

Antropomorfizmin Anlamı, Karşılaşmaların Encamı: 1950 Kuşağı Öykülerinde İnsan-Dışı Hayvanlar (Animot)*

The Meaning of Anthropomorphism, Encountering Their End:
Non-Human Animals (Animot) in the Generation of 1950 Short Stories

MEHMET ŞAMİL DAYANÇ

Boğaziçi Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi
(samildayanc@gmail.com), ORCID: 0000-0002-2771-4228.
Geliş Tarihi: 11.03.2021. Kabul Tarihi: 19.05.2021.

“ ” Dayanç, Mehmet Şamil. “Antropomorfizmin Anlamı, Karşılaşmaların Encamı: 1950 Kuşağı Öykülerinde İnsan-Dışı Hayvanlar (Animot).” *Zemin*, s. 1 (2021): 118-157.

* Matthew Calarco'nun deyimiyle animot, “Jacques Derrida tarafından hayvan çeşitliliğinin yanı sıra hayvanların dille ilişkisinin karmaşık ve belirsiz doğasını vurgulamak için icat edilen bir neolojizmdir” (2021, 13). Ayrıntılı bilgi için bkz. Matthew R. Calarco, “Animot,” *Animal Studies The Key Concepts*, (Londra ve New York: Routledge, 2021), 13-15. Tacettin Ertuğrul ise kavramı açıklamak için Derrida'dan şu satırları aktarır: “insandan bir tek bölünmez sınırla ayrılmış olan tekil topluluk ismi halinde bir Hayvan yoktur. Düşünmemiz gereken şey ‘canlı’ların varlığıdur ve onların çoğulluklarının basitçe insanla karşılaştırılmış tek bir hayvanlık figürü içinde toplanmasına izin veremeyiz” (2015, 178). Ayrıntılı bilgi için bkz. Tacettin Ertuğrul, “Jacques Derrida: ‘Hayvan’ Meselesini İnsan- Hayvan İkiliğinin Ötesinde Düşünmek,” *Cogito*, s. 80 (2015): 174-196. Burada da ben, “heterojen yapılar”ı ve “sınırlar çokluğu”nu vurgulamak, öykülerin de kendi tekillikleriyle tebellür ettiğinin altını çizmek amacıyla “animot” kavramını kullanıyorum.

Özet: Modern Türkçe edebiyatta 1950 kuşağı bir yandan bir kırılmaya işaret ederken öte yandan bünyesinde birtakım benzerlikler/örüntüler barındırması açısından kuşak adlandırmasına dahil edilir. 1950 kuşağının öykü hattındaki benzerliklerinden/örüntülerinden birini de insan-dışı hayvanların varoluşları oluşturur. Konuşan, düşünen, eyleyen hayvanlarla birlikte insanın bakışı neticesinde odaklanılan, anlamlandırılmayan, ele avuca sığmayan hayvanlar antropomorfizm bağlamında olay örgülerinde kendilerine yer bulurlar. İmkân ve sınırlarıyla birlikte antropomorfizm, insan-hayvan ikili zıtlığını sorunsallaştırarak sınır hâllerine işaret edebileceği gibi insan-merkezci ön kabullerle yarılmanın kesifleştirilmesine de yol açabilir. Sınırlar ve ikili zıtlıklar arasında salınan antropomorfizmin öykülerdeki kullanılış şekli ise etik ve estetik tartışmaları beraberinde getirecektir. Bu noktada, “türler arası anlatının yabancılaştırıcı etkisi nasıl gerçekleşir” ve “yüz yüze gelmek/bakışmak nasıl bir açılma sağlar” soruları merkezde olmak üzere bu yazıda eleştirel hayvan çalışmalarının sunduğu bakış açılarından yararlanarak, yakın okumalara da başvurmak suretiyle etik ve estetik bir tartışma yürütülecektir.

Anahtar Kelimeler: 1950 Kuşağı Öykücülüğü, Eleştirel Hayvan Çalışmaları, Antropomorfizm, İnsan-Merkezcilik, Türler Arası Anlatı, Yüz.

Abstract: While the generation of 1950 in modern Turkish literature indicates a break on the one hand, it is included in the generation terminology as it contains some similarities/patterns on the other. Animal existences constitute one of the patterns in the storyline of the 1950 generation. Animals that talk, think, and act, as well as animals that cannot be interpreted and restrained as a result of the human gaze, find their place in the plot within the context of anthropomorphism. Anthropomorphism, with its possibilities and limitations, can point to limits by problematizing the human-animal binary opposition. It can also make clearer the dichotomy of anthropomorphic assumptions. The use of anthropomorphism, which oscillates between boundaries and binary oppositions in stories, brings along with it discussions of ethics and aesthetics. On this point, with central questions like “How does the alienating effect of the inter-species narrative arise?” and “What kind of opening can confrontation / a mutual gaze provide?” this article opens up a discussion on ethics and aesthetics by drawing on perspectives offered by critical animal studies and through close readings.

Keywords: 1950 Generation Storytelling, Critical Animal Studies, Anthropomorphism, Anthropocentrism, Interspecies Narrative, Face.

Kuşak çalışmaları, özellikle edebiyat tarihlerinin yazımında süreklilikleri, evrimleri ve kopuşları belirleme açısından kurucu bir pozisyonadır. Bir yanda tevarüs edilen bir gelenekten söz etmek mümkünken öte yanda bireysel yetileri göstermek suretiyle sürekliliklerin akamete uğratılması söz konusudur. Buna ek olarak, geleneğin köklü bir reddiyesine dayanan kopuşlar ise yıkıcı olduğu kadar bünyelerinde birtakım benzerlikler barındırmaları yönüyle kuşak adlandırmasına dahil edilir. Astrid Erll’in edebiyat tarihini merkeze alarak bahsettiği kuşak, iki parçalı bir kavram olup ilki eşsüremlî bir kimliğe işaret ederken ikincisi artsüremlî/soybilimsel bir noktada konumlanır.¹ Erll’in kuşak kavramını konumlandırışı hem belirli bir tarihsellikteki örüntülerden yola çıkarak yapılacak okumanın önünü açarken hem de kırılma/kopuş (*rupture*) bazlı bir okumaya da olanak sağlar. Bu yazının temel çıkış noktası da bir yandan 1950 kuşağı öykücülüğü bağlamında insan-dışı hayvanların mevcudiyetlerinin hemen her yazarın eserinde olması açısından bir kırılma anı olduğunu vurgulamakken öte yandan tekrar hâline gelen hayvan varoluşlarının anlamlarını yakın okumalar yaparak çözümlemektir.²

Kuşak çalışmalarından müllhem kurduğum bu zemin güzergâhımın başlangıç anında 1950 kuşağı öykücülüğü açısından konum belirleme işlevi görecektir. *Adam Öykü* dergisinin Temmuz-Ağustos 2004 tarihli sayısının başlığı “Edebiyatımızda 1950 Kuşağı” olup sayının bünyesinde kuşağın hemen her yazarı bulunmaktadır. İlk yazı Feridun Andaç’ın olup bu yazıda Adnan Özyalçiner’den şöyle bir alıntı yapılır: “Bir önceki kuşağın yazdıklarına karşı çıkışla başladı her şey. Gerçeği ele alışlarındaki yüzeyselliğe, basmakalıp bir anlatıma, alışılmış şeyleri yinelemelerine karşıydık. Hem yaşamda hem edebiyatta insanı köleleştiren alışkanlıklara başkaldırmıştık. 1950 Kuşağı gerçekte bir başkaldırı kuşağıdır”.³ Daha ilk yazıda mevcut olan başkaldırı vurgusu diğer yazarlarca da farklı kelimelerle dile getirilir.⁴ *Kabuğunu Kıran Hikâye* adlı çalışmasında Jale Özata Dirlikyapan

1 Astrid Erll, “Generation In Literary History: Three Constellation of Generationality, Genealogy and Memory,” *New Literary History*, s. 45 (2014): 387-388.

2 1950 kuşağı öykücülüğünde tekrarlanan hayvan varoluşlarını vurgulayarak eleştirel hayvan çalışmalarından da yararlanan bir okuma için bkz. Fatih Altuğ, “Anlam Pireleri: 1950’lerin Modernist Öykülerinde Hayvan ve Varoluş,” *Metafor*, s. 3 (2018): 78-101.

3 Feridun Andaç, “Bir Kuşağı Adlandırmak,” *Adam Öykü*, s. 53 (2004): 7.

4 Soruşturma dosyasına geçildiğinde Nezihe Meriç, 1940 kuşağının Cumhuriyet’in getirdiği

da yukarıda belirtilen duruma paralel olarak 1950 kuşağı bağlamında şu tespiti yapar: "Gelenekselleşmiş ve klasikleşmiş olana yönelik tepki ilk kez bu kadar yaygınlaşmış, bu yaygınlaşma hem içerik hem de biçim açısından 'yeni' denebilecek edebi ürünlerin ve bu yeniliğe yönelik verimli tartışmaların artmasında kendini göstermiştir".⁵ Dirlikyapan'ın belirttiği husustan da anlaşılabilir ki 1950'lerin edebiyat ortamında geleneğe karşı bireysel yeti talebi yeni örüntülerin oluşmasına ön ayak olur. Dirlikyapan'ın, kitabının "Yeni Öykücülüğün İçerik ve Biçim Öğeleri" kısmında tespit ettiği üzere 1950 kuşağı öykücülüğü açısından sıkça karşılaşılan temalar; anlamsızlık, hiçlik, sıkıntı, bunalım, huzursuzluk, saldırganlık, öldürme isteği, suç, intihar, cinsellik, gerçeküstü ve absürt gibi başlıkların öykülerin insan-merkezci bir perspektiften yola çıkılarak ele alınması, öykülerde sıklıkla kendine yer bulan hayvanların varoluşunun göz ardı edilmesine yahut hayvan çalışmaları bağlamında sorunsallaştırma alanlarının açıl[a]mamasına yol açar. Örneğin, Demir Özlü'nün "Karabasan" öyküsünde böcekler, Ferit Edgü'nün "Odada" öyküsünde fareler tecessüm etmiş varlıklar olmaları göz ardı edilerek simgesel unsurlar olarak değerlendirilir. Dirlikyapan'ın deyişiyle "Evlere saran ya da aniden ortaya çıkan ve *varoluşsal tedirginliğin simgesel bir ifadesi olan böcekler ve fareler*, Orhan Duru, Ferit Edgü ve Leylâ Erbil'in öykülerinde karşımıza çıkar" (vurgu bana ait).⁶ Müellifin belirttiği üzere "Fareler, evin içinde yalnızken bile

değerlerle birlikte sürdürmekte olduğu coşkusuna karşın, 1950 kuşağıyla birlikte "bu değerlerin ucundan kıyısından, orasından burasından verilmeye çalışılan ödüllere karşı duyulan, bir hırsın, bir başkaldırmanın, bir karşı koymak, durdurmak isteminin getirdiği coşku gelir" (2004, 25) yorumunu yaparken Leylâ Erbil, "Gelenekten kopuş kuşağıdır bizimkisi" (2004, 31) demektedir. Adnan Özyalçınar, "1950 Kuşağı yazarları, siyasal, toplumsal baskılarla edebiyatın basmakalıp gerçekliğine, tekdüze anlatımına karşı çıkmışlardır" (2004, 35) deyip eklemektedir: "Siyasi iktidarlar çatışmaya girdikleri gibi edebiyattaki yozlaşmış saydıkları iktidarlar da çatışarak kendilerine yer açmaya çalışmışlardır" (2004, 5). Demir Özlü 1950 kuşağıyla ilgili olarak "Başkaldırıcıydı, eleştireldi, anarşizandı. 'Alaturka' (geleneksel) niteliklerden sınırlıydı" (2004, 42) tespitini yaparken Erdal Öz ise kuşak adına kendi zaviyesinden şu şekilde bir pozisyon belirler: "Egemen güçlerin çirkin uygulamalarına karşıydık. Bu tavır, '50 Kuşağı' diye adlandırdığımız kuşağın vazgeçilmez özelliklerinden biri olmuştur" (2004, 43). Ayrıntılı bilgi için bkz. "Edebiyatımızda 1950 Kuşağı," *Adam Öykü*, s. 53 (2004): 5-63.

5 Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* (İstanbul: İletişim, 2013), 173.

6 Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, 120.

kahramanın peşini bırakmayan dış dünyayı, sahtelikleri, baskıları ve kalıplarıyla huzursuz eden toplumsal düzeni simgeler”.⁷ Hayvanlarla karşılaşma anları ve yüz yüze gelme; karakterlerce kedilerin, farelerin ve böceklerin anlamlandırılmayan boyutları; hayvanların aktarılışının somuttan soyuta doğru evirilişi gibi tekrar eden konular etik ve estetik sorgulamalara açılabilirken simgesellik paranteziyle kapatılır. Dahası, bir alt başlık olarak saldırganlık ve öldürme isteği temasına değinilmesine karşın, öldürme isteğinin yalnızca insanlara yönelen bir bağlamda ele alınması, insan-merkezci bir ön kabulün en belirgin örneğidir. “Bilinçli Eğinim I”de böceksiye öldürmek isteyen ve dahi öldüren, “Kediler”de kedilere ait yaşama düzenini bozup ölümlerine sebebiyet veren, “Odada”da fareyi zehirlemek isteyen anlatıcı-karakterler nedense saldırganlık ve öldürme isteği alt başlığının içeriğine dahil edilmezler. Kitapta aktarıldığı üzere saldırganlık ve öldürme istediği yalnızca bir insanın diğer bir insana yönelik hissiyatıyla sınırlıdır. Oldukça kuşatıcı ve nitelikli bir çalışmanın barındırdığı insan-merkezci ön kabuller neredeyse bir örüntü hâline gelen hayvanların varoluşlarının tartışılmasını önler mahiyettedir. Bu noktada bu yazı, birçok öyküde kendine yer bulan hayvanların varoluşlarının anlamlarını tartışma amacı gütmektedir. Fakat bunu yekpare bir elden yapmak yerine öykülerin sunduğu imkânlardan hareketle bölümlendirmeye gitmek daha makul bir yol olacaktır. Bundan dolayı, ilk olarak Yusuf Atılgan’ın “Kümesin Ötesi” ve “Yük” öykülerine hayvanların bir özne olarak konuşması/görmesi açısından antropomorfizm⁸ bağlamında

7 Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, 122.

8 Matthew Calarco antropomorfizmi “insan formunun hayvanlara ve diğer insan-dışı varlıklara atfedilmesi” (2021, 22) olarak aktarırken kavram hakkındaki ihtilaftan da bahseder. Calarco’nun aktardığı üzere birtakım eleştirmenler antropomorfik iddiaların hayvanların iç yaşamlarına erişimimiz olmadığı için doğrulanamayacağını öne sürerken bilişsel etoloji alanında çalışan bazı araştırmacılar ise antropomorfizmin genetik olarak benzer iki tür benzer şekilde hareket ederse test edilebilir hipotezler oluşturmak, hayvan davranışı ve bilişi hakkında makul açıklamalar sağlamak amacıyla eleştirel bir kullanıma açık olduğunu dile getirirler (2021, 23). Ayrıntılı bilgi için bkz. Calarco, “Anthropomorphism,” 22-24. Diğer yandan Nik Taylor ise antropomorfizmin kaçınılmazlığı üzerinde dururken antropo-yorumculuk (*antropo-interpretivism*) kavramını önerir. Antropo-yorumculuğun işaret ettiği üzere insan unsuru diğer insanlar da dahil olmak üzere “diğer”lerini yorumlamaktan bağımsız düşünülemez; dahası yorumlama pratiği insan üstünlüğünü beraberinde getirmek zorunda değildir (2011, 265). Ayrıntılı bilgi için bkz. Nik Taylor, “Anthropomorphism and the Animal Subject,” *Anthropocentrism*, ed. Rob Boddice (Leiden ve

bakılacak; bununla birlikte antropomorfizmin insan-merkezciliğe doğrudan yol açıp açmayacağı sorunsalı tartışılacaktır. Sonrasında Leylâ Erbil'in "Bilinçli Eğinim I", Onat Kutlar'ın "Kediler" ve Ferit Edgü'nün "I. Kaçkın/ Öndeyiş" öyküleri, hayvanlarla karşılaşma anları, yüz yüze gelme hâlleri, yüzün anlamı ve öldürme isteği gibi konular ışığında konumlandırılacaktır. Bir yandan tüm bu tartışmalar bir kuşağa eleştirel hayvan çalışmalarının açtığı kapılarla birlikte bakma imkânı sağlamakta; öte yandan 1950 kuşağı öykücülüğünü insan-merkezci ön kabullerin dışından okuma önerilerinde bulunmaktadır.

Antropomorfizmi İnsan-Merkezcilikten Ayırıştırmanın Yolu, Türler Arası Anlatının Potansiyelleri

Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* (Hayvan Dolayısıyla Ben) kitabında banyodan çıktıktan sonra çıplak bir şekilde kedisiyle karşılaşmasının ardından "utanç duygusu" bağlamında bir analiz yapmaya başlar. Derrida'nın deyimiyle yalnızca insanlar bedenlerini ve bununla birlikte cinsiyetlerini örterler; "utanç" deneyimini adlandırmak zorunda olanlar yalnızca insanlardır. Başka bir deyişle, "hayvanlar çıplak oldukları için, kendi çıplaklıklarını hissetmediklerinden, çıplak değildir; [onlar] çıplak oldukları için çıplak olmayacaklardır".⁹ Utanç duygusundan hareketle Derrida'nın bu zemini kurarken vurguladığı temel husus, "gerçek bir kedi"den bahsediyor oluşudur; "Mitlerimize, fabllarımıza, edebiyatımıza işaret eden alegorik bir kediden değil",¹⁰ tecessüm etmiş bir kediden bahsediyordur Derrida. Tıpkı Derrida gibi, J. M. Coetzee'nin ünlü "kurgusal romancısı" Elizabeth Costello da *The Lives of Animals*'ın (Hayvanların Hayatları) girişinde Kafka'nın "A Report to An Academy" (Akademi İçin Bir Rapor) öyküsüne referans vererek Kızıl Peter gibi hissettiğini dile getirir ve ardından şöyle der: "Kızıl Peter gibi hissettiğimi söylememin nedeni ironi değil. Söylediğimi kastediyorum".¹¹ İlerleyen satırlarda da Costello, eğer Kafka öyküsünde bir maymundan bahsediyorsa burada sembolik yahut mecazi bir anlamlandır-

Boston: Brill, 2011), 265-283. Bir nevi bu yazı da 1950 kuşağı öykülerinin sunduğu bakış açılarıyla birlikte "imkân ve sınırlarıyla antropomorfizm" tartışması yürütmekte, antropomorfizmin doğrudan antroposantrizme açılmak zorunda olup olmadığı sorusunun peşinden gitmektedir.

⁹ Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, çev. David Wills (New York: Fordham, 2008), 4-5.

¹⁰ Derrida, *The Animal That*, 6.

¹¹ John Micheal Coetzee, *The Lives of Animals* (Princeton: Princeton University, 1999), 18.

maya gitmeyeceğini dile getirir. Ardından Costello maymun ile kendisini bir arada ele alarak yaralanabilirlik (*vulnerability*) üzerinden bir tartışma açar. Hem Derrida'nın hem de Coetzee'nin metinlerindeki temel vurgu, hayvanları insan duygu ve düşüncelerinin birer vekilleri olarak okumak yerine onları tecessüm etmiş varlıklar olarak görme tercihidir. Hayallerin, bilinçdışının, alter egonun soyut hayvanları yoktur bu metinlerde. Söylenenin kastedildiği, insan-merkezci alandan kaçınmaya çalışan; bizzat bu zeminden hareketle hayvanların konumlanışını tartışan anlatılardır bunlar. Bu kısımda da hayvanlar, insanların duygulanım alanlarının vekilleri olarak değil, gündelik hayat pratiklerinde tecessüm etmiş varlıklar olarak ele alınacaktır.

Thomas Nagel, "What is it Like to be a Bat?" (Yarasa Olmak Nasıl Bir Şeydir?) başlıklı yazısında bir insanın hayvan dünyasını tahayyül etmesinin olanaklarını tartışır. Nagel, "Bilinç, zihin-beden problemini gerçekten ele avuca sığmaz kılar"¹² derken son dönemdeki indirgemeci dalga öforisinin (*euphoria*) birçok zihinsel olgu ve kavram üreterek bir çeşit materyalizmin, psikolojik kimliğin veya indirgemenin olasılığını tasarladığını belirtir. Kurduğu bu zeminden hareketle indirgemeci bakışlara karşı Nagel'in temel vurgusu, hayvanların yaşamlarının birbirinden farklı pek çok düzlemi olduğu; bunun "deneyimin öznel karakteristiği"¹³ olarak değerlendirilmesi gerektiği; tam da bu nedenle tipik insan davranışlarından yola çıkarak indirgemeci bir şekilde hayvan davranışlarının analiz edilemeyeceğidir. Tekillik, biriciklik, kendine özgülük vurgularından hareketle yarasa örneğinden yola çıkan Nagel, ki burada filogenetik olarak ağacın alt dallarına yolculuk etmediğini çünkü hayvanların deneyimi noktasında insanları "şüphe"ye düşürmek istemediğini vurgular, şöyle der: "Ben bir yarasa için yarasa olmanın ne demek olduğunu bilmek istiyorum. Yine de bunu hayal etmeyi denersem kendi zihnimin kaynaklarınca sınırlandırılırım, bu kaynaklar görevini yerine getirme noktasında elverişsizdir".¹⁴ Nagel için "yarasa için yarasa olma"nın ne demek olduğunu bilme talebi, en fazla yarasanın davrandığı gibi davranmanın ne demek olduğunu bilme noktasına erişebilir. Bu bakış açısından anlaşılabilir ki bir insanın hayvan deneyimini tahayyül etmesi, o deneyimlerin insan bakışıyla değerlendirilmesini, başka bir deyişle antropomorfizmi bera-

12 Thomas Nagel, "What Is It Like To Be a Bat," *Philosophical Review*, s. 83 (1974): 435.

13 Nagel, "What Is It," 436.

14 Nagel, "What Is It," 439.

berinde getirecektir. Peki, Nagel'in açtığı yoldan hareketle sormak gerekirse antropomorfizm doğrudan bir insan-merkezliği beraberinde mi getirmektedir?

Başka Bir Antropomorfizmin İmkânı: Salınan İnsan-Hayvanlar

Gerek "Kümesin Ötesi" gerekse "Yük" öykülerinde iç anlatıcılar mevcutken bakış açıları tavuk ("Kümesin Ötesi") ve kırlangıç ("Yük") tarafından sağlanır. "Kümesin Ötesi" öyküsünde anlatıcı-tavuk kendini bildi bileli öteki dört tavuk ve bir horozla daracak avluda yaşadığını belirtirken "gündelik hayat pratikleri"nin ve "içsel"liğinin aktarımıyla kendini sunar. Temel olarak kümes günde iki üç kez açılır, genç bir kadın tavuklara ve horoza yem atar, akşamları ise tavuklar ve horoz yeniden kümese kapatılır. Bütün bu döngüsellik içinde anlatıcı-tavüğün pozisyonu merak üzerinden şekillenir: "Merak ediyorum bu uzak horozları. Nasıllar, neredeler, bu duvarların ardında ne var? Bütün gün içimde hep bu merak öteki tavuklarla kavga ediyorum".¹⁵ Merak eden ve ötelere hayal eden anlatıcı-tavüğün antropomorfizm açısından ayrıt ediciliği "kimliği"nin muğlaklığından kaynaklanır. Demem o ki öyküde basitçe insan özelliklerinin, duygularının, düşüncelerinin, niyetlerinin tavuğa giydirilmesi söz konusu değildir. Bir yandan kümese yem veren kadının konuşmalarını anlayıp buna uygun tepkiler veren tavuk öte yandan "dile gelip" kadınla konuşamaz. İdrak eden fakat kadınla konuşamayan tavuk aynı zamanda diğer tavuklarla gıdaklayarak iletişim kurmakta; hatta horozun "Kadının avucundan yem yedin diye kendini bir bok mu sanıyorsun?"¹⁶ serzenişine maruz kalmaktadır. Dahası, bir içselliğe sahip olup "Bu güvensizlik, bu yürek çarpıntısı neden bilmem?"¹⁷ şeklinde sorgulama alanları açan anlatıcı-tavuk, bununla birlikte adamın avluya gelip "Keselim şu mendeburları" demesine bir anlam veremeyip "Şu kesmek dediği neydi acaba? Kanatlarımızı mı kesecekler?"¹⁸ demektedir. Başka bir deyişle, anlatıcı-tavuk, tecrübe ettiklerinden hareketle insanları anlayan fakat onlarla konuşamayan; eylemediği edimlerin söz dağarcığını yakalayamayan, ancak iç muhakemeleri sürekli çalışan bir sınır hâline işaret etmektedir. Anlatıcı-tavuk açısından sapma anı ise kümesin üstüne atlayıp kümesin üstünden de dama çıkmasıyla gerçekleş-

15 Yusuf Atılgan, "Kümesin Ötesi," *Bütün Öyküleri* (İstanbul: YKY, 2002), 33.

16 Atılgan, "Kümesin Ötesi," 34.

17 Atılgan, "Kümesin Ötesi," 34.

18 Atılgan, "Kümesin Ötesi," 34-35.

şir. Yaşadığı macera sonucu bir köpek saldırısına maruz kalıp kadın tarafından yakalansa da şöyle demektedir tavuk: “Bizim yaşadığımızdan çok daha büyük bir avlu göründü gözlerime”.¹⁹ Bu tecrübe tavuk açısından kendi sınırlarını düşünmesine sebebiyet verdiği gibi artık tek bir hissiyatla doludur o: “Duvarların ardında, o uçsuz bucaksız dünyada daha iyi tavuklar arasında, daha anlayışlı horozlarla geçecek günlerin özlemiyle doluyum”.²⁰ Potansiyel tüm tehlikelere karşı tavuk için amaç; kaçmaya, imkânlara, olası başka bir hâle doğru hareket etmek, mevcut sınırlarını aşmaktır. Peki, Nagel’in çizgisinden hareketle sormak gerekirse bu öyküde antropomorfizm bir insan-merkezçiliğe mi yol açmaktadır? Victor Şklovski’nin “Bir Teknik Olarak Sanat” başlıklı makalesinden hareketle bu hattı takip etmek istiyorum.

Victor Şklovski, algıların otomatikleşmesi durumundan hareketle söze şu şekilde başlar: “Algılaşmanın genel kurallarını incelemeye başlayınca, algının bir alışkanlık haline geldiğinde otomatikleştiğini görürüz”;²¹ otomatikleşmiş algı motifinden yola çıkarak da ekler: “Sanatın amacı nesnelere bilindikleri gibi değil de, algılandıkları gibi duyumlamamızı sağlamaktır. Sanatın tekniği nesnelere karşı ‘alışkanlığı kırma’, algıyı güçleştirme, algıyı uzatma tekniğidir, çünkü algı süreci başlı başına estetik bir amaçtır”.²² Şklovski bu satırların ardından Tolstoy’un “Kholstomer” öyküsünde anlatıcının at olması üzerinden bir alışkanlığı kırma örneği verir. Şklovski’nin bu yazısından yola çıkarak pek tabii hümanist bir okuma hattından devam etmek mümkünse de benim burada vurgum, alışkanlığı kırma, algıyı güçleştirme ve algıyı uzatma tekniklerinin nasıl cereyan ettiklerine odaklanıyor. Şöyle ki halihazırda birinci tekil şahsın içselliğini sorgulayan bir tavuk olması üzerinden bir alışkanlığı kırma durumu gerçekleşirken tavuğun ikircikli tutumu algıyı güçleştirmekte ve dahi uzatmaktadır. Kimdir bu anlatıcı, eylemediklerine aşına olmayan, insanlarla konuşma yetisine sahip bir pozisyonda bulunmayan bir tavuk mu, yoksa deneyimledikleri üzerinden insanların söz dağarcığını kavrayan, içselliğe doğru açılan bir sınır hâli, bir oluş mu? İşte bu sorular, alışkanlığı kırma, algıyı güçleştirme ve algıyı uzatma tekniklerinin sınırların

19 Atılğan, “Kümesin Ötesi,” 35.

20 Atılğan, “Kümesin Ötesi,” 36.

21 Victor Şklovski, “Bir Teknik Olarak Sanat,” çev. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy, *Defter*, s. 5 (1988): 181.

22 Şklovski, “Bir Teknik,” 182.

muğlaklığı üzerinden işlemesine sebebiyet vermekte, öyküdeki antropomorfizmin insan-merkezçiliğe yol açmasının aksine muhatabını insan-hayvan ikili zıtlığından kurtarmaktadır. Mark Payne'in *The Animal Part*'ta (Hayvan Tarafı) belirttiği üzere Nagel'in yarasaların deneyimlerini algılayabilme noktasında ortaya attığı imkânsızlık iddiası başarılı ve başarısız imgelem arasındaki çelişkiye dayanır. "Empatik imgelem" bu açıdan yarasalar gibi hayvanlar hakkında düşünmenin daha az antroposantrik yollarını açabilir.²³ Başka bir deyişle, Payne'in açtığı pozisyon da gösteriyor ki antropomorfizmi doğrudan antroposantrizmle²⁴ eşleştirmek var olan ön kabulleri onaylamak anlamına gelecektir. Dahası Payne, J.M. Coetzee'nin Elizabeth Costello karakteri üzerinden Nagel'a karşı dillendirdiği iki eleştiriyi de şu şekilde aktarır: "İlk olarak Nagel, yarasa yaşamını deneyimleyebilmek için bir yarasanın duyuşal donanımına ihtiyacımız olduğunu söylerken yanılır. Yaşayan bir yarasa olmak, tıpkı canlı bir insan olmak gibi 'varlık dolu olmak'tır. Diğer bir deyişle, 'tamamen yarasa olmak tamamen insan olmak gibidir.'"²⁵ Başka bir deyişle bir insanın yarasanın duyuşal donanımına sahip olma ihtimali olmadığı gibi herhangi başka bir insanın duyuşal donanımına sahip olma olasılığı da söz konusu değildir. Mark Payne'in açtığı patikadan gidilecek olursa anlaşılabilir ki herhangi bir şeyi hayal etme sorunu hayal edilecek öznedede değil, hayal edecek öznededir. Odaklanılması gereken nokta empatik imgeleme açık olup olunmadığıdır. Diğer yandan Payne'in Costello'dan hareketle aktardığı ikinci itiraz ise şudur: "İnsan olmak, bir yarasanın hayatını hayal etmekten daha fazla

23 Mark Payne, *The Animal Part Human and Other Animals in Poetic Imagination* (Chicago: University of Chicago, 2010), 14.

24 Kimi zaman "insan-merkezçilik" kimi zaman da "antroposantrizm" olarak kullandığım kavramı Matthew Calarco şu şekilde aktarıyor: "Antroposantrizm, insanların (hayvanlara ve diğer insan-dışı varlıklara karşıt olarak) etik, politik, yasal ve varoluşsal konularda büyük bir öneme sahip olduğu görüşüdür. İnsan-merkezçilik birçok kültürde mevcutken, Batı geleneğinde özellikle güçlü bir rol oynar ve tarihsel olarak Antik Yunan'a kadar uzanan metinlerde ve uygulamalarda belirgin bir şekilde yer alır" (2021, 18). Calarco, antroposantrizmi şu beş temel karakteristikle özetler: "(1) insanın istisnailiğine narsisistik bir odaklanma; (2) insan-hayvan farklılıklarının ikiliklerle açıklanması; (3) insanları hayvanlara ve diğer insan-dışı varlıklara göre sıralayan güçlü bir ahlâki hiyerarşi; (4) belirli popülasyonları insanlıktan çıkarma/ insanlıktan çıkarma eğilimi ve (5) tamamen insan [*fully human*] olarak kabul edilen varlıkları korumayı ve onlara ayrıcalık vermeyi amaçlayan kurumlar" (2021, 18). Ayrıntılı bilgi için bkz. Calarco, "Anthropocentrism," 18-20.

25 Payne, *The Animal Part*, 14-15.

betimleyici bir sorumluluk talebiyle, yaklaşılamayan hayal gücü eylemlerine her an dahil olmaktır.”²⁶ Dahası, “Napolyon’un, Emma Bovary’nin yahut ölü ve uzak akrabalarımızın yaşamlarını hayal ederken hayvanların yaşamlarını hayal edebileceğimizi inkar etmek, insan olmanın ne olduğunu inkar etmek demektir.”²⁷ Bu nedenle “Kümesin Ötesi” öyküsündeki tavuğun muğlak, ikircikli, ele avuca gelmeyen pozisyonu alışkanlıkları da kırmak suretiyle hatların kesifliğine yönelik sorgulama alanları açmaktadır. Derek Ryan’ın *Hayvan Kuramı*’nda da belirttiği üzere, “İnsanın hayal etme girişimlerine dair duyulan şüpheyle kaybedilecek olanlar, kazanılacak olanlardan daha fazladır”.²⁸ Şimdi de açılan potansiyellerden hareket ederek “Yük” öyküsüne geçelim.

“Yük” öyküsünde konuşan ve gören bir kırlangıçtır. Tıpkı “Kümesin Ötesi” öyküsünde de mevcut olduğu gibi burada da anlatıcı öteleri, potansiyelleri tahayyül etmektedir. “Bir yaştan sonra duymadığım bir kıpırtı vardı içimde; yeni bir yaşam, bir serüven kıpırtısı”²⁹ diyen anlatıcı-kırlangıç göç zamanlarını anlatır; göz alabildiğine kalabalık olan ortamda, kırlangıçlar deniz kıyısında toplanmış vaziyettedir. Anlatıcı-kırlangıç dört günlük eşyle güneye gitmektedir. “Kümesin Ötesi” öyküsünde insanları anlayan ve onlarla konuşamayan bir “sınır hâli”nin ayrıntıları sunulurken “Yük” öyküsünde muğlaklık, ikircim, müphemiyet gibi konular yerini “hem... hem de” kalıbına bırakır. “Hem... hem de” kalıbıyla, anlatıcı-kırlangıcın, hem kendini açarken insanların da tecrübe ettiği deneyim alanını aktarması hem de kendine ait bir eylerlik alanı sunması sağlanır. Örneğin şöyle der anlatıcı-kırlangıç: “Sevişirdik. Zamanı geldiğinde her gün her gece sevişirdik. Ayaklarını sımsıkı basardı yere, kuyruğunu kaldırır, bırakırdı kendini, boynunu öper ısırırdım, uzun uzun bağıra bağıra yapardık bu işi”.³⁰ Bu cümlelerden yola çıkarak hem insanlar ve insan-dışı hayvanlar açısından sevişme deneyimi hakkında bir ortaklıktan söz etmek mümkünken hem de erkek ve dişi kırlangıcın sevişmesine dair bir öznel deneyim alanına tanıklık etme durumu söz konusudur. Öykü bir yandan insanlar ve hayvanlar adına bir ortak kümeye işaret ederken öte yandan kırlangıçlık deneyimine dair bir alan açmaktadır. Anlatıcı-

26 Payne, *The Animal Part*, 15.

27 Payne, *The Animal Part*, 15.

28 Ryan, *Hayvan Kuramı*, 65.

29 Atılgan, “Yük,” 51.

30 Atılgan, “Yük,” 52.

kırlangıç bir yandan “Geleneklerimiz sağlamdır”, “Kalabalık istemiyordum”³¹ gibi söylemleriyle birlikte, heyecana, yüzüzlüğe, gururun okşanmasına dair aktarımlarda bulunurken diğer yandan “Uzaktan o bildik hışırtı duyuldu; kanat sesleriydi. Havalandık ve deniz üstünde akşama dek sürecek uzun yolculuk başladı. Yeterince yükseldikten sonra güneye yöneldik”³² gibi bir insanın kendi tekilliğiyle tecrübe edemeyeceği uçmak, uçarken gözlemlemek ve bunu bizzat “etiyle bilmek” gibi bir alan açmakta; bu sayede kırlangıçlığa dair tahayyül bir farka işaret etmektedir. Peki bu ne anlam ifade eder? Pek tabii, “Yük” öyküsünde de bir alışkanlığı kırma etkisi vardır; ancak kurulan ortaklık ve fark açısından bu öykü nasıl konumlandırılmalıdır? Derek Ryan’ın Jane Bennett’tan aktardığı üzere “Antropomorfizm, kategorik bölünmelerin ötesindeki benzerlikleri açığa çıkarmak ve ‘doğa’daki maddi biçimler ile ‘kültür’ alanındakiler arasındaki yapısal koşutlukları aydınlatmak suretiyle izopomorfizmleri [eşbiçimlilik] gösterebilir”.³³ Aktarımının ardından ise Ryan şöyle bir toparlayıcı yorumda bulunur: “Antropomorfizm, özenle yaklaşırsa, insan olmayan çoklu faileri kavramsallaştırmak için yararlı bir vasıta sağlayabilir ve süreç içinde ‘dünyanın başına geçmiş insanların narsisizmine karşı gelebilir’”.³⁴ Yukarıda aktardığım biyosantrik bakış açısını verili bir perspektif olarak ele almıyorum, yalnızca antropomorfizmin potansiyelleri düşünüldüğünde Derek Ryan’dan da hareketle şu soruyu sormak istiyorum: Hayvan deneyimlerinin ifade edilme süreçlerini doğrudan antroposantrizm olarak adlandırmak insan-hayvan ikiliğini daha da kesifletmeyecek midir? Dahası, “‘Antropomorfizm’ kelimesini kullanışımız, gerçekte ‘insanla hayvan arasındaki mesafenin aslında o denli geniş olmayabileceği gibi tehlikeli bir ihtimali ortadan kaldırmaya hizmet ediyor olabilir’”.³⁵

Buradan yola çıkıldığında, “Yük” öyküsündeki “hem... hem de” kalıbı, hem insanla hayvan arasındaki mesafenin “o denli geniş” olmayabileceğini gösterirken hem de hayvanların deneyimlerinin kendine özgünlüğünü tahayyül ederek yarılma yahut ikilik zıtlık yerine “empatik imgelem”in önünü açmaktadır. “Yük” öyküsü, bir kırlangıcın deneyimine insan-merkezci bir noktadan bakarak

31 Atılğan, “Yük,” 52.

32 Atılğan, “Yük,” 53.

33 Ryan, *Hayvan Kuramı*, 68.

34 Ryan, *Hayvan Kuramı*, 68-69.

35 Ryan, *Hayvan Kuramı*, 69.

“öteki”nin deneyimine el koymak şeklinde cereyan etmez; hem ortaklık hem de farka odaklanarak antroposantrik olmayan bir antropomorfizmin potansiyellerini ortaya serer. Başka bir deyişle, öykü, ortaklıkları vererek yarılmayı önlerken tahayyülî olarak farkı göstererek insan-dışı bir zihne doğru açılmayı sağlar. Son olarak, tüm bu söylediklerimle ortaklık barındıran Franz Kafka yazınından da yararlanarak gerek sınır hâlini gerekse “hem... hem de” kullanımının işlerliğini olumlayan kavramsal bir öneride bulunmak istiyorum.

“A Report to An Academy” (Akademiye Bir Rapor) ve “Investigations of a Dog” (Bir Köpeğin Araştırmaları) öykülerine yoğun olarak baktığı yazısında Marianne DeKoven, Kafka yazınına iki başlık üzerinden irdeler. Temel olarak dil (*language*) ve akıl (*reason*) üzerinden kurulan insan-hayvan ikili zıtlığını sorunsallaştıran DeKoven şöyle bir çıkış noktasından hareketle güzergâhının zeminini kurar: Kafka, modernist biçimsel özgürlüğün yol açtığı doğrultuda karakterlerin hem insan hem hayvan yahut ne insan ne de hayvan olma salınımı sayesinde realizmin ve fantastiğin tekinsiz iç içe geçişini (*uncanny interpenetration*) kullanır.³⁶ Tekinsiz iç içe geçişi ise DeKoven şu şekilde açıklar: Konvansiyonel olarak sabit, salınımsız bir hayvan anlatısı kurmak yerine Kafka, sürekli salınan insan-hayvan (*oscillating humanimal*) anlatısı kurarak “homo sapiens”in ayırt edici vasıfları olduğu varsayılan, dil ve akıl aracılığıyla altı çizilen ontolojik fark ve üstünlük algısını sorunsallaştırır.³⁷ “A Report to an Academy” öyküsündeki başkarakter olan Kızıl Peter’e bakarak bu hattı biraz daha açmak istiyorum. Anlatıcı-karakter konumunda olan Kızıl Peter, geçmişte maymundur; insanlar tarafından vurularak yakalanıp, bir hücreye kapatılıp, özgürlüğü elinden alındıktan sonra bir “çıkış yolu” aramaya başlar. Kızıl Peter için çıkış yolu, insan olmaktır; akademiye yazdığı raporda da Kızıl Peter insan olma sürecini aktarır. Öykünün hemen başında şöyle der Kızıl Peter: “Geçmişteki maymun hayatıma ilişkin bir rapor hazırlayarak akademiye sunmaya çağırımla bana onur veriyorsunuz”.³⁸ İsmi de vurulduktan/yaralandıktan sonra alan Kızıl Peter, “Hiç şüphesiz o zaman

36 Marianne DeKoven, “Kafka’s Animal Stories: Modernist Form and Interspecies Narrative,” *Creatural Fictions Human-Animal Relationships in Twentieth and Twenty-First Century Literature* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016), 20.

37 DeKoven, “Kafka’s Animal Stories,” 20.

38 Franz Kafka, “A Report to An Academy,” *Selected Short Stories of Franz Kafka*, çev. Willa Muir ve Edwin Muir (New York: The Modern Library, 1993), 168.

maymun olarak hissettiklerimi şimdi ancak insan sözleriyle anlatabileceğim; başka bir deyişle, doğru dürüst dile getiremeyeceğim"³⁹ demektedir, akademiye yazdığı rapor boyunca insan olma isteğini özgürlük amacından ziyade bir çıkış yolu (*way out*) olarak konumlandırmaktadır. İnsanlara benzemenin çekici bir yanı olmadığını dile getiren Kızıl Peter, ısrarla şu vurguyu yapar: "Yine söylüyorum, insanlara öykünmenin benim için cezbedici bir tarafı yoktu; bir çıkış yolu aradığım için öykünmüştüm"⁴⁰ Öykü boyunca sıklıkla tekrarlanan özgürlük ve çıkış yolu arasındaki ayrımı DeKoven ise şu şekilde çözümler: "Bu öyküde özgürlük, insanlar tarafından arzulanan, fakat yalnızca hayvanların sahip olduğu bir konumdur. Kızıl Peter, bir maymun olarak özgürlüğe sahip olduğunun farkında değilken bir özgürlüğe sahiptir. İnsanlaşmasıyla birlikte özgürlük, Kızıl Peter için kalıcı bir kayıptır"⁴¹ Kızıl Peter'in insan olmayı istemesinin nedeni; yaralanması, yakalanması, kapatılmak suretiyle işkenceye maruz bırakılması sonucu bir çıkış yolu aramasından kaynaklanırken insan-hayvan arasındaki salınımı ise öykünün görünmeyeni görünür kıldırmasına hizmet eder. Özgürlük mefhumunun öznesinin müphem oluşu (Kızıl Peter'in insan olma ile özgürlük arasındaki ilişkiye bakışı), maymun geçmişine sahip olmak ile dil aracılığıyla kendini sunmak arasındaki salınım, hem maymun hem de insan olmak veya ne maymun ne de insan olamamak Dekoven'in yazısının başlığında da "türler arası anlatı" (*interspecies narrative*) olarak adlandırılır. Esasen türler arası anlatı kavramı, yukarıda da dile getirdiğim tekinsiz iç içe geçiş, insan-hayvan salınımı kavramlarıyla paralel hareket eder. Buradan yukarıda ele aldığım öykülere tekrar dönerek, türler arası anlatı adlandırmasının "Kümesin Ötesi" ve "Yük" öykülerini de açan bir anahtar hüviyetinde olduğunu belirtmek istiyor; yalnızca salınımların ve tekinsiz iç içe geçişlerin öykülerin tekilliğiyle beraber tecessüm ettiğinin altını çiziyorum. Genel itibarıyla, türler arası anlatı kavramı verili insan-hayvan ayrımına karşı geçişkenliklerin ve ortaklıkların altını çizerken öykülerin tekilliğiyle birtakım açılmaları da beraberinde getirir. Her nasıl ki Kızıl Peter'in yazdığı rapor, insanın özgürlüğü bahsinin yeniden düşünülmesine yol açıp çıkış yolu ile özgürlük arasında bir ayrım yapıyor ve insanların hayvanlar üzerinde kurduğu tahakkümü maruz kalan üzerinden ifşa ediyorsa "Kümesin Ötesi"nde

39 Kafka, "A Report," 169.

40 Kafka, "A Report," 178.

41 DeKoven, "Kafka's Animal Stories," 21.

de tavuk-anlatıcının özellikle dilin kuruculuğu ve iletişimselliği açısından muğlak konumu türler arası anlatıya örnek niteliktedir. “Kümesin Ötesi”ndeki adamın “‘Keselim şu mendeburları’ dedi, ‘Bir çuval buğday yediler, daha bir yumurta yaptıkları yok’”⁴² ifadeleri insan cenahı açısından tavukların neden beslendiklerini gösterirken tavuk-anlatıcının “kesmek”ten kastın ne olduğunu anlayamaması; bununla birlikte tıpkı Kafka’nın araştırmacı köpeği gibi (“Bir Köpeğin Araştırmaları”), bir düşünselliğe sahipçesine, “Duvarların ardında, o uçsuz bucaksız dünyada daha iyi tavuklar arasında, daha anlayışlı horozlarla geçecek günlerin özlemiyle doluyum”⁴³ şeklinde sürekli kendi sınırları üzerinde düşünmesi türler arası anlatı hâlinin en belirgin örneklerindendir. Özetle, Marianne DeKoven’ın vurguladığı, insanın ayırt edici özellikleri olduğu varsayılan dil noktasında da akıl/düşünsellik açısından da “Kümesin Ötesi” öyküsündeki anlatıcı-tavuk, insan-hayvan salınımını performe etmektedir. “Yük” öyküsündeki türler arası anlatı ise salınımını ortaklıklar ve fark üzerinden inşa eder. Dişi ve erkek kuşun sevişmeleri, yarılmanın aksine bir ortak kümeye işaret ederek “tür”leri yakınlaştırırken, kırlangıcın uçma deneyiminin aktarımı ise bir insanın kendi bedenselliğiyle deneyimleyemeyeceği bir edime açılarak farka işaret etmektedir. Tıpkı yukarıda dile getirdiğim gibi “Yük” öyküsündeki türler arası anlatıyı “hem... hem de” kalıbıyla açmak da mümkündür. Hem ortak eyerlik alanları açısından insan-hayvan ayrımının o denli büyük olmadığını gösteren hem de kırlangıcın uçma deneyimine dair ayrık bir söz dağarcığıyla tekillığe ve tikellığe alan açan “Yük” öyküsü benzerlik ve farka işaret ederek türler arası anlatısını icra eder.

Toparlayacak olursam, “Kümesin Ötesi” öyküsündeki ikircikli, muğlak, müphem hâli aktaran anlatıcı-tavuk sınırların düşünülmesine sebebiyet verirken “Yük” öyküsünde “hem... hem de” kalıbının beraberinde getirdiği insanların ve hayvanların deneyimine dair benzerlikler ve farklılıklar, ikili zıtlık yerine empatik imgeleme de başvurmak suretiyle antropomorfizmin insan-merkezci olmayan potansiyellerini mümkün kılar. Antropomorfizmin sınırları yerine potansiyellerini ön plana çıkaran unsur ise “türler arası bir anlatı” tarzının tercih edilmesidir.⁴⁴ Tabii, burada antropomorfizmin doğrudan insan-merkezcilikle eş-

42 Atılğan, “Kümesin Ötesi,” 34.

43 Atılğan, “Kümesin Ötesi,” 36.

44 Antropomorfizmi yapı-faillik tartışması bağlamında okuyan ve antropomorfizmin hayvanlara bir öznellik imkânı bahsettiğini dile getiren bir yazı için bkz. Taylor, “Anthropomorphism and

leştirilmesine karşı potansiyellerin altı çizilmekle beraber, "öteki"nin deneyimine el koyarak, "öteki" hakkında konuşan insan-merkezci bir antropomorfizmin de ayırında olmak gerekir. Demem o ki verili bir kavram olarak antropomorfizmin potansiyellerinden bahsetmiyorum, tam aksine, kavramın verili olarak insan-merkezçiliğe yol açtığını dile getiren bakış açılarına karşı potansiyellerinin/ imkânlarının altını çizmek istiyorum.

Karşılaşmalar, Bakışmalar, Açılmalar: Nasıl Bir Etik, Nasıl Bir Estetik?

Jacques Derrida, yukarıda da andığım *The Animal That Therefore I Am* (Hayvan Dolayısıyla Ben) kitabında banyodan çıktıktan sonra, çıplak bir şekilde dişi bir kedinin bakışlarına yakalanmasının ardından şu cümleleri sarf eder: "Sanki utanmış gibiyimdir; bundan dolayı bu kedinin önünde çıplığımdır; fakat utandığım için de utanırım. Bana geri dönen bir utanç, kendinden utanan bir utanç aynası; aynı zamanda spekül, yersiz, kabul edilemez".⁴⁵ Burada utanan; aynı zamanda utancının anlamını sorgulayan Derrida, tartışmasını çıplaklık alanına taşır. Fakat bu bölüm için Derrida'nın sorduğu şu sorular oldukça kritik bir konumdadır: "Bir hayvan yüzünüze nasıl bakabilir?"⁴⁶; "Esasen bir kediyle yalnız kalınabilir mi? [...] Bu kedi bir üçüncü müdür? Yahut yüz-yüze geline bir düellodaki öteki?"⁴⁷ Sunduğu güzergâhta Derrida'nın sorduğu son sorudaki iki ifadenin altını çizmek istiyorum: "yüz yüze" ve "öteki". Derrida'yı çıplak bir şekilde yakalayan, onunla "yüz yüze" gelen bu kedi bir "öteki" midir? Bu bölümde, genişletmekle birlikte bu sorunun peşinden giderken Derrida'nın da kitap boyunca cevap verdiği Emmanuel Levinas'ın etik anlayışından yararlanacağım. Tabii öncelikle, Onat Kutlar'ın "Kediler", Leylâ Erbil'in "Bilinçli Eğinim I" ve Ferit Edgü'nün "I.Kaçkın/Öndeyiş" öykülerine bakmak gerekiyor.

Gerek Onat Kutlar'ın "Kediler" gerek Leylâ Erbil'in "Bilinçli Eğinim I"

the Animal Subject," 265-283. Yapı-faillik tartışmasına oluş/devenir/becoming perspektifiyle bakmak suretiyle Sevim Burak yazımını birbiriyle durmadan yer değiştiren, birbiriyle karşılaşan, birbirine değen, temas eden oluşların anlatısı olarak konumlandırılan bir yazı içinse bkz. Selver Sezen Kutup, "Yok'larla Konuşabildi O: Sevim Burak Metinlerinde İnsan-dışı Hayvanlar, Nesnelere, Oluşlar," *İkinci Bir Yaşam Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası*, haz. Mustafa Demirtaş (İstanbul: YKY, 2018), 22-41.

45 Derrida, *The Animal That*, 4.

46 Derrida, *The Animal That*, 7.

47 Derrida, *The Animal That*, 9.

gerekse Ferit Edgü'nün "I.Kaçkın/Öndeyiş" öyküleri iç anlatıcılarla kurulmuş olup üçü de geriye dönüşlerle (*analepsis*) açılır. 1950 kuşağı öykücülüğü açısından birinci tekil şahıs anlatının sıklıkla tercih ediliyor oluşunu vurgulayarak Jale Özata Dirlikyapan'ın da bu durumun altını çizdiğini belirtmek istiyorum: "Bireysel konuların önem kazandığı, yazarlar tarafından öncelikle bireyin düşüncelerini, hayallerini, sevgi ve nefretlerini en dolaysız biçimde yansıtmının amaçlandığı bu dönemde, anlatıcı olarak birinci kişinin seçilmesi oldukça doğaldır".⁴⁸ Öykülerin birinci tekil şahısla yazılması⁴⁹ "ben" in bilinç akışına da iç monologuna da zemin hazırlar,⁵⁰ "Kediler" de ve "I.Kaçkın/Öndeyiş" te genellikle iç monolog tercih edilirken "Bilinçli Eğinim I" de büyük oranda bilinç akışı tekniği kullanılır. "Kediler" öyküsünde anlatıcı altı gündür şehirdedir, birilerinin onu tanıyabileceğinden korkarak dışarı çıkma noktasında bir tereddüt yaşamaktadır, posta rafına gelen bir mektupla birlikte birinin onu aradığını, arayan kişinin onunla bir sonraki gün görüşmek istediğini öğrenir; çünkü mektupta "*Sözde sen herifin bir dostunu işkenceyle öldürmüşsün*"⁵¹ ifadeleri yer almaktadır. Öykü bu şekilde başlarken bir analepsisle birlikte olayın arka planı açığa çıkmaya başlar. Anlatıcı dokuz yıldır çalıştığı daireye 22 Ekim sabahı gitmek istememekte; "Canım evde oturmak, bir dostla gitmek, kısacası, avare bir gün geçirmek istiyordum"⁵² demektedir. O güne kadar böyle bir hissiyatı tecrübe etmemesine karşın bu kırılma anının öykünün geneli için de sonrasında anlatıcının kedilerle ilişkileri

48 Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, 162.

49 Jale Özata Dirlikyapan'ın yaptığı tespite tam tersinden de yaklaşılabilir. Demem o ki, bu yazarların bireyselliği vurgulamak için birinci tekil şahıs kullandığını belirtmek yerine, tam da bu yazarlar özgül bir birinci tekil şahısla edebiyatlarını açtığı için dönemin bireyselliğe vurgu yaptığı sonucu çıkarılabilir.

50 Her ne kadar bu güzergâhta özgül bir birinci tekil şahıs kullanımı bilinç akışına ve iç monologa yol açsa da 1950 kuşağı öykücülüğünde üçüncü tekil şahıs üzerinden kurulan, odaklayımın pozisyonundan hareketle bilinç akışına veya iç monologa açılan örnekler de bulunmaktadır. Demem o ki, "ben" den bağımsız bir şekilde bilinç akışına yahut iç monologa açılan örnekler vermek mümkündür. Örneğin, James Joyce'un *Ulysses*'i bu noktada okunabilir. 1950 kuşağı öykücülüğünden örnek vermek gerekirse, Vüs'at O. Bener'in "Batak", Leylâ Erbil'in "Sarhoş Yaşantılar", Onat Kutlar'ın "Hadi" öyküleri üçüncü tekil şahısla kurulan; bununla birlikte bilinç akışı yahut iç monologla açılan konumdadır.

51 Onat Kutlar, "Kediler," *Ishak* (İstanbul: YKY, 2009), 64.

52 Kutlar, "Kediler," 65.

açısından da bir dönüm noktası olduğunu vurgulamak; özellikle de "memurluk hayatım öylesine bir makine düzeni içinde geçmişti ki, iki bin altı yüz doksan iki sabah, kasaba meydanındaki o büyük saat tam ben vali konağının önünden geçerken sekiz otuzu çalmıştı. Ne bir adım önce, ne bir adım sonra"⁵³ satırlarının peşinden gitmek istiyorum.

Makine Düzeninden Kapının İçine: Soluk, Kişiliksiz, Bencil Kediler

"Memurluk hayatı", "makine düzeni", "iki bin altı yüz doksan iki sabah", "kasaba meydanındaki büyük saat"... Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat" makalesinde modern zihnin gittikçe hesapçı hâle geldiğini belirterek şöyle der: "Pratik hayatın para ekonomisi sayesinde ulaştığı hesapçı kesinlik, doğa biliminin idealine tekabül eder: yani dünyayı bir aritmetik problemine dönüştürme, dünyanın her parçasını matematiksel formüllerle sabitleme idealine".⁵⁴ Bunun para ekonomisiyle ilişkisine değindikten sonra Simmel "Paranın hesaba dayalı doğası sayesinde, hayatı oluşturan unsurlar arasındaki ilişkilere yeni bir kesinlik, özdeşlik ve farklılıkların tanımına yeni bir belirlilik, anlaşma ve düzenlemelere bir netlik gelmiştir"⁵⁵ der ve ardından şu yorumu yapar: "Berlin'deki bütün saatler aniden farklı yönlerde bozulup bir saat bile yanlış gitse, şehrin bütün ekonomik hayatı ve iletişimi uzun süre çığırından çıkardı".⁵⁶ "Kediler" öyküsünde de anlatıcı-karakter, Simmel'in tanımladığı niteliklere yakın olan bir ortamda yaşamakta, para ekonomisinin oluşturduğu hesapçı kesinlik doğrultusunda makine düzeninin de talep ettiği ölçüde her gün belli saatte işine gidip gelmekte, ancak yaşadığı bu memurluk hayatının talep ettiklerini yerine getirerek düzene ayak uydurabilmektedir. Simmel'in Berlin'deki saatlerin bozulması olasılığına dair verdiği örneğe de paralel bir şekilde, anlatıcı-karakter, kendi konumunun doğruluğunu vali konağının önünden geçerken saatin sekiz otuzu göstermesi üzerinden belirler. Öyküdeki sapma amı da makine düzeninin dışına çıkılmasıyla gerçekleşir. 20 Ekim günü işe gitmek yerine başka bir eylemde bulunmak amacıyla bilinçaltının da kendisini sürüklediğini vurgulayarak dostunu ziyarete giden anlatıcı-karakter, kendisini bilinçaltının akışına bırakmaya hazırken bile daireye

53 Kutlar, "Kediler," 65.

54 Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat," *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 2009), 319-320.

55 Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat," 320.

56 Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat," 320.

yetişme ihtimalini düşünür. Fakat, anlatıcı-karakter tokmağa hızla vurur ve “bir çift takunyanın tıkırdadığı, taş döşeli kuytu bir Ermeni avlusu”[nun]⁵⁷ kapısı açılır. İçeriye girmesiyle birlikte şöyle der anlatıcı: “Şu anda bu şehirde kimse, kalabalık, gürültülü, fıkır fıkır bir caddenin hemen kıyısında, ona bunca yakın, bunca kolay, ama ondan bu kadar ayrı, sessiz, ölü bir havanın var olabileceğini düşünmezdi. Kapı kapanınca her şey dışarıda kaldı”.⁵⁸ Özellikle, “kapı kapanınca her şey dışarıda kaldı” ifadesi öykü ilerledikçe de devam edecek olan yarılmamanın ilk dile gelişidir. Bir yanda kapının ardında olan makine düzeni vardır, öte yanda makine düzeninin, memuriyetin, caddelerdeki kalabalığın ötesinde olan kapının içindeki dünya. Hemen belirtmek gerekir ki burada “Geyikli Gece”deki gibi gecenin içine aşkı, öpüşmeyi, ağacı, güvercini, gökyüzünü yerleştirip gecenin dışına da kenti, caddeleri, naylonu, dişlileri barındırmak suretiyle “geyikli gece” gibi muhayyel bir alanın yaratılması söz konusu değildir. Anlatıcı-karakter makine düzeninden kaçmaktadır; bununla birlikte “kapının içindeki dünya” hesapçı kesinliğe karşı bir müphemiyet getirmekle birlikte idealize edilen bir konumda değildir. Kapının içindeki dünyanın kokusu dahi farklıdır; bu koku kapının ardındaki dünyanın unsurlarına benzetilerek “normal”leştirilmeye çalışılır. Makine düzeninden kaçarken dahi bizzat makine düzeninin kazandırdığı “vizyon”la kapının içindeki dünyanın tekinsizliğini giderme amacı söz konusudur. Sonrasında ise kedilerle karşılaşma anına denk gelinir. Kedilerin ilk olarak ortaya çıkışı “Kapı açıldı, dostum içeri girdi. O sırada nerelerden fırlayıp çıktılar anlayamadım, sürüyle kırçıl kedi. Odayı öylesine doldurdular ki. Uzun çizgiler gibi tavanı keserek uçtular. Bir süre onları seyrettim”⁵⁹ şeklinde gerçekleşirken ardından anlatıcı-karakterin iç monologlarına geçilir. “Gözlerini yeryüzüne açalı beri hiç aydınlık yüzü görmemişlerdi. Güneş görmemiş, nemli mahzenlerde sapsarı yeşermiş cılız buğdaylar gibi soluk, kişiliksiz, bencildiler”⁶⁰ ifadeleriyle anlatıcı-karakterin kediler hakkında antropomorfik düşünceleri de aktarılmış olur. Bu bölümde, antropomorfizmin doğrudan antroposantrizme açılıp açılmadığını ilerleyen kısımlarda tartışacağımı belirtmekle birlikte hemen vurgulamalıyım ki “Kediler”de antropomorfizm, anlamlandırılmayan, tanıdık olmayan, ele

57 Kutlar, “Kediler,” 66.

58 Kutlar, “Kediler,” 66.

59 Kutlar, “Kediler,” 68.

60 Kutlar, “Kediler,” 68.

avuca gelmeyenle karşılaşma anında kullanılır. Şöyle ki anlatıcı-karakter, kedileri gözlemleyip onları "soluk, kişiliksiz, bencil" olarak değerlendirdikten sonra kedilerle yüz yüze gelir. Yüz yüze gelme anından hemen sonra yine bir iç monologa geçilir: "Havada, donmuş bir taş gibi durdu. Kuyruğunu kıvrıp bana baktı. Gözbebekleri üst üste kapanmış bir parantez gibiydi. Ona dikkatle baktım. Gözleri gözlerime bakıyordu. Yabansı, soluk, anlaşılmaz. Bu öylesine bir kumardı ki şansımı denemeyi sonraya bırakmak zorunda kaldım"⁶¹ Kedinin anlatıcı-karakterce "yabansı", "soluk", "anlaşılmaz" olarak algılanan bakışlarının ardından gözler kaçırılır. Burada, anlatıcı-karakterin kedinin bakışını "yabansı", "soluk", "anlaşılmaz" olarak algılaması ne anlam ifade etmektedir? Kedinin bakışlarının anlamlandırılmayıp iç monologa geçilmesi öyküye nasıl bir anlam katar? Kedilerin antropomorfik bir şekilde alımlanması nasıl yorumlanabilir? Neden kedilere başlangıçta insana yakıştırılan sıfatlarla yaklaşıırken sonrasında onların ele avuca gelmezliği, anlaşılmazlığı vurgulanmaktadır?

Anlatıcı, dostunun evine gelmeden önce rutinlerini yerine getiren, dokuz yıl boyunca "makine düzeninin" içinde hareket eden, aynı saatte vali konağının önünden geçerek işine giden, "hesaplanabilir, ölçülebilir, akla uygun, makul, anlaşılabilir" hayatını sapmalardan arı bir şekilde deneyimlemektedir. Bundan dolayı, dostunun kapısından içeriye girdiğinde "Kapı kapanınca her şey dışarıda kaldı"⁶² demekle, ilk kez, kurduğu rutinin dışına çıkmaktadır. Kedileri ilk gözlemlediğinde ise onları tuhaf bulmakta; bununla birlikte "kapının ardı"ndan edindiği kelime dağarcığıyla kedilere "insana dair" özellikler nispetince bakarak tekinsiz olamı makul bir alana çekmeye çalışmaktadır. Fakat kedilerin ve dostunun habitatu da habitusu da farklıdır; tam da bu nedenle dostunun avlunun içindeki kedileri sokak kedilerinden ayrı bir şekilde konumlandırması anlamlıdır. Anlatıcı da kısa bir süre kedilerle zaman geçirdikten ve onlarla yüz yüze geldikten sonra onları "soluk, kişiliksiz, bencil" olarak değil; "yabansı, soluk, anlaşılmaz" olarak değerlendirecektir. Kedilerin anlaşılmaz olması, anlatıcının makine düzeninin dışında bir alanda (*field*) var olmasından kaynaklanmaktadır. Öykünün akışı açısından adeta bir yanda rasyonel, ölçülebilir, hesaplanabilir bir ortam varken öte yanda kedilerin ve Sakallı'nın oluşturduğu kendi kurallarından müphem bir şekilde mevcut olan bir varoluş alanı söz konusudur. Bu ortamın kuralları fark-

61 Kutlar, "Kediler," 71.

62 Kutlar, "Kediler," 66.

lıdır ve öyküde de kedilerin ve Sakallı'nın habitatına adapte olamayan anlatıcı ile kediler arasında bir düşmanlık başlar. Şöyle der anlatıcı: “ufak bir gürültü yapsam kötü kötü bakıyorlar, sinir bozucu miyavlamalarla kafamı şişiriyorlardı”.⁶³ Anlatıcının kaçıp kurtulma arzusuna karşı ise şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır: “Kaçıp kurtulmayı düşünmedim değil. Ama kapının ardındaki cadde, gürültü, kalabalık, bizimkiler ve bütün ötekiler bana çok uzaklarda kalmış bir geçmişin artık düşünülmesi bile hayalden başka bir şey olmayan ayrıntıları gibi geliyordu”.⁶⁴ Anlatıcı bu kısımlarda bir araf hâindedir; ne “kapının içindeki” yaşamı anlamlandırabilmekte ne de “kapının ardındaki” eyerlik alanlarına karşı kendini aktif hissetmektedir. Örneğin, kapının içine girmeden önce, net bir şekilde 22 Ekim sabahı işe gitmek istemediğini dile getirir ve iki bin altı yüz doksan iki sabah makine düzeni içinde memurluk yaptığını vurgularken kedilerden ve Sakallı'dan oluşan bu habitatta “Üçüncü gün sanıyorum”⁶⁵ demek, tam olarak kaç gündür içeride olduğunu bilememektedir. Dışarı çıkma ihtimalini düşünmesinin ardından anlatıcı-karakter dostuna, “burada oturmaktan sıkılıp sıkılmadığımı, kapıyı açıp caddeyle bir ilgi kurmanın mümkün olup olmadığını soracak”⁶⁶ olur; sonrasında kediler köşelerden fırlayıp üstüne atılır. Burada, iki unsuru vurgulamak gerekiyor, ilk olarak, kapının ardındaki zamansallığın sarih bir şekilde tayin edilmesi, işe gidilen saatin net bir şekilde bilinmesi ve vali konağındaki saat vurgusu mevcutken kapının içine girildikten sonra zaman algısı da müphem hâle gelmektedir. Kapının içindeki dünyaya uyum sağlayamamış olan anlatıcı-karakter, zamanın bölümlere ayrılan parçalılığının ötesinde yekpare zamana maruz kalmaktadır. Netice itibariyle, bu yekpare zaman içerisinde anlatıcı-karakter açısından kaç gündür içeride kalındığını kestirmek güçleşir. İkinci vurgulanacak unsur da caddeyle, dış dünyayla bir kopuşun yaşanıyor olmasıdır. Anlatıcı-karakterin dışarıya çıkma talebi ima edildiğinde dahi kediler saldırıya başlar. Kedilerin saldırısının ardından serzenişte bulunan ve bu ortama bir çekidüzen verilmesi gerektiğini söyleyen anlatıcı-karaktere karşı Sakallı ise şöyle der: “hiçbir şey yapamam. Asıl siz kendinize bir çekidüzen verin”.⁶⁷ Sakallı'nın

63 Kutlar, “Kediler,” 72.

64 Kutlar, “Kediler,” 72.

65 Kutlar, “Kediler,” 72.

66 Kutlar, “Kediler,” 72.

67 Kutlar, “Kediler,” 73.

vurgusu, avlunun içinin kanunlarının farklı olduğunun en sarih ifadesidir. Bunun üstüne anlatıcı "bu serseri, kedileriyle üzerimde bir egemenlik kurmak istiyordu"⁶⁸ diyerek "egemenlik" mücadelesini başlatır. Artık anlatıcı bir araf hâlinde ziyade kapının içindeki dünyanın kendinden menkul hâlini tahrip etmeyi amaçlayan bir konumdadır. Planı, kedilerin beslenme düzenini bozmaktır; bu nişpette, "İşe iyilerden başladım. İyi kedilerden. Önce onları besledim. Domuzlar gibi semirdiler. Artık öbürlerinin yiyeceklerini kapıyorlar, yerlerine gidip oturuyorlardı"⁶⁹ der. Sonucunda bir öğle vakti kediler arasında büyük bir kavga çıkar; Sakallı'nın bütün çabasına karşın kedilerden biri ölür. Yönteminin başarılı olduğunu gören anlatıcı bu güzergâhta "egemenlik mücadelesi"ne devam eder. Egemenlik mücadelesi son kedinin de ölmesiyle birlikte neticelenir. Anlatıcı dostuna, "hastalığın ölü kedilerle bir arada yaşamaktan arttığını, onların insana umutsuzluk verdiklerini"⁷⁰ anlatır. Son kedinin de ölmesiyle birlikte daha da rahatsızlanan dostuna dışarıya çıkıp doktora gitmeyi teklif eden anlatıcı, dostunun bu teklifi kabul etmemesiyle birlikte kapının içine girmeden önce "makine düzeni" olarak adlandırdığı kapının ötesine çıkışını ise şu şekilde dile getirecektir: "...özgürlük kapısı gibi sokak kapısına saldırdım. Açtım. Cadde bütün gürültüsüyle doldu içeriye. Yağmurda iki gazoz içtim. Yarım kilo keçiyoynuzu aldım. Bir otobüse yetişmek için bir duraktan öbürüne kadar koştum. Sonra bir fotoğrafçıya gidip tam on iki tane vesikalık çektirdim".⁷¹ Eski düzenine, rutinlerine dönmek, "medenî" yaşamına yeniden dahil olmak için eski günlük hayat pratiklerini devreye sokan anlatıcı, sonrasında otobüse biner ve G...'ye gelir. Burası aynı zamanda öykünün başladığı, "analepsis"e gidilmeden önceki andır. Anlatıcı, istasyondaki kır kahvesine giden ve mektupta onu beklediğini söyleyen fötr şapkalı adamı görmeyi umar. Fakat öykü şu şekilde kapanışa doğru hareket edecektir: "Dün biri ölmüş olmalı. Musalla taşını yıkayıp temizliyorlar. Temizleyicilerden biri poturlu. Başında da fötr şapkası var. Belki de odur".⁷²

Makine düzeni içinde yaşayan anlatıcı, rutini kırarak yeni bir evrene girer; fakat bu yeni evrenin, ölçülebilir-hesaplanabilir olmayan, idrak etmesi zor, an-

68 Kutlar, "Kediler," 73.

69 Kutlar, "Kediler," 73.

70 Kutlar, "Kediler," 74-75.

71 Kutlar, "Kediler," 75.

72 Kutlar, "Kediler," 77.

laşılmaz düzeniyle karşılaştığında insan-merkezci bir şekilde antropomorfizme başvurmak suretiyle kedilere insan hüviyetini giydirmeye çabalar; bunu gerçekleştiremeyip düzene de dahil olamayınca düzenin kurallarını bozar ve medeniyetine geri döner. Anlatıcı-karakterin düzeni bozma yöntemi, kendi “medenî” dünyasının kurallarını uygulamasıyla gerçekleşir; tıpkı doğanın insanın faydası uğruna tüketilmesi gibi öyküde de dahil olunamayan evren dışarıdan getirilen kurallarla tahrip edilir. Burada açmam gereken birkaç unsur daha var. Anlatıcının kedilerle karşılaşma anı öyküye ne katmakta; anlatıcı neden kedilerin ölümüne sebebiyet vermektedir? Yukarıda da dile getirdiğim üzere anlatıcının kedilerle yüz yüze gelmesi sonucu iç monologlara geçilmesi durumu söz konusudur. İç monologlara geçilmesi anlatıcının içselliğinin ifşa edilmesi anlamına gelirken bu şekilde de psikolojik zaman kavramına geçiş yapılacaktır. Bununla birlikte kronolojik bir şekilde kurulan, olay akışını deterministik bir şekilde temsil eden, “insanın çağdaş sosyal gerçeğini çeşitli boyutlarıyla, olduğu gibi ve olması lazım geldiği gibi vermeyi amaçlayan ve klasik edebiyatın gerçekçi idealist, didaktik ve reformcu tavrını benimsemiş”⁷³ durumundan uzaklaşılacaktır. Gregory Castle modernist yazının yalnızca realist yazına karşı çıkmadığını, hatta bundan daha çok, gerçek dünyaya benzeyen bir ürün ortaya koyma fikrine; başka bir deyişle, bir mimesis önermesine karşı çıktığını belirtir. Castle’a göre karakter, olay örgüsü, tema ve anlatının bakış açısı gibi unsurlar bu zemin üzerinden neşet eder.⁷⁴ Modernist yazının kronolojik ve deterministik değil; analepsis ve prolepsislerle örülü, nedensellik vurgusuna karşı olumsuzluğu (*contingency*) tartışan yapısı 1950 kuşağında da örüntü hâline gelirken, genellikle, birinci tekil şahıs anlatı üzerine kurulu (üçüncü tekil şahıs kipi tercih edildiğinde de karakterlerin bakış açısına odaklanılır) yapı iç monolog ve bilinç akışı tekniğiyle içselliğe doğru açılır. Tam da bu nedenle, hayvanlarla karşılaşma anı, “ben”in özdüşünümsel bir sorgulama alanı açmasını dolayımır. Başka bir deyişle, hayvanlarla karşılaşma anı öyküdeki “ben”i iç monologa götürürken modernist estetiğe kapı aralanmış olur. Karşılaşmaların/bakışmaların neticesinde bakan/gören “insan-özne”nin bakılan/görülen hayvanları bilgi nesnelere olarak konumlandırma çabaları sonuç vermediğindeyse

73 Wellek’ten aktaran Sevim Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm* (Ankara: Akçağ, 2004), 32.

74 Gregory Castle, “Matter In Motion In Modernist Novel,” *A History of Modernist Novel* (Cambridge: Cambridge University, 2015), 12.

bir sonraki eylem öldürmek olacaktır. İç monologların ardından ortaya çıkan hayvanların öldürülmesi durumunu "Bilinçli Eğinim I"e ve "I.Kaçkın/Öndeyiş"e de yakından baktıktan sonra daha detaylı bir şekilde ele alacağım.

Eyleme Kudretini Sınarken Karşılaşılın: Böceksinin Bakışları

"Bilinçli Eğinim I"⁷⁵ öyküsü de birinci tekil şahıs anlatıcı ve analepsis barındıran bir noktadan inşa edilir. Anlatıcı-karakter parası olmasına karşın gittiği yerlerden dönmeden evvel bir deniz donu çalar ve öykü de bu eylemin anlamlarını sorgularken bir yandan "Görür görmez benim olsun dilemiştim"⁷⁶ denir öte yandan da "Dilemiş miydim?"⁷⁷ denerek ilk söylenen değillenir. Duygu ikiliğiyle örülü olan öyküde analepsisle birlikte basma bir deniz donunun nasıl çalındığına odaklanılarak eyleme kudretinin anlamı adım adım sorgulanmaya başlanır. Netice itibariyle deniz donunu çaldığı için polisler tarafından yakalanıp sorgu odasına alınan anlatıcı-karakter, bembeyaz badanalı yüksek duvarlı odada beklerken bir açlık hissinden dolayı camın kenarını oymaya başlar ve çıkan kireçleri de ağzına atar. Tam bu anda böceksiyle karşılaşır: "Şimdiye kadar bunu denememiş olduğuma şaşıtım bayağı tadı vardı kirecin, daha doymamıştım, çukurdan kestane biçiminde şişkin, kanatlı bir böceksi çıkıverdi. Hiç öyle bi böcek görmemişim o vakte değin. Gözleri bayağı insan gözü denli açık, anlamlı bakıyordu".⁷⁸ Tıpkı Onat Kutlar'ın "Kediler" öyküsünde de mevcut olduğu üzere burada da "öteki" ile karşılaşma anında bir yüz yüze gelme durumu söz konusudur. Karşılaşma anının ardından "Bi ara onu yemeyi düşündüm ama, böcek de olsa bi canlıyla uğraşmak..."⁷⁹ denilir; hemen ardından böceğin bakışına maruz kalma üzerine şu ifadeler yer alır: "Yüzümü yapıştırdım cama. Sinir bi hayvandı: iri iri sulak gözlerle baktı bana, birini, kimi andırıyordu..."⁸⁰ Böceğin bakışı ile "birinin" bakışı arasında bir karşılaştırma yapıldıktan sonra şöyle denir böceğe: "Rıhtıma doğru havalandı 'aman' dedim 'gemiye giderseniz sakın Belma'ya benim durumumu açıklamayın! Yeniden konu cama şiş gövdesini anca tutabiliyordu

75 Elimde *Hallaç*'ın ikinci baskının bulunduğu ve yazım-implâ yanlışlarını olduğu gibi bıraktığımı belirtmek istiyorum.

76 Leylâ Erbil, "Bilinçli Eğinim I," *Hallaç* (İstanbul: Can, 1988), 9.

77 Erbil, "Bilinçli Eğinim I," 9.

78 Erbil, "Bilinçli Eğinim I," 12.

79 Erbil, "Bilinçli Eğinim I," 12.

80 Erbil, "Bilinçli Eğinim I," 12.

orada, kanatlarını bile di bir yol, ardından kalktı gemiye doğru uçmaya başladı, ‘söylersen söyle’ dedim ben de”.⁸¹ Burada antropomorfik bir yaklaşımla böceğe konuşma vasfının bahşedilmesi söz konusudur. Böceğin bakışlarının muğlaklığı karşısında başlangıçta “hiç böyle bir böcek görmemiştim” diyen anlatıcı-karakter; sonrasında böceğin bakışlarını bir insana benzetir, muhayyel bir prototipin karşısında böceğin bakışlarını ikincilleştirerek ona antropomorfik bir şekilde yaklaşır; nihayetinde böceğin konuşacağını varsaymaktadır. Bu satırların hemen ardından öykü bilinç akışına açılır; dahası bilinç akışının unsurları arasında böceğe değinilmesine karşın, böcekle yüz yüze gelindiğinde öykünün bilinç akışına değil de iç monologa açılması tam da burada vurgulanması gereken bir unsurdur. Bu zemini biraz deşerek şu sorunsallaştırma alanlarının açılmasının anlamlı olacağını düşünüyorum: “Bilinçli Eğinim I” öyküsü açısından, bir böcekle yüz yüze gelip kısa bir süre sonra antropomorfik bir alana istikamet edilmesi ne anlama gelmektedir? Öykünün geneli bilinç akışı üzerinden inşa edilmesine karşın böcekle karşılaşmanın ardından bilinç akışına değil de iç monologa gidilmesi nasıl okunabilir? Anlatıcı-karakter açısından böceğin bakışının yargılayıcı olması nasıl konumlandırılabilir?

Öyküde böcekle yüz yüze gelmenin ardından ilk olarak “hiç öyle bi böcek görmemiştim o vakte değin” tepkisi verildikten sonra “Gözleri bayağı insan gözü denli açık, anlamlı bakıyordu”⁸² denir ve öykü iç monologa açılır. Bu satırların ardından öykü bilinç akışına açıldığında çağrışımsal savrulmalar arasında “Nereden çıkmıştı bu böcek”⁸³ ifadesi de yer almaktadır. Öykü, başından itibaren bilinç akışı üzerine inşa edilmesine karşın böceksi ile karşılaşma alanında iç monologa geçilmesi ne anlam ifade ediyor sorusunu anlamlandırabilmek için öncelikle iç monolog ile bilinç akışı arasındaki farka odaklanmak gerekiyor. Jean-Michel Rebaté, Dujardin’in icat ettiği iç monolog (*interior monologue*) kavramının 1931’de tanımlandığını belirterek şu şekilde bir aktarımda bulunur: “İç monolog, bir karakterin tüm mantıksal organizasyondan evvel bilinç dışına en yakın, en samimi [*intimate*] düşüncesini, şiir gibi, duyulmamış [*unheard*], konuşulmamış bir konuşma [*unspoken speech*] gibi ifade etmesidir”.⁸⁴ Ritchie Robert-

81 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 12.

82 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 12.

83 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 13.

84 Jean- Michel Rebaté, “Modernism and the French Novel: A Genealogy (1888-1913),” A

son ise bilinç akışının (*stream of consciousness*) William James ile birlikte popülerleştiğini dile getirirken *The Principles of Psychology*'den (Psikolojinin İlkeleri) hareketle bilincin farklı objelere veya segmentlere bölünmediğini, sürekli bir akış içinde olduğunu, bu akışın ise öznenin dikkatini biçimlendirdiğini vurgular.⁸⁵ Başka bir deyişle, iç monologda gramer olarak kurallara uygun bir konuşma, sentaksa uygunluk durumu söz konusuysen bilinç akışında gramere ve sentaksa uygunluk söz konusu olmadığı gibi karakterin aklından geçenler de neden-sonuç ilişkisinden bağımsız bir akış hâlinde ilerler. "Bilinçli Eğinim I" öyküsünün büyük oranda bilinç akışı tekniğiyle örülü olmasına karşın, böceklerle karşılaşma anlarında iç monologa başvurulması, anlamlandırılmayanın sentaktik bir düzen içinde anlamlandırılmaya çalışılmasından kaynaklanmaktadır. Tıpkı "Kediler" öyküsünde de görüldüğü üzere, anlamlandırılmayan bir "öteki"yle karşılaşma durumunda açığa çıkan, bilincin çağrışımsal bir şekilde gel-git yaşaması değil, ötekine odaklanarak onu ele avuca sığır hâle getirmektir. Her iki öyküde de görülen ortak durum, yüz yüze gelinen "öteki"yi ele avuca gelir bir hâle getirmek, muğlaklığı sarihleştirmek, anlamlandırılmayanı düzene katmak şeklinde tezahür eder. Muğlaklığı, anlaşılabilir/anlamlandırılabilir hâle getirme durumunda da bir yanda iç monologa başvurulurken aynı zamanda antropomorfik bir bakış açısından da yardım alınır. "Kediler" öyküsünde kediler, "kişisiz", "bencil" olarak konumlandırılırken "Bilinçli Eğinim"de insan-merkezliğin kesifliği artar. Anlatıcı-karakter, böceklerle karşılaştığı sırada, bir sorgu odasıdır; böceğin bakışını anlamlandıramamakta; bu bakışı hatırlatan etmene indirgemekte ve ikincilleştirmektedir. Öykünün devamında da tecrübî bilgisini edindikten, eyleme kudretini sıladıktan, mutlu aralığı nihayete erdikten sonra anlatıcı bir kafeye girer, burada da böceklerle karşılaşır. Böceklerle bu karşılaşma anında da iç monologa geçilir ve şöyle denir: "Ezivermeliyim kafasını. Şu, pis böcek. Güvenemem ona. Ele verebilir beni. Şu et kişilere. Henüz bilmiyorlar. Anlatmamış ama anlatabilir".⁸⁶ Öykünün başından bu yana böceksiyi öldürme arzusu duyulurken "gözleri, gözleri ezgin, kurnaz, tutumlu"⁸⁷

History of Modernist Novel (Cambridge: Cambridge University, 2015), 94.

85 Ritchie Robertson, "Modernist Style and The 'Inward Turn' In German-Language Fiction," *A History of Modernist Novel* (Cambridge: Cambridge University, 2015), 294-295.

86 Erbil, "Bilinçli Eğinim I," 18.

87 Erbil, "Bilinçli Eğinim I," 18.

denmektedir. Başka bir deyişle, anlatıcı için böceksinin tekinsizliği ile insana benzerliği bir arada hareket eder; böceksiyi kurnaz olarak konumlandırıp konuşacağını düşünürken anlatıcı-karakterin “Ama yok onun da yetenekleri. Kendince, yarı uçucu, yarı sürünücü yorumlarda bulunabilir ancak”⁸⁸ yorumları devreye girer. Öykünün başında, karşılaştıktan bir süre sonra böceksinin bakışlarını birinin bakışlarının hatırlatıcısı olarak gören anlatıcı, burada da “Onu iyice yakınımına çekip temizliyivermeliydim”⁸⁹ dedikten sonra “Nesin sen, kim-sin, Rüstem misin?” der ve böceksiden “Hısıltılı bir ses”⁹⁰ çıkar. Bu andan sonra böceksi konuşmakta, “Gözlüklüyle dört polis muncık muncık ettiler seni!”⁹¹ demektedir, “Herkişilere, herkişilere anlatacağım bunu”⁹² vurgusunu eklemektedir. Böceksinin “İlk görünce beni sevinmiştin, umutlandırmıştın beni”⁹³ demesine karşılık anlatıcı “bilseydim! Orada, yapayalnızlığım içinde böcek te olsa bi canlıyla karşılaşmanın coşkusuydu o”⁹⁴ yanıtını verir; ardından böceksiyi öldürür. Öldürme anının anlatılışı ise şu şekildedir: “Birden atıldım üstüne, ayağım-la vurup düşürdüm yere sonra üstüne bastım. Kabuğunun diri gücünü duyuyordum tabanımda, çektim ayağımı. Kapkara köpükler sıçratarak yöreye, şişiyor geriliyordu gövdesi, hısıltısı ‘seni herkese, herkişilere SUÇLU’... diye diye pesleşti”⁹⁵. Ardından da anlatıcı böceği öldürdüğü pabuçlarını değiştirir, güverteye çıkar ve denize atar. Şimdi bu anlara yukarıda da dile getirdiğim gibi birtakım sorularla birlikte yeniden bakalım. Böceğin antropomorfik unsurlarla sunulması, bakışları, Rüstem’e benzerliği, konuşmaya başlaması, böceğin yargılayan üslubu ve netice itibarıyla öldürülmesi; bu anların da detaylıca aktarılması... Tüm bunlar nasıl okunabilir? Öyküleri analiz etmeden evvel, hayvanları insanların birer vekilleri değil tecessüm etmiş varlıklar olarak ele alacağımı belirtmiştim. Her iki öyküde de gerek kediler gerek böcekler cisimleşen varlıkları ve bakışlarıyla anlam kazanır; bu sayede anlatıcıları içsel bir alana taşırlar.

88 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 18.

89 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 18.

90 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 18.

91 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 18.

92 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 19.

93 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 19.

94 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 19.

95 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 19.

Bununla birlikte, insana atfedildiği varsayılan bazı özelliklerle hayvanları değerlendirmeye; onları anlamlandırılabilir hâle getirme çabası söz konusudur. "Bilinçli Eğinim I"de antropomorfik yaklaşımın ötesinde böceksiyle karşılaştıktan kısa süre sonra böceksinin bakışlarının hatırlatıcı olarak konumlandırılması söz konusuyken öykünün ilerleyen kısımlarında böceksiye "Nesin sen, kimsin, Rüstem misin?"⁹⁶ denmesi cisimleşen, anlamlandırılmayan, yetenekleri sınırlı görülen, hatta kimi zaman iğrenilen böceksiye bir insan vekili olarak görme durumunun bizzat anlatıcı-karakter tarafından gerçekleştirildiğini gösterir. Anlatıcı böceksiye karşı potansiyel olarak kurabileceği "egemenlik kudreti"ni fark etmekte onu öldürmek istemekte, onun yeteneklerinin sınırlılığından, yarı uçucu yarı sürünücülüğünden bahsetmekte, ardından da Rüstem'e benzerliği nedeniyle böceksiyle sözlü bir iletişime geçmektedir. Başka bir deyişle, anlatıcı, böceksinin tecessüm etmiş varlığını insanın bir vekili hâline getirerek, aynı zamanda da hâlâ karşısındakinin böceksi olduğunun farkında olduğunu bilerek karşı tarafı konumlandırır; hatta karşı tarafın yargılayıcı bir şekilde konuşmasıyla birlikte "en iğrenilen" konuma taşınması durumu devreye girer.⁹⁷ Adeta böceksi o ana dek gerçekleşmiş tüm eril tahakkümün, sınırlandırılmış bakışın, hor görüşün bir vekili hâline gelir. Başlangıçta, "İlk görünce beni sevinmiştin..."⁹⁸ diyen böceksiye "... yapayalnızlığım içinde böcek te olsa bi canlıyla karşılaşmanın coşkusuydu o"⁹⁹ cevabını veren anlatıcı sonrasında da böceksinin üstüne atılarak onu öldürür. Anlatıcının böceksiye öldürmesine yol açan unsur, anlatı-

96 Erbil, "Bilinçli Eğinim I," 18.

97 Böceksinin en iğrenilen konumda olmasını Fatih Altuğ, Julia Kristeva'nın "abject" (zillet) kavramıyla açıklama yoluna gider. "Bilinçli Eğinim I" öyküsüyle birlikte Orhan Duru'nun "Karabasan" ve "Ferit Edgü"nün "I. Kaçkın" öyküsünü (aslında yalnızca "I. Kaçkın/ Öndeyiş" öyküsüne değil, *Kaçkınlar*'ın birinci bölümünde yer alan "I.Kaçkın/Öndeyiş", "Odada", "Dışarı", "Sondeyiş" öykülerine bir arada bakılmakta, büyük oranda da "Odada" öyküsüne odaklanılmaktadır) "zelil hayvanlar" alt başlığıyla ele alan Altuğ şöyle der: "Bilinçli Eğinim I, 'Karabasan' ve 'I. Kaçkın'da ayrıntılı bir şekilde gördüğümüz gibi öznenin ve toplumun tesisi meselesi ile zellileştirme pratiği eşzamanlı olan süreçlerdir. Zilletin edebi alana tercüme edilmesinde ise bir yandan sanrıların, karabasanların, düşlerin düzlemine geçilir, diğer yandan da hayalle gerçeğin, özne ile zilletin geçtiği bu zeminde hayvanlar özneliği ve toplumsallığı yıkma potansiyeliyle belirirler" (2018, 91). Ayrıntılı bilgi için bkz. Altuğ, "Anlam Pireleri," 78-101.

98 Erbil, "Bilinçli Eğinim I," 19.

99 Erbil, "Bilinçli Eğinim I," 19.

cı tarafından hem karşı tarafın böceksi olduğunun farkında olunması hem de böceksinin insanın bir vekili olarak konumlandırılmasıdır. Öldürülen böceksidir; tepki gösterilense böceksinin barındırdığı varsayılan “et insan” olma vasfıdır. Burada hem böceksi karşısında hissedilen “üstünlük” hem de böceksiye nefret edilen insanların zillet alanının bahşedilmesi suretiyle insan-merkezciliğin kesifleştirilmesi söz konusudur. Anlatıcı-karakterin karşısında hem egemenlik kudreti kurulabilecek, “aciz” bir uçucu, bir böceksi, bir kuşsu vardır hem de bu böceksi, böceksi olmaklığıyla, diğer bir deyişle kendi bedenselliğiyle “öteki” konumunu dolduramamakta geçmişteki olumsuzlukların bir taşıyıcısına indirgenmektedir. Netice itibarıyla anlatıcı böceksiye ezdiği pabuçlarını çıkarır ve denize atarken “et kişiler”den şöyle bahseder: “Ama et kişiler çıkmıştı yürüme-ye, yürüyüp de birbirlerine kendilerini göstererek ilgi çekerek ve de önemli oldukları duygusuna kapılarak mutlu sanısını uyandırıp da birbirlerine sırt çevirerek giysiler göstererek dişilikler erkeklikler göstererek kamaştırmaya...”¹⁰⁰ Öte yandan “insan böceği” şu şekilde sunulur: “Güneş kurutuverdi güverteyi, hiç iz kalmamıştı insan böceğinden, o kentte başımdan geçirdiklerimi kimseler duyamamıştı, dönüp geliyordum işte, hiç mi hiç iz kalmamıştı insan böceğinin pırl pırl denizde gemi türkü söyleye söyleye yol alıyordu”.¹⁰¹ Et kişiler ile insan böceği ifadesinin art arda kullanılması, insanın ve hayvanın hüviyetlerini ters yüz etme durumu, insanlar ve hayvanlar arasında kurulan ikiliği zıtlığı sorun-sallaştırmak bir yana, yarılmayı daha da polarize eder. İdeal konumda olmayan insanlar “et kişiler”ken ve bu insanlar anlatıcının kırmaya çalıştığı rutini bir sorunsal hâline getirmeden performe etmeleri vasfıyla “et kişiler” olarak adlandırılıyorken, böceksi de “kötü kötü bakma”¹⁰² vasfına sahip, “yarı uçucu yarı sürünücü”¹⁰³ hâline; anlatıcının “en öğrendiği sözcükleri seçerek”,¹⁰⁴ anlatıcıyı yargılayarak “insan böceği” adlandırmasının içine dahil edilir. İki adlandırmanın da ortaya çıkış şeklinin “hayvansal”lığı olumsuz bir şekilde çağrıştıran olması, anlatıcının eleştirel pozisyonunu oluştururken insan-merkezci bir pozisyondan yola çıkarak yer edindiğinin bir göstergesidir. Et insanlar ideal değildir, çünkü

100 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 20.

101 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 20.

102 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 12.

103 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 18.

104 Erbil, “Bilinçli Eğinim I,” 18.

verili rolleri "muhakeme" etmeden performe ederler; insan böceği kötücüdür, çünkü zelliliği çağrıştıran fiziksel görünüşüne ek olarak tahakküm eden bakışı da mevcuttur. Fakat netice itibarıyla, et kişilere hediye götürülmekte böceksi ise öldürülmektedir. Et kişileri eleştirilirken de böceksinin/kuşunun bakışları bir dolayım olarak konumlandırılmakta, "böceksinin/kuşunun yüzü" anlatıcı-karaktere konuşmamaktadır. Karşılaşma, bakışma, yüz yüze gelme güzergâhına dair şimdiye kadarki kısma uygun düşen bir örnek daha verdikten sonra yüzün anlamı bahsini detaylandırmak istiyorum.

Geçmişin Hayaletlerinden Yüzün Anlamına: Yüz Ne Zaman Konuşur?

Karşılaşma, yüz yüze gelme, bakışma, ardından da öldürme eyleminin gerçekleşmesi açısından Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar* kitabının ilk öyküsü olan "I. Kaçkın/Öndeyiş" de "Kediler" ve "Bilinçli Eğinim I" öykülerine benzer niteliktedir. *Kaçkınlar*'daki tüm öyküler de birinci tekil şahısla kurulup odaklayım da birinci tekil şahısların bakışları üzerinden gerçekleşirken öyküler arasında da bir ilişkisellik söz konusudur. Tıpkı "Kediler" ve "Bilinçli Eğinim I" öykülerinde de mevcut olduğu üzere "I. Kaçkın/Öndeyiş" te de olay örgüsünün aktarımı açısından öykü ortadan başlar; bununla birlikte geriye dönüşlerle (*analepsis*) anlatıcı-karakterin eylemlerinin nedenleri sorunsallaştırılır. Bir hücreye tıkanan, hücrede de diğer öykülerde anlatıcı-karakter formatına bürünecek ("Odada", "Dışarsı", "Sondeyiş" ve "II. Kaçkın") II. Kaçkın'la karşılaşan anlatıcı-karakter (I. Kaçkın) "Oyuncakçının camını kırdım diye getirdiler beni buraya" der ve ekler: "Gene görsem gene kırarım. Pişman değilim. Hiç pişman değilim. Orda duruyordu. Mahpus [...] Bırakılmış. Hemen tanıdım. Öldürdüğüm balık"¹⁰⁵ Öykü ilerledikçe anlaşılan odur ki anlatıcı-karakter geçmişinde bir balık öldürmüştür, sonrasında balığı gömmüş, bu durumu ise Gün'e (arkadaşı) söylememiştir. Hücreye kapatılmasına neden olan olayda ise bir camın gerisinde, akvaryumun içindeki bir balığı diğer balıklardan ayrı bir şekilde konumlandırılan anlatıcı-karakter bu balığı geçmişte öldürdüğü balıkla eşleştirir, Gün'ü hatırlar; ardından da "Gün'ü gördüm orda. O an üçümüz beraber. Ben dışardayım. Eski ben. Camdan parlak ışıltılı bana bakıyordu. Bunaldı. Yumruğuma doladım mendilimi. Bu işkence..."¹⁰⁶ diye düşündükten sonra eyleme geçer: "beyaz yumruğumu indirdim. Sokakta kimseler

¹⁰⁵ Ferit Edgü, "I. Kaçkın/ Öndeyiş," *Kaçkınlar* (İstanbul: Sel, 2013), 11.

¹⁰⁶ Edgü, "I. Kaçkın," 12.

yok sanıyordum. Cam kırıklarının üstünden aştım. Akvaryuma elimi, çıplak sol elimi daldırdım. Buldum dipte onu. Gözleri soluk, ılıtızsızdı. Tıpkı o. O işte. Tırnaklarımla etini deldim. Sesi bile çıkmadı. Parçaladım. Oysa canlanmasını istiyordum”.¹⁰⁷ “Kediler”de yüz yüze gelme/bakışma anlamlandırılmamaya, işfa edememeye karşılık gelirken “Bilinçli Eğinim I”de anlatıcı-karakterle böceksinin yüz yüze gelmesi/bakışması “et insanlar” referans kümesine denk düşmektedir. Burada ise, anlatıcı-karakterin telafi edemeyeceği bir eylem sonucu bakışmanın/ yüz yüze gelmenin yekpareleştirilmesi durumu söz konusudur. Anlatıcı-karakter açısından akvaryumda gördüğü, yüz yüze geldiği balıkla geçmişte öldürdüğü balık eştir. Yüz, tekilliğiyle dışarıya açılmayı değil, geçmişte çağırılmayı beraberinde getirir. Özetle, geçmişte bir eylemde bulunmuş, sonrasında gizlenmiştir; aynı zamanda anlatıcı-karakter tarafından aktarıldığı üzere “Gün”ün annesi beni sevmezdi. Benimle oynamasını istemezdi”¹⁰⁸ ifadeleri de anlatıcının konumunu belirler niteliktedir. Geçmişte dahil olamayan, katılmayan, sevilmediğini düşünen anlatıcı-karakter şimdiki konumunda, balıkla yüz yüze gelme durumunu yekpareleştirerek geçmişe dönmektedir. Diğer bir deyişle, anlatıcı-karakter açısından balığın bakışı geçmiş anılara dönmenin, Gün’e yaklaşmanın bir dolayımı olması yönüyle dışa açılmanın aksine ben-merkezci bir şekilde içe kapanmanın, kendi “kaçkın”lığına kapılmanın bir tezahürüdür. Burada bakışın işteşliğinden ziyade “öteki” kümesinin totalleştirilmesi devrededir. Geçmiş eylemlere dönüşmek suretiyle içinde bulunulan zaman kristalize edilerek geçmişe yönelik telafi alanı açma isteği; kayıp zamanı yakalama arzusu, “öteki”nin tekil bakışına kapılılığı da beraberinde getirmektedir. Bakışların yekpareleştirilmesi sonucunda da anlatıcı-karakter her ne kadar geçmişte öldürdüğü balığı canlandırmak istediğini dile getirir de geçmişte olduğu gibi yine bir balığı öldürmekte, ardından da olay yerinde polisler tarafından sorguya çekilmektedir. Belli bir süre hücrede kaldıktan ve orada da II. Kaçkın’la karşılaştıktan sonra mağazanın camını neden kırıldığı noktasında sorgulanan anlatıcı-karaktere sorgulayan tarafından bakış üzerinden bir tahakküm kurma durumu devreye girer. “Hiç karşılaşmadığı bir yaratığı inceler gibi baktı. Uzun bir süre. Yedi beni. Gözleriyle. Yeni yaralar açtı. Açtı ki her yanımda derin sızılar duydum”¹⁰⁹ diyen anlatıcı-karakter sorgulama esnasında

107 Edgü, “I. Kaçkın,” 12.

108 Edgü, “I. Kaçkın,” 12.

109 Edgü, “I. Kaçkın,” 14.

soruları cevaplayamaz yahut sorgulayanın umduğu ölçüde uygun cevaplar veremez. Sorgulayanın anlatıcı-karakterin tavırlarını/bakışlarını anlamlandıramaması sonucunda şöyle bir diyalog kurulur: "Göz göze geldik. Ne bakıyorsun hayvan hayvan dedi? dedi. Hiç, dedim. Demeye çalıştım. Duymadı sanıyorum. Söyle, dedi, neden kırdın mağazanın camını? [...] Bir nedeni yok, dedim".¹¹⁰ Sorgulama esnasındaki "hayvan hayvan" vurgusunun altını çizmek istiyorum. Sorgulayan açısından gerçekleştirilen eylemler anlamlandırılmadığında, uygun cevaplar yakalanamadığında, varsaydığı diyaloglar kurulamadığında bir yandan bakışla tahakküm kurularak "yeni yaraların açılması" söz konusuken öte yandan göz göze gelmenin bir referans kümesine işaret etmediği durumda bakışın "hayvan bakışı" olarak adlandırılması söz konusudur. Özetle, balığın bakışını tekilliğiyle konumlandırmayan yahut konumlandıramayan anlatıcı-karakter balığın yüzünü kendi deneyim kümesi üzerinden okurken kendine döner. Dışa açılmayıp kendi kaçkınlığına kapılan anlatıcı-karakterle yüz yüze gelen sorgulayan ise umduğu bakışmayı bulamayınca, anlatıcı-karakterlerin bakışını "hayvan bakışı" olarak adlandırır. Peki "hayvan bakışı" ne demektir? Bir "hayvan"la yüz yüze gelmek ne anlam ifade eder?¹¹¹ Başkarakterin bir "kaçkın" olduğu da göz önünde bulundurulduğunda sorgulayan ve anlatıcı-karakter arasındaki diyalogları nasıl okumak gerekir? "Kediler", "Bilinçli Eğinim I" ve "I. Kaçkın/Öndeyiş" öykülerinin tekilliğini de göz ardı etmeden karşılaşma, yüz yüze gelme, bakışma, öldürme

110 Edgü, "I. Kaçkın," 15.

111 Yüz yüze gelme bahsini Emmanuel Levinas bağlamını vurgulayarak ele almasa da Adem Gergöy de Bilge Karasu'nun "Avından El Alan" masalını/öyküsünü benzer bir zemin üzerinden tartışır. Gergöy, Derrida'dan hareketle insanların hayvanlarla olan ilişkisinin etiğin alanına yeniden girebilmesi için yüz yüze karşılaşmaların önemine dikkat çeker ve "Avından El Alan"dan yola çıkarak şöyle bir aktarımda bulunur: "Balıkçı, balığı yakalayıp tekneye alırken balığın saldırısına uğrar. Balık, balıkçının kolunu ısırıp yutmaya başlar ve dirseğine doğru geldiğinde durur. Bu arada balık 'iri gözleriyle' balıkçıyla göz göze gelir ve bu sahneyle birlikte balıkçı dönüşmeye başlar" (2018, 20). Balıkçının, balığın "iri gözleriyle" karşılaşma anının ardından mantık, akıl ve rasyonellik ilişkisini ters yüz eden; insanın doğaya ve hayvanlara üstün konumunu kabul etmeyen bir kurgunun oluştuğunu dile getiren Gergöy nihai olarak ise şu noktanın belirleyiciliğini vurgular: "Ancak burada balığın, yine balıkçı tarafından öldürüldüğü gerçeği göz ardı edilemez. Balıkçı, balığı öldürmek istemez ancak balıkçının gördüğü bir düş ile balığın içine çağırıldığı semboller garip bir şekilde balığın ölümüne neden olur" (2018, 20). Ayrıntılı bilgi için bkz. Adem Gergöy, "Hayvanımı Kuşana[maya]n İnsan: Bilge Karasu Metinlerinin Sevgi Politikası," *Metafor*, s. 3 (2018): 5-25.

hattını Emmanuel Levinas'ın etik anlayışı üzerinden açıklamak istiyorum.

Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*'de (Bütünlük ve Sonsuz) ötekinin yüzünün temel etik meselelerden biri olduğunu dile getirir ve şöyle der: “[Yüz] ötekinin kendini, bendeki öteki fikrini aşarak sunma biçimini ifade eder”.¹¹² Etik alanı, öteki için olmak şeklinde yorumlayan Levinas için ötekinin yüzü “kendi”nin alanından çıkıp öteki için yol almaktır. Ayrıca Levinas'ın belirttiği üzere yüzü anlamaya yönelik her türlü çaba da yüze bir şiddet uygulamaktır; aksine yüz anlaşılmaya direnendir; sadece sorumluluğu üstlenilendir.¹¹³ Öteki için olma güzergâhının temel vurgusu, başkâlığın kendilik tarafından temellük edilerek içsellığe dönülmesi şeklinde cereyan etmez; aksine, başkasının indirgenemez farkının oluşturduğu ayrılık Levinasçı anlamda sonsuzluk fikrini verecektir. Onur Kartal'ın *Başkasının Politikası* adlı kitabında aktardığı üzere, Levinas açısından “metafizik arzu, ben ve başkası arasındaki asimetric ayrılığın kabulüyle beliren sonsuza ancak başkasının yüzü aracılığıyla tanıklık edebilir. Aşkınlığın imkânı, bende değil başkasının yüzündedir; başkası bizzat yüzü dolayısıyla aşkındır”.¹¹⁴ Levinas'ın “yüz”e atfettiği anlamı, “Yüz yaşayan bir mevcudiyet, bir ifade, bir *epifanidir*; kendini beyan etme tarzı konuşmadır: Yüz konuşur”¹¹⁵ şeklinde aktaran Kartal, “yüzün anlamına” dair ayırt edici bir noktayı vurgulamış olur. Levinasçı anlamda yüz yüze gelme, aşkınlığı, adaleti, hakikati sağlayan bir koşulken, bu koşulu sağlayan temel belirleyen konuşmadır/dildir. Eğer başkasının kendini ifşa edecek (*revelation*) bir dili yoksa yüzün çağrısına cevap verilemeyecek midir? Levinas, nasıl bir yüzün konuşmasından bahsetmektedir? Elis Şimşon, “Levinas ve Bobby: Bir Köpeğin Levinas'ın Etiğindeki Rolü” başlıklı makalesinde “Eğer hayvanın bir yüzü olmadığı iddia edilirse, hayvan hiçbir zaman ondan ve ona karşı sorumlu olduğum bir öteki olarak addedilemez, ne keyfi özgürlüğümün hesabını vermeye zorlar beni ne de öldürme dürtümü yasaklayarak direnir iradem karşısında”¹¹⁶ tespitini yapar.

112 Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, çev. Alphonso Lingis (Pennsylvania: Duquesne, 1969), 51.

113 Emmanuel Levinas, “Varlıkbilim Temel Midir?,” *Sonsuza Tanıklık Emmanuel Levinas'tan Seçme Yazılar*, çev. Erdem Gökyaran, haz. Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran (İstanbul: Metis, 2003), 85.

114 Onur Kartal, *Başkasının Politikası: Husserl, Heidegger, Levinas* (İstanbul: İletişim, 2017), 190.

115 Kartal, *Başkasının Politikası*, 190-191.

116 Elis Şimşon, “Levinas ve Bobby: Bir Köpeğin Levinas'ın Etiğindeki Rolü,” *Cogito*, s. 80 (2015): 39.

Levinas açısından yüz anlamın ifşasıdır; bununla birlikte Şimşon'un deyimiyle "Levinas hayvanın yüzünün saflığı konusunda hâlâ tereddütlüdür, ona göre insan yüzüdür prototip olan".¹¹⁷ Yüz bahsinden hareketle Levinas'ın "The Name of a Dog, or Natural Rights" (Bir Köpeğin Adı ya da Doğal Haklar) başlıklı metnini inceleyen Şimşon, bu metinde *Eski Ahit*'teki bir ayetin Levinas'a Bobby'yi hatırlattığını belirterek olayı şu şekilde özetler:

"...çünkü Bobby de Nazi kampına istediği zaman özgürce girip çıkabiliyor ve bu şekilde aslında kampın düzenini bozuyordu. Dahası tutsakları görünce heyecanla kuyruğunu sallayıp havlayarak kampın varoluş nedeni olan ırkçı politik söylemi parçalayıp, bu söylemle kurulan gerçekliği de havlamaları ve neşeyle hoplayıp zıplamalarıyla delik deşik ediyordu. Tutsaklar kamp içindeki tüm diğer insanlar tarafından 'hayvan' ('maymun sürüsü') olarak algılanırken, Bobby onları 'insan' oldukları için neşeyle karşılıyordu, onların 'insanlığını' tanıdığı için. Nazilerin insanlıktan çıkarıcı söylemini kırarak Bobby tutsaklara hâlâ insan olduklarını hatırlatıyordu".¹¹⁸

Levinas'ın aktardığına göre Bobby sayesinde kamptakiler ve Levinas bir nebze de olsa insan olduklarını hatırlar. Buradan hareketle, "Türlerimize mahkûm varlıklardık, sözcüklerimiz bulunmasına rağmen dilsiz varlıklardık"¹¹⁹ demesine karşın Levinas'ın bu sorgulaması yeterli midir; dahası antroposantrik dünya görüşünü aşar mı? Elis Şimşon metnin okuyucuyu yalnızca birtakım izlenimler ve hislerle bıraktığını dile getirdikten sonra, "Levinas'ın aktardığı bu anı oldukça hümanist ve antroposantrik bir çerçeveye sahiptir. Bobby bu anlatıda ona atfedilen insani özellikleri taşıyan ve neredeyse hayvanı aşan bir yerden dahil olur Levinas'ın felsefi söylemine"¹²⁰ yorumunu yapar. Levinas'ın bu metninde Bobby, insanın mazlum olmasının, "insan olmaktan" çıkma durumunun bir dolayımı, bir hatırlatıcısı konumundadır. Bobby'nin kampa istediği gibi girip çıkabilmesi, kamptakilere özgürlükten yoksun olduğunu hatırlatır. Ayrıca Şimşon'un dile getirdiği gibi, "Mazlumluğu, insani özellikler atfettiği, kendisinin ise hayvansallaştırdığı bir ortamda, yani açıkça söylemek gerekirse, alışılmış rollerin tersyüz edildiği bir deneyimde düşünmeye çalışmak, ister istemez aynı antroposantrik kısıtlamaları yeniden üreteceği gibi, türcü söylemi de alttan alta sürdürmeye

117 Şimşon, "Levinas ve Bobby," 40.

118 Şimşon, "Levinas ve Bobby," 47.

119 Şimşon, "Levinas ve Bobby," 49.

120 Şimşon, "Levinas ve Bobby," 50.

mahkûmdur".¹²¹ Zaten yüz bahsinde de prototipin insan yüzü olduğunu dile getiren Levinas, Şimşon'un aktardığı üzere "İnsan yüzü tamamıyla farklıdır ve ancak insan yüzüyle karşılaştıktan sonra hayvanın yüzünü keşfederiz"¹²² demektedir.¹²³ Bu zeminin yukarıda incelediğim öyküler açısından da oldukça anlamlı olduğunu düşünüyorum. Tıpkı Levinas'ın Bobby'e bakışı gibi "Kediler"deki, "Bilinçli Eğinim I"deki ve "I.Kaçkın/Öndeyiş"teki anlatıcılar da hayvanlara antropomorfik bir şekilde bakmakta ve bu antroposantrizme taşınmaktadır. "Kediler" öyküsünde "kapının ardı"ndaki dünyanın söz dağarcığıyla kedilere yaklaşan anlatıcı daha ilk karşılaşma anında onları "soluk, kişiliksiz ve bencil" olarak konumlandırmaya çalışmakta; kapının ardındaki dünyanın söz dağarcığı kedilerin anlamlandırılmasına yardımcı olamayınca da "yabansı, soluk, anlaşılmaz" sıfatlarına başvurmaktadır. "Kediler"deki anlatıcı-karakter açısından yüz yüze gelme dışı açılmaya değil, kapının ardındaki dünyanın düzeniyle kapının içinin tahakküm altına alınmasına hizmet eder. Sonuç olarak, anlatıcı-karakter tarafından "egemenlik" sağlanır; diğer bir deyişle kedilerin ölümüne yol açılır. "Bilinçli Eğinim I" öyküsünde anlatıcı-karakter açısından böceksi/kuşsu başlangıçta "birini" hatırlatan bir unsurken sonrasında Rüstem'e; nihayetinde genişleyerek "et insanlar" kümesine işaret etmektedir. Burada da böceksiyle yüz yüze gelme durumu, böceksinin tekilliğiyle dışı açılmayı sağlamamakta; böceksi, eleştirilen "et insanlar" kümesinin aracısı olarak görülmektedir. Öykünün sonlarına doğru böceksi anlatıcı-karakter tarafından ezilerek öldürülür. "I.Kaçkın/Öndeyiş"te de anlatıcı-karakterin yüz yüze geldiği balık geçmişin hatırlatıcısı konumundadır. Balığın tekil bakışı yekpareleştirilir; adeta tüm balıklar tek bir balığa indirgenir; yine içe dönülür, geçmiş deneyimler devreye girer. Bu öyküde de balık tekilliğiyle öteki konumunu dolduramaz ve öldürülür. "I.Kaçkın/Önde-

121 Şimşon, "Levinas ve Bobby," 51.

122 Şimşon, "Levinas ve Bobby," 40.

123 Özen Nergis Dolcerocca da mülksüzlük, kırılabilirlik ve yaralanabilirlik kavramlarını türcülük üzerinden düşünmek suretiyle Emmanuel Levinas ve Judith Butler'in tartışmalarını insan-merkezliğin sınırlarını aşarak düşünür ve şöyle der: "Levinas ve onu takip eden Butler'in ahlak felsefesinde hayvanın yeri tartışmalı bir konudur. Butler'in anlattığı, diğerlerinden daha değersiz olan insanların aşırı güvencesizliği fikrinden de öteye gidip hayvanın sorgulanmaz, sınırsız, koşulsuz yani mutlak güvencesizliğini düşünebiliriz" (2017, 187). Ayrıntılı bilgi için bkz. Özen Nergis Dolcerocca, "Bu Kadar Alegori Yeter!": Hayvan, Dil ve Mülksüzlük Üzerine," *Coğito*, s. 87 (2017): 185-198.

yiş" öyküsünde ek olarak anlatıcı-karakterin de "hayvan hayvan bakma" hâliyle yargılanması söz konusudur. Anlatıcı-karakterin "kaçkın" olmasıyla "hayvan hayvan bakması" koşut hareket eder. Öyküler kendi tekillikleriyle ayrı alanlara açılırlar da karşılaşma, yüz yüze gelme, bakışma ve öldürme hattı tekrarlanan bir unsurdur. Öyleyse şu soruları sormak gerekiyor: Hayvanların yüzünün ötekine açılma hattına dahil edilmeme durumunda, *aporetik* olana karşı etik hassasiyet ne ölçüde işleyebilir? Eğer ki aşkınlığın imkânı bende değil başkasının yüzündeysen; yüz ise dille/söylemle¹²⁴ bir arada yürüyen bir konumdaysa ve dahi kendini konuşarak ifşa ediyorsa hayvanların yüzü sorusu nereye oturmaktadır?

Levinasçı etik "özne-insanlar arası" bir etikken bu anlayışta hayvanlar "öteki hakkını" elde edememektedir. İnsan yüzü "öteki için olmak" alanını açarken hayvanların yüzünün doğrudan antropomorfizmle kapatılması onların "yüz"süz bırakılması, etik açıdan "kendi için olmak" alanından çıkıp "öteki için olma" alanına geçişin engellenmesi anlamına gelecektir. Öyküler de bu güzergâhı takip ederek yıllardır aynı saatte işe giden ve kaçış imkânını arayan; verili rollere karşı çıkıp eylemde bulunma yetisini sınanan; topluma dahil olamayan, kendi "kaçkın"lığı üstüne düşen "özne-insanlar arası" hâlleri sorunsallaştırırken kedinin, böceksinin, balığın yüzüne bakıp bigâne kalmakta, dışarıya açılmamaktadır. Halihazırda bu öykülerdeki hayvanlar da "yüz"süz bırakılmaktadır. Düzene dahil olamayan "kaçkın" ise "hayvan hayvan bakmak"la suçlanmaktadır. Giorgio Agamben'in belirttiği üzere insanlar biyolojik ve politik yaşamı imleyen "bios"un alanına dahilken insan-dışı hayvanlar "öldürülebilir" olan "zoe"nun yahut "çıplak hayat"ın alanına dahil

124 Jacques Derrida "Şiddet ve Metafizik: Emmanuel Levinas'ın Düşüncesi Üzerine Deneme" makalesinde tam da bu noktadan hareketle Levinas'ın felsefi söylemini eleştirir. Derrida'ya göre Levinas'ın felsefi söylemi tıpkı Batı felsefi geleneği gibi dil içinde yapılandığından ve dahi dille ifade edilmek zorunda olduğundan şiddetten kaçınabilmek mümkün değildir. Şöyle diyor Derrida: "Peki o halde mutlak-ölçüde-başka'yla karşılaşma nedir? Ne bir temsil ne bir sınırlamadır ne de aynı'yla kavramsal bir ilişki. Ben ile başka, bir ilişki kavramıyla hâkim olunabilecek ya da bütün haline getirilebilecek bir şey değildir. Bunun en önemli sebebi ise daima *başka'ya verilmiş* olan kavramın (dilin malzemesi) başka'nın üzerine kapanamaz, onu içerebilir olmasıdır. Dilin kökensel istikametini açan yönelme veya seslenme boyutu, bir şiddet olmaksızın nesnenin belirtme veya nitelendirme boyutunda içerilemez veya değiştirilemez. Dil o halde kendi olanaklılığı bütün haline getirip kendi kökenini ya da ereğini kendinde *içeremez*" (2020, 128). Ayrıntılı bilgi için bkz. Jacques Derrida, "Şiddet ve Metafizik: Emmanuel Levinas'ın Düşüncesi Üzerine Deneme," *Yazı ve Fark*, çev. P. Burcu Yalın (İstanbul: Metis, 2020), 107-207.

edilirler.¹²⁵ Carol Adams da *Etin Cinsel Politikası*'nda hayvanların “yok-oluş”unu kayıp gönderge (*absent referent*) olarak adlandırır.¹²⁶ Adams, hayvanların esas olarak insan tüketimi için et üretiminde kayıp göndergeler hâline geldiğini söylerken temel vurgusunu hayvanların benzersiz özelliklerinden mahrum edilmeleri ve bu yolla hayvanların politik ve etik düşünceden uzaklaştırılmaları şeklinde kurar. Başka bir deyişle hayvanların etik-politik düşünceden uzaklaştırılması ve yüzüstleştirilmesi onların kayıp birer göndergeler hâline gelmeleri; “kırılğan hayatlar” a dönüşmeleri; “çıplak hayatlara” mahkûm edilmeleri demektir.

Sonuç

Tüm bu tartışmaların ardından başlangıç anına geri dönerek kuşak çalışmaları tartışmamı burada neticelendirmek istiyorum. Şimdiye kadar olan kısımda, eleştirel hayvan çalışmalarının teorik arka planından yararlanarak yakın okumalar yapmak suretiyle öykülerin içsel özelliklerini ortaya çıkarmaya gayret ettim. Her ne kadar bu süreçte, 1950 kuşağı öykülerinin arasından, türler arası anlatı kavramı bağlamında “Kümesin Ötesi” ve “Yük” öykülerini; karşılaşmalar, iç monologa açılma ve yüzün anlamı açısından da “Kediler”, “Bilinçli Eğinim I” ve “I.Kaçkın/Öndeyiş” öykülerini analiz etmeye girişsem de, bu kuşak açısından, insan-dışı hayvanların varoluşlarının teleolojik ve retrospektif bakışın ürünleri olmadığını belirtmem gerekir. Demem o ki insan-dışı hayvanların varoluşu/temsiliyeti 1950 kuşağı öykücülüğü açısından örüntü hâline gelen bir konumdadır.¹²⁷ Tam da bu nedenle, 1950 kuşağı öykücülüğünü eleştirel hayvan çalışmalarının sunduğu bakış açılarıyla birlikte değerlendirmek eklektik bir okuma olmayacak, aksine, bu sayede, insan-merkezci sınırlardan dolayı görmezden gelinen bir kuşağın

125 Ayrıntılı bilgi için bkz. Giorgio Agamben, *Açıklık İnsan ve Hayvan*, çev. Meryem Mine Çilingiroğlu (İstanbul: YKY, 2012).

126 Carol Jacob Adams, *Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram*, çev. Mehmet Emin Boyacıoğlu ve Güray Tezcan (İstanbul: Ayrıntı, 2010), 46.

127 Kendi tekillikleriyle farklı açılmaları beraberinde getirdiklerini vurgulayarak birtakım örnekler vermek istiyorum. Ferit Edgü'nün “Odada” öyküsünde fare; “Vüs'at O. Bener'in “İstakoz” öyküsünde ıstakoz; Leylâ Erbil'in “Yatak” öyküsünde kuş, “Konuşmaktan Bıkan” öyküsünde muğlak konumuyla kuş-çıyan-dilsiz bir insan; Tahsin Yücel'in “Sümüklüböcek” öyküsünde sümüklüböcek; Onat Kutlar'ın “Horozlar” öyküsünde horozlar, “Hadi” öyküsünde kedi, “İshak” öyküsünde ishak kuşu; Adnan Özyalçiner'in “İri Elmalar” öyküsünde kedi, Orhan Duru'nun “Karabasan” öyküsünde böcekler...

ayırt edici özellikleri tartışmaya açılmış olacaktır. Başka bir deyişle, eşsüremlî bir okuma; türler arası anlatı, antropomorfizm, antroposantrizm, karşılaşmaların yol açtığı iç monologlar, öykülerin etik pozisyonu gibi tartışmaları beraberinde getirirken artsüremlî bir bakış ise giriş kısmında öykücülerin vurguladığı baş-kaldırı, karşı koyma, kopuş, karşı çıkma, eleştirel olma gibi ayrımlarla edebiyat tarihinde geleneğe karşı bireysel yeti talebinin yoğunluğunu gösterip yeni örüntülerin altını çizer. Bu kuşak açısından yeni örüntülerden birini ise insan-dışı hayvanların mevcudiyeti oluşturur. Eğer ki Türkçe edebiyatın tarihi, edebiyat aracılığıyla hayvanların tarihi şeklinde okunacak olursa 1950 kuşağı öykücülüğü bir kırılma anına işaret edecektir. 1950 kuşağı öykücülüğü, türler arası anlatılar kurmasıyla insan-merkezçiliğin sınırlarını aşan potansiyeller sunmaya teşneyken yalnızca insanlar arası sorunsallaştırma alanları açıp, kedinin, böceksinin, balığın yüzüne bigâne kalmasıyla kendi bünyesinde de mevcut olan hümanizmin sınırlarını göstermektedir.¹²⁸ Tüm bu belirttiklerimle birlikte, 1950 kuşağı öykücülüğü bağlamında, bir yandan anlatı biçimleri üzerinde durarak bir edebî eser incelemesi yapmanın elzem olduğunu vurgularken öte yandan "öteki"nin kapsamını genişletmenin de edebiyatın açılımını (*dissemination*) sağlayacağını düşünüyorum. Zira bu sayede hem antropomorfizmdeki potansiyellerin altı çizilecek hem de "eyleme kudreti"nin insan-merkezci sınırları gözler önüne serilecektir.

Kaynaklar

- Adams, Carol Jacob. *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram*. Çeviren Mehmet Emin Boyacıoğlu ve Güray Tezcan. İstanbul: Ayrıntı, 2010.
- Adem Gergöy, "Hayvanını Kuşana[maya]n İnsan: Bilge Karasu Metinlerinin Sevgi Politikası," *Metafor*, s. 3 (2018): 5-25.
- Adnan Özyalçiner, "Soruşturma Yanıtları," *Adam Öykü*, s. 53 (2004): 35-37.
- Agamben, Giorgio. *Açıklık: İnsan ve Hayvan*. Çeviren Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: YKY, 2012.
- Astrid Erll, "Generation In Literary History: Three Constellation of Generationality Genealogy and Memory," *New Literary History*, s. 45 (2014): 385-409.
- Atılğan, Yusuf. "Kümesin Ötesi." *Bütün Öyküleri*, 33-37. İstanbul: YKY, 2002.

128 Tam da buna karşıt bir pozisyon olarak Birhan Keskin'in *Yeryüzü Halleri* kitabı örnek olarak gösterilebilir. *Yeryüzü Halleri*'ni bedensel duyumsamaları ve duygulanımları öne çıkaran bir dil anlayışı bağlamında konumlandırma yoluna giden bir çalışma için bkz. Ezgi Hamzaçebi, "Varoluş Aralığında *Yeryüzü Halleri*," *Metafor*, s. 3 (2018): 56-78.

- Atılğan, Yusuf. "Yük." *Bütün Öyküleri*, 51-57. İstanbul: YKY, 2002.
- Calarco, Matthew R. *Animal Studies The Key Concepts*. Londra ve New York: Routledge, 2021.
- Castle, Gregory. "Matter In Motion In Modernist Novel." *A History of The Modernist Novel*, editör Gregory Castle, 1-37. Cambridge: Cambridge University, 2015.
- Coetzee, John Micheal. *The Lives of Animals*. Princeton: Princeton University, 1999.
- DeKoven, Marianne. "Kafka's Animal Stories: Modernist Form and Interspecies Narrative."
- Creatural Fictions Human-Animal Relationships in Twentieth and Twenty First Century Literature*, editör David Herman, 19-41. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016.
- Demir Özlü, "Soruşturma Yanıtları," *Adam Öykü*, s. 53 (2004): 41-42.
- Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. Çeviren David Wills. New York: Fordham, 2008.
- Derrida, Jacques. "Şiddet ve Metafizik: Emmanuel Levinas'ın Düşüncesi Üzerine Deneme." *Yazı ve Fark*, çeviren P. Burcu Yalım, 107-207. İstanbul: Metis, 2020.
- Dirlikyapan, Özata Jale. *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis, 2013.
- Edgü, Ferit. "I. Kaçkın/ Öndeyiş." *Kaçkınlar*, 17-27. İstanbul: Sel, 2013.
- Elis Şimşon, "Levinas ve Bobby: Bir Köpeğin Levinas'ın Etiğindeki Rolü," *Cogito*, s. 80 (2015): 37-52.
- Erbil, Leylâ. "Bilinçli Eğinim I." *Hallaç*, 9-21. İstanbul: Can, 1988.
- Erdal Öz, "Soruşturma Yanıtları," *Adam Öykü*, s. 53 (2004): 42-44.
- Ezgi Hamzaçebi, "Varoluş Aralığında Yeryüzü Halleri," *Metafor*, s. 3 (2018): 56-78.
- Fatih Altuğ, "Anlam Pireleri: 1950'lerin Modernist Öykülerinde Hayvan ve Varoluş," *Metafor*, s. 3 (2018): 78-101.
- Feridun Andaç, "Bir Kuşağı Adlandırmak," *Adam Öykü*, s. 53 (2004): 5-9.
- Kafka, Franz. "A Report to An Academy." *Selected Short Stories of Franz Kafka*, çeviren Willa Muir ve Edwin Muir, 168-181. New York: The Modern Library, 1993.
- Kantarcıoğlu, Sevim. *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. Ankara: Akçağ, 2004.
- Kartal, Onur. *Başkasının Politikası: Husserl, Heidegger, Levinas*. İstanbul: İletişim, 2017.
- Kutlar, Onat. "Kediler." *İshak*, 63-79. İstanbul: YKY, 2009.
- Kutup, Selver Sezen. "Yok'larla Konuşabildi O: Sevim Burak Metinlerinde İnsan-dışı Hayvanlar, Nesnelere, Oluşlar." *İkinci Bir Yaşam Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası*, hazırlayan Mustafa Demirtaş, 22-41. İstanbul: YKY, 2018.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity*. Çeviren Alphonso Lingis. Pennsylvania: Duquesne, 1969.

- Levinas, Emmanuel. "Varlıkbilim Temel Midir?" *Sonsuza Tanıklık Emmanuel Levinas'tan Seçme Yazılar*, çeviren Erdem Gökyaran, hazırlayan Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran, 76-86. İstanbul: Metis, 2003.
- Leylâ Erbil, "Soruşturma Yanıtları," *Adam Öykü*, s. 53 (2004): 30-33.
- Nezihe Meriç, "Soruşturma Yanıtları," *Adam Öykü*, s. 53 (2004): 24-25.
- Orhan Duru, "Soruşturma Yanıtları," *Adam Öykü*, s. 53 (2004): 33-35.
- Özen Nergis Dolcerocca, "'Bu kadar alegori yeter!': Hayvan, Dil ve Mülksüzlük Üzerine," *Cogito*, s. 87 (2017): 185-198.
- Payne, Mark. *The Animal Part Human and Other Animals in The Poetic Imagination*. Chicago: University of Chicago, 2010.
- Rebaté, Jean-Michel. "Modernism and The French Novel: A Genealogy (1888-1913)." *A History of The Modernist Novel*, editör Gregory Castle, 86-110. Cambridge: Cambridge University, 2015.
- Robertson, Ritchie. "Modernist Style and The 'Inward Turn' In German-Language Fiction." *A History of The Modern Novel*, editör Gregory Castle, 293-311. Cambridge: Cambridge University, 2015.
- Ryan, Derek. *Hayvan Kuramı Eleştirel Bir Giriş*. Çeviren Ayten Alkan. İstanbul: İletişim, 2019.
- Simmel, Georg. "Metropol ve Zihinsel Hayat." *Bireysellik ve Kültür*, çeviren Tuncay Birkan, 317-330. İstanbul: Metis, 2009.
- Tacetin Ertuğrul, "Jacques Derrida: 'Hayvan' Meselesini İnsan-Hayvan İkililiğinin Ötesinde Düşünmek," *Cogito*, s. 80 (2015): 174-196.
- Taylor, Nik. "Anthropomorphism and the Animal Subject." *Anthropocentrism Humans, Animals, Environments*, editör Rob Boddice, 265-283. Leiden- Boston: Brill, 2011.
- Thomas Nagel, "What Is It Like To Be A Bat?," *The Philosophical Review*, s. 83 (1974): 435-450.
- Victor Şklovski, "Bir Teknik Olarak Sanat," çeviren Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy, *Defter*, s. 5 (1988): 177-195.