunda anladığımızı kendi dilimizde söylemiş oluruz. Ama onların, 'beceriksizce de olsa' bizim gibi bilip, düşünüp eylediklerini sanmamız, alıktıktan başka bir şey olamaz" (72) diyerek dil temelinde yapılan karşılaştırma ve ayrımların yaratacağı sorunlara dikkat çekmeye çalışır. Karasu'nun, bu yüzden hayvanlar için, sosyolojik bir kavram olan "öteki" yerine "başka" kavramını özenle kullandığı görülmektedir (72). Çünkü "öteki" kavramı, insanın ontolojisini kapsayan insan-biçimci bir kavramdır ve hayvanları insanın dünyasına indirger. Bu şekilde, hayvanlar "ötekileştirme"nin etik sonuçları ile karşılaşır. Oysa "başka" kavramı, hayvanları insanın dünyasından ayrı bir yere koyar ve bu temelde bir sorumluluk etiği talep eder.

Bilge Karasu'nun metinlerinde bu yüzden insan ve hayvanlar arasındaki karşılaşmaların, bedenin duyumsama alanlarının kullanılarak oluşturulduğu görülmektedir. Bunların en önemlisi "bakmak"tır. Karasu'nun insan ve hayvan karakterleri, neredeyse her yazınsal metninde, bu kip üzerinden karşı karşıya

getirilmektedir. “Yengece Övgü” masalında Cüneyt ile Kekovalı Yengeç’in “göz göze” (76) geldiği anın oluşturduğu duygulanım, Cüneyt’in bir hayvan karşısında yaşadığı öznel istikrarsızlık olarak ele alınabilir. Benzer şekilde, “Bizim Denizimiz”de kertenkeleleşen üç arkadaşın ikisi “göz göze” (127) geldikleri zaman, başkalaşimleri tamamen gerçekleşmiş olur. “Avından El Alan”da Balıkçı, Orfinoz ile yaşadığı çatışmanın sonunda göz göze gelirler ve Balıkçı, bu şekilde varoluşsal bir dönüşüm yaşar (19). Bu sahneden sonra Balıkçı ve Orfinoz, insan-hayvan arasındaki bütün kategorik sınırları aşan bir birliktelik oluşturmaya başlar. Bütün bu metinlerde, insan-hayvan arasındaki karşılaşma anında, insan karakterleri öznel istikrarsızlık yaşamakta ve hayvanlarla rasyonelliği aşan bir iletişim biçimi geliştirmektedir. “Bakmak”, bu şekilde, insanın hayvanlar karşısındaki üstünlüğünü etkilerken sağladığı olanak ile merhamet duygusunun dışında, deneyime dayalı bir etik alan açmaktadır.

Tezin üçüncü bölümünde, Derrida’nın “karnofallogosantrizm” kavramı temelinde sunduğu “etobur özne” tanımından hareketle, Karasu metinlerinin şiddet politikası belirlendi. Derrida’ya göre, insanın tarihsel olarak hayvanlar üzerinden geliştirdiği etçil pratikleri onun “özne” yapısını belirlemiştir. Derrida, insanın bu öznel yapısının, doğayı ve hayvanları hem fiziksel hem de sembolik olarak yıkmak üzerine kurulu olduğunu belirtir (Calarco, *Zoographies* 131). Bilge Karasu’nun “Kısmet Büfesi” ve “Boğaziçi üzerine bir Ön-Metin” metinlerinde insan-hayvan ayrımının pratik sonuçları, insanın etobur özneliği üzerinden çarpıcı bir şekilde sahnelemektedir. Bu metinlerde, insanın, rasyonelleşme ve hayvanlara karşı üstün gelme çabaları; hayvanları kurban etme pratikleri üzerinden sahnelenmektedir. Bu insan imgesi, sadece hayvanlara karşı değil, aynı zamanda doğaya karşı şiddet ve yıkımın en büyük nedeni olarak sunulmaktadır. İnsanın bu yırtıcı imgesi, Karasu’nun

özellikle *Narla İncire Gazel* romanında anlatılan hayvan katliamlarının nedeni olarak gösterilebilir. Ancak Karasu, insanın hayvanlara karşı olan bu tahakkümü azaltmanın; insanın hayvanlarla uygun bir zeminde ortak bir yaşam oluşturmasının olanaklarını da bulmaya çalışmaktadır. Bu temelde sevgi teması, insan-hayvan ayrımının yıkıcı etkilerini kırmak için güçlü bir şekilde sunulmaktadır. “Avından El Alan” masalı merkezinde yapılan analizde, sevginin Balıkçı ve Orfinoz arasında insan-hayvan ayrımının bütün kavramsal alt yapısını kıran bir ortak yaşam kurduğu görülür. Ancak sevginin, insanın sembolik düzlemdeki etoburluğu nedeniyle insan-hayvan ilişkisinde yine şiddet ve yıkım oluşturduğu tespit edilmiştir. Sevgi teması insan-hayvan ilişkisinde hem olumlu hem de yıkıcı etkiler oluşturmaktadır. Sevginin bu aporetik, yani çelişik durumunun, insanın etobur özneliği nedeniyle olduğu söylenebilir.

Tezin dördüncü bölümünde, Bilge Karasu metinlerinin etik vizyonunun, estetik kurgusuna etkisi ele alındı. Derrida'nın metafor tanımından hareketle, Bilge Karasu metinlerinde, hayvan ve metafor arasındaki ilişkinin nasıl kurgulandığı analiz edildi. Bir yazınsal metin, dilin semiotiği ile olan bağı nedeniyle bir hayvanı kendi varlığı olarak sunmaya olanak tanıyamamaktadır çünkü hayvanın sözsüz doğası, onu dilin sınırlarında daima bir başka şeyin temsili hâline getirir. Bilge Karasu'nun “Yengece Övgü” ve “Korkusuz Kirpiye Övgü” masallarında, kullanılan metakurmaca tekniğinin oluşturduğu alımlama estetiğinin, yengeç ve kirpi karakterlerinin, varlıklarını öne çıkararak bir anlam katmanı oluşturduğu görülmektedir. Ancak bu etkinin kirpi ve yengeci, dolaylı temsillerinin etki alanından tam olarak çıkaramadığı söylenebilir. Belirtilen bu karakterlerin temsilleri ile gerçeklikleri arasındaki salınımın oluşturduğu karmaşık yapı, “siyam imge” olarak

tanımlandı. Bu tanıma göre, hayvan karakterleri, yüklendikleri temsiller ile okura çok katmanlı bir anlam sunarken aynı zamanda kendileri olarak öne çıkarlar.

Bilge Karasu, oluşturduğu kurmaca dünyada insanın dünyadaki konumunu, “dirim ortaklarımız” diye tanımladığı hayvanlarla “yan yana” tutmanın olanaklarını araştırmaktadır. Bu kurmaca evrende insan, bütünlüğünü kendi içinde tamamlayan “özerk” bir varlık değil, yanı başındaki hayvanların ve doğanın bir parçası olarak hayal edilir. Böyle bir “ütopyayı” arzulayan bu metinler, insanı, hayvanlardan ayıran insan-merkezli her türlü düşünce karşısında konum alır ve tahakkümün olmayacağı bir düşüncenin yollarını sürekli arar. Bu yüzden, hayvanlar için yapılan bu araştırmalar, tahakkümün bir tür uzantısı olan merhametin, acımanın ötesindedir. Karasu, normatif dünyanın, “aynı” ve “başka” arasında çizdiği indirgemeci sınır ve asimilasyoncu politikaları, yarattığı bu dünyaların içinde âdeta yeniden kavramsallaştırmakta ve hayvanlarla birlikte yaşamın yeni olanaklarını bulmamız için büyük bir fırsat sunmaktadır.

Bu tezin kapsamı gereği Bilge Karasu yazınında insan-hayvan ilişkilerinin ontolojik, etik ve estetik yönlerinin nasıl kurgulandığını analiz ettim. Oysa Karasu metinlerinde hayvan konusu toplumsal cinsiyet ve azınlıklar gibi sosyo-politik konular hakkında yapılacak çalışmalar için de güçlü bir eleştirel zemin sunmaktadır. Bu metinlerin oturduğu politik zemin hayvanların aşağı statüsü ile insan alt gruplarının toplumsal hiyerarşi içindeki konumlarının bir bütün olarak hareket etme biçimini ortaya koyarlar. Söz gelimi “Korkusuz Kirpiye Övgü” masalı “dostluk sorusu” etrafında insan-hayvan ve kültür-doğa ayrımı ile azınlık-çoğunluk metafizik karşıt kutupların ayrıştığı sınırın ardındaki düşünceyi çözümlerken aynı zamanda bu yapıların içerdiği tahakküm ilişkilerini yıkmının olanaklarını araştıran kurgusu ile dikkat çeker. Karasu metinleri bu şekilde, insan ile doğa ve hayvanlar arasındaki

ilişkilerden hareketle sosyal sorunların nasıl oluştuğunu sorunsallaştırır ve bu eleştirel kurmaca evren queer çalışmaları, sakatlık çalışmaları, kadın çalışmaları, ırkçılık çalışmaları gibi disiplinler arası çalışmalara önemli araştırma alanı sunar.

Bilge Karasu metnlerinin ürettiği mekân politikaları insan-hayvan ilişkilerinin kentsel, kırsal ve ev içi uzamlarda nasıl olduğuna, tarihsel olarak yaşadığı değişimlere dair ayrıntılı bir bilgi alanı sunar. Ayrıca Türkçe yazında mekân politikaları ile ilgili geniş bir literatür olmasına rağmen insan-hayvan ilişkilerini merkeze alan mekân çalışmaları bulunmamaktadır. İnsan-hayvan ilişkilerini merkeze alan mekân çalışmaları Türkçe yazın çalışmalarına ve özelde Bilge Karasu çalışmalarına bütüncül bir eleştirel bakış açısı sunabilir.

Türkçe yazında hayvan çalışmaları ekseninde yapılacak araştırmalar, Türkçe yazının geleneksel ve modern anlatı türlerinin estetik yapılarının, üretildiği kültürel yapıyla olan organik ilişkilerinin nasıl olduğunu ve aynı zamanda bu yazınsal türlerin tarihsel olarak geçirdiği değişimleri anlamak için önemli katkılar sunabilir. Türkçe yazında hangi yazınsal anlatı türlerinin hayvanları estetik olarak nasıl öne çıkardığı sorusu Türkçe yazının estetik politikalarını anlamak için farklı bir bakış açısı sunabilir. Söz gelimi Türkçe yazında roman ve öykü gibi modern anlatı türlerinin insan-hayvan ilişkilerini nasıl yazınsallaştırdığı, imgeleştirdiği ve bu temelde dünya yazınındaki türdeşlerinden hangi yönlerden farklılaştığı konusu estetik araştırmaları bütünleyebilir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Agamben, Giorgio. *Açıklık: İnsan ve Hayvan*. Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu. Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Batukan, Can. "Heidegger ve Deleuze'de Hayvan Sorusuna Giriş". *Cogito*, Sayı. 80, Bahar 2015, 70-86.
- Berger, John. "Why Look at Animals?" *About Looking*. Random House, 1980.
- Calarco, Matthew. *Thinking Through Animals: Identity, Difference, Indistinction*. Stanford University Press, 2015.
- . *Zoographies: The Question Of The Animal From Heidegger To Derrida*. Columbia University Press, 2008.
- Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. A John Wiley & Sons, Ltd. Publication, 2013.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Çev. Brian Massumi. University of Minnesota Press, 1987.
- . *Kafka Minör: Bir Edebiyat İçin*. Çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden. Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Derrida, Jacques. "An Interview with Jacques Derrida on the Limits of Digestion". e-flux, <http://www.e-flux.com/journal/02/68495/an-interview-with-jacques-derrida-on-the-limits-of-digestion>. Son erişim: 10 Haziran 2017.

- . "Eating Well' or the Calculation of the Subject". *In Points...: Interviews, 1974-1994*. Çev. Peter Connor ve Avital Ronnel. Stanford University Press, 1995.
- . *The Animal That Therefore I Am*. Haz. Marie-Louise Mallet. Çev. David Wills. Fordham University Press, 2008.
- Direk, Zeynep. "Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida'da Öteki". *Cogito*, Sayı. 80, Bahar 2015, 243-274.
- Eco, Umberto. *Yorum Ve Aşırı Yorum*. Haz. Stefan Collini. Çev. Kemal Atakay. Can Yayınları, 2003.
- Erdem, Servet. "Karasu Metinlerini iki'den okumak". *İzafi Dergisi*. Sayı 12, 2013, 56-58.
- Ertuğrul, Tacettin. "Jacques Derrida: 'Hayvan' Meselesini İnsan-Hayvan İkiliğinin Ötesinde Düşünmek". *Cogito*, Sayı. 80, Bahar 2015, 174-196.
- Giblet, Rod. *The Body of Nature and Culture*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Gürbilek, Nurdan. "Büyümenin Tarihi". *Ev ödevi: Denemeler*. Metis Yayınları, 2016.
- Haraway, Donna Jeanne. *When Species Meet*. University of Minnesota Press, 2008.
- İleri, Cem. *Yazının Da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması*. Metis Yayınları, 2007.
- Karasu, Bilge. *Altı Ay Bir Güz*. Metis Yayınları, 2015.
- . "Bir Hayvanla Yaşamak". *Kılavuz*. Metis Yayınları, 2015.
- . "Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin". *Kısmet Büfesi*. Metis Yayınları, 2016.
- . "Cinayetin Azı Çoğu". *Kılavuz*. Metis Yayınları, 2015.
- . *Göçmüş Kediler Bahçesi*. Metis Yayınları, 2010.
- . "Kısmet Büfesi". *Kısmet Büfesi*. Metis Yayınları, 2016.
- . *Narla İncire Gazel*. Metis Yayınları, 2009.

- . *Ne kitapsız, Ne Kedisiz*. Metis Yayınları, 2015.
- . *Öteki Metinler*. Haz. Füsun Akatlı. Metis Yayınları, 2010.
- . “Söyleşi: Bitmemiş Bir Konuşmadan”. *Bilge Karasu Aramızda*. Haz. Füsun Akatlı ve Müge Gürsoy Sökmen. Metis Yayınları, 1997.
- . *Susanlar*. Haz. Serdar Soydan. Metis, 2009.
- Keskin, Ender. “Hayvan ve Ses, Ses ve Söz Arasında”. *Bilge Karasu’yu Okumak*. Haz. Doğan Yaşat. Metis Yayınları, 2013.
- Koyuncu, Emre. “İktidar ve Hayvanlar: Hayvan Meselesini Foucault ile Düşünmek”. *Cogito*, Sayı. 80, Bahar 2015, 86–98.
- Lippit, Akira Mizuta. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. University of Minnesota Press, 2010.
- Oliver, Kelly. *Earth and World: Philosophy After the Apollo Missions*. Columbia University Press, 2015.
- Savaşır, İskender. “Masalların Yırtılıverdiği Yerden Dostluklara”. *Bilge Karasu Aramızda*. Haz. Füsun Akatlı ve Müge Gürsoy Sökmen. Metis Yayınları, 1997.
- Stivale, Charles J. *Gilles Deleuze’s ABCs: The Folds of Friendship*. The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Şimşon, Elis. “Levinas ve Bobby- Bir Köpeğin Levinas’ın Etiğindeki Rolü”. *Cogito*, Sayı. 80, Bahar 2015, 37–52.
- Türel, Cüneyt. “Bilgesizkısaç”. *Bilge Karasu Aramızda*. Haz. Füsun Akatlı ve Müge Gürsoy Sökmen. Metis Yayınları, 1997.
- Urpeth, James. “Animal Becomings”. *Animal Philosophy: Essential Readings in Continental Thought*. Haz. Amthrew Calarco ve Peter Atterton. Continuum, 2007.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.

Routledge, 2001.

Wolfe, Cary. *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and*

Posthumanist Theory. The University Of Chicago Press, 2003.

---. "Human, All Too Human: 'Animal Studies' and the Humanities". *PMLA*. Sayı.

124/2 Mart 2009, 564–575.

---. *What Is Posthumanism?*. University of Minnesota Press, 2010.

Yeşil, Sinem. "Bilge Karasu Yazınında 'Yerin Ruh'u: Göçmüş Kediler Bahçesi'nin

Anlatı Dünyaları". Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü

[Yayınlanmamış] Yüksek Lisans Tezi, 2015.

ÖZGEÇMİŞ

Adem Gergöy Kars'ın Esenyazı köyünde doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 2011 yılında Kocaeli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 2013 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde başladığı yüksek lisans öğrenimini bu tez çalışması ile tamamladı.