

Yere Düşen Dualar'da Yaralı Bedenlerin Dili

Ezgi Hamzaçebi*

Öz

Bir başkasının ölümüne veya ölümlülüğüne tanıklık etmenin etik sorumluluğu üzerine yoğunlaşan *Yere Düşen Dualar'da*, tanıklık edilen ölümlülüğün yalnızca başka bir insanın ölümüyle sınırlı olmadığı görülür. Bu metin, hangi varlığın hangi ölçüte göre bir yaşamın öznesi olabileceğini belirleyen mekanizmaları sorgularken, insan olmayan varlıkların ölümlülüklerini de odak noktalarından biri haline getirir ve konuşabilirliği, logosu veya rasyonelliği etiğin öznesi olabileceği kistası olarak alan etik yaklaşımı sorunsallaştırır. Bu doğrultuda ben bu çalışmada, Kaygusuz'un metninde insan olan ve olmayanın sınırını bulanıklaştıran bir varlık anlayışı olduğunu ve her bir varlığın anlam yaratımında rolü olduğunu kabul ederek anlam yaratıcı işaretleri görmeye, duymaya, hissetmeye açık bir estetik alan yaratma uğraşının hâkim olduğunu ileri sürüyorum. Metindeki etik-estetik alanın farklı varlıkların paylaştığı "sonluluk" mefhumu etrafında nasıl vücut bulduğunu ve bu alanın en belirgin özelliği olarak bedensel duyumsamaların ne şekillerde ön plana çıkarıldığını inceliyorum. Böylelikle, edebi bir metnin bedensel duyumsamalara odaklı bir dil vasıtasıyla duygulanım alanları yaratarak etik üzerine düşündürme etkinliğini nasıl gerçekleştirebileceğini tartışmaya çalışıyorum.

Anahtar Sözcükler: etik, posthümanizm, paylaşılan sonluluk, duygulanım, Sema Kaygusuz.

* Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans öğrencisi, ezgicebi6@gmail.com

Language of Wounded Bodies in *Yere Düşen Dualar*

Abstract

In *Yere Düşen Dualar* which focuses on the ethical responsibility of being a witness of another being's death or finitude, it is not only the death of a human being that matters. This text questions the extent to which certain mechanisms can determine subjectivity of beings; and problematizes the ethical perspective which considers logos and rationality as criteria for being an ethical subject by focusing on the mortality of non-human beings, too. In this paper, I claim that Kaygusuz's text has a perception of being which blurs the boundaries between humans and non-humans, and I also argue that it has an aesthetic space which is open to see, hear and feel all possible signs for the creation of meaning by accepting that all beings have roles in this process. Within this framework, I focus on how this work's ethico-aesthetic space is created on the basis of the term "finitude" shared by different beings, and I discuss how bodily sensations are highlighted as the most significant characteristic of this space. Thus, I try to discuss how a literary work can perform the activity of thinking on ethics by creating spaces of affects through a language that focuses on bodily sensations.

Keywords: ethics, posthumanism, shared finitude, affect, Sema Kaygusuz.

Giriş

90'ların sonundan günümüze öykü ve roman türlerinde eserler vermiş olan Sema Kaygusuz'un birçok metni, bir başkasının ölümüne veya ölümlülüğüne tanıklık etmenin etik sorumluluğu üzerine yoğunlaşmaları bakımından ortaklaşır. Onun metinlerinde tanıklık edilen ölümlülük hali yalnızca başka bir insanın ölümüyle sınırlı değildir. İnsan olmayan varlıkların ölümlülükleri de aynı derecede önemli bir mesele haline gelir. Hangi varlıkların neden daha "ölebilir" olduğunu sorgulayan Kaygusuz'un metinleri, "dil", "anlam", "özne" ve "varlık" üzerine düşündürten metinler olması itibarıyla, insan ve insan olmayanın sınırına ve bu sınırın belirlenmesindeki etik sorumluluğa dair düşünmeye çağırdıkları için hayvan çalışmaları ve ekoloji alanlarında da incelenebilecek türden metinlerdir.

Hayvan ve insan ayrımı üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, Aristo'dan Levinasa, Heidegger'den Derrida'ya ve Deleuze'e ka-

dar birçok düşünürün bu alana çeşitli yaklaşımlar getirdiği görülür. Bu düşünürlerin hayvan meselesini ele alış biçimleri, içinde buldukları bağlamın varlık ve dil anlayışına göre birbirinden birtakım farklılıklar gösterir. Örneğin bugün artık geleneksel olarak nitelenen, Aristo'dan Levinas'a kadar hakim olan hümanist yaklaşım, hayvan sorusunu akıl ve dil gibi kapasiteler üzerinden tartışmaya açıp, insanı akıl ve dil sahibi tek tür olarak görür ve buna bağlı olarak anlam üretme ve etiğin öznesi olma ayrıcalığını insana verir. Daha sonra Heidegger, hayvanların da dünya sahibi olabilme kapasitelerine değinerek bu hümanist geleneğe farklı bir bakış açısı getirir ama bir dünya yaratma ayrıcalığını yine, sürekli olarak daha fazla genişleyebilen bir dünyaya sahip olduğunu düşündüğü insana verir. Derida ise, insanı insan olmayandan farklı kılan bir şeye sahip olduğu ya da farklı olarak bir şeyi yapabildiği için ayrıcalıklı varlık olarak ele alan; bu doğrultuda kimin ne kadar yaşam hakkı olacağından kimin nasıl öleceğine, nasıl gömüleceğinden yasının tutulup tutulamayacağına kadar birtakım genel geçer etik prensipler belirleme uğraşında olan felsefe anlayışına karşı, yepyeni bir dil, özne ve varlık anlayışıyla alternatif bir yol sunar. “KONUŞABİLİRLER Mİ?” ya da “AKIL YÜRÜTEBİLİRLER Mİ?” gibi temel etik sorulara “acı çekebilirler mi?” sorusuyla meydan okuyan Bentham'dan esinlenen Derida, “paylaşılan sonluluk” mefhumuyla öncelikle, insan ve insan olmayan varlıklar arasında bedenli ve ölümlü olmaları üzerinden kurulan etik bir bağa işaret eder. Aynı evrende yaşama mücadelesi veren ve bedensel olarak birbirine bağlı olan bu varlıkların hayatta kalmaları da acı çekmeleri de birbirine bağlı olduğu için başka türlü etik bir meselenin gündeme geldiğinden bahseder.

Etik nedir, etik muameleden kim ne koşullarda ve ne şekilde sorumludur? Kendi ölümünü deneyimleyemeyen, yalnızca başkasının ölümüne tanık olabilen varlıklar, kendi ölümlerine tanıklık etme sınırına geldiğinde etik ilişki meselesinin anında ortadan kalkabilmesine dikkat çeker Derida. Bu bakımdan ona göre öteki karşısında duyulan “merhamet”, “vicdan” gibi duygulanımlar da “sonlu” olma niteliği taşır ve bu yüzden etik denen şey karar verilemez bir çiledir. Hayvan ya da insan karşısında duyulan sorumluluğu ve etik duruşu, insan olmanın bir gerekliliği ya da kişiliğin prensipleri olarak açık-

lamaya ve bu doğrultuda genel geçer prensipler belirlemeye çalışan hümanist yaklaşıma karşı Derrida, her vakaya kalıcı bir şekilde uygulanabilecek evrensel etik kurallar belirleme hususundaki sınırı hatırlatır ve bu sınırın ikincil türden “paylaşılan bir sonluluk”tan da kaynaklandığını belirtir. Ona göre, kişiliğin prensipleri, ahlaki gibi şeyleri düşünmemiz bizim kim olduğumuzdan ya da yaşam modumuz olarak söylememizden ayrı değildir, ama dile ilişkin yanlış felsefi kanılarımız yüzünden kavramsal yaşamımızın nasıl olduğuna dair de bir körlük içindeyizdir. Bu bağlamda Derrida, “biz” dediğimiz şeyin aslında her zaman radikal olarak “öteki” olduğunu öne sürer. “Biz” ile “öteki” arasındaki bu ilişki, hem kırılabilirlik ve incinebilirlik ve ölümlülük gibi fiziksel gerçekliğimizden; hem de bizden önce hep var olagelmiş dil tekniği ve materyaline tabi oluşumuz ve bileşiminde yer alışımızdan kaynaklanır. Bu pasiflik ve tabiyet, semiyotik sistem aracılığıyla iletişim kurup etkileşmeye başladıkları andan itibaren insan olan ve olmayanlar tarafından paylaşılır. Bu durum, insanın kendisiyle olan ilişkisini de, insan hayvan arasındaki sınırı da belirsiz ve dengesiz kılar. Bu da Derrida'ya göre hiçbir zaman iyileştirilemeyecek, düşünme, yazma ve konuşma gibi teknolojilerle daha da derinleşecek bir yaradır. Dille ilgili olan bu ikincil türden “paylaşılan sonluluk” hali, anlam üretme eylemini yalnızca insana mal eden bir varlık felsefesinden uzaklaşmayı ve anlam üretiminin kendisinin tüm var olma biçimleri tarafından paylaşılan bir etkinlik olduğu perspektifini benimsemeyi gerektirir (Wolfe, 2010, s.8-37). Derrida'nın çalışmalarından oldukça etkilenen Cary Wolfe (2010) *What is Posthumanism?* adlı çalışmasında hayvan çalışmalarının “bilgi” sorusunu sarstığını ve yeniden şekillendirdiğini, buna bağlı olarak hem düşünmenin ve dilin doğasının hem de insanı merkez alan etik anlayışın değişmesi gerektiğini ileri sürer. Wolf'a göre post hümanizm, hümanizmin bedenselliği aşan ve özerkleşen özne fantezilerine karşı çıkar. O, post hümanizmi, “biyolojik ve teknolojik dünyaya gömülü olan insanın bedenselleştiği, insan-hayvanın dil ve kültür gibi arşivsel mekanizmaların tekniğiyle ‘birlikte evrimleştiği’ ve böylelikle insanın merkez olmaktan uzaklaştığı” bir yaklaşım olarak ele alır. (s. xv).

“Deleuze-Guattari'ye göre felsefenin zemin arayışı insan ile hayvan arasındaki ayrımın da başlangıcıdır. Hayvanın dili” aynı za-

manda “dilsizin dilidir”. Dolayısıyla bu dili duyabilmek, ona kulak verebilmek için insanın kendi düşünme biçimlerinde başka olarak hayvanı ve doğayı tahakküm altına alan yapılardan vazgeçmesi gerekir. Bunlar sadece hayvanı tecrit eden ve onu mutlak bir “insanlık” fikrinden ayıran değil, aynı zamanda kadını, eşcinseli, siyah adamı, deliyi de ayıran pratiklerdir. Bu anlamda bir anti-hümanizmi savunuyor olmak şarttır.” (Batukan, 2015, s.80). Buna göre, edebi bir metnin nasıl bir perspektif benimsediğini araştırmak, o metnin etik-estetik duruşunu belirlemek açısından oldukça önem taşır. İnsan merkezli olmayan bir edebi metin mümkün müdür? Mümkün değilse bile, bu duyarlılığı gözeten etik duruşun dereceleri nasıl belirlenir? İnsan olmayı anlatmaya çalışan dil, “ben”, “öteki”, dünya, “iç”, “dış” sınırlarını nerede ve nasıl çizer? Bir edebi eserde dilin kuruluşu ve konumlanması bize o eserin ekolojik duyarlılığıyla ilgili ne söyler? Ben Kaygusuz’un metinlerini özgün kılan şeyin, etik meselelerin ele alınış biçimi olduğunu düşünüyorum. İşlenen konular ne olursa olsun, onun metinlerinde konuşabilirliği, logosu veya rasyonelliği, etiğin öznesi olma kıstası olarak almayı reddeden ya da bu tavrı sorunsallaştırmaya çalışan bir etik dil yaratma uğraşının izleri vardır. Kaygusuz’un metinleri bir yandan hangi varlığın hangi ölçüte göre bir yaşamın öznesi olabileceğini belirleyen mekanizmaları sorgular. Diğer yandan, her bir varlığın anlam yaratımında rolü olduğunu kabul eden ve anlam yaratıcı işaretleri görmeye, duymaya, hissetmeye açık bir estetik alan yaratmaya çalışır. Ben bu çalışmada, bu estetik alanın en belirgin ve başarılı şekilde yaratıldığını düşündüğüm, Kaygusuz’un ilk romanı *Yere Düşen Dualar*’ı inceliyorum.

Yere Düşen Dualar biçimsel olarak farklı kurgulanmış iki ayrı bölümden oluşur. Metnin ilk bölümü birinci tekil anlatıcı olan Leylan karakterinin ağzından aktarılır. Leylan adada yaşayan, kütüphanede çalışan, evi terk etmiş bir annesi, alkolik ve hasta bir babası olan biridir. Leylan, ne çalıştığı yerde ne de iş dışında herhangi bir sosyalliği olmadığını, iletişim kurmaktan kaçındığını, harflerle, sözcüklerle, okumayla arasının iyi olmadığını, tüm bildiklerini gözleri ve kulakları ile öğrendiğini söyler. Ancak, bir gün babasını zehirlemek istediğine dair ada halkı arasında yayılan söylentinin kulağına gelmesi ve ada halkının kendisine olan bakışındaki deği-

şimi fark etmesiyle Leylan'ın babası, diğer insanlar, kendisi ve canlı cansız diğer tüm varlıklar ile olan ilişkisi dönüşmeye başlar. Leylan gerçekten babasını öldürmek mi istemektedir? Eğer öyleyse, neden öldürmek istemektedir? Öldürecek midir, yoksa ada halkı arasında yayıldığına inandığı bu söylentiye haksız çıkarmak için babasını iyileştirmeye mi çalışacaktır? Tüm bu karar verme ve harekete geçme eşiklerinde Leylan'ın başkasının ölümüne tanık olma ve başkasının ölümünü arzulama ile merhamet, vicdan, adalet gibi etik meseleler üzerine olan muhakemesine tanık olunur. Bu muhakeme sürecinde, Leylan'ın farklı ilişki kurma biçimleri geliştirmesi gerekir. Babasıyla olan ilişkisinin dönüşümü, diğer varlıklarla ve kendi bedeniyle olan ilişkisinin dönüşümüyle paralel bir seyir izler. Geçmiş ile şimdi, dışarı ile içerisi arasında gidip gelen, bir bireyin kendi varlığını diğer varlıklarla ilişkiselliği içinde anlamaya çalıştığı bu “öznel anlatım” boyunca, “özne” denilen şeyin nasıl defalarca kurulup yıkıldığı ve anlatıma giren her bir varlıkla nasıl bir dönüşüm geçirdiği görülür. Romanın ikinci bölümü ise, içinde geçen olaylar, karakterler, anlatımın yapısı ve dili bakımından ilk bölümden birtakım farklılıklar gösterir. Leylan'ın babasına anlattığı bir hikaye olarak kurgulanan bu bölüm, babasının ölümünden sonra, tek gözlü bir oğlanın erkek kılgına girmiş annesi ve yılgın atıyla yaptığı yolculuk etrafında şekillenir. Leylan ilk bölüm süresince, kendi acısını ve özneliğini merkeze koymayı bırakıp, babasının ve diğer varlıkların acısını anlamaya doğru evrildiği anlatımına giderek çoğalan öznelere birlikte bu bölümde farklı anlatıcıları da dahil eder. Romanın sonuna gelindiğinde, metinde sezdirilmeye çalışılan dünya, artık hikayenin kendisinin özne haline geldiği, acı çeken varlıklarla dolu ama hayat ve umut vaat eden çok sesli bir evrene dönüşmüş olur.

Bu çerçevede ben, *Yere Düşen Dualar*'daki etik-estetik alanın nasıl biçimlendiğini inceliyorum. Romandaki belli örnekler üzerine yoğunlaşarak, yaratılan dilin farklı varlıkların paylaştığı “sonluluk” mefhumu etrafında vücut bulduğunu ileri sürüyorum. Metnin, bu “paylaşılan sonluluk” mefhumunu algılatıp hissettirmek için, insan ve insan olmayan varlıkları ortaklaştıran bedenli, kırılğan ve ölümlü olma halleriyle nasıl uğraştığını, edebi dili bu uğurda nasıl biçimlendirip dönüştürmeye çalıştığını ve bu uğraşı sırasında “özne” anlayı-

şını nasıl şekillendirdiğini araştırıyorum. Metnin dilinin en belirgin özelliği olarak, bedensel duyumsamaların ne şekillerde ön plana çıktığını örneklendiriyorum. Böylelikle, bir edebi metnin bedensel duyumsamalar vasıtasıyla bir yandan duygulanım alanları yaratıp, diğer yandan etik üzerine düşündürme etkinliğini farklı estetik araç ve yöntemlerle nasıl gerçekleştirebileceğini tartışmaya açmaya çalışıyorum.

Temas Eden Bedenler, Kırılgan Hayatlar ve Dönüşen Özneler

Leylan'ın dönüşmeye başladığı anın, bedenine yöneldiğini gördüğü bakış ve kulağına gelen söylentiyle başladığını öne sürmek birçok açıdan önemlidir. Öncelikle, "söylenti" metnin giriş bölümüne adını vermesi ve romanın anlatımını başlatmasıyla dikkatimizi çeker. Daha sonra, Leylan'ın da farkında olduğu ve işaret ettiği başka bir meseleyi, söylenti veya kehanetle harekete geçen trajedi türünün kahramanını akıllara getirir. Leylan kehanetten kaçmaya çalışan ama eninde sonunda annesini öldüren, kader kurbanı Oedipus gibi bir trajedi kahramanı mı olacaktır? Zorluklarla karşılaşp büyüyen ve dönüşen özgür irade sahibi klasik bir roman kahramanı mı? Özgür iradesini ve tüm varoluşunu sorgulayan, karar verememe halinden muzdarip, eyleme geçme konusunda tereddütlü, "sonlu"luğunu bir çile gibi deneyimleyen, karamsar bir modernist roman kahramanı mı? Yoksa benim bu yazıda öne sürdüğüm üzere, tüm bu çileyi yüklenip sahiplenen ama onunla ihtimallerle dolu bir yaşam alanı yaratmaya çalışan, farklı ve çok sayıda öznellik pozisyonuna açık, "oluş"unu veya dönüşümünü tamamlamayı reddeden başka türlü bir roman kahramanı mı? Leylan'ın anlatımı tüm bu soruları sordurur. Bu muhakeme sırasında yaratılan dil ve o dilin ördüğü ilişkiler ağıyla romandaki "özne/nesne" ilişkisinin ve varlık algısının dönüşmesi mümkün olur. "Dilin kendisini bütün doğanın ikamet ettiği bir varlık alanı açan kuvvet" olarak tarif eden Alan Bourassa'nın da (2006) belirttiği gibi, "eğer edebiyatın insan hakkında olduğunu ve her zaman kişisel, öznel, ahlaki olanı dile getirdiğini düşünürsek, bu dilin içinde taşındığı iddia edilen insan öznelliğinin ve insan denilen

şeyin, dilin insan olmayan varlıklar tarafından sürüklenen yapısıyla yaratıldığının ve şekillendiğinin farkına varmak gerekir.” (s. 63).

Bu doğrultuda, bakışın ve söylentinin başka bir önemi daha var. Bakış ve söylentinin Leylan'ın bedenine çarpma şiddetiyle, bir yandan bakmak/bakılmak, görmek/görülme, duymak/duyulmak, dinlemek/dinlenilmek, dokunmak/dokunulmak gibi bedenle ilişkili eylemler dönüşüme uğrar. Diğer yandan, bu eylemlerin karmaşık ilişkiselliğiyle birlikte kişinin algılama ve duygulanım süreçlerinde, karar ve eylemlerinde, dolayısıyla etik tavırlarında ve “oluş” biçimlerinde birtakım dönüşümler yaşanır. Bu dönüşüm okuyucuya, bedensel olanı duyumsatmaya odaklı bir dil yaratımıyla sezdirilmeye çalışılır ve böyle bir dil sayesinde bu metin bir duygulanım alanı olarak kurgulanarak etik üzerine düşündürmeyi de başarır. Deleuze'ye göre, dil denilen şey, başlı başına duyumsamalar ve duygulanımlar tarafından ele geçirilmiştir. Başka bir deyişle, bir dil yaratmak için insanın duygu ve algılardan meydana geliyor olması gerekir. Bu dil, Agamben'in hayvanlarının dilinde etkileme ve etkilenme ilişkilerinden başka bir şey değildir. “Eğer duygulanım, etkileme ve etkilenme ise, dili mümkün kılan bütün kuvvetler de onun bir parçası olur. Duygu, duyumsama, olasılık, materyal, bunların hepsinin dilde bir yeri vardır. İnsan dilinin, eğer insan olmayan dünya onunla iletişime geçmezse, insan olmayan dünyaya dair iletebileceği hiçbir şey yoktur.” (Bourassa, 2006, s. 65).

Anlatımının başında Leylan, saçından tırnağına bütün görünüşünün, ada halkının dizginsiz hayal gücünün eseri olduğunu, sözcük sözcük, santim santim onlar tarafından yaratıldığını belirtir. Kendi bireyliğine dair dış etkilere karşı savunmasız, edilgen bir tonla başlayan bu girişi, ada halkının ilişkileneş biçiminde rüzgarın nasıl etkili olduğunun tarifi takip eder: “Burası yıl boyunca topu topu yirmi gün rüzgarsızdır. Genellikle sesler uzaklarda tuz olur. Henüz işitilmeden kristalleşirler. Birbirimizi duyabilmek için rüzgarı arkamıza alırız.” (s.9). Bu haliyle ada halkının varlığının da başka bir dış etken tarafından şekillendirilmeye mahkum olduğu iması sezilir. Tasvirin bu şekilde somutlaştırılışı, Leylan'ın çalıştığı kütüphaneyle ilişkileneş biçimini anlatırken de devam eder. Leylan'a göre, kütüphanesi bir tür kitap gömütlüğü, okuru olamayan ölgün, sert kabuklu bir kasvetin

hakim olduğu bir yerdir. Masasından tuttuğu yaşların tek tanığı olarak bahseden Leylan, unutulmuş olmaktan yavaş yavaş çürüdüğünü söylerken, kendi bedensel deneyimiyle sararan kağıdın kendiliğinden yırtıklar atması arasında bir ortaklık kurar. Leylan'ın bedensel olana karşı bu denli dikkati, ada halkının sözleşmeli suskunluğunu ve Leylan'ı görmezden gelen bedensel işaretlerini anlamlandırmasında da etkili olur ve ona kendi hakkında bir söylenti yayıldığını duyumsatır. Kendisini ada halkına karşı savunmasız hisseden Leylan, yıllardır kimsenin fark etmediği gövdesinin ada meydanındaki koca memeli tanrıça heykeli denli görünür hale geldiğinden bahseder. Leylan o heykeli korkunç bulur, çünkü gözbebekleri olmayan, boş bakışlı bronz kadın, bütün varlığını yutmak üzere kollarını ona doğru uzatmış gibidir. Herkesin kendisini seyrettiğini, seyrederken biçimlediğini, kendisinin ise o biçime mahkum, kımlıdayamadığını anlatırken Leylan o heykelle yalnızca bedensel bir ortaklık kurmuş olmaz. Söylemin nesnesi olma halini deneyimleyen bir varlık olarak mağduriyet halini de dile getirmeye çalışır. Kurulan bu ortaklık, Leylan'ın adadaki diğer varlıklarla bedenli, kırılğan, incinebilir ve sonlu olmaları bakımından kurmaya başlayacağı diğer ortaklıkların da öncüsü gibidir. Bu doğrultuda odaklandığım karakterler, toplumda var olan iktidar mekanizmalarının ötekileştirme ya da aynılaştırma yoluyla daha incinebilir kıldığı varlıklardır.

Bu karakterlerden ilki, Leylan hakkında yayılmakta olan söylentiye ete kemiğe büründüren, adada Çingeneliğiyle övünen tek Çingene olarak tanıtılan Latife Keşal'dır. Leylan, geniş kalçalarını ölçsüz bir biçimde savuran, yürüdükçe eteğinden ölü erkekler sallanan, pervasızlığıyla herkesi yenmiş dul bir kadın olarak tarif ettiği Latife Keşal'in böylesi tasvirini sorgusuz sualsiz bir biçimde, ada halkının ortak kanısından ve söyleminden devşirmiş gibi görünür başlangıçta. Söylentileri öğrenmek için onun evine gittiğinde, Latife Keşal'a dair şeyleri de onunla birlikte ötekileştirip kendisinden uzaklaştırmaya çalışır. Anason ve kedi sidiği kokan bu evde rahat hissetmez. Birbirine benzemez yırtıcı bir sülale olarak bahsettiği kediler boğazını kaşındırır. Başına üşüşen koca sinekler, evi olduğu gibi ateşe verme arzusu uyandırır. Ancak bu pisliği sahiplenerek onunla konuşabileceğini söyler Leylan (s. 13). "Kirlenmek" diye tanımladığı,

başka bir varlığın “fark”ını sahiplenmek ya da ortaklaşmak olarak da düşünebileceğimiz bu an, Leylan’a göre zamanı başka bir akışta durdurmak gibidir. Yani Deleuze’in tabiriyle kendiyile öteki arasındaki sınırın silikleştiği bir “ara bölge” yahut “yakınlık bölgesi” gibidir.¹ Bu karşılaşma mekanı tehlike ve imkanlarıyla türlü ihtimallere açıktır. Böyle bir bölgedeyken, Latife Keşal falında yarı hayvan yarı insan ucubeler sürüsü olarak tasvir ettiği birilerinin Leylan için uğursuz bir kehanet biçtiğini, Leylan’ın kucağındaki et suratlı, bir ayağı çukurda, kendisine dayanan biriyle boğaz boğaza sarılıp can çekiştiğini haber verir. Kahve fincanında gördüğü bu biçimleri Leylan’ın bu kişiyi öldürmeye kıyamadığı ama sanki öldürmeye mecburmuş gibi olduğu biçiminde yorumlar. Elinde bıçak, merhamet ile canilik arasında bir yerde durur vaziyette tarif edilen Leylan, duyduklarından dolayı kapıldığı öfkeyle, tepkisel olarak nitelendirebileceğimiz bir şey söyler: “Hiç olur mu öyle şey, insan babasına kıyar mı!” (s. 14). Tepkiseldir, çünkü algılanıp duyumsanmamış, üzerine düşünülmemiş bir sağduyunun ürünüdür. Ancak bir süre sonra, Latife Keşal’in sözlerinin darbesiyle hareketlenen düşünceleri babasıyla olan ilişkisine doğru yönelmeye başlayabilir, bu yoğunlaşma ve muhakeme sürecinde ölüm, etik, vicdan, adalet gibi mefhumlar üzerinde düşünmeye doğru giden güzergâhta dallanıp budaklanır. Bu durum gerçekleşene kadar Leylan, anlatısı boyunca bu ara bölgedeki tehlikeler ile imkânlar arasında salınır. Latife Keşal’i “tuhaf”lığıyla ötekileştirdikten sonra, yakınlık kurmaya çalıştığı an onu aşkın bir karaktere dönüştürme eğilimi de gösterir. Yabancılıktan “biricik arkadaş” olmaya terfi ediveren Latife Keşal’in faldaki biçimleri zihninde hierogliflere dönüştürdüğü büyüleyici diline kendini nasıl teslim ettiğinden, onun kılavuzluğu olmadan ne hissettiğini bilemeyeceğinden bahseder hale gelir. Yaşlandığı zaman, “Alçakgönüllü

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

olabilecek denli kibirli, mahcup görünebilecek denli utanmaz, merhameti sunacak kadar zalim başka bir insan” olarak gördüğü Latife Keşal gibi olmak istediğini söyler hatta (s. 83). Ancak Leylan öyle bir anlatıcıdır ki, tüm bu tanımlamalarındaki aşkınlaştırıcı tehlikeleri fark ettiği an, “Onunki sürmekte olan yaşantımı anıştıran aşkın bir gerçekliktir” gibi ifadelerle kendini ifşa da eder ara sıra (s. 82). Latife Keşal’ın “kusur”larından da söz eder o zaman ve o büyüleyici dilin sınırlarını da hatırlatır:

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

Dilin kuşatıcılığına dair olan bu yorum, Derrida’nın bahsettiği dile tabiyet ve pasiflik üzerinden Latife Keşal ile tüm diğer varlıklar arasında kurulan bir ortaklığa işaret eder.

Latife Keşal’ın sonluluğu yalnızca dilinin sınırlılığı bakımından konu edilmez. İnsan olan olmayan bütün varlıkların her an her şekilde incinebilir olma hali bu sonluluğa dahildir. Bu incinebilirlik, bir yandan tüm varlıklara içkin bir özellik olarak anılırken, diğer yandan bazı varlıkları diğerlerine göre daha kırılğan kılan mekanizmaları deşifre etmek için kullanılır.² Başlangıçta dokunulmaz ve yenilmez bir karakter gibi çizilen Latife Keşal’ın “farklılığı”, kapitalist sistemin neoliberal politikaları tarafından iyice parlatılıp tüketime hazır hale getirildikten sonra, bir anda silinip işlevsiz kılınabilen bir şeye dönüştürülür. Leylan’ın Latife Keşal’ın hikayesini anlatıp onu çok daha dünyevi bir varlık olarak biçimlendirdiği kısmın, bu dönüşümün anlatıldığı bölümde yer alması tesadüf olmasa gerek. Bu dönüşümün nasıl yaşandığına okuru inandırabilmek için Latife Keşal’ı

² Judith Butler (2009), bazı varlıkları daha incinebilir kılan mekanizmaları ve bunların duygulanımlara yön veren yapısını fark etmemiz gerektiğini, çünkü etik-politik yargı ve eylemlerimizin bu yapılar tarafından belirlendiğini vurgular. Beden, daima diğerlerine maruz oluşu sebebiyle sosyal ve kırılğan bir yapıdır. Butler, birinin yaşamının her zaman diğerinin elinde olması şeklinde tarif ettiği bu kırılğanlık halinin, tüm insanlar ve insan olmayan varlıklar tarafından paylaşılan bir durum olduğunu belirtir. (s. 13).

acı çekebilirliğiyle her an her yerde karşımıza çıkabilecek bir karakter olarak çizmesi gerekir. Hamileliği sırasında beş çocuğunu da düşüren, kocaları çeşitli sebeplerden dolayı ölmüş olan bu kadın, adaya yerleşen bir yönetmenin filminde rol aldıktan sonra, yazları adaya akın eden aç turistler tarafından kısa sürede otantik bir hediyelik eşyaya dönüştürülür. Adada geçici olarak bulunan bu insanlar, Latife Keşal'dan biçtikleri falcı ve masalcı kocakarı imajını, körelmiş duyularını diriltmek için kullanırlar Leylan'a göre. Latife Keşal durmadan konuşup kendi hikayesini anlattıkça, bu ağdalanmış gerçek yaşam hikâyelerinden hakikatin silindiğini söyler Leylan. Latife Keşal'ın "saltanatını" sürdürebilmesi için turistlerden de ada halkından da iyice "farklı"laşması gerekir. Ancak giderek nesneleştirilen imajı yüzünden ada halkı tarafından kendilerinden sayılmadığı için ve zamanla turistler de onun "farklılığına" alıştıkları için, arada bir yerde sıkışıp kalır, tükenmişlikten susar. Ne var ki, Leylan'a göre susmaya başlamak için geç kalmıştır Latife Keşal. Bunca hengameye direnmenin bir yolu olarak Leylan kendisinin nasıl "egemence" sustuğundan bahseder: "Annenizin sizi terk edişi, amcanızın hazin ölümü, büyük bir merak konusudur. Bu konuda konuşmayışınız onları daha da kışkırtır" (s. 91). Leylan bu örneklerle önce Latife Keşal'ı daha sonra tüm ada halkını yutacak olan bu açgözlü sistem tarafından nasıl herkesin her an tüketilip yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu hatırlatır. Daha önceleri Leylan'ın yaşam motivasyonunu tetikleyen ve ona var olduğunu hissettiren Latife Keşal, Leylan'ın annesinden haber alıp almadığını ağzını şıpırdatarak sorup buyurgan bir tavırla birden "Annen öldü senin" diyebilir hale gelir örneğin (s. 95). Daha önce söylememesinin nedeninin Leylan'ı üzme istemeyişi olduğunu belirterek de etik sınırların kırılmasını hatırlatmış olur. Burada Leylan için, bir varlığın kendi incinebilirliğini fark ettiğinde diğer varlıklarla nasıl ilişkileneceği meselesi gündeme gelir.

Leylan bundan sonraki ilişkilerinde nasıl bir etik duruş benimseyecektir? Kendisine acındığını gördüğü an ölümlülüğünün farkına varan ve kendi tüketişine tanık olma sınırına gelen Latife Keşal'ın yaptığı gibi kendi kırılmasını fark ettiğinde başka bir varlığın hassas noktalarını bulup ona saldıran mı kendi yaşamsallığını onarmaya çalışacaktır? Leylan falda söylenenleri haksız çıkarmak

amacıyla, babasına “vefalı evlat” olabilmek üzere meyhaneye doğru giderken, babasını öldürebilme olasılığının sahiciliğiyle allak bullak olmuş, “kendi” dediği şeye yabancılaşmaya başlamıştır bile. Bu yabancılaşma halini şöyle tarif eder: “Ellerime baktım. Küçüktüler, temizdiler, benim değildiler. İki düşünceye bölünmüşler... Kalleşçe işlenecek bir cinayete yakıştırılmışım demek. İşin kötüsü kalleşliğime hemen alışmışım” (s. 15). Leylan’a göre birisi sizin hakkınızda bir şeyler geveliyorsa az çok kendisinden bildiği her neyse onu dile getiriyordur. “Kendinde olmayan şeyi başkasında göremezsin çünkü ve bunun altında düşmanca da olsa bir kardeşlik bağı vardır” (s. 16). Bu bağ, insan olan olmayan bütün varlıkların ortaklığına işaret eder. Bütün varlıkların “dışarı”dan gelen herhangi bir etkiye karşı açık olmaları, ölebilir veya öldürebilir olmaları, söylemin ve eylemin nesnesi veya öznesi olabilme potansiyelleri bu ortaklık bağının farklı katmanlarıdır. Bütün var oluş meselesi bu potansiyellerin hangisinin eyleme geçirileceğine bağlıysa eğer, Leylan için bundan sonraki mesele, sözün, söylemin, hikayenin sarsıcı, harekete geçirici etkisiyle ne yapacağı, hikayeyi ve sözü nasıl dönüştüreceğidir.

Butler’a (2009), birinin yaşamı her zaman diğerkinin elinde olduğuna göre, birbirine zorunlu olma halinin etik olarak bize yüklediği bazı pozitif sorumlulukları üstlenmemiz gerektiğini söyler. Bu sorumluluk, kırılma halinin adil olmayan dağılımını deşifre ederek onu tüm varlıklar için en aza indirmeyi gerektirir. (s. 22) İşte Leylan, anlatımı boyunca kendisinin ve başkalarının ilişkileniş biçimlerine bakarak başka türlü ilişkilenme imkanlarını ve paylaşılan bu kırılma halini en aza indirmenin yollarını arar. Bu arayış sırasında karşılaşılan her bir olay ve varlığın anlatıma ne şekillerde dahil edildiği meselesi, metnin etik-estetik alanının yorumlanmasında son derece belirleyicidir. Bu doğrultuda, anlatmanın, dinlemenin, görmenin etiği hususu da gündeme gelir. Leylan’ın anlatımı, karşılaşılan her bir olay ve varlık ile farklı öznellik pozisyonlarında yer değiştiren bir söylem üzerinde ilerler. Bu pozisyonlar bir süre sonra öyle iç içe geçer ki, ilk bölümün sonunda belirgin bir özne olarak Leylan’dan bahsedemez hale gelinir.

Leylan’a göre babası Kutsi Karaca, onca çekilmezliğine karşın adada edindiği dokunulmazlığı, utanmazca bir aşka, şansızlığa ve

terk eden bir kadına borçludur. Bu kadar içmesinin ve huysuz olmasının nedeni olarak, karısının erkek kardeşiyle yaşadığı yasak ilişkiyi gösteren Kutsi Karaca'nın bu mağdur söylemi ada halkı tarafından da benimsemiş gibidir. Kardeşini bu yasak ilişkiden dolayı öldürdüğünü işaret eden izler vardır ama ada halkı tarafından suçlanmaz, çünkü yasanın kendisine verdiği yetkiye dayanarak karısı Ecmel üzerinde ve onun her türlü ilişkisinde hak sahibi gibidir ve bu hususta ada halkı sessiz bir sözleşme imzalamış gibi görünür. Leylan'ın babasını öldürme ihtimaline karşı hareketlenen düşünceleri, onu bir yandan amcasının ölümüyle ilgili bir tür adalet sağlama, bir yandan da amcasının ölümünden sonra annesinin evi terk etmesiyle ortaya çıkan kendi mağduriyetini onarma arayışına doğru yönlendirir. Babasıyla nasıl ilişkileneceğini bilemeyen Leylan, tikslenme, cezalandırma, acıma ve affetme duygulanımlarının arasında gidip gelirken, karşısına çıkan her bir detayın onun bu duygulanımları ve buna paralel olarak bedensel duyumsamaları üzerinde ne kadar belirleyici olduğu görülür. Örneğin, meyhaneye girdiğinde, babası ve diğer yorgun adamların didikledikleri karidesleri, etinden ayrılmış kılıçıkları, duvardaki çivilere asılmış denizden çıkma ölüler, kupkuru denizyıldızlarını, süngerleri ve devasa bir kılıçbalığını görür gözü. “Varoluş nedenini bir rastlantıdan alır” (s. 17) diyen Leylan'ın, tüm bu ayrıntıları görmesi ve dile getirmesi, tek bir karşılaşma anının doğrudan sebep olduğu bir sonuç ya da Leylan'ın doğuştan sahip olduğu kişiliğinden kaynaklı değildir. Meyhanedeki ana kadar, onun neyi görüp neyi görmeyeceği üzerinde etkili olan bir sürü farklı karşılaşma anı yaşamıştır. Leylan'ın gözü, kulağı, teni mümkün olduğunca çok sayıda farklı duyumsamaya açık hale gelmeye başlamıştır ve bünyesinde barındırdığı özellikler anlatımına dahil etmeyi tercih ettiği her bir ayrıntıyla farklı bir potansiyel yüklenerek giderek çoğalır. Brian Massumi'nin de (1992) belirttiği gibi, “beden dışardan şans eseri gelen dürtüleri kucaklayan, açık bir sistem olduğu için, onun bütün potansiyel tekil durumları fraktal bir çeken tarafından belirlenir. Hem kapalı hem açık olan bedenin kendisi başlı başına, varoluş imkanının biricik koşuludur.” (s.70-71). Öyleyse, Leylan'ın her tür bedensel ilişkilene biçiminin, onun varoluşu ve etik tercihleri üzerinde belirleyici olduğu söylenebilir. Hırpalayıcı bir şefkatle

babasına dokunduğunda, babasının savunmasızlığını ve korunaksızlığını görmekten duyduğu hazzı anlamlandırabilmek ve onunla nasıl bir etik ilişki geliştirebileceğini görmek için ilk kez kendi kırılgenliğini keşfettiğini hatırladığı ana dönmesi gerekir.

Bu an, Leylan'ın on bir yaşındayken ilk defa bir erkeğin kendisine dokunduğu andır. Leylan bu hatırayı anlatımına dahil ederek, yalnızca babasıyla kırılgenlikleri üzerinden bir ortaklık kurma çabasında değildir; aynı zamanda erkeklere nazaran daha kırılgen kılınan tüm kadınlar arasında da ortaklık kurarak bu kırılgenliği üreten toplumsal mekanizmaları da deşifre etmek ister. Yorgo'nun kendisine dokunuş biçimiyle, "insanı gövdesiyle barıştıran tuhaf bir duygu"ya kapılan Leylan, Yorgo'nun dokunduğu, kendisine olağanüstü bir kadın olma ümidi veren, sağ kasığındaki biçimsiz benin kaybolduğunu görünce bir yandan Yorgo'ya nasıl esir düştüğünü, bir yandan da ona içten içe nasıl kızdığını anlatır. (s.18). Leylan'a göre kendisini "farklı" kılan o ben, onun kudreti gibidir. Bu "fark" silindiğinde Yorgo'nun karşısında kendisini kırılgen ve savunmasız hissetmiştir ve bu "fark" silindiği için Yorgo'nun kendisini asla sevmediğine inanmaktadır. Leylan'ın, bir diğer varlığın kırılgenliği sezildiğinde başka türlü bir ilişkilenişin mümkün olup olmadığını Yorgo'yla ilişkileniş biçimi üzerinden araştırdığı "Tenin Üzgünlüğü" adlı bölümdür. Bu bölümde Leylan bir yandan bedenli olmanın ne demek olduğu üzerine düşünür, bir yandan da toplumsal cinsiyet rollerinin, bedenlerin birbirine dokunma biçimleri üzerindeki ve hangi varlığın bedeninin daha kırılgen olacağını karar verilmesindeki etkisine dikkat çeker. Yorgo'ya seslenme formunda olan bu bölümde Leylan, gövdenin doğayla bağlantılı biricik varlığımız olduğunu söyler. Köşeye sıkıştığı an kötülük üretenin, hastalanan, ölen ve çürüyen gövdemiz olduğunu öne sürer. Yorgo'nun kendisini nasıl tahakküm altına almaya çalıştığını yüzüne vurur: "Akşama görüşelim istedin. Haftalardır dokunmamışsın bana, çok özlemişsin. Beni istediğini söyleyince, birden bire köleleştirdin beni. Seni yüceltene mutlaka hizmet etmelisin çünkü. Gözlerini, saçını kim övüyorsa koparıp vermelisin onları" (s.72). Leylan'ın Yorgo'yu sevmemesine rağmen onunla görüşmeye devam edişinin nedeni, var olma ihtiyacı gibidir. Dokunulmamak mahveder onu çünkü ve giderek görünmezleşir. Dokunulmak ve

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

Ölme veya öldürme kararının etiğinin sorgulandığı anlardan biri, toplumsal mekanizmaların daha incinebilir kıldığı bir diğer karakter, genç bir çocuk olan Süha Melek'in öldüğü bölümde geçer. Söylentilere göre Süha, öbür gençler ahtapot yakalamanın inceliklerinden söz ederken ansızın fırlayıp denize doğru atılır. Ahtapotu yakalama becerisi kendisinden zaten beklenmeyen cılız ve solgun Süha'nın bileklerine, ahtapotun kolları yapışır. Süha hayvanın başını tersyüz çevirmek yerine, bir süre ahtapotun hayatı uğruna çabalamasını izler ve sonra suya eğilip ahtapotun kollarından çözümlmesini bekler. O günün akşamında Süha, çınar ağacının dibinde ölü bulunur.

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

Yalnızca insanların Süha'nın ölümüyle değil, Süha'nın ahtapotla kurduğu ilişki de Leylan'ın ilişkilene biçimlerinin dönüşmesinde etkili olur. Onun kendi kaderini ahtapotun ellerine bırakışında başka türlü bir etik yaklaşım görür Leylan. Leylan'a göre Süha, yaşam ve ölüm denilen şeyi bir ahtapotun hayatta kalabilmek için çırpınışı karşısında duyumsayabilir hale gelir ve bir seçim yapması gerekir. Geçerli cinsiyet rollerine uymadığı için var olma şansı doğduğu andan itibaren elinden alınan Süha, ya var olduğunu kanıtlamak için ahtapot gibi mücadele edecektir, ya da kendini ölüme teslim edecektir. Kendini ağacın altında sessizce ölüme bırakırken, ölümü bile sadece onun hakimiyetinde olamaz. Onun ölümüne tanıklık etmek durumunda kalan ağacın ölümünde, toplumda geçerli olan anlamlandırma mekanizmaları kadar Süha da sorumluluk sahibidir deni-

lebilir, çünkü hiçbir ölüm yalnızca bedensel olarak yok olan varlık tarafından deneyimlenmez. Var oluş biçimlerini belirleyen ilişkiler ağının her bir düğümünde farklı derecelerde değişime neden olur. Leylan, Süha ile ilgili başka türlü bir ihtimalin mümkün olup olmadığını, anlatımının başka bir anında şöyle sorgular:

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

Leylan'ın direkt tanık olmadığı ama sebeplerini var olan izlerden sezebildiği bir başka ölüm amcası Mercan'ın ölümüdür. Mercan'dan ilk defa, yazıyı ve yazılı olan hiçbir şeyi sevmeyişinin ve amcasını çok sevişinin en büyük sırları olduğunu söylediği kısımda bahseder. Balıkçı olan Mercan'ın en belirgin özelliği sabırla susmaktır. En sevdiği balık olan eşkinayla farklı bir etik ilişki kurmuştur. Leylan'a anlattığına göre, denizler aleminin en yorgun balığı olan eşkina düşünmekten yorulup, dünyaya soracak soruları kalmadığında sırlarını verebileceği bir balıkçının oltasına vurur kendini. Mercan'ı "suçluluk"tan kurtarıp sorumluluğu eşkinaya da yükleyen bu anlatıda, eşkinanın nasıl insana benzetilerek anlatıldığına tanık olunur. Eşkina amcasının söyleminde ve ilişkileniş biçiminde hiçbir zaman "kendisi" olarak yer alamaz. Birçok farklı anlamlandırma ağıyla birlikte görünür olabilir ancak. Örneğin, Mercan ile Ecmel'in yasak ilişkisini imler. Leylan'ın gözünden Mercan, balıktan döndüğünde tuttuğu balığı Ecmel'e bir tanrıçaya kurban adarmışçasına sunar, Ecmel balıkları hayranlıkla seyreder, pullarını bıçakla kazımaya kıyamaz. Leylan'a göre Ecmel, balığı denizin gördüğü rüya sanıp, rüyada geçen bir varlığa dokunuyor. İncitmeden, parçalamadan yediği balık, göz göze bakmadığı,

hiç değmediği Mercan ile temas etmesinin bir aracıdır bu anlatımda. Leylan'ın babası Kutsi Karaca bir gün gelip Mercan'ın boğulduğunu haber verdiğinde önce kendini suçlar Leylan. Amcasını çok sevdiği için öldü sanır. Amcasının ölümünden sonra Leylan'ın pişirdiği eşkine ise babasının Mercan'ı yiyormuş gibi hissetmesine neden olan, Leylan'ın bir nevi babasından intikam alma aracı olarak anlatımda belirir. Görünüşe göre Mercan, öldürdüğü balıkla özdeşleşmiş bir şekilde kendisini avcısına hatırlatır. Bu nokta önemlidir, çünkü roman boyunca bir yandan avcının her zaman biraz avına dönüştüğü meselesi ve av ile avcı arasındaki farklı etik ilişkiler gündeme getirilmektedir; bir yandan da insanı ya da insan olmayanı görme ve anlatma biçimlerinin çeşitliliği, sınırları ve etiği irdelenmektedir.

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

İnsandan Öteye Bir Özne ve Varlık Anlayışına Doğru

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

Bu varlıklardan ilki üzümdür. Leylan'ın üzümle olan ilişkisi, babasını iyileştirmek için şarap yapmaya karar vermesiyle başlar. Leylan, babasının bağımlı olduğu şarabı bilmesi ve anlaması gerektiğine, çünkü onun şarabı yutarken aynı zamanda şaraba bulaştırdığı duygularını da yuttuğuna inanmaktadır. Dahiliyecinin babasını kısa yoldan alkolik diye teşhis etmesiyle insansız bir bilginin ötesine geçemediğini düşünen Leylan, hastalığı değil, hastayı görmek istediğini belirtir. İçinden Galenos geçen bir kitapla karşılaşması üzerine Leylan'ın hem babasıyla hem de diğer varlıklarla olan ilişkisi başka bir hal alır. Galenos'un Hipokrata sadakatinin temsili olarak yazdığı metinlerden birinde karşılaştığı cümlenin sarsıcılığından sonra yazılı olan şeylerle kurduğu bağ da dönüşmeye başlar: "Yaratılmış ve yaratılacak olan varlıkların tümünün.../Bu dünyada, dört temel unsurla bağlantısı halen sürmektedir." (s. 46). "Kutsal dördün hükmün-

de eşsiz bir uyuma erişebilecekken senin mendebur baban, ah zavallı demevisi, edepsiz bir şekilde şarap içmekten kaybettirdi etindeki dengesi.” (s. 49). İşte Leylan, Galenos’un buyurgan şefkati etkisi altında soyunur babasını iyileştirecek olan şarap yapımına. Öyle bir şarap yapmak ister ki, hem mükemmel bir ölçülülük barındırsın, hem de içinde babasını Leylan’a yansıtıracak, Leylan’ı andıran bir kusur mayalansın. Asıl amacı babasını iyileştirmek ve kendini ada halkının gözünde aklamakken, üzümün varoluş biçimi Leylan’ın anlatımının merkezini ele geçirir. Uğursuz bir sessizliğe gömülü olduğu için, üzümün yaşlı mı genç mi, ölü mü diri mi olduğuna dair herhangi bir anlam çıkaramadığını belirtir Leylan. Üzümle temasa geçebilmek için, onun da zorba bir evde büyüdüğünü hayal ederek ona ancak kendi acısını yansıtabildiğinden söz eder. Üzümü bedensel özellikleriyle bilmeye çalışırken, rüzgara karşı direnen, direndikçe kalınlaşan varlığının insanın eli değince nasıl iki yönlü bir ömre doğru sürüklendiğine dikkat çeker. Hem bir trajedinin içindedir üzüm, hem de bir şölenin. Hem aşağılanmış, hem tapınılmıştır. Şaraba döndüğünde açıklanamayacak bir gizemle insanlaşmıştır artık. Bu nedenle, her keresinde üzüme dönmenin gerekliliğini vurgular Leylan (s. 42).

Anlatımın bu şekilde kurgulanması, hem Leylan’ın hem de okurun ilgisini Leylandan ve babasından uzaklaştırıp, üzüme ve üzümün anlatılış biçimiyle dönüştüğü şeye yönlendirir. Üzümü şaraba dönüştürürken, üzümün nasıl tamamen bambaşka biri olduğuna ve bunun kendisinde hüzne neden olduğuna dikkat çeker Leylan. Üzümle birlikte kendisinin de değiştiğini söyler. Bu yorum, insanın özne olarak bir nesneyi değiştirirken etkilenmeden kalabildiği, kerameti kendinden menkul pozisyonunu sarsması bakımından oldukça önemlidir. İnsan dokunduğu şeyden etkilenen, değiştirdiği şeyle birlikte değişip dönüşen bir varlık olarak ele alınmış olur. Üzümü anlatış biçimiyle Leylan da dönüşmüştür. Artık Latife Keşal’in kedilerinden rahatsız olan, kütüphanesindeki eşyaları ve hayvanları kendisine düşman belleyen halinden iyice uzaklaşmıştır. Babasını affetme ve kendisini onarma sürecinde bambaşka bir dünya inşa etmeye başlamıştır ve bu dünya giderek merkezi insan olmayan bir şekle bürünmektedir. Bu kısım aynı zamanda, edebi bir metnin üretim sürecine olan benzerliğiyle de dikkat çeker. Bir edebi metnin nasıl üretileceği,

tainın kokusunun, şeklinin şemalinin nasıl olacağını belirlerken hangi ölçütlerin geçerli olduğu, okuyan üzerinde nasıl bir tesir bıraktığı ve yazarın bu tesir üzerinde ne derece sorumlu olduğu gibi tartışma konularını da akla getirir. Leylan'ın babasını iyileştirmek adına şarap yapmaya başlaması, bu süreçte farklılaşıp giderek çoğalan ilişkiler ağı ve var olma biçimleri, okuduğumuz metnin üretim süreciyle paralellik göstermekte gibidir. Bu üretim süreci yalnızca metni yazanın tekelinde değildir artık. Elimizdeki metin, mümkün olan anlamlandırmaların, birbirinden farklı görme ve algılama biçimleri olan okuyucular tarafından çoğaltılmasına açık bir kurguya ve perspektife sahiptir.

İnsan olmayan varlıkların anlatımı ele geçirdiği bir başka örnek, Leylan'ın bir kış günü taşları dinlemeye kumsala gittiğinde, denize ve taşla dair düşündüklerini anlattığı bölümdür. "Denizin de bir ömrü var" der Leylan. "Taşın da bir ahlakı vardır, evet. İnsankişinin katlanamayacağı durmaklığa içkin bir ahlak kakılmıştır bünyesine." (s. 59). Burada her varlığın farklı bir dünyası ve algılama biçimi olduğuna dair bir kabul söz konusudur. Bu vurgu, Uexküll'ün çoklu öznelilik ya da her farklı canlı türünün kendine has gelişmiş ve özelleşmiş olan algı ve duyumsama becerileriyle kâinata dair kendine özgü bir bakışa sahip olabilme ihtimaliyle ilgili kuramını akıllara getirir.³ Leylan bu kısımda insan ve insan olmayan varlıklar için zaman algısının nasıl değiştiğine dair bir takım fikirler öne sürdükten sonra şöyle der:

Her nesnenin özünde insan var. Taştan, üzümnden, denizden aldığım titreşimlerle kitaplardan aldıklarım arasında ne gibi bir benzerlik var

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

diye sorulsaydı, hangi birine baksam sonunda hep kendimi, kendi hürsuzluğumu görüyorum diye yanıtlardım sanırım. Öte yandan kitap ile doğa arasında aşılmaz bir uzaklık vardır. Doğa, insanın doğusunda kalan, zamandan arındığımız zamansız bir kitadır. (s. 62).

Bu yorumun, doğanın insan karşısında yüceltilip romantikleştirilme tehlikesi barındırdığı söylenebilir. Ancak, başka bir varlığını yerine geçme, onu bilme ve anlama konusunda insanın sınırlılığını hatırlattığı için oldukça önemlidir. İnsanı tüm anlamları kuşatıp kendi dışındaki varlıkları bilip anlama kudretinden soyunduran bu yaklaşım, Derrida'nın (2008) kedisinin karşısına geçip kendisine kim olduğunu ya da o anda kimi izlediğini sorduğunda, kedisinin bakışıyla karşılaştığındaki sessizlik anında hissettiği, "çıplaklık" olarak adlandırdığı eşsiz deneyime benzer. (s. 4). Bu deneyim Derrida'ya göre "benliğin istemsiz ifşası, bir tür pasiflik halidir." (s.11). Derrida, bu çıplaklık anlarında, kendisine her türlü şeyin olabileceğini belirtir. (s.12).

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

Bu doğrultuda odaklanacağım son örnekte Leylan, babasına adadaki hayvanların neler çektiğini anlatır. Bu kez hiçbir hayvanın hayvanlığına dokunmadan yaşanan gerçeği bütün çıplaklığıyla anlatmaya çalıştığını söyler. İnsanlar yüzünden hayvanlar arasındaki adaletin nasıl yavaş yavaş bozulduğunu göstermeye çalışır. Çekirdek kabuğu ve bisküvi ambalajlarıyla dolu çöp yığınlarında kargaların nasıl kontrolsüzce ürediğini, çoğalan kargaların bağlara, insanların ellerindeki ekmeklere, kedi yavrularına dadandıklarını; sadece yazın adada kalan kentlilerin sevecenlikle sahiplenip çoğalttıkları kedilerin, kentliler gittikten sonra nasıl açlığa terk edildiğini, hayatta kalmak için kediler arasında nasıl kanlı bir mücadele başladığını; sivri zekalı bir kentlinin bağa dadanan tarla farelerinden ve gelinciklerden kurtulmak için adaya tilki getirmesiyle gittikçe çoğalan tilkilerin kümes hayvanlarına saldırmaya başlamaları üzerine bu sefer devasa köpeklerin getirilişini, ama bir süre sonra giderek azgınlaşan ve çoğalan köpeklerle başa çıkamayan belediyenin köpeklerin bazılarını zehirli kıymalarla nasıl yavaş yavaş öldürdüğünü, genç ve soylu olanları kısırlaştırıp yaşlı, sakat ve kırma olanları adanın dört mil açığındaki kayalıklara götürdüğünü anlatır. Ancak ne kadar denediyse de Leylan insan bakışı olmadan bir hayvanı anlatmayı beceremediğini belirtir. “Onlar bize günahımız kadar yakındı. Yarı insanlaşmış, yarı mitleşmiş varlıklardı. Her birinin yaşadığı hazin serüven bir insan hikâyesiydi sanki. Hayvanlara hayvanlıklarını teslim edemeyişim bundandı. Kendime benzettiğim içindi hepsini. Oysa tek bir kahraman çıkaramamıştım içlerinden.” (s. 106). Bu örnekle birlikte, şu ana kadar incelediğim diğer örneklerdeki varlıklar arasında sadece acı çekebilir, kırılabilir ve sonlu olmaları bakımından bir ortaklık kurulmuş olmaz, aynı zamanda bazı varlıkları diğerlerine göre daha incinebilir yapan yapıların ilişkiselliğine de dikkat çekilmiş olur.

Acı çeken köpeklerin çığıllıklarına birlikte tanık olmak, Leylan ile babası arasında duygulanımsal bir ortaklık kurulmasını sağlaması bakımından oldukça önemlidir. Köpeklerin acı çığıllıkları ve sessiz dinleyiciler eşliğinde ölüme terk edilişlerine birlikte tanıklık etmeleri, babasının konuşmaya başlamasını tetikleyen bir unsur olur. Babasının kendi çocukluğuyla ilgili anlattığı hikaye, daha önce hayvanın hayvanlığına dokunmadan bir hikaye anlatma iddiasında

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

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

raf ettirip onu yargılama gayesindeyken, babasının anlattığı hikâye ona babasını yargılama sürecinin ne kadar çetrefilli bir yol olacağını gösterir. Bu yüzden hiddetten merhamete kadar farklı duygular arasında gidip gelir Leylan. Ensar Karaca'nın oğluna gerçeği neden itiraf ettiğiyle ilgili sorgulamalara girerek, Kutsi Karaca'nın bu hikâyeyi kendisine neden anlattığına dair bir cevap bulmaya çalışır aslında. Leylan'a göre Ensar Karaca, ya af dilemek için anlatmıştır, ya da oğlunu bir kez daha kandırıyordur. Leylan ikinci ihtimale inanmak istemektedir. Sevgisini, hayranlığını ve kızgınlığını emmiştir oğlunun. Geriye bir merhamet kalmıştır. Ondan merhamet görmek için, yarasını göstermesi gerekmiştir. Leylan, Ensar Karaca'nın bu gösterişli yalanla "şimdi"yi nasıl taçlandırdığını, gerçeğin her anımsanıpta pullanan nasıl değişken bir dünya olduğunu düşünür. Oysa nefreti daimdir Kutsi Karaca'nın, onu yaşamın tam orta yerinde, capcanlı görebiliyordur artık Leylan ve babasına yönelik kendi duygusuna da dokunuyordur aynı zamanda. Leylan, geçmişi öğrenmek isterken şimdiye kavuşmayı arzulamıştır ama babasının hikayesiyle birlikte geçmiş, şimdi, gerçek gibi kavramların muğlaklığında sarsılmaktadır. Kendisinin babasına duyduğu nefretle babasının kendi babasına duyduğu nefret ve bu nefret duygusunun ikisinde de tetiklediği acı üzerinden ortaklaşmışlardır artık baba kız. Peki, bu duygu ortaklığıyla ne yapacaktır Leylan? Öfke, acı ve çaresizlikle sorar: "İç içe geçen matruşkaların hazin yalnızlığı hiç çıkmayacak mı bağrımızdan? Bir bağra nasıl sığar evrensel bir acı?" Anlattığı hikayeye birlikte babası da, toplumsal mekanizmalar tarafından ötekileştirilen, elenen, suskunlaştırılan romandaki diğer varlıklarla ortaklaşmış olur.

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

Babasından dinlediği bu bir parça hikâyeye ne yapacaktır şimdi? Annesinden de babasından da yeterince ilgi görememekten muzdarip Leylan, annesiyle ilgili daha çok şey öğrenmeden ve ba-

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

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

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

Çoğalan Öznelere Hikayenin “Özne”liğine

İlk bölümden beri süren etik ve adalet arayışı ikinci bölümde de devam eder. İki bölüm için de aynı dertten doğan soruların ön plana çıktığı görülür. Bir varlık “kendini” dediği şeyi “öteki” dediği şeyden nasıl ayırabilir? Bu ayırma çabası onu nasıl bir etik sorumlulukla baş başa bırakır? Bir varlık diğeriyle acı çekebilir olmaları bakımından

nasıl ortaklaşabilir, diğerinin acısını nasıl anlayabilir ve anladığını düşündüğü şeyi o varlık adına nasıl dile getirebilir? Onu dile getirirken, kendi varlığını ve diğerinin varlığını nasıl konumlandırır ve bu doğrultuda nasıl “daha etik” bir ilişki geliştirebilir? İlk bölümde Leylan, bu soruların yanıtlarını arıyordu. Bu arayış sırasında, hem insanlarla hem de insan olmayan varlıklarla farklı ilişkileneş biçimlerini örneklemiştir. İnsan olmayana bakış, kategorik bilgi düzeyinden sadece bedenine duyumsattığı kadarına, kendisine benzerliğinden çağrıştırdığı diğer şeylere ve en son acı çekmelerine tanıklık etmeye kadar bir dizi yoldan geçmiştir. Ancak babasının hikayesine kadar, başka bir varlığın acı çekişi direkt bir temas vasıtasıyla anlaşıl-maya çalışılmamıştır. Romanın ilk bölümünün anlatı dünyası, başka varlıklara ve öznelere ev sahipliği yapmıştır, varlıklar ve öznelik halleri giderek çoğalmıştır. İkinci bölümün anlatı dünyası ise, ilk bölümde çoğalmaya başlayan öznelere yenilerini ekleyerek, çoğulluğunu kaybetmeden ama özne olma halini Leylan'dan hikayenin kendisine doğru yönlendirir. Bu bölüm, içinde geçen olaylar, karakterler, anlatımın yapısı ve dili bakımından ilk bölümden birtakım farklılıklar gösterir. Leylan'ı ikinci bölümde farklı bir ilişkileneş ve anlatım biçimine yönlendiren asıl şeyin, babasının acısına ve ölümüne tanıklık etmesi olduğu söylenebilir. Başkasının acısına veya ölümüne tanıklık etme halinin oldukça belirgin olduğunu gördüğüm ikinci bölümde, ilk bölümde sürdürdüğüm izi takip ederek, bedenli, incinebilir ve sonlu olma halleri üzerinden ortaklaşan varlıkların anlatım biçimlerine odaklanacak, buradaki anlatım biçimlerinin ilk bölümdeki anlatım biçimleriyle olan benzerliklerini ve farklılıklarını anlamlandırmaya çalışacağım.

Üçüncü tekil bir anlatıcının anlatımıyla başlayan bu bölüm, bize karakterleri tanıtır önce: Tek gözlü bir oğlan, ince bir adam ve adı Yaşur olan yılmaz bir at. Burada anlatıcının sadece atı adıyla tanıtmaması dikkat çeker. At adını nasıl ya da ne zaman almıştır hiçbir zaman belirtilmez ama yolculukları sırasında atın adını alıp bir ada kavuşan varlık, tek gözlü oğlan olur. Bu bölüm, bu tek gözlü oğlanın babasının ölümünden sonra babası, annesi, Yaşur, yolculuk sırasında karşılaştığı diğer varlıklar ve kendisiyle kurduğu ilişkilere ve onların anlatım biçimine odaklanmaktadır. Babasının ölümünün ardın-

dan yasıyla ne yapacağını bilemeyen tek gözlü oğlan, sakat gözüne bakmaktan kaçınan, sonradan adının Ecmel olduğu belirtilen, erkek kılığına girmiş kayıtsız bir anneye nereye varmaya çalıştıklarını bilemez halde bir yolculuğa çıkar. Annesinden göremediği yakınlığı Yaşur ile kurmaya başlar ama aynı zamanda annesiyle olan ilişkisini onarmaktan da asla vazgeçmez. Anlatıcı, oğlanın kusurlu olduğunu ilk kez annesi onun gözüne baktığında fark ettiğini bildirir, ama oğlanın buna dair ne hissettiği üzerinde yoğunlaşmayı tercih etmez. Daha ziyade, oğlanın Yaşur'un giderek yaşlanması karşısında ne hissettiğiyle ilgilenir: “Yıllarca itilip kakılmasına, tırnaklarını çatlatan dar nallara, sırtına vurulan onca yüke ses çıkarmadan itaat eden bir at o kanlı gözlerini küskünce gözüne diktğinde oğlanın, onun yüreğini delebilmemiş miydi? Ya da bir at birdenbire çamur rengi bir kedere dönüşmüş müydü?” (s. 153). “Kusuruna” bakamayan insanların tersine, “sakinmasızca gözlerini yüzüne odaklayan atların, kedilerin, köpeklerin göz bebeklerinde beliren, gizemini çözemediği yabansı ve uzak anlatımlardan başka, gerçek bir bakışla karşılaşmanın buruk sevincini yazmıştı gözüne” tek gözlü oğlan. (s. 157). Anlatıcı odaklanmayı seçtiği bu gibi örneklerle oğlanın acısını derinleştirip kapamayacak bir yaraya dönüştürmektense, bu “kusur”un ardındaki başka türlü güçlere ve onarıcı ilişki biçimlerine odaklanmayı tercih eder. Bu ilişkiler aracılığıyla “kusurlu” addedilen varlıkları ortaklaştırarak bir duygulanım ve düşünme alanı yaratmayı hedefler gibidir.

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

Bedensel olarak kusurlu, hastalıklı, makbul olmayan gibi anlamları dönüştürme çabasını yalnızca oğlanın tek gözü üzerinden yapmaya çalışmaz anlatıcı. Oğlanın, erkek kılığına giren annesiyle ilgili önyargılarını, kadın ya da erkek bedenli olmaya dair kalıpları farklı ilişkileniş biçimleri aracılığıyla dönüştürmeye çalışır. Erkek kılığına giren annesini ilk başlarda “hızla çirkin bir şey oluyordu. Kadınl

erkek arası bir garabet!” şeklinde betimleyen anlatıcı, Ecmel’i uzun bir süre katılığı, acımasızlığı ve kayıtsızlığıyla oğlanın bakışına odaklanarak anlatmayı tercih eder. Ancak, anne oğul arasındaki ilişkinin biçimi değiştikçe, anlatıcının Ecmel’e yaklaşımı da dönüşür. Anlatıma dahil edilen detaylarla Ecmel’in kocasının ölümünün ardından yollara düşmesinin bir zorunluluktan kaynaklandığı anlaşılır. Altın çıkarma madeninde çalışan adam, evini geçindirebilmek üzere gizlice yuttuğu ve acılı yollarla bedeninden çıkarmaya çalıştığı altınlardan dolayı hastalanarak ölmüştür ve Ecmel kocası öldükten sonra bu topraklardan göçüp kendi memleketine gitmek üzere yola çıkmıştır. Onu yolculuk boyunca kılık değiştirmeye zorlayan koşulların altını çizmek gerekir. Ecmel’i sadece bedensel olarak kadın olduğu için bile daha incinebilir kılan mekanizmalar ilk bölümde Leylan’ı kullarını aldırma zorlayan mekanizmalarla birlikte aynı ataerkil düzenin parçasıdır. Ecmel, oğluyla birlikte hayatta kalabilmek uğruna kılık değiştirmek ve erkek gibi davranmaya başlamak zorunda kalmıştır. Bu durumun oğlanda açtığı yaranın ardında yatan nedenlerin de aynı düzenden kaynaklandığını fark etmek önemlidir. Toplumsal cinsiyet kodlarının kadına yüklediği anne olma, duygusal olma gibi roller içselleştirildiği için, oğlan bu durumla kolayca yaralanabileceği bir ortama doğmuştur zaten. Ancak, oğlanın annesiyle olan ilişkisini dönüştürebilmesi için imkanlar yaratılır roman boyunca. Bu dönüşüm üzerinde hem insanlar arasındaki, hem de insan ile insan olmayan varlıklar arasındaki ilişkiler eşit derecede belirleyici olur. Oğlanın, babasının ölümüyle başlayan ölüm ve varoluş algısı, yolculukları sırasında karşılaşacağı çeşitli ölüme yaklaşma ve tanıklık anları üzerinden farklı bir boyut kazanmaya başlar.

Önce kendi ölümüne yaklaşır oğlan. Ormanda aç, susuz, uykusuz uzunca bir süre dolaşmaktan tükenmişken karşılaştıkları yirtıcı bir hayvanın karşısında, artık acıya ve mücadele etmeye dayanacak gücü kalmadığına inandığı gövdesiyle o hayvan tarafından öldürülmeyi arzular. “Kendi gövdesini kocaman bir hayvanın dişlerinde parçalanırken gördüğünde, o yaban zalimliği nasıl da olgunlukla kabullenebildiğini; ölümün en soylusunu tadararak arkasında yas bırakmadığını anlatacaktı” (190). Oğlanın ölüm hayali, annesiyle hayvanın birbirlerinin yaşam gücünü tartıp birbirlerine hayatlarını

bağışlamalarından sonra dağılır. Hayvanın yok oluşundan sonra oğlandaki ölüm arzusunun yerini huzur dolu bir esrime alır. Yaşıyor olmanın sevincinden sersemlemiş halde anlam patlaması yaşıyor şeklinde tarif edilir anlatıcı tarafından. Bu kontrolsüz sevincin tesiriyle ölümsüzlüğün olasılığına inanıp, asla babası gibi olmayacağını, ölmeyeceğini düşünür. Ancak, bir süre sonra bir dereye gördüğü yansıması ile “kusurunu” görüp ürpertiyle susar, ölümlülüğünü tekrar hatırlar. Bu yüzleşme anında iki düşünceye bölünür oğlan. Bir tarafı felaketini ve sevincin boşunalığını görmekle babasının bin değişik hüznünü ve ölümünü taşır, diğer tarafı ise ölümlü bedenine, kusuru saydığı gözüne övgüler düzer. Anlatımda, bu ikinci sese kulak vermek tercih edilmiş gibidir. Oğlana seslenen ikinci tekil anlatıcı seçimiyle romanda hakim olan fikir ve duygu bu ikinci sesin rotasına doğru çevrilir:

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

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

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

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

miş vecizler halinde kurgulayarak, yerine geçtiği öznellik pozisyonuna yönelik bir form bulmak gibi bir derdi de olduğunu göstermiş olur.

Oğlan ikinci kez ölüme yaklaştığında, kardan ve soğuktan donmak üzeredir. Önceki deneyiminde, hayvan tarafından öldürülmenin sadece şanlı itibarına odaklanan anlatıcı, bu sefer ölüm sırasında bedenini duyumsadıklarını kurgular:

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

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

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

midesini bulandırırken, annesiyle ağız ağıza olmanın sevincini de yaşar aynı zamanda. Üçüncü tekil anlatıcı bu anı, “birlikte derin bir yaraya gömülmek” şeklinde betimler. Leylan ve babası nasıl köpeklerin ölümlerine olan sessiz tanıklıklarıyla ortaklaşp yakınlaşmaya başladılarsa, burada da anneye oğul atın ölümüyle ilişkilenmeleri üzerinden yakınlaşmaya başlarlar. Ancak burada hayvanın ölümünün, paylaşılan tanıklık üzerinden sadece insanları birbirine yaklaştırması itibariyle konu edilmediğinin altını çizmek gerekir. Anlatıcı, anneye oğlun Yaşur’a göre biçimlenen gövdelerine bakarken, oğlanın ne hissettiğinden Yaşur’un ne hissettiğine odaklanmayı tercih eder: “İçine girdiklerinin farkında mıydı Yaşur, bunu bilmekten mutlu mu?” (s. 230).

Yaşur’un ölümüne tanıklık kar tanesinin anlatıcılığıyla aktarılır. Bir hayvanın ölümü karşısında insanın tavrını eleştiren bir üslupla şöyle seslenir kar tanesi Yaşur’a:

Onlarsız öl Yaşur/ bırak bu kez senin ölümün üstüne kafa yorsunlar
azıcık./ tane tane yeryüzüne eğilen kışın ortasında/ senin kimselere
ilenmeyen soylu ölümünle/umarsızlığın soğuk denizinde/ kalsınlar
yapayalnız. / sensizliğin ne değersiz bir an olduğunu/ ve gençliğinden
beri her horlanmaya/ bu güzelim ölüm uğruna boyun eğdiğini anla-
sınlar. /üstlen onların acılarını, / yaralarıyla şifa bulsunlar. (s. 227).

Atın ölümüne duyduğu saygıyı, kendi hayatını her şeyin üstünde tutarak hayvanın ölümüne kayıtsız kalabilen insan merkezli bakışı sorunsallaştırarak göstermeyi tercih eder anlatıcı. İnsan kendi ölümünü deneyimleme noktasına geldiğinde, etik anlayışının nasıl sonlu olabildiği gerçeğini bir kez daha hatırlatmış olur böylelikle. İnsanın kendi hayatı söz konusu olduğunda, başkasının ölümü karşısındaki aldırışsızlığını ifşa eden bu eleştirel tonla beraber, etik üzerine düşünmenin ve karar vermenin zorluğu meselesi de tekrar gündeme gelir. Ecmel, hayatta kalabilmek ve oğlunu hayatta tutabilmek için atı öldürmek zorunda kalmıştır. Bu davranışın kendisinin de başka türlü bir etik sorumluluktan kaynaklandığı iddia edilebilir. Atın ölümü ve annesiyle yakınlaşma anı, oğlanda iki farklı duygulanıma neden olabilecek türden bir olaydır. Oğlan, kendine kardeş olarak gördüğü atın ölümü karşısında hissetmesi gereken ile kendisinde

yara haline gelen, anne ilgisinin eksikliğinin giderilme ihtimalinin yarattığı duygulanım arasında kalır. Oğlanı odak noktasına alan anlatıcıdan, kar tanesi pozisyonundaki anlatıcıya geçiş yapılmasının ardında yatan neden, oğlanın bu iki farklı duygulanım arasında tercih yaptığı bir pozisyon yaratma zorunluluğundan kaçınma çabası olabilir. Tüm bu karar verilemezliğe rağmen, kar tanesinin anlatımında bu sahnenin gerekliliğine dair umut dolu bir üslup da sezdirilir. “Yaşur’un, kürküne karşın insanı baştan ayağa çırılçıplak hissettiren gövdesinin, karların içinde dokunaklı bir biçimde uzanırken ve derisini geren kaburgaları bir dokunuşta dışarı fırlayacakmışçasına belirirken, bu görüntünün bir vicdanı yumuşatma olasılığını” hayal eder anlatıcı. (s. 228).

Oğlanın babasının, atın ve kendi ölümüyle kurduğu farklı ilişkileniş biçimleri üzerinden, yas tutmaya ve etik olana dair kalıplaşmış yargılara farklı bir bakış açısı getirilmeye çalışılır bu bölümde. Babasının ölümüne tanıklık eden oğlanın bedeninin, babasının cansız bedeni karşısında sarsılmasını, “sahip olduğu bütün duyurgalar, o kimyası bozuk merhamet duygusunu nasıl taşıyacağını, birbirine nasıl ileteceğini bilmiyordu” (s. 173) şeklinde tarif eden anlatıcı, oğlanın babası karşısında ağlamayışını merhametsizliğe indirgemektense, annesinin yasını görmediği için ne yapması gerektiğini bilmediği şeklinde yorumlar. Yas tutmaya dair olan bu kısım, duygulanımların bir performans süreci olduğunu ve tekrar mekanizmasıyla yerleşik hale geldiğini ima etmesi bakımından önemlidir. Ancak romanın sonunda öğrenilebilir ki, Ecmel kocasının bedenini parçalara ayırarak, bütün yolculuk boyunca kendi memleketinde gömmek üzere taşımıştır. Bu yolculuğun, bir tür “yası askıya alma” hali olduğu düşünülebilir. Bu sırada, ölen kişinin bedenine saygının oldukça önemli olduğu yas tutma pratikleri de dönüştürülmüş olur Ecmel aracılığıyla. Ayrıca, yolculuk boyunca hiç konuşmayan ve anlatıcı pozisyonuna getirilmeyen Ecmel, yasını dile getirmek için söylediği şarkıyla romanın anlatımını bitirme fırsatı verilen karakter de olur. Anlatıcı, ölen kocanın yasının tutulma sürecini ve Ecmel’in dile getirilişini aktarırken aynı zamanda bir başka varlığın, Yaşur’un, dilsizliği, ölümü ve yasının nasıl tutulacağı gibi meseleler üzerine düşündürmeyi hedefler.

Roman boyunca anlatıcı pozisyonuna Yaşur'un ya da roman-daki hiçbir hayvanın getirilmemesi, bu romanın insan olmayanı dile getirme konusundaki etik duruşunun belirlenmesi açısından oldukça önemlidir. Anlatıcı, insan bakışından ve konumundan çıkmaya çalışıp, tarafsız bir bölgeymişçesine kar tanesi olarak Yaşur'a seslenir, ama bir yanıt alamaz. Romandaki insan var olanların dile getirilip, insan olmayanların dile getirilmemesi, bu varlıkların dile gelme kudretinden bir kez daha mahrum edildiği şeklinde yorumlanabilir. Ancak, Derrida'nın da üzerinde durduğu gibi, "hayvanın dili, kelimelerin olmadığı sessiz izlerin dilidir." (s.18). Romanda, hayvanlara basitçe konuşma yeteneği verilmemesi, onların dile getirilmediği anlamına gelmez. Acı çekebilir oldukları gerçeği ve ölümleriyle, kelimelerinin olmayışı ve insana yanıt vermeyişleriyle hayvanlar, insana kendi ölümlülüğünü ve sınırlarını hatırlatan sessiz işaretler bırakırlar ortaya. İnsan ise, bu sessiz işaretler karşısında çırılçıplak, kelimeleriyle sürdürdüğü bir düşünme mücadelesi verebilir ancak. Bu uğraş, Adorno'nun yazıya verdiği konuşulamaz olanı konuşmak gibi imkânsız bir görevdir:

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

Sonuç

Her iki bölümde de odaklandığım örnekler, ölüm deneyimini anlamlandırma sürecine ilişkin olanlar oldu. Bu örnekler, ölüm anının asla deneyimlenemeyecek bir an olduğunun ve ölen varlığını ne hissettiği bilgisine asla ulaşılamayacağını kabulü etrafında şekillenir. Ölüm, kişinin hayatında ancak kendi ölümüne yaklaşma ve başkasının ölümüne tanıklık etme anı olarak yer alabilir. Bu roman,

tüm varlıkları ortaklaştıran bir özellik olarak ölümlülük haliyle olan farklı ilişkilene biçimlerine yer vererek, bir başkasının ölümü karşısında kişinin ne tür bir etik sorumluluğu olabileceği sorusunun peşine düşer. Bu muhakeme sırasında anlatıma dahil ettiği varlıklarla, bazı varlıkların diğerlerine göre neden daha ölebilir ya da ölümü daha kolay kabullenilebilir olduğunu sorgulayarak, duygulanımlar ve etik davranışlar üzerinde belirleyici olan mekanizmalar üzerine düşündürür. Bu yaratım sürecinde, en etik ilişkilene biçiminin ne olacağı sorusunun cevabının hiç de kolay verilemeyeceğini farklı örnekler üzerinden göstermeye çalışır. Böylelikle, etik olarak iyi ya da kötü denen şeyin dayandığı evrensel bir ilkenin geçerliliğini bertaraf etmiş olur. Ancak, etik olanın belirleniminin zor olduğu gerçeği, her şeyin bir rastlantı sonucu meydana geldiğini imleyerek kişiyi sorumluluktan kurtaran ya da içinden çıkılması imkansız bir kaosa sürükleyen bir yapı olarak sunulmaz. Aksine bu roman, etik üzerine düşünme etkinliğinin daha çok sorumluluk yüklenmeyi gerektiren, çileli bir süreç olduğunu kabul ederek, yaratmaya çalıştığı estetik alanla bu sürecin altından edebi bir metnin nasıl kalkabileceğini araştırır. Yaratılan estetik dil, varlık ve özne anlayışıyla, etik durumunun sınırlarını belirlemiş olur. Nurdan Gürbilek (2015), *Sessizin Payı*'nda, "Yazının önünde bir Orpheus çıkmazı vardır. Anlatmak gerekir, ama anlatılamaz" der ve şöyle devam eder: "*Yokluğun payı*⁴na el koymamak, yazıdaki *sessizlik çekirdeğini* korumak bir biçim ahlakıdır." (s.144). Bu doğrultuda, Kaygusuz'un metninin, hayvana basitçe insan sesi vermektan kaçınarak, hayvanın dilindeki kelimesizliği "en ahlaklı" biçimde ifade etme mücadelesi verdiği söylenebilir.

"Guattari'nin *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm* (1995) adlı son çalışmasında belirttiği gibi, estetik, radikal bir etik için ayrıcalıklı bir pozisyonda bulunur. Prensipite, estetiğin felsefi düşünce, bilimsel bilgi veya politik eylemden daha dönüştürücü bir gücü yoktur ama Guattari için estetik bütün bu alanlardaki etik aktivite için gerekli olan yaratıcı bir süreçtir. Felsefe kavramlarla, bilim

⁴ Gürbilek çalışmasının dipnotunda, "yokluğun payı" tabirini Orhan Koçak'ın aynı başlıklı yazısından, "sessizlik çekirdeği" tabirini de Terry Eagleton'ın "Beckett'den Adorno'ya: Kesinlik Öldürür" başlıklı yazısından aldığını belirtir.

bilginin işlevleri ile düşünürken; sanat duyumsamalar ile düşünür. Sanatçının temel görevi de, duyumsama öbekleri yaratmaktır.” (Za-gala, 2006). İşte bu roman, tüm varlıkların bedenli ve sonlu olmaları itibarıyla birbirlerine bağlı olduğu fikrini, dilini bedensel olanı duyumsatmaya odaklayarak sezdirmeye çalışır. Bedensel duyumsamalar duygulanımların, duygulanımlar da düşüncelerin sınırlarını belirleyen yapılar olduğuna göre, etik denilen şeyin sınırlarının da bedenden bağımsız bir dünyada çizilmesi olanaksız hale gelir. Etik düşüncenin ve davranışın değişebilmesi ve sınırlarının genişleyebilmesi için, insanı merkeze alan bir özne ve dil anlayışından uzaklaşmak gerekir. Roman boyunca pek çok kez tanık olunduğu üzere, bu romanda insan merkezli olmayan bir bakış ve dil arayışının hakim olduğu öne sürülebilir. Bu doğrultuda, Leylan'ın otobiyografisi gibi başlayan anlatım, Leylan'ın hikâyesinin ve öznelliğinin sınırlarını genişleterek, özne olma ayrıcalığını tek bir varlığa ya da bazı varlıklara mahsus kılmaktan kaçınır. Başka türlü bir varlık ve özne anlayışı yaratabilmek için, Leylan'ın öznelliğini aşır, bedensel ilişkilerin ve duygulanımların kompozisyonuna ve hikaye edişin kendisine odaklanan estetik bir alan açması gerekir. Roman sona erdiğinde Leylan, yekpare bir özne olarak canlandırılmaz hale gelir. Elde, ancak duyumsanabilen bir tür ilişkiler yumağı kalır. Bu yumak, mümkün olduğunca çok varlığı, dili ve var olma biçimini içine katmaya çalışarak örülmüş gibi görünür. Kadınlık, çingenelik, sakatlık, hayvanlık, norm dışı erkeklik gibi hallerle daha incinebilir kılınan varlıklar hep birlikte görünür kılınmaya çalışılır. Bir yandan, bir varlığı diğerinden ayrıcalıklı kılan farklar silinerek, tüm varlıklar bedenli ve sonlu olmaları itibarıyla aynı dert etrafında ortaklaştırılmaya çalışılır. Öte yandan, bu varlıkların her bir ilişkileneş biçimi ve hikaye ediş süreciyle hiçbir zaman aynılaşamayacak, biricik varlıklar olarak belirebilme ihtimali vurgulanmış olur. Böylelikle bu metin, dilin sonsuzca anlamlandırma ve var olma biçimini içerebilme kapasitesini kullanarak ortaklık halini de, biricik olma hissini de en etkili şekilde duyumsatabilmesi itibarıyla edebiyatın hem estetik hem de oldukça politik bir alan olduğunu bir kez daha hatırlatmış olur.

KAYNAKÇA

Batukan, C. (2015). Heidegger ve Deleuze'de Hayvan Sorusuna Giriş. *Cogito: Felsefede Hayvan Sorusu*, 80, 70-85.

Bourassa, A. (2006). Literature, Language and the Non-human. Brian Massumi. (Ed.), *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. London-NY: Routledge. 60-77.

Butler, J. (2009). *Frames of War : When is Life Grievable*. London-NY: Verso.

Deleuze, G. (1998). Literature and Life. *Essays Critical and Clinical*. London : Verso. 1-7.

Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I am*. New York: Fordham University Press. 4-51.

Gürbilek, N. (2015). *Sessizin Payı*. İstanbul: Metis.

Kaygusuz, S. (2009). *Yere Düşen Dualar*. İstanbul: Doğan Kitap.

Massumi, B. (1992). *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, Mass: MIT Press. 70-71.

Wolfe, C. (2010). Flesh and Finitude: Thinking Animals in (Post) Humanist Philosophy. *What is Posthumanism?*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 8-37.

Zagala, S. (2006). A Place I've Never Seen. Brian Massumi. (Ed.), *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. London-NY: Routledge. 20-44