

A Language and Content Oriented Analysis Concerning the Stories of Sevim Burak

Thesis submitted to the

Institute of Graduate Studies

in partial satisfaction of requirements for the degree of

Master of Arts

In

Turkish Literature

By

Seher Özkök

Boğaziçi University

2006

SEVİM BURAK'IN ÖYKÜLERİ ÜZERİNE
DİL VE İÇERİK MERKEZLİ
BİR İNCELEME

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans Tezi

SEHER ÖZKÖK

BOĞAZIÇI ÜNİVERSİTESİ

2006

ABSTRACT

A Language and Content Oriented Analysis Concerning the Stories

of

Sevim Burak

By Seher Özkök

This study aims to explore the relation between the language and content in Sevim Burak's stories that question being of "other" as woman and Jewish in the social system of Turkey. In this perspective, being of "other" as the main theme of her stories is analyzed by the language-oriented point of view. In this context, the language of the stories that question the all principles and the unity of the language are considered in the relation the theme of being "other". Finally, this work aims to locate Sevim Burak as author and evaluate her alternative texts that threaten the unity of language and also social system.

Keywords: semiotic, other, woman, Jewish.

ÖZET

Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Dil ve İçerik Merkezli Bir İnceleme

Seher Özkök

Bu çalışma, Sevim Burak'ın Türkiye'nin toplumsal düzeni içinde bir kadın ve Yahudi bir azınlık olarak "öteki" olma durumunu sorgulayan öykülerindeki dil ve içerik arasındaki ilişkiyi incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, yazarın öykülerinin ana teması olan "öteki" olma durumu dil merkezli bir bakış açısıyla analiz edilmiştir. Bu bağlamda, öykülerinin Türkçenin kurallı ve bütünlüklü yapısını sorgulayan dili, öykülerdeki "öteki" olma durumu ile bağlantılandırılmaktadır. Sonuç olarak, bu çalışmayla Sevim Burak'ın yazarlık konumunun, dilin ve toplumsal düzenin bütünlüğünü tehdit eden alternatif metinlerinin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar sözcükler: semiotic, öteki, kadın, Yahudi.

İÇİNDEKİLER

Önsöz

1. Giriş

1.1. Sevim Burak

1.1.1. Sevim Burak'ın Yaşamı.....12-18

1.1.2. Sevim Burak'ın Öykü ve Oyunları.....19-21

1.1.3. Sevim Burak Üzerine Yazılar.....22-35

1.2. Psikanaliz ve Dil

1.2.1. Freud, Lacan ve Dil.....36-50

1.2.2. Lacan'dan Kristeva'ya Uzanan Yol ve Kristeva'da

Psikanaliz- Dil İlişkisi.....51-63

2. Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Dil ve İçerik Merkezli Bir İnceleme

2.1. Yanık Saraylar.....64-139

2.2. Afrika Dansı.....140-220

2.3. Everest My Lord.....221-237

3. Sonuç.....238-241

Kaynakça

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın temel amacı, 1965'te ilk öykü kitabı olan *Yanık Saraylar* ile edebiyat dünyasına giriş yapan Sevim Burak'ın öykülerinde dil ve içeriğin, Julia Kristeva'nın "semiotic dönem" adını verdiği annesel dönemin bir ürünü olan, dilin kurallı ve sistemli yapısını tehdit eden ritim, ses ve parçalanmayla metinde kendini gösteren "semiotic akış"ları merkez alarak yakın okuma yöntemi ile incelenmesidir. Simgesel düzene (toplumsal düzen) girişin ön koşulu olan dil, aynı zamanda o düzen içinde yer edinmenin de ön koşuludur. Simgesel düzen ve dil birbirinden ayrılmaz. Düzene karşı çıkış ise ancak o düzene girmeden evvel sahip olunan bir takım özellikleri o düzenin içine sokabilmek ile mümkündür. Dil anlamında bu durum annesel dönemdeki ses, ritim, karşıtlıkların birlikteliği gibi unsurların dilin içine sokularak dilde yarıklar açılması ile mümkündür. Dile yönelik gerçekleştirilen bu saldırı o dilin düzenlediği toplumsal düzeni de sarsacak, bütünlüğünü, değişmezliğini tehdit edecek, sorgulanmazlığını ortadan kaldıracaktır. Bu noktada kendisinin Yahudi kökenli olduğunu vurgulayan Sevim Burak'ın toplumsal düzenin yapısı içinde yazma serüveni ile karşı karşıya kalırız. Bu yazma serüveni içinde onun öyküleri, tam olarak yer edinemediği bir toplumda o toplumun dilini kullanarak yaratmaya çalışmasıdır. Başka bir deyişle, Burak'ın öyküleri, kadınsı- ataerkil söylemi kullanırsak- duygulanımların melodramatik fantezisi değil, toplumsal düzenin gerek içerik gerek dil anlamında sorgulanması ve tehdit edilmesidir

Burak'ın hem bir kadın hem de Yahudi kökenli bir birey olarak topluma entegre olamaması, toplum tarafından kendine yönelen normalleştirme pratiklerini reddetmesi, onun öykülerinde dilin içerikle olan beraberliğindeki “semiotic” çıkışlarla kendini göstermektedir. Bu çıkışlar, kimi zaman şiirselliği ön plana çıkarıp dize yapısının kullanılması biçiminde görünür olurken kimi zaman cümlelerin ya da paragrafların ‘tire (-)’ ve ‘eğik çizgi (/)’lerle ayrılması biçiminde ortaya çıkmakta, Türk kültürü içinde yer bulamamaya ve ataerkil yapı içinde özgürleşememeye karşılık gelen bir isyan biçiminde öyküleri tehditkâr metinler haline getirmektedir. Bu anlamda Burak'ın öyküleri içinde yaşadığı toplumsal düzene çeşitli açılardan bir saldırı biçimindedir. Bu çalışma ile tartışılmak istenen, bu öykülerde dilin kullanımının toplumsal düzeni sorgulama dereceleri ve bunun sonucunda öykülerdeki dilin şiirsellikte iç içe geçmiş bu kullanımın toplumsal düzeni hangi açılardan sarstığıdır.

Bu amaç doğrultusunda, giriş bölümünde, öncelikle öykü yazdığı dönemde edebiyat dünyası tarafından pek önemsenmeyen ve bu nedenle bir dönem öykü yazmaya ara veren, eleştirmenlerin, çaresiz kadınların kaderlerine boyun eğişlerinin öyküsünü anlattığını iddia ettiği yazarın hayatına ve eserlerine değinilmiş; ardından onun öykücülüğü çerçevesinde geliştirilen eleştirilerden bahsedilmiştir. Giriş bölümünün ikinci alt başlığında ise Burak'ın öykülerinin dilini analiz edebilmemize yardımcı olacak Kristeva'nın “semiotic akışlar” ve “şiirsel dil” üzerine geliştirdiği teoriye ulaşmak amacıyla Freud'dan Kristeva'ya uzanan bir yol çerçevesinde toplumsal düzen ve dil bağlantılarına psikanaliz merkezli olarak değinilmiştir.

“Sevim Burak’ın Öyküleri Üzerine Dil ve İçerik Merkezli Bir Çözümleme” başlıklı bölümde ise yazarın öyküleri toplumsal düzen ve dil merkez alınarak dilin ve içeriğin metinlerdeki beraberliği “semiotic akışlar” a bağlı olan şiirsellik çerçevesinde incelenmiştir. Bu bölümde yazarın *Yanık Saraylar* ve *Afrika Dansı* öykü kitaplarının yanı sıra kendisinin “roman 3 perde” olarak ifade ettiği “Everest My Lord” metnine de yer verilmiştir. Bunun nedeni, bu metnin yazarın öyküler biçiminde yayınladığı diğer öykü kitaplarındaki metinlerden farklı bir özellik göstermemesidir. Sevim Burak’ın vefatından bir yıl sonra yayınlanan bu metnin edebi türü hakkında keskin bir saptama yapmak mümkün değildir. Aynı durum kendisinin öykü dediği ve öykü olarak bastırıldığı metinleri için de geçerlidir. Burak, *Yanık Saraylar* ve *Afrika Dansı* adlı kitaplarındaki metinler öykü olarak nitelendirilirken, “Everest My Lord” a “roman 3 perde” der. *Afrika Dansı* kitabı içinde yer alan “Ayakkabıcı Bürjeni” ve “Terzi Kalivrusi” metinleri göz önünde bulundurulursa, bu metinlerin aslında okura öykü olarak sunulduğu, fakat deforme olmuş tiyatro metinleri şeklinde biçimlendirildiği hatırlanacaktır. Bu noktada, Sevim Burak’ın edebi türler arası geçişler yaptığı düşüncesinden ve “Everest My Lord” dan çok farklı özellikler göstermeyen öykü olarak adlandırdığı metinlerinden hareketle, “Everest My Lord” adlı yazarın deyimiyle üç perdelik romanın da öyküleriyle beraber incelenmesi uygun bulunmuştur.

Sevim Burak’ın öykülerinin dil merkezli incelenmesini öngören bu bölümün içine yazarın öykü olarak yayınlanmış *Palyaço Ruşen*¹ adlı öykü kitabı alınmamıştır. Bunun ilk nedeni, öyküleri derleyen ve yayınlayanın yazarın kendisi olmayışdır. Kitabı hazırlayanın, kitap için yazdığı girişte, *Palyaço Ruşen*’de yer alan

¹ Sevim Burak, *Palyaço Ruşen* (İstanbul: Nisan Yayınları, 1993)

öykülerin yazarın ölümünden önce yayınlamadığı hikâye ve hikâye parçaları olduğundan bahsedilmektedir. Derleyen bu durumun, Burak’ın atölye çalışmaları hakkında ipucu vereceğini iddia etmektedir. Oysa bu çalışma içinde Burak’ın tamamlanmış ve yayınlanmasına izin vermiş olduğu metinler ele alınmıştır, çünkü Burak’ın söz konusu metinlerindeki dili sorgulama dereceleri bitmiş ve onaylanmış metinler vasıtasıyla net olarak saptanabilir. Bunun yanında, *Palyaço Ruşen* adlı öykü kitabının tasarımcısı Sevim Burak’ın büyük küçük harf kullanımına kısacası biçimsel oyunlarına müdahale etmiştir. Memet Fuat “Yazar ile Tasarımcı” adlı yazısında tasarımcı Bülent Erkmen’in *Palyaço Ruşen* adlı kitabın yanı sıra Nisan Yayınları’ndan çıkan bir diğer kitap olan *Yanık Saraylar*’da da değişiklik yaptığını vurgulamaktadır.² Söz konusu dönemde gazete ve dergilerde geniş çaplı bir tartışma yaratan bu durum, *Palyaço Ruşen*’in bu bölümün içine dâhil edilmemesinin bir diğer nedenidir.

Yazar’ın son yıllarda ortaya çıkan bir diğer metni olan *Ford Mach 1* ise bitmiş bir metin değildir. Burak’ın birbirine iğnelediği kâğıtlar, Nilüfer Güngörmüş’ün titiz ve uzun çalışması sonucu bir araya getirilmiştir³; fakat bu çalışma içinde tam da dilin biçimsel kırılmaları üzerine gidildiğinden bu metnin de çalışma içerisine alınması mümkün olmamıştır. Ayrıca Burak *Ford Mach 1*’dan bir türlü bitmeyen romanı olarak bahsetmektedir.⁴

“Sevim Burak’ın Öyküleri Üzerine Dil ve İçerik Merkezli Bir Çözümleme” adlı bölümde incelenen ilk öykü kitabı olan *Yanık Saraylar* kadın öznenin toplumsal düzen içinde var olma savaşını ön plana çıkaran öykülerdir. Bu öykülerdeki kadın

² Memet Fuat, *Duyumsanmayan Karanlık* (İstanbul: YKY, 1998), s. 237.

³ Sevim Burak, *Ford Mach 1* (İstanbul: YKY, 2003), ss. 9 – 11.

⁴ Sevim Burak, *Ford Mach 1’den Mektuplar* (İstanbul: Om, 2004), s. 201.

özne, toplum içindeki “öteki”liğinin farkındadır; fakat bu ötekilik kimi öykülerde Yahudi kimliğinin de işin içine girmesiyle çifte “ötekilik” halini almakta ve öyküler toplum dışında kalmış bu kadınların acı sonları ile son bulmaktadır. Bu noktada *Yanık Saraylar*’daki öyküler incelenirken Kristeva’nın “Revolution in Poetic Language” adlı makalesinin yanında “Kadınların Zamanı” ve “Yabancı için Tokkata ve Füg” adlı makaleleri de kullanılmış, bu makaleler çerçevesinde, öykülerdeki kadın, azınlık, mekân ve tarih ilişkileri irdelenmiş ve bu ilişkilerin dile yansıması gözler önüne serilmiştir. Ayrıca Lacan’ın “Ayna Evresi” de kadın öznenin toplumun içinde konumlanmaya çalıştığı noktalarda inceleme içinde işlevsel bir yer edinmiştir.

Afrika Dansı’nın ele alınışı ise öykülerin toplumsal düzen içindeki kadın öznenin konumundan ziyade toplumsal düzenin kendisi üzerinde yoğunlaşması ile paralel olarak ağırlıklı olarak “semiotic dönem” ve bu dönemin dilin sistemli yapısına etkisi üzerinde durulmuş, toplumsal düzenin dil üzerinden eleştirisi olan bu öykülerden bazılarında yazarın annesinin dilini kullanmasından hareketle “minör edebiyat” kavramı da incelemenin içine dâhil olmuştur. *Afrika Dansı*’nda yer alan, Yahudi kimliği, Osmanlı - Türkiye çatışmaları, milliyetçiliğin sorgulanması gibi meseleleri içeren bu öyküler dilin başrolü oynadığı öyküler olduğundan, bu öykü kitabının incelenmesi Kristeva’nın teorisi ile “minör edebiyat” kavramı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Bu bölümün en son metni olan “Everest My Lord” da ise dilin sorgulanmasından, dilin paradisinin yapılarak temel direklerinin yıkılmasına geçildiğinden, Kristeva’nın teorisinin uygulanışı bu bölümde ön plandadır. Ancak bunun

yanında, zaman ve mekân kavramlarının anneye dönüşle eş değer olduğu bölümler içeren bu metin bizi Kristeva'nın "Kadınların Zamanı" adlı makalesine yönlendirmiştir. Milliyetçi bir anlayışla biçimlenen bir toplumsal düzenin içinde Yahudi bir anneden doğmuş ve paşazade olan "Everest My Lord"un Türkçeyi öğrenmekte çektiği zorluklar ve düzen içinde özne olarak var olabilme savaşı Türkçenin ana kurallarının parodisi biçiminde verilmektedir. Bu parodi Sevim Burak'ın dile ve toplumsal düzene saldırısının en uç noktasıdır.

Sonuç bölümünde ise ortaya konan bulgulardan hareketle, Sevim Burak'ın öykülerinde dili nasıl biçimlendirdiği ve öykülerinin kronolojik sınıflandırması çerçevesinde bu biçimlendirmenin nasıl değiştiği ortaya konacak ve bu değişimin toplumsal düzene karşı nasıl bir sorgulama getirdiği saptanacaktır.

1.GİRİŞ

1.1 SEVİM BURAK

1.1.1 SEVİM BURAK'IN YAŞAMI

1931'de İstanbul'da doğdum. 21 yaşına kadar Kuzguncuk'un tepesindeki evimizde babaannem ve büyükbabamla geçirdim. Bu yüzden çocukluğumla büyüklüğüm arasında büyük fark yok gibidir. Aile çevremizde, çocuktan çok yaşlı komşular, yaşlı akrabalar bulunduğu için, onların arasında, yaşlı bir insan gibi yetiştim. İlkokulu Kuzguncuk'ta, ortaokulu Tünel'deki Alman Lisesi'nde bitirdim. Öğrenimim bu kadardır. (Söyleşi, Mübeccel İzmirli) ¹

Sevim Burak'ı kendinden ve kendi metinlerinden daha iyi hiç kimse ya da hiçbir metin anlatamaz. Kısa hayatının içine sığdırılmış birkaç öykü kitabı ve oyunun onun hayatına dair içlerinde sakladıklarının yanında Sevim Burak'ın yaşamı ile ilgili burada söylenecekler son derece yüzeysel olacaktır. Bu nedenle yazarın yaşamına onun sözcükleriyle adım atmanın daha yerinde olduğunu düşünerek söze başladım.

Burak, tüm alışılmış yazarların ötesinde parçalı metinlerin, devingen bir dilin ve sonsuz hikâyelerin yaratıcısıdır. Böyle bir yaratıcının düz, düzenli ve sistemli bir hayata sahip olduğunu düşünmek ne kadar anlamsızsa yazarın hayatını salt kronolojik bir sıra izleyerek aktarmak da o derece manasızdır kuşkusuz.

1931'de Kuzguncuk'ta başlayan bir yaşam, terzilik, kitapevlerinde tezgâhtarlık ve mankenlik duraklarına uğradıktan sonra 1950'li yıllarda yazarlık kimliğiyle

¹ Nilüfer Güngörmüş, *A'dan Z'ye Sevim Burak* (İstanbul: YKY, 2003), s. 11.

birleşmiş ve yazar Sevim Burak'ın ortaya çıkışını sağlamıştır. Yazarın yaşamı bizi Sevim Burak'a ulaştırdığı ve onu algılayabilmemizi sağladığı için önemlidir. Bunun yanında, önceden de belirtildiği gibi sıradan bir yaşam da değildir söz konusu olan.

Bulgaristan'dan gelip Kuzguncuk'a yerleşen Mandil ailesinin kızı Anne Marie Mandil ile kılavuz kaptan Seyfi Bey'in ya da yazarın kendi ifadesiyle Paylot'un ikinci kızlarıdır Sevim Burak. Seyfi Kaptan'ın ailesi bu Yahudi kızını kabul etmez. “Bu yüzden evliliklerinin ilk yılını kocasının çalıştığı gemide, Zonguldak-Bartın arasında geçirirler. Sonra ilk kızları Nezahat dünyaya gelir, ilk fırtınalar atlatılır ve evlilikleri aile tarafından yavaş yavaş kabul görülür.”²

Marie Hanım ya da diğer adıyla Aysel Hanım sessiz sakin, uyumlu ve merhametli bir insandır. Bu özellikleri onun kayınvalidesi tarafından kabul görmesini beraberinde getirmiş, bir noktadan sonra aralarındaki ilişkinin anne-kız ilişkisine dönüşmesini sağlamıştır. Fakat bunun yanında Marie'nin Yahudi kimliği daima bir sorun olarak varlığını korumuş, etraftan gizli tutulmaya çalışılmıştır. Ancak Marie'nin Yahudi kimliğini gizlemek o kadar da kolay bir iş değildir. Hem fiziksel özellikleri hem de bozuk Türkçesi onun kimliğini rahatlıkla ortaya koyan nitelikler arz etmektedir. Çok iyi Fransızca ve İspanyolca bilen Marie, Yahudi kimliği ve diliyle Sevim Burak'ın metinleri içinde yerini alır. Yazarın *Afrika Dansı*'nda yer alan “Osmanlı Bankası”, “Ayakkabıcı Bürjenci” ve “On Altıncı Vay” adlı hikâyeler annesinin dilini ve sesini içerir. Bunun yanında *Sahibinin Sesi* adlı oyununda kimlik kavramına bakışı ve çift kimlikliliğe vurgusu annesinin

² a. g. e., s. 4.

Yahudi oluşuyla yakından ilgilidir. Burak'ın metinlerinin geneline baktığımızda onun dili biçimlendirilişindeki farklılığın da annesinin Türkçe içinde saklanan kendi dilini seslendirilişyle paralel olduğunu görür, Burak'ın yazarlığında annesinin kimliği ve Türkçe içinde “minör” kalmış dilinin etkisi olduğunu söyleyebiliriz.

Yazarın babası Seyfi Bey bir kılavuz kaptandır. “Sevim badi-badi yaşlarından beri babasına Paylot demektedir ki pilot yerinedir.”³ Enerjik ve mesleğine vakıf Seyfi Bey fiyakayı sever. Boğazı ezber bilir, işinin ehlidir. “Kılavuzluk edeceği ecnebi gemisine cambaz tırmanışıyla meşhurdur.”⁴ Meslektaşları Seyfi Kaptan'ın bu gösterilerini bir gösteriyi izler gibi izler ve alkışlarlar. Annesi gibi babası da vapurları ve gemicilik dünyasıyla Sevim Burak'ın metinlerinde yerini alır. Bu noktada ilginç olan annesinin yazarın metinlerinin biçim ve dilini şekillendirmesi, babasının ise hikâyelerinin içeriğini desteklemesidir. Diğer yandan, Sevim Burak, babasının ünlü cambazlık numarasını o kadar içselleştirmiştir ki kendi yazarlığını da bir tür cambazlık olarak tanımlar:

Benim hikâyem her türlü duruma girme-koşma-atlama-düşme-korku-yorulmadır. Bu yüzden yazar gibi görmüyorum kendimi. Yüksek ücret ödeyerek beni izlemeye gelen seyirciler karşısında ölüm numarası yaptığı sanılan bir cambaz gibiyim. Ama yapacak da başka bir şey yok yazar için.(Söyleşi, Asım Bezirci)⁵

Görüldüğü gibi anne ve babasının kimlikleri yazarın edebiyatına değişik açılardan katkıda bulunmuştur. Bunun yanında, yaptığı mesleklerin de hikâyelerini ortaya çıkarırken işlevsel olarak metinlere yansıdığı söylenebilir.

³ a. g. e., s. 7.

⁴ a. g. e., s. 7.

⁵ a. g. e., s. 8.

Çalışma alanındaki öğrenimim, okuldakinden daha başarılı oldu diyebilirim. Sırayla Olgunlaşma Enstitüsü'nde- Başka terzihanelerde- Beyoğlu kitap sarayında çalıştım. Bir elbise sipariş atölyesi kurdum(Söyleşi, Mübeccel İzmirli)⁶

Alman Lisesi'nin orta bölümünü bitirdikten sonra ailesinden gizli olarak yapmaya başladığı mankenlik ile onun metinlerindeki görsellik arasında bağlantı kurulabilir. Metinlerinde kullandığı görsel malzemenin yanı sıra, sözcüklerin, harflerin estetiğine ve görünümüne son derece özen göstermesi mankenliğin edebiyatına nasıl yansıdığına bir göstergesi olabilir. Bunun ötesinde, terzilik ile uğraşması belki de onun edebiyatını diğer yazarlardan ayrı kılan en önemli özelliktir. Onun yazı pratiği ile dikiş dikmesi arasında büyük bir benzerlik vardır. Hikâyelerini yazdığı kâğıtları kendi mantığı ve görsel ölçütlerine göre keser, ardından yere yayar; yine aynı mantıkla iğneler, en mükemmel biçimi buluncaya kadar kâğıt parçalarının provasını yapmaya devam eder. Burak'ın hem eleştirmeni hem de yakın dostu olan Feyza Zaim onun metin provalarını şöyle anlatıyor:

Sanki bir terzihaneye girmiş gibi hissediyorsunuz. Provahaneye. Yarı bitmiş yarı bitmemiş elbiseler var. Ve siz bir kadınsınız, gustunuz da var. Terzi arkadaşınız size nasıl fikir sorarsa öyle...(.) 'Şurada potluk var mı sence? Arkamdan git bir uzaktan bak bakayım'... Tam böyle bir çalışmaydı. Kâğıtları serer yere. Emekleyerek onu alır oraya. 'Şimdi böyle bakayım nasıl oldu... Böyle nasıl oldu? Kalkıp şunu şöyle getirir misin?'...⁷

Dikkat edilirse Sevim Burak'ın yaptığıının metinlerindeki anlamla biçimi birbirine uygun hale getirmek için bir prova olduğu anlaşılır. Metinlerine yansıyan bu eylemin yazarın hayatındaki gerçek boyutu ise şudur: Burak'ın ellili yıllarda açtığı bir butik atölyesi vardır. Sıraselviler Caddesi'nde: Selvi Atölyesi. Daha sonra bu

⁶ a. g. e., s. 35.

⁷ a. g. e., s. 44.

atölye Olivo Pasajı'na taşınır ve Sevim Burak 1961'e kadar bu atölyede elbise tasarlamaya devam eder.⁸

Burak'ın, yaşam boyu iki evliliği olmuştur. Bu evliliklerden ilkinin 18 yaşında keman sanatçısı Orhan Borar'la yapar. Aralarındaki yaş farkı büyüktür. Evlendikleri dönemde Orhan Borar Cumhurbaşkanlığı Orkestrası sanatçısı, Sevim Burak ise Olgunlaştırma Enstitüsü'nde mankendir. İlk evliliğinden Karaca adlı bir oğlu olur. İlk evliliği boyunca, 1950-54 yılların arasında çeşitli dergilerde öyküleri yayınlanır: "Hırsız", "Her şey Beyazdı", "Büyük Günah", "Mankenin Hayatı" ve "5'ten sonra". Fakat bu öyküler, Sevim Burak'a göre tam anlamıyla çocuk işidir. 1961'de ikinci evliliğini ressam Ömer Uluç'la yapar. Bu evlilikten Elfe adlı bir kızı olur. Bu dönemde ilginç olan Sevim Burak'ın sıra dışı yazar kimliğinin şekillenmesidir. 1965'de ilk kitabı yayınlanır: *Yanık Saraylar*.

Ömer Uluç ile evliliği mektuplarında⁹ bahsettiği kadarıyla sorunlu bir evlilik, yazarın ruh halinin değişmesinde hatta alt üst olmasında katkısı büyüktür. Arkadaşı Işıl'a yazdığı bir mektupta *Ford Mach 1*'i kastederek metinleri ile Ömer Uluç arasında şöyle bir bağlantı kurar: "(...) Roman büyüyor ve şizofrenik boyutlara ulaşıyor-Herkes doğuştan-ırsi olarak şizofren doğar-Ben Ömer'i tanıdıktan sonra şizofren oldum- bu yaşta- geçirmeye bakıyorum."¹⁰

Sevim Burak'ın kocalarıyla özellikle Ömer Uluç'la yaşadığı sorunlar yazdığı metinleri ortaya çıkarış tarzına da etki etmektedir. Karaca'nın sevgilisi Oya'ya

⁸ a. g. e., s. 44.

⁹ Sevim Burak, *Mach 1'dan Mektuplar* (İstanbul: Om, 2003)

¹⁰ a. g. e., s. 27.

yazdığı bir mektupta romanı *Ford Mach 1* ile ilişkisini bir karı koca ilişkisi olarak tarif eder:

Ancak Ford Mach 1 beni mahvediyor, bayağı gürüşüyor. Karı kocaymış gibi... Bir gün her şey iyi gidiyor ertesi gün berbat. Yazının yanına yaklaşmak istemiyorum. Ford Mach 1 beni korkutuyor, sindiriyor. Onu nasıl alıp orasını burasını yeniden yaratacağımı bilemiyorum. Biliyorum ama, söylediğim gibi işte... Kocamış gibi bir kere baş eğdim, dizginleri eline kaptırdım. Karaca bilir, o arabaya aşık oldum, birlikte takip ettik, onun yarışına gitmek için eşya verip araba satın aldık. Ama Ford Mach ONE'ı yeneceğim. Onu istediğim biçime sokup ondan kurtulacağım.¹¹

Her ne kadar Ömer Uluç'la sorunlu bir beraberlik yaşasa da Uluç, Sevim Burak'ı hastalık dönemlerinde asla yalnız bırakmaz. Sevim Burak kalp hastasıdır. 10 yaşında geçirdiği kalp romatizmasına bağlı bu hastalık, Burak kendi sağlığını önemsemediği için kronik kalp rahatsızlığına dönüşür. 1974'te eşi Ömer Uluç'la gittikleri Avrupa gezisinde muayene olur. Paris ve Londra'da iki katater ameliyatı geçirir. Kalp kapakçıklarının değişmesi gerekmektedir. Ancak bu ameliyat 1978'de Nijerya dönüşü Londra'da gerçekleştirilir. Açık kalp ameliyatından sonra hastanede uzun süre kalması gerekirken Burak kalkar İstanbul'a döner. İstanbul'da yakıt sıkıntısı vardır. Sobalı evlerde hastalığı daha da ciddi bir hal alır. Sonunda felç olur. Kendini toparlaması bir buçuk yıl alır, fakat bu dönemde yazı yazmayı yoğunlaştırır. 1980'de Haseki Hastanesi'ne yatırılır. Burak burada geçirdiği katater ameliyatının raporunu *Afrika Dansı*'nda kullanır. Kısacası, her zaman olduğu gibi hayatı yine metinlerinin içindedir; ama olduğu gibi değil yazarın parçalayan yazı imbiğinden geçerek...

BEN BAĞIRIN DEYİNCE BAĞIRIN
DURMAYIN BİR ŞEYLER SÖYLEYİN İŞTE
SENİ SEVİYORUM
HAYIR CANIM KATILAŞMAZ BOĞAZINIZDA
NEFES ALIYORSUNUZ
YAŞIYORSUNUZ
KORKMAYIN

¹¹ a. g. e., s. 57.

GÖZLERİNİZİ KAPAYIN
KALBİNİZİ VERİN BANA
ŞİMDİ OLMAZSA BİR DAHA OLMAZ
MAKİNE KENDİNİ BANA BIRAKIYOR
BELKİ DE OLMAZ¹²

Çift kimlikli bir annenin ve cambaz bir babanın manken olacak kadar güzel kızı
Sevim Burak, ardında mutsuz evlilikler ve hastalıklarla örülmüş yaşamını, *Yanık Saraylar*(1965), *Sahibinin Sesi*(1982)ve *Afrika Dansı*(1983) adlı üç kitabını¹³ ve
iki çocuğunu bırakarak 31 Aralık 1983 tarihinde hayata gözlerini yumar.

SENİ GÖRÜYORUM
ORADASIN
AĞACIN ALTINDASIN
NEFES ALMIYORSUN
GÖZLERİN AÇIK
UPUZUN YATIYORSUN
KOCA KUŞUN YANINDA
UYUYORSUN¹⁴

¹² Sevim Burak, *Afrika Dansı* (İstanbul: Adam, 1982), s. 16.

¹³ *Everest My Lord/İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* (oyun/roman,1984) ve *Ford Mach 1*(roman, 2003) ölümünden sonra yayınlanan kitaplarıdır.

¹⁴ Sevim Burak, *Yanık Saraylar* (İstanbul: Nisan, 1993), s.109. (Sevim Burak'ın mezar taşında da “Büyük Kuş” öyküsünden bir alıntı olan bu metin parçası bulunmaktadır)

1. 1. 2 SEVİM BURAK'IN ÖYKÜ ve OYUNLARI

Sevim Burak'ın metinlerinde dili ve geleneği tehdit eden bir yan vardır.

Sözcükleri işitsel özelliklerinden arındırıp görsel zemine oturtmasının yanında, görsellikle metne sesi yedirmesi onu diğer yazarlardan farklı kılan en önemli özelliktir belki de. Edebiyatımızın içinde gerek biçim gerekse içerik özellikleriyle ayrı duran Sevim Burak metinleri, sayılarının azlığına rağmen sarsıcı özellikler barındırmaktadır.

Yazarın ilk öykü kitabı olan *Yanık Saraylar* (1965) biçim açısından farklı özellikler barındırmaktadır. Her şeyden önce dilbilgisi kuralları alt üst edilmekte, cümlenin çizgisel sürekliliği sekteye uğratılmakta, bütünlük ve düzen parçalanmaktadır. *Yanık Saraylar*'ın bu sistemi tehdit eden yapısı içeriğinin bir sonucu olarak ele alınabilir. Kitabın içindeki öykülerin birçoğu azınlıkların hayat parçalarını ve kadının düzen içindeki huzursuzluğunu dillendirmektedir. Sistemin içinde kimlikleriyle yalnız kalmış gayrimüslimler ve kadınlar Burak'ın öykülerinde kırık, parçalı, fakat aynı zamanda devingen bir dille seslenirler okura.

Yazarın *Yanık Saraylar*'dan sonra basılan ikinci eseri, *Yanık Saraylar*'ın içinde yer alan "Ah Yarab Yehova" adlı öykünün oyunlaştırılmış biçimidir: *Sahibi'nin Sesi*(1982). Bu metinde ilk göze çarpan karakterlerin 'çift kimlikliliği'dir. Ana karakter Bilal Bey bir asker kaçağıdır. Bu durumun üstesinden gelebilmek için Muzaffer Seza adlı şehit bir pilotun kimliğini kullanmaya başlar. Bilal Bey'in

sevgilisi Zembul ya da Sümbül ise hamiledir. Bilal Bey bu çocuğu istememektedir. Oyun Bilal Bey'in kimlik bunalımlarının zeminine oturturulmuştur. Bir asker kaçağı kendi "milliyeti"nden olmayan bir kadından çocuk sahibi olmak istememektedir. Bu zekice ironi oyunu kimlik üzerine biçimlendirilmiş başarılı bir parodi haline getirir.

Burak'ın son kitabı *Afrika Dansı* (1983)'dir. Eşi Ömer Uluç'la yaptığı Afrika gezisinin ardından yazdığı öykülerin toplamı olan bu kitap, aslında Sevim Burak yazınının en karakteristik eseridir. Yazar hastalığını, tedavisini ve kadınlığını Afrika'ya dair ayrıntılarla yoğurarak hayat parçalarının edebiyat içindeki değişimini gözler önüne serer. Bunu yanında bu kitap içinde yer alan öykülerde değişik dil ve biçim denemeleri de ön plandadır. Örneğin "Bir Gece Yemeği" ve "Foto Febüs" adlı öyküler iki ayrı öykü metninin bir araya gelişiyile oluşturulmuşlardır. Bunun yanında "On Altıncı Vay" da Sevim Burak'ın annesinin Türkçe'nin içine gömülmüş sesi duyulur. Dikkat edildiğinde Burak'ın toplum içinde reddedilen, "öteki" kabul edilen insanları ve grupları ele aldığı görülür. Gayrimüslimler, kadınlar ve Afrikalılar. İlginç olan, bu ele alış sadece içerik düzeyinde değildir. Tüm bu "öteki"ler hâkim dile direnen kırılmış dilleriyle girerler metnin içine. İşte tam bu noktada Sevim Burak edebiyatı ortaya çıkar tüm sessizliği ve direnişiyile.

Everest My Lord/ İşte Baş İşte Gövde İşte Bacaklar (oyun/roman 1984) ve *Ford Mach 1* (roman 2003) ise yazarın ölümünden sonra basılan eserleridir. *Everest My Lord/ İşte Baş İşte Gövde İşte Bacaklar*'da Burak dilin sınırlarını zorlamanın en üst noktasına ulaşmıştır. Harfler, alfabe ve sözcükler üzerine yapılmış felsefî bir

yorumdur bu eser. Bunun yanında *Ford Mach 1* Sevim Burak'ın deyişleriyle şizofren bir metindir¹. Bitmez. Sonsuzluğa ulaşmaya meyillidir ve yazarın tüm öykülerinin kaynağıdır. Burak'ın bir arabaya âşık olarak yazmaya başladığı bu metin tüm doğurganlığı ve sonsuzluğu ile bir anne-metindir.

¹ Sevim Burak, *Mach 1'dan Mektuplar* (İstanbul: Om, 2003), s.27.

1. 1. 3 SEVİM BURAK ÜZERİNE YAZILAR

*Benim için düşgöl bir şeydir edebiyat düş'tür...
Bu yolda, yazdıklarımı gittikçe daha iyi görmeye
başlıyorum. Gittikçe bilinçlenmem artıyor daha
da arttığı yerde yazmayı bırakmam gerekir.*

Sevim Burak¹

Sevim Burak edebiyatımız içinde nereye oturtulabilir sorusundan önce öykücülüğümüz içindeki yeri nedir sorusunu sormanın daha anlamlı olacağını düşünüyorum. Burak, bilindiğı üzere 60'lı yıllarda öyküleri çeşitli dergilerde yayınlanmış bir yazardır. İlk öykü kitabı olan *Yanık Saraylar* ise 1965'te yayınlanmış ve oldukça ses getirmiştir. Herhangi bir dönemin içine dâhil edilebilir mi? Öyküde, romanda ya da şiirde dönemlendirme çoğu açıdan önemlidir. Bu yadsınamaz bir gerçek. Fakat bir yazarı özellikle bir dönemin içine dâhil etmeye çalışmak, genel bir takım yargılarla onu bir döneme ya da gruba ait hale getirmek yazarın yapıtlarını bu genel yaklaşımla basite indirgemek değil midir? Hiçbir yazar bir döneme ya da gruba ait olmak için yazmaz, böyle bir niyetle yapıt verdiği noktada yazarlığı tartışılır hale gelir. Bu bağlamda, Sevim Burak gibi yazdığı dönemin "edebiyat otoriterli(!)"nce kabul görmeyen, anlaşılmayan hatta dışlanan bir yazarı bir dönem ya da bir gruba dâhil etmek manasız olacağından Sevim Burak'ı metinleri çerçevesinde ele almak, onu Sevim Burak olarak tek başına ele almak söz konusu dönemin edebiyat otoritelerine yerinde bir gönderme olacaktır.

¹ Sevim Burak, "Hikâye, İmge ya da Tansık", *Kitaplık*, no.71 (2004), s. 103.

Sevim Burak'ın öyküleri üzerine döneminde fazla eleştiri yazılmış değildir. Günümüzde de onun öykülerini hakkıyla irdeleyen ancak bir iki eleştiri metni söz konusudur. Sanıyorum sorun yazarın dilinden, biçimsel oyunlarından ve büyüğü içeriğinden kaynaklanıyor. Eleştirmenler onun öykülerinin kapısını aralamaya çalıştıkları noktada şaşırtıcı sözcükler, kırılmış, altüst edilmiş cümleler, görüntüler, sesler ve çığlıklar eşliğinde Madam Nuvart, Baron Bahar, Bilal Bey ve geçmişten gelmiş, acı çekmiş, acılarını giyinmiş daha niceleriyle karşılaşınca korkuyorlar; alışık olmadıkları bir dünyanın ses, görüntü, ritim ve eşzamanlılık ağı içinde kaybolmaktan çekiniyorlar ve hafifçe kapıyı kapıyorlar herhalde. Aksi takdirde Burak gibi bir yazarın metinleri üzerine yazılmış eleştiriler bulamamamızı açıklayamayız. Onun hayata ve gerçeğe yaklaşımındaki kendi deyimiyle “duygunluk”²a (hassasiyet)² erişmek bunun için parçaladığı yapıyı irdelemek herhalde çok zor değil. Bunun yanında döneminde üzerine fazla eleştiri yazılmamış olması ve bir ara yazmaya ara vermesi de günümüzde metinleri incelenmeyen bir yazar olmasının diğer nedeni.

Sevim Burak'ın ilk yapıtı olan *Yanık Saraylar*'ı yayınladığında ilk eleştirilerden biri dönemin eleştirmeni Asım Bezirci'den gelir.³ Bu eleştiride Bezirci Burak'ı övmekte midir, yermekte midir, net olarak anlayamayız. Bir yandan Burak'ın malzemesini hayattan aldığını, yapmacıktan uzak olduğunu, düş ile çalıştığını, düşü gerçeğe ulaşmak için bir araç olarak kullandığını söylerken diğer yandan hep aynı karakterleri kullandığını, kuram bilmediğini, toplumsallıktan uzak olduğunu dile getirir. Bezirci'nin eleştiri biçimi de son derece ilginçtir. “Yanık Saraylar”

² a. g. e., s. 102.

³ Asım Bezirci, “Yanık Saraylar”, *Yeni Dergi*, no.12 (1965), s. 251- 259.

adlı söz konusu yazısında öykü kitabını içindekiler, konu, kişiler, zaman ve anlatım çerçevesinde incelemeye koyulur. İnceleme noktalarını göz önünde bulundurduğumuzda yapacağı eleştirinin son derece geleneksel ve kalıplara uygun bir eleştiri olacağı açıktır. Geleneksel bir üslupla öyküleri irdeleyen Bezirci, öykülerin özetlerini verir, karakterlerin aynılığından bahseder, çizgisel zamanın yokluğundan dem vurur ve üstüne üstlük Burak'ın anlatım dilini zorlamadığını ileri sürer. Diğer yandan da öykülerin şiirsel olduğunu söyler. Diğer bir deyişle kendisiyle çelişir.

Asım Bezirci'nin Burak'a getirdiği eleştiriler Burak'ın nasıl bir edebiyat ortamı içinde yazdığını açıkça ortaya koyar. Bezirci'nin eleştirisine kısa süre sonra Murat Belge'den bir cevap gelecektir. Belge'nin söz konusu cevaplarından Bezirci'nin *Yanık Saraylar*'a getirdiği eleştirileri incelerken yararlanmakta fayda var.

Bezirci, her şeyden önce, kitap içinde yer alan her öykünün konularını anlatmış ve doğal olarak her öykünün konusu üç satır sürmüştür. Burak'ın öykülerinde konu aramak manasızdır. Konu yoktur denemez, ama konu aramak anlamsızdır. Öykü kişilerine değindiği noktada ise başka bir gariplikle karşılaşırız. Bezirci dönemin diğer - özellikle erkek - yazarların yarattığı karakterlerle Burak'ın karakterleri arasında paralellik kurmaya çalışıyor ve bunu sadece kişiler konusunda değil hemen hemen her konuda dönemin diğer öykücülerıyla aynı teraziye konuyor Sevim Burak. Murat Belge, Bezirci'nin yaklaşımına şöyle bir yorum getirmiş: “Sonunda anlıyoruz ki Bezirci sadece *Yanık Saraylar*'ı tanıtmakla kalmıyor, çağdaş Türk edebiyatının bir panoramasını yapıyor aynı zamanda. Yazının ön ve art tutarlığı içinde geçerli olsun olmasın, ele alınmadık,

tanımlanmadık, değerlendirilmedik yazar bırakmıyor.”⁴ Gerçekten de Bezirci yeni bir yazar üzerine yazmanın tedirginliğiyle mi ya da Yanık *Sarayları* üzerine yazılacak çok şey olmayan bir metin olarak gördüğünden midir bilinmez dönemin tüm öykücülerini de değerlendirmiş Sevim Burak’la beraber. Burak’ın karakterlerini ele alışı diğer yazarlarla karşılaştırma yapma boyutuyla da sınırlı kalmıyor. Bezirci, Burak’ın karakterlerinin birbirine benzediklerini, karı ve koca olarak ikiye ayrılacaklarını söylüyor ve ekliyor: “Birini ötekenden ayırmak zordur. ‘Birçok’ değil de ‘bir tek’ kişi gibidirler. Ayrık kişisel, tipik, öznel yanlarıyla belirmezler”⁵ Ayrıca kadın karakterler hep mutsuzdur, Bezirci’ye göre Burak, kişilerinin mutsuz durumunu güzel yansıtır. Ayrıca erkekler hep kötü, kadınlar hep yeniktir. Neden kadınların yenik ve mutsuz, erkeklerin kötü olduğuna değinmez Burak. “Olayları ‘salt kişisel’ yanıla anlatmakla yetinir. Onların altında yatan ‘toplumsal’ nedenlere değinmez. Oysa olayların vardığı eş sonuçlar, kişiler arasındaki sıkı benzerlikler, aile hayatındaki yakın bozukluklar bazı ortak ve genel nedenlerin varlığını göstermektedir. Yazık ki Burak bunları gölgede bırakır.”⁶ Bu noktada Bezirci’nin karakterlerden yola çıkarak geldiği nokta hakikaten şaşkınlık yaratıcıdır. Bezirci, bir edebiyat metninde sosyolojik açıklamaların aşikâr olmasını istemektedir. Belge, Bezirci’nin bu saptamasına şu yorumu getirir:

Bezirci bu kitapta Yıldız Romanları’nı hatırlatan acıklı evlilik yaşantılarından başka bir şey bulamamış. Üstelik bu yaşantıların gereğince işlenmediği sonucuna varmış. Sözün burasına gelince Bezirci toplumsal eleştiriye başvurmaya karar vermiş. Sanki Sevim Burak’ın tek tasası mutsuz evlilikleri anlatmakmış gibi, yükleniyor yazara bu mutsuzlukların toplumsal nedenini niye göstermiyor diye. Yani ısmarlama sanat istiyor. Oldu olacak Sevim Burak otursun, toplumumuzda aile hayatının niçin kötü olduğunun temellerini araştırsın, hatta bu durumu düzeltecek birkaç çözüm yolu da önerin; sözün kısası, antropolojik ya da sosyolojik bir çalışma hazırlasın.⁷

⁴ Murat Belge, “Yanık Saraylar”, *Yeni Dergi*, no. 13 (1965), s. 322.

⁵ Bezirci, a. g. e., s. 253.

⁶ a. g. e., s. 253.

⁷ Belge, a. g. e., s. 324.

Asım Bezirci'nin Sevim Burak'ta değindiği diğer bir nokta da zaman meselesidir. Bezirci öykülerdeki zaman kavramına girişi Sevim Burak'la yaptığı bir röportajdan alıntı yaparak başlar. Bu alıntıda Sevim Burak hikâyelerindeki zamanın hayattaki ileriye doğru akan zamanla bağlantılı olmadığından, kişilerinin yaşamlarından kopmuş dirimsel(hayatî, biyolojik) hücreler olduğundan bahseder.⁸ Burak'ın öykülerinde zaman yoktur, bir süreçten bahsedilemez. İleriye doğru bir akıştan ziyade kendi üstüne kapanan, geçmişle şimdiyi birleştiren bir zaman anlayışı vardır. Bezirci bu durumun farkına varmış, zamanın böyle kullanılışını özün gereklerinden kaynaklandığını fark etmiş durumda. Hatta bu yanını övüyor Sevim Burak'ın. Ancak bu noktada ilginç olan, Sevim Burak'ın toplumsallıktan bahsetmediğini öne süren, karakterlerin alınyazısına boyun eğen yitik kişiler olduğunu belirttikten sonra "Burak dünyanın değişeceğini ummuyor; kahramanları gibi, o da, alınyazısına inanıyor. Eğer gerçek bu ise, böyle bir görüş ve inancın köklü sarsıntılar, değişmeler, devrimler geçiren çağımızın verilerine uymadığını belirtmen gerekiyor"⁹ diyen Bezirci'nin öykü yapısı içindeki bu zaman anlayışını fazla irdelememesi. Eğer gerçekten toplumcu bir düşünceye sahipse, devrime ve ilerlemeye inanıyor olması gerek. Diğer yandan en az karakterlerin yenikliği ve öykülerdeki alınyazısı izleği kadar "zamanın kendi-üstüne-kapanırlığı"ndan da rahatsız olması gerek. Fakat hiç böyle bir meseleyle uğraşmıyor Bezirci. "Zaman" olgusunu tabii ki dönemin diğer yazarlarıyla da karşılaştırma yaparak kapatıyor ve bilinç akımı meselesine geçiyor:

Ayrıca, geçmişle şimdiyi anlatması, düşünle anıyı birlikte belirtmesi, iç konuşmalarla diş konuşmaları ve olaylarla çağrışımları art arda (ya da yan yana) getirmesi, birdenbire bunların birinden ötekine geçmesi Burak'ı bilinçakımına bağlanan

⁸ Bezirci, a. g. e., s. 254.

⁹ a. g. e., s. 254.

yazarların (Edouard Dujardin, Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Wolf, William Faulkner, Valery Larbaud, Conrad Aiken vb.) yoluna çıkarır. Ama bu çetin bir yoldur. Geniş bir edebi kültür, deneme ve hazırlığı gerektirir. Bu gerekliliğin yerine getirilmemesi yazarı çelmeleyebilir.”¹⁰

Asım Bezirci'nin bu yaklaşımına Murat Belge bilinç akımını tanımlayarak cevap verir: “Bilinç - akımı yazarı, somut bir konum içine yerleştirdiği kişinin zihnine girer ve somut, dışsal gerçeklere dayanan yaşantıların psikolojik izlenimlerini buradan okura yansıtır.”¹¹ Buna göre Sevim Burak'ın öykülerinde somut bir dışsal alandan bahsetmek mümkün müdür? Her şey zamanın yokluğunda, mekân olsa bile “olmayan bir yerde” sıkışıp kalmış insanların yaşadıklarından ibarettir. Üstelik bu yaşantılar gerçeklik boyutundan çok uzaktır. Murat Belge fantezi diyor, ama bence fantezi sözcüğü ile sınırlandırılmayacak oranda somut dışsallıktan uzak başka bir “gerçek”e ait bir dünyadır söz konusu öykülerin dünyası. Somut bir dışsallıktan bahsedemediğimiz noktada onun karakterlerin zihnine yansımasından da bahsedemeyiz sanırım. Bezirci, öykülerdeki cümlelerin tamamlanmamışlığından ve metindeki parçalı yapıdan hareketle böyle bir yorum yapmış; fakat bu yorum öykülerdeki dünyayı düşündüğümüzde yetersiz kalıyor.

Bezirci'nin eleştirisinde değindiği bir diğer nokta anlatım özellikleridir. Ona göre Burak temiz ve akıcı bir dile sahip. “Orhan Duru ile Leylâ Erbil gibi Türkçe'nin yapısını zorlamıyor. Değiştirimden (déformation), yapmacıktan uzak duruyor.”¹² Burak'ın öykülerinde yapmacık bir yapıyla karşılaşamayacağı doğru, fakat deformasyonun olmadığı, dili zorlamadığı konusunda büyük bir hata var. Çünkü Burak, *Yanık Saraylar*'da yoğun olmamakla birlikte dili zorlar. *Yanık Saraylar*'da büyük ve küçük harf kullanımları, cümlelerde kırılmalar ve şiirsel anlatım

¹⁰ a. g. e., s. 255.

¹¹ Belge, a. g. e., s. 323.

¹² Bezirci, a. g. e., s. 255.

mevcuttur. Ayrıca dili zorlamamak, akıcı ve anlaşılır olmak bir marifet midir? Bezirci, dili zorlamadığını söylediği yazarın anlatım biçimini şiirsel bulur. Bu noktada yine bir çelişki ile karşılaşırız. Şiir doğası gereği isyancıdır, gündelik dil ile şiir yazılamaz. Eğer şiir, dili zorlamayan bir şeyse tüm düz yazıları şiir kabul edelim. Dili zorlama ve şiirsellik ayrı düşünülemez. Bir metinde şiirsellik varsa, metaforik öğeleri ve ritmi barındırıyorsa o metin dili zorlayan, sistemi kırmasa da inciten bir metindir. Bezirci, şiirsellik konusunda dur durak bilmiyor ve hemen ardından Sevim Burak'ın öykülerini Nazım Hikmet'in şiirine benzetiveriyor. Bu benzetmeye getirilecek her yorum yetersiz kalır; fakat Murat Belge bu benzetme karşısına toparlayıcı bir saptama çıkarmaktadır: "Bezirci'nin en şaşırtıcı yakıştırmalarından biri Sevim Burak'ı Nazım Hikmet'e benzetmesi. Gerekçesi de şu: Burak'ın anlatımı sıcak, çekici, şiirli ve tabiiymiş. Demek bu özelliklere sahip olan her yazar Nazım Hikmet'e benzeyecek. Bana kalırsa Bezirci, Burak'ın satırları kesik kesik, alt alta sıralayışına bakmış vuruvermiş damgayı. Böyle bir önerme karşısında, 'çağrışım yeteneğim ne kadar sınırlı' diye üzülmemek elde değil."¹³

Asım Bezirci'nin getirdiği eleştiriler sadece bahsettiğimiz konularla da sınırlı kalmıyor. Örneğin bir yerde, kitapta yer alan bazı simgeleri de açıklayabiliyor. Örneğin "Pencere" öyküsündeki yeşil şapkalı adam ölümü, "Büyük Kuş"taki Bay Kent toplumu simgeliyormuş. Amaç, sanıyorum okuyucuya kolaylık sağlamak; fakat yapılan yanlış Burak'ın metninin niyetini anlayamamak. Burak'ın öyküleri tek bir anlama "iğnelenemeyen"¹⁴ simgelerle doludur, bir çağrışımlar dünyasıdır.

¹³ Belge, a. g. e., s.323.

¹⁴ Sevim Burak öykülerini küçük kâğıt parçalarına yazar ya da daktiloda yazdığı metinleri küçük parçalar halinde keser, ardından bu parçaları iğnelerle birbirine tutturur. Onun yazma eyleminde

Simgelere tek bir karşılık bulmak, bir saptama olarak kabul edilebilir; fakat “bu simgenin anlamı budur” tarzında bir kesinlik, metnin zenginliğini baltalar, tüm çağrışımların önüne geçer. Üstelik böyle saptamanın bir eleştirmen tarafından okura aktarılması, okurun okuma özgürlüğünü de elinden almak olur.

Bezirci'nin “Yanık Saraylar” adlı eleştiri yazısı genel olarak yukarıda bahsettiğimiz noktalardan yola çıkılarak yazılmıştır. Eleştirinin genelinde, Sevim Burak Batı yazarlarını daha çok okumaya, kuram ve teknik öğrenmeye davet edilmektedir. Bunun yanında, daha önceki satırlarda da belirttiğimiz gibi dönemin diğer öykü yazarlarıyla karşılaştırılmaktadır. Asım Bezirci, Burak'ın *Yanık Saraylar* adlı kitabını hakkında eleştirmiş midir? Sanırım bu, soru olarak kalmalıdır.

Sevim Burak'ın yazdığı dönemde üzerine değerlendirme yazısı yazanlardan biri de Doğan Hızlan'dır. Hızlan, *Yanık Saraylar* üzerine yazdığı “Doğrular” adlı yazısında, Burak'ın öykülerinin aynı bütünün parçaları olduğunu iddia eder ve metinleri son derece doğal bulur. Ona göre öyküler çok iyi düzenlenmiş tiyatro sahneleri gibidir. Hızlan bu yazıda Burak'ın öykülerini irdelemek için farklı bir araştırma yöntemine başvurmak gerektiğinden bahseder: “Sanırım kullanılacak, denenecek başarılı çalışma yöntemlerinden biri de bu eseri anlatmaktan, yorumlamaktan, değerlendirmekten çok onun kaynaklarını ortaya koyma çabasına girişmektir”¹⁵

uyguladığı bu yöntemin ana malzemesi olan iğne, öykülerinde de karşılığını bulur. İğne, onun öykülerinde genelde ölümü simgeler.

¹⁵ Doğan Hızlan, “Doğrular” , *Yeni Dergi*, no.9 (1965), s. 57.

1965'ten 1984'e kadar, dergilerde Sevim Burak ile ilgili eleştirilerle hemen hemen hiç karşılaşmayız. Bu durum bir ara yazıya ara vermesi, edebiyat dünyasına küsmesiyle bağlantılı olabilir. Sevim Burak'ın ölümünün ardından Selim İleri *Gösteri* dergisinde "Edebiyatımızda Bir Primadonna" adlı bir yazı yayınladı, Burak'ın yazı yazma sürecinden, ses tonuna kadar yazarla ilgili çoğu ayrıntıya değinen bu yazı, öykülerin karakterleri, dili ve anlatımından da söz etmektedir. İleri daha sonra bu yazıyı *Kar Yağıyor Hayatıma* adlı anı kitabına bir takım eklemeler yaparak dâhil edecektir. Selim İleri, yazısında *Yeni Dergi* için Burak ile yapılan bir röportajın metnini Sevim Burak'tan almak için onun evine gittiğinden bahseder. Tanışmaları bu biçimde olmuştur. "Uzun, karışık, karanlık, ürperti verici ve daima gizemli konuşması"¹⁶ olan Burak, röportajı da aynı öykülerini yazdığı teknikle oluşturmuştur. Bu nedenle üzerine kendine sorulan sorulara verdiği cevapları yazdığı kağıt parçalarını bulmakta ve toplamakta zorluk çeker. Sevim Burak ne tür olursa olsun yazdığı her şeye aynı yöntemi uygulayan bir yazardır. Yazmak onun için uzun uğraşlar gerektiren sonsuz bir yolculuktur. Onun metinleri sonsuz bitişirmelerin yol açtığı sınırsız çağrışımlar zinciridir.

İleri yazısında Burak'ın edebiyat dünyası hakkında düşündüklerine de değinir: " 'Edebiyatı onlara bıraktım' diyordu 'ne halleri varsa görsünler'. Çok geçmeden de yakındığı, beğenmediği kişileri ne kadar sevdiğini, onların sözlerine nasıl önem verdiğini dışarı vuran sözler söylüyordu. Tam bir uyum sağladığını aklınızdan geçirdiğiniz anda da, öfkesi yineleniveriyordu: ' Küçük salon ifşaatı yazıyorlar, öykü diyorlar. Nahit Sırrı'yı okurum, daha iyi' ”¹⁷

¹⁶ Selim İleri, "Edebiyatımızda Bir Primadonna", *Gösteri*, no. 40 (1984), s. 20.

¹⁷ a. g. e., s. 20.

Görüldüğü gibi, Burak'ın dönemin edebiyat dünyasına karşı tutumu sabit değildir. Bir yandan bu dünyanın içinde yer almak ister, diğer yandan onu reddeder. Bu yazarın öykülerinin özünde ve biçiminde de söz konusudur. Burak *Yeni Dergi*'de yayınlanan "Hikâye, İmge ya da Tansık" adlı yazısında şöyle der:

Yazma karşılığında herkese ve her şeye yabancılaşmayı - uzun uykusuzlukları - ussal irkilmeleri, baştan göze alırım. İlk cümle kendi kendine gelir. Her zaman her yöne çekilen bir anlam taşır. 'Demir kapıdan girdiler' Yazmaya oradan başlarım, bir daha da unutmam, nasıl başladığımı, çünkü bütün çabam sonuna kadar devirmemektir o tümceyi. İlk tümce hikayemin alınyazısıdır. 'Demir kapıdan girdiler' tümcesi, bana bu hayatın saçma dengesinin karşılığı gelir. Hikâyelerimin yer yer kayması - yer yer şiirsel bir kalıba dökülür gibi olması - o tek cümlenin hayata sonsuz çekilmesi - kopması - bağlanması - benim de o tümceyle ayakta durabileceğime inanmamdandır.¹⁸

Burak'ın hayatın var olan kalıplarına karşı bir savaşı vardır, ama ne öykü kişilerinde ne de olaylarda asla o kalıpları yıkma eğilimi görmeyiz. Yaşamın acı yanını, kendi dışlanmışlığını ve alınyazısını kabul eden öykü kişisi ölüme doğru evrilir. Bu evrimle öykünün biçimine yansır. Öykü kişileri sosyal düzenin (simgesel) içinde yer almak isterler, ama daha baştan oradan kovulmuşlardır. Alınyazılarını, o düzeni sarsabilecek iç dünyalarıyla yaşarlar. Belki Burak'ın öykülerine büyüü katan budur, alınyazısına bağımlı karakterlerin düzene girmek isteyip de giremeyişlerinin insanın en ilkel dönemlerini geri getiren sancısı. Bu sancı, bu aradalık, bu kovulmuşluk yazarın edebiyat dünyasıyla kurduğu ilişkiyle özdeştir aslında. Bu noktada, İleri'nin Burak'ın tutarsızlığını vurguladığı satırlar, yazarın kendisiyle ve öyküleriyle sıkı bir ilişki içerisindedir.

¹⁸ Sevim Burak, "Hikaye, İmge ya da Tansık", *Kitaplık*, no.71 (2004), s. 104.

İleri, yazısının geri kalan kısmında Burak'ın öykülerindeki belirgin izlekler üzerinde durur: “Ölüm ve yangın, onda sanata iki ayrı ama birleşerek tekleşmiş bir çağrı gibiydi. Ölüm şarkıları “Pencere”deki intihar, Afrika Dansı’ndaki günahkâr adamın boğuluşu, “ Ah Yarab Yehova”daki ölüm ve yangın (...) hep belli bir izleğin yazarı nasıl kuşatmış olduğuna göstergedir.”¹⁹

Selim İleri, söz konusu yazısının *Kar Yağıyor Hayatıma* adlı kitabında yer verdiği biçiminde Burak'ın ölümünden sonra yayınlanan eserlerine değinir. İleri'ye göre özellikle yazarın dile müdahalesi dikkate değerdir: “*Everest My Lord* boyunca, alfabeyle, fiil çekimleriyle, değişik kip kullanımlarıyla Yazarın gölgesi en yeni kültür gömleğimizin inanılmaz ölçüde buruk, gülünç panoramasını çizer.”²⁰ İleri bu noktada haklıdır. Ona göre Sevim Burak'ın dili zorlaması saçmaya ulaşmak için bir yol olarak görülebilir ama aslında altta yatan kültür tarihimize yönelik “iblisçe”²¹ bir irdelemedir.

Selim İleri aracılığıyla Sevim Burak'ın metinlerindeki sosyolojik ve tarihsel arka plandan bahsetmişken, Oğuz Demiralp'in “Konak Artıkları” adlı eleştirisine de değinmek yerinde olacaktır. Son dönemde Burak üzerine yazılmış en nitelikli eleştiri olan bu yazıda Demiralp, yazarın öykü kişilerinden yola çıkarak kaybolmuş bir geçmişe ait olan ve bunun acısıyla yaşayan insanların Burak'ın öykülerine yansıyışını gözler önüne serer. Tarihsel değişim ve kültürel çatışmanın kucağına düşmüş öykü kişileri kendi dışlanmışlıklarını yaşarlar. Demiralp bu dışlanmışlığı Burak'ın Tevrat'tan aldığı simgelerle iç içe geçirerek kullandığını ifade eder:

¹⁹ Selim İleri, “Edebiyatımızda Bir Primadonna”, *Gösteri*, no. 40 (1984), s. 22.

²⁰ Selim İleri, *Kar Yağıyor Hayatıma* (İstanbul: Doğan, 2005), s. 172.

²¹ a. g. e., s. 171.

“Yanık Saraylar”da geçmişin yitimini simgeleyen mitsel bir anıdır başkişinin içinden çıkamadığı zindan. Fulya Teyzesi’nin sarayının yanmasıyla “koca aile, saltanat, debdebe yıkılmış”, başkişi bir başına kalmıştır. Öykü boyunca Fulya Teyzesi’nin fincanının kırılışı anımsanır. Eski Ahit’teki “vazoların kırılışı” eğretilmesine gönderme yapılıyor gibidir. Vazolarla birlikte cennetsel bütünlük parçalanmış, Adem ile Havva ayrı düşmüş, tarih başlamıştır.²²

Demiralp, söz konusu yazısında Burak’ın öykülerini aynı tarihsel ve sosyolojik mercek altında inceler; fakat yazarın öykülerinde kullandığı “kuş” imgesine getirdiği yorum yazı içerisinde ele alınacak en önemli yorumdur kanımca.

Demiralp öncelikle yazarın “Büyük Kuş” öyküsünü ele alır:

“Büyük Kuş”ta kadının “KURTULUŞ YOLU” yoktur. Öyküye bakılırsa, çıkmazda kalmaya daha çocukken yazgılanmıştır kadın. Nedenini öyküden çıkarmak güçtür. Tek öğrenebildiğimiz çocuğun alnında “Günah işareti” olduğudur. Bundan dolayı yargılanır, cezası ağırdır.: bir atmacanın saldırısı sonucunda göğü kararır. Simgesel bir olaydır bu. Atmacayla bütünleşir kız. Yırtıcı kuş uçup gittiğinde onu aramaya koyulacaktır.²³

Demiralp, “kuş” izleğinden hareketle, öyküden kadının erkeğini aradığı sonucunu çıkarır. Ona göre başı atmacalı kız betimlemesi eski Mısır tanrısı Horus’u anımsatmaktadır. Horus’un başındaki yırtıcı kuş ışığın ve erkin simgesidir. Buna göre eril bir öğedir. Diğer bir deyişle kadın eril olanı istemektedir. Demiralp bunu Musevilikle bağlantılandırır:

Sürgün döneminde tanrısal buradalık, yani kadın, eşi ‘Gücüherşeyeyeter’ tarafından kovulmuş durumdadır ve tanrısal özelliklerin birleşmesi, yetkinleşme olanağı sürgün boyunca olmayacaktır. Dolayısıyla yeniden doğuş ya da tanrısal birliğin eksiksizce kurulması, Kabbala’nın simgesel dilinde Shekina’nın (tanrısal buradalık) kocasıyla sonsuzca birleşmesi olarak anlatılır.²⁴

Görüldüğü gibi kuş izleği erildir ve bütünleşme Musevilikten alınmış eğretilmelerle desteklenmektedir. Bunun yanında “Afrika Dansı”ndaki hasta

²² Oğuz Demiralp, *Okuma Defteri* (İstanbul: YKY, 1995), s. 209.

²³ a. g. e., s. 209.

²⁴ a. g. e., s. 217.

kadın da yaşamak ve ayakta kalmak için bir kuş maskesi takar. Öykülerdeki bu imge, özde sonsuzluğa erişmek için kadın ve erkeğin birleşmesi, sürülmüş kadının erkeğini bulup güçlenmesi olarak okunabilir. Demiralp bu durumu Freud'un penis kıskançlığına bağlıyor: "Penis kıskançlığı kıza babasını, karşı cinsten olanı, onunla bütünleşmeyi ister. Sevim Burak'ın yazdıklarında bu izlek daha da geniş çaplı olarak belirmektedir. Yok olan ve istenen yalnızca bir baba değil, bütün bir üst-ben, bir kültürdür."²⁵ Demiralp'in saptaması ister istemez cinsiyetçi unsurlar içerse de yerindedir. Burak'ın kişileri ne eski kültürlerine dönebilmekte, ne de yeni kültüre ait olabilmektedirler. Kişilerin çoğunlukla kadın olması ataerkil kültürün dışına itilmiş kadını düşündüğümüzde anlamlıdır; fakat bu noktada gözden kaçan kadının hangi nedenle olursa olsun dışlanmışlığı, ya da sadece kadının değil kültürel yapıya giremeyen, Lacan'ın deyimiyle simgesele dâhil olamayan diğer öykü kişilerinin dışlanmışlığı ile açıklanabilir mi Burak'ın edebiyatı. Evet, öykü kişileri kültüre girmeye çalışırlar ama başaramazlar, peki neden? Bu başarısızlığı sadece tarihsel ve kültürel olgularla açıklamak mümkün müdür? Dil ve biçim göz önünde bulundurulduğunda, Burak'ın biçim ve özü birbirinin eş değeri olarak kullandığını bilerek metinlere yaklaştığımızda, arkada, kültürün dışına atılmış insanların sanrılarıyla karşılaşırız. Sanrılar biçimi ya da biçim sanrıları doğurur. Genel dilin yapısının dışında bir dildir bulduğumuz ve bu dilin içinde oradan oraya sürüklenen, ölüme giden öykü kişileri de yardıma muhtaç, ama ölüme endeksli birer prematüredirler. Burak'ın öyküsü sadece dışlanmışlıkla açıklanamaz, dışlanmışlığın daha doğru tabiriyle "hiç içine girememişliğin" getirdiği biçim, ritim ve alinyazısının altındaki tehdit edici

²⁵ a. g. e. s., 215.

isyanla anlamlandırılabilir ancak. Bu noktada Freud ve cinsiyetçi yaklaşım suskun kalacaktır kuşkusuz.

Sevim Burak'ın öykücülüğü üzerine yazılmış eleştirilerden değineceğimiz son eleştiri, Leyla Burcu Dünder'in "Sevim Burak'ın Yazın Geleneğine Müdahalesi"²⁶ adlı yazısı olacak. Dünder, yazısında Burak'ın "Sedef Kakmalı Ev" öyküsüne bir takım simgeler aracılığıyla yorum getirmiş, bunun yanında yazarın anlatım biçiminden, kaynaklarından (Kafka ve Tevrat) bahsetmiş ve yazarın sürrealist olup olamayacağını tartışmıştır. Metin çözümlemesi, kadın motifi göz önünde bulundurularak yapılmış, Burak üzerine yazılan eleştirilerden yararlanılmıştır. Dünder'in yazısı toparlayıcı ve son dönemlerde unutulmuş bir yazarı ortaya çıkarması açısından son derece yararlı bir eleştiridir denilebilir.

Sevim Burak üzerine yazılanlar görüldüğü gibi parmakla sayılacak kadar azdır. Değinilen yazılar içerisinde aydınlatıcı olan, okura Burak'ın öyküleri için yeni ufuklar açan kaç tane yazı vardır? Eleştiriler üzerine yapılan bu değerlendirmeyi yazarın kendi sözleriyle kapamak yerinde olacaktır. Sanırım, bu noktada Sevim Burak'ın yazarlığını ondan daha iyi ifade edebilecek başka biri yoktur:

Hikâyelerimi, bilinçle, yaşam'dan ayrı bir çizgide yazıyorum. Kendi yaşamımın ve başkalarının yaşamlarının dışında, bir düş ve imge karmaşığı ortasında yazabiliyorum. Hikâyelerimin temellerini dünya görüşümün üstüne kuruyorum. Hikâyelerimin temellerini kendi benliğimin altında kazıyorum. Hikâye yazarak, kendimde, ikinci bir yaşam'ın biçimini bulmaya çalışıyor, baş aşağı ve dikine inerek kendime saplanıyorum. Hiç düşünmemiş olduğum bir şeyi düşünüyorum. Belki çocukluğumun ilk günlerindeki konuşmalara dönüyorum.²⁷

²⁶ Leyla Burcu Dünder, "Sevim Burak'ın Yazın Geleneğine Müdahalesi", *Adam Öykü*, no.32 (2001).

²⁷ Mübaccel İzmirli, "Sevim Burak", *Yeni Ufuklar*, no.167 (1966), s. 57.

1. 2. PSİKANALİZ VE DİL

1. 2. 1. FREUD, LACAN ve DİL

Çağımızın en tartışmalı araştırma alanlarından biri psikanalizdir kuşkusuz. Freud'un 1880'lerde geliştirdiği psikanaliz, o güne kadar yapılan çalışmalarla biçimlenen bilinç anlayışını bir anda yıkmış, getirdiği "bilinçdışı" kavramıyla her şeyin bilince dayandığı, bütün düşüncelerin ondan hareketle ortaya çıktığı inancını sarsmıştır.

Psikanalize göre bilincin ötesinde "bilinçdışı" adlı bir alan vardır ve insanın, bilinciyle bu alanda olup bitene ulaşması, bu alandan haberdar olması mümkün değildir. Ancak bir takım ipuçlarından hareketle ve psikanalize has yöntemlerle bilinçdışının içeriği hakkında bilgi sahibi olunabilir. "Bilinçdışı" insana ait olmasına rağmen ondan uzak bir yapıymış gibi görünse de aslında insan hayatı üzerinde belirleyici etkilere sahiptir. Bilinçdışı ilk oluşum anından itibaren insanın, ait olmaya çalıştığı toplumsal ve kültürel sistem içinde barındıramadığı arzularını ve isteklerini gizleyen, saklayan kara bir kutu gibidir. Diğer bir deyişle, bireyin kültürel kodlarla kurgulanmadan önceki otantik gerçekliğini barındırır içinde.

Freud, insanı bilinç ve bilinçdışı kavramlarından hareketle anlamak ve anlamlandırmak için çeşitli teoriler geliştirmiş; hatta geliştirdiği her yeni teoriyle bazen bir önceki teoriye eklemeler yapmış bazen de onu tamamen yıkmıştır. Bu

noktadan bakıldığında, Freud'un ortaya attığı psikanaliz durağan bir yapı arz etmemiş, bu çalışmayı ortaya atanın kendisi tarafından sürekli değiştirilmiş ve geliştirilmiştir. Freud'u takip eden psikanalistler de farklı Freud okumalarıyla psikanalizin çehresinin değişimine katkıda bulunmuşlardır. Kısaca denilebilir ki psikanaliz, sonu olmayan bir süreçtir. Bu bakımdan, dil ve onun insanda yansımaları olan söz ile benzer özellikler taşıdığı söylenebilir. Bunun yanında, psikanaliz kendi içinde sınırlı bir kuram olarak kalmamış, diğer disiplinlerde de kullanılmıştır. Özellikle edebiyat, antropoloji ve sosyoloji gibi sosyal bilimlerde psikanalizi etkin bir analiz aracı olarak kullanmıştır ve kullanmaya da devam etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, biyolojik temellere dayanan Freudien psikanaliz sadece biyolojik temellere dayandığı için reddedilse ve yorumlanmasaydı, bugün bu tarz disiplinler arası çalışmalarla topluma, insana ve onların yarattığı metinlere farklı bir yorumla bakmak mümkün olmayacaktı.

Bu çalışma içerisinde psikanaliz ve dil bağlantısını kurmak adına öncelikle Freud'un bastırma mekanizmaları ve Oidipus kompleksi tezleri üzerinde durulacak, ardından bu tezlerle bağlantılı olarak Lacan'ın psikanalizi kültür ve dil düzeyinde tekrar yorumlamasına değinilecektir.

Freud

Bastırma ve Oedipus

Freud'a göre bilinçdışı oluşturucu mekanizma bastırma mekanizmasıdır.

Toplumsal ve kültürel olana uyum sağlayamayan ilksel arzular bilinçdışı ile bilinçöncesi alan arasında işlev gören sansür mekanizması vasıtasıyla bastırılırlar.

“Bastırılmış dürtüler, sonunda bastırma mekanizmasını kökenindekinden farklı birtakım simgelerle aşar, kendini rüyalarda, dil sürçmelerinde, hatalı davranışlarda, nevrotik semptomlarda ifade eder ve doyum yolları arar.”¹ Eğer bastırılmış dürtüler simgeselleşerek bilinçdışına ait hale geliyorsa, bilinçdışının içeriğine ulaşmak da ancak bu simgeleri çözmek ve ardındaki anlamı yakalamakla mümkün olabilir. Bu durumun farkına varan Freud da analizlerinde rüya yorumlarını ön plana çıkarmaya başlar. Çünkü “Rüya gören kişinin algıladığı imgeler, sınırı aşmış olan arzuların maskelenmiş biçimleridir.”² Maskeleye yaşantılan deneyimin görsel bir biçimde temsil edilmesi olarak algılanabilir. Bütün bu nedenlerden dolayı, “Freud rüyaları *rebus*’ a benzetir. *Rebus* durumları temsil ve ifade eden bir resim türüdür.”³ Bu noktada, rüya unsurlarının sözcükler gibi davrandığını söylemek hatalı olmayacaktır. Hatta bunu sadece rüyalarla sınırlandırmamak gerekir. Bize bilinçdışından haber getiren diğer ayrıntıları da işlev olarak sözcüklerle bir tutmak mümkündür. Bilinçdışı unsurlar ve sözcükler arasındaki bu bağıntıya Lacan’ın bilinçdışına yaklaşımından bahsederken açıklık getirilecektir.

Freud’un bastırma mekanizmaları ile ilgili kuramına dönmek gerekirse, Freud iki tür bastırmanın var olduğunu ileri sürer: “kökense bastırma” ve “kelimenin tam anlamıyla bastırma”. “Kökense bastırma” Freud’da çok net açıklanmamıştır. Saffet Murat Tura, Lacan’dan hareketle Freud’un kökense bastırma kavramına cevap bulunabileceğini söyler. Buna göre “kökense bastırma” hem bilinci hem de bilinçdışını kuran bir süreçtir. “Kökense bastırma”da libido yatırımı (dürtülerin belirli bir nesneye yönelmesi) bilinçdışında olduğu gibi kalmaktadır. Bastırılan

¹ Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz* (İstanbul: Ayrıntı, 1996), s. 42.

² Engin Gençtan, *Psikanaliz ve Sonrası* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000), s. 23.

³ Elizabeth Grotz, *Jacques Lacan A Feminist Instruction* (London: Routledge, 1990), s. 88.

temsilci hiçbir zaman bilinç düzeyinde yer almadığı için bilinçte bir yatırım çekilmesi söz konusu değildir. Burada bilinçdışı sistemin uyguladığı bir karşıt - yatırım vardır. Bunun yanında “kelimenin tam anlamıyla bastırma” da bastırılan psişik temsilciler kökensele olarak bastırılmış temsilciyle ilişkisinden ötürü bastırmaya maruz kalır. İkincil bastırmada yatırım vardır, fakat buna yatırım çekilmesi de eklenmiştir.⁴ Freud’un bastırma mekanizmaları üzerine geliştirdiği bu fikirler, oldukça karmaşık ve netlikten uzaktır. Bunun yanında onun bastırma mekanizmaları ve bilinçdışı arasındaki ilişkiyi ortaya atması, Lacan’ın yapısal dilbilimin de yardımıyla bu ilişkiyi dil düzeyine taşımasını ve tekrar yorumlamasını sağlayacaktır.

Freud’da üzerinde yoğunlaştığımız konu olan dil gereği, üzerinde durulması gereken ikinci nokta Oedipus kompleksidir. Oedipus kompleksine göre erkek çocuğun annesine yönelik cinsel dürtüleri babası tarafından hadımlaştırılacağını düşündüğü için sona erer. Kızlarda ise bunun tam tersi bir durum söz konusudur. Oedipus kompleksi kızlarda hadımlaştırılma kompleksinin bir sonucu olarak gelişir. Kız çocuk kendini “doğuştan hadımlaştırılmış” olarak görür. Erkek çocuk söz konusu olduğunda Oedipus kompleksi son derece anlaşılır gözükmektedir. Erkek çocuğun ilk sevgi nesnesi olan anne Oedipal dönemde yerini korur. Oysa kızlarda ilk sevgi nesnesi olan annenin yerini baba alır. Oedipal dönemde erkek çocuk annesine sevgili gibi davranmaya başlar. Babasının yerine geçme hayalleri kurar. Amacı babasını ortadan kaldırmaktır. Diğer taraftan, annesine yönelik arzularından dolayı babası tarafından cezalandırılacağını düşünür ve bundan korkar. Bu korku kastrasyon (hadımlaştırılma) korkusudur ve bu korku anneye

⁴ Tura, a. g. e, s. 54.

duyulan arzudan daha yoğun bir korkudur. Doğal olarak, cinsel organını yitireceğinden korkan erkek çocuk annesine yönelik arzularını bilinçdışına bastırır, babasıyla özdeşleşmeye başlar.

Freud'un Oedipus kompleksi önceden de belirtildiği gibi kız çocuk için çok daha karmaşık bir süreçtir. Kız çocuk, bu döneme eriştiğinde erkeklerin kendisinde bulunmayan bir organa sahip olduklarını fark eder. Önceleri tek sevgi nesnesi olan annesine, kendini eksik olarak dünyaya getirdiği için bir nefret geliştirir. Kendine bir penis vereceği umuduyla babaya yönelir. Fakat bu hiçbir zaman gerçekleşmez, kız çocuğu hayal kırıklığına uğrar annesiyle özdeşleşir, babadan vazgeçer.

Freud'un Oedipus kompleksi aile içi sembollere ve biyolojik temellere dayanmakta, bir bakıma kısıtlayıcı bir nitelik arz etmektedir. Freud'un bahsettiği baba ve anne gerçek anne ve baba, aradaki ilişkiler ise cinsellik temelli biyolojik ilişkilerdir. Bu noktada Freud'un söz konusu kuramının herhangi bir sosyo - kültürel alanda analiz aracı olarak kullanılması mümkün değildir. Oedipus kompleksi, bu haliyle, psikanaliz için üretilmiş/ortaya çıkarılmış bir bulgudur. Başka bir işleve sahip olması pek mümkün değildir. Lacan'ın yorumuyla bu kompleks toplumsal ve kültürel bir kimlik edinecek, insanı ve insanın toplum içinde biçimlenişini anlaşılır hale getirecektir.

Lacan

Dil ve Kùltür

Fransız psikanalist Jacques Lacan, psikanaliz ve yapısalcı dilbilimi birbirine eklemlenerek psikanalizi, içinde bulunduğu biyolojik indirgemeden kurtarmış, dilin ve kùltürün araştırma aracı haline getirmiştir. Freud'un bilinçdışının işleyişı ile ilgili ortaya attığı bastırma mekanizmalarının dilde de bulunduğunu iddia eden Lacan, buna bağlı olarak "Bilinçdışının dil gibi yapılaştığını söyler."⁵

Lacan, Freud'un yapısalcı kuramlarıyla ilgilenmez. Bunun yerine Freud'un erken dönem çalışmaları üzerinde yoğunlaşır. Bilinçdışı, bilinçdışının işleyiş mekanizmaları, bastırma mekanizmaları ve bilinçdışı çocukluk karmaşaları Lacan'ın üzerinde durduğu, farklı yorumlar getirdiği ana noktalar dır.

Lacan'ın bilinçdışı üzerine yoğunlaşması, bilinçdışının dil ile ilişkisini irdelemesi psikanalizi sosyo-kùltürel bir alana çekmiştir. Lacan'ın Freud okumasının bu kadar geniş açıklamaları beraberinde getirmesi Lacan'ın bir dahi olmasından değil, aynı dönemde yapısalcı dilbilimin ortaya çıkmasından kaynaklanır. Dilbilim zaman bakımından psikanalizden sonra ortaya çıkmıştır ve psikanaliz için bir sistematikleşme olanağı sağlamıştır. Lacan'ın etkilendiği dilbilimci ve yapısalcılar Saussure, Jacobson, Chomsky ve Fransız antropolog Levi-Strauss'tur.⁶

Lacan'a göre psikanalizin analiz nesnesi bilinçdışıdır. Bilinçdışını araştırmada kullanabilecek araç da dildir. Diğer bir deyişle, hem üzerinde çalışılan nesne

⁵ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, (çev.) Esen Tarım (İstanbul: Ayrıntı,1990), s. 189.

⁶ Tura, a. g. e., s. 77.

dildir hem bu nesneyi araştıran araç dildir. Bilinç kendini ancak dilin dolayımı ile ele alabilir. İnsan kendini olduğu gibi değil dilin ona sunduğu kurallardan dolayımılayarak biçimlendirir. İnsanın kendini düşünmesi ve ifade etmesi dil aracılığıyla gerçekleşir. Bu noktada, bu dolayımılama insanın kendisine yabancılaşmasına yol açar. Dil ile biçimlenen birey bir özne haline gelir, fakat kendi otantik gerçeğini bilinçdışına bastırır.

Psikanaliz ile dilbilim arasındaki ilişkiye geçmeden önce, dilbilimin ana hatlarına değinmek yerinde olacaktır. Dilbilimin kurucusu olarak kabul edilen Ferdinand de Saussure'e göre dil bir iletişim aracı olmasının ötesinde insanlardan bağımsız ve onlara önceldir. Kendine ait yapısı ve kuralları ile özgün bir sistemdir. Dilin bireysel kullanımı olan söze kendini kabul ettirmiş olan dil bir göstergeler sistemidir. Göstergelerin, gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) olmak üzere iki öğesi vardır. Bunlardan gösteren, fiziksel bir gerçeklik/nesne değil bilişsel bir nesnedir. Ses değil, işitsel imgedir. Gösterilen ise dış dünyadaki bir obje değil, kavramdır. Bu noktada, gösterme ilişkisi bir işitsel imgeyi bir kavrama bağlama işidir. O halde, göstergenin anlamı dış dünyada gönderimde bulunduğu nesnede değil, kendi içindedir. Başka bir deyişle, gösterge dış dünyadaki bir şeyin anlamlı olarak yerini tutar. Gösterme ilişkisinde iki öğe arasındaki ilişki keyfidir. Bunun yanında, göstergenin her iki öğesi de zihinseldir. Dil dışında varlıkları yoktur; dil içinde kalırlar. "iek" işitsel imgesi kendi zihin içinde kalmakla beraber, anlamını gönderimde bulunduğu gerçek nesneden değil, yine zihindeki "iek" kavramından alır. Görüldüğü gibi dilin kendi içinde bir otonomisi vardır. Dil kendi içinde bir bütündür, dış gerçekliğe bir gönderim şartı olmaksızın sadece dil düzeyinde çalışılabilir. Bu noktada dil kendi otonom kurallarına göre

belirleniyorsa, fenomenolojik ayrıcalıkların durumu ne olacaktır? Fenomenolojik indirgeme yöntemi, dil düşünüldüğünde işlerliğini yitirmektedir. Anlam bilince içkin kaldığı ve dil ile oluştuğu için dili bilinçten atmak mümkün değildir. Dilden arınmış bir düşünce imkânsızdır. Dolayısıyla, Derrida'nın da dediği gibi “Dil paranteze alınmaz”⁷

Dilbilimin bu ana çerçevesi içinde psikanalizle nasıl bir bağlantı kurmuştur Lacan? İnsan kendini düşünürken dilin verdiği dolayımından faydalanmaktadır. Bu dolayım sayesinde gerçeklik fikrini geliştirirken, yüceltilmiş kavramlarla kendini düşünürken kendi gerçekliğini dile getiren ilk simgeleştirmesi de bilinçdışına bastırılır. Bu bağlamda, gösteren sadece işitsel imge ile açıklanamaz. Lacan'a göre gösteren simgeleştirmeye imkân veren her şeydir. Gösterilen- Lacan buna ‘öznde gösterilen’ der- ise öznenin yaşantıladığı her şeydir (genel olarak heyecanlar denilebilir).⁸

Lacan, Saussure'den farklı olarak dilin bireysel kullanımı olan söz üzerinde yoğunlaşır. Çünkü psikanalizin sorunsalı dil değil, onun bireyde içselleştiği biçim olan sözdür. Dil sözün tersine gerçek bir nesne değildir, gizli bir imkanlar bütünüdür. Dil eşzamanlı, gizil ve yoklukla özdeşken; söz, artzamanlı, aktüel ve var olandır. Lacan bu noktada Jacobson'ın konuşma edimini konu edinen teorik görüşlerinden faydalanır. “Jacobson'a göre konuşurken iki tip edimde bulunuruz: ‘ayıklama’ ve ‘birleştirme’ (....) Ayıklamada göstergeler birinin yokluğunda, mevcut olmayışında (in absentia) ilişkiye girerken, birleştirmede birbirinin

⁷ a. g. e., s. 89.

⁸ Grosz, a. g. e., s. 93.

aktüelizasyonunda (gerçekleştirilmesinde), mevcudiyetinde ilişkiye girerler.”⁹
Diğer bir deyişle, dil düzeyine karşılık gelen edim yani ayıklama edimi metaforiktir (eğretileme ile ilgili); söz düzeyine karşılık gelen edim olan birleştirme edimi ise metonimiktir (düzdeğiştirme ile ilgili). Lacan, “Bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır”¹⁰ derken büyük ihtimalle dil düzeyini oluşturan ilişkilere vurgu yapmak istemektedir.

Lacan’ın dil ile bilinçdışı arasında kurduğu bu ilişki Freud’un bastırma mekanizmasına dayanır. Klasik teoride, iki farklı mekanizma söz konusuydu. Bastırma, egonun savunma mekanizmalarından biriydi. Bastırılan arzuya/materyale karşı ikinci bir savunma ise yüceltme ile beraber geliyordu. Lacan’da ise bu iki mekanizma tek bir mekanizma biçimini alır; bastırma ve yüceltme aynı anda ve tek edimde gerçekleşir. Bu noktada Lacan, söz konusu edimi metafor kavramı üzerinden açıklar. Bilindiği gibi, metafor dilbilimsel bir gösterenin yerine onunla eşzamanlı ilişkide bulunan bir gösterenin ikâme edilmesidir. İnsan da toplumsal yapı içinde kültürün simgelerinde metaforla yüceltirken, metaforun ardında kalan gösteren bilinçdışına itilmiş olur. Gösterilen değişmez, gösterilenin kökensel göstereni yerini başka bir gösterene bırakmış olur. Bu noktada “Eğer bilincin söylemleri göstergeleri içeriyorsa, bilinçdışının biçimlendirdiği söylemler gösterileninden ayrılmış gösterenleri içerir.”¹¹ denilebilir. Metafor edebiyatın sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Bunun yanında, özne bu yönetime toplumsal bir söylem oluşturmak için başvurmaktadır.

⁹ Tura, a. g. e., s. 104.

¹⁰ Grosz, a. g. e., s. 92.

¹¹ a. g. e. s., 94.

Lacan'ın bilinçdışı ve dil arasında kurduğu ilişki bilinçdışının metaforlar zincirinden oluştuğunu ortaya koymaktadır. İnsan kendi gerçekliğini gitgide üst üste yığılan metaforlarla düşünür. Bu noktada, kendi gerçekliği ile düşüncesi arasında bir uçurum, Lacan'ın deyişiyle bir "yarık" oluşur. Dilin dolayısıyla biyolojik bir varlık olmaktan kültürel bir özne olma yoluna giren insan, kendi gerçekliğini giderek daha da yoğun kültürel kodlarla düşünür ve dile getirir. Bu durum da onun otantik gerçekliğini bilinçdışı kılar. Başka bir deyişle, kültürün (simgesel düzenin) empoze ettiği metaforlar zinciri bastırmanın ta kendisidir.

Özne kültürel gerçekliğin içinde ilkel dürtülerine kültürel tatminler arar. Bu esnada yaşantılanan (gösterilen) sürekli bilinç düzeyinde kalırken, bu yaşantılamanın düşünüldüğü gösteren bir başka gösterenin- muhtemelen toplum tarafından kabul görür bir gösterenin- kendisinin yerini almasıyla bilinçdışı düzeyine iner. Bu da insanın toplumsal yapı içinde yaşarken arzusunun ilk simgeleştirmesinden giderek uzaklaşmasına karşılık gelir. İkinci gösteren kültürün normlarına uyan bir gösterense, öznenin yolu kültürel bir yüceltmeye açılacaktır.

Lacan, dil ve bilinçdışı arasındaki bağıntıyı bu biçimde kurmanın yanı sıra, insanın toplumsal (simgesel) düzene girmesini de dil ile ilişkili olarak ele alır. İnsan gelişiminde Lacan da Freud gibi Oedipus eğretilmesine başvurur; fakat onun farkı baba-oğul arasındaki ilişkiyi biyolojik düzeyden çıkararak toplumsal/ kültürel düzeye oturtmasıdır. Lacan, söz konusu evreleri "imgesel" ve "simgesel" olarak adlandırır. "İmgesel, çocuğun kendini annesinin bir parçası olarak düşündüğü, dünyayla kendisi arasındaki ayrımı algılamadığı dönemdir. İmgesel dönemde onun için farklılık, varlık, 'olmak' ve kimlik yoktur. Oedipal krizler

simgesel düzene girişi temsil ederler. Bu giriş, aynı zamanda dile girişle de bağlantılıdır”¹²

Lacan’a göre imgeselden önceki dönemde çocuk parçalanmış bir bedene sahiptir. Bu dönemde psikomotor eşgüdüm düzeyinde bedeninden kalkan duyuları bütünleştiremez. Freud’un otoerotizm düzeyi bu dönemle özdeş olarak kabul edilebilir. İmgesel düzenin son dönemleri, Lacan’da Ayna Evresi olarak da ifade edilir. Freud’un narsizm dönemine denk düşen bu evrede çocuk aynadaki kendi imgesini coşkuyla tanır. Bu dönemde 6–8 aylık olan çocuk kendini kendinden geri yansıyan bir imge- anne olabilir- aracılığıyla bir bütün olarak algılar; fakat bu tam anlamıyla bir yanılsamadır. Gerçekte bu dönemde çocuk bütün uzuvlarına hâkim değildir, psikomotor bütünlüğe erişmemişken kendini bütün olarak algılamaktadır ki bu durum insanın kendini ona “öteki” tarafından yansıtılan imge aracılığıyla kurgulamasına yol açar.

İmgeselde sonsuz bir bütünlüğün, yokluğun ve birliğin huzuru içinde olan çocuk, Ayna evresinde kendine ait bir bütünlük kazanma eğilimi gösterir. Bütünlük eğilimi göstermesinin nedeni, Lacan’a göre annesindeki eksikliği tamamlama arzusudur. Çocuk annesi için her şey (annesi için fallus) olmak amacıyla aynada kendi imgesiyle ya da başkasının/annesinin imgesiyle özdeşleşir. Bu dönemde çocuk annesiyle bütünleşmeyi, onun arzuladığı şey olmayı, annesinin arzusunun nesnesi olmayı arzular. Böylelikle tüm rahatsız uyaranlardan kurtulacak, sonsuz hazza kavuşacaktır.

¹² Toril Moi, *Sexual Textual Politics* (London and Newyork: Routledge, 1995), s. 99.

Ayna evresinde çocuk bir tür farkına varma, anlama durumu içine girer.

Aynadaki imgeyle bütünleşme hali ortaya bir “ben” çıkarsa da tam anlamıyla bir bütünlük sağlanamadığı ve özdeşleşme kurgusal nitelik taşıdığı için bir “özne” söz konusu değildir. “Özne”nin oluşumu simgesel düzene geçiş ve babanın adını kabulleniş ile gerçekleşir.

İmgesel düzende henüz “ben” ile “ben-değil” ayrımı netleşmemiştir. Bir gidip gelme halindeki çocukta belirsizlik durumu söz konusudur. Bu nedenle, “İmgeselde ayrı bir ‘Ben’ (self) yoktur, ‘ben’ daima ‘Öteki’ nin içinde yabancılaştırılır.”¹³ Diğer bir deyişle, “ben” ya da “özne”nin ortaya çıkması, çocuğun, Lacan’ın deyimiyle “büyük öteki” olan dilin içine girmesiyle mümkün olacaktır.

Anne- çocuk ilişkisindeki frustrasyonlar (düş kırıklıkları) aracılığıyla çocukta bir gerçeklik duygusu gelişmeye başlamıştır. Çocuk zamanla kendi dolaylı tatmin kaynağı olma arzusunun amacına ulaşamayacağını fark etmeye başlar ve erişkinin omnipotensini(mutlak güç) paylaşmaya meyleder. Bunun sonucunda çocukta erişkinin sevgisi ve bu sevgiyi kazanma arzusu ortaya çıkmaya başlar. Dış dünyayla “ben”in ayrışmasının ve buna bağlı olarak gerçeklik olgusunun oluşmasının öncülü frustrasyonlardır ve anneye bağlıdırlar. Örneğin, çocuğun memeden uzaklaştırılması onu annenin ona tabi bir nesne olmadığı fikrini ortaya çıkarır. Burada söz edilen gerçeklik doğal bir gerçeklik değil; kültürel, simgesel bir gerçekliktir ve bu gerçekliği algılayış frustrasyonları da simgesel düzeyde algılayışla başlar. Başka bir deyişle, frustrasyonlar ancak simgesel bir dolayım

¹³ a. g. e., s. 100.

sayesinde kişilik üzerinde etkili olur. Böylece biyolojik kökenli frustrasyonlar toplumsal kodda anlam bulurken Oedipus karmaşasının da ilk adımı atılmış olur. Anne söyleminde “Baba”ya gönderimde bulunur ve çocuk “Babanın adı” ile tanışır. Burada söz konusu olan gerçek bir baba değil annenin söylemi içinde yer alan “Baba” ya da “Babanın adı”dır. Çocuğun ilkel yaşantılaması narsistik doyuma yönelikken, annenin söylemi içindeki “Baba” kuralları, yasaları ve yasaklarıyla çıkagelir. Böylece çocuk ilk saf deneyimini retroaktif olarak annenin eksikliği olan ve eksiksizliği temsil eden fallus simgesine yükler. “Babanın adı”nın devreye girmesiyle çocuğun arzusu anne için fallus olmak biçimini alırken, aynı anda bilinçdışı arzu haline gelir. Bu noktada, “Baba”nın kendini kastre edeceğinden korkan çocuk, “olmak”tan “sahip olmak”a bir geçiş yapar; ancak simgesel babanın anne-çocuk dolaylımsızlığını kırması bu temel narsizmi bir kayıp biçimine sokar ve ‘varlıkta/olmakta eksik’ ortaya çıkar Bu eksik bilinçdışını kuran unsurdur ve fallus imgesi ile bilinçdışına gönderilir. Böylelikle, insan yavrusu dil aracılığıyla kültürel bir özne olarak kurulmuş olur. Ancak her şey tam anlamıyla çözülmüş müdür?

İnsan bir özne olarak dilin dünyasına girmiştir, ama neye sahiptir, hangi bütünlüğe ulaşabilmiştir? Her şeyden önemlisi bu dünya içinde arzuladığı ve bilinçdışına gönderdiği bütünlüğü yakalayabilmesi mümkün müdür? Genel olarak bakıldığında imgeselin tam ve huzurlu bütünlüğünden kopan insan dilin boş dünyası içinde bulur kendini. Bu dünyada asla aradığı tamlığı yakalayamayacak, sonsuz dil zinciri içinde bir gösterenden diğerine sürüklenip duracaktır. “Aynanın ‘eğretilemeli’ dünyası yerini dilin ‘düzdeğişmeceli’ dünyasına bırakmıştır. Bu düzdeğişmeceli gösterenler zincirinde, anlam ve gösterilenler üretilecektir; ama

hiçbir nesne veya insan bu zincirde tamamıyla var olamaz; çünkü Derrida'nın gösterdiği gibi bu zincir bütün kimlikleri farklılaştırıp böler.”¹⁴

Lacan'ın istek dediği gösterenler arası sonsuz harekettir. İstek sürekli doldurulmaya çalışılan bir yokluğun ifadesidir. İnsan dili de bu yokluk içinde var olur. Nesnelere onlar yokken göstergelerle ifade ederiz, sözcükler diğer sözcüklerin yokluğunda anlam kazanırlar.

Dil insanın sonsuz hazzı ulaştığı imgeseli kırmış, bölmüş ve eklemlemiştir. Artık asla imgeseldeki bütünlüğe ya da bir nihaî anlama ulaşamaz. Annenin bedeninden kopulmuştur, o bedeni imgeseldeki haliyle geri almak mümkün değildir. Onun yerine insan annenin bedeni yerine geçirdiği nesnelere yetinmeye çalışır; fakat asla boşluğu dolduramaz. Boşluğu doldurmak için aradığı “nesne küçük a”dır, her defasında onu bulduğunu sanır ve aynı anda kaybeder. Bu nedenle de dilin yokluk dünyasında eğretilmelerin eğretilmeleriyle boş yere bir “fort-da” oyunu oynar. “Fort-da” (hoop-paa), bebeğin annesinin yokluğunu simgesel biçimde belirtme oyunudur Freud'a göre. “Fort-da” bir nesnenin kaybolması ve bulunmasının kısa hikâyesidir. “Kaybolan nesnelere bizim için endişe kaynağıdır, çünkü daha derin bilinçdışı kayıpları (doğum, dışkı, anne)simgeler ve dolayısıyla onların tekrar yerine koyduğu görmek her zaman haz verir.” Fakat kaybolma ve arayış hiçbir zaman son bulmaz ve hayat bu arayış ağının bir hikâyesidir aslında.

¹⁴Eagleton, a. g. e., s. 188.

Lacan, Freud'dan farklı olarak, psikanalizi kültürel düzeye taşımış ve içinde yaşanılan dünyanın kurgusallığını psikanaliz ve dil ilişkisiyle çözmeyi amaçlamıştır. İnsanın biyolojik bir varlıktan kültürel bir özneye dönüşümünü dil olgusu üzerinden ele alan Lacan, bilinçdışını bir metin gibi okuma yolunu seçmiştir. Ona göre bilinçdışı “gösterilenin gösterenin altına kayması, anlamın sürekli solması ve kaybolması, pek anlaşılmayan ve nihaî sınırlarını hiçbir zaman yorumlamaya teslim etmeyen ‘modernist’ bir metin(dir).”¹⁵ Bu noktada, ilginç olan onun geliştirdiği ve Kristeva'nın ayrı bir boyut kattığı kültürel psikanaliz okumalarının, modernist ya da avangard edebiyat metinlerinin okunmasında son derece işlevsel ve çözümleyici olmasıdır.

¹⁵ a. g. e., s. 190.

1.2.2 LACAN'DAN KRİSTEVA'YA UZANAN YOL

ve

KRİSTEVA'DA PSİKANALİZ-DİL İLİŞKİSİ

Fransız düşünür Lacan, bilindiği üzere farklı Freud okumalarıyla biçimlendirdiği psikanalizin kültürel çalışmalara uygulanabilirliğini olanaklı kılmıştır. Freud'un biyolojik temellere dayalı kuramını, dil ve kültür ekseninde yorumlayan Lacan, böylece edebiyat metinlerinin de derinlikli okumalara açık hale gelmesini sağlamıştır denilebilir.

Her şeyden önce, Lacan'ın metinlerinin tek bir gerçeğe bağlı olmadığını, değişmez çıkarımları beraberinde getirmediğini unutmamak gerekir. Lacan'ın psikanaliz üzerine yazmış olduğu metinler ve vermiş olduğu seminerler, daha sonra onun üzerine çalışma yapan ya da onun geliştirdiği teorinin ana hatlarını kullanan kişilerce farklı biçimde yorumlanmıştır. Başka bir deyişle, Lacancı psikanaliz yorumuna açıktır ve çoğulcu çıkarımları beraberinde getirir. Saffet Murat Tura *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* adlı kitabında "Lacan üzerine yapacağımız seminerlerin ilki bu. Bu seminerlerde, haklı olarak, bizden Lacan'ı anlatmamamızı bekliyorsunuz. Oysa biz, ancak anladığımız Lacan'ı anlatabiliriz. Masum okumanın olmadığını söyler Althusser. O halde biz de baştan suçumuzu kabul edelim"¹ der. Bu noktada, biz de suçumuzu kabul ederek Lacan'ın teorisi

¹ Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), s. 75.

üzerinden birtakım yorumlar yapacak ve bu yorumları Kristava'nın Lacan merkezli psikanaliz yorumuyla bağdaştırmaya çalışacağız.

Lacancı psikanaliz, önceden de bahsettiğimiz gibi Freud'un biyoloji merkezli teorisinden farklıdır, fakat kavramlarını ondan alır. Freud'un Pre - Oedipal ve Oedipal olarak böldüğü erken insan dönemini, Lacan insan yavrusunun kültür öncesi ve sonrası dönemlerini farklı bir biçimde bölümler: Pre - Oedipal döneme karşılık gelen "imgesel" ve Oedipal döneme karşılık gelen 'simgesel' dönemler. Bu iki dönem birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz Lacan'da. İki dönemin arasında yer alan, "İmgesel"ın sonlarına denk gelen ve 'Özne - ben'in oluşumu için önemli olan bir başka evre daha vardır ki o da 'ayna Evresi'(6 – 18 ay arası) dir. Bu evre öznenin kültür içinde dile dahil olarak varoluşuyla bağlantılı değildir. Belki de dil merkezli kültür düzenine bir ön hazırlıktır. Yansıma ve gösterme (denotation) unsurlarını içermektedir. Bu dönemde herhangi bir imleme ağından söz etmek mümkün değildir. "Ayna Evresi" öznenin oluşumu için bir ön koşuldur denebilir. Bu evrede çocuk annesiyle/kendine göre öteki olan ayna imajı ile kendisi arasındaki farklılığı alımlar. İster anne ister ihtiyaçların giderilmesi olsun, eksikliğin ya da yokluğun farkına varır. Bu dönemde, annenin yokluğuna bağlı olarak, çocuğun kendi vücudu ve oto - erotik zevklerinin yer değiştirmesiyle, ego ve psiko - seksüel dürtüler karşılaşır. "Ayna Evresi"nde çocuk anneden ayrı bir kimlik edinir ve kendi bütünlüğü açıklık kazanır. Bunun yanında söz konusu evre, seksüel dürtülerin kaynağını da işaret eder. Bu noktada göz önünde bulundurulması gereken "yanılsama"nın varlığıdır. "Öteki" ile fantezi merkezli özdeşleşme (annenin arzusunun nesnesi olma) vasıtasıyla libidinal ilişkilerin kurduğu ego ve illüzyona dayalı bedensel bütünlük aynadaki görsel bütünlükle

yanlış bir özdeşleşmenin üzerine kuruluyor. [Bu noktada e]go kendisi, ötekiler ve [aynadaki] beden imajı arasındaki sosyal olarak yapılanmış psikolojik ilişkilerin bir sonucudur.”² Lacan’a göre “Ayna Evresi” çocuğun aynadaki imajla özdeşleşme yoluyla tamamlamaya çalıştığı anatomik tamamlanmamışlık üzerine kuruludur.

“Ayna Evresi” daha önce de belirtildiği gibi eksiklik ve yokluk ile özdeştir. Bu evreden sonra yokluk, boşluk ve yarıklar varoluşun temel niteliklerini meydana getirecektir. İnsan bu boşluğu özdeşleşmeler ve dil ile kapamaya, doldurmaya çalışacak, fakat bunu hiçbir zaman başaramayacaktır. “Ayna Evresi” Lacan’ın özne anlayışını saptamak adına önemli bir evredir. Lacan çocuğun bu evrede tanıma ve tanımama arasında bir şaşırma sisteminin içine düştüğünü vurgular. Çocuğun aynada gördüğü imaj tam ve doğrudur. Bir yansımanın sonucudur. Ama aynı zamanda hayalidir, çünkü aynada gördüğü imajdaki tamlık ve otorite kendisinde yoktur. Bu durum “ben”in bölünmüşlüğüne ortaya çıkarır; fakat çocuk bu dönemde “yanılsaması”nın ayırıcılığına değildir, bunun sonucu olarak da kendini özdeşleştirdiği nesnelere mutludur.

‘Ayna Evresi’ni Lacan’ın dilsel terimleriyle açıklarsak, dil ile öznenin oluşumu arasındaki bağı daha net bir biçimde ortaya koymuş oluruz:

Ayna karşısında kendini inceleyen çocuğu bir çeşit ‘gösteren’ (anlam kazandırabilen bir şey) ve aynada gördüğü imgeyi de bir çeşit ‘gösterilen’ olarak düşünebiliriz. Çocuğun gördüğü imge çocuğun kendi ‘anlamı’dır. Bu durumda gösteren ile gösterilen Saussure’ün gösterge kavramında olduğu gibi uyumlu bir şekilde birleşmiştir. Ayna durumunu başka bir şekilde bir çeşit eğretileme olarak da değerlendirebiliriz: Çocuk bir başkası ile (aynadaki yansıması) kendi arasında bir benzerlik keşfeder. Lacan’ a göre bir bütün olarak imgeselin yerinde bir imgesidir: Bu varlık tarzında nesnelere kapalı bir daire içinde kendilerini sürekli olarak

² Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan A Feminist Instruction* (London and New York: Routledge, 1990), s. 32.

birbirlerine yansıtırlar ve hiçbir gerçek farklılık veya ayırım henüz belirginleşmemiştir. Bu, içinde hiçbir yoksunluk ve dışlamaya yer olmayan bir bolluk dünyasıdır: Aynanın karşısında duran ‘gösteren’ (çocuk) kendi yansımalarının göstereninde bir ‘bütünlük’, lekesiz bir kimlik bulur. Henüz gösteren ile gösterilen, özne ile dış dünya arasında bir boşluk açılmamıştır. Bebek şimdiye dek yapısalcılık-sonrasının sorunlarıyla görmüş olduğunuz gibi bu durumda dil ve gerçekliğin bu kadar uyumlu bir biçimde senkronize olmadığı olgusuyla karşılaşmamıştır.³

“İmgesel” e dâhil “Ayna Evresi”nde insan bir yanılısama üzerine kurulu özdeşleşmelerle kendini anlamlandırmakta, kendisi ile dışsal gerçeklik arasındaki ayırımı algılayamamakta, ayırımdan kaynaklanan boşluğu fark etmemekte ve nesnelerin birbirine gönderme yaptıkları bir zenginliğin içinde huzurlu bir biçimde var olmaktadır. Bu huzurlu dönemin ardından Oedipus Evresi’ne giren ve “Baba”nın varlığı ile karşılaşan çocuk anne ile kurduğu ikili ilişkinin arasına bir üçüncü şahsın girmesiyle uyumlu yapının bozulması ile yüzleşir. Artık söz konusu olan üçlü yapıdır. Lacan “simgesel”e karşılık gelen bu evreyi ontolojik bir babadan çok dilsel ve kültürel “Baba” metaforları üzerinden açıklar. “Simgesel”i kuran ontolojik bir babadan çok anne üzerinden tanımlanan bir babadır: Annenin dilindeki “Babanın Adı”dır. “Baba”nın ya da “Babanın Adı”nın ortaya çıkışı çocuğun temel arzusu olan “annenin arzusunun nesnesi olmak” ya da “fallus olmak/ fallusa sahip olmak” isteğini geri iter. Bu da bilinçdışını oluşturur.

Lacan bildiğimiz gibi bilinçdışının dil gibi yapılandığı fikrini ortaya atar. Ona göre Oedipus çeşitli aşamalar içerir. Birinci aşamada çocuğun arzusu simgeselleşmemiş, hiçbir zaman bilinçli olmamıştır. Daha önceden de belirtildiği gibi, “anne için her şey olmak, annenin arzuladığı şey olmak” çocuğun temel arzusudur ve anneyle bütünleşerek, eksiksizliğe, bütünlüğe ulaşmayı hayal etmektedir. Bu arzu hiçbir simge içermeyen dolaylı bir ilişkiye işaret eder. Annenin arzusunun babaya gönderimde bulunması durumunda ise Oedipus süreci

³ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990, s. 187.

başlar. Bu süreç sonunda, çocuğun hiçbir zaman bilinçli olmamış, simgeselleşmemiş arzusu bilinçdışı konumuna geçer. Çocuk “Babanın Adı” ile yasaya uyar, dile girer ve “simgesel”e dâhil olur; diğer yandan kendi ilk yaşantısını da ‘fallus’ olarak kodlar. Böylelikle ilk arzu metaforik bir biçimde bilinçdışına itilir. Özne, bilinçdışındaki temel arzusunu kültürel yüceltimlerle tatmin etmeye çalışacak ve her aşamada sürekli “früstre” olacaktır. İmgeleşe yaklaştığı anda uzaklaşacak, yeni bir imgesel “imago”nun peşine takılacaktır. Bir metonomi (yer değiştirme) olarak işleyen bu sistemde, bilinçdışı arzu kültürel isteklerin ardında bir metanomik artık biçiminde kalacaktır.

Bilinçdışının bu yapısını ve kültüre yansıyan yanlarını dil düzeyinde ele alırsak, gösterge sistemini tekrar göz önünde bulundurmanız gerekecektir: Bilindiği gibi gösterge, gösteren ve gösterilen olmak üzere iki unsurdan meydana gelir.

Saussure’ e göre gösteren işitsel bir imge, gösterilen ise ona karşılık gelen zihinsel imge ya da kavramdır. Bu iki unsur, bir kâğıdın iki yüzü gibi ayrılmaz bir özelliğe sahiptirler. Diğer bir deyişle Saussure gösterme eyleminin sonunda tek bir anlamın yakalanacağı fikrini öne sürer. Oysa Lacan, bilinçdışının oluşumundaki sistemden de hareketle, gösteren gösterilen ilişkisini farklı bir zeminde ele alır. Ona göre, “Eğer bir gösteren herhangi bir gösterilene gönderme yapıyorsa, bu ancak gösterenler zincirinin bütünü sayesinde olur. Çünkü gösteren zinciri gösterilen zinciri üzerinde kayar. Bu kayma anlamda bir tahliye yapar ve gösteren somut ilişkilerden ve sentaktik bağlardan kopar.”⁴ Lacan’ın dili oluşturan bu imleme sistemine getirdiği yorum, bir türlü yakalanamayan gösterilenin ve onun peşindeki zavallı gösterenin sonsuz oyunudur. Özne

⁴ Grosz, a. g. e., s. 95.

kendinde gösterilene yakalamaya çalışırken aynı durumdadır. Bilinçdışındaki ilk arzuyu yakalamak adına giriştiği metonomik serüven, dildeki serüvenle eş değerdir. İlksel arzuya ulaşamayacağı gibi, mutlak ve tek bir anlama da ulaşamayacaktır.

Çocuk dili öğrenmeye başladığında göstergenın ancak öteki göstergelerle arasındaki farklılık dolayısıyla bir anlamı olduğunu ve göstergenın anlamlandırdığı nesnenin yokluğunu gerektirdiğini öğrenir. Dil nesnelere yerine geçer: Bütün diller o nesneye sahip olmak yerine kendini o nesnenin yerine koyduğu için eğretilerdir. Dili öğrenen çocuk Lacan'ın "Gerçek" adını verdiği simgeselin dışındaki bölgeden kopmuştur. Dilin boş dünyası içinde tek anlama ulaşmak adına bir gösterenden diğerine sürüklenmektedir. Dil sisteminin içinde sınırlandırılmıştır, dil ile içi dış edilmiştir. Toplumsal ya da kültürel dışındaki "Gerçek"e dilin sistemini kullanarak ulaşması imkânsızdır. O halde "Gerçek" e ulaşmak için ne yapması gerekmektedir? En önemlisi "Gerçek"e ulaşmak ne kadar mümkündür? Bu noktada, Kristeva'nın Lacan'dan hareketle biçimlendirdiği teorisine değinmek yerinde olacaktır.

Kristeva, Lacan'ın düzenine benzer bir sistem oluşturmuştur. "İmgesel"e karşılık "semiotic" terimini kullanan Kristeva, Lacan'ın "Simgesel" kavramını olduğu gibi almıştır. "Semiotic" Saussure'ün kullandığı anlamda değil, etimolojik [anlamıyla] anlaşılmalıdır: ayırıcı işaret, iz, işaretin gelişigüzel öncelliği, kanıt, oyulmuş ya da yazılmış levha (sign), zihindeki resim(imprint), figürasyon."⁵ "Semiotic" "pre-Oedipal" evrenin tüm anarşist dürtülerini, erojen bölgelerini, delikleri ve organları

⁵ Grosz, a.g. e., s. 150.

içerir. Başka bir deyişle “semiotic” seksüel dürtülerin düzeni ve ifadelerinden meydana gelir. Bu noktada yıkıcı, alt üst edici ve devrimci özellikleri içinde barındırır. Bunun yanında, imleme ya da anlamlandırmanın (signification) kaba materyalini de içerir. Ama bu dönemin içindeki unsurlar kesinlikle hiyerarşik bir biçimde düzenlenmiş, sisteme oturmuş, farklılık merkeze alınarak birbirinden ayrılmış değildir. Kristeva bu dönemi, anne bedeninin baskın olduğu feminen bir alan olarak ifade eder. Bu alanı “Platon’un *Timaeus* adlı eserinden aldığı bir kavramla adlandırır: ‘semiotic *chora*’.”⁶ *Chora*, dürtüler, dürtülerin hareketlilik ve dinginlik(stases) halleri tarafından biçimlendirilmiş bir bütünlüktür. Kısa ömürlü dinginlikler(stases) ve hareketler tarafından yapılanmış geçici telaffuzlar olarak da tanımlanabilir. Kristeva, “Bir kopma ve ritim olarak *chora*, durumu kanıtlayan sözcüklerden, olasılık, uzaysallık ve geçicilikten önce gelir.”⁷ demektedir. Kristeva’ya göre tüm söylemlerimiz choraya karşı ve onunla birlikte hareket eder. Simultane olarak ona bağlıdırlar, ama ona karşı çıkarlar. *Chora* kesinlikle konumlandırılmaz, bir topolojiye oturtulabilir, ama gerçek bir forma sokulamaz. Geçici olarak anları bitiştirip tekrar tekrar başlatarak düzensizlikleri gerçekleştirir; annesel ve besleyicidir.

Oral ve anal dürtüler, bilindiği gibi, annenin bedeni çevresinde konumlanmış ve yapılanmıştır. Annenin bedeni bir yandan “semiotic *chora*”nın mekânı iken diğer yandan, onun düzenleyicisi ve simgesel yasanın aracısıdır. Bu noktada dürtüler ikili bir yapıyı üzerlerinde barındırırlar. Bütünleşmemiş ve çelişkilidirler; hem pozitif hem negatiftirler. Bu ikilik baskın bir yıkıcı dalga oluşturur. ‘Semiotic

⁶ Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, *The Kristeva Reader*. der. Toril Moi. Newyork: Columbia University Press, 1986, s. 93.

⁷ a. g. e., s. 94.

chora', öznenin dürtülerinin atakları ile kendini olumsuzladığı ve ürettiği bir yerdir. Bu alanda özne sürekli kurulur, sürekli yıkılır.

[Söz konusu dönemde],geçici olarak durdurulan dürtüler, içinde semiotizasyonu hassaslıkla destekleyen çeşitli materyaller (ses, jest, renkler) olan düzensizliğe işaret eder. Fonik (phonic / daha sonra fonemik olacak) , kinetik, kromatik (chromatic) parçalar ve farklılıklar dürtüler içindeki durgunluğun izleridir. Bağlantılar ve fonksiyonlar, yoğunlaştırma (condensation) ya da yer değiştirme (displacement) aracılığıyla, dürtülere ve onların benzerlik ve farklılıklarına göre telaffuz edilmesine dayanan bu farklı işaretlerin arasında yapılanır. Burada biz metonomi ve metaforun altlarında yatan dürtülerden ayıramaz oldukları kuralını fark ederiz.⁸

Kristeva, Lacan'ın dile giriş ve bilinçdışı ile özdeşleştirdiği birincil bastırmayı (yoğunlaştırma ve yer değiştirme / metafor ve metonomi) "semiotic" döneme taşımaktadır. Fakat bu dönem içinde metafor ya da metonomi dildeki işlevi taşımaz. Çünkü ortalıkta ne dışsal ne nesnelere ne de özneler vardır. "Semiotic dönem"deki bu tarz ilişkiler, imleme sürecinin (signifying process) psikosomatik modeli olarak algılanmalıdır. Diğer bir deyişle, bu model simgesel bir model değildir. Bir devamlılığı (continuum) sözcüğün en geniş anlamıyla ifade edendir. Bütün bu ilişkiler ve süreçler dilin kazanımı, imleme sistemine ve sentaksa giriş adına önemli ve öncüdür. Bunlar psikanaliz içerisinde, imleme süreciyle eşzamanlı düşünüldükleri için öznenin kurulmasıyla artzamanlı düşünülürler. Sadece rüyalarda ön plana çıkarlar ya da metin gibi imleme pratiklerinde imleme pratiğine hâkim olma eylemi içinde olurlar. Bu halleriyle, dilin düzenli yapısını ve sistemini kırma eğilimini içerirler.

Kristeva'nın değindiği bir diğer dönem "thetic" dönemdir. Kristeva'ya göre ister sözcük ister cümleye ait olsun bütün sözcelemeler (enunciation) "thetic"tir. Thetic bir özdeşleşmeyi gerektirir. Özne kendi imajı ve nesnelere aracılığıyla imajı ve

⁸ a. g. e., s. 96.

nesnelere ayrılır. Bu imaj ve nesnelere daha sonra simgesel olacak bir alanda konumlanmalıdır, çünkü bu alan onları açık bir birleştirici sistemin içinde kaydeden ve tekrar dağıtan iki ayrı pozisyonla bağlantılıdır. Bu dönemdeki atfetmeler ya metaforik ya da metonomiktir, ama sözselsel (verbal) bir yanları yoktur. Bir dilin içine girilmemiştir. Nesnenin öznenin ayrılması söz konusudur. Bu ayrılma esnasında nesneye “semiotic” bir parça atfedilir. Örneğin çocuk köpeğe ‘hav hav’ der ve ardından bütün hayvanlar ‘hav hav’ oluverir. Görüldüğü gibi bu dönemde de metaforik ve metonomik bir sistem işlemektedir. Bu noktada, dilin düzenine ait bir özellikten bahsetmek pek olası değildir. Nesne çocuktan ayrılmış ve çocuğun sessel adlandırmasına maruz kalmıştır. Choranın barındırdığı sessel öncül öğeleri (phonic) düşündüğümüzde, bu öğelerin “thetic dönem”de sessel öğe (phonemic) olarak ortaya çıktığını görmekteyiz. Fakat hala dile ait bir gösterenden ya da imleme sürecinden bahsetmek mümkün değil. Bu noktada, “İmleme sürecinin “thetic dönem”i, sözcelemenin olabilirliğinin en derin yapısıdır.”⁹ denilebilir. Diğer bir deyişle, “thetic” olmayan hiçbir gösterge yoktur.

Öznenin gelişimi ve bilinçdışının oluşumu esnasında imleme sürecinin “thetic dönem”i ile karşılaşırız. “Thetic dönem”de iki ana nokta vardır: “Ayna Evresi” ve “kastrasyonun (iğdiş edilme) farkına varma”. Bu iki evreyi Lacan’ın teorisinden hatırlıyoruz; fakat Kristeva’nın bu iki evreye yüklediği anlam ve gösterge sistemi içinde “thetic”i yerleştirdiği alan incelenmeye değer bir özellik arz ediyor. Kristeva’ya göre “Ayna Evresi”nde imajın yakalanması ve bu imaja dürtü yatırımı yapılması ilksel narsizmi kuruyor. İlksel narsizm nesnelere “semiotic chora”dan ayrı bir biçimde kurulmasını olanaklı kılıyor. Ayna evresindeki görsel imaj

⁹ a. g. e., s. 99.

nesneler dünyasının prototipidir. Bu noktada, imajlaştırılmış egoyu konumlandırmak nesneyi konumlandırmayı beraberinde getiriyor. Bu özne-nesne ayrışması göstergenin kendine yer bulmasını hazırlıyor. Gösterge “semiotic chora”dan çevreleyici devamlılıktan ayrılmış olan aynadaki imaja (imago) ya da nesneye yansıyan bir ses olarak düşünülebilir. Buna bağlı olarak, Kristeva’ya göre “Dili öğrenme, ‘semiotic chora’ nın hareketleri ile konumlandırma, ayırma, özdeşleştirme arasındaki akut ve dramatik bir yüzleşme olarak düşünülebilir.”¹⁰

Kristeva’nın üzerinde durduğu diğer bir dönem kastrasyondur. Özne kastrasyonu keşfettiğinde annesine olan bağımlılığından kopar ve yokluğu deneyimler. Böylece simgesel fonksiyon devreye girmiş olur. Bu kesin anın sonucunda özne kendi kimliğini simgeselde bulur ve annenin bulanık yapısından ayrılır. Aynı anda genitale olan hazzı ile yüzleşir “semiotic hareketi” simgesele yönlendirir. Böylece gösteren ile gösterilen arasındaki boşluğa konumlanan ve her tür hazza açık olan “thetic”in biçimlenmesi de sonlanmış olur. Bu noktada önemli olan dürtüden gösterene geçişin “thetic” tarafından üretiliyor olmasıdır. Bu geçiş cümle yapısı içinde bölünme olarak kendini gösterir: (tamlayan/niteleyen - tamlanan/ nitelenen) (özne/ yüklem).

Anne ve ona olan talepler arasındaki imajlaşmış ego ve dürtü hareketi Lacan’ın adlandırmasıyla ötekinin alanını kuran kırılmadır. Özne daima saf bir gösteren tarafından gizlenmiştir, bu durum ötekine bahşedilir. ‘Öteki’ anlamlandırma ilişkisini mümkün kılar, söz konusu ‘Öteki’ artık ne anne ve benzeri imajlar değil, kendini gösterenin alanı olarak sunan ‘Büyük Öteki’ (The Other) dir.

¹⁰ a. g. e., s. 100.

Dilin gösteren ile gösterilen arasındaki doldurulamaz boşlukta, giderilemez yoklukta konumlandırıldığını düşünürsek, dilin öncülü olan ve aynı zamanda “semiotic” öğeler içeren, “choraya” zaman zaman açık hale gelen “thetic”in önemini daha net algılarız. “Thetic”, öznenin “semiotic”e ve Lacan’dan hareketle “Gerçek” uzanışı için bir aracı olarak kabul edilemez mi? “Thetic”te yarık açmak ne kadar mümkün? Kristeva, bu sorunun cevabını poetik dilde ve mimesis kavramında bulmaktadır.

Mimesis nesneyi konumlandırır, nesne sözcelemenin güdü ekonomisinin bir sonucudur. Nesnenin gerçek pozisyonu önemsizdir. Söz konusu olan poetik dil olduğunda simgeselin konumlanması olan bütün gramatik kurallar aşılır. Poetik mimesis, sadece göstermeye (denotation) değil aynı zamanda anlama da saldırır. Bu noktada simgeselin dil düzeyi üzerinde yıkıcı etkisiyle kendini gösterir. Şiirsel dil, özneyi “semiotic işaretler”in ağı içinde bir sürece sokar.

Kristeva, yaptığı metin analizleri sonucunda “thetic” duyarlılığının kastrasyonun keşfine karşı bir direnç gösterdiğini ileri sürmektedir. Fallik annenin sürekliliğini isteyen bu mekanizma, sembolüğün kurulmasına engel olamayınca kendi pozisyonuna dönmektedir. Böylece, fantezilere hız kazandırmakta, bunun ötesinde ilk sosyal sansürü kırma girişiminde bulunmaktadır. Bu noktada bu ilk sosyal sansürün gösteren ile gösterilen arasındaki engel olduğunu ve bu engelin öznenin pozisyonunu anlam ya da anlamlandırma (sentaks ve cümle) ile garantilediğini unutmamakta fayda var. Dil böylece simgesel fonksiyonun dışına sürükleniyor ve “semiotic ifadeler”e açılıyor. Ses ve müzik metnin içine giriyor. Bu bağlamda,

müzikallik imlemenin dışında algılanmamalıdır. Ses metnin içinde yayılır ve metin de dil sistemi çerçevesinde oluşturulmuştur.

“Thetic dönem”in tamamlanması gerçekleşmeden herhangi bir imleme pratiği mümkün değil. Simgeselin olumsuzlanması ya da reddi “thetic”i imleme sürecinin tamamlanması için üzerinden geçmek zorunda olduğu bir yere kaydırıyor. Bunun sonucu olarak özne “thetic”i nesnenin alanı olarak hayal ediyor. Diğer bir deyişle fetişist bir mekanizma ortaya çıkıyor. Bu mekanizma annenin kastrasyonunu reddeden bir mekanizmadır ve kökeninde “semiotic” hareketle yatırım yapılmış vücut organlarının aynadaki ego imajından ayrılması problemi yatmaktadır. Olumsuzlama ya da inkâr kastrasyonu ve cinsel farklılıkları kapayan farklı modelleri temsil eder. “Thetic” dönem olmadan hiçbir imleme pratiği olmayacağından, kendini simgesel düzene de oturtamayan ‘thetic’, kendini vücudu çevreleyen nesnelere yerleştirir ve güdüsel olarak onlara bağlanır. Bu da “thetic”in fetişizm ile uzlaşmasını sağlar. Bu noktada bir açıklama getirmek yerinde olacaktır. Poetik fonksiyon fetişist mekanizmadan farklıdır, çünkü poetik fonksiyon anlamlandırmayı (signification) muhafaza eder. Fakat bu demek değildir ki metinler fetişist unsurlar taşımamaktadır. Şu bir gerçektir ki “thetic”ten “semiotic”e dönüşler dilin fetişist yanını oluşturmaktadır.

Son olarak Kristeva’nın ölüm dürtüsüne yaptığı vurgu üzerinde durmak, karşı çıkıcı ve yıkıcı olanı açıklamaya çalışan bu metin için anlamlı bir bitiş olacak. Freud’un da belirttiği gibi insan doğasında ölüm dürtüsünü barındırır. Bu dürtü zarar vermeye yönelik sadistik bir dürtüdür. Simgeselin içine ya da sosyal düzene giriş ölüm dürtüsünü canlandırır. Bu canlanma tüm yıkıcılığı ile dile yansır,

düzene saldırır. “Semiotic” bir unsur olan bu dürtü yıkmayı ve tekrar kurmayı da beraberinde getirir doğal olarak. Bu dürtü en belirgin haliyle sanat eserlerinde ortaya çıkar. Simgeselin sınırını geçen ölüm ya da cinayet dürtüsü sanatı kuran dürtüdür. “Sanatçı bu noktada başkalarının suçlarını üzerine alan kişi olarak düşünülebilir.”¹¹ Sanatçı ölüm dürtüsü ile sembolik düzeni yıkmayı ve yeniden kurmayı amaçlar. Derdi ölüm ve yeniden doğumdur. Bu noktada ikinci bir doğumun resmini de çizer.

Tüm bu “semiotic” unsurlar, estetik fetişizm, narsizm ve ölüm dürtüsüyle teoloji, ideoloji ve sosyal anlamların ayağı kaydırılabilir mi? Düzen içinde nefes almak ve dil hapisanesinden bir an için kurtulmak acaba gerçekten mümkün müdür?

¹¹ a. g. e., s. 120.

2. SEVİM BURAK'IN ÖYKÜLERİ ÜZERİNE

DİL VE İÇERİK MERKEZLİ BİR İNCELEME

2.1 YANIK SARAYLAR'DA İÇERİĞİN DİL İLE OYUNU

*Hikâyelerimin üstünde biri gibi, değildim.
Hikâyelerimin hikaye oluncaya kadar başından
geçenler benim başımdan geçenlerdi. Örneğin,
yazdığım kelimelerin Oda - el çantası - teneke - masa
- iğne - tramvay'ın karşılığı kendimdim. (...)
Yazarken, zaman geçiyor, boyuna değişiyordum-
nesne'lerle birlikte...¹*

Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* kitabında yer alan öyküler alışılmış düzyazı dilinin ötesine geçen bir nitelik gösterirler. Metnin içinde dil kuralları zorlanır; cümleler kırılır, sözcükler büyük harflerle yazılır, sözcükler ve cümleler tirelerle ayrılır. Başka bir deyişle metin bir parçalanma süreci içinde gelişim gösterir. Burak, kimi zaman hareketlenen dizelerin de hâkim olduğu bir şiirsellikle gizli bir öykü anlatır. Bazı eleştirmenlere göre Burak'ın öyküleri gerçeküstü içeriğin oluşturduğu fantastik yapının, biçimin oyunuyla birleşmesidir. Bu noktada Burak'ın öykülerinin anlamlandırılabilir konuları da iki satırı geçmemektedir.² Burak üzerine yapılan saptamalardan, bir okur olarak çıkarılabilecek genel sonuç, yazarın nostaljik bir takım öğeleri kullanarak fanteziye dayanan öyküler yazdığı ve bunu Nazım Hikmet'in şiir biçimine benzer bir mantıkla³ şekillendirdiğidir. Diğer bir deyişle, öykülerde üzerine gidilen bir sorun yoktur; kadın sorunları ile dolu bu öyküler sadece birer biçim denemesidir. Oysa öyküler biraz dikkatle incelendiğinde, dile yapılan müdahalelerin içerikten bağımsız olmadığı; dil ile

¹ Sevim Burak, "Hikâye, İmge ya da Tansık", *Kitaplık*, no.71 (Nisan 2004), ss. 102 - 105.

² Asım Bezirci, "Yanık Saraylar", *Yeni Dergi*, no. 12 (1965), ss. 251 - 258.

³ a. g. e., ss. 251 - 258.

içeriğın bu eşzamanlı kullanımının kadının toplumdaki konumundan Osmanlı kültürünün yok oluşuna ve “öteki”nin toplumdaki konumuna kadar birçok meseleyi irdelediği açığa çıkar. .

Yanık Saraylar, yazarın ilk öykü kitabıdır. Bu nedenle, dile müdahale ikinci öykü kitabı olan *Afrika Dansı*'na göre daha azdır; fakat bu durum *Yanık Saraylar*'da yazarın dil ile yoğun olarak uğraşmadığı anlamına gelmemektedir. Dizelerle kurulmuş şiirsel yapı ve dilin büyük-küçük harf kuralını dikkate almayan kullanımlar söz konusu kitabın daha ilk öyküsü olan “Sedef Kakmalı Ev”de kendini gösterir.

SEDEF KAKMALI EV

“Sedef Kakmalı Ev” öyküsünün kahramanları Nurperi Hanım ile Ziya Bey'dir. Ziya Bey ölmek üzeredir. Bütün öykü boyunca onun ölümünün arka planda yer aldığı bir zamanlararası yolculuk yaşatılır okura. Nurperi Hanım daha küçük yaşta Ziya Bey ve kardeşleri tarafından Kırım Savaşı esnasında ülkesinden koparılmıştır. Yanyalı bir köledir.⁴ Yanya diliyle karışık Türkçe konuşur. Ziya Bey ile Nurperi Hanım'ın evli olup olmadıkları öyküde net bir biçimde verilmez. Diğer yandan, öykü içinde Nurperi Hanım oturduğu eve sahip olma hayalleri kurmaktadır ki bu durum aslında evli olduklarının ipucunu verir. Öykü boyunca, Nurperi Hanım Ziya Bey'in ölüm halinin yarattığı hayat ile ölüm arasındaki çizgide, pencerenin önünde geçmişin gözlerinin önünden geçişini izlemektedir.

⁴Leyla Burcu Dünder, “Sevim Burak'ın Yazı Geleneğine Müdahalesi”, *Adam Öykü*, no: 32 (Ocak-Şubat 2001), ss. 61- 73.

“Sedef Kakmalı Ev” “GELDİLER...” cümlesi ile başlar. Bu cümle birçok dizeyi de beraberinde getirir. Öyküde “GELDİLER...” ile başlayan beş şiirsel yapı vardır ve bu yapılar öyküyü beş bölümde inceleme olanağını sağlar.⁵ Birinci “GELDİLER...”de hikâyenin baş kişisi olan Nurperi Hanım’ın pencereden gördüğü (aslında bu geçmişe dönük bir hayaldir) bir insan kalabalığından söz edilmektedir:

GELDİLER...
Çok yorgundular.
Sokağın başına dizildiler.
Sekiz on kişi vardılar.
Bunların ardından kadınlar göründü.
Çok yavaş yürüyorlardı, yan yana sıralanmaları uzun sürdü bu yüzden.
Ayakları çıplaktı.
Erkeklerin önüne çömeldiler
Birden elleri kolları kımıldamaz oldu.⁶

Nurperi Hanım’a yönelen bir hareketi dile getiren⁷ bu bölüm aynı zamanda kadının erkek karşısındaki konumunu da gözler önüne sermektedir. Ancak burada sadece irdelenen kadının erkeğin karşısındaki konumu değildir. Bunun yanında, kadınların ayaklarının çıplak olmasından ve erkeklerin önüne çömelmelerinden bu kadınların köle kimliğine sahip olduğunu da çıkarabiliriz. Bu noktada, Ziya Bey ve kardeşlerinin Nurperi’yi Yanya’dan alıp getirdiklerini unutmamakta yarar vardır. Diğer bir deyişle, Nurperi karakteri çerçevesinde yazar, hem kadınlığı hem de köklerinden kopararak başka bir kültürün içine bırakılan bir kölenin durumunu irdelemektedir. Böylelikle yazar, hikâyenin ilk satırlarından itibaren hikâyenin tümüne yayılacak olan simgesel düzene (burada toplumsal düzen) yabancılığı irdeleyeceğinin ilk sinyallerini verir.

⁵ a. g. e., ss. 61- 73.

⁶ Burak, Sevim, *Yanık Saraylar* (İstanbul: Türkiye Basımevi, 1965), s. 5.

⁷ Leyla Burcu Dünder “Sevim Burak’ın Yazı Geleneğine Müdahalesi” (*Adam Öykü* 32, 61- 73) adlı makalesinde o zamana kadar kendine herhangi bir yönelme olmayan Nurperi Hanım’ın ilk defa bir eylemin öznesi olmasa da nesnesi olduğu saptamasında bulunur.

Burak'ın "GELDİLER..." ile başlayan bölümleri dize biçiminde, şiirsel bir yapıyla kullanması da tesadüfî değildir. "GELDİLER..." her şeyden önce bir yönelme eylemidir. Kendisine yönelinen Nurperi Hanım, yıllardır belli bir mekânın içinde yaşayan ve kendini o mekâna ait hissedeni bir kadındır. Onun mekân merkezli dünyasına dışarıdan bir yöneliş vardır ve bu yöneliş onun ait olmadığı dışsal düzene ait bir yöneliştir. Bu noktada dil kırılır. Düzyazı dili kullanılmaz. Cümleler alt alta dizilir. Şiirsel bir biçim ve aynı zamanda şiirsel bir ses elde edilir. Cümlelerin bu dizilişi hem içerikteki dizilme eylemine gönderme yapar (metne görsel bir nitelik kazandırır) hem de Nurperi'nin yabancı olduğu dışsal düzenin onun bakışında bütünlüklü bir yapı sergileyemeyeceğine.

Julia Kristeva "Kadınların Zamanı" adlı makalesinde kadınları mekândan ayrı düşünmenin imkânsızlığına değinir ve şöyle der: "İnsan kadınların adını ve kaderini düşündüğünde, zaman oluş ve tarihten ziyade, insan türünü yaratan ve şekillendiren mekânı aklından geçiriyor."⁸ Toplumsal bağlamda düşünüldüğünde kadınlar ataerkil nitelikli simgesel düzenin kodları içine tam olarak yerleştirilemezler, cinsiyetleri gereği "öteki"dirler. Bu noktada bu düzenin bir parçası olan çizgisel zaman anlayışı ve tarihi olaylar içerisinde kadına bir yer yoktur. Bu noktada dışarıdan gelene yabancı olduğundan onu, toplumsallaşırken edindiği kendine yabancı olan bir dille bile çizgisel olarak ifade edemez. Dil parçalanır. Bu noktada Nurperi'nin kadın olmanın yarattığı dile yabancılığın ötesinde aynı zamanda başka bir kültürün diline sahip bir yaşama olduğunu da dikkate almak gerekmektedir. "Yanya diliyle karışık Türkçe konuşmaktadır"⁹

Başka bir deyişle, toplumsal olana, dışa ait olana yabancılığı iki kattır. Bu

⁸ Julia Kristeva, "Kadınların Zamanı", çev. İskender Savaşır, *Defter*, no: 21 (Bahar 1994), ss. 7 - 29.

⁹ Sevim Burak, *Yanık Saraylar*, İstanbul: Türkiye Basımevi, 1965, s.11.

yabancılık, anlatıcı vasıtasıyla Nurperi Hanım'ın ait olduğu mekâna dışarıdan yönelenlerin anlatımında dilin parçalanması olarak kendini gösterir.

Dilin - söz konusu öyküde düzyazı dilinin - parçalanması bizi ister istemez dilin konumlanması görevini üzerinde barındıran “thetic evre”ye götürüyor. “Thetic” bilindiği gibi simgesel düzene giriş evresidir. Ama içinde simgesel öncesi semiyotik unsurları da barındırır. Annesel döneme ait olan bu “semiotic” unsurlar, dil konumlandıktan sonra tamamen ortadan kalkmazlar ve dilin kurallarını tehdit etmeye devam ederek kendilerini şiirsel dildeki ritim ve hareketle gösterirler.¹⁰ “Sedef Kakmalı Ev” hikâyesinin daha ilk satırlarında, Burak'ın kadının topluma hem kadın hem de bir köle olarak yabancılığını, ona dışarıdan yönelen bir hareket karşısında dilin kurallarını kırarak vermesi bu noktada yeterince anlamlıdır. İçerik ile dilin bu ortaklığı öykünün tüm “GELDİLER...” bölümleri için geçerlidir. Örneğin ikinci “GELDİLER...” de Ziya Bey'in Kırım Meydan Savaşı kahramanları olan kardeşleri Ziya Bey'i almaya gelmektedirler. Bütün tarihi kimlikleriyle geçmişten çıkıp geliveren bu şahsiyetler, Nurperi'nin bir kadın olarak tamamen yabancı olduğu bir dünyanın (tarih, savaş ve askerlik) üyesi olmakla beraber aynı zamanda onu anavatanından, kökeninden koparan kişilerdir de. Bu noktada yine aynı dil biçimiyle karşılaşırız:

GELDİLER...
Kırım meydan savaşı kahramanlarıydı;
Başları kalpaklı iki kişi geride durdu,
Üç kişi gelip karyolanın önüne dizildiler
Kardeştiler.
<<Efendiğabey>> dedi en uzun boylusu,
Öbür kardeşler ellerini göğüslerinin üzerine kenetlemişlerdi.
Omuzlarından, göğüslerinden, nişanlar, kordonlar sarkıyordu.¹¹

¹⁰ Julia Kristeva , “Revolution in Poetic Language”, *Kristeva Reader*. der. Toril Moi. Newyork: Columbia University Press, 1986, 89 - 135.

¹¹ Sevim Burak, *Yanık Saraylar* (İstanbul: Türkiye Basımevi, 1965), s. 6.

Nurperi'nin hayalindeki geçmiş, dış dünyaya ait olanı içinde barındırdığında, tarihi unsurları içerdiğinde ve ona kendi köleliğini (belki yersizliğini / mekânsızlığını) anımsattığında, yazar düzyazı dilini sarsmakta ve onu dizeler halinde kırarak şiirsel bir anlatım elde etmektedir. İçeriğe hâkim olan hem kadın hem de köle olarak yabancılık, dilde kendini bu şekilde ifade etmektedir. Diğer bölümler de bahsettiğimiz bölümlerden farklı özellikler göstermemektedirler. Üçüncü "GELDİLER..." de Nurperi Hanım'ın arkadaşları başsağlığına gelmektedirler. Bu bölüm diğerlerine göre daha gerçektir. Bunu anlatıcı da vurgulamaktadır. Ama sonuçta gelenler, dış dünyaya aittir, bu noktada metin yine dizeler halindedir. Dördüncü "GELDİLER..." de yine geçmişe döneriz. Bu bölüm bir kır eğlencesini anlatmakta, Nurperi Hanım'la Ziya Bey'in sosyal alanda bir çift olarak yer alışlarını dile getirmektedir. Bu bölümde, kır toplantısındakilerin hepsi Yahudi'dir. Yahudi cemaatinin içinde iki ayrı toplumsal düzene ve konuma (köle- efendi) ait bir çift dans etmektedir. Bunun düzeni ve uyumu simgeleyen simgesel dil içinde kurallara uygun bir biçimde anlatılması mümkün müdür? Bu noktada, dil yine kırılır ve dizeler metne hâkim olur. Beşinci "GELDİLER..." en gerçek ve en trajik bölümdür. Bu bölümde Ziya Bey ölmüştür ve dışarıdan gelenler Nurperi'ye adeta saldırırlar. Bu son gelişin Nurperi üzerindeki etkisi gerek kullanılan metaforlar gerekse dil ile son derece etkili bir biçimde verilmiştir:

GELDİLER...

Yorgun gözkapaklı devekuşuydu Nurperi, Hanım
Saçlarını oturup kendi kendine alagarson kesmişti.
Biraz utanıyordu.
Gelenler çok kızgındılar.
Durup, saçları kesik devekuşuna bakmaya başladılar.
Nurperi Hanım ayağındaki terliklerin ucuna kaçtı,
Susup önüne baktı.
Gelenlerin tavrında hiçbir değişme yoktu;
Evin kapısının önünde put gibi duruyorlardı.
Yirmi evlik bir mahalle vardı artla

(...)
O'nun yangın duvarlı, rüzgar fıırdaklı, şimşek çekenli EVİNİ almaya gelmişlerdi.
Nurperi Hanım kırk yıldan beri pencere önünde oturuyordu.
Hiç kııldamamıştı yerinden
MENLİK' ten ÜSKÜDAR'a geldiğinden bu yana tırnaklarını yiyip duruyordu.
Kapının önüne dizilenler tırnaklarını yiyip duran bu saçma hayvan yumruk
salladılar.
Birden Nurperi Hanım'ın penceresi çatırdadı, evin odaları, merdiven altları
birbirinden ayrıldı.
On kişi, evi dört parçaya bölüp götürdüler.¹²

Nurperi Hanım, yılların yorgunluğu ile gerçeklerin farkında olmayan, savunmasız bir hayvandır artık. Üstelik saçlarını da kesmiş, kadın kimliğinden de feragat etmiştir. Ziya Bey de ölmüştür. Elinde kalan tek şey, toplum içinde var olabileceği tek yer, evdir. Dışarıdan gelenler onu da elinden almak istemektedirler. Evi almaya gelenler “yirmi evlik bir mahalledir”ler. Bu noktada evin toplumda yer edinmeyle ne kadar ilgili olduğu da vurgulanmaktadır. Nurperi Hanım bir kadındır. Kadının toplum içinde yer alışı onun bir mekânın içinde yer alışıyla eş değerdir. Diğer yandan, Nurperi Hanım bir köledir. Yerinden yurdundan edilmiş, farklı bir düzen içine bırakılmıştır. Bu düzen içinde, kırk yıl bir eve tıklmış olarak, ne kadar sıkıntılı da olsa yaşayabilmiştir. Şimdi ise Ziya Bey'in ölümüyle ev tamamen onun olabilecek, bu evde huzur içinde yaşayabilecektir. Sedef Kakmalı Ev Nurperi için bir var oluş sebebidir. Evi almaya geldiklerinde “Nurperi Hanım'ın penceresi çatırdar” evin penceresi değil. Ev, Nurperi'nin bir parçasıdır artık. Fakat bu, büyük ihtimalle mirasta hakları olanlar için bir şey ifade etmemektedir. Onlar gelmiş ve evini ondan alıvermişlerdir. Nurperi onlar için Menlik'ten Üsküdar'a geldiğinden beri tırnaklarını yiyen saçma bir hayvandan başka bir şey değildir. O, hem kadın hem köle olarak saçmadır. Toplum tüm ataerkil nitelikleri ve kendinden olmayanı dışlayan yapısıyla yabancıyı saçma görür. Nurperi son bir çabayla Ziya Bey'den yardım ister. O ise ölmüştür. Başka

¹² a. g. e., s. 14.

bir dünyadan sadece “Anferudunicihanım anevi”¹³ der. Belki de bu başka bir dünyanın dilinin gerçek yaşamda anlaşılamayacağına bir göndermedir. Nurperi çift katmanlı yabancılığıyla “ (...) hemen orada tencerenin siyah dibine yapışıp kalır.”¹⁴ Kadının toplumsal düzendeki yeri ve görevine gönderme yapan tencere, toplumca dışlanmış, yenmemiş ve sindirilmemiş olanı, yabancıyı ağırlamaktadır. Nurperi bir artıktır, toplum içindeki her yabancı gibi...

Öyküde GELDİLER... ile başlayan bölümler dışarıdan geleni, Nurperi tarafından dillendirilmeyeni dile getirdiklerinde dize biçiminde veriliyorlardı. Bunun yanında, bu bölümler içinde, düzyazı sistemine son derece uygun kullanımlar da söz konusudur. Bu bölümlerde, Nurperi kendi içine dönmekte, kendi geçmişi kolaçan etmekte, anlatıcı bize Nurperi ile ilgili bilgiler vermektedir. Psikanalitik açıdan önemli metaforların kullanıldığı bu bölümlerde dile müdahale edilmemesi ilgi çekicidir. Bunu yazarın ilk öyküsünde daha çok simgesel (toplumsal) unsurların özne üzerindeki etkisini dile yansıtma gereği duyduğu biçimde yorumlayabiliriz. Burak, toplumsalın, öznenin üzerindeki etkisini metinsel kırılmalarla vermiş, öznenin dilini onun var oluşuyla eşzamanlı olarak sorgulamayı diğer öykülerine bırakmıştır.

“Sedef Kakmalı Ev” deki düzyazı diline uygun kullanımlar içerik olarak incelenmeye değerdir. Birinci “GELDİLER...” bölümünde geçmişten gelen insanların anlatımından sonra Nurperi Hanım pencereden kaymaya başlar: “Pencerenin önünden kaymaya başladı NURPERİ Hanım. Düşmemek için elleriyle pervaza tutundu, aşağıya baktı sütçü kadını gördü, sütçü kadın O’na

¹³ a. g. e., 14.

¹⁴ a. g. e., 14.

<<aşağı atla>> anlamına gelen bir el işareti yaptı. İyi anlamadı NURPERİ Hanım. Ziyabey mi, Ziyabey mi diye sordu.”¹⁵ Anlatılan sahnede Nurperi Hanım pencere önündedir içerisi ile dışarısını ayıran pencereden çıkmak, mekâna bağlı olan kadını ölüme götürecektir. Bu noktada sütçü kadının ona aşağıya atla demesi dikkate değerdir. Nurperi’ye atla diyenin sıradan bir kadın olmayıp özellikle sütçü bir kadın olması, anneye bir gönderme yapıldığını ortaya koymaktadır. Kristeva’nın “semiotic” adını verdiği ve annesel uzamın yer aldığı dönemde ölüm dürtüsü ve beslenme iç içe geçmiştir. Bebek bu dönemde hem ölüm ile tehdit edilmekte hem de beslenmektedir.¹⁶ Bu ikili yapı, öyküde sütçü kadının Nurperi’yi ölüme çağırmasında açıkça görülmektedir. Bu alıntıda dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur ise büyük- küçük harf kullanımındaki değişimlerdir. Burak büyük - küçük harf kullanımını bir keyfilikle uygulamamaktadır. Genelde vurgu yapılacak sözcüklerde büyük harf kullanan yazar, hemen hemen her öyküsünde bu sistemi uygular; fakat “Sedef Kakmalı Ev”de bu kullanım sistemi içeriğe bağlı olarak karakterlerin konumunu belirlemek için kullanılmıştır.¹⁷ Nurperi pencereden aşağı doğru kayarken hayatında ilk kez “kendi” olmuştur. Büyümüş ve önemli bir hale gelmiştir. “NURPERİ” olmuştur Gerçeğe yaklaşmıştır. Aynı zamanda ünvanındaki “h” harfi büyük ve isminden ayrı

¹⁵ a. g. e., s. 5.

¹⁶ Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, *Kristeva Reader*. der. Toril Moi. Newyork: Columbia University Press, 1986, ss. 89 – 135.

¹⁷ Büyük - küçük harf kullanımı karakterlerin konumlarının ipucunu verir. Ziya Bey ile Nurperi Hanım bir çift özelliğine sahip olduklarında, birbirlerine yakın olduklarında “Ziyabey” ve “Nurperihanım” (bkz. Burak, Sevim, *Yanık Saraylar* (İstanbul: Türkiye Basımevi, 1965), s. 9) biçiminde yazılırlarken Nurperi Hanım Ziya Bey’den uzaklaştığında, aralarına köle - efendi ilişkisi girdiğinde, “Ziya Bey” ayrı yazılmakta (bkz.. a. g. e. , s. 11) , Ziya Bey’in toplumsal konumu söz konusu olduğunda, örneğin Nurperi öykünün sonunda evini almaya gelenlere karşı Ziya Bey’den yardım istediğinde “ZİYA BEY” birdenbire büyümektedir (bkz. a. g. e. , s. 14) Öykünün sonunda devekuşu görünümlü bir yaratık halini alan Nurperi, “Nurperi hanım” oluverir. Öykünün son satırlarında ise bir tencerenin dibine yapışmış olduğu sahnede, yine tüm aczi ile “Nurperi hanım”dır. Diğer bir deyişle adıyla sıradan ve önemsiz, ünvanı ile ise sadece laf olsun diye “hanım”.

olarak yazılmıştır. Evin elinden gittiği anda “Nurperi hanım”¹⁸ olan Nurperi toplumsal olana (dışarıya) yaklaştıkça unvanındaki harf büyür; ama diğer yandan aşağı atlamak ölmek demektir; ölmek ise toplumda kadın ve köle kimliği ile yer alamayan Nurperi için gerçektir, kendidir. Bu noktada “NURPERİ Hanım” ölüp kendi gerçekliğini yakalamakla (kadın kölenin gerçekliği, yer edinmesi ölümünde midir?) toplumun içinde var olmak arasındadır.(Toplumun içinde var olması ise Ziya Bey’in ölümünden sonra evin ona kalmasıyla mümkündür.) Eğer genel bir yorum yaparsak, Nurperi, Ziya Bey’in ölümünün etkisiyle ölmek istemekte; fakat evin ona kalacağını düşünerek bundan vazgeçmektedir.

Öykünün düzyazı dilinin hâkim olduğu bölümlerdeki bir diğer özelliği, kadın meselesi ile ilgili ayrıntılara yer verilmesidir. Nurperi yıllardır Ziya Bey’e hizmet etmektedir. Ömrünü mutfakta geçirmiştir. Hatta efkârlandığı zaman mutfakta rakı da içmektedir. Kadının mutfağa tıklımışlığını erkek dünyasına ait bir eylemle kırmaya çalışan Nurperi küçük evin içinde sürekli oraya buraya çarpıp vücudunu morartmaktadır. Ziya Bey’le hiç konuşamayan Nurperi Hanım Arnavut bahçıvanla konuşur, doğayla haşır neşir olur ve rahatlar. Bu noktada, Arnavut bahçıvan içinde iki önemli anlam barındırmaktadır; o da topluma yabancısıdır ve doğaya aittir. Bu noktada Nurperi’nin yabancı ve kadın kimliği daha belirgin hale gelmektedir.

Nurperi Hanım, evin içindeki sınırlandırılmışlığına rağmen, evin onun olmasını istemektedir. Evin tavan arası Nurperi için ayrı bir öneme sahiptir. Burada Ziya Bey’in ölmüş savaş kahramanı olan kardeşlerinin savaş giysileri, kılıçları ve

¹⁸ Burak, a. g. e., s. 12

saatleri vardır. Ziya Bey'in eşyaları da o öldüğünde tavan arasına kaldırılır. Nurperi, Ziya Bey yaşarken ara sıra tavan arasına çıkar ve bu eşyalara bakar. Ziya Bey'in ölümü yaklaştığında ise tüm eşyaları alıp Üsküdar Çarşısı'nda antikacılara satar. Nurperi, Ziya Bey öldükten sonra kendinin olacak olan evin içinde onu yerinden eden kişilerin tarihine dair hiçbir ayrıntı bırakmaz. Adeta kendinin olacak olan mekânın içinden tarihi silip atar; fakat ev bu anda sallanmaya başlar. Tarihin içinden çıkıp gelen Ziya Bey'in kardeşleri Nurperi'den hesap sorarlar. Tayyar Bey'in saat kordonunun nerede olduğunu bilmek istemesi dikkat çekicidir.(Bu noktada Tayyar Bey'in ona "Nurperi" biçiminde hitap edişi önemlidir. O, Nurperi hanım değildir, sadece Nurperi'dir. Toplumsal anlamda hiçbir değeri yoktur Haydar Bey için. Ziya Bey'le beraberken en azından "Nurperi Hanım" idi) Tayyar Bey, zamanı istemektedir, oysa evin sahibi olacak kadın mekânla özdeşdir ve tarihten dışlanmışlığı, tarihin onu acıtan yanını gelecekteki mekânından tamamen çıkarmıştır. Tarih kadın olduğundan ona yabancı, köle olduğundan ona düşmandır.

Öykünün düzyazı dilinin kullanıldığı bölümlerinde dil ile oynama sadece büyük - küçük harf kullanımlarındadır. Herhangi bir kırılma ya da cümle bütünlüğünü tehdit edecek herhangi bir şiirsel yapı mevcut değildir. Bu durum, önceden de belirtildiği gibi yazarın özne üzerine etki eden toplumsal yapıyı vurgulamak için şiirsel dil kullanmasından, karakterin iç dünyasını ise dil bağlamında henüz sorgulamaya başlamamış olmasından kaynaklanmaktadır.

PENCERE

*Yanık Saraylar'*ın ikinci öyküsü olan “Pencere” dilin kullanımı ve dil kurallarının tehdit edilmesi bakımından “Sedef Kakmalı Ev” e göre daha ileridedir. Öykünün kahramanları, anlatıcı kadın ve onun penceresinden izlediği karşı evde oturan, intihar etmek üzere olan bir kadındır. Her ne kadar öyküde iki ayrı karakter varmış gibi görünse de, aslında tek bir karakter vardır ve de bu I. şahıs (ben) anlatıcıdır. Öykünün tümüne yayılan bir iç yansıtmayla, dışarıdaki bir kadının bedeninde ölüm isteğini somutlaştırılmakta ya da ölüm isteği dışarıda bir kadın yaratılarak belirgin hale getirilmektedir. Anlatıcı, öykü boyunca karşı evdeki kadını pencerelerden, perde deliklerinden izler. “Yeni bir hatıra defterine başlıyormuşçasına arasına başı[n]ı kaldırıp kadına bak[ar]”¹⁹ onun öldüğünü parçalandığını hayal eder, ama kadın kendini atamaz adeta oyun oynar anlatıcıyla. Öykünün sonunda ise anlatıcı intihar eder.

Öykünün dilin kullanımı açısından dikkate değer bölümleri, anlatıcı tarafından intihar etmeye meyilli kadının betimlenmesidir. Bu bölümlerde dize sistemi hâkimdir, çeşitli devriklemelerle şiirselliğe katkıda bulunmaktadır:

İki gündür karşı apartmandaki kadının intihar etmesini bekliyorum
Belki de etmez
Ne düşündüğünü bilmiyorum onun
Gizli kapaklı bir amacı olabilir
İki gün oldu tam..
(...)
Bütün pencereleri dolaşıyorum;
Kadın da o yüksek terasta çabuk-kaygan adımlarla yürüyor.
Terasın tehlikeli uçlarına gidiyor.
Duvara çıkıp ipleri çamaşırları geriyor.²⁰

¹⁹ Burak, a. g. e., s. 17.

²⁰ a. g. e., s. 16.

Yazar, kadının ölümle olan bu dansını, düzyazı dilinin bildik kurallarının ötesine geçerek bir şiir sitemine oturturken Kristeva'nın "semiotic dönem" adını verdiği "anneler dönemi"de var olan ölüm güdüsünün tehdidini dil üzerinde hissetmemize neden olmaktadır. Ölümün hayatın ya da düzenin çizgisel yapısına girdiğinde yarattığı etki, öykü dilinin içine sızan şiirselliğin kendini göstermesiyle dil alanında da kendini göstermektedir. "Thetic"te konumlanmış olan dil "semiotic"ın saldırısına uğramaktadır. Bu noktada, hem içerikte hem de dilde "semiotic unsurlar"la karşılaşmaktayız.²¹

Kadın anlatıcıyı fark ettiğinde, anlatıcıya bağlı olduğunda, onun tarafından tanımlandığında yani özneleştiğinde (toplum içinde yer aldığı)²² anlatıcının cümleleri kesintisiz bir dil bütünlüğüne sahip olmakta ve öykü dili kırılmamakta, kurallar ihlal edilmemektedir. Diğer yandan, ölüm hâlâ içerikteki yerini koruduğundan şiirsellik simgesel dil içinde var olmaya devam etmektedir. "Kendini kaldırıp atmak için ufak bir işaretçik bekliyor benden; benim elimden çıkmış bir insanmışçasına istediklerimi yapıyor, buna karşılık onun ölümünü göreyim istiyor."²³ Bu alıntıda dikkat edilmesi gereken bir başka nokta ise, yapılan yorum ışığında toplum tarafından tanımlanan öznenin, ölümünü topluma göstermek istemesidir. Bu bir tür isyan, bir tür karşı çıkıştır. Kadını kendi kodlarıyla tanımlayan topluma cezası, ancak kadının ölümüyle verilebilir. Burada, anlatıcının toplumla özdeş hale getirilmesi pek mantıklı bir çıkarım olarak görülmeyebilir. Çünkü anlatıcı kadındır ve toplumun kodları eril çerçevede

²¹ Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language". der. Toril Moi. *Kristeva Reader*, Newyork: Columbia University Press, 1986, ss. 89 – 135.

²² Lacan, öznenin kendini bulduğu söylemin her zaman için bir başkasının söylemi olduğuna inanır. Özneyi aşan, öänenin bütün tarihini yönlendiren simgesel düzendir bu söylem. [bk. Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, (İstanbul: Bilim ve Sanat, 2004), s. 42]

²³ Burak, a. g. e., s. 17.

biçimlenmiştir. Ancak kaçırılmaması gereken bir nokta var ki o da anlatıcının toplumun kodlarına göre konumlandırılmış olduğudur. Bir evin içine yerleştirilmiş olan anlatıcı, toplum tarafından kabul görüldüğü tek yer olan mekânda konumlandırılmıştır. Toplumun onu konumlandığı mekândan dışarıdaki kadına²⁴ ya da içindeki kadın yanına²⁵ bakmaktadır. Ne olursa olsun toplum tarafından konumlandırılmışlığı çerçevesinde anlatıcı kendi içine döndüğünde ve dışarıdaki kadınla ilişkisini sorguladığında dilin kurallarına karşı gelmez. Ancak o kadının intihar ettiğini, düştüğünü, parçalandığını kurmaya başladığında bütünlüklü dil yapısı tirelerle ayrılmaya başlar. Bu durum Jacobson'ın dil düzeyi - söz düzeyi ayrımını hatırlatacak bir biçimde meydana gelmektedir.²⁶ Anlatıcı kadın ile ilgili kurgusunu kafasında oluştururken dil düzeyinden söz düzeyine geçme aşamasındadır. Bitiştirme eylemi tirelerle gösterilmiştir; bunun yanında bu tireler bitiştirmenin hâlâ tamamlanmadığını, her an dil düzeyine (dilini konumlandığı düzeye / thetic evre) kayılabileceğini de göstermektedir. Bunun yanında ilgi çekici olan içerikte ölümün tüm ayrıntılarıyla anlatılıyor olmasıdır. “Semiotic”in bir özelliği olan ölüm tehditi içerikte yerini alırken dilden söze geçişte “thetic evre” tam anlamıyla sona ermediğinden (dil tam anlamıyla oluşmadığından), dilsel anlamda “semiotic akışlar” metnin içinde tirelerle kendini belli etmektedirler²⁷ : “Cesedinin pat diye tramvay caddesine

²⁴ Bu noktada kadının dışarıda olması da önemli bir ayrıntıdır. Çamaşır asan kadın mekanın daraltıcılığından sıyrılmıştır, dışsal olanla iç içedir, bu anlamda ölüme yakındır. Çünkü dış alanda yeri yoktur.

²⁵ Eğer dışarıda olarak anlatılan kadın anlatıcının içindeki kadın yanına o da toplumun kendine dayattığı konuma karşı ölümü barındırmaktadır içinde. Pencere kenarlarında, intihar etmek üzere olan kadını hayal etmesi

Bunun en önemli göstergesidir.

²⁶ Dil düzeyinde metoforik bir yapı vardır. Bu düzeyde sözcüklerden her hangi birini seçeriz (paradigmatic). Eşzamanlı, gizil ve “in absentia” (yokluk) olan dil düzeyinden artzamanlı, “in presentia” (varlık) ve gerçekleşmiş bir yapı olan söz düzeyine geçilir. Söz düzeyi metonimiktir ve bu düzeyde bitişiren bir yapı vardır.(syntigmatic) Bu noktada cümleyi oluştururuz. [bk. Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995) s. 105]

²⁷ Burak'ın öykülerinde, şiirsel yapılarla “semiotic”in ortaya çıkışı, dil içinde söze geçişin tamamlanmasından (“thetic”in tamamlanmasından) sonra bir yıkıcılık olarak ortaya çıkarken,

düştüğünü - bütün caddeyi aşır kapladığını - gelen geçeni durdurtuğunu - sihirli birkaç saniyede cesedin kutsallaşır büyüdüğünü - her şeyin değişir mutlu bir sona bağlandığını düşünüyorum.”²⁸

Anlatıcının bu kurgularında sadece dilsel açıdan bir aradalık yoktur, aynı zamanda kadının toplumda var oluşu üzerine ince ayrıntılar da gizlemektedir bu kurgular. Kadın kendini aşağı attığı vakit, hızla akıp giden zamanı, içinde yer alamadığı çizgiselliği, hatta tarihi durduracaktır. Bu bir tür karşı çıkıştır simgesel düzene. Bunun yanında kutsallaşacaktır. O ana kadar değersiz olan “yemek odalarında, mutfaklarda, sandık odalarında bağırılan” kadın kutsallaşacaktır. Çünkü ölmüştür. Çünkü hayat ile ölümün arasında yer alan cesedi gerçeğin ta kendisini göstermektedir topluma. Bu gerçeğe irkilen toplum kutsallaştıracaktır onu.²⁹ Belki de bu anlamda ölümüyle var olabilecektir toplum içinde, ölümüyle değerli bir yer edinebilecektir.

Anlatıcı, kadının ölümünü kurgularken sınır tanımaz. Kadını öldürürken aynı zamanda özneleşmenin öncülü olan “ayna evresi”³⁰ ne de götürür bizleri:

Kendisini terastan ya da pencereden aşağı atmasında hiçbir sakınca görmüyorum. Tam tersine bu bana gerçek bir davranışmış gibi geliyor. Birazdan başını kolunu koparıp dostlarına: Bilemediniz, bakın, neyim ben diyecek... Saklı kapalı yerlerini açarak başına toplamı kedisini izleyenlere- yüz-el-diz- parçalarını kösnüyle titretecek can çekişirken. Bu anlamda bir açıklamaya koşacak herkes, birkaç dakika dayanabilecekler, unutamayacaklar bir daha...³¹

tireler , “semiotic’in tehditinin yoğun olduğu “thetic”in tamamlanmadığı evreye götürmektedir bizi.

²⁸ Sevim Burak, *Yanık Saraylar* (İstanbul: Türkiye Basımevi, 1965), s. 17.

²⁹ Sarup, a. g. e., s. 42.

³⁰ Ayna evresinde çocuk kendini bir bütün olarak algılar. Ama bu bir yanılsamadır, biyolojik açıdan bir bütünlüğe erişebilmiş değildir. Diğer bir deyişle öznenin kendini bir bütün olarak algılamasının temelinde bir yanılsama yatmaktadır.

³¹ a. g. e., s.18

Kadın intihar ettikten sonra vücut parçalarını etrafındakilere göstererek, yaşamın başındaki yanılısamanın ayırında olduğunu vurgulamakla beraber, kendini bir bütün olarak algılayan öznel topluluğuna insanın aslında parçalı bir yapıda olduğu mesajını da vermekte, onları dehşete düşürmektedir. Bu noktada, kadının toplumun yapısına uymayan kimliğinin ne kadar simgesele uyum sağlayacağı tartışmalıdır. Kristeva, kız çocuğunun ya babayla özdeşleşerek toplum içinde onun kodlarıyla yaşadığını, ya da anneye bağımlı kalarak annesel dönemi hayat boyu içinde barındırdığından bahseder.³² Öykünün intihar etmesi kurgulanan kadın kahramanı, en azından ölürken annesel (semiotic) döneme bağlı kalmış bir kadın olarak algılanabilir. Çünkü ayna evresindeki yanılısamanın farkındadır. Bizim simgesel düzene girmemizi olanaklı kılan bu aldatıcı evrenin başından beri gerçekten kopuk olduğunu algılamıştır. Bu noktada ayna evresinin hemen gerisinde, onu sorgulayan bir konumdadır. Bu da annesel (semiotic) döneme denk düşer. Ölüm anında bu durumu algılaması, bu dönemin ölümü içinde barındırdığı düşünülürse anlamlıdır.

Anlatıcının kurgusu ile ilgili bir diğer nokta ise, onun kurgusu üzerinde düşünmesinde gizlidir: “Düşmancasına bakıyor. <<Ya cayarsa diyorum atlamaktan? Ya düş ise diyorum, kurduğum bunca şeyler, düzenliğim bozular yıkılırım>>”³³ Anlatıcı simgesel düzene karşı kendi düzenini kurmaya çalışmakta, hayatın içinde ölüm üzerine bir düzen yapılandırmayı amaçlamaktadır. Kadın intihar edecek, isyanını haykırarak, ardından kutsallaşacak ve böylelikle toplum içinde yerini edinecektir. Eğer kadın atlamazsa, isyan dışı vurulamayacak, çizgisel akış (öykü içinde geçip giden insanlar ve tramvaylarla sembolize

³² Sarup, a.g. e., s. 182.

³³ a. g. e., s. 19.

edilmektedir) kesintiye uğramayacak, simgesel sistem kendi kuralları ile işlemeye devam edecektir. Kurgusu ya da kendi deyimiyle düzenliği “kadın”ı kapana sıkışmışlığından kurtaracak, onu yüceltecektir.

Öykünün sonlarında karşı apartmandaki kadın intihar etme durumundan kurtarılır(!) Kurtarıma anında gözleriyle anlatıcıdan yardım diler. Anlatıcı bir şey yapamaz. Anlatıcının kadın adına çektiği acı, simgesele ait bir düz yazı diliyle, bir sistemle anlatılabilecek bir acı değildir. Yine cümleler kırılır:

Onu öylece alıp götürdüler
Yemek odalarında
Mutfaklarda
Sandık odalarında
Gene bağirtacaklardı
Yarın terasa çıkıp çamaşır asacaktı
Görecektim yüzünü gene
Çilli kollarını
Çamaşırklarını
İplerini
Pencereme bakıp <<artık akıllandım>> diyecekti³⁴

Anlatıcı, karşı apartmandaki kadının intihar edememesi üzerine düşünürken, onun için ne güzel ölümler düşündüğünü anımsar. Bu bölüm, ölüm düşüncesinin toplumsal alan içine yansımalarıyla eş değer dile getirilir. Ölümün atlama ile ilgili olduğu, bir hareketle gerçekleşeceği, dilde kırılmalarındaki hareketle gösterilir:

Günlerdir aklımı kurcalayan yüzlerce ölüm arasından en güzelini anımsıyordum
onun için
Kalabalıklara
çan kulelerine
sokaklara
bakıp
duygulanıyordum...³⁵

Kadının intihar etmesi artık mümkün değildir. Kendine döner anlatıcı:

HİÇ BİR ŞEYDEN UMUDUM YOKTU
DENEMİŞTİM HERŞEYİ KENDİ HESABIMA³⁶

³⁴ a. g. e., s. 20.

³⁵ a. g. e., s. 20.

³⁶ a. g. e., s. 21.

der. Bu satırlardan ölmeyi denediği anlaşılmaktadır. Karşı apartmandaki kadın, içinde ölmeyi isteyen kadındır; onu pencere kenarlarına götüren, perde deliklerinden dışarıyı izleten içindeki ölüm arzusudur. Perdenin ucunu koltuğun arkasına sıkıştırıp durmaktadır. Ama her seferinde perde koltuktan kurtulup kapanır. Perdenin bu hareketine alışmıştır anlatıcı. “BELKİ DE HER ŞEYİN ANLAMI BUDUR”³⁷ der. Perde onu dış dünyaya kapayan, mekâna hapseden, ölüm güdüsüne set çeken bir nesnedir. Perde kadına mekân içinde bir hayat önermektedir. Belki de toplumda kadın için tek gerçek budur.³⁸

Anlatıcı, kendine toplumun uygun gördüğü bu yaşam içerisinde yapayalnızdır. Anı defterine çizdiği şeylerle yaşamaktadır. Diğer bir deyişle içinde mutlu olmaya, nefes almaya çalıştığı hayat; kendi kurgusu, kendi hayal dünyasıdır. Kadın kendine sunulmuş yaşam içinde her şeyi kurgular, çünkü kendisine verilen mutlu olması için yeterli olan değildir. Aslında bu durum sadece kadınlar için geçerli değildir, ama özellikle kadınlara has bir durumdur. Toplumsal gerçekliğin içinde yer edinememe durumunu ve onun tarafından reddedilişi maskeleyerek adına hayattaki çoğu şeyi kurgular kadın:

Anı defterine
BİR EV
BİR CADDE
BİR BULUT
BİR YEŞİL ŞAPKALI ADAM ÇİZİYORUM.³⁹

³⁷ a. g. e., s. 21.

³⁸ Perdenin bir açık bir kapalı olması, bir yandan ölümü çağırıp diğer yandan yaşamı haber vermesi; semiyotik dönemdeki ölüm tehdidi ve besleyici olma özelliklerini karşılaştırmaktadır. Kristeva'nın dediği gibi insan türünü yaratan ve şekillendiren mekânla özdeşdir kadın. Ama o mekân, pencereleriyle ölümü anımsatmakta, perdeleriyle bu düşünceyi engellemektedir.

³⁹ a. g. e., s. 21.

Anı defterine yazı yazmaz anlatıcı, çizer. Yazı yazılması gereken yere çizim yapar. Öyküde ise bu çizimi büyük harfler kullanarak, çizdiği nesnelerin adlarını art arda sıralayarak yapar. Görselliğe yaklaşır. Diğer yandan yaptığı çizimi anlatırken cümle yine kırılmıştır. Bunun nedeni öykünün genelinde değinilen şiirsellik ve dil kırılmalarından bir noktada farklıdır. Kadın bir evi olsun, bulutların altında, caddelerde sevdiği adamla dolaşabilsin istiyordur. Ama bu içine tıklmış olduğu mekânda mümkün değildir, bu mekân sadece onun yalnızlığıdır. Bu bağlamda hayallerini gerçeklik düzlemine oturtamaz, onu toplumda yaşayabileceği bir gerçekliğe dönüştüremez.(çünkü adam çekip gitmiştir). Mekânın içinde toplumda yaşayabileceği bir birliktelikten uzak olduğu için, bu isteğini toplumun dili ile de ifade edemez (belki de adamla evli değildir). Öyküde toplumun gerçeğine uymayan içeriği toplumun dili de taşıyamaz, o halde dil kırılmalıdır. Öyle de olur.

Ardından anlatıcı adamın gidişini hatırlar. Bu satırlar ise tirelerle bölünmüştür. Anlatıcı bu gerçekliği, bu kopuşu dil düzeyinden söz düzeyine geçirmekte zorlanmaktadır. Bu gerçekliğin sözcükleri, tirelerle ayıran dehşeti bir intihar sahnesini de beraberinde getirir. İntihar eden kimdir, ev hangi evdir bilinmez. Görülen büyük harflerle yazılmış dizelerdir:

EVE BAKIYORUM
İŞTE O EV BU EV DİYORUM
ODA BU ODA
KADININ KENDİNİ ASTIĞI EV BU EV
SANDALYE BU SANDALYE
MASA BU MASA
CADDE BU CADDE
BU ÇOCUKLAR
O ÇOCUKLAR⁴⁰

⁴⁰ a. g. e., s. 21-22.

Adamın anlatıcıyı terk edişinin çağırıldığı dehşet, ölüm düşüncesiyle beraber belki bir intiharı anımsatmakta, belki kendi kurguladığı ölümlerden birini canlandırmakta, ama sonuçta dilin yapısını tehdit ederek zamanla oynamakta, “semiotic”e ait uzamı mekânın içindeki ölüm kurgusu ile hem dil bağlamında hem de içerikte canlandırmaktadır.

Anlatıcı, sonunda adamın adam, bulutun bulut, caddenin cadde, evin ev olmadığını algılar. Çizdiği tüm resimleri siler. Toplumsal düzenin içinde kendine bir yer olmadığını bir kez daha anlar. Bu anda intihar etmeye çalışan kadın tekrar ortaya çıkar. “Yardım et “⁴¹ der. Anlatıcı “Bazı hareketleri yapmasını biliyorum”⁴² der. Bir el hareketi ile kadının aşağıya atlamasını sağlayabilecektir. “NE YAPSAM?”⁴³ diye sorar kendi kendine; “ELİMİ BİR YERE SAKLASAM”⁴⁴ diye düşünür. Eliyle yapacağı hareket intihar etmek isteyen kadının aşağı atlaması, diğer bir deyişle kendinin ölmesi demektir. Anlatıcının içindeki ölüm isteği ve bu istekten kaçmaya çalışma öykünün son satırlarına tümüyle hâkimdir:

NE YAPSAM ŞİMDİ?
Tuzluğu dışarıdan alıp getirsem mi?
Sofra kurulmayacak, bir işe yaramayacak olduktan sonra?
Getirmesem de olur
Belki de olmaz
Bilmiyorum
Yeni yeni belliyorum bazı düşünöleri
Evin içini koca bir leke gibi kaplıyorum
Galatasaraydan Tünele otobüsler geçiyor
Çiçek pasajından mor kordelâlı yaşantılar çıkıyor-
Ölüm gülleri
Beyaz zambaklar⁴⁵

⁴¹ a. g. e., s. 22.

⁴² a. g. e., s. 22.

⁴³ a. g. e., s. 22.

⁴⁴ a. g. e., s. 22.

⁴⁵ a. g. e., s. 23.

Bu dizelerde yaşamakla ölmek arasındaki anlatıcı, evin içine kara bir leke gibi yayılır en sonunda; annesel (semiotic) dönemdeki ölüm dürtüsünün ta kendisi olmuştur. Evin içinde kendine toplumun yüklediği görevleri bile yapamamaktadır, çünkü önüne sofraya kuracak bir insan bile yoktur. Ardından dış dünyayı izler. Mor kurdeleli yaşantılara takılır gözleri. Mor ölümün rengidir. Kalabalığı fark eder sonra. “YEŞİL ŞAPKALI ADAM ARALARINDA”⁴⁶dır:

Şapkasını çıkarıp çıkarıp sallıyor
Sen de gelsene diyor
Yarı belime kadar karanlığa sarkıyorum, gürültüyle düşüp parçalanmaya
başlıyorum.⁴⁷

Anlatıcıyı terk edip giden yeşil şapkalı adam, onu dışarıya, kamusal alana, topluma çağırır; onu toplumun içinde yer edinebileceği tek alandan evinden ayırır; sonuç malumdur. Kadın ölür. Fakat bu ölüm bir anda olmaz, daha yeni başlamıştır parçalanma...

YANIK SARAYLAR

Sevim Burak’ın *Yanık Saraylar* öykü kitabına adını veren bu öykü, çeşitli okumalara açık bir yapı göstermektedir. Bir yandan kadının toplum içinde var oluş sürecini irdeleyen öykü, diğer yandan değişen kültürel düzen içinde kaybolan insanların durumlarını gözler önüne sermektedir.

Öykünün başkışisi, Burak’ın ablasının İstanbul Ticaret Odası’ndan arkadaşı olan Nebahat Hanım’dır. Nebahat Hanım, Burak’ın öykülerini daktilo ile temize çeker,

⁴⁶ a. g. e., s. 23.

⁴⁷ a. g. e., s. 23.

bu anlamda yazarın öykülerinin montaj aşamasında etkin olarak rol alır.⁴⁸ Burak, Nebahat Hanım'ı gerçekliğinden kopararak kendi öykü dilinin içinde yeniden biçimlendirir.

“Yanık Saraylar” Burak'ın hemen hemen her öyküsünde olduğu gibi gizemli bir girişle başlar. Bu giriş içerik anlamında da toplumsal düzene girişle özdeşir:

DEMİR KAPIDAN GİRDİLER
YEŞİLKÖY
YOL
KADIN
Uğraş düzeninin koridorlarından geçtiler
Artlarsıra yürüdü
Odalar
Pencereler
Birbirlerini arayıp buldular
tüm ayrıntılarıyla...
Kapılar
Anahtarlar
Kilitler
Yerine takıldı
kuruldu
Çalışma Yüzeyi.⁴⁹

Öykünün başlangıcındaki bu şiirsellik, hem hareketi yani girme eylemini görsel kılmakta hem de kadın öznenin bir düzen içine girişini vurgulamaktadır. Öyküleri incelerken sürekli üzerinde durduğumuz “toplumsal düzen” kavramı Burak'ın bu öyküsünde bizzat kendini göstermekte ve “uğraş düzeni” olarak ifade edilmektedir. Kadın olan öykü kişisi, ait olamayacağı bir düzenin içine girmektedir; fakat bu girişi herhangi bir insanın düzene özne olarak bireysel dâhil oluşuna benzememektedir. Çünkü uğraş düzeninin içine kadınla beraber “Yeşilköy” ve “yol” da girmektedir. Bu durum öykü kişinin tam anlamıyla nesnelere ayrılmadığı, onlarla bir bütün olduğu gerçeğini de gözler önüne

⁴⁸ Nilüfer Güngörmüş, *A'dan Z'ye Sevim Burak* (İstanbul: YKY, 2003), s. 15.

⁴⁹ Burak, a. g. e., s. 25.

sermektedir. Kadınla beraber üzerinden geçtiği yol ve ait olduğu semt de uğraş düzenin demir kapısından içeri girmektedir. Özne ile nesnenin bu ayrılmaz bütünlüğü Kristeva'nın ve çoğu psikanalistin vurguladığı simgesel öncesi "semiotic" (göstergesel) dönemi anımsatmaktadır. Özne ile nesne ayrılmamıştır. Bu ayrılma "Ayna Evresi" ile başlayacaktır. Bu ayrılmamışlık hali "uğraş düzeni"ne giren Yeşilköy, yol ve kadının ardı sıra yürüyen "odalar ve pencereler"de de görülmektedir. Kadının bu ayrılmamışlıkla girdiği uğraş düzeni; kapıları, anahtarları ve kilitleriyle yapılanmasını tamamlar. Kadın ait olmadığı düzenin içine girmiş, düzen kapıları, anahtarları ve kilitleriyle kadını içine hapsedmiştir. Sınırlandırılmışlığı içinde kadın, kurulan "çalışma yüzeyi"ndedir artık. Bu noktada ilginç olan, yazarın "çalışma sahası" ya da "çalışma düzeni" ifadesini kullanmayıp "çalışma yüzeyi" ifadesini tercih etmesidir. Hâlâ "semiotic (annesel) dönem" in etkilerini üzerinde taşıyan öykü kişisi, toplumsal düzenin çalışma alanını "yüzey" olarak algılamaktadır. Bu da söz konusu dönemde hâkim olan bedensel dürtüleri hatırlatmaktadır. "Semiotic dönem" de çocuk, vücudunun yüzeyinde yer alan cinsel bölgeler, delikler ve organların merkezinde olan bir dürtü sistemi içindedir. Bu dürtü sistemi Kristeva'nın deyişiyle, "anlamlamanın, bedenselin ve libidonal malzemenin 'hammaddesidir'. Bu çocuksu dürtüler belirsizlik taşıyıcılar da pek çok amacın, kaynağın ve hedefin yaşama geçirilmesinde işe yarayabilecek türdendir."⁵⁰ Diğer bir deyişle, öykünün daha girişindeki birtakım ayrıntılar, bize öykü kişinin "semiotic dönem" in özellikleriyle toplumsal düzene girdiğini ve düzeni yine bu dönemin dürtüleriyle algıladığını göstermektedir ki bu toplumsal düzenin kurallı dil yapısının hareketli cümle kırılmalarında da kendini belli etmektedir. Uğraş düzeninin koridorlarından

⁵⁰ Sarup, a. g. e., s. 180.

geçmek, kurallı bir cümle yapısı ile verilirken, özne ve nesnenin ayrılmazlığı cümlelerin kırılması ile verilmektedir. Bu noktada “semiotic dönem”i sadece içerikte değil dilde de görmek mümkündür. “Semiotic”in şiirsellikte ortaya çıkan varlığı, isyankâr ve yıkıcı yanını ise düzeni kuran parçaları(kapı, anahtar, kilit) ayrı ayrı ifade eden, onları ayırarak düzeni bir anlamda parçalayan ve reddeden ifadede ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında, yazar öykünün bu giriş kısmında sadece şiir yapısını kullanmamış; Yeşilköy, yol ve kadının düzene girişini büyük harflerle yazarak, düzene giren öykü kişinin nesnelere ayrılmazlığını daha öykünün başında vurgulamıştır.

Öyküdeki bu girişin ardından “küçük kasalı odadan girip büyük kasalı oda”dan çıkan Yeşilköy, yol ve kadın⁵¹ evrak kâtipleri ve süslü bir kalabalıkla karşılaşır:

Hassas, evrak kâtipleri
Süslü kalabalık
aynalı koridorların içinden geçtiler
Çoğalarak yürüdüler.
ZENGİN
ASİL
KİBARIZ dediler.⁵²

Bu süslü kalabalık, “Ayna Evresi”nden geçerek kendini tanımlayıp, simgesel düzenin içinde yerini alan kalabalıktır. Bu kalabalığın aynalı koridorlardan geçtikten sonra çoğalarak yürümesi “Ayna Evresi”nde çocuğun ayna içinde gördüğü gösterenlerin çokluğuna ve bolluğuna işaret etmekte, ardından bu kalabalığın zengin, asil ve kibarız diyerek kendini tanımlaması ve bunu dile getirmesi(dile girmesi) onların toplum içinde yerlerini almalarına işaret

⁵¹ Bu noktada Franz Kafka'nın *Şato* adlı romanındaki ayrıntının kullanıldığını vurgulamakta yarar var. Sevim Burak “Kafka benim Tanrım” diyerek onun metinlerinin kendi öykülerinde ne kadar etkili olduğunu dile getirmiştir. [bk. Nilüfer Güngörmüş, *A'dan Z'ye Sevim Burak* (İstanbul: YKY, 2003), s. 47]

⁵² Burak, a. g. e., s. 26.

etmektedir. Yazarın “zengin, asil ve kibarız” kısmını büyük harflerle yazması ve aynı zamanda kırılmış bir cümle yapısı kullanması, onların kendilerini bu şekilde tanımlamalarının ne kadar ironik olduğunu vurgulamak içindir. Toplum içinde önemlidirler, ama yazar için ya da öykü kişisi kadın için bütünlüklü bir yapıları yoktur. Kendini tanımlama evresinden uzak olan, hala “semiotic dönem”in bütünlüklü yapısını barındıran öykü kişisi için onların asilliği ve kibarlığı dil içinde bütünlüklü tanımlanamaz, anlamlı değildir. Öykü kişisi bu sıfatları düzene ait olduğu için anlamlandıramaz. Diğer taraftan yazar, bu adlandırmaların eğretiliğini ve kırılabilirliğini vurgulamak için böyle bir kırılmaya başvurmuş, bu kırılma içinde büyük harf kullanarak asilliğin parodisini yapmıştır. Başka bir deyişle bu üç satırın iki yönlü bir işlevi olduğu söylenebilir.

Öykünün bu bölümün ardından gelen satırlarında “Genelmüdür” yanındaki memur kalabalığını alıp daha ilerilere götürür. Genelmüdür sözcüğünün bitişik ve büyük harfle başlaması anlamlıdır. Memur topluluğunu koordine eden, bir araya getiren genelmüdür ve memurlar için özel olduğundan unvanı büyük harfle başlar. “Genelmüdür” memur kalabalığını ilerilere götürdükten sonra

KADIN
YEŞİLKÖY
TREN⁵³

çıkarak karşımıza. Öykü kişisi kadın bir yandan uğraş düzenine girerken diğer yandan kendi geçmişine döner. Bu noktada, tren sözcüğünün kullanılması anlamlıdır. Çünkü ortada geçmişe doğru bir yolculuk vardır. Kendi geçmişinde hatırladığı ayrıntılar da toplumsal düzene ait ayrıntılardır:

⁵³ a. g. e., s. 26.

Uğraş düzenine girdiler.
Çekirge'de bir hamam
Eğridir çarşısında bir sıra dükkân
Hazreti Yûşa tepesi⁵⁴

Hamam, sıra dükkânlar ve bir evliyanın türbesinin bulunduğu tepe, toplumsal alanlardır. Temizlenme, ticaret ve din ile ilgili bu ayrıntılar eksiltili cümleler halinde dize yapısıyla verilmiştir, cümlelerde kırılma söz konusu değildir. Sanki öykü kişisi uğraş düzeni içindeyken geçmişini düzenin ona verdiği dille tanımlamaya çalışmakta, büyük kırılmalara gitmeden cümle yapısı korunmaya çalışılmaktadır. Ama ortada yargıyı ve kararı bildiren “yüklem” yoktur ve cümleler kırılmasa da yine alt alta dizeler halinde sıralanmışlardır. Geçmişe dair bu anımsamanın ardından kibar akrabalarından bahsedilir. Onların da yola çıkmış oldukları vurgulanır. Onlar da aynı evrak kâtipleri gibi aynalara bakarlar. Burada yine cümle kırılmaları ve hareketli dize yapısı ile karşılaşırız:

KİBAR AKRABALAR DA YOLA ÇIKMIŞLARDIR.
Dudaklarında bir küçümseme
et beni
iri bir
kıl
Aynalara bakmışlardır.⁵⁵

Burada dikkat çekici olan, kibar akrabaların büyük harflerle ve kurallı bir cümle yapısıyla yola çıktıklarından bahsedilirken, aynaya bakan aynı akrabaların et benleri ve kıllarıyla ön plana çıktıklarında cümlenin kırılmasıdır. Toplum içindeki konumları belli, adlandırılmaları net olan bu akrabaların, öykü kişisi tarafından anımsanan yanları et benleri ve bu benler üzerindeki kıllarıdır. Bu noktada hem kibar akrabaların ince bir ironi ile parodisi yapılmakta, hem de öykü kişinin algısındaki parçalı yapı vurgulanmaktadır. Ayna evresinde etrafındaki kişileri

⁵⁴ a. g. e., s. 26.

⁵⁵ a. g. e., s. 26.

algılamaya ve nesneyi kendinden ayırmaya çalışan öykü kişisi, bu akrabaları sadece et benleri ve kıllarıyla algılamaktadır. Bu bölümün ardından gelen ve birçok nesneyi art arda sıralayan dizeler, öykü kişinin ayna evresindeki algısını gözler önüne sermektedir:

MAYIS GÜNÜ
NİLÜFER
ŞEBBOY
TEVFİK BEYİN ZEVCESİ
UZUN KİRPİKLİ KİRAZ HANIM
YÜZÜK YUTAN MUSLUK
TEVFİK BEY⁵⁶

Nesnelerin art arda sıralanışı, ayna evresinde öykü kişinin ciddi bir problemle karşılaştığını göstermektedir. Bu dizelerde art arda nesne sıralaması fetişist bir yapı arz etmektedir. Simgesel düzeni reddeden özne, dilin olduğu ayna evresini ve kastrasyonu içeren “thetic”i nesnenin ya da partnerin alanı olarak hayal edebilmektedir. Bu mekanizma annenin kastrasyonunu reddeden bir mekanizmadır ve daha gerideki bir probleme gitmektedir. Bu problem “semiotic” hareketle yatırım yapılmış vücut organlarının aynadaki ego imajından ayrılamama problemi. “Thetic” bu durumda kendini simgesel düzene oturtamaz ve kendini vücudu çevreleyen nesnelere yerleştirir.⁵⁷ Bu noktada, öykü kişisi de bu evreyi geçememiş, hatta evrede tıkanıp kalmışlığı ve annesel dönemin üzerindeki etkisi ile geçmişe ait ayrıntıları nesnelere hatırlamakta ve dil fetişist bir yapı arz ederken, dizeler halinde biçimlenmektedir.

Bu bölümde dikkate değer bir diğer ayrıntı da büyük harf kullanımınıdır. Büyük harfler öykü kişisi için toplum içindeki konumu belirlenmiş nesnelere için

⁵⁶ a. g. e., s. 26.

⁵⁷ Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, *Kristeva Reader*. der. Toril Moi, Newyork: Columbia University Press, 1986, s. 114.

kullanılırken (önceki örnekte görüldüğü gibi), geçmişinde önemli olan nesnelere için de kullanılmaktadır. Bahar mevsimi, çiçek adları büyük harflerle yazılmaktadır. Fakat öykü kişisine acı veren geçmiş ayrıntıları küçük harflerle sıralanmaktadır:

Yanık Saraylar
Alçak kollu şamdanlar
Kahve fincanı⁵⁸

Öykünün bu geçmişe dönük yanı öykü kişinin uğraş düzeni içine girmiş olduğunu anımsamasıyla son bulur. Ama bu son bulmadan hemen önce, bir önceki alıntıda belirtildiği gibi, Yanık Saraylar'dan, kahve fincanından bahsedilir. Öykü içinde şimdiye kadar değinilmeyen bu ayrıntılar, öyküye öykü kişinin anılarında beliren bir kilit karakterin de dâhil olmasıyla merak uyandırıcı bir atmosfer getirirler:

UZUN
AĞIR
BİRGÜN
MAYIS GÜNÜ
NERKİSLER
FULYA TEYZE
NE YAPACAKTI?
YEŞİLKÖY
YOL
KADIN
MAYIS
GÜNÜ⁵⁹

Mayıs günü, Yanık Saraylar, kahve fincanı ve Fulya Teyze ile ilgili bir olay gerçekleşmiştir. Ama biz bu durumu öykünün sonuna kadar öğrenemeyiz.

Öykü kişisi geçmişteki bu kısa gezintisinin ardından, masasının başına oturur, çantasında belgeleri ve tapu senedi vardır. İşe başlamadan evvel kendini düşünür:

⁵⁸ Burak, a. g. e., s. 26.

⁵⁹ a. g. e., s. 27.

<< SEVGİLİ KENDİM>>
yazdı
Dudaklarında acı bir Gülümseme
Uğraş düzeninin aynalarında kendine baktı
Gerçekten O,
KENDİSİ...
Hiç değişmemiş
YİRMİ YILIN DAKTİLOSU
İstemli insanların soyundan
Karanlıkta kalmış kadın yüzü
Boyasız
Sevisiz
Ölümsüz⁶⁰

Burada öykü kişinin kendine yönelik sevgisiyle beraber narsistik yanını, aynı zamanda toplumsal düzende bu narsistik yandan hareketle kendini tanımlama çabasını görürüz. O “KENDİSİ”⁶¹ dir, “YİRMİ YILIN DAKTİLOSU”⁶²dur. Önemlidir ve düzende bir yeri vardır; fakat diğer yandan istemli insanların soyundan gelen bu kadın boyasız, sevgisiz ve ölümsüz yüzüyle karanlıktadır. Toplum içinde istenilen kadın görünümüne sahip değildir, makyajsızdır yani maskesizdir; bu nedenle erkeklerden sevgi görmez; ama aynı zamanda ölümsüzdür, çünkü toplumun ona yüklediği sosyal cinsiyeti edinmemiştir ve hala annesel dönemin cinsiyetsizliğini üzerinde barındırmaktadır. Bu da o dönemdeki ölümsüzlüğü, sonsuzluğu ona vermektedir. Öykü kişinin kendini tanımlamaya, topluma oturtmaya çalıştığı bu bölümde dizelerdeki kırılma “semiotic”in etkisini gösterir. Son üç dizedeki hareketlenme için ise bu dizelerdeki içeriğin annesel dönemin baskınlığını vurguladığını düşünürsek “semiotic” akışın dilin yapısını kırarak dili daha kuvvetli sarstığı yorumunu getirebiliriz.

Öykü kişisi, kendini toplumsal yapı içinde bu şekilde tanımlamaya çalıştıktan sonra, kendini farklı bir biçimde tanımlama yoluna gider:

⁶⁰ a. g. e., s. 27.

⁶¹ a. g. e., s. 27.

⁶² a. g. e., s. 27.

<<EVLÂDIM BEN>> diye kendisini düşündü

bir dakika için
Her şeyden
Uğraş düzeninden
ayrıldı
Kocaman dili ağzından kavis çizerekten çıktı
havada dolaştı
titredi
ESKİ HİKÂYELERİ anlattı
Eski aileleri
Soylu kişileri⁶³

Öykü kişisi kendini evlat olarak tanımladığı noktada çocukluk evresine girmekte ve toplumsal düzenin tüm ayrıntılarından sıyrılarak başka bir boyuta geçmektedir. Bu noktada, dili bedeninden ayrılmakta ve eski hikâyeleri anlatmaktadır. Dilin bedenden ayrılması “Ayna Evresi”ndeki parçalı vücut yapısını hatırlatmakla beraber, aynı zamanda dâhil olduğu başka bir kültürü de dile getirmektedir. Eski hikâyeleri ve soylu aileleri dile getiren dil, başka bir kültüre aittir. O nedenle Cumhuriyet döneminde bir dairede daktilo olan öykü kişinin bedeniyle beraber hareket edemez, çünkü anlattığı büyük ihtimalle Osmanlı kültürüne ait hikâyelerdir. Ortadan kaldırılmış bir kültürün üzerine kurulan yeni düzende eski reddedilmektedir. Oysa öykü kişisi o kültürün evladıdır. Söz konusu düzen içinde eskinin anlatılması bir tür isyandır. Bu isyan öykünün diline de etki eder, dil kırılır. Yeni dil içerisinde eskinin dile gelişi kırılmalarla ifade edilir.

Öykü kişisi eski hikâyeleri anlatmaya başladıktan sonra kendi geçmişine gider. İçinde yaşadığı sarayın yanışını, hem Cumhuriyet’in ilk dönemlerine ait ayrıntılarla hem de kendine ait anılarla anlatmaya çalışır. Bu hikâye ediş bir düşünme eylemi olarak verilir okura, kurallı bir cümlenin nesnelere arasına konmuş tirelerle dile getirilir. Oturmamışlık, iki ayrı düzenin, kültürün, şimdinin

⁶³ a. g. e., s. 28.

ve dünün kaynaşamamışlığı bu biçimde dile getirilir. Bunun yanında öykü kişisi kadının toplumda yer edinme anındaki kadına ait bunalımlar da düzenle uyuşmamaktadır ve doğal olarak tireler bu bölümlerde de hâkimdir:

Yıllar önce yaptığı neşeli bir sıçrama hareketiyle açılan çocukluk elbisesinin eteklerinden başlayarak- bahçeyi- çiçek isimlerini- Fulya teyzeyi- Balkon- Balkonun beyaz yüzünde kımlıdayan gölgeleri-hatıra defterinde altın harflerle yazılı ünvanları- Türk Yılmaz şarkısını-Kazım Karabekir'in kırmızı bayraklı siyah bir arabayla Saraya geldiği yanağını okşadığı günü- Büyük kumandanların bazı sözlerini- Ali Yâver Paşa'nın iki kız evladına yazdığı: İşte hayat işte Emel Vatan için sağlam Temel şiirini- Cenaze törenlerini- Cenaze törenlerinden sonra çıkarılan Japonişi mendilleri- gözyaşlarını- bağrıışmaları- beyaz balkonun aşağı doğru sarkmasını- yanıyoruz seslerini- Saray yanıyor seslerini- Su sesini- Alevlerin sesini- çatırtıların çöküşlerin sesini ve sessizliğini... Kişileri yangında ölen koca bir ailenin saltanatın debdebenin yıkılışından sonra- tek başına kalışını- kendi ismiyle yaşama katıldığı gün SİMSİYAH DAKTİLO ÖNLÜĞÜNÜ üstüne giydiği dakikayı- aynalardaki hüznü görüntüsünü- sanki derinlere gömülü anıları belirtiyormuş gibi acı gülümsemesini- Ona ESRARLI bir güzellik veren BAKİRE BİR KIZ OLUŞUNU- ŞEREFİNİ- NAMUSUNU yitirmeden yaşamasının kendi kendisinin ve başkalarının üzerinde bıraktığı ESRARLI HAYRANLIĞI- ESRARLI HAYATINI- düşündü.⁶⁴

Görüldüğü gibi, Cumhuriyet'in ilk dönemine ait ayrıntılar ve bu çerçevede geliştirilen Türklük ideolojisi şiirlerle hatırlanmaktadır öykü kişisi tarafından. Cumhuriyet ve Türklük ile ilgili ayrıntıların hemen ardından öykü kişinin cenazeleri ve yaşadıkları sarayın yandığını hatırlaması manidardır. Kurulan sistem Osmanlı'ya ait her ayrıntıyı yakıp kül etmiştir. Öykü kişisi, hemen ardından bu sistemin içinde yer edinmesini siyah daktilo önlüğünü giyişiyile aktarmaktadır. Yeni sistemde yer edinen kadın o sistemin kodlarına da uygundur. Namuslu ve şerefli. Bunun yanında namuslu oluşu ona bir esrar katmaktadır. Öykü kişinin kendisiyle ilgili olarak hatırladığı bu ayrıntıların hepsi toplumda kadının yer edinmesi ile ilgilidir ve hepsi büyük harflerle yazılmıştır. Kadın söz konusu olduğunda cumhuriyetin ilk dönemlerinde iki ana unsur önemlidir. Birincisi

⁶⁴ a. g. e., s. 28 – 29.

kadının toplumda yer alışı ve çalışması ikincisi ise namuslu ve şerefli oluşu. Milliyetçi ideolojinin kadın tanımında kadının namusu bilindiği gibi ön plandadır. Öykü kişisi yeni düzende yer edinmiştir ve namusludur; üstelik bakiredir. Bakire oluşu ona bir esrar katmaktadır. Bu duruma hem kendisi hem de başkaları hayrandır. Diğer bir deyişle toplumun- burada hem eski kültür hem de yeni düzen- ona dayattığı ideal kimliği o da içselleştirmiştir.

Geçmişe dönük bu bakışın ardından öykü kişisi makinesinin başına oturur bu esnada tüccarlar gelmeye başlarlar. Çocukluğunun tüccarlarıdır gelenler. Mevsim ise bahardır. Gelen tüccarlar arasında << BARON BAHAR>>ı görür ve çığlık atar. Bu eski bir çığlıktır. Muhtemelen Baron Bahar öykü kişisinin eski aşkıdır. Hayalindeki erkektir ve idealidir. Öykü kişisi Baron Bahar' a onu sevdiğini söyler. Baron Bahar da ona bazı gerçekleri söyleyeceğini belirtir. Kadın daktilonun başına geçer ve Baron Bahar'ın söylediklerini yazmaya başlar:

Konşimento
Manifesto
Çimento
Demir aksanı
Baron Bahar'ın anlattığı şeyler
Tam bir hayat boyu sürdü
DÜZ
UZUN
İNCE⁶⁵

Baron Bahar'ın öykü kişisinin aşkına karşılık vermek yerine erkek dünyasının ayrıntılarını anlatmaktadır hep. Kadın bu dünyayı özümseyemediğinden, dil kuralları çerçevesinde de yazamaz ona ait olan ayrıntıları. Bu bölümde âşık olduğu adamdan alabildiği tek cevap erkek dünyasına ait katı gerçekliklerdir, bunlar da kadının dili içinde kurallı bir biçimde yer alamazlar, çünkü ona

⁶⁵ a. g. e., s. 31.

yabancıldrlar ve dize yapısı içinde ifade edilirler. Bu katı gerçeklikle karşılaşan kadının kolu sinirlerinin uşumesi nedeniyle omuz kemiğinden aşağı sarkar. Bu noktada Baron Bahar sessizliğın sesini dinlemeğeye koyulur ve her şeyi anlar:

SESSİZLİK
DÜZ
UZUN
İNCEYDİ⁶⁶

Baron Bahar'ın öykü kişisine anlattığı katı gerçeklikler aşka dair olan tüm sesleri susturmaktadır. Bu nedenle, aynı zamanda kadın tarafından da algılanamayan bu gerçeklikler onun için bir sessizlik olarak algılanmaktadır. Hemen ardından Baron Bahar'ın sessizlik için aynı yorumu getirmesi, kadının ona olan aşkını anladığını belirtmekte ama bu aşkın onun için bir anlamı olmadığını da ifade etmektedir. Diğery bir deyişle, Baron Bahar'ın erkek dünyasına ait sözcükler nasıl kadın için bir sessizlikse ve anlaşılamiyorsa; kadının Baron Bahar'a duyduğu aşk da Baron Bahar için bir sessizliktir. Onun tarafından anlaşılması mümkün değıildir, aşk erkeğey yabancıdır. İki cins arasındaki toplumsal düzendeki bu yabancılık durumu kırılmış bir dil yapısı ile verilir. Yabancılık toplumsal düzen içinde konumlandığından, sözcükler büyük harf ile yazılır.

Öykü kişisinin kolunun yerinden çıkması üzerine Baron Bahar kadının kolu için yaşadığını kendisinin ise paltosu için yaşadığını düşünür. Ardından ekler: “Fakat bir HİÇ için yaşanır mı?”⁶⁷ Kadının kolu ve erkeğın paltosu onların toplumsal düzen içindeki yerlerini belirleyen ve belirten unsurlardır. Baron Bahar bu unsurları bir an için bir “hiç” olarak düşünür. Bu noktada kadınla aralarında bir yakınlaşma başlar. Baron Bahar ağlar, kadın eski bir alışkanlıkla ağlamaz.

⁶⁶ a. g. e., s. 31 - 32.

⁶⁷ a. g. e., s. 32.

Çantasından geçmişini, kendine ait olan her şeyi çıkarır. Çıkardığı şeyler bir bütünlük arz etmez. Bu nedenle çıkan nesnelere arasına tireler koymuştur yazar. Tüm bu nesnelere bütünlüğünü metin bitince elde edeceğinden parçalıdır. Bunun yanında eskiye ve eski düzene ait olduklarından şimdinin ve yeni düzenin içinde bütünlüklü bir yapı arz edememektedirler: “Çantasından KENDİ DERTLERİNİ - Sarayı - Tapu senedini - Kahve fincanını ve akraba fotoğraflarını çıkardı.”⁶⁸ Baron Bahar, fotoğraflara bakar, fakat onları algılayamaz. Yabancıdır sanki fotoğraftaki mekânlara. O eski kültürü çoktan bırakmıştır. Oradan ayrılmış çok olduğunu düşünür. Bu noktada kadın Baron Bahar’ın aklından geçenlere sinirlenir. Anıların kendisinin anıları olduğunu, onları çocuk gibi yetiştirip büyüttüğünü, yaşamdan feragat ederek bu anıları muhafaza ettiğini dile getirir:

(...)
YAŞAMADIM
EVLENMEDİM
GENÇ YAŞIMDA DUL KALDIM
KENDİ YAĞIMLA KAVRULDUM
YEŞİLKÖY YANGINLARINDA YANDIM
ANA TARAFINDAN ERMENİ KUMANDANI ANTRİK’E
BABA TARAFIMDAN HİDİVLİ İSMAİL HAKKI BEYE DAYANIRIM, dedi⁶⁹

Bu cümlelerden de anlaşıldığı gibi, Baron Bahar’la kadın arasında geçmişte bir ilişki olmuştur. Genç yaşında dul kalan öykü kişisi daha bu travmayı atlattıktan sonra ait olduğu kültür ve düzen de yeni bir düzen tarafından yakılmıştır. Öykü kişisinin düzene ve erkeğe olan bu isyanı olayların önemini vurgulanması ya da isyanını haykırışının duyulması açısından büyük harflerle yazılırken, cümleler alt alta getirilmiş ve şiirsel yapıyla başkaldırı dillendirilmiştir.

⁶⁸ a. g. e., s. 32.

⁶⁹ a. g. e., s. 33.

Anılarını muhafaza etmeye çalışan öykü kişisi karşısında Baron Bahar da çocukluk anılarının ne olduğunu bildiğini iddia eder.

Bizim de şarkılarımız vardı.
Biz de biliriz..
Bıraksalar.. der⁷⁰

Baron Bahar da eski kültürü bilmekte, özlemektedir. Ama yeni düzen ona o kadar etki etmiştir ki, onun kalıpsal yapısından kurtulup geçmişine dönememektedir.

Öykü kişisi ardından Baron Bahar'a geçmişe ait fotoğraflar göstermeye devam eder. On yaşının anılarından bahseder. Çocukluğundaki tüm nesnelere tirelerle art arda sıralar. On yaşın anılarını anlattığı bu bölümde o dönemki hayallerini de vurgular. Bu yaşta kuracağı yuvanın büyüklüğünü düşünür. Sol elinde bir gül tutmakta ve sağ avucunun içinde boynundan kopan madalyonunu sıkmaktadır. Ellerini sekiz kez yıkamıştır. Bunun yanında, oyuncakları aklına gelir. Lekesiz ve temiz olan bu oyuncaklara el sürülmemiştir. Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere, öykü kişisi çocukken büyük ihtimalle tecavüze uğramıştır. Evlilikle ilgili nikah şekeri, ortası delik düğün paralarını bohçalarda sakladığından sonra şöyle der:

AİLE KUTSAL BİR SIRDIR
SİZE BUNLARDAN BAHSEDECEK DEĞİLİM
BAZI SİRLER AİLENİN KUTSALLIĞINI ARTTIRIR⁷¹

Anlaşıldığı üzere, öykü kişinin tecavüze uğradığı saklanmıştır. Çünkü aile kutsal bir sırdır. Bu o kadar kuvvetli ve kutsal bir sırdır ki öykü kişisi bile bakire olduğuna inanmıştır. Öykünün önceki bölümlerinde karşılaştığımız gibi dokunulmamış olduğu için esrarlı olduğunu düşünmektedir. Öykü kişinin bu yalana inanması ailedeki kutsal sırrın saklanmasını olanaklı kılmıştır. Büyük

⁷⁰ a. g. e., s. 35.

⁷¹ a. g. e., s. 35.

ihtimalle bu tecavüz aile içinden biri tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu noktada dikkat çekici olan ailenin kutsallığını, aile içi sırların konuşulmamasını vurgulayan cümlelerin kurallara uygun yazılması, yani cümlede bir kırılmanın meydana gelmemesidir. Çünkü söylem toplumsal düzene ait bir söylemdir. Ama diğer yandan, cümleler alt alta dize yapısı ile sıralanmış ve şiirsel bir ses de elde edilmiştir. Böylece, içerikteki toplumsal söylemin, dildeki şiirsel karşı çıkışla altı oyulmuştur.

Öyküde aileye ait sır, söylenip de söylenmedikten hemen sonra Fulya teyze karşımıza yine çıkar. Kadın kendini odaya kilitlemiştir. Öykü kişisi onun aklına kötü bir düşünce saplanmış olmasından korkar. Üzülüp canına kıymasından endişelenir. (Bu durumun tecavüz olayıyla bağlantılı olması fazlasıyla mümkündür. Fulya teyzenin aşığı olan Fransız bir öğretmen vardır. Aileden biri gibi olan bu öğretmenin öykü kişisine tecavüz etmiş olması olasıdır.)Ve ona anahtar deliğinden seslenir. “Beni hatırladın mı?” diye sorar. Fulya teyze de onu hatırladığını, kendisini yakut bir sandık içinde bulduğunu, annesi ve babası boğulduğu için onu evlat edindiğini anlatır. Bu satırlarda Tevrat’ta anlatılan Musa’nın sepet içinde denizden gelişine gönderme vardır. Fulya teyze öykü kişisinin geldiği yeri böyle özetledikten sonra ekler:

(...) Korkma. Artık sokakta kalmayacaksın; Ayrıca senden çok memnunum; Fakat, daha çok gözüme girmeye bak, kendini sevdirmeye çalış.
BEN ÖLÜNCE
BU SARAY
ANILAR
VE KAHVE FİNCANI
SANA KALACAK⁷²

⁷² a. g. e. s., 35.

Fulya teyze ve sarayı öykü kişisi için bir sığınak, bir mekândır. Kendini ait hissettiği yerdir. Öykü kişisi artık sokakta kalmayacaktır, ancak bir şartla kendisini Fulya teyzeye sevdirmesi gerekmektedir. Bu durum bizi öykünün ortalarında, öykü kişisinin kendini tanımlarkenki haline götürür. O boyasız, sevisiz ve ölümsüzdür. Sevgi görmemiştir, kendini sevdirmek için çabalamıştır. Sokakta kalmaktan onu kurtaran sarayda kalması bile kendini sevdirebilmesine bağlıdır, ardından belki saray, anılar ve kahve fincanı ona kalacaktır.

Bu noktada dikkat edilmesi gereken öykü kişisinin etnik kökenidir. Eğer Baron Bahar ile anılar üzerine konuştuğu ve kendi soyundan bahsettiği bölümü dikkate alırsak, öykü kişisi yarı Ermeni'dir. Bunu yanında Fulya Teyze'nin onu buluş öyküsünü göz önünde bulundurursak, göndermeden hareketle öykü kişisi Yahudi olmaktadır. İster Ermeni, ister Yahudi olsun, o bir azınlıktır ve en başta geldiği saraya yabancısıdır. Orada yer edinebilmesi kendini sevdirmesi ile mümkündür. Kristeva'nın belirttiği gibi, yabancı "Hiçbir yere, hiçbir zamana, hiçbir sevgiye ait değildir. Yabancı'nın mekânı hareket halindeki bir tren, uçuşta bir uçak, durma imkânını yok eden bir geçiştir"⁷³ Bu bağlamda onun kendini sevdirmeye çalışması boşuna bir çaba olacaktır. O öykünün genelinde de görüldüğü gibi yol ve trenle bütünleşmiş olarak devam eder hayatına, topluma ve yeni düzene ait olmak istediği noktalarda daime geçmişe, ait olmaya çalıştığı mekâna ve oradaki çocukluk anılarına döner. Ne tam anlamıyla oraya aittir ne de tam anlamıyla yeni düzen içindeki yerine. Bir geçiş üzerindedir daima. Geçmişten gelenler şimdisini istila eder, şimdinin verdiği rahatsızlık onu geçmişe iter. Tam anlamıyla "Ayna Evresi"ndedir. Cennetsi mutluluğu yakalamaya çalıştığı geçmişle yeni sistemin

⁷³ Julia Kristeva, "Yabancı için Tokkata ve Füg", çev. İskender Savaşır, *Defter*, no. 28, (Yaz 1996), s. 14.

düzeni arasındadır yeri. Böyle bir öykü kişisi de ancak ve ancak bir ara dille anlatılır, kimi zaman kırılan, kimi zaman kurallara uyan; ama çoğu zaman isyankâr.

Fulya teyzesi, eğer ona kendini sevdirmeyi başarırsa öykü kişisine bırakacaktır sarayı. Bir mekânı olabilecektir. O hem bir kadın hem de yabancı olduğundan en gereksinim duyduğu şeydir mekân. Bu noktada “Sedef Kakmalı Ev”in Nurperi’ sine benzemektedir. Ondan farkı yabancılık travmasını daha kuvvetli çekmesindedir. Fulya teyze, ona evin yanında bir de fincan bırakacaktır. Fincanın metin içinde bağlantılandırılabilmesi hiçbir destek yoktur. Bunun yanında, öykü kişisi öykünün sonlarına doğru fincanla ilgili bir olay daha anımsar. Öykü kişisinin âşık olduğu bu fincan, balkonda oturan Fulya teyzenin fincana hafif hafif vurmasıyla önce sesler çıkararak zarar görür, fincanın sesi öykü kişisini çağırılmaktadır:

O canlı bir varlıktı
O tılsımlı bir oyuncaktı
Çocukluk günlerimin sesiydi
Çocukluğumun en büyük hastalığıydı...⁷⁴

Öykü kişisinin üzerinde varlığı ve sesiyle bu kadar etkili olan bu fincan, cennetsi bütünlüğün sembolüdür. Burak, fincan metaforuyla Eski Ahit’teki “vazoların eğretilmesi”ne gönderme yapmaktadır. Vazolarla birlikte cennetsi bütünlük parçalanmış, Âdem ve Havva ayrı düşmüş, tarih başlamıştır.⁷⁵ Fincanın sembolize ettiği cennetsi bütünlük tehlike altına girdiği noktada öykü kişisi Fulya teyzenin anlamadığı bir dil konuşmaya başlar. Bu noktada göstergeselin de cennetsi bütünlük özelliğini hatırlamakta yarar vardır. Öykü kişisi büyük ihtimalle

⁷⁴ Burak, a. g. e., s. 39.

⁷⁵ Oğuz Demiralp, *Okuma Defteri* (İstanbul: YKY,1995), s. 209.

toplumsal düzene, simgesel alana girmek üzeredir. Dili henüz oluşma aşamasında olduğundan kimse onu anlayamamaktadır. Söylediği şeyler bir tür hecelemedir ve Osmanlıca imlanın söylenişiyile iç içedir:

FA ÜSTÜN FA
FİN ÜSTÜN FİN
CAN ÜSTÜN CAN
TOP ÜSTÜN TOP⁷⁶

Bu hecelemelerde öykü kişinin dil içine girişinin aşamaları verilmektedir. Dil henüz oluşmadığından, hecelerde ses ve ritim hâkimdir. Dize yapısı ön plandadır. Kaybedilmek üzere olan “semiotic” bütünlüğün eşiğindedir öykü kişisi. Öykünün sonunda öykü kişisi bütün çocukluk oyuncaklarına, odasına veda eder.

“Sahibinizin ufak bir işi var ölüm” der. Bu noktada yine saraya döneriz. Saray fincandan çıkan çın çın sesleriyle sallanmaya, ardından yanmaya başlar. Fulya teyze fincanı kırmış, aynı zamanda birini öldürmüştür. Öldürdüğü bu kişi kıza tecavüz etmiş olabilecek olan Fransız öğretmen olmalıdır. Bu öyküde açıkça söylenmez, ancak Fulya teyzenin elinde fincan balkonda onunla oturması, öykünün sonunda balkonun aşağıya doğru sarkması, öncesinde kendini odaya kilitlemesi, öykü kişinin onun aklına kötü şeylerin geldiğinden endişelenmesi bizi böyle bir yorum yapmaya götürmektedir. Bunun yanında öyküye ikinci bir yorum getirmek de mümkündür. Fulya teyze fincanı kırmadan evvel, öykü kişisi tüm çocukluk nesnelere veda etmiştir, ölüme gitmektedir. Bu ölüm Fulya teyzenin fincanı kırmasıyla aynı anda gerçekleşir. Cennetsi bütünlüğü ortadan kaldıran Fulya teyze, sarayın yanmasına neden olmuş, bu durum öykü kişinin sokakta kalmasına yol açmıştır. Bir kız çocuğu olan öykü kişisi, sözde toplumsal düzene dâhil olmuş, ama mekânından kopmuştur. Kadının toplum içinde ancak mekân ile yer bulabileceğini düşündüğümüzde, öykünün sonundaki cinayetin

⁷⁶ Burak, a. g. e., s. 39.

sadece öyküdeki olaylarla ilişkilendirilebilen bir cinayet değil aynı zamanda kadının, üstelik azınlık olan bir kadının toplumun içine girişinde maruz kaldığı cinayet olarak algılanması mümkündür. Öykü kişinin ruhu öldürülmüştür. Diğer yandan olaya tarihsel ve sosyolojik açıdan bakarsak cumhuriyet ile bir devir bitmiş, yeni bir devir başlamıştır. Osmanlı kültürü içinde bir biçimde yer edinebilen azınlıklar, cumhuriyetin ilk dönemleriyle birlikte ortaya çıkan Türklük düşüncesiyle içine girmeye maruz bırakıldıkları bu yeni düzene daha da yabancılaşmışlar, mekânsız kalmışlardır. Onlar için artık bütün saraylar yanmıştır. Öykü kişisi de yanmış sarayların içinde bıraktığı anılar ve ölmüş ruhuyla yeni sistemin içinde yer edinmeye çalışmaktadır.

Öykünün sonunda, öykü boyunca öykü kişinin anlamayan Baron Bahar, öykünün kapanışını yapar:

Baron Bahar – MEMLEKETTE FELAKET Mİ VAR ACABA HANGİ
KENTTEYİM?

Rome
Paris
Zürich

Baron Bahar Fifth Avenue'ye saptı-Kaeşısına hayatında ilk kez gördüğü bir cadde çıktı-Oradan hiç bilmediği bir başka caddeye saptı-önüne başka bir cadde çıktı- <<gitgide yok oluyorum>> diye düşündü ve bilmediği bir caddeye doğru koşmaya başladı.⁷⁷

Baron Bahar, öykü boyunca maddeci yanı ve ara sıra kullandığı Fransızca sözcüklerle tam anlamıyla Batılılaşmaya çalışan bir züppe görünümü vermektedir. Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere, yurtdışına çıkmış, benliğinden uzaklaşmış ve Amerika'da kaybolup gitmiştir.

⁷⁷ a. g. e. s., 41.

BÜYÜK KUŞ

Yanık Saraylar'ın diğerk bir öyküsü, kentte kaybolmuş bir kadının, kentin kollarında onun tarafından öldürölmesini anlatan “Büyük Kuş” adlı öyküdür. Bu trajik öykü, bir yandan içeriğı ile kadınlığı, kimliğı ve yersizliğı sorgularken, diğerk yandan içerdığı dile dair kırılmalarla bir kadının varoluşsal acılarının isyanını haykırmaktadır.

“Büyük Kuş” , “SENİ GÖRÜYORUM SENSİN DURUŞUNDAN DA BELLİ BULUT İÇİNDESİN HAFİF BİR ALEVE BÜRÜNMÜŞSÜN ” söz toplamıyla başlar. Bu giriş bir söz toplamıdır, tek bir cümle değildir, cümlelerden oluşmuştur ama noktalama işaretleri kullanılmadığından bu bütünlüğü cümleler toplamı olarak adlandırmak ne kadar mümkündür? Bu nedenle söz toplamı demek daha yerinde olacaktır bu girişe. Bu biçimde yapılandırılmış bir giriş bütünlük fikrini okura vermesinin yanı sıra, içinde ritmi de barındırmaktadır. Bu girişin ardından mekânı merkez olarak dile getirilen bir hareketle karşılaşırız:

Evinin kapılarını açtı
Saç örgülerini çözdü
Buğulu duman rengi, bir parça titreyen göz merceklelerini çıkardı. Buruk acı
duyumların yavaş yavaş saydamlaştırdığı hafif ışıltılı bedeni KENTİN önüne gerdi.
Kaygan
Yumuşak
Evlere
Değdi
Yokuşşağı yuvarlanmaya başladı.⁷⁸

Kadın olan öykü kişisi, toplumda var olabildiğı tek alan olan evinin kapılarını açmakta ve onu cinsiyetsizleştiren saç örgülerini çözmektedir. Tüm savunmasızlığı ve kadınlığının en doğal haliyle dış dünyaya çıkmaktadır. Yaptığı

⁷⁸ a. g. e. s., 43.

bu iki hareket ataerkil düzene bir karşı çıkış bir isyan olmakla birlikte, aynı zamanda kendi özgürlüğünün de ilk adımıdır. Doğal olarak yazar, içeriğe uygun bir biçimde dilin genel yapısına da karşı çıkarak, bu iki hareketi dize biçiminde konumlandırmıştır. Öykü kişisi ardından göz merceklelerini çıkarır, acı duyumları içinde kendi bedenini kentin önüne gerer. Burada göz merceklelerini çıkarması Kral Oedipus'un annesiyle evli olduğunu öğrendiğinde utancından gözlelerini oyduğu sahneyi hatırlatmaktadır. Öykü kişisi kadın olduğu için böyle bir benzetme ne kadar tutarlı olabilir? Bunun yanında, özgürlüğe ulaşmaya çalışan kadın sanki kentle sevişmektedir. Bütün öykü boyunca eril kodlarla tanımlanan kent, kadının ait olmak istediği babası olarak düşünülebilir mi? Topluma kadınlığıyla açılmak isteyen, toplumun içinde var olmak isteyen Burak'ın öykü karakterleri, bir biçimde toplumda yer almayı arzulamaktadırlar. Bu noktada babaya olan aşkı bastıran kız çocuğunun babanın kurallarıyla tanımlanmış toplum normlarını benimsemesi düşüncesi üzerinde durmak gerekmektedir.⁷⁹ Burak, bu öyküde babasına yönelen ancak bunu baba figürünün koyduğu kurallarla biçimlenen toplumun yapısına ters hareketlerle yapmaya çalışan bir kadın karakter karşımıza çıkarmaktadır. Bu noktada öykü kişisi, anneye ihaneti nedeniyle duyduğu utanç sonucu göz merceklelerini çıkarmaktadır. Oedipus'a gönderme yapılarak belirtilen bu utanç, kadın karakterin toplum içinde kadın olarak değil de ancak erkek olarak var olabileceğini de vurgulamaktadır. Kendi bedenini kente bırakan kadın kaygan ve yumuşak evlere değer. Ve ardından yokuş aşağı yuvarlanmaya başlar. Öykünün bu bölümüne kadar kentle bir cinsel birleşme süreci anlatılırken bu bölümden sonra, başka bir boyuta geçilir. Yokuş aşağı yuvarlanan öykü karakteri cennetsi bir ortam içinde bulur kendini:

⁷⁹ Sarup, a. g. e., s.182.

Aradabir küçük çocukların uçtuğu tahtaboşlara sarktı-ve o tahtaboşlarda-sandıklarda-mineçiçeği-papatyaçiçeği-yabani çiçeklerin suyuyla sarhoş olan-dökülüp saçılan-atkıçılarını- oyuncak tüfeklerini bir bir çıkarıp soyunan-çırılçıplak kalan-ellerindeki kadehleri birbirine göstererek sevinçle içen çocuklara- çocukların ellerindeki kadehlere çarptı.⁸⁰

Bu alıntıda “semiotic dönem”deki cennetsi bütünlüğün son demlerini görmekteyiz. Ayrıntılarıyla verilen bu cennetsi ortam, babaya duyulan arzu ile ona yönelmenin sonucu olarak bozulmak üzeredir. Bu dönemin özne-nesne bütünlüğü art arda sıralanan nesne isimleri ile vurgulanmakta, ama bu nesne isimlerinin arasına konan tirelerle ayrılmanın gerçekleşeceği dil yapısı içinde belirtilmektedir. Öykü kişisi çocukların ellerindeki kadehlere⁸¹ çarptıktan sonra, camlar kırılmaya başlar:

Sırasıra kırılan camları
Kırık parçaları
Binlerce bardak sesini
Bir odadan öbürüne taşıdı
Çökük
Asık suratlı odalar
Onu tanımadı bile
Gözleri kapatılmış
Elleri katlanmış
Toplanmış
Geçen kışın odaları
Onların yüzüne bakmak zordu
Durdu
Durdu
Ağzında söz yoktu⁸²

Öykünün bu satırlarında, bütünlükten ayrılışın sancısı dile getirilmekte, bu kırılma esnasındaki sesler vurgulanmakta ve buna bağlı olarak şiirsel bir anlatım tercih edilmektedir. Bu ayrılış anı ve kırılma dilin kurallarına göre değil, kırılmanın yarattığı sesin yönlendirdiği şiirin içinde verilmiştir. Öykü kişinin bu anda asık suratlı odaların yüzüne bakamaması son derece önemlidir, bir mekân olan oda

⁸⁰ Burak, a. g. e., s. 44 – 45.

⁸¹ Kadehlerin kırılışı, önceden de belirttiğimiz gibi, Eski Ahit’teki “vazoların kırılışı” eğretilmesine gönderme yapmakta, öyküde annesel döneme ait cennetsi bütünlüğün ortadan kalkışını ve babanın sembolize ettiği toplumsal alana girişin ilk evrelerine karşılık gelmektedir.

⁸² a. g. e., s. 44.

anne ile özdeşdir, odaların yüzüne bakamayan öykü kişisi odaların değil de annenin yüzüne bakamamaktadır. Kırılmanın hemen ardından odaların içinde utancını yaşayan öykü kişisinin ağzında söz yoktur. Henüz kendini verdiği ve bu biçimde dâhil olmaya çalıştığı toplumun dilini edinememiştir.

Öykü kişisi odaların onu yargılamasından korkmaktadır sürekli, diğer yandan onlardan ayrılmayı da istememektedir. Odaların içinde bütün nesnelere girip çıkarak dolaşır. Aradığının ne olduğunu bilmez, sürekli arar:

Aradığı şeyin o olmadığını anlıyarak, bir aradığından başka bir aradığına geçerek
<<O nerde?>>
Fısıldayarak << Nerdesin?>>
Elini uzatıp O'nu tutacakken ölmüş olduğunu anımsayarak
<< Ben katil miyim?>>⁸³

Bu arayış Freud'un vurguladığı ve Lacan'ın sözünü ettiği "fort-da" oyununun bir parçasıdır. Kaybettiğimiz annesel bütünlüğü, cennetsi ortamı yakalamak için hayatta adımlar atarız, bir şeyler ararız. Ama yakaladığımız her başarı, elde ettiğimiz her şey o bütünlüğün bir parçası bile değildir. Sonuçta sadece hayal kırıklığı yaşarız.⁸⁴ "Büyük Kuş"un öykü kişisi de babaya yönelmiş ve anneye ihanet etmiştir.⁸⁵ Bu nedenle kaybolan cenneti aramaktadır, ama onu bulması imkânsızdır. Öykü kişisi cennetsi bütünlüğün katilidir. "Emekleyerek <<O'nu kaybettim>>"⁸⁶ der. Artık toplumun kucağında bir bebektir.

⁸³ a. g. e., s. 45.

⁸⁴ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* (İstanbul: Ayrıntı, 1990), s. 206.

⁸⁵ Babaya yönelik anneye ihanet eden kız çocuğu normalde annesine karşı utanç duymaz, bu ihanetin acısını çekmez. Bu noktada öykü kişisinin tam anlamıyla babanın işaret ettiği topluma uyum sağlayan bir kişi olduğunu söyleyemeyiz, çünkü bir tarafı hâlâ annededir. "Ben katil miyim?" sorusunda bu yan ortaya çıkmaktadır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken Burak'ın kendi hayatındaki bir ayrıntıdır. Öykü malzemelerini kendi hayatından çıkaran Burak, annesinin Yahudiğini unutup babasının kültürüne dâhil olmanın utancını vurgulamaktadır bu öyküde. Annesine dönmek istemektedir. Onun toplum içindeki yabancılığını algılamakta, bunu öykülerinde vurgulayarak bir çeşit günah çıkarma yoluna gitmektedir.

⁸⁶ Sevim Burak, a. g. e., s. 45.

Öykü kişisi aradığı şeyi bulamadıktan sonra, onu kaybettiğini kabul etmiştir. Bu kabul edişin hemen ardından çocukluk anılarına döner zihni.⁸⁷ Çocuk anıları yine tirelerle ayrılan bir yapı ile anlatılır. Tireler kız çocuğunu (öykü kişisi) niteleyen ve belirten sıfat-fiilerin kurduğu yancümlecikleri ayırmaktadır. Öykü kişisi kendini belirten, niteleyen ve bunun sonucunda tanımlayan yapıyı bir araya getirebilmiş değildir henüz. Kendini tanımlamaya yaklaşmış, ancak önceden de belirttiğimiz gibi dilin paradigmatic (seçme, ayıklama) düzeyinden syntagmatic(birleştirme) düzeyine geçmek üzeredir, ancak birleştirme eylemi tam anlamıyla gerçekleştirilmiş ve dile söz düzeyi anlamında tam olarak girilmiş değildir. Bu durum da öykü kişisinin hâlâ göstergesel (annel/semiotic) ve simgesel düzenlerin arasındaki sınırdaki durduğunu kanıtlamaktadır. Söz konusu anıların aktarılmasındaki dilsel özelliklerin ötesinde, içerik de toplumsal düzenin içinde algılanamayacak ayrı bir gerçek algısı içermektedir. Cenaze levazımatçısı dükkânlarında çocuk boyu uzunluğunda kedi ayaklı bir tabutun üstünde insan etiyle şarap içirtilen bir çocuktur öykü kişisi. Bu ayrıntı muhtemelen, Hristiyanlık'taki "ekmek şarap" ritüeline bir göndermedir, fakat kız çocuğunun o anki algısı, ekmeğin İsa'nın vücuduyla özdeşleştirilmesinden hareketle ekmeği insan eti olarak kabul etmesine götürmektedir onu. Bu bölümde anlatılan anı parçacıkları gerçeklik sınırlarını sadece bir dini ritüeli sorgulamakla kalmaz. Bunun yanında, çocuğun eline ceset parçaları verilir. Onlarla oynayan çocuk evcilik oyunundaki tüm evlerini götürüp sokağa bırakır. Çocuğun bu hali, cesetle haşır neşir olması, onu en gerçek olanı algılamaya götürmektedir. Kristeva'ya göre, ceset hayat ile ölüm arasında yer aldığından gerçeğe en yakın olandır. Bu gerçekle karşılaşmak, insan üzerinde müthiş bir sarsıntı yaratır, bu sarsıntıdan

⁸⁷ a.g. e., s. 45 – 46.

kaçmak isteyen insan cesedi iğrenç olarak tanımlar.⁸⁸ İğrenç olan cesedi toplumsallaştırmak adına, toplumsal bir ritüelle (cenaze töreniyle) defneder. İğrençten onu kutsallaştırarak kurtulunmuştur. Öyküye dönersek, kız çocuğu, defin olayından önce iğrenç deneyimlemiş, hatta onunla oynamış hemen ardından evcilik oyunundaki tüm evlerini sokağa bırakmıştır. Diğer bir deyişle, toplumsal gerçekliğin dışında hayattaki en gerçek olanı ve toplumca iğrenç olanı deneyimlemiş kız çocuk, hayatta kadın olarak gerçekte yerinin ne olduğunu anlamış (Ataerkil düzen içinde kadın tüm akıntıları ve erkeği baştan çıkararak vücuduyla iğrençtir, bu nedenle anne olarak kutsallaştırılır⁸⁹), evlilik denilen kutsallığın aslında bir oyun olduğunu algılayarak, onu sokağa atmış, evliliğin mahrem alanı olan evi, kendini toplumda bir kadın olarak konumlandıran kurumu ve mekânı sokağa bırakarak, onun kutsallığını ortadan kaldırmıştır. Ayrıca öykü kişisi, ölü olarak doğmuştur. Zorlukla canlandırıldıktan sonra, çocuk duaları mırıldanırken başına saldıran “Atmaca”⁹⁰yla göğü kararan ve bir süre bu atmacayla dolaşan bu kız, “KADERİ”⁹¹ olan Atmaca onu terk edince hayat botu onu aramıştır. Bu noktada, atmacanın neye karşılık geldiği son derece önemlidir. Oğuz Demiralp’e göre “Başı atmacalı kız betisi Eski Mısır tanrılarını, özellikle tanrılar tanrısı Horus’u anımsatmaktadır. Horus’un başındaki yırtıcı kuş ışığın ve erkin simgesidir. Horus’un öz niteliğidir. Öykümüzdeki atmaca da aslında kadından ayrı bir varlık olmaktan çok eril ögenin simgesidir”⁹² Bu bağlamda, kız çocuğu simgesel düzenin eril yanına maruz kalmış, bu eril yanla toplum içine girebilmiş; ancak hemen ardından bu eril yan onu terk etmiştir. Şimdi kadın

⁸⁸ Nick Mansfield, *Öznellik*, çev. H. Çetinkaya- R. Durmaz (İstanbul: Ara-lık Yayınları,2006), s. 107 – 108.

⁸⁹ a. g. e., s. 112 – 115.

⁹⁰ Burak, a. g. e., s. 46.

⁹¹ a. g. e., s. 46.

⁹² Demiralp, a. g. e., s. 210.

yanıyla bu erillikten uzaktır. Ona saldıran ama aynı zamanda ona toplumda bir yer edindiren atmaca, onu yalnız bırakmıştır. Çocukken kadınlığını algılamış, babaya yaklaşmış, anneden kopmuş, ancak yine baba tarafından sembolize edilen simgesel düzenin gücü atmaca da onu terk etmiştir. Üzerinde hem anneye ihanetin ve ona dönememenin acısını barındırmakta, hem de onu bırakıp giden atmacanın peşinde koşmaktadır. Bu durumda, hiçbir yerdedir öykü kişisi. Aradığı iki şeyi de bulamamaktadır.

Cennetsi yanın içinde barındığı göstergesel (anneler / semiotik) döneme dönmenin imkânsızlığını algılayan öykü kişisi, en azından atmacayı bulup toplumda yer edinmek adına kendini kente verir. Kent dışsal bir alandır ve tamamıyla erildir. Öykü kişisi bir tür sarhoşluk haliyle, kente doğru yönelir:

GÜNLERİN İNCE ÇİZGİSİNDEN GEÇTİ
Tabakların
Votkaların
Portakalların
Çevresinde
Döndü
Uzun adımlarla
Uzaklara açılan
Bazı kaybolan adımlarla yan yana getirilen günlerden yuvarlaklar çizmeye
başladı. O büyük bir oyuk açıyordu
Odalarda
Yollarda
Kentte
O YOKTU⁹³

Alıntıda da görüldüğü gibi ilk önce zamanın ince çizgilerinden geçer. Burada dikkat çekici olan, günlerin içinden değil, ince çizgilerinden geçmesidir. Zaman bir kadın olan öykü kişisi için içinden geçerek tecrübe edilecek bir olgu değildir. Zamanın içinde kadına yer yoktur, o ancak günlerin ince çizgisi üzerinde yürüyebilir, günlerin içine giremez. İnce çizgi ifadesinde aynı zamanda o çizginin

⁹³ a. g. e., s. 47.

her an dışına çıkabilme⁹⁴ olasılığı vardır. Kısacası zaman kadına içini açmaz, kadın zamanın kenarında ancak eğreti bir duruşla var olabilir. Günlerin çizgisinden geçen öykü kişisi içkili bir sofranın çevresinde dolanır, bu sofranın anlatımında tamamıyla fetişist bir dil kullanımı ön plandadır. “İçki sofrasında sarhoş bir kadın”ın resminin çizildiği bu satırlarda toplumun kurallarına ters düşen yan, dilde de kendini şiir yapısıyla belli etmektedir. Bunun yanında kadın, adımlarıyla hem o sofradan uzaklaşmakta hem de dairesel hareketlerle günlerden yuvarlaklar çizmektedir, bir süre sonra bu günlerden oluşan yuvarlak bir oyuk halini alır. Zamanın dışında bırakılan kadın zamanın alt birimlerini kullanarak dairesel bir zaman anlayışıyla zamanı oyuklaştırmaktadır. Zamanın içinde kendine bir boşluk, bir alan yaratmaya çalışmaktadır. Toplum içinde kabul edilebileceği tek yer olan bir mekân oluşturmaya çalışmaktadır; fakat bu da fayda vermez, çünkü aradığı atmaca ne iç mekânda ne dış mekânda ne de kenttedir.

Öykü kişisi bu arayışını öykü boyunca sürdürür. Küçük kız çocuğunu (kendisini) ve atmacayı arar. Onların nerede olabileceklerini hayal eder. Belki birbirlerinden uzak yerlerdedirler belki de “KAYGAN YAPIŞKAN BİR TÜRMEĞİN- AĞZI AÇIK BİR MEZARIN KENARINDA OTURMUŞ ÖLÜYORLARDIR.”⁹⁵

Kaygan bir mezarın kenarında ölmek, anne rahminden, oradaki sonsuzluk ve huzurdan dünyaya çıkışı simgelemektedir. Anne rahminin mezarla özdeşleştirilmesi onun içinde barındığı sonsuz huzur ve ölüm tehdidinin mezarın anlamı içinde de var olmasından ileri gelmektedir. Bunun yanında mezar ve rahim mekâna karşılık gelmekte, önceden de belirtildiği gibi mekân kadının toplum

⁹⁴ Dil ayna evresindeki imagonun dürtülerden ayrılamaması nedeniyle çevredeki nesnelerin içine kaymıdır. (bk. Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”. der. Toril Moi, *Kristeva Reader*, Newyork: Columbia University Press, 1986, s. 114)

⁹⁵ Burak, a. g. e., s. 48.

içinde var olabileceği tek alan olmaktadır. Atmaca ve kız çocuğunun yan yana ölmeleri, eril ve dişil olanın da aslında hep aynı huzura ulaşmayı dilediği gerçeği ile açıklanabilir. Ancak ikisi de bu huzura ulaşması dünyaya çıkışlarından sonra mümkün olmayacaktır. Mezar metaforuyla dile getirilen ölüm, ya da dış dünyaya çıkışın hemen ardından kadının yine evin kapılarını açıp, saçlarını çözdüğünü görürüz. Öykü kişisi yine tüm kadınlığı ile kentin üzerine oturur. Ardından yabancı olduğu bu alanın ona getirdiklerini dile getirir. Eril düzen ona sadece acı verir ve onu içmeye sevk eder:

KORKULAR
YALNIZLIKLAR
GERİ DÖNDÜLER
Düşler
Votkalar
Votkalar
Portakallar
Portakallar⁹⁶

Mutluluk, aradığını bulmak mümkün değildir öykü kişisi için. Toplumun içinde, erikle olan ilişkisi ona sadece korku ve yalnızlıkla beraber votka-portakalı beraberinde getirir. Eril düzende algıladığı ve mutlu olduğu tek şey olan votka-portakal bile bir bütünlük arz etmez. Onun için her şey parçalıdır. Parçalı algı, fetişist dille şiirsel bir biçimde aktarılmakta, düşsel bir atmosferde “semiotic” ritimlerin sesi duyulmaktadır.

Sonunda, öykü kişisi kentle diyaloga geçebilir. Kent umarsız ve ruhsuzdur. Öykü kişisi kadın ona olabildiğince sert karşılıklar vermektedir. Öykü kişisi kadının aklında sürekli ölüm vardır, her gün ölümla dalaştığını düşünür. Bu noktada sokaklarda dolaşan kadının kendine ait olmayan dışsal alandaki mücadelesi dile getirilir. Toplumun kuralları onun için bir ölüm tehdididir. Kadın tüm bunları

⁹⁶ a. g. e., s. 48.

düşünürken kent hâlâ aynı duyarsızlıkla uyumaktadır. Kadının kafasında birden fazla düşünce dolaşmaktadır:

Kafasında kadının birden fazla düşünce dolaşıyordu. Onları tutmak zordu, fakat kadın sakınmayı elden bırakmıyor- düşüncelerinin en taze olanını seçiyor-onu seçer seçmez delice bir sevince kapılıyor-bütün düşüncelerinin üstünde kanatlanarak yükseliyordu. Bu hınçlı delice sevinçli bir andı. Fakat biraz sonra üzüleceğini biliyordu.⁹⁷

Kadının kafasında dolaşan düşüncelerin en tazesini seçmesi ve ardından bütün düşüncelerinin üzerinde kanatlanarak yükselmesi, dil sistemi içinde dilin ilk aşaması olan seçme eylemine karşılık gelmektedir (Alıntıda da görülebileceği gibi bu seçme ve birleştirme aşamaları biçimde tire ile gösterilmektedir). Eril kodlara göre biçimlenmiş toplumsal düzenin düşünce kodlarına ve buna bağlı dil kodlarına ilk girişi düşüncelerinden birini seçerek yapan, eril olana dâhil olmanın sevinciyle kanatlanmaktadır. Bu kanatlanma, aradığı erili temsil eden atmaya gönderme yapmaktadır. Bu her zaman eril özellikli toplum tarafından dışlanan kadın için hem sevinçli hem de hınçlı bir andır; fakat bu durum uzun sürmeyecektir. Çünkü o bir kadındır, kendine has bir düşünce sistemi vardır ve bu ne yazık ki toplumun düşünce sisteminden farklıdır. Zaman zaman eril özellikli toplumu algılayabilse ve onun kodlarıyla düşünse de sonuçta bu durum her zaman için geçici olacaktır.

Öykü kişisi, düşüncelerini bir kenara bırakıp kenti çimdikleyerek uyandırır. Ardından, kenti kendisini tehdit etmek ve kendisine zarar vermekle suçlar. Kent “hep aynı türkü” diyerek kadına kayıtsız kalır. Bunun üzerine sinirlenen kadın, kente votkaları için yaşadığını, onun ise her gün derilerini yüzdüğünü, kendisinin tek olduğunu, kentin ise bir sürü olduğunu söyleyerek çıkarır. Ardından günahlara

⁹⁷ a. g. e., s. 49.

battığını, isterse kentin bunu gazetesine yazabileceğini, ama votkalarını kendinden alamayacağını söyler. Kent de bunun üzerine kadını kızdırmak adına votkalarını ondan alacağını söyler. Kadın kente vurur. Ağlamak üzere olan kent “genç bir matmazel” der demez hapşırır. Bu bölümde, kadının toplum tarafından nasıl bir eziyete maruz bırakıldığı dile getirilmekte, erkeğin kadının derinliği karşısındaki anlayışsızlığı ve duyarsızlığı vurgulanmaktadır. Bunun yanında, kadına toplumsal bir saygı sözcüğü ile hitap etmeye çalışan toplumun sembolü kent, kadına baktığında hapşırır. Bu hapşırma absürd bir öge olarak ele alınabileceği gibi, toplumun kadına olan alerjisini, toplumun bünyesinin kadını kabul edememesinin bir karşılığı olarak da algılanabilir.

Kentin hapşırığının hemen ardından öyküde başka bir boyuta geçilir:

EY GÜZEL KIZ
EY KÜÇÜK KIZ
SENİ GÖRÜYORUM ORDASIN- KÜÇÜCÜKSÜN- SANDIĞIN
ARKASINDASIN- AĞLIYORSUN- YANINDAKİ KÜÇÜK OĞLAN SUYUNA
HEP VOTKA KARIŞTIRIYOR- HEP AĞLIYORSUN- SU İÇMEK
İSTİYORSUN- ÇOK SİNİRLİ BİR ÇOCUKSUN- ORDASIN- KURTULUŞ
YOLU OLMAYAN KENDİ ÜLKENDESİN
SANA YOLU GÖSTERİYORLAR VE KAPIYI AÇIYORLAR
ORAYA YALNIZ SEN GİDEBİLİRSİN
ALNINDA GÜNAH İŞARETİ VAR
SENİ YARGILAYACAKLAR
YARGIÇLAR ELLERİNDE YEŞİLİMSİ KADEHLERİNİ TUTUYORLAR
KİBARCA EĞİLİYORLAR SANA KADEHLERİNİ KALDIRIYORLAR
SENİ TUTMUYORLAR
SENİ BIRAKIYORLAR ALDATILMIŞ SİRDAŞLIĞINA YAŞAMIN
SENİNLE GELMİYORLAR
GÜVENSİZ BİR BİÇİMDE HEP BİRAZ ARKADA VE AYAKTA
DURUYORLAR
YARGIÇLARIN
EĞİLMİŞ KONUŞUYORLAR ARALARINDA
SABAHIN ALACAĞANLIĞINDA SOKAK KIVRIMLARINDA
KAYBOLUYORLAR
BÜYÜK KUŞUN UYANIYOR
KENTİ KAT EDEN - YÜRÜYEN - UÇAN - BÜYÜK KUŞUN SENİ
ÇAĞIRIYOR-SİLKİNİYOR - KANATLARINI ÇIRPIYOR - KOŞUYORSUN -
ÇOK HIZLI KOŞUYORSUN-ALÇALİYOR- ALÇALİYOR-BAŞININ ÜSTÜNE
SALDIRIYOR⁹⁸

⁹⁸ a. g. e., s. 50 – 51.

Bu boyut, başlangıçta öykü kişinin çocukluğundaki bir takım ayrıntıları içerse de daha sonra tamamen fantastik bir atmosfer özelliği gösterir. Yargıçlar ve günah işareti gibi ifadelerden hareketle hayat öncesi bir dönemin anlatıldığı yorumu yapılabilir. Anlatılan ortam hayattan önce ruhların bulunduğu cennetin ortamıdır. Bu ortamda yargıçlar kızı hayata alınıdaki günah işareti ile yollamaktadırlar. Bu boyutun anlaşılması için Musevilik inancına göz atmakta yarar vardır:

Sürgün döneminde tanrısal buradalık, yani kadın, eşi 'Gücüherşeyeyer' tarafından kovulmuş durumdadır ve tanrısal özelliklerin birleşmesi, yetkinleşme olanağı sürgün boyunca olmayacaktır. Dolayısıyla yeniden doğuş ya da tanrısal birliğin eksiksizce kurulması, Kabala'nın simgesel dilinde Shekina'nın (tanrısal buradalık) kocasıyla sonsuzca birleşmesi olarak anlatılır⁹⁹

Musevilikteki bu düşünceden hareketle kız çocuğunun alınıdaki günah işareti anlam kazanmaktadır. Öykü kişisi kadın olmasının yanında bir Yahudidir. Yargıçların ona yardım etmeden arkada kalmaları ve onu hayatın aldatılmış sırdaşlığına yollamaları, sürgüne yollamakla eş değerdir. Sürgündeki kız çocuğu, toplumsal alana çıktığında ise onun eril sembolü tarafından saldırıya uğrar. Museviliğe göre erkekle sonsuzca birleşmesi gereken kadının eril olan toplumsal yapı içinde erile yaklaşması ve onunla bütünleşerek tanrısal birliğe ulaşması mümkün değildir. Bir yandan bunu ister, ama diğer yandan kadın yanı onu eril kodlu toplumsal yapıdan uzaklaştırır.

Söz konusu alıntının dil yapısına dikkat ettiğimizde, çocukluk anıları ve kafasına atmacanın saldırdığı bölümler tirelerle ayrılmış bir yapı gösterirken, daha ilksel olanı, başka bir dünyayı, ilksel dünyayı anlatan bölümler dize yapısıyla oluşturulmuşlardır. Tireli bölümler simgesel sisteme girme aşamasını anlattıklarından, dilin oluşumunu belirten seçme ve birleştirme süreçlerini

⁹⁹ Demiralp, a. g. e., s. 217.

gösterecek bir biçimde oluşturulurlarken, simgesel düzen dışında var olan, toplumsal gerçeklikle uzaktan yakından ilgisi olmayan, dinî motifler barındıran bölümler şiirsel bir yapı ile meydana getirilmişlerdir. Bütün alıntıya hâkim olan büyük harf kullanımı ise içeriğin öykünün genelindeki yazgının kilit noktası olmasından kaynaklanmakta, önemi vurgulanmaya çalışılmaktadır. Kısacası, dil her zamanki gibi içeriğe uygun bir yapı arz etmektedir.

Öykü kişinin yazgısı dini bir arka planla desteklendikten sonra, öykü kişisi kadının kent ile diyaloguna dönlür. Kadının kent ile diyalogu düz yazı dilinin tüm kurallarına uygun olarak biçimlenmektedir ta ki kadın kentte kaybolmuşluğundan kurtulmak adına adım atmak istediğini düşünmeye başlayana kadar. Bu noktada, yine tireler ortaya çıkar, yine simgesel düzenle göstergesel arasındaki “thetic”in hareketli haliyle karşılaşırız. Hem dile girilmek üzeredir hem de tam anlamıyla girilmemiştir. Öykü kişisi tireli bir biçimde ifade edilen düşünceleri arasında dolaşırken “her şeyin kendisini anlattığı-sadece kendisini anımsattığı bir tümce” aramaktadır. Bu tümceyi bulmak, düz anlamı yakalamak belki de toplumsal düzenin kesinlik olarak ona sunduğu kurallara bağlanmasını olanaklı kılacaktır. Oradan oraya sürüklenmeyecek, tek anlamı yakalayabilecektir. Bu düşüncelerin ardından hayatından hiç umut kalmadığı noktada adama her şeyi anlatacağını söyler. İnanmazsa bir tabut içine girerek onu bir mezarlığa götüreceğini, o mezarlıktaki hiç kimsenin onu tanımayacağını dile getirir. Bu gerçeküstü anlatım kadının Yahudi olduğunu düşünülürken anlamlandırılabilir. Kadın başta kadın olduğu için toplumsal yapı içinde bir yabancısıdır, bunun yanında Yahudi bir azınlık olması yabancılığını katmerleştirmektedir. Öleceği zaman gideceği mezarlığı aklından geçirmektedir,

fakat bu mezarlıkta yatanlar onu kendi kültürünü unutup başka bir kültürle iç içe olmak zorunda kaldığından tanımayacaklardır artık.¹⁰⁰ Ama öykü kişisi için kendisini tanımamaları pek önemli değildir, bu acı bir gerçek olsa bile gitmekten vazgeçmeyecektir, elbet bir gün ölecektir. Ölmek kaçınılmazdır. Bu ölüm sonucu kendini artık tanımayan soyunun yanına gidecek olsa da bu büyük bir sorun değildir. Sonunda soyunun yanında bir mekân edinebilecektir.

Öykü kişisinin kimliğini sorguladığı bu bölümün ardından, güçsüzleşen erkek girecekleri kulübün kapısında ölür. Öykü kişisi “Canın cehenneme yeter ki bana votkalarımı bırak” diyerek erkeği oracıkta bırakır. Erkeğin ölümünün gerçekleştiği an önemlidir. Kadının kendi etnik kimliğini ölüm üzerinden irdelediğinde toplumun sembolü olan erkek güçsüzleşir ve ölür. Bu noktada, yabancının yabancılığını özümsemesi ve irdelemesinin onu silikleştirmeye çalışan toplumsal yapıya ne denli zarar verebileceği vurgulanmaktadır.

Bu olayın ardından üç gün geçer, öykü kişisi ile kent (erkek, adam) karşılaşırlar. Kent onu tanımaz. Ardından aralarında yeniden bir yakınlaşma baş gösterir. Adam onu kandırmak adına onu koruyan bir hava ile konuşmaya başlar: “ŞİMDİ BURDASIN - YARIN ORDASIN -NEREYE GİTSEN BİR TANIDIK BULUYORSUN - BAK YANINDAYIZ KORKMA BİZİZ - GENÇLİĞİN DE BURDA - GENÇLİĞİNİN-İMGELERİNİN DE BİR KISMI BURDA - diye konuştu, konuşmasını - BUGÜN BURDASIN - YARIN ORDASIN - BU İŞİN SONU NE OLACAK - diye bitirdi”¹⁰¹ Adamın konuşması içinde yer edinememişlik ve yerleşememişlikten bahsedildiğinden dil yine tam anlamıyla

¹⁰⁰ Kristeva, “Yabancı için Tokkata ve Füg”, ss. 24-25.

¹⁰¹ Burak, a. g. e., s. 55.

Araya giren bu gazete haberi kadınla erkek birlikteliğinin imkânsızlığına ve buna bağlı olarak her birlikteliğin ölümle sonuçlanacağına gönderme yapmakta, bu anlamda hayatın gerçeğini genel olarak vurgulamaktadır. Harfler arasında boşluk bırakılması, kadınla erkek arasındaki bağın aslında ne kadar gevşek olduğuna bir işaret olabileceği gibi aynı zamanda, haberin içeriğinin kısa öz olmasından hareketle kadın-erkek arasındaki ilişkinin bu kadar kısa bir biçimde dile getirilebileceği vurgulanmakta, arada bırakılan boşluklarla bu hikâyenin istenilen bir biçimde ayrıntılandırılarak zenginleştirilebileceği, ama özde yine birkaç satırla dile getirilebileceği anlatılmaktadır. Hakikaten de haber ile ilgili ayrıntıya girildikten sonra harfler bitişir ve kadınla erkek arasındaki cinsel ilişkinin ayrıntılarına girilir. Erkek iktidarsız olduğu için hırçındır, kadın ondan şefkat ve ilgi bekler ama sadece tokat yer, ardından adam kadını terk eder.

Bu gazete haberi ne kadar öykü kişisi kadınla bağlantılıdır, bu net verilmez. Ama gazete haberinin kadın - erkek ilişkisi üzerine erkeklere yönelik bir saldırı olarak algılanabilecek bir içeriği vardır. Gazete haberinin hemen ardından kent ile öykü kişisinin arasında da gazete haberindeki benzer bir olay yaşanır. Öykü kişisi kadın, kentten onu sevip okşamasını kendine şefkat göstermesini ister. Kent şimdi olmaz der. Kadın yine tüm kadınlığıyla kente kendini verir. Bir nesne gibi kendini kentin önüne atar ve saçlarını çözer. Kent kadını reddeder. Kadın kenti soğuktan korusun diye ona bir atkı verir. Kent ise kadını ona verdiği atkıyla, çocuk tekerlemeleri eşliğinde (DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM DÖRT/BEŞ/ALTI.... SESLİ BİR ADAM¹⁰⁴) boğar.

¹⁰⁴ a. g. e., s. 60 – 62.

Öykü şu satırlarla son bulur: “Seni görüyorum Ordasın - ağacın altındasın - nefes almıyorsun- gözlerin açık - upuzun yatıyorsun - koca kuşun yanında - uyuyorsun”¹⁰⁵ Öykü kişisi bir kadın ve bir azınlık olarak ancak öldüğünde toplumda bir yer edinebilmiştir. Koca kuş ancak o zaman onun yanı başına gelebilmiştir. İçerik hem ölüm hem de toplumsal düzenle ilgili olduğundan dil açısından arada kalan tireli bir yapı göstermektedir.

AH YARAB YEHOVA

“Ah Yarab Yehova” adlı öykü biçim olarak oldukça sade, dili tehdit eden yanı oldukça az olan bir öyküdür. Ancak, bu durum Sevim Burak’ın bu öyküde dil üzerine düşünmediği hatta çalışmadığı anlamına gelmemelidir. Burak, bu öyküde, gerçekten de simgesel düzenin diliyle oynamamış, birkaç yer dışında şiirsel anlatıma yönelmemiştir, ancak aynı zamanda, simgesel dilin parodisini yapmıştır. Öykünün büyük bir kısmı yoksul ve asker kaçağı, yeni devlet düzenine yabancı bir paşazade olan Bilal Bey’in günlüğünden meydana gelmektedir. Bilal Bey’in sevgilisi Yahudi bir kız olan Zembul’ün ve onun yakınlarının hayatları ile Bilal Bey’in tam anlamıyla “konak artığı” olan ailesinin öyküleri, bu günlük üzerinden aktarılır. Bu açıdan bakıldığında, öyküde her ayrıntı Osmanlı kültürünün son temsilcilerinden olan bir erkeğin cumhuriyet düzeni içinde biçimlenen bakış açısı ve dili ile aktarılır.

Bilal Bey, bir Yahudi kızı olan Zembul ile yaşamaktadır. Evli değildirler ve Zembul hamiledir. Öykü boyunca Zembul’ün hamileliğinin Bilal Bey üzerinde

¹⁰⁵ a. g . e., s. 62.

yarattığı baskı ve Zembul'ün Yahudi ya da Yahudi dostu yakınlarının Bilal Bey'e verdiği rahatsızlık, babasının ölümünden hemen sonra ayağına giren iğnenin Bilal Bey'in vücudunda ilerleyerek ona verdiği rahatsızlıkla paralel olarak anlatılır. Öykü erkeğin gözünden kadının konumu ve yabancılık olguları açısından önemli ayrıntılar içermektedir.

“Ah Yarab Yehova” Zembul'ün mezar taşındaki yazı ve Osmanlıca-Türkçe karışımı olan bir şiirle başlar:

BAYAN ZEMBUL ALLAHANATI
BURADA MEDFUNDUR
TARİHİ VEFATI 7 TEMMUZ 1981

BURADA MEDFUNSUN BAYAN ZEMBUL
ÇABUK SOLDUN EY GONCE-İ GÜL
MELEKLER EDER SENİ KABUL
CENNETTE EBEDİ RAHATINI BUL¹⁰⁶

Bu giriş çeşitli açılardan dikkat çekicidir. Her şeyden önce öykünün ana karakterlerinden biri olan Zembul'ün doğum tarihi verilmemiştir. Sanki Zembul'ün dünyaya gelişinin bir anlamı yoktur. Bunun yanında, ölüm tarihi ayrıntılı olarak verilmektedir. Mezar taşında yazılı genel bilginin hemen ardından bir şiir gelmektedir. Bu şiir içerdiği sözcükler açısından ilginç bir şiirdir. Şiirin içinde Cumhuriyet döneminin hitap sözcüklerinden biri olan “bayan” sözcüğü kullanılmakta, diğer yandan Divan şiirinin mazmunlarından biri olan “gonce’i gül” ifadesine yer verilmektedir. Ölüm tarihi göz önünde bulundurulduğunda Zembul'ün Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki geçiş döneminde hayatının son evrelerini yaşadığı sonucuna ulaşılabilir. Bu geçiş dönemi Zembul'ün mezar taşındaki şiirde yer alan sözcüklerin yan yanalığının absürlüğü ile dile

¹⁰⁶ a. g. e., s. 64.

getirilmektedir. Mezar taşındaki yazıların ve şiirin bir diğer özelliği kurallı cümle yapısından uzak olup, ritim ve sesi içermesidir. Bir kadından, özellikle ölü bir kadından bahsedilmektedir. Bu noktada dil şiirseleştirecektir, bunun yanında iki ayrı dönemin yan yanılığına yarattığı garip ifadelerle yeni sisteme eleştirel hatta yıkıcı bir tını yollanmaktadır.

Zembul'un mezar taşındaki ifadelerden hemen sonra yine şiirsel bir yapı ile karşılaşırız; fakat bu sefer bu yapı dini bir içeriğe sahiptir, tamamen Tevrat etkisini barındırmaktadır¹⁰⁷:

Ve yedi gün bekledi
Ve diğer yedi günü bekledi
Bayan Zembul Allahanatı
Ve diğer yedi günü daha bekledi
Yedi yıl bekledi
Bayan Zembul Allahanatı
Ve diğer yedi yıl daha bekledi
Yedinci yılın yedinci ayında
Onyedinci gününde
Yedinci saatinde
Bayan Allahanatının bütün günleri dolmak üzereydi
Kapı çalındı
Gelenin saçları kırmızıydı
Ellerinin üstü de kırmızı tüylerle kaplıydı
Gözleri korku doluydu
Ve bütün ceddinin gözleri de korkuyla doluydu
Onun adı İsrail Allahanatı idi¹⁰⁸

Tevrat'ın dili kullanılarak gerçekleştirilen öyküye giriş, bizi söz konusu karakterin kimliği ile bilgilendirmenin yanı sıra, öykünün meselesi ile ilgili ipuçları da vermektedir. Tevrat dili her dini metnin dili gibi şiirselidir. Kristeva “Şiirsel Dilin Devrimi” adlı makalesinde şiirsel olanın yıkıcılığı ve tehdit ediciliğinden bahsettikten sonra dini metinlerin dilinin de şiirsel olduğunu ve bunun aslında bir tezat oluşturmaktan çok yine aynı yıkıcı etkiyi barındırdığını dile getirir.

¹⁰⁷ Dündar, a. g. e., s. 70.

¹⁰⁸ Burak, a. g. e., s. 64 – 65.

Gerçekten de dini metinler içinde barındırdığı metforik ve metonimik yapı nedeniyle farklı okumalara açıktırlar her ne kadar din bilginleri tarafından bu okumalar yasaklanmış olsa da.¹⁰⁹ Burak da “Ah Yarab Yehova” da Tevrat’ın şiirselliğinden yararlanırken, aynı zamanda bu dini metin dilinin içine “Bayan Zembul” ifadesini katarak cumhuriyet döneminin bu hitap sözcüğü ile döneme gönderme yapmakta ve aynı zamanda Tevrat dilini de çatırdatmaktadır.

Tevrat’tan alınmış şiirsel dil eşliğinde öyküye dâhil olan karakter Zembul’ün ağabeyidir, yüzünde utanç vardır ve ağlamaktadır. Zembul yatağının yanı başında ağlayan ağabeyinin yüzünü kaldırır ve kendisine bakmasını söyler. Zembul ölmektedir. Ağabeyinin kendisiyle barışmasını ister. Ağabeyi ise onun yaptığı şeyin Yahudi cemaati içindeki korkunçluğunu dile getirir. Yahudi olmayan biriyle yatmıştır, üstelik onunla evli bile değildir. Bunun yanında bir de çocukları olmuştur. Bu çocuk ise tam anlamıyla kimliksizdir: “Bir çocuk doğurdun, o çocuk senin değildir, sana <<Anam>> diyemeyecek, ismini tanımayacak, bu toprak üstünde gizli kalacak, yeryüzünde serseri ve kaçak olacaktır.”¹¹⁰ Zembul kendi kültür dairesinin tüm kurallarını çiğnemiş ve toplumda hiçbir açıdan yer edinemeyecek bir yabancı doğurmuştur. Bunun yanında Zembul, yaptıklarından pişman değildir. Sevmiştir. Yalnızca, son bir isteği vardır. Yahudi mezarlığına gömülmek istememektedir. Son dileği, gömülmeden öylece ortada bırakılmaktır. Ağabeyi bu anda Zembul’e bakar; kız kardeşinin yüzü ve elleri yanıktır. “Tevrat’ta günahkârlar için iki tür ceza mevcuttur. Birisi yanmak, öbürüyse ruhun sonsuza dek başıboş dolaşmağa, yersiz yurtsuzluğa yargılı kılınmasıdır”¹¹¹ Zembul’ün oğlu bir günah çocuğudur ve sürgün olarak yaşacaktır, Zembul ise her

¹⁰⁹ Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, s. 112.

¹¹⁰ Burak, a. g. e., s. 65.

¹¹¹ Demiralp, a. g. e., s. 212.

ne kadar koştuğu kültüre geri dönmek istemese de kültür onu cezalandırmış, elleri ve yüzü yanmıştır.

Zembul'un başından geçenlerin Yahudi kültürü merkezinde irdelenmesinden sonra Bilal Bey'in not defteri karşımıza çıkar. Not defterinin başındaki bilgiler ilginçtir:

Doğum: 22 Şubat 1885
Ölüm: 7 Temmuz 1931
Oturdığı yer: Kuzguncuk¹¹²

Zembul'un aksine Bilal Bey'in doğum tarihi belirgindir. Ayrıca Zembul'den farklı olarak yaşadığı yer de belirtilmiştir. Bilal Bey, doğumu kayda değer, "yerli yurtlu" toplum içinde yeri olan bir karakter olarak belirir ilkin öyküde. Bu mezar taşı bilgilerini anımsatan bilgilerin Zembul'un mezar taşı üzerindeki bilgilerden farkı, katı gerçeklikler olarak dile getirilmeleri, açıklamanın net ve kesin olmasıdır. Oysa Zembul'un mezar taşı baştan sona şiirseldir, hatta şiirdir. Bilal Bey, not defterinin başındaki bu ifadelerden hareketle tam anlamıyla düzene uygun bir birey görünümü sergilemektedir.

Bilal Bey'in not defteri olarak okura sunulan bölüme geçildiğinde aslında söz konusu metnin bir tür günlük olduğu anlaşılır. Çeşitli tarihlendirmelerle, periodik bir yapı arz eden bu günlük önceden de belirtildiği gibi Zembul'le yaşanan olayları, Zembul ve Bilal Bey'in yakınlarını Bilal Bey'in dilinden aktarmaktadır okura. Diğer bir deyişle, öykünün olayları Bilal'in eril dili ve belirlediği zaman anlayışı çerçevesinde biçimlenmektedir. Dil ve zaman Bilal'in elindedir; aynen simgesel düzende tarihin ve dilin ataerki kodlarla şekillenmesi gibi. Bunun

¹¹² Burak, a. g. e., s. 66.

yanında Bilal Bey'in kullandığı dilde genel olarak günlüklerde kullanılan dilden farklı bazı özellikler görülmektedir. Bilal Bey öyle bir dil kullanmaktadır ki, sanki kendi dışında bir otoriteye hesap vermektedir: “ Bugün üçüncü gündür ki Zembul yataktan çıkmamaktadır. Bu hali tenkit edişime muğber olarak beni ağır bir lisan ile Ziya Bey'e şikâyet etmiştir. Öğleden sonra saat 4 te Kiryakonun Gazinosuna inilip bira ve rakı içilmiş vakit geçirilmiştir.”¹¹³ Görüldüğü gibi Bilal Bey kendisi dışındaki kişilerin eylemleriyle beraber kendi eylemlerini de rapor etmekte, aynı zamanda kendi eylemlerinden bahsederken “edilgen çatı kipi” ni kullanmaktadır. Bu durum da ortaya sanki eylemi o gerçekleştirmemiş gibi bir anlam çıkarmaktadır. Bilal Bey, genelde İstanbul'a inip bir şeyler içtiğinde, kulüplerde eğlendiğinde ya da Zembul'un yakını olan kişilerle iletişim içine girdiğinde bu tarz bir dil kullanmaktadır. Örneğin Zembul'ü koruyan kendisi de bir Yahudi ile evli olan Ziya Bey ile iletişim içine girdiğinde Bilal Bey'in dili edilgenleşir: “Bugün Ziya Bey'e gidilip şemsiyesi verilmiş, benim pardesömün boyama ücreti de verilmiştir”¹¹⁴ Düşünüldüğünde, Bilal Bey toplumca hoş karşılanmayan, reddedilen durumların içinde bizzat bulunduğu, eylemi kendisi yapmıyormuşçasına edilgen bir dil yapısı kullanmaktadır. Dışarıda bir otorite olan toplum vardır ve o topluma bir biçimde rapor verilmektedir. Bu durumlarda Bilal Bey'in bireysel yanını göremeyiz. Diğer yandan, Bilal Bey zaman zaman etken dil de kullanmaktadır. Bu etken dil kullanımları not defterinin başında Zembul'un hamileliğinin ortaya çıkmasından evvel ve not defterinin bazı yerlerinde bireyselliğine (Örneğin babasının ölümünde) ortaya çıkmaktadır. Bu da toplumca reddedilenin karşısında, Bilal Bey'in dilinin toplumsal baskı altında edilgenleştiğinin göstergesidir. Bilal Bey'in dilinin toplumsal otorite ile ne kadar

¹¹³ a. g. e., s. 68.

¹¹⁴ a. g. e., s. 82.

ilgili olduğunu gösteren bir başka örnek de babasının cenaze töreninde karşımıza çıkmaktadır. Tamamıyla toplumsal bir ritüel olan cenaze töreni tam anlamıyla edilgen bir rapor diliyle aktarılmaktadır. Babasının öldüğü anda Bilal Bey'in tamamen etken olan dili, cenaze töreninde edilgenleşir ve rapor dili halini alır. Sanki birilerine resmi bir rapor verilmektedir:

Babam, vasiyeti üzerine Kuzguncukda Küplüce Mezarlığına Yanyalı Hasan Basri Paşa merhumla refikaları ve İzzet Paşanın ablaları Perver Hanımefendinin ayak uçlarına, Ziya Beyin babası Şefik Paşa ile Gürcü Beyi Halil İbrahimin arasına baş ve ayak uçlarında iki mürdüm eriği ağacı olan toprağa verilmiş, babam toprağa gömülünce eve dönülmüş, bir sıra Bakkal Yaşar Efendi ile, birkaç dakika da tanımadığım bir zat ile görüşülmüştür.¹¹⁵

Bilal Bey'in kullandığı dildeki gariplikler bununla da son bulmaz. Bilal Bey ne zaman bir kriz anı yaşasa, dil tirelerle ayrılır. Bu durum en yoğun olarak Zembul'ün onunla çocuk hakkında konuştuğu ve evlilikten bahis açıp Bilal Bey'in reddi üzerine üstünü başını parçaladığı durumların hemen ardından ortaya çıkmaktadır. Bu durumda Bilal Bey'in o tutunmaya ve rapor vermeye çalıştığı dil ilk oluşum evrelerine, sözcüklerin bitiştirilmeye çalıştığı döneme geri döner; çünkü Bilal Bey'in toplumsal konumu en çok bu evrelerde tehdit edilmektedir:

Zembule çocuğun doğmasına muhalif olduğum cevabı verilmiştir. Zembul gene mahut << nikah meselesini>> açmış ve benden cevap beklemiş, buna cevap verilmediği taktirde kendisinin de bazı hesapları olduğunu ve bana ne yapacağını bildiğini söylemiş ve her zamanki delilik halleri üstüne gelerek bağırmaya ve saçını başını yolmaya başlamış, kendisi orada bırakılarak İstanbula geçilmiş Bahçekapıdan tranvaya binilmiş- Fatihte tranvaydan inilerek- Fatih-Harbiye tranvayına binilmiş - Eminönünde bu tranvay bırakılarak - Bebek - Eminönü tranvayına binilmiş - Bebek bahçesine gidilmiş - Bir şişe rakı meze ile alınarak içilmiş - Geç vakit eve dönülmüştür.¹¹⁶

Ziya Bey'in öykünün içine yayılan farklı dil kullanımlarının içerikle uyum gösteren tablosunun yanında, öyküde bulunan bir takım izlekler de öykünün

¹¹⁵ a. g. e., s. 76.

¹¹⁶ a. g. e., s. 69.

bütünlüğü açısından önem arz etmektedirler. Örneğin, Bilal Bey'in babasının öldükten sonra onun hâlâ karnının oynadığı ve ağzının kenarındaki tükürüğün bir baloncuk oluşturduğunu görmesi, bunun üzerine doktoru çağırıp babasının cesedini muayene ettirdikten sonra, bu görüntünün babasının karnındaki gaz birikmesinden kaynaklandığını öğrenmesi, öykünün kilit noktalarından birisidir. Bilal Bey, Zembul'un hamile olduğunu öğrendikten sonra büyük bir baskı altında hisseder kendisini. Bunun yanında Ziya Bey'in de Zembul'un nikâh planlarına yardım ettiğinden şüphelendiği noktada bakkala gider ve bir teneke gaz alır. Öykünün başlarındaki bu olay, Bilal Bey'in babasının ölümüne kadar dikkat çekici bir ayrıntı değildir; fakat Bilal Bey, babasının ölmediği hissini veren karnındaki gazdan haberdar olunca, eve gaz tenekeleri getirmeyi sıklaştıracaktır. Öykünün sonunda ise Yahudilerin yaşadığı mahalleyi bu gazla yakacak, kendini toplum içinde itibarsız konuma getiren bu azınlıkları hem mekânsız bırakacak hem de yok edecektir. Babasının dirilmesine yol açabilecek - ki bu durumdan tedirgin olmaktadır - olan gazı kullanıp babasının ait olduğu Osmanlı kültürünün kabullendiği bu azınlıkları ortadan kaldırarak, bir bakıma babasını da öldürecektir. Artık ortada ne gaz tenekeleri ne de Yahudiler vardır. Arkada kalan sadece yangındır. Ama diğer yandan, babasının ölümü ardından evin temizlik işleriyle ilgilenirken babasının yattığı kanepede ayağına bir iğne girer ve bu iğne Bilal Bey mahalleyi yakana kadar vücudunda ilerlemeye devam eder. İğnenin ilerleyişiyle mahalleyi yakmak için eve gaz tenekeleri getirişi öykü boyunca paralel ilerleyen eylemlerdir. İğne babanın onu kastre (iğdiş) ettiğinin göstergesidir. Bu iğdiş etme, Bilal Bey'in Osmanlı kültürüne dâhil oluşu ve bir Yahudi'yi kabul edişi anlamına gelmektedir. Oysa cumhuriyet kurulmuş ve yeni bir kültüre geçiş yapılmıştır. Türklük önemli bir kavramdır. Bu noktada iğne Bilal Bey için yeni toplum içinde

ölüm demektir. Diğer yandan Bilal Bey, yeni düzene tam anlamıyla uyum sağlayamamıştır, o bir asker kaçağıdır. Kısacası, Bilal Bey’in kaderi bellidir. Yeni düzen içinde yaşayamayacak, ölecektir. Ama ölürken, yeni düzene adapte olma aşamasında kendini köstekleyenleri de beraberinde götürecektir. Öykünün sonlarında Bilal Bey’in mahallenin uzunluk ve genişliğini ölçtüğünü, ortadan kaldıracığı mekânın boyutlarını saptadığını görürüz. Ardından tüm Yahudiler çoluk çocuk mahallede toplanırlar ve Bilal Bey mekânı ateşe verir. Bilal Bey’in hazırlıkları, iğnenin verdiği acılarla paralel dile getirilirken, cümleler tirelerle bölünür, yangın anında ise artık şiir ortaya çıkmış, simgesel olan her şeyden uzaklaşmış, dil anlamında ölümü de içinde barındıran “semiotic” etki ortaya çıkmıştır:

Gelen YARAB YEHOVA İDİ
O’nun¹¹⁷ elinde ateş vardı
Bir kalabalık yokuşu çıktı
Onların ellerinde de ATEŞ vardı
Esvaplarını yırtıp bağırdılar
ATEŞ
ATEŞ
ATEŞ
ZEMBUL KAPIYA KOŞTU
ONUN ELİNDE DE ATEŞ VARDI¹¹⁸

Öykü boyunca, Zembul, Bilal Bey tarafından tamamen hiçbir duygu izi içermeyen bir biçimde anlatılmıştır. Bilal Bey, toplumdaki yerini tehdit eden Zembul’e ve ondan doğan çocuğuna hiç sevgi göstermemiştir. Evin içine hapsedilmiş Zembul, mahalle içine hapsedilmiş Yahudilerle beraber ortadan kaldırılır. Bilal Bey böylece, toplum içinde sadece mekânda yeri olan kadın ile yersiz yurtsuz olan toplumun “öteki”si Yahudileri, toplum adına, toplumdaki yeri adına ortadan kaldırır; bunun yanında kendi hayatını da sonlandırır, çünkü kanında, vücudunda

¹¹⁷ Yazar öyküde kullandığı hiçbir özel ismi (‘) ile ayırmamıştır. Ancak Yarab Yehova’dan bahsederken kesme işareti kullanır. Çünkü hayatta yazar için özel olan tek şey odur.

¹¹⁸ Burak, a. g. e., s. 91.

dolaşan Osmanlı kültürü ile cumhuriyet düzeni içinde var olması mümkün değildir.

İKİ ŞARKI

Yanık Saraylar'ın son öyküsü, "İki Şarkı"dır. Bu öykü, diğer öykülere oranla oldukça kısa bir öyküdür. Öykünün geneline bakıldığında bir iç hesaplaşması ve benlik bölünmesi ile karşılaşırız.

Öykü, saati öğrenmeye çalışan bir kadınla saati net olarak söylemeyen bir adamın diyalogunun dizeler halinde art arda gelişi ile başlar. Kadın, kendisinin kurtuluşu olacak trenin hareket saatini öğrenmeye çalışmaktadır, fakat bunu başaramaz. Dizeler boyunca devam eden diyalog, zaman üzerine düşünmemizi sağlar. Öykü kişisi kadın için zaman belirli, durağan ve algılanabilir değildir. Belirsiz, kaygan, akışkan ve oynaktır. Değişmekte ve değişkenliği ile kadının ayaklarının yere basmasını engellemektedir. Zamanın kadın için bu kadar yakalanamaz ve bunun sonucu olarak algılanamaz oluşu, zamanla ilgili bu diyalogun şiirsel bir yapıyla oluşturulmasını beraberinde getirir. Genel olarak kadın tarih dışında bırakılmıştır, tarihin içinde ona yer yoktur. Bunun sonucu olarak bir kadının zamanı, toplumsal düzenin kodları ile algılaması, onun sistematik bölünmüşlüğü olan saat kavramını içselleştirmesi ne kadar mümkündür? Kadın tarihin, doğal olarak zamanın yabancıdır, yabancı olduğu bir olguyu algılayabilmesi mümkün değildir. Yazar, öykü kişisi kadının zamana yabancılığını, onu sistemin kodları ile algılayamayışını, dil sistemini kırarak dile getirmektedir. Diğer yandan kadının adama saati sormasının ardından adamın saati söylemesi bazen rakamla bazen

yazı ileidir. Bu da sistemin belirgin ve değişmez sanılan dil kodlarının aslında nasıl da değişken olduğunun gösterilmesi açısından kayda değerlidir:

Yalvarırım beyefendi saatiniz kaçını gösteriyor?
Saatim 1 dir- 2 dir- 2 buçuktur
Üçü çeyrek geçiyor
4.30
Dörde çeyrek var
5 tir
Altıdır
7
8
9
10
11
12 dir¹¹⁹

Kadınla adama arasındaki bu diyalog, adamın kadına net bir zaman dilimini söylememesi açısından bakıldığında, kadının zaman dışılığa mahkûm edilmesi olarak okunabilir. Adam kendi cinsinin ön planda olduğu ataerkil merkezli düzenin yerleştii ve biçimlendirdii zamanın kadın tarafından algılanmasını istememektedir. Kadın cinsine zaman içinde yer yoktur.

İlerleyen satırlarda kadının saatinin durmuş olduğunu, işlemediğini, kadının onu kurmadığını ve geçici olarak ayar etmediğini öğreniriz. Bunun yanında yolculuğa çıkacağından da haberdar oluruz:

Daha bugün
Öğleden önce
Sonra
Yoldayım
Yarın ben yolcuyum
Gidiyorum¹²⁰

Kadın bir yolculuğa çıkacaktır; fakat yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı üzere, bir zaman algılayışı yoktur. Ne zamandan beri yolda olduğunu anlayamayız.

¹¹⁹ a. g. e., s. 93.

¹²⁰ a. g. e., s. 94.

Öğleden önce mi, sonra mı yola çıkmıştır? Hâlâ yolda mıdır? Diğer bir deyişle hâlâ hareket halinde midir? Yoksa yolda olma durumu öğleden önce ya da sonra olan geçmiş zaman dilimine ait bir eylem midir? Bunların hiçbiri net değildir. Net olan tek şey, yarın gidecek oluşudur.

Kadın adama saati sorduktan ve yolculuğa çıkacağını söyledikten sonra, kim olduğunu bilmediğimiz biri hakkında sorular sormaya başlar. Bu sorular ve ardından gelen yorumlardan hareketle, kadının geçmişte kalan bir aşk macerasının izini sürdüğünü anlarız:

Söyleyebilir misiniz bana eve kaçta gelir?
Sabahtan- Öğle vakti - Akşam üstü - Gelir
Gece yarısı - Gün Ortası - Şafakta gelir
5 ten önce gelmez
6 dan önce bulunmaz
7 den sonra bulunur
Saat 7 yi vurdu mu?
On yıl geçti mi?
Babanız sağ mıdır?
Evet- Babam hala hayattadır
Henüz elli yaşındadır

Bugün ayın kaçındır?
Bugün ayın 9 udur
Bugün ayın 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 sidir
Ayrılığımızın tarihi 1930 dur
7 Mart dargınlığımızı bugün anladım
Bu 1930 yılı – Ağustosuna düşüyor¹²¹

Kadına cevap veren adam, söz konusu kişinin ne zaman geleceğinin belli olmadığını, her an gelebileceğini belirten cevaplar verir. Bu noktada zaman aralıkları arasına konan tireler zaman aralıklarının belirtildiği ilk dizide zaman aralıklarını sıralama işlevi görürken ve gelme eylemini bu zaman aralıklarından ayrı tutarken, ikinci dizide bahsi geçen üç zaman aralığını da gelme eylemine bağlama görevini üstlenmekte, Burak zamanın belirsizliğini dile getirdiği bu dizelerde, tireyi kullanarak dilin biçimsel bölünmelerinin anlama etkisini

¹²¹ a. g. e., s. 94.

vurgulamakta, anlamın belirsizliğini ve oynaklığını da ön plana çıkarmaktadır. Bunun yanında kadının ne zaman geleceğini sorduğu söz konusu adamın gelme ve bulunma eylemleri de dikkate değerdir. Anladığımız kadarıyla 5'ten evvel gelmeyen adam, 6'da gelse de onu bulamazsınız. 7'de ise ortaya çıkar. Adamın ortaya çıktığı saatin söylenmesinden hemen sonra bu aşkın üzerinden on yıl geçtiğini öğreniriz. Bunu dile getirilişinin ardından ise bir baba figürü ile karşılaşırız. Adam kadına “Babanız sağ mıdır?” diye sorar. Kadın ise “Evet.” dedikten sonra babasının hâlâ hayatta olduğunu söyler. Hâlâ sözcüğü, maalesef anlamını da beraberinde getirmektedir. Bunun yanında kadının evet cevabını vermesinin hemen ardından yazar tire kullanmıştır. Tire önceden de bahsettiğimiz gibi sarsıntının göstergesi ve parçalanmanın ön koşuludur. Burada tire kullanımı sarsıntı ve gerilimi ifade etmek içindir. Bu kullanımlar, kadının âşık olduğu adamdan ayrılmasının nedeninin babası olduğu fikrini kuvvetlendirir. Ardından kadının sevgilisinden ayrıldığı tarihten haberdar oluruz. Her ne kadar kendisine tarihi sorduğu adam net bir cevap vermeyip, günleri art arda sıralayarak zaman algısının imkânsızlığına gönderme yapsa da, öykü kişisi kadının aklında net bir tarih vardır, bu tarih de sevgilisinden ayrıldığı tarihtir.

Öykü kişisi kadının adamla diyalogu aynı biçim ve içerikle devam ederken, arada farklı bir bilgi verilir okura. Ortada bir hasta vardır. Yola çıkıp bulunduğu yeri terk edecek olan kadın arkasında onu bırakmaktadır; ama onun durumundan son derece endişelidir:

Acaba vakit geçti mi?
Hastamız iyileşmeye yüz tuttu mu?
Yalvarırım beyefendi saatiniz kaç gösteriyor?
Vaktimiz kaldı mı?
Daha şimdi geldiniz-Aceleniz ne?
Bir dakika bile duramam
Saat yaklaşıyor
Saat geldi

Bu gece gidiyorum
Saat kaç?
Saatten haberiniz var mı?
Tren kaçta kalkıyor?
Hudut dışı 1 Franktır
Saatiniz kaç
Saatim bir çeyrek- Sattim üç çeyrek-Beş çeyrek- Geri
kalıyor
Öğle
İkindi
Geçti
Şimdi
Gece
Nasıl düş görüyor?
Sabah nasıl uyanık
Neler söylüyor?
Dikkat et
Nasıl konuşuyor?¹²²

Öykü kişisi ile adam arasındaki bu konuşmada, kadının trenle uzaklara gitmeye çalıştığını, fakat arkasında bıraktığı hasta için ciddi endişeler taşıdığını görüyoruz. “Tren” sözcüğü Sevim Burak tarafından sıkça kullanılan bir sözcük. Öykülerde kaçışın ve kurtuluşun bir metaforu olarak karşımıza çıkıyor. İçinde yaşadıkları toplumun düzenine ayak uyduramayan, o toplumda bir yabancı olarak kalan öykü kişileri içinde “tren” sözcüğünü bir kurtuluş belirtisi olarak düş dünyalarına yerleştiriyorlar. Kristeva, yabancının toplumdaki konumu ve durumunu incelediği “Yabancı İçin Tokkata ve Füg” adlı makalesinde yabancının hiçbir yere, hiçbir zamana ve hiçbir sevgiye ait olmadığını söyler ve ekler: “Yabancının mekânı hareket hâlindeki bir tren, uçuştaki bir uçak, durma imkânını yok eden bir geçiştir”¹²³ Bu öyküde de dikkat edilirse, kadın bir kaçışın arifesindedir. Saati bir türlü öğrenememesi, zamanı yakalayamaması, toplumsal düzenin zaman algısını içselleştirememiş olmasının ötesinde, konum itibarıyla “yolda” olmasından, diğer bir deyişle “bir geçiş”in içinde bulunmasından kaynaklanmaktadır. Öykü kişisi kadın bir yabancıdır. Bu yabancılık onun kadın oluşu ile bağlantılandırılabilir. Bilindiği gibi kadın eril kodlarla düzenlenmiş simgesel düzenin içinde doğası

¹²² a. g. e., s. 94- 95.

¹²³ Kristeva, “Yabancı İçin Tokkata ve Füg”, s. 14.

gereği bir yabancı olarak var olacaktır. Bunun yanında bu yabancılık öykü kişisinin adamla olan diyalogunun sonlarına doğru farklı bir ayrıntı ile zenginleştirilir:

Dediğimi anlıyor musunuz?
Yavaş yavaş söylerseniz anlarım
Çabuk söylerseniz şaşırım
Ben tamamıyla aksamış bir kadının artık¹²⁴

Öykü kişisi kadının aksamış bir kadındır. Ayağı ile ilgili bir sorunu vardır. Bu durum öykünün ilerleyen satırlarında açıklık kazanmaktadır. Çocukken köpeği ayağının üst kısmını koparmıştır. Bu nedenle kadın sakat kalmıştır. Bu noktada, Burak'ın öykülerinde “ayağın tehdit edilmesi” izleği de dikkat çekici bir biçimde ön planda olduğunu belirtmekte yarar vardır. “Ah Yarab Yehova”daki Bilal Bey'in ayağına iğne girer. “İki Şarkı”daki kadının ise ayağını köpek yaralar. Ayak ile ilgili olan bu izlek, bizi ister istemez Oedipus'un hikâyesine götürmektedir. Oedipus'un kendini öldüreceğini kâhinden öğrenen babası, onu ayaklarından delik açıp kayışla bağladıktan sonra dağa bırakır. Diğer bir versiyonda ise sepete koyup denize atar. Bu bağlamda çocuğu nereye bıraktığından daha önemli olan, babanın doğumundan hemen sonra çocuğun ayaklarını delmesidir. Bu babanın çocuğa ilk müdahalesi, hatta ilk tehdididir.¹²⁵ Burak, bu izleği içinde taşıdığı kader anlamı ve baba otoritesi fikri ile birlikte sıkça kullanır. Onun için öykü kahramanlarının kadın ya da erkek olması önemli değildir. Önemli olan baba tarafından tehdit edilmektir. Bu noktada baba, kültürün, toplumun, kuralların kendisi olarak algılanmalıdır. Ayağa yönelen saldırı, toplumsallaşan insanoğlunun kaderidir. Bu saldırı, babanın çocuk tarafından öldürülmesini engeller. Toplum kendi varlığını bu biçimde sürdürür. Söz konusu öyküdeki öykü kişisi kadın da bir köpekle

¹²⁴ Burak, a. g. e., s. 96.

¹²⁵ Fernand Comte, *Mitoloji Sözlüğü* (İstanbul: Zed, 2000), s. 147.

sembolize edilse de babanın zulmüne maruz kalmıştır, ama babası hâlâ yaşamaktadır. Kadının Oedipus'tan farkı babasını öldürememiş olmasıdır. Kadın aksaklığı ile var olmaya çalıştığı toplumun içinde artık daha fazla kalamayacak ve trenle uzaklaşacaktır, fakat arkasında bıraktığı bir hasta vardır. Bu kişi ise kendisinden başkası değildir.

Öykünün buraya kadar olan bölümü daha önce de belirtildiği gibi dizelerden oluşmaktadır. Yabancılık, kaçış ve zamansızlığın sezdirildiği bu bölümde dilin kuralları çerçevesinde bir düzyazı ile karşılaşmak, takdir edileceği üzere, yazarın dil ve içerik arasında kurduğu yapıya tamamıyla ters bir görünüm arz ederdi Söz konusu dizelerden oluşmuş bölümün hemen ardından, paragraflarla karşılaşırız. Ancak bu paragraflar da bir bütünlük ve birleşmişlik görünümü vermezler, çünkü yine tireler sahneye çıkmıştır. Tireler genel olarak cümleleri birbirinden ayırma görevini üstlenir, nokta (.) yerine kullanılır. Burada aklımıza “O halde yazar neden nokta kullanmamış?” sorusu gelecektir. Bu soruya verilecek cevap, nokta (.)’nin sadece bir bitimi ve duraklamayı ifade ettiği ve dil sistemi içinde bir kural olduğu, tirenin ise Burak’ın edebiyatında parçalanma, sarsıntı, yerleşememeye karşılık gelmesi, bunun yanında dilin ilk oluşum evrelerindeki birleştirmenin dil içine oturmamışlığını görsel kılmasıdır.

Dizelerin ardından karşımıza çıkan paragraflarda, bir köşk içine hapsedilmiş öykü kişinin çocukluğu ile burun buruna geliriz. Burada anlatıcı öykü kişisidir, kendi çocukluğundan bahsederken, “ben” adılı ile beraber “o” adılına da kullandığını görürüz. Diğer bir deyişle, bu evrede sanki tam anlamıyla bir benlik oluşmamış, öznellik durumu ortaya çıkmamış gibidir. Aynada gördüğü yansımayı

içselleştirememiş, içselleştirse bile tam anlamıyla yerine oturtamamış biridir öykü kişisi. Bu durum belki de kaderine karşı çıkıp, yaralı ayağıyla tek var olabildiği köşkten ayrıldığı ve uzaklara gitmeye karar verdiği içindir. Kaderi olan yaralı ayaklı kız çocuğunun köşke kapanmışlığını (toplumun içinde bu biçimde oluşmuş olan öznelğini) reddettiği, kendi kaderini ve geçmişini hiçe saydığı içindir. Bu satırlarda “Ben o muyum?” ya da “ O ben mi?” bu soruların cevabı açık değildir.

Bu nedenle de dil bütünlüklü bir yapıya sahip değildir bu bölümlerde:

(...) Köpeğimiz de orta yerde çakılı duruyordu – Baktım - kafasının ucundan çekeyim dedim-Kafayı bıraktı - Sen misin çeken- Ayağımın üstünü koparmış - Köpek beni tanır mı-Sonra yatmışım - Doktor Zıpçıyan gelmiş Onu muayene etmiş - Öbür çocuklar oynarken o çocuk pencerenin önünde kalmış - Az değil - Tam dört ay kaldım yatakta - Pencerenin önüne karyolayı çektiler - Ne yattım yatakta - Ne yattım - Ne yattım -O sene muhacirler da gelmiş - Bakmak istemiş muhacirlere - Yara tamamiyle geçmemiş - Bir ağrı başlamış Onda - Hem de ne ağrı - Artık o ağrıya dayanamadım - Hep bağırdım - Hem de nasıl - Doktor gelmiş işne yapmış Ona - Bir daha da kalkmadım - Bir daha da kalkmamış - O taş duvarlı köşkün içinde kalmış - Nerdeyim? - O nereye gitti? - Sonu mu geldi? Sargılarımı çıkarmışlar - Çok bağırmiş - o taş duvarlı köşkte hep kendi sesimi duyuyorum¹²⁶

Kendini, geçmişini ve kapatılmışlığını terk edip giden öykü kişisi ardında bıraktığı kendine bakar: Adı Sevim’dir ardında bıraktığının, seksen yaşındadır, elbisesinin altında kaybolmuştur. Öykü kişisi bu bakışı şöyle sonlandırır: “Eğer bana inanırsan size göre değil o çocuk”¹²⁷

Gerçekten de ardında bıraktığı “kendi”nin çocukluğu saldırgandır, ,sonrası ve zamanı yoktur. Herkesin ayağına saldırmayı amaçlamaktadır. Kaderinin intikamını almak, kendini sakatlayan düzeni aynı yolla sakatlamak istemektedir. Köşkün içinde sıkışmışlığı, dışlanmışlığı ve bırakılmışlığı ile cebelleşip durmaktadır. Öykü kişisi uzaklara giderek hem bu çocukluğu hem de o çocukluk

¹²⁶ Burak, a. g. e., s. 97.

¹²⁷ a. g. e. s., 97.

içindeki yalnız kalmışlığı terk etmek ister. Böylelikle içine işlemiş bu çocukluğun sancısı da bitecek, öykü kişinin çocuk hâli ölecektir. Bir iç hesaplaşma ile çocukluğuyla çocukluğuna acı çektiren toplumla hesaplaşır:

Saat yaklaşıyor - Ah ağlama - Ağlama da desen ağlar - Geç kaldım diyor - Saate bakıyor - Acaba nerde olabilir? - Neler söylüyor? - Konuşmayın - O çocuk nerde - Zamanı yok - Geleceği yok - Geçmişi yok - Bu gece ölüyor - Gerçeğe bu kadar yakınlaşmışken O'nu kim tutabilir - O'nu bırakmayın - Beni zorluyor - Benim gidişime bakın - Siyah ağaçlardan geçerek - Her adımda batarak - Hele onu çıplakken görerseniz acırsınız - İşte kendikendine giden biri dersiniz - Öyle bir hayvan ki kurnaz - yırtıcı - sinsi - Bu mu kahraman dersiniz - Tesadüfen ağına içine girmiş - O da sana der ki Ben bir çocuktum - İçinize düştüm - Sizinle çevriliyim- Siz mi beni kurtaracaksınız - Gerçeğe bu kadar yakın bir köşkte - Hem yabani- Hem de uysal- Köşemde oturuyorum - Ama siz siz çok çalışıyorsunuz - Fakat artık yeter çalışmanın da bir kararı vardır - Bu kadarı fazla- Düşünün bir kere ben ayakta durmaya çalışıyorum - İnsan bazı düşer - Hayatta her şeyin bir kararı vardır - Bu odalarda pencerelerden aşağı sarkmanın - Bilmiyorum demenin - Çocuğu dağlarda tek başına bırakmanın - Bazı meselelerde yalnız kalmanın - Beni anlıyor musunuz diye tekrarlamının - Sayıklamanın - Baş dönmesinin-¹²⁸

Öykü kişinin çocuk halinin, öncesi, sonrası kısacası zamanı yoktur. Bunu, öykü kişisi zamanı öğrenmeye çalışırken de tespit etmiştik. Zamansız bir kız çocuğudur, dağlara bırakılmıştır-ki bu Oedipus'un hikâyesi ile örtüşmektedir- kimsesizdir; daha sonra içinde yaşadığı köşke hapsedilmiştir. Bir “kadın yavrusu” olduğu için mekâna tıklılmıştır. Ardından insanların içine düşmüştür, onlarla çevrilmiş; toplumsallaştırılmıştır. Ne kadar toplumsallaştırılsa da o yine yabaniliğini içinde barındırır. Uysal ve yabani yanlarının karışımıyla düzeni anlamaya çalışır. Her şeyin bir kararı olduğunu öğrenir sonunda. Eğer her şeyin bir kararı varsa çocuğu dağ başında bırakmanın da bir kararı olmalıdır. Eğer toplum bir takım kurallarla biçimleniyorsa, her açıdan bu kuralları uygulamalı, insanlar çocuklarını terk etmemelidirler. Bu terk ediliş, bu hayatının başındaki kaderi olan reddediliş onu başka düşüncelere de sürükler. Her şeyin kararında olması gereken bir toplumun içinde pencereden aşağı sarmakta kararında

¹²⁸ a. g. e. s., 98.

olmalıdır. Ölme eğiliminin de bir kararı olmalıdır. Terk edilmişlik, toplum tarafından reddedilmişlik onu yalnızlığa, sayıklamaya, baş dönmesine ve ölüme sürükler. Ama tüm bu düzensizlik ve anormallikleri, normal olan toplumun “kararında” kuralıyla ifade eder kız çocuğu. Normal dışı olanı, normalin içinde ifade etmeye çalışır. İçine hapsedildiği mekânında umutsuzca topluma dâhil olmaya çalışmaktadır. Ama doğası gereği hiçbir zaman toplumu anlamayacak ve dâhil olamayacaktır ona, bu bölümün içeriği olan topluma yerleşmemişlik, dilde de tirelerle kendini gösterir.

Öykü kişisi kadının çocukluğu ve çocukluğundaki toplum ile hesaplaşması ilerleyen satırlarla da devam eder. Bir süre sonra, öykü kişisinin hapsedildiği köşkte bir yaşama olduğunu öğreniriz. O hem bir kadın hem de yaşama değildir. Yalnızlığını, yabancılığını kendi kendine yaşamıştır çocukluğu boyunca. Balığa benzer. Sudan çıkmış bir balık gibi çaresiz ve yabancısıdır çevresine:

O çocuk nerde - Onu kendi kendine bırakın isterseniz - Hep güler - (...) - Kendi kendine oturur - kendi kendine düşer - Kendi kendine konuşur - Ağlar - Homurdanır - Sabah kahvaltısını beraber yaparız - Pek efendidir - Yemeğini bitirdi mi çekilir - Pek çirkin bağırır - Balık gibi bir şey - Bağırma da desen bağırır.¹²⁹

Bu alıntıda dikkat edilirse, öykü kişisi kendi çocukluk hâlini çevresindeki insanların (toplumun) söylemindeki ifadelerle tarif etmektedir. Bu tarifte toplumun öykü kişisine yabancılığını değil de, toplumun gözünden öykü kişisinin yabancılığını, garipliğini hatta iticiliğini sezebiliriz. Yazar böyle bir kullanımla, toplumun yabancı olana yaklaşımına ironik bir biçimde bakmaktadır.

¹²⁹ a. g. e., s. 99.

Öykünün sonunda, öykü kişisi ve ardında bıraktığı çocukluğu / yaşama kimliği ortadan kalkarlar, kendi karanlık havaları içinde yok olup giderler. Zaten zamanı algılayamayan ve onun dışına atılan bir insanın kurtuluş trenini yakalayabilmesi ne kadar mümkündür?

2.2 AFRİKA DANSI'NDA DİLİN İÇERİKLE OYUNU

Afrika Dansı (1982) Sevim Burak'ın dile müdahalesinin içeriğin önüne geçtiği dilin içeriği, görünür kıldığı bir öykü kitabıdır. Yazarın ölümünden bir yıl önce yayınlanmış olan bu kitap, sorgulamaların, rahatsızlıkların, topluma ve hayata uyumsuzluğun farklı dil ve metin denemeleri ile gözler önüne serildiği, başlangıçta zor, hatta toplumsal düzenin normları ile eleştirisi yapılamayacak metinler içermektedir. Kitaptaki her öykünün birbiriyle bütünlük içinde bulunduğu ve uyduğu söylenemez. Bir öykü ölümü ve yabancılığı yazarlık ve hastalık ekseninde irdelerken, diğer bir öykü kültürel sistemlerin çatışmasını görünür hale getirebilmekte, başka bir öykü ise bir sayfada nesnelere adlarını sıralayarak kadının konumuna işaret edip size yaratıcı bir metin ortaya çıkarabilmeniz için malzeme verebilmektedir.

Afrika Dansı'nın yazarın ilk öykü kitabı olan *Yanık Saraylar*'dan farkı dilin yoğun bir biçimde kırılmaya maruz bırakılması, şiirselliğin yoğun bir biçimde ön planda olması, tirelerin yerine eğik çizgilerin geçmesi, fetişist bir dille yazılmış kısa öykülere yer verilmesi ve kimi öykülerin iç içe geçmiş iki metinden oluşmasıdır. Bu farklılıklardan en kayda değer olanı tirelerin yerine eğik çizgilerin geçmesidir. *Yanık Saraylar*'da tireler dilde bir oturmamışlığı, sarsıntıyı, sisteme girememeyi dile getiren göstergeler olarak kullanılmışlardı. Ama aynı zamanda tam da sisteme girişin kıyısında bulunmayı, dildeki bitişirmenin eşiğinde var olmayı da dile getiren bir anlamları vardı. Diğer bir

deyişle, tireler bir yandan isyanın ve sarsılmanın haberini verirken diğer yandan uzlaşma çabasını da vurguluyorlardı. Oysa *Afrika Dansı*'nda tirelerin yerine kullanılan eğik çizgiler tam anlamıyla bir araya gelememenin sözcüleridir. Asla bir kaynaşma, bir bitişme ve bir uzlaşma olmayacaktır. Ne kadın toplum içinde yer edinebilecek, ne de azınlık (yabancı, öteki) sistemle mutlu bir birleşme içine girebilecektir. *Afrika Dansı*, bu anlamda, uzlaşmamamanın öyküsünü anlatır. Anlatır demek öykülerin dili söz konusu olduğunda ne kadar doğru? Belki şöyle denilebilir: *Afrika Dansı* "toplum dışılık"ın sancısını yaşatır okura, hissettirir; çünkü dil *Yanık Saraylar*'dan farklı olarak şiirin başrolde olduğu bir dildir.

Afrika Dansı'nı *Yanık Saraylar*'dan farklı kılan bir diğer unsur da kahramanların içsel bir sorgulama ile haşır neşir olmamaları, kimliklerini, öznelliklerini irdelememeleridir. Öykülerde değinilen daha toplumsal alandaki meselelerdir. Bu nedenle kahramanların ruh hallerine inilmemiş; toplum içindeki kimlikleri, kadın ya da azınlık olarak yabancılıkları toplumsal düzeyde hissettirilmiştir.

“AFRİKA DANSI” ya da HASTALIĞIN “ ÖTEKİ”YLE DANSI

Hastalık, bizi düzyazının dikte ettiği yorucu seferberliğe karşı ilgisiz kılar. Bölümler ardarda ilerlerken bütün melekelerimize hakim olup aklımızı, yargımızı, hafızamızı toparlamakta güçlük çekeriz, tam bir yere alışmışken, yeni gelene dikkat etmemiz gerekir, ta ki bütün yapı- kemerler, kuleler ve siperler- temelleri üstünde sağlam bir şekilde yerlerine yerleşene kadar. (...) Öte yandan, rafa kaldırılmış bir sorumluluk ve askıya alınmış bir akılla- hasta birinden kim eleştiri bekler, ya da yatalaktan sıhhatli bir fikir?- diğer tadlar ortaya çıkıverirler; aniden, kesik kesik, yoğun. Şairlerin çiçeklerini talan ederiz. Birkaç satırı çeker alır ve zihnin derinliklerinde açılmalarını bekleriz.
Virginia WOOLF¹

“Afrika Dansı” öyküsü, hastanede tedavi gören bir kadının, bağlı olduğu makinenin otoritesi altında hissettikleri, hayal ettikleri çerçevesinde biçimlenen bir metindir. Metni dikkat çekici kılan kadının yazar olması ve hayatının bir döneminde Afrika’da bulunmuş olmasıdır. Tüm bu ayrıntılar göz önünde bulundurulduğunda, öykünün kadın karakter / anlatıcısının Sevim Burak’a ait biyografik özellikleri barındırdığı görülür. Öykü, makinenin insan vücudu ve ruhu üzerindeki baskısına gönderme yaparken hastalığın ruha yansımasını anılar, hayaller ve öteki olma halleri üzerinden irdelemektedir.

“Afrika Dansı”nın ilk satırlarında karşımıza bir makine çıkar. Anlatıcı bu makinenin özelliklerini dize sistemi ile anlatmaktadır. Gerekli gördüğü yerlerde dizelerin yanına eğik çizgilerle ayrılmış kurallı cümlelerden oluşan açıklamalar yerleştirmektedir:

İTHAL MALI
BİR MAKİNE
HEM DE DEĞİL
ÇÜNKÜ KONUŞUYOR
FAKAT KENDİ SÖYLEDİĞİ KELİMELERİ KENDİSİNİN DE BİLDİĞİ YOK
YA DA
KENDİ KENDİSİNİN DE NE İSTEDİĞİNİ BİLMİYOR

¹ Virginia Woolf, “Hasta Olmak Üzerine”. çev. Meltem Ahıska. *Defter*, no: 2 (Aralık- Ocak 1987), s. 66.

BİR GÜN SUSMAK UMUDU YOK (Susturun şunu denemez/kimse sustura
susturamaz onu genelde bilimsel bir
kural bu çünkü/ EZBERCİ)

YORUMLAMALARIN ÖTESİNDE

YALNIZ KENDİ SESİNİ OLUŞTURUYOR

SABAH 7.30'DA BAŞLIYOR KONUŞMAYA

SAAT 17.00'YE KADAR (Maddi varlığından dışına ancak önceden
hesaplanmış kelimeleri söyleyerek taşıbiliyor/
çıkabiliyor/ bu kelimelere çıkmak denebilirse eğer/
çıkarsa da onu yakalamak imkansız/ çünkü sözlerinin
hepsi aynı değil/ birbirini tutan bir tarafı
yok/cümleleri düz değil/ eğri büğrü yontu gibi) ²

Öykünün ilk satırlarında yüzleşmek zorunda bırakıldığımız bu makine, anlatıcı kadına öykü boyunca eziyet etmekten çekinmeyecek, ölümün kenarında dans eden bu kadını, baskılarıyla yıldırmaya çalışacaktır.

Bu acayip nesne hem makinedir, hem de değildir. Çünkü konuşmaktadır. Konuşan tek bir varlık vardır, o da insandır. O halde bu makine insana dair özellikler de barındırmaktadır. Fakat konuşmaları bilinçli değildir, ne istediğini bilmemektedir bu “insansı makine”. Kendi sesi çerçevesinde ezberci bir dil tutturmuştur. Hesaplanmış kelimeleri vardır. Kendi mekanik varlığının dışına bu kelimelerle çıkmaya çalışsa bile bunu başaramamaktadır. Bunun yanında, yoruma açık değildir ve 7.30 ve 17.00 arası çalışmaktadır. Makinenin tüm bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, aslında tek bir şeyin sembolü olduğu açıkça görülebilmektedir: Makine erkeği ya da daha geniş bir perspektifle yaklaşırsak ataerkil toplumu sembolize etmektedir. Bu çıkarım, sadece bu alıntıdan hareketle yapıldığında zayıf görülebilir, fakat öykünün ilerleyen bölümlerinde makinenin açık bir biçimde erkekle özdeşleştirildiğine şahit olmaktadır:

KİM BU

² Sevim Burak, *Afrika Dansı* (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), ss. 7 – 8.

BİR MAKİNE Mİ
GİZLİ BİR YÖNETİCİ Mİ
YOKSA GİZLİ BİR GÜÇ MÜ
DÜŞ GÖREN BİRİ Mİ
BİR ÂŞIK MI
BİR ERKEK Mİ³

Makinenin erkeğe karşılık geldiğini gösteren metindeki ipuçları bununla son bulmuyor:

tıpkı beyaz adam özellikleri olan makineden korktuğum için / uzun boylu / büyük / büyük makinelerin en büyük makinelerinden biri / bir insan biçiminde değil o / isterse demirden kol/ demirden bacak / koridorlarda dolaşıp dururdu / karşı karşıya gelebilirdik / demirden iki erkek kolu / isterse kırar / beni orada ikiye böler / beni bir türlü yatağıma yatırmıyorlardı / makine öyle gizli bir güç / Kİ beni kucağına alır / demir yanağına yanağıma dayar / onun buz gibiliği / makineliği içime yayılır / iliklerime kadar/ emer / koridorlarda dolaşıp duruyordum / içer beni / çevremdeki hastalara bakınca daha iyiyim / isterse yutar /⁴

Görüldüğü gibi, ölüme yaklaşmış kadını hayata döndürmeye çalışan sistemin bir parçası olan makine, erkekle ya da erkek egemen toplumla özdeş bir biçimde kullanılıyor öykü boyunca. Bu kullanım esnasında, ilk alıntıda da görüldüğü gibi, anlatıcı kadın tarafından makinenin betimlenmesi ve anlamlandırılmaya çalışılması şiirsel bir dil üzerinden gerçekleştiriliyor. Kadına yabancı olan “erkek makine” ya da erkek merkezli düzen bir kadın tarafından tanımlanmaya çalışıldığında, düzenin kurallı dilinin dışında ona dâhil olmayan şiirsel bir anlatım seçiliyor. Sembolik düzenin makineye benzer yapısı, ilk alıntıdaki tanımlama üzerinde veriliyor. Anlatıcı kadının dilinde, düzenin tanımı, “tanım” kavramının kurallı yapısının ötesine geçilerek yapılıyor. Kimi dizelerin yanına parantez açılarak yapılan açıklamalar ise şiirin sembolik dilin dışında yarattığı anlamın düzene dâhil olanlarca algılanamaması tehlikesi(!) nedeniyle yapılıyor. Aslında yazar burada bir yanda sembolik düzene ya da ataerkil düzene karşılık gelen makineyi kendine ait dille

³ a. g. e., s. 12.

⁴ a. g. e., s. 14.

tanımlamaya çalışırken, düzene ait olanlarla ve düzenin diliyle dalga geçmesine simgesel dili kullanarak açıklamalar yapıyor. “BİR GÜN SUSMAK UMUDU YOK” dizesinin taşıyabileceği, çağırabileceği anlamların çokluğunun yanında “(Susturun şunu denemez / kimse susturamaz onu genelde bilimsel bir kural çünkü / EZBERCİ)” cümlelerinin vermeye çalıştığı anlam yetersiz kalıyor. Başka bir deyişle, şiirsel bir dizeyle birden çok, belki de sayısız çağırışın görünmez bir biçimde metne taşınırken, bu dizeyi simgesel dil içinde açıklamaya çalıştığımızda art arda gelen açıklamalar yapmak durumunda kalırız. Bu da dili, simgesel düzenin kuralları dâhilinde kurulaştırır. Dizelerin yanına yapılan açıklamaların eğik çizgi ile ayrılması ise, anlatıcı kadının makineyi kendi dili üzerinden değil de ait olmadığı ataerkil düzenin dili üzerinden açıklamaya çalıştığında, dilinin nasıl zorlandığını, söz konusu sisteme dâhil olmadığından dilinin sistemin diline nasıl aykırı durduğunu göstermek içindir.

Yazarın bir yanda şiirsel yapı diğer yanda simgesel düzenin dilini kullanmasının nedeni her şeyden önce düzeni alaya almak içindir. Kendi dili kadın dili olduğu için algılanamayacaktır, çünkü sistem dışıdır. Bu noktada anlaşılması zor olan dizelerin yanına bir parantez açılır ve düzenin hazır paketlere alışımsız yüzeysel üyelerine sıradan açıklamalar yapılır. Bu noktada öykünün başında, makine yapısına sahip erkeğe ya da ataerkil düzene karşılık gelen bu tanımlama kadının düzeni tehdit eden, “semiotic”⁵ (annesel) özellikler barındıran şiirsel diliyle, yine kadının sistem içinde kullandığı simgesel

⁵ Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, *Kristeva Reader*. der. Toril Moi. Newyork: Columbia University Press, 1986, ss. 89 - 135.

düzenin dili yan yana getirilmiş ve iki ayrı dünya dil üzerinden görünür kılınmıştır.

Makinenin bu genel tanımlamasıyla başlayan öykü anlatıcı kadının onun bir deli mi, çocuk mu, öldürücü mü, koruyucu mu ya da başkaldırıcı mı olduğuna dair kararsızlıkları üzerine biçimlendirilmiş dizelerle devam eder. Ayrıca anlatıcı kadın makinenin ruhu olup olmadığını merak etmektedir, söylediği sözler ruhu olabileceğinin işareti olamaz mı?⁶ Anlatıcı kadının içine düştüğü ikilemler ve makinenin ruhu olduğuna inanmaya çalışması, bir biçimde bizi kadın - erkek ya da kadın - ataerkil düzen ilişkileri çerçevesinde düşünmeye itmektedir. Kadın kendi gibi insan olan erkeği ve onun yarattığı düzene biyolojik olmanın ötesinde, temelde ruhsal olarak uzaktır. Fakat hayatın düzeni içinde erkeğe yaklaşır ya da ataerkil sistem içinde nefes almaya çalışır. Bu yaşamını devam ettirebilmesi ve toplumda kabul görmesi için gereklidir. Bu noktada, erkeği ya da düzeni tanımlamaya çalışır. Tanımlayabildiği şeye yaklaşabilir ya da dâhil olabilir insan. Kadın şefkatli yanıyla erkeği kimi zaman bir çocuk olarak algılar, arzularıyla deli bir âşık olabilir bazen erkek. Gücüyle koruyabilir, baskısı ile öldürebilir. Erkeğin başkaldırıcı olması ise ancak savaşçı yanıyla açıklanabilir. Kadın tek bir tanım yapamamaktadır erkek için. Oysa simgesel düzen tek bir tanım, tek ve kurallı bir cümle, soru sormayan bir cümle istemektedir içine aldığı insanlardan. Kadın bu düzen içinde, o düzeni biçimlendiren erkeğe tek bir tanımla açıklayamaz yaradılışı gereği. Bu noktada düzenin otoritesinin temel özelliklerini sabitleyemediği

⁶ Burak, a. g. e., s. 8.

için, otorite bastırır; otorite tüm kurallarını kadını susturmak, kadını kadınsı yanlarıyla yaşatmamak için kullanır:

KIPIRDAMAYIN
NEFES ALMAYIN (Nefes almayın dedikten sonra)
SOLUK ALMAYIN (Aynı şey oysa / yanlış / haysiyet kırıcı)
KIPIRDAMAYIN (Kendisi ölümsüz / bu hastaneden başka bir hastaneye gidecek / ama gitse de / mutlaka aynı şekilde konuşma hevesine kapılacak)⁷

Makine - anlatıcı kadın ilişkisine gerçeklik düzleminde bakarsak, gerek kadının kaldığı hastane gerek söz konusu makine kadını iyileştirmek, hayata döndürmek için gerekli unsurlardır, ama diğer yandan yazarın makine nesnesi üzerinden kurduğu metaforik yapı, kadının makine tarafından yönetilmesi ile yüz yüze getiriyor okuru. Bu durum da ister istemez, başka bağlantılar kurulmasına yol açıyor. Öncelikle, toplum içinde kadının durumu bir hasta ile özdeş biçimde algılanmalıdır. Toplumsal düzenin ataerkil yapısına uyum sağlayamayan kadının durumu bir hastadan farksızdır. Bu bağlamda, her hasta gibi tedavi edilerek düzene uygun hale getirilmelidir. Baskı ise baskı, yıldırma ise yıldırma bu tedavi; ama sonuçta hasta hayata döndürülecek, kadın ise düzene uygun hale getirilecektir. Her şey insan içindir. Aslında yapılan tüm eziyetler hem kadının hem de hastanın iyiliği içindir:

BOYUNA EMREDİYOR
DURUN
KIPIRDAMAYIN DİYORUM SİZE
MAKİNE DEN GELEN SES BU
KİME SÖYLÜYOR
BÜTÜN UMUTSUZ İNSANLARA
ONLARIN KADERLERİNİ BİLİYOR (Niçin sabahtan akşama kadar / sözde onların iyiliği için / bakalım iyiliği için mi / bakalım öyle mi ?)⁸

Makine, anlatıcı kadının iyiliği (!) için tetkiklerine devam eder. O kadar derinlere iner ki sonunda kadının kalbine ulaşır, oradan kadının geçmişine,

⁷ a. g. e., s. 8.

⁸ a. g. e., s. 9.

hastalığın nedenlerine iner. Yalnız burada ilgi çekici olan tetkikler sonucunda,
makinenin kadına sarkıntılık etmesidir:

O YOSUNLAR ARASINA SAKLANMIŞ KALBİNİZİ GÖRELİM
ORAYA NE MOLOZLAR TAKILMIŞ
NE MİDYELER
NE YILANLAR SARILMIŞ
BÜYÜK KALBİNİZİ GÖRELİM
(...)
CANIM BİZE NE SİZ BÜYÜTMÜŞSÜNÜZ
BÖYLE KALP DOĞUŞTAN OLMAZ
ÇOCUKKEN 10 yaşında Rhematic fever
ISLAK DONLA Aort Odağında ¼ ejeksiyon
Üfürümü A.Z.P.Z den birinci ses çiftleşmesi

BÜYÜYÜNCE ISLAK MAYO

Aort odağında 1/6
sistolik ejeksiyon 2/6
erken diastolik üfürüm
var. Staz (:) HJR (:)
Karaciğer kosta
kenarını 8-10 cm
geçiyor
Tibial ödem (+), TA:
125/80 mmHg.
NDS:78/ düzensiz

DENİZDEN SONRA
GELİN

ISLAK DONUNUZU GÖRELİM (Çocuksu şeyler söylüyor ama gene de bir
şeyin içyüzünü araştırır gibi)⁹

Anlatıcı kadının hastalığı ıslak mayonun üzerinde kurumasından kaynaklanan kalp romatizmasıdır. Denizin kadının hastalığındaki etkisi büyüktür. Deniz içerdiği tüm unsurlarla kadının kalbini sarmış, onu ölümün kıyısına getirmiştir. Denizin anne rahmiyle özdeşleştirilmesinden hareketle, ölüm kavramını içerdiğini söyleyebiliriz. Bilindiği gibi, çocuğun simgesele girmeden evvel dâhil olduğu “semiotic dönem”(annesel dönem) ölüm tehditleri içeren bir dönemdir.¹⁰ Bu bağlamda anlatıcı kadının öykü anlatısı içindeki hastalığının gerçek nedeni deniz, aynı zamanda psikanalitik çerçevede de ölüme karşılık

⁹ a. g. e., s. 10.

¹⁰ Kristeva , “Revolution in Poetic Language”, ss. 89 - 135.

gelmektedir. Ölümle iç içe yaşayan anlatıcı kadının makineyi tanımlamasından tutun da onun ağzından bir takım emirler aktarmasına kadar her cümle şiirsel yapı içinde verilmiştir. Bunun bir nedeni önceden de belirttiğimiz gibi sistem dışı olan kadın dilinin sistemi kendi parçalı diliyle tanımlaması olduğu gibi, aynı zamanda içeriğe hâkim olan ve “semiotic dönem”¹¹’in bir özelliği olan “ölüm” kavramıdır.

Makinenin kadının hastalığının derinlerine inip oradaki yosunlardan tıbbî raporlar çıkarması bu alıntıda dikkat edilmesi gereken diğer bir ayrıntıdır. Gerçekte makinenin tespitleri tıbbî raporlardan ibarettir. Bilimsel dilin en anlaşılabilir yanıyla verilen bu raporlar, kadını bırakın hiçbir insan için bir şey ifade etmez. Bu dili anlayabilecek olanlar, ancak o bilimin üyeleridir. Kadın zaten simgesel düzen ve bu düzenin dili içinde tam anlamı ile bir yabancı iken, simgesel düzen içindeki başka bir kural ve uzmanlık düzeni içinde yabancılığı katmerleşir. Bu noktada, makinenin dilini kendi diline çevirir. Makineden gelen bilgileri kendi içselliği ile düzenler ve raporların sol tarafında yer alan şiirsel söylem ortaya çıkar. Diğer bir deyişle, şiir yapısı içinde konuşan makine değil, makinenin verilerini kendi iç dünyasında algılayan kadındır. Raporlarla yan yana konulan bu dil, iki düzen arasındaki farklılığı net bir biçimde ortaya koyar. Bir tarafta kadına ait bir geçmişin kadında yarattığı duyarlılığın izlerini yakalarken, diğer tarafta ölümcül bir hastalığın matematiksel ve mekanik terimlerle acımasızca dile getirilişine şahit oluruz. Aradaki kopukluk büyüktür. Kadının makinenin bilgilerini ve verilerini algılayışının hemen ardından, yine makine üzerinden çağrışım yoluyla düzen eleştirisi yapıldığını görürüz.

¹¹ a. g. e., s. 89 – 135.

“İSLAK DONUNUZU GÖRELİM” derken sistem kadının cinselliğine saldırmakta, kadını taciz etmektedir. Bu noktada hatırlanması gereken, hasta-kadın, makine-toplum özdeşlikleridir. Hastayı tedavi etmeye çalışan makine ya da hastane gerekirse hastanın tüm mahrem yerlerini görebilmektedir; kadını normalleştirmeye çalışan erkek, kadınla evlenerek onun cinselliğini kendi tahakkümü altına alabilmekte ve mahrem yerlerini görme özgürlüğüne sadece kendisi sahip olabilmektedir. Bu noktada eş ve bunun sonucu olan anne kimliğiyle kadın hasta kimliğinden sıyrılabilmekte ve topluma uyum sağlayabilmektedir. Her şey kadının iyiliği içindir(!)

Makinenin anlatıcı kadın üzerindeki tahakkümü, hastanedeki diğer hastalar için de geçerlidir. Tüm umutsuz insanlar bu makinenin çağrısıyla toplanıyorlar, onun tüm isteklerini yerine getiriyorlardır. Kimisi bu makinenin elinden kaçıp kurtulmanın mümkün olup olmadığını düşünmektedir. Anlatıcı kadın ise bu makinenin tespitleri sonucu hesabının kesilip, ölüme gönderileceğini hayal etmektedir:

BİZİ KURTARACAKLAR MI
YOKSA
BU MAKİNE BENİM DE Mİ HESABIMI GÖRECEK ALT KAPIDAN
GİZLİCE ÇIKARILAN
BİR CESET Mİ OLACAĞIM
ÖLÜ MİVES KARUB GELİYOR MU OLACAĞIM
NİYE GİZLİ ÇIKARILACAĞIM¹²

Anlaşılabacağı üzere, makine ölümcül bir hastalıkla ilgili bir tespit yaptığında ve hastane ölümün kaçınılmazlığını vurguladığında yapacak bir şey yoktur. Hasta iyileştirilememiş, kadın normalleştirilememiştir. O halde ortaya sadece bir ceset çıkar. Toplumsal düzene uyum sağlayamayan kadın, erkek merkezli

¹² Burak, a. g. e., s. 13.

dünya içinde sadece bir cesettir. Ceset ise Kristeva'nın deyimiyle simgesel düzenin en korktuğu şeydir. İğrençtir, çünkü hayatla ölüm arasındaki gerçeği vurgular.¹³ Bu noktada kadının ceset olarak hastaneden gizlice çıkarılması ilgi çekici bir noktadır. Kadındır, doğal olarak düzene terstir, yabancıdır.

Hastaneden makinenin yardımıyla tedavi edilmeye çalışılmıştır, bir türlü normalleşmemiştir. Bu noktada düzen için ölüdür, cesettir ve doğal olarak iğrençtir. Hastaneden gizlice çıkarılması, düzenin kadını normalleştirmesindeki başarısızlığını saklamak içindir. Böylelikle kadının toplumsal düzen içinde gerçeği haykıran iğrenç yanı düzen dışı bırakılarak gizlenir. Bu dışlamanın ve tersliğin dil içinde gösterimi ise “ÖLÜ MİVES KARUB GELİYOR MU OLACAĞIM” . Mives Karub'u tersten okursak, karşılığının Sevim Burak olduğunu görürüz. Öykünün hasta - kadın - makine - hastane - toplum ilişkilerine değinen yanı bu cümle ile dil düzeyinde görünür hale gelmektedir.

Toplumsal düzen içinde hasta olan anlatıcı kadın Sevim Burak, iyileştirilememiş, normalleştirilememiştir. O toplum için ölüdür, bir cesettir. Bir türlü düzeltilemeyen(!) toplumsal düzene ters yanı, hastaneden ceset olarak çıkarken adının MİVES KARUB haline gelmesi ile vurgulanmaktadır. Ayrıca söz konusu cümlede “ÖLÜ MİVES KARUB GELİYOR MU OLACAĞIM” derken, bahsedilen ölümün gerçek bir ölüm olmadığı da açıklanmakta, simgesel düzen içindeki ölüm ile biyolojik hayattaki eylem iç içe verilmektedir. Hastaneden normalleştirilemeden çıkan kadın o normalleşmemiş haliyle her şeye rağmen toplumsal düzen içinde, hep geliyor olacaktır.

¹³ Nick Mansfield, *Öznellik*, çev. H. Çetinkaya- R. Durmaz (İstanbul: Ara-lık Yayınları,2006), s. 107 – 108.

Anlatıcı kadının ölüm ile ilgili bu korkularının hemen ardından, makineye âşık olması ile ilgili ayrıntılara geçilmektedir. Toplumsal düzen tarafından kabul görmeyen kadının o düzene âşıkıdır bu; doğal olarak asla uyuşmayan iki düzlem söz konusudur ve dil bu ayrılığı eğik çizgilerle görünür kılar: “/ bu âşık olma duygusu bende / doktordan fazla /etten kemikten olmadığı için / makine olduğu için/ burada kendine özgü bir biçimi olduğu için / başlamıştı / gerçi onu görebilecektim.”¹⁴

Makineye olan aşkının hemen arkasından Afrika’ya dair ayrıntılarla karşılaşırız, bu ayrıntılar bir biçimde kuş imgesi ile kesişir. (Öykünün ilerleyen satırlarında bu imgenin Balwalwa kabilesinde erkeklerin giydiği bir maskeye karşılık geldiğini öğreneceğiz) Kuş imgesi, Burak’ın önceki öykülerinde kullandığı bir imgedir. Eril düzeni, savaşımı dile getirmektedir¹⁵:

Afrika kıtasında / yaşlı /genç / sivri çeneli / Tatarımsı / gözleri birbirine yakın / ayrık / patlak göz / uzun burun / basık burun / binlerce ablak suratlı /etli dudakları / Afrika’lı / şiş şiş / kıvrıkcık yünden saç / beyaz diş / gülerken / konuşurken/ açılıp kapanan / dilinde rekâket olan / açık ağızlarla kuş gibi konuşan / başka türlü yamyassı konuşan / Afrika’ca konuşan / kuş dili/işte benim o aşık olacağım / aşık olacağımı bildiği için böyle birbirine sarılmış danseden / kollarını bellerine dolayan/ sarılmış / ayaklarına bilezikler takmış kadın elbiseleri giyen / YARUBA’lar / İBO’lar / İJO’lar¹⁶

Anlatıcı kadının makineye âşık olması ile başlayan ataerkil düzene eğilim, ilerleyen satırlarda biçim değiştirmiş ve dünyanın sistemi içinde öteki olarak görülenlerin düzenine geçiş yapmıştır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken, anlatıcı kadının kadın kimliği ile ataerkil yapının içinde var olmak istemesi, ancak bunun modern dünya sistemi içinde imkânsız olduğunun bilincinde olduğundan, modern dünyanın simgesel sisteminde dışlanan ilkel düzen içine

¹⁴ Burak, a. g. e., s. 13.

¹⁵ Oğuz Demiralp, *Okuma Defteri* (İstanbul: YKY, 1995), s. 207.

¹⁶ Burak, a. g. e., s. 14.

yönelmesidir. Aradığı erkeği makineleşmiş modern dünya siteminde değil, ilkel düzende bulacaktır; çünkü onlar da kendisi gibi dışlanmış, ötekidir, yabancıdır. Bu düzen içine bir kadın olarak yerleşmesi, bu düzenle aşk yaşaması ve onun içinde var olması mümkündür. Kadın giysileri giyen bu erkeklerin düzeni tam da anlatıcı kadının (ve kesinlikle Sevim Burak'ın) istediği düzendir. Bu düzen içinde kabul edilebilir, savaşılabılır ve kazanabilir. Anlatıcı kadının öykü boyunca meylettiği bir başka erkek tipi ise Samuel Beckett'dır. Beckett da aynen Afrikalı erkekler gibi gaga burnu ile ön plana çıkar. Anlatıcı Beckett'la sanat çevrelerinde dolaşmanın hayalini kurar. Bunun yanında, anlatıcı kadın hastanede kadınlar koğuşunun kapısının önünde beklerken gaga burun imgesi ile tekrar karşılaşırız. Gaga burnlu bir Balwalwa maskesi takmıştır anlatıcı. Oğuz Demiralp, bu öyküdeki gaga burun ve eril karakter arasındaki ilişkiyi şöyle yorumlamaktadır:

Hasta yalnızlık duyguları içinde üretir Beckett imgesini. Çıkış noktası Beckett'ın burnudur. Hastanın iyelenmek istediği savaşım gücünü, eril niteliği simgelemektedir atmaca burun. Hasta 'kadınlar koğuşunun kapısı önünde', doktordan öbür hastalara dek herkese 'meydan okur gibi' dururken yüzünde 'Balwalwa' maskesi vardır. Yalnızca erkeklerin taktığı 'kavgacı gaga burnlu' bir maske... Erkek hasta için olmazsa olmaz bir tümleyicidir. Bu nedenle, yaşamak, eşsiz kalmamaktır."¹⁷

Demiralp'in saptamaları anlatıcı kadının sadece erkek aradığı ve eşini bulamazsa ayakta kalamayacağı gibi bir anlam içermektedir. Oysa anlatıcı kadının meylettiği gaga burnlu erkekler, simgesel düzen içinde farklı kalan, düzenin içinde öteki olan erkeklerdir. Afrikalı erkeklerin özelliklerine değinmiştik. Bunun yanında, Beckett'a değinmek gerekirse, bu yazarın nasıl da sistem dışı, sistemi alaya alan ve bu nedenle genellikle onun tarafından dışlanan bir yazar olduğunu hatırlatmakta yarar vardır:

¹⁷ Oğuz Demiralp, *Okuma Defteri* (İstanbul: YKY, 1995), s. 20.

Dublin’de üniversiteyi bitirince Paris’te Ecole Normale Supérieure ‘de edebiyat okutmanı olur. Dağınık bir dönem. Bol içki. 1930’da Dublin’e dönünce eski okulunda asistanlığa kabul edilir. Rahat durmaz. Dublin Modern Dil Derneği’nde olmayan bir sanat akımının (Konsantrizm) olmayan temsilcisi (Jean du Chas) hakkında bir konferans verir. Bu tür olaylardan sonra okuldan ayrılmak zorunda kalır. Kovuldum demez:”Kendi bildiklerimi başkalarına öğretmenin güçlüğüne dayanamadım”¹⁸

Beckett’in toplumsal düzenin kurallarını alt üst eden tavrı, basit bir erkek savaçlığı ile açıklanabilecek bir şey değildir kuşkusuz. Evet, anlatıcı kadın bir erkek istemektedir; fakat bu erkek kadın elbiseleri giyen Afrikalılar gibi ataerkil düzenin sistemine karşı çıkabilen ve modern dünya düzeni içinde öteki olarak kalarak Beckett gibi modern düzenin akademik kurumsallığını keskin zekâsıyla alaya alıp, dışlanan ama savaşıma devam eden bir erkek olmalıdır. Bunun yanında, anlatıcı kadının kadınlar koğuşunun kapısının önünde gaga burunlu maske ile duruşu ise kendini tümleyici bir erkek araması gibi tek taraflı bir yorumla açıklanamayacak kadar derin bir anlam içermektedir. Kadın kendisini normalleştirmeye çalışan beyaz adamın hastanesinde o beyaz adamın dışladığı bir toplumun savaşımını simgeleyen bir maske takmaktadır. Yüzündeki “öteki”nin maskesidir. Üstelik bu maskeyi tam da “kadınlar koğuşunun kapısı önünde” takmaktadır. Bu maske bir erkek arayışını imlemekten ziyade, modern dünyanın simgesel düzeninin ataerkil yanına “öteki”nin ataerkilliği ile karşı çıkmaktır. Ancak burada ataerkillik ilkel toplumlardaki savaşımı dile getirmektedir sadece. Doğada olan savaşım söz konusu olan. Üstelik takılan bir maskedir, maskenin altındaki ise hâlâ bir kadındır. Anlatıcı kadın modern dünyaya ilkellikle, ataerkil sisteme ise kadınlığını ardına gizlediği ilkel savaşım gücüyle karşı durmaktadır. Diğer yandan anlatıcı kadının aradığı bir erkek varsa eğer, o da sistemin içinde

¹⁸ Orhan Koçak, “Beckett Geçiyor”, *Defter*, no. 2 (Aralık - Ocak 1987), s. 98.

sisteme ters ve isyankâr bir erkek olmak durumundadır. Çünkü anlatıcı kadın, ataerkil özellikler gösteren simgesel sistem içinde ona uyumlu yaşayan erkeklerle bir arada bulunamamaktadır. Bu erkekler makine gibi soğuk, sert, baskıcı ve şiddete yatkın erkeklerdir.¹⁹

Anlatıcı kadın makineye yakınlık duyduğunda, ona âşık olduğunda büyük bir aldanişın içine doğru çekilir. Bu da aslında ataerkil düzen içinde kadının erkek tarafından nasıl kandırıldığını göstermesi açısından kayda değerdir:

NEFES ALMAYIN
YERİNE
NEFES ALIN
KIPIRDAMAYIN
YERİNE
KIPIRDAYIN
KOŞUN
ZIPLAYIN
ARKASINDA DERİN BİR BOŞLUK
BANA YAKLAŞIYOR
KENDİNİZİ BIRAKIN
RAHAT EDİN
ELBİSENİZİ ÇIKARIN
İSTERSENİZ ÇIKARMAYIN (Ben size ille de çıplak olun demedim ki)

SİZE SOYUNUN DEMEDİM
SARGILARINIZI ÇIKARMAMALISINIZ
ÇIKARMAYIN DAHA
SARGILARINIZI²⁰

Bir aldanişın aşamalarını gösteren bu cümleler, dile getirilen şeylerin toplumsal gerçeklikten uzaklığına dikkat çekmek için dizelerle verilmiştir. Hasta ya da kadın makineye âşık olduğundan onun değişiveren hareketleriyle umutlanmakta, onun hayatı ve yaşamı haber veren emirleri(!) ile kendinden geçmekte ve ona kendisini vermek için harekete geçmektedir. O artık hasta değildir, sargılarını çıkarabilir. Toplumca kabul gören bir iyileşme

¹⁹ Burak, a. g. e., s. 14.

²⁰ a. g. e., s. 15.

içerisindedir. Ama bu noktada makine hastayı durdurur. Sargılarını çıkarmaması gerektiğini hatırlatır. Çünkü anlatıcı kadın tam anlamıyla ataerkil düzenin istediği kıvama gelememiştir. Daha ortadan kaldırılacak birçok isyankâr özellik barındırmaktadır. Örneğin şu perdelere iğnelediği, yatak altlarında gizlediği kâğıtları... Onları ortadan kaldırmalıdır hemen, yok etmelidir, eğer gerçekten makinenin aşkını istiyorsa: “/yalnız şu perdelerin üstündeki kâğıtları ne yapacaksınız / nerden çıktı bu kâğıtlar şimdi / ne yapıyorsunuz bu kâğıtlarla / bu iğneler batmadı mı size hiç / o iğneli kâğıtlar rahatsız etmedi mi sizi /”²¹

Anlatıcı kadının makineyle (toplum) aşk yaşamasını engelleyen bu iğneli kâğıtlardır. Sevim Burak’ın hayatından hareketle, bu kâğıtlar simgesel düzenin dil sistemini parçalayıp bölen, kendince tekrar bir araya getiren bu noktada sistemi rahatsız eden yazar kimliğidir. Görüldüğü gibi sistemi rahatsız eden metin parçalarının simgesel dilin içinde anlatılışı da eğik çizgilerle gösterilmiş, bu dil içinde o kâğıtların asla var olamayacağı, öykü dili içerisinde gözler önüne serilmiştir. Anlatıcı aşkın verdiği çılgınlıkla kâğıtların hepsini toplayacağını, ortadan kaldıracağını söyler, bunu söyleyince makine ona yaklaşır ve beraber olmaya başlarlar; fakat tam bu anda yatağın altında bir şeyler hışırdar. Bu noktada metin kâğıtların dağılmasını gösterir bir nitelik kazanır. Cümleler dağınık bir biçimde sayfaya yayılır ve bu dağınık cümlelerin ortasında şiirsel bir yapıyla makine yine emretmeye başlar. Çünkü kadının isyankâr yanı aşk yalanıyla da susturulamamıştır:

²¹ a. g. e., s. 15.

Kadın - erkek arasındaki aşkın imkânsızlığına gönderme yapan bu satırlar, erkeğin ya da makinenin kadına sitemi ile devam etmektedir. Bu sitem içinde müthiş bir sıcaklık içeren ifadelerin aslında kocaman bir yalan olduğu, yine eğik çizgilerle ayrılan cümlelerde kendini göstermektedir:

Yatağımızın altındaki kâğıtları çıkarınız lütfen diye çarşafı üstünden atıp yataktan iner5ek (benim yüzümden hayal kırıklığına uğramış bir âşıkmiş sanki gerçekmiş gibi karyolanın altında çoraplarını arıyor) görüyorsunuz ki diye konuşuyor / sizi kurtarmaya çalışıyorum / sizinle ilgileniyorum / sizi mutlu etmeye ve yardım etmeye çalışıyorum / ama siz bunu engelliyorsunuz / benim elimden gelen bu / ona bakıyorum o karanlık boşluğa / soruyu hiç işitmemiş gibi sanki / o beni kurtarmak için yardım edecek benimle ilgilenecek beni mutlu etmeye çalışacak / ben onu engelleyeceğim BEN KİM OLUYORUM / BANA BAKTIĞINIZDA HER ŞEY DEĞİŞİYOR / INANIN HER ŞEY SİZE BAĞLI

BEN HÜRÜM
BENİ KAĞIDA İĞNELEYEMEZSİNİZ diyor²⁴

Bu satırlarda erkeğin (makine) asıl amacı ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı kadın düzeni sarstığı, ataerkil sistemi isyanıyla yıkmaya çalıştığı iğneli kâğıtlarını yok etmedikçe ne o düzenin içinde var olabilir ne de o düzenin içinden bir erkekle aşk yaşayabilir. Erkek, kadının parçalayıp kendine göre bir düzen yarattığı dünyası içinde var olmaya hiç de niyetli değil. Sonuçta, kendi türünün hâkim olduğu düzen içinde hürdür. Bu noktada, bir kez daha kadının tehdit edici yapısı onu yalnızlığa sürüklemektedir. Kadın düzene dâhil bu erkekle yaşayamayacağını anlayınca Beckett'ı hayal etmekte, onunla beraber olmanın güzelliğini tasavvur etmektedir. Ataerkil düzen dışında var olan bir erkek istemektedir. Tam bu anda makine yine emirler vermeye başlar. Bu emirlerden biri "BAĞIRIN" ve "BİR ŞEYLER YAKARIN"dır. Makinenin artık hastalıkla ilgili olmaktan çıkmış bu sıra dışı emirlerine anlatıcı kadın "İŞTE SEVİYORUM" der. Makine kadının bu cümlesinden sonra Sarafinler'in İsa'yı çağırma ayinlerine gönderme yapar. Bu noktada, yüzünü Afrika'ya döner

²⁴ a. g. e., s. 19.

anlatıcı kadın. Sarafin kabilesi ayinleriyle birlikte metnin içine giriverir. Atlas Okyanusu kıyısında İsa'nın geri dönmesini, kurtuluşu bekleyen bu kabilenin ayin ayrıntıları şiir yapısıyla verilmektedir. Çünkü her şeyden önce gerçekliğin dışında bir beklentiyle düzenlenen öte dünyaya ait bir ayinden bahsedilmektedir. Diğer yandan ayinlerinden bahsedilen insanlar, modern dünyanın simgesel sisteminden dışlanmış olan Afrikalılardır. Ayrıca modern dünyanın makine düzeneği tarafından hem biyolojik hem de duygusal anlamda sıkıştırılmış anlatıcı kadın için bir kurtuluş, kaçış ve sığınmadır bu ayini hatırlamak. Bu nedenlerle, öykü dili modern dünyanın simgesel dilinin kurallarının ötesine geçmekte ve şiirselleşmektedir:

SARAFİN'LER AYAĞA KALKIYOR
ELLERİNDE BEYAZA BOYANMIŞ BÜYÜK HAÇLARLA
YÜRÜYEN BİR MEZARLIK GİBİ
KUMDA HENDESİ ŞEKİLLERLE DİZİLMİŞ
BUHURDANLAR
GECE
İKİ METRE ARA İLE YAKILMIŞ ATEŞLER OKYANUS
BOYUNCA
VE ESRAR DUMANLARI
AĞLAMALAR
ÇAĞIRMALAR
ZİLLER
KAMPANALAR
VE
DALGALAR
GEL
DİYE BAĞIRAN
BİNLERCE SARAFİN BEYAZLARA BÜRÜNMÜŞ
ELLERİNDE MUMLAR
ZİLLER
GEL
BİZİ
KURTAR²⁵

Anlatıcı kadının kurtuluşu başka bir kurtuluş ayinini hatırlayarak yakalamaya çalışmasının hemen ardından, yine Beckett'in hayali ile karşılaşmaktayız.

Afrikalıların ayininden Beckett'a geçiş dikkate değer özellikler göstermektedir:

²⁵ a. g. e., s. 23.

BECKETT' e söyleyip de PAPİRÜS'e gitmeyi falan/ sanat çevresi / rezil olmamak için / Atlas Okyanusu kıyısında tek başıma dolaşmayı severim diyorum / NIGER Deltasının çevresinde ve nehir ağızlarındaki yığıntıların üstünde dolaşmayı severim / İJO denilen kabilelerle beraber / İJOLAR / doğudaki başka bir grup KALABARİ onlar da o kadar aynı ki / bu odada el ele dolaşalım sizinle diyorum BECKETT'e / KÖKLERİ GÖRDÜNÜZ MÜ /²⁶

Anlatıcı kadın hem kendi hastalığından hem de ataerkil düzenin ona dayattıklarından kurtulmayı düşündüğünde hayalinde söz konusu düzenin kalıpları dışında bir erkek canlandırmaktaydı ki bu erkek Beckett ile somut bir özellik kazanmaktaydı. Öykünün başında Beckett'ın aslında ona entelektüel ortamlarda bir ün kazandırabileceğini düşünmekteydi.²⁷ Oysa öykünün bu bölümünde kendi içinde bulunduğu entelektüel çevrenin özelliklerini düşündüğünde, anlatıcı kadın Beckett'a rezil olacağını anladı. Burada sezdirilmek istenen- anlatıcı kadının öykünün ilk bölümlerinden hareketle, Sevim Burak (Mives Karub) olduğunu düşünürsek- Türk entelektüellerinin Beckett'ın entelektüel seviyesinin çok çok altında olduğudur. Beckett anlatıcı kadın için içinde var olmaya çalıştığı entelektüel dünyadan bir tür kurtuluştur, fakat bu entelektüel dünya Beckett'ı anlayamaz. Bunun ötesinde Beckett, anlatıcı kadının bu kadar bilgisiz bir entelektüel çevreye dâhil olduğunu anlayınca ondan uzaklaşır. Anlatıcı kadının hayallerindeki bu kırılma ve dağılma başka bir çıkış yolu aramaya götürür onu ve Afrika tüm doğallığı, ilkelliği ile kadına hayallerinde bir rahatlama alanı yaratır. Beckett'dan Afrika'ya uzanan bu geçişler kullanılan eğik çizgilerle modern dünyanın simgesel sisteminin dışında kalan bir yazarın dahi Afrika'nın doğallığı ve dışlanmışlığıyla bir arada bulunamayacağını gösterirken, diğer yandan hayallerin gerçek karşısında parçalanışına da karşılık gelmektedir. Bunun

²⁶ a. g. e., s. 24.

²⁷ a. g. e., s. 21.

yanında, yazarın Afrika'nın kendisini anlatırken de aynı yapıyı kullanması Afrika kabilelerinin de birbirlerinden ayrı özellikler gösterdiklerini belirtme amaçlıdır. Afrika'da belirgin bir bütünlük ve düzenli bir yapı yoktur, orada asıl olan tek gerçek doğa ve ilkeliktir ki belki de bu tek kurtuluş yoludur. Söz konusu alıntının sonunda anlatıcının Beckett'a Afrika'da dolaşmayı önermesi ve ardından *Kökler* dizisini görüp görmediğini sorması ilginçtir. Beyaz adam ve esir zenciler arasındaki ilişkiyi anlatan bu dizinin metne girmesi, Beckett'la Afrika'da dolaşma fantezisini görsel hatta sinematografik kılmaktadır.

Bu fantezisinin hemen ardından yine tıbbî bir raporla karşılaşırız. Metnin arasına giren bu tıbbi raporlar okuru öykünün gerçeklik boyutuna taşımakta, aslında kurulan tüm hayallerin ve hayata dair geliştirilen tüm düşüncelerin hastalıktan kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Araya giren tıbbî raporlara hasta-kadın, makine-hastane-toplumsal/ataerkil düzen ilişkileriyle biçimlenen sembolik çerçeve üzerinden yaklaştığımızda, bu raporların ataerkil toplumsal düzen içinde hasta olarak adlandırılan kadının, bu adlandırmanın baskısı altında tüm bu hayalleri ve düşünceleri geliştirdiğini, hayatı bu hayaller ve düşünceler kapsamında irdelediğini söyleyebiliriz.

Anlatıcı kadın tıbbî raporun hemen ardından *Rebecca* filmine geçiş yapar. Birkaç satır sonra *Kökler* dizisi ile *Rebecca* iç içe geçer. Bu iki sinematografik öge aslında "Afrika Dansı"nın hangi iki temel konu çerçevesinde geliştirildiğini bize bildiren ipuçlarıdır. Öykü, kadın-erkek ilişkileri ile beyaz adam-zenci köle ilişkileri üzerine kurulmuştur. Simgesel düzenin irdelenmesini asla kabul edemeyeceği bu ikili karşıtlıklar metinde sıklıkla sorgulanmakta, iki

sinematografik öge ile görsel kılınmakta, hatta bu iki ilişki ayrı meseleler olarak değil içi içe geçmiş meseleler olarak ele alınmaktadır. *Kökler* dizisi ile *Rebecca* filminin iç içe geçmesi bunun en belirgin göstergesidir:

O ESRARENGİZ ŞATO'DA
MANDERLEY ŞATOSUNDA
KARISI ÜST KATTA ZİNCİRLİYDİ
LAURENCE OLİVER
JOAN FONTAİNE
ESİR TİCARETİ YAPIYORLAR
AŞAĞIDAKİ SALONDA MEKTEP TALEBELERİ GİBİ
BALAYLARININ İLK GÜNÜ
MAHÇUP DOLAŞIYORLARDI
EL ELE (Televizyonda doktorların odasında izlemiştim hemşirelerle beraber)
ADAM (LAURENCE OLİVER yukarda zincirdeki kudurmuş karısını
düşünüyor fakat genç karısı JOAN FONTAİNE'e gülümsüyordu)
AVRUPADAKİ GEMİLERLE EPEYİ TEMASI OLMUŞ
KENDİ İRKDAŞLARI OLAN SİY AHLARI BEYAZLARA
SATIYORLARMIŞ²⁸

“Afrika Dansı”nın metin boyunca sorgulanan bu iki meselesi sinematografik öğelerin iç içe geçmesiyle dizi ve film arasında bir geçiş sağlarken, simgesel düzenin kurallı yapısı içinde sorgulanması tehdit olan bu iki mesele dil bağlamında da tehditkâr bir yapı arz etmekte, kurallı cümlelerin art arda geldiği kurallı bir düzyazı dilinin yerine şiir yapısı ön plana çıkarılmaktadır. Böylelikle simgesel düzen sadece içerikle değil “semiotic” akışların görünür olduğu şiirsel dille de tehdit edilmektedir.²⁹

Anlatıcı kadının Afrika'ya dair hayalleri, Beckett'la Afrika'da olmaya dair oluşturduğu fanteziler ve Afrika kabilelerinin törenlerine dair ayrıntılar bir süre daha devam eder. Bunun ardından anlatıcı kadının Afrika kabilelerine ait maskeler taktığını görürüz. İlk önce, önceden de bahsettiğimiz gibi kadınlar koğuşunun önünde “kavgacı burunlu bir maske” takan anlatıcı kadın, ardından

²⁸ a. g. e., s. 24.

²⁹ Kristeva , “Revolution in Poetic Language”, ss. 89 – 135.

sadece kadınların taktığı “hortlak kadın maskını” takar. Bu noktadan sonra tüm Afrika hastanedeki makinenin emirleri ve hademenin yardımlarıyla ceset oldukları söylenerek torbalara konulur ve ortadan kaldırılır. Burada ilginç olan kadının “kavgacı burunlu maske”den “hortlak kadın maskesi”ne geçişidir:

On yıldan beri ortadan kaldırdığı yazılarım / kağıtlarım / iğnelerim / koğuştaki yatağımın altındaydı / ayrıca yüzümde bu savaşçı BALWALWA maskesi altında duygularımı gizleyebiliyordum / bazen bir koğuşun kapısında (BALUMBA'ların yaptıkları beyaz yüzlü maskeler) beyaz yüzlü hortlaklar (BALUMBALAR KONGO'nun BRAZAVILLE sahil yönlerinde yaşayan kabilelerdir etnik gruplar oluştururlar bu maskeleri takarak CUCU/BÜYÜCÜ/ dansları yaparlar) kendime beyaz yüzlü hortlak maski satın almıştım / EL HACİ ve MUHAMMED adındaki satıcılar KONGO'dan alıp getirmişlerdi / kavgacı gaga burun BALWAWLA maskemi de gene onlardan satın almıştım / şimdi kavgacı gaga burun maskımı çıkararak yerine beyaz yüzlü kadın hortlak maskımı takıyorum ve CUCU yapmaya hazırlanıyorum / CUCU Bayramı başlıyor/ baştan aşağı tavuskuşu tüylerini vücutlarına yapıştırmış beyaz yüzlü hortlaklar CUCU'lar ormandan dans ederek iniyorlar / LAGOS'a / SAİNT NİCOLAS HOSPİTAL'deki makineye doğru koşuyorlar / SAINT NICHOLAS'taki makineye bakılırsa kendinden ve ölüleri toplayan hademenin başka hastahenede herkes ölecek.³⁰

Anlatıcı kadın, en başta kendi hastalığına (kadınlığı nedeniyle toplumdan dışlanmışlığına) direnirken ve bu direnmeyi ataerkil düzenin istediği gibi hareket ederek gerçekleştirirken, asla kendi kimliğini kaybetmiş değildir. Onun kadın yanını, isyanını ve tehditkâr özelliğini vurgulayan iğneli metinleri düzenin isteği ile ortadan kaldırılmış bile olsa, aslında yatağının altındadırlar; aynen kavgacı burunlu maskenin altında tüm duygularının gizli olduğu gibi.³¹ Anlatıcı kadın, kendini sınırlayan ataerkil düzenin araçları – kavgacı burunlu maske eril özellik taşımaktadır çünkü- ile bu düzenin içinde yer almaya çalışırken, aslında kendinden bir şey kaybetmiş değildir. Bir süre sonra kavgacı burunlu maskesini çıkarıp kadın hortlak maskını takması ise daha derin bir anlam taşımaktadır. Zizek'e göre “yaşayan ölümler” metaforu sanatta özellikle

³⁰ a. g. e., ss. 26 – 27.

³¹ Bu noktada Sevim Burak'ın hem kadın olması hasebiyle hem de toplumcu gerçekçilik akımı dışında bu akımın özellikleriyle uyuşmayan farklı metinler yazması nedeniyle entelektüel çevreyle uyuşmadığını ve edebiyattan bir süre uzak kaldıktan sonra tekrar, kendi edebiyat anlayışını hiç değiştirmeden yazmaya başladığını unutmamakta fayda vardır. [bk. Nilüfer Güngörmüş, *A'dan Z'ye Sevim Burak* (İstanbul: YKY, 2003), s.27.]

edebiyat ve sinemada sıkça kullanılan bir metafordur. “Yaşayan ölüler” simgesel sistem içinde karşılanması mümkün olmayan bir talep üzerindeki ısrarı vurgularken diğer yandan ölümlerin dönüşü olarak da nitelendirilebilecek bu durum geleneğin metninin içinde, söz konusu varlıkların yerinin bulunmadığına işaret etmektedir. Ölümlerin dönüşü, fiziksel yok oluştan sonra bile ödenmesi gereken bir borcun göstergesidir ve ölümler borçlarını geri almak, simgesel düzenden hesap sormak adına bu dönüşü gerçekleştirmektedirler.³² Bu bağlamda, anlatıcı kadının hortlak maskesi takması, toplumsal düzenin dışına itilmiş kadının toplum içinde var olma ısrarını dile getirirken, kadını kabul etmeyen simgesel düzenden hesap sormak için geri dönen hortlak kadın imajını da biçimlendirmektedir. Burada temelde dikkat çekici olan bir nokta ise simgesel düzenle olan savaş esnasında takılan maskelerin Afrika maskeleri olmasıdır ki bu da simgesel düzen karşısında kadın ile Afrikalı arasındaki bağlantıyı, her ikisinin de düzen içindeki “öteki” olma durumunu dile getirmesi açısından önemlidir. Bu maske takma ve çıkarma ayinleri esnasında öykünün dilinin yine eğik çizgilerle bölünmesi, simgesel düzen içinde düzene karşı gerçekleştirilen karşı çıkışın anlatılması nedeniyledir. Düzen ve onun muhalefeti bir arada ele alınmıştır; fakat bu iki yapının bir bütünlük oluşturması mümkün değildir.

Anlatıcı kadının hortlak maskesi takmasının hemen ardından, Afrikalıların asla ölmeyecek olan makine ve hademesi tarafından ceset olarak torbalara konularak ortadan kaldırılması ise, simgesel düzene karşı gerçekleştirilecek bir isyanın ve hesap sormanın aslında ne ile sonuçlanacağını açık bir

³² Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak* (İstanbul: Metis, 2004), ss. 37 – 40.

göstergesidir. Afrikalılarla beraber onlara ait tüm kültür özellikleri de torbalara konulmaktadır:

Başlarında muzlar		(Torbaya)
Kalça çevirerek		(Torbaya)
Tam Tam döverek		(Torbaya)
Çoluk çocuk	OYİBO PEPE	
	IT MOR NO PEPE	(Torbaya)
		(Torbaya)
Hindistan cevizleri		
Kırmızı kuşlar papağanlar		
Şarkılar IF YOU NO PEPE YOU MO MO YELLOW		(Torbaya)
Dans ederek geliyorlar ³³		

Afrikalıların ve Afrika kültürünün yok edilmesi / öldürülmesi bu insanların, bu kültürün en renkli ve sesli özellikleri ile birlikte verilmektedir. Kristeva'nın "semiotic dönem" dediği annesel dönemin de ikilikleri, zıtlıkları bir arada barındırdığı yaşam ve ölümün bu dönemde iç içe yer aldığı fikrinden hareket ettiğimizde³⁴, içerik olarak "semiotic dönem" in ipuçlarını taşıyan bu satırların dilde de kendini, semiyotik akışın dile yansıdığı olan şiirsellikle ortaya koyduğu açıktır. Bunun yanında şarkı söyleyen çocukların şarkılarının ya da cümlelerinin orta yerinde torbaya konulmaları metnin içine sesi ve sessizliği, müziği ve esleri, hareketi ve durağanlığı taşımakta, semiyotik akışlar bu biçimde daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Anlatıcı kadının bu infazın ardından hastane, hastalar, gerçeklik ve hayal üzerine yaptığı yorum, yazarın tüm öykü boyunca ne yapmak istediğini okura göstermeye çalıştığı şiirsel bir ipucu gibidir:

BENİM KORİDORLARDA RASTLADIKLARIMIN ÇOĞU
ESMER CENUPLU ZENCİLERE BENZEYEN

³³ Burak, a. g. e., s. 33.

³⁴ Kristeva, a. g. e., ss. 89 -135.

KARACIĞERLERİNDEN RAHATSIZ HASTALARDI
AYAKLARINDAKİ TERLİKLERİ ÇIKARIP
SANDALYELERİN ÜSTÜNE OTURUYORLARDI
AMA BELKİ BU DA BİR ALDANIŞTI
HANGİSİ DOĞRU
HASTAHANEDEN MİYDİK
BUNU HİÇBİR ZAMAN BİLEMEYECEĞİM
DAHA DOĞRUSU
BEN HASTAHANEDENİZ SANIYORUM
AMA BU DA BİR ALDANIŞTI³⁵

Yazarın anlatıcı kadına bunu söyleyip yapmaya çalıştığı, hastane ve toplumsal düzen arasında kurduğu ilişkiyi sezdirmek, öykünün sadece hastane gerçekliği üzerinden gelişmediğini dile getirmektir.

Anlatıcı kadın ameliyata girmeden evvel Beckett'a son kez seslenir, ama cevap alamaz; çünkü Beckett Paris'te hayatını yaşamaktadır. Ölüm her şeyden yakın görünmektedir anlatıcı kadına. Bu arada hastanedeyken Afrikalılarla nasıl iç içe yaşadığını düşünür (Beckett'dan hayır yoktur çünkü sonuçta o da beyaz adamlardan biridir), geceleri onlar gibi suratına makyaj yapmakta, sabahları onların giydiği giysilerle dolaşmaktadır. Afrikalılar da bazen hastanenin içinden geçmekte ve daha sonra ortadan kayboluvmektedirler. Onlar ortadan kaybolunca, daha doğrusu hastaneden uzaklaşınca anlatıcı kadın kendini çok mutlu hisseder, içi aşkla dolar. Sonuçta Afrikalılara zarar gelmemektedir. Öykünün sonunda anlatıcı kadın ameliyat olur, ameliyatı iyi geçmiştir. Âşık olmak, aradığı adamı bulmak istemektedir. Öyle bir hastanede olmalıdır ki dünyanın tüm insanları oradan geçsin ve o aralarından istediğini seçsin. Burada, toplumsal düzen tarafından normalleştirilmiş / iyileştirilmiş bir kadının o düzenin tehdit edici yanını görmediğini, sadece aşka yöneldiğini görüyoruz.

³⁵ Burak, a. g. e., s. 33.

Fakat öykünün son sayfalarında, ameliyatın hemen arkasından gizlice sigara içmesi sonucu fenalaştığına ve aradığı erkek düşüncesinin nasıl kendi kendini her an yıkabilecek bir düşünce haline gelebileceğine şahit oluyoruz:

O KALABALIKLAR İÇİNDE SENİ GÖRMEK İSTERİM
GANJ NEHRİNDE YIKANIRKEN
SENİ GÖRMEK İŞTERİM
BEN KALABALIKTA SEÇİMİMİ YAPACAĞIM
RENGARENK İNSANLARI
ÇEŞİT
ÇEŞİT
YAN YANA GÖRÜP
EN GÜZELİNİ
SEÇMEK İSTİYORUM
ONUN İÇİN SENİ
BAŞKALARININ ARASINDA
GÖRMEK İSTİYORUM
KIYASLAMAK İSTİYORUM
TEK BAŞINA
BİR SANDALYE
BİR MASA
ÇİVİ ÇAKARKEN
GÖRMEK İSTEMİYORUM
O TEK SANDALYE
O TEK MASA
O TEK İNSAN
MASANIN ÜSTÜNE ÇIKAN İNSAN
İPİ BOYNUNA ELİYLE GEÇİRİR
VE MASAYA BİR TEKME VURUR³⁶

Anlatıcı kadın iyileşmenin etkisiyle toplumsal düzenin kendini dışlayan yanını görmezden gelmekte, aşkı aramaktadır; fakat aşka yaklaştığı, bir erkeği bulmak için yoğun bir istek duyduğu an ile sigara içerek fenalaştığı an çakışır. Ölümün tehdidi yine yanı başındadır, ataerkil düzenin içinde onun bir parçası olan erkeği umutla araması boşunadır, bu onu yine hastalandıracaktır; çünkü önceden kendisinin de belirttiği gibi erkek ile kadın arasındaki aşk ve bütünleşme imkânsızdır. Hastalığını bu fenalaşmanın etkisiyle hissetmeye başlaması, ölüm düşüncesini âşık olabileceği erkeğin intihar edebilme olasılığı ile eş değer olarak biçimlendirir. Erkeğin yalnız kalıp intihar etmesini hâlâ istememektedir, ama sorun şu ki o intihar sahnesi kafasındadır, bunu şu an için

³⁶ a. g. e., s. 38.

istemese bile erkek için hazırlanmış bir intihar sahnesi kurulmuştur kafasında. Hayallerinin içinde aşkı ve ölümü harmanlaması, besleyici ve ölümcül olanı bu kadar iç içe vermesi yine dilin “semiotic”in etkisiyle şiirselleşmesi biçiminde verilmiştir.

Öykünün son sahnesinde, hastanın kasığından kan akmaktadır. Doktorlar pamukla bu kanı bastırmakta, hastayı iyileştirmeye çalışmaktadırlar. Hasta ise bu tedavi ilerledikçe hayata umutla, aşkla bakmakta, aradığı erkeği seçmeyi hayal etmektedir. Kadın, cinselliği pamukla bastırılarak normalleştirilmekte, ataerkil düzenin kalıpları içinde rahatsız olmayan umutlu ancak uyuşmuş bir birey haline getirilmektedir. Ortada ne Afrikalılar ne de iğneli kâğıtlar vardır artık, fakat uyuşamazlık, yapılar arasındaki bütünleşmezlik dilde hâlâ varlığını korumaktadır, bu noktada içeriğe kanarsak yazar ve anlatıcı kadın bizi tam anlamıyla oyuna getirecektir. Çünkü ikisi de hâlâ kadındır, iyileşmeler ve düzeni görmezden gelir gibi davranışlar bile dilleri onları ele vermektedir. Onlar simgesel düzenin içine giremeyeceklerinin farkındadırlar ve belki de okurla alay etmektedirler:

Ameliyathanenin televizyon ekranında kalbimi seyrediyorum /kasığımdan kan akıyor / atar damardan / boyuna kalın pamuk bastırıyorlar / doktor kalbime şırıngayı takarken / o çengel biçimindeki oltayı yosunların arasına saplarken / düşünüyorum / ben kalabalığın insanıyım / kalabalıkta seçimimi yapacağım / renkli / çeşit çeşit insanları görüp en güzelini seçmek istiyorum³⁷

“BİR GECE YEMEĞİ” ya da GECEDE KALAN BİR KADIN

“Bir Gece Yemeği” yaşlı bir kadının hayatını merkez alarak oluşturulmuş bir öyküdür. Öyküyü farklı kılan iki ayrı metnin iç içe geçirilmesiyle oluşturulmuş

³⁷ a. g. e., s. 38.

olmasıdır. Öykünün içinde iki ayrı anlatı vardır. Bunlardan ilki yaşlı kadının aile bağları ve aile içi ilişkilerini anlatan metindir. Diğer metinde ise yaşlı kadının tek başınalığını ve aşklarını görürüz. Başka bir deyişle, ilk metin öykü kişinin kurumsal yapı içindeki konumu, o kurumdan mahrum kalması ve o kurum içine tekrar girmeye çalışması eksenlerinde ilerlerken, diğer metin yaşlı kadının bireyselliği ve aşkları düzeyinde biçimlenmektedir.

“Bir Gece Yemeği” başından sonuna kadar eğik çizgilerle ayrılmış cümlelerden oluşur. İlk cümle birinci metne aitken, ikinci cümle ikinci metne aittir. Üstelik iki metnin cümleleri arasında içerik anlamında bir bağlantı bulunmamakta, bu da okurun metne her cümle başlangıcında yabancılaşmasını sağlamaktadır. Böylelikle toplumsal düzene ait bir kurumla, bu kurumun dışında var olan bireysel hayatın kadın özne üzerinden farklılığı vurgulanmakta, metindeki bu bölünmüşlük bir yandan toplumsal düzenin bir kurumu olan aile bağlarını sorgularken diğer yandan bireyin yalnızlığını ön plana çıkarmaktadır. Anlatılmak istenen, belli kurallar çerçevesinde biçimlenmiş aile kurumunun kadın özne üzerindeki etkileri, kadın öznenin aile kurumuna olan ihtiyacı, bunun yanında, aileden ayrı düşmüş olan kadının aşk arayışları ve yalnızlığıdır. Aile kurumuna ait ayrıntıların anlatıldığı metin genelde büyük harflerle oluşturulmuşken, kadının bireysel hayatına değinilen metin çoğunlukla küçük harflerle meydana getirilmiştir. Bu da aile kurumunun toplumsal düzen içindeki öneminin yanında, bireyin küçüklüğüne ve acizliğine dil üzerinden bir gönderme yapmak içindir. Burada, dikkat çekici olan öykünün kadın karakterinin kendini, bireyselliğini, aşklarını anlatırken son derece kurallı simgesel düzenin dil yapısına son derece uygun cümleler

kurmasıdır; bu durum da onun yalnız olmasına rağmen toplumsal düzenin ona öğrettiklerinin dışına çıkmadığını, yalnızlığının onda kendi kimliği üzerine bilişsel bir yarılma yaratmaktan çok sadece hüznü bir yalnızlık olarak kaldığını göstermektedir.

Öykü kişinin ablası konaktan ayrılıp villaya taşınmak ister, villaya taşınırlar, villaya taşındıktan iki yıl sonra ablası evlenerek onu bırakıp gider, artık öykü kişisi yalnızdır. Aşağıdaki satırlarda öykü kişinin aile kurumuna yaklaşımı ile ablasının ondan ayrılışını ve yalnız kalması iç içe geçmiş bir biçimde görülmektedir. Öykünün başlangıcı olan bu bölümde büyük küçük harf kullanımı öykünün genelindeki ayrımı barındırmamakta, iki metnin cümleleri birbirine karışmaktadır, bu da öykü kişinin duygusal yanının aile kurumu üzerinde yoğunlaşmasından kaynaklanmaktadır, bu birbirine karışma hali, öncelikle ablasının alıştıkları mekânı bırakıp yeni bir mekâna geçme önerisi ile ortadan kalkmaya başlayacak, onu terk edip gittiğinde ise artık iki metin arasında bir karışma söz konusu olmayacaktır:

Aslında hayat ne güzel ama acıları yaşanmasa / HAYATIN KENDİSİNİ
YAŞAMAK İSTEDİĞİM ÇOK OLDU BUNLARI HEP YENDİM / Aile
bağlılıkları kopmasa / Ve biz iki kişiydik / Eskiye saygınlık yitirilmese /
ABLAM BİR GÜN ARTIK BU KONAKTA OTURAMAYIZ DEDİ / TEK
KELİME İLE AİLE DAYANIŞMASI BOZULMADAN HAYAT GÜZEL / İlle
de daha küçük villa bulalım diye ısrarda bulunuyordu / DÜŞÜNEBİLİYOR
MUSUN KIZI, BANA “NİYE GELDİN?” DEDİRTİYORLAR / Çıkarız ama
konağa iyi bir tamir koyduktan sonra / HAYAT BÖYLE NİYE GELDİN
DEDİRTMEDEN GÜZEL / Konağa dönmek şartıyla diye / BEN ASLINDA
ÇOKDÜZENLİ BİR AİLEDEN GELDİM / Aynı hat üzerinde bahçe içinde bir
villaya taşındık / SANKİ HER ŞEYİ O DÜZENLİYOR / Kavgayı, tartışmayı,
küfürü, kötü söz söylemeyi hiç bilmiyorum / VE EMRİ SANKİ ONDAN
ALİYORUM / Ben irade gücümden çok şikâyetçiyim / DÜZENLİ, HUZURLU
BİR ŞEKİLDE ASIRLARCA YAŞAMIŞ BÜYÜK BİR AİLEDENGELDİM /
Fakat villaya ilk taşındığımız gece / SANKİ HER YERE BENDEN ÖNCE O
GİRİYOR / Bu güzel yıllar / BU EVİN TAVANLARI ÜSTÜME
GELİYORMUŞ GİBİ OLDU / Bunları bilmediğim yıllar benim mutlu yıllarım /
VE HER ŞEYİ ONDAN ÖĞRENDİM / Annemin ölümüyle son bulmuştu /
ONA BORÇLUYUM / Aslında üzülmedim diyemem /ÇÜNKÜ ARTIK
HAKİKATİ YAŞAMAK İSTEDİĞİM ÇOK OLDU / İşte o zaman ağlamaya

başladım / BENİM İÇİN ÇOK ACI BİR OLAY / Bu arada ablamla ben iki kardeş kalmıştık / KENDİMDEN BİLE SAKLADIM / Bir doktorla evlendi beni ve villayı bırakıp kocasıyla birlikte gitti / İŞTE BENİM MÜCADELEM / Ben daime anacığımın bana verdiği öğütleri / YALNIZLIĞIM / Kelimesi kelimesine / BUNDAN SONRA BÜYÜK BİR HIZ KAZANDI / Ve harfi harfine yerine getirmeye çalıştım / EN BÜYÜK FARK HAYAT GÖRÜŞÜMÜZDÜR / o anacığımın yapma dediği şeyler / O KADAR GENÇTİM Kİ / Ama o annemin öğütlerini dinlemeye, yerine getirmeye benlen beraber yaşamaya / HER ŞEYİ YAPABİLECEK KUVVETTEYDİM / Her şey olabilirdi / İKİ YIL DAYANABİLDİ / İhtimaller çoktu / BİRBİRİNE SIKI SIKIYA BAĞLI OLAN ELLERİMİZ / O sıralar bir paşanın oğluydu tanıştım / ONUN İÇİNDE TAŞAN BÜYÜK ENERJİ Mİ DESEM / Çalıştığım büroya gelmişlerdi / YOKSA BEKLEDİĞİ YALNIZLIĞA SUSAMIŞ OLDUĞUNDAN MI / Çünkü ben anneciğimden ölümünden sonra çalışmaya başlamıştım / NEDİR BİLMEM / İşte o kapıdan giren paşanın oğlunu çok beğendim / BU KOPUŞ TAM 25 YIL SÜRDÜ /³⁸

Görüldüğü gibi, öykü kişinin hayatın acılarını anlatarak başladığı öykü küçük harflerle başlamaktadır. Öykü kişinin aile üzerine düşünürken duygularını ön plana çıkardığı cümleler küçük harflerle meydana getirilmiştir; fakat “TEK KELİME İLE AİLE DAYANIŞMASI BOZULMADAN HAYAT GÜZEL” cümlesi büyük harflerle yazılmıştır. Bu cümle aile kavramının ve onun bağlarının kopmasının birey üzerindeki etkisini vurgulamaktan çok “aile dayanışmasının bozulmaması” gerektiğine vurgu yaparak meseleyi toplumsal düzeyde ele aldığından cümle büyük harflerle oluşturulmuştur. Bu cümleden sonra aile kavramı ile ilgili diğer cümleler büyük harflerle meydana getirilecektir. Örneğin, öykü kişisi büyük bir aileden gelmiştir, bu aile düzenli bir biçimde yıllarca var olmuştur, bu aile öykü kişisi üzerinde o kadar etkilidir ki her yere öykü kişisinden önce girmektedir. Öykü kişisine her şeyi öğreten ve öykü kişinin kendini sorumlu hissettiği bu aile kavramı, yaşamak istediği hakikatleri bile engellemiş, öykü kişinin isteklerini kendisinden bile saklamasına neden olmuştur. Bu durumun sonucunda öykü kişisi “İŞTE BENİM MÜCADELEM” “YALNIZLIĞIM” der. Aslında bir bakıma onu toplumsal yapının içinde yalnız bırakan bu aile yapısıyla biçimlenmiş

³⁸ a. g. e., ss. 39 – 40.

olmasıdır. Burada öykü kişinin geldiği ailenin yapısının, sosyal hayattaki yapıdan farklı olduğu gerçeğini algılıyoruz. Bu fark, ablasının konaktan ayrılıp villaya geçme fikrinde de açıkça görülmektedir. Öykü kişisi konak merkezli aile hayatının sonuna kadar benimsemiş bir insandır. Osmanlı kültürünün geleneksel ve cemaatçi yapısı içinde büyümüş, bu yapının tüm özelliklerini içselleştirmiştir. Oysa ablasının hayat görüşü ondan tamamen farklıdır; küçük bir villaya geçmek istemesi onun aslında bireysel yaşama olan meylini göstermekte, diğer taraftan Cumhuriyet ile birlikte belirginleşen birey merkezli kültürel yapıya gönderme yapmaktadır.

Söz konusu alıntıda, Osmanlı kültürüne has bir aile yapısını hayatın kendisini yaşamak istese bile sonuna kadar özümsemiş öykü kişinin aile üzerine genellemeler yaptığı cümlelerin bulunduğu metnin hemen yanında, ablasının kültür değişimine olan meylini vurgulayan metin yer almaktadır, bu metinde ablanın öykü kişisini nasıl zorla villaya taşıdığından bahsedilmektedir. Tam olarak anlatılmasa bile, “irade gücünün zayıf olduğunu” özellikle belirten öykü kişisi, ablasının küfürlerine belki de şiddetine maruz kalmıştır. Küçük harflerle oluşturulmuş olan bu metnin içinde öykü kişisi villadan bahsederken “BU EVİN TAVANLARI ÜSTÜME ÜSTÜME GELİYORMUŞ GİBİ OLDU” der. Bu cümlenin büyük harfle yazılması toplumsal bir saptamanın mekân üzerinden yapılmasından kaynaklanmaktadır. Osmanlı kültürünü yeni ve birey merkezli bir kültürün içine yerleştirmeye çalıştığımızda ortaya çıkacak durum klostrofobidir. Mutsuzluğu derinlemesine yaşamaya başlayan öykü kişisi annesinin ölümünden sonra mutlu yıllarının bittiğini vurgular. Bu cümlelerde annesinin ölümüne üzülp üzülmeye net değildir: “Aslında üzülmедim

diyemem / ÇÜNKÜ ARTIK BİRAZ HAKİKATİ YAŞAMAK İSTEDİĞİM ÇOK OLDU” cümlelerinden aslında öykü kişinin de ortaya çıkan yeni kültür içinde var olmak istediğini; fakat buna annesinin engel olduğunu anlıyoruz. Annesinin ölümüne bu nedenlerle o kadar çok üzülmemiş olması ondan bir vicdan azabı yaratır, üzülme durumunu kendinden bile saklar. Öykü kişinin ruh hali bu durumdadır, bir yanda annesinin otoritesiyle içine işleyen Osmanlı kültürü, diğer yanda yaşamak istediği yeni sosyal yapı. Onun mücadelesi ve yalnızlığının altında bunlar vardır.

Bu arada, ablası evden ayrılır, öykü kişisi içinde Osmanlı kültürüyle biçimlenmiş iradesiz bir kişilikle Cumhuriyet’in getirdiği yeni kültürün mekânında (villa) yalnız başına kalmıştır. Öykünün bu bölümünden sonra büyük harfli cümleler sadece aile ile ilgili cümleler olacak, küçük harfli cümleler ise öykü kişinin bireysel hayatını vurgulayacaktır. Ablası ile kopuşları 25 yıl sürer. Ablası evden ayrıldıktan ya da diğer bir deyişle öykü kişinin kafasında geleneksel aile bağları koptuğu sırada, öykü kişisi büroda bir paşa oğluyla tanışır. Paşa oğlu öykü kişisinden kendisine meslek seçiminde yardımcı olmasını ister, bir tür kura yöntemi ile meslek seçerler; kurada doktorluk mesleği çıkar. Bu noktada, yeni sosyal düzen içinde Osmanlı kültüründen kalma, paşazadelerin meslek seçme yöntemlerine eleştirel bir gönderme yapılmaktadır. Paşanın oğluyla arasında gelişen bu ilişkiyi anlatan metnin yanı sıra, diğer metinde ablasının yeni düzenin kaidelerine göre kurduğu çekirdek ailedeki olaylar, değişimler anlatılmakta, öykü kişinin aile bağları tekrar birleşir diye beklediği dile getirilmektedir.

Öykünün bu noktasında ana meseleler adı altında madde madde olayların her iki anlatı düzleminde ilerleyişi dile getirilir. Aslında anlatılmak istenen ablanın kardeşine neleri haber vermediğidir, ama bu maddeleme yöntemi öykü kişinin bireysel hayatının anlatıldığı anlatı düzlemine de etki eder. Metinde büyük- küçük harf kullanımı ile vurgulanan aile merkezli toplumsal düzen ve toplumsal düzen içinde yalnız kalmış kadın özne ilişkisi, bu sefer de aile merkezli toplumsal düzenin maddeleme kuralının, kadın öznenin anlatıdaki bireysel yaşama aniden girebildiği gösterilerek vurgulanmıştır. Öykü dilinde gerçekleştirilen bu ikinci biçim oyunu, toplumsal düzenin bir prototipi olan ailenin kurallı yapısının nasıl da kadın öznenin aşk hayatını bölümlere ayırdığı göstermek için gerçekleştirilmiştir.

ANA MESELELER

- 1- EVLENİRKEN BANA HABER VERMEDİLER
Ve avucunun içindeki kağıtları bana uzattı
- 2- VE BİR SENE SONRA OĞLU OLUYOR ONU DA HABER VERMİYOR
“Şimdi çekin” dedi
- 3- DOĞAN ÇOCUĞU DOKUZ AYLIKKEN GÖREBİLDİM
“Ben de gözlerimi kapayarak” çektim
- 4- BEN GİTTİM AYAKLARINA
“Ve kendine verip okuttum”
- 5- SON DERECE SOĞUK KARŞILANDIM
“Kağıdın içinde- Doktor- yazıyordu.”³⁹

Bu alıntıda dille ilgili olarak dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise, öykü kişisi ile erkek arasındaki ilişkide öykü kişinin konuşmaması, sadece vücut dilini kullanmasıdır. Öykü kişinin hareketlerinin konuşmaya karşılık geldiğini ise bu hareketlerin tırnak imi (“ ”) içine alınmasından çıkarabiliriz. Yazar, aynı tırnak imini kâğıdın içinde yazanı dile getirirken de kullanması,

³⁹ a. g. e., s. 41.

kâğıdın da aslında konuştuğunu, bir şey söylediğini, içindeki yazıyla bir şey ima ettiğini dile getirmek içindir.⁴⁰ Bu noktada öykü kişisi ile kâğıt arasında bir konuşamama, ama gösterme ilişkisi kurulurken, her ikisinin de “nesne” olduğu vurgulanmak istemiştir. Bilindiği gibi, Lacan’a göre insan simgesel sistemin dilinin içine girdiğinde özneleşir⁴¹; oysa öykü kişisi kadın kendi bireysel hayatını, aşklarını anlattığı yaşamında sadece hareketlerle iletişim kurmaktadır. Bu noktada ilginç olan aynı öykü kişisinin aile üzerinden konuşurken simgesel sistemin dilini sonuna kadar rahatlıkla konuşması (üstelik suçlayıcı ve güçlü bir eda ile), ailenin merkez alındığı bu metinde bir ses edinmiş olmasıdır. Bu da onun aile kavramı ile beraber var olabildiğini, doğal olarak Osmanlı kültüründen gelen bu beraberlik anlayışı içinde özneleşebildiğini, yeni kültürde ise aileden koparılmış yanıyla özneliğini kaybetmiş bir biçimde sessiz hatta dilsiz kaldığını göstermektedir. Buradan şöyle bir sonuç çıkarılabilir: Kadın aile içinde toplumsal düzenle uyumlu hale getirilebilir, aileye ait olma durumuyla düzen içinde var olabilir, kendini tanımlayabilir, mevcut düzene ait olsa da yine de bir dil edinebilir; fakat yalnız kaldığında ve de üstüne üstlük yeni bir kültürün kodlarıyla biçimlenmiş bir sosyal hayatın içine bırakıldığında (bir büroda memur olarak çalışmaktadır) bu kültürün kodları ile biçimlenmiş bir ailesi olmadığından dili de yoktur, sadece bedeni ile konuşabilir.

Öykü ana meseleler çerçevesinde iki anlatıyı içine alarak on yedinci maddeye kadar ilerler. Bu arada ailenin anlatıldığı ilk anlatıda, ablasının kızı çocukları

⁴⁰ Söz konusu cümlede tire (-) , “doktor” sözcüğünün o kâğıt üzerine yazılı olduğunu, ama aynı zamanda o kâğıda ait olmadığını, daha sonra kağıdın üzerine eklendiğini belirtmek için kullanılmıştır.

⁴¹ Nick Mansfield, *Öznellik*, çev. H. Çetinkaya - R. Durmaz (İstanbul: Ara-lık Yayınları,2006), s. 55.

ile öykü kişisini ziyarete gelir. Diğer taraftan öykü kişinin bürodaki aşk hayatı sürmektedir. Amerika’da eğitim almış müdüre âşık olur bu kez. Paşazadeye benzemektedir müdür. Bu aşkın karşılıklı olduğuna inandırır kendini. İşaretlerle konuşurlar. “ ELİYLE PARMAĞINI OYNATIRCASINA HATTA BİZ İŞARETLERLE KONUŞTUK ONUNLA DİLSİZLER GİBİ.”⁴² Öykü kişinin aşklarının anlatıldığı genelde küçük harflerin kullanıldığı bu bölümde bir kez daha büyük harfli cümle kullanılmıştır ki bu da müdür-memure arasındaki aşk ilişkisinin toplumsal düzen içinde dil kullanılarak gerçekleşemeyeceğini, ancak işaretlerle gizlice yürüyebilecek bir aşkın söz konusu olduğunu belirtmek içindir. Tabii bu öykü kişinin ifadesidir. Gerçekte bir aşk var mıdır? Bu çok net değildir. Öykü kişisi ile müdür arasındaki bu garip, edilgin ilişki müdürün öykü kişisinden doktora tezini yazmasını istemesiyle belirgin hale gelir. Öykü kişisi İngilizce bilmediği halde doktora tezini yazar. Bu arada öykü kişisi yavaş yavaş konuşmaya başlamıştır: “Ben bir Doktora Tezi hazırlayacağım / (...) / Bana yardımcı olur musunuz? / (...) / diye sordu / (...) / Ben de “peki” diyerek / (...) / Cevap verdim.”⁴³ Bu noktada, aralarındaki ilişki bir iş ve çıkar ilişkisi olduğundan kadının konuşabildiği düşünülebilir. Çünkü aşk söz konusu olduğunda kadın hâlâ hareketleri anlamlandırmaya çalışmaktadır. Örneğin müdür onun yaptığı işi o kadar beğenmiştir ki, bakışlarıyla onu sarar sarmalar, öper öper. Ardından teşekkür için kadını Hilton’a yemeğe davet eder, fakat kadının elbisesi yoktur ve bunca aile terbiyesinden sonra oraya gitmesi mümkün değildir. Bu noktada, öykünün öykü kişinin özel hayatının anlatıldığı bu anlatı düzlemi, aile

⁴² Burak, a. g. e., s. 43.

⁴³ a. g. e., s. 45.

üzerinden gelişen diğer anlatı düzlemiyle içerik olarak olmasa da kullanılan ayrıntılar bağlamında çakışmaktadır.

Diğer anlatı düzlemine geçerse, ablasının kızı çocukları ile “teyze”yi ziyarete gelir. Çocuklara onu tanıtır. Yaşlı kadının artık aile kavramı içinde tanımlanabilecek bir adı vardır. Daha sonra ilişkiler gelişir. Bu defa “teyze” onları ziyarete gider. Bu noktada çocukların giysileri en ufak ayrıntılarına kadar betimlenir. Aynı anda diğer anlatı düzleminde de elbisesi olmadığı için âşık olduğu erkeğin davetine gidemeyen bir kadın vardır:

HANGİ PABUCUMU GİYEYİM / Bir direği siper edercesine iki kişilik bir masada oturmuş / DEDİĞİNDE / TABİİ Kİ LACİVERT BEYAZ PABUCUNU / Çünkü ben Hilton’a o yemek davetine gidemezdim / BUNUN İÇİNE BEYAZ ÇORAP GİYMİYİ DE UNUTMA / Bordo rengi şifonumsu bir elbisem olsaydı / İKİSİ BİRDEN GİYİNİP ŞAPKALARI BAŞLARINDA OLDUĞU HALDE / Ya da sade siyah kadife giymek isterdim / ANNECİĞİM HAZIRIZ DİYE ANNELERİNE HABER VERDİLER⁴⁴

Diğer taraftan öykü kişisi, “teyze” olarak bir ailenin içine girmiştir. Bu noktada, diğer anlatıda da ailenin öğrettiklerinin engeliyle yemeğe gidemeyeceğini düşünmektedir. Bunun yanında, ilk anlatı düzleminde anne çocuklar üzerinde baskı yapmakta, otoritesini kullanmaktadır; diğer tarafta ise öykü kişisi aile baskısını dile getirmektedir:

Bunca baskılardan bunca aile terbiyesinden sonra/ ANNESİ GENE KIZINA DÖNEREK BU ŞIK KIYAFETİNE SON YAPTIĞIM KIRMIZI BONCUKLU ÇANTAN ÇOK YARAŞIR / İçimde fırtınalar esmesini istemezdim / DEYİNCE HEMEN İKİ ELİNİ BİRDEN SEVİNÇLE ÇIRPMA YA BAŞLADI / Ona karşı duracak kuvveti kendimde bulamazdım / HAAA EVET KIRMIZI BONCUKLU ÇANTA NE YAKIŞACAK / Gitseydim o gece / 5 YAŞINDAKİ KIZIN KONUŞMALARINDAN SIKILMIŞ GİBİ İŞTE ANNECİĞİM BU KIZ HEP BÖYLE DİR BİR TÜRLÜ HAZIRLANAMAZ DİYE SİNİRLENDİ OĞLAN / Bir pelesenk ağacı kadar kuvvetli irademini ve gücümün erimesine mani olamazdım / ANNESİ DÖNEREK BU SEFER OĞLUNA SEN BU KONUŞMALAR İÇİN ÇOK KÜÇÜK YAŞTASIN EĞER BİR KELİME DAHA SÖYLERSEN KARDEŞİN VE TEYZENLE BİRLİKTE BİZ ÇARŞIYA

⁴⁴ a. g. e., s. 47.

ÇIKARIZ SEN SOYUNUP EV KIYAFETİNİ GİYER YENİDEN BİZ
GELİNCEYE KADAR EVDE OTURUR DERSLERİNE ÇALIŞIR BİZİ
BEKLEERSİN DEDİ / *Hayır gitmedim* / ANNECİĞİM BEN DERSLERİMİ
YAPMIŞTIM / O gece evde hep o'nu hayal ederek davetin bitme saatine kadar
uyumadım⁴⁵

Burada dikkat edilmesi gereken, annenin kız çocuğuna daha sevecen oğlana ise kıza göre daha sert davranmasıdır, oysa öykü kişinin annesi baskısını kızları üzerinde gerçekleştirmiş, bu kızlardan biri bu baskının kurbanı olup, yalnızlaşırken, diğeri karşı çıkmış, Cumhuriyet'in yeni düzeni içinde bireysellik zemininde yeni kodlarla bir aile kurmuştur. Bu ailenin bir ürünü olan çocukların annesi ise kızına daha fazla özen göstermekte, oğlanın onu ezmesini engellemektedir. Bunun yanında çocukların kıyafetleri de ilgi çekicidir. Oğlan çocuk çarşısına (kamusal alana) çıkarken asker kıyafeti giymekte, kız ise bahçıvan kılığına bürünmektedir.⁴⁶ Çocuklara ayrıca kıyafetleri nedeniyle oturdukları semtte onlara “ecnebi çocuğu” denilmektedir.⁴⁷ Çocukların giydiği kıyafetlerin sembolize ettikleri, annenin çocuklarının cinsiyetini dikkate alan davranışları Cumhuriyetle belirginleşen modernizasyonun yansımalarıdır. Diğer yandan oturdukları semtte hâlâ çocuklara ecnebi çocuğu denilmesi ise modernizasyonun aslında nasıl sadece bir kesime ait olarak kaldığının göstergesidir.

“Bir Gece Yemeği” iki ayrı anlatı düzlemini bir arada kullanarak, bir yandan aile merkezli geleneksel yapı ile bireysel dünyanın uyumsuzluğunu vurgularken, diğer yandan Osmanlı kültürü ile Cumhuriyet dönemi modernleşmesi arasındaki kopukluğu gözler önüne sermekte ve her şeyden önce bunu bir kadın karakter üzerinden ele almaktadır. Ön planda aile ile sembolize edilen

⁴⁵ a. g. e., s. 48.

⁴⁶ a.g. e., s. 47.

⁴⁷ a. g. e., s. 43.

ister eski kültür ister yeni kültür olarak ele alınsın simgesel düzen baskın bir biçimde genelde büyük harf kullanımı ile ön plana çıkarılırken, altta o simgesel düzenin bireyselleşmesine, aile dışında bir dil edinmesine asla izin vermediği kadın karakterin acı dolu yalnızlığı ile karşılaşırız. Bir bakıma alttaki hüznü öykü, üstteki düzenin önemli (!) ve sarsılmaz yapısını sarsıyor, üstelik kadın karakter aile merkezli bu anlatıda aile özlemini ve önemini sürekli vurgularken, bu da metin içinde sürekli bir gerilim, kopma, dağılma yaratıyor. Asla birleşemez olan bu iki anlatı düzlemi okura bir yabancılaşma yaşıyor ve öyküde kullanılan bu dil yapısı “semyotik chora” merkezli akışların⁴⁸ dile ve aynı zamanda simgesel düzene saldırışını eğik çizgilerle gözler önüne seriyor.

“FOTO FEBÜS” ya da AYNALARDAN KÜLTÜRE BAKMAK

“Foto Febüs” öyküsü içerdiği meseleler açısından ele alındığında “Bir Gece Yemeği” ile benzer özellikler göstermektedir. Bu öyküde de Osmanlı kültürü ve Cumhuriyet sonrası modernleşen toplum yapısının (Özellikle 1970’lerin Amerika etkisindeki toplum yapısı) çatışmaları ile karşılaşırız. Fakat buna ek olarak evlilik kurumunun eleştirisi de yapılmıştır.

Adını Osmanlı’nın son yıllarında ünlü hale gelen fotoğrafçılardan Bogos Tarlukyan’ın (Febüs Efendi) fotoğrafçı dükkânından⁴⁹ alan “Foto Febüs” öyküsü, iki ayrı anlatı metninin iç içe geçmesinden meydana gelmiştir, bu açıdan bakıldığında öykü dili bakımından da “Bir Gece Yemeği”ni andırır;

⁴⁸ Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, der. Toril Moi, *Kristeva Reader*, Newyork: Columbia University Press, 1986, s. 93.

⁴⁹ Burçak Evren, “Bogos Tarlukyan ya da Nam-ı Diğer Febüs Efendi”, *Geniş Aç*, no.45 (Ocak-Şubat 2006) s. 49.

fakat “Foto Febüs”ün farkı cümlelerin arasına eğik çizgilerin konulmaması, büyük - küçük harf ayrımlarının anlatı metinlerini ayırmak için değil, her iki anlatı metninin içinde önemi vurgulanacak sözcükler söz konusu olduğunda ön plana çıkarılmasıdır. Bunun yanı sıra, öyküde noktalama işaretleri oldukça az kullanılmış, bu yolla da okur iki metni birbirinden ayırmanın zorluğu ve gerilimi içinde bırakılmıştır

İlk anlatı düzlemi, arabalar ve bir nikâhtan bahsederek başlamaktadır. Bu düzlem öykünün başında kendi içinde ikiye ayrılıyor ve biz yaklaşık bir sayfa boyunca bu ilk anlatı düzleminin içindeki iki ayrı metni iç içe okuyoruz. Bu iki metinden ilki arabalar üzerine genellemeler yapmaktadır. Sevim Burak’ın oğlu Karaca’ya yazdığı bir mektup biçiminde başlayan bu metin “arabalı nesil” üzerine bir takım saptamalar içermektedir. Birinci anlatı düzleminin ikinci metni ise eski dostlardan bahsetmekte ve bizi bir nikâh mevzusuna doğru sürüklemektedir. Ardından bu iki ayrı metin birleşecek nikâhın içinde bir arabalı nesil haline gelecek ve öykünün birinci anlatı düzlemi bütünlük kazanacaktır:

Bunların vatani arabalarıdır sevgili Karaca U.S.A plakalı kartımızı herhalde almışsındır belki de arabada doğuyorlar o günler epeyce geride kaldı zaten biri kolundan tutup arabadan çıkarmak istemiş şimdi gene Erenköy’deyiz çıkaramamış oğlanı arabasından eskilerden bir çoğunu göremedik Engin’lerle görüşemedik fiziki bir kusuru varmış gibi Sevtap işi değiştirmiş Akbank’a girmiş bozulmuş rehberdeki telefon düşmüyor somurtmuş herhalde biliyorsundur gaza basıp kaçmış onlar şimdi Beylerbeyi’ndeki yalıda oturuyorlar bu da yetmezmiş gibi yerleri de uzak hep beraber dolaşıyorlar eğer uydurabilirsek bu cumartesi bunları toplayalım diyorum peşpeşe on araba geçen cumartesi Suat’le Banu geldi peşpeşe kurtlar gibi yemeğe bize nikâh günü küplere binenleri anlattı kabileler halinde geliyorlar fakat hepsi bu akıllı Koparan’ın yüzünden gidiyorlar Koparan’ın ekildiği aklıma geldikçe yüreğim yağ bağlıyor arabalarında evleniyorlar bu arada nikâh günü Koparan’a ne kadar kızdığımı söylemeden geçemeyeceğim arabalarında nikâhlanıyorlar akıllı kapısında 10 dakika tepindik diye “intikam alacağım” “yok şunu bunu yapacağım ya da yaparım” dediği olacağı buydu arabalarında doğuruyorlar arabalarında yürüyorlar nikâhta Orhan resim çekiyordu resim çektirmeler bu ara koparan makineyi almış daha millet

yerini almadan arka arkaya resim çekti siz buna resim çekirme mi diyorsunuz benim yeğenlerim Ahmet'le Mehmet var... ikizler biri ANTALYA'da BAŞSAVCI deniz kıyısında kâşane yaptırılmışlar o sıcakta kolayı böyle bulmuşlar 12 yaşında kızları kenardan... bu acı hatırayı... işte onların nikahtan sonra gittikleri FOTO SÜREYYA idi tam herkes nikah için yerini almıştı FOTO SÜREYYA'daki Ahmet'le Mehmet'in hanımlarıyla verdikleri şahane pozlarını görecektiniz resimci oydu "bu film bitti" dedi ben resim diye buna derim benim arkadaşlar buna çok bozulmuşlar... etekler yere kadar tavus tüyü biz o ara için farkında değildik⁵⁰

Arabalı neslin yaşayış biçimini anlatan ilk anlatı düzlemin ilk metni, 1970'lerde araba yarışlarına düşkün neslin anlatımıdır.⁵¹ Sürekli hareketin hâkim olduğu yaşayışlarında, yer değiştirmenin ve hızın sembolü olan araba, bu neslin yaşadığı mekândır ayrıca. Yerlerinde duramayan bu insanların toplumsal düzende yer edinmeye karşılık gelen ritüelleri bile bu hareketliliğin içinde gerçekleşmektedir. Cumhuriyet sonrası modernleşmenin en uç noktasına örnek teşkil eden bu gençlik büyükbabalarının ya da büyükannelerinin içinde yetiştikleri durağan Osmanlı kültürüne tam anlamıyla zıt özellikler göstermektedirler. Öykünün ilk anlatı düzleminin ikinci metni olan yakın dostlardan bahseden cümleler ise, okuru nikâh hadisesine taşımak içindir. Birinci anlatı arabalı neslin üyelerinin nikâhı meselesine ulaştığında, önceden de belirttiğimiz gibi bir bütünlük kazanır ve söz konusu nikâhtaki resim çekirme mevzusunun hemen ardından ikinci anlatı düzlemi ortaya çıkar. Resim çekirme eyleminin çağrışımı ile ortaya çıkan bu ikinci anlatı, anlatıcının yeğenleri ile ilgili bir nikâhtan bahsetmektedir; fakat bu nikâh geçmişteki bir nikâhtır; çünkü fotoğraflar 1930'ların ünlü fotoğrafçısı Foto Süreyya'da çekilmektedir.⁵² Yazar, bu ikinci anlatı düzleminde zaman olarak özellikle 1930'lara dönmekle neyi hangi noktadan eleştireceğinin ipuçlarını vermektedir. Eleştirilecek olan geride bırakılan hatta unutulmuş kültürün üzerine

⁵⁰ a. g. e., ss. 49 – 50.

⁵¹ Nilüfer Güngörmüş, *A'dan Z'ye Sevim Burak* (İstanbul: YKY, 2003), s. 16.

⁵² Selahattin Giz, *Beyoğlu 1930* (İstanbul: Çağdaş Yayıncılık), s. 40.

kurulan “Modern Türk Kültürü”dür. Fakat bu eleştiriden önce, cumhuriyetin ilk yıllarında bir nikâhı anlatmakla işe başlayan ikinci anlatı, evlilik kurumuna eleştiri getirir. Antalya’da 12 yaşındaki çocukları kâşaneye götüren ikiz yeğenlerinden (bu yeğenlerden biri başsavcıdır) birinin nikâhının anlatılması bile aslında evlilik kurumuna darbe vurmaktan yeterli bir giriştir; fakat yazar daha ileriye gider evlilik fotoğrafı çektiren bu gençlerin betimlemeleriyle aslında evliliğin nasıl bir güç mücadelesi olduğunu gözler önüne serer. Bu arada ilk anlatı düzlemi de yoluna devam etmekte arabalı neslin hafif ve hareketli nikâhının ayrıntılarını vermektedir:

Ben berberden geldikten sonra içmeye başladım. Koparan’la Fikret falan da geldiler ama görsen eve o ara gelen içiyor...öyle eldivenlerinin altına pençeleri saklanmış gibi gelin güvey resmi diye ben buna derim işte bizi nikâha Fikret götürdü Kazım’ın elinde benim gelinliğimi diken terziden arakladığı çingirak camdan dışarı sarkmış daha anlatacak şeyler bitmedi bu resimde her arabaya çan çalıp arada bir erik sallıyordu bunlar tam bir kartal öbürü tavuskuşu...⁵³

İki nesil arasındaki farkın ön plana çıkarıldığı bu satırlarda, 1930’lardaki nikâhta eldivenler altında saklanmış pençelerle açıklanan evlilik gerilimi; 1970’lerde içki içip uyuşmak, çılgınlıklar yapmak biçimini almıştır. Evlilik temelde sorunlu bir eylemdir, bu 1930’larda modernleşmenin idealleştirilen yapısı içinde gizli bir gerilim olarak kalırken, modernleşmenin uç noktasına geline 1970’lerde bir unutmaya, uyuşmaya ve çılgınlığa vurma biçimini almıştır.

İkinci anlatı düzlemi, evlilikteki gerginliği çeşitli benzetmelerle süsledikten sonra geçmişte kalmış figanlara ve ilintilere çevirir yüzünü. Hayatın “karı koca yavru”larının yapacaklarından bahseder. Hayat bir “iğneli fiçidir”. İnsanların kanlarını emen bir fiçidir hayat. Aynen Foto Süreyya’daki çocuk resimleri

⁵³ Sevim Burak, *Afrika Dansı* (İstanbul: Adam Yayınları,1982), s. 50.

gibi... O zamanlar çocuk olanlar şimdi büyük adam olmuşlar, belki de sizin midenizi, bağırsağınızı almışlardır. Size ev vermişlerdir, ama sizi yargılıyorlardır. Bu çocukların suratı yaşayacaklarını da haber verir. Bir aynadır adeta.⁵⁴ Görüldüğü gibi cumhuriyet nesli, kendi anne babalarına da acı çektirmiştir. Onları ait oldukları kültürden, Osmanlı kültüründen dolayı sorgulamışlar, ama aynı zamanda mide ve bağırsaklarını (belki de paralarını) sökmeyi ihmal etmemişlerdir.

İkinci anlatı cumhuriyet neslini anlattıktan sonra Osmanlı'dan bahsetmeye başlar. Ayna çağrışımı anlatıcıyı Amiral Bristol Oteli'nin aynalarına götürür. Kargacık burgacık görüntüler, paşaların imgeleri salınmaktadır ortalıkta. Karınca yuvasının ağzına benzemektedir tüm bu anlamsız görüntüler. Aynı anda söz konusu arabalı neslin kabileler halinde hem gelinin hem de damadın babaannelerinin evlerine uğradıklarını görürüz. Gelinin babaannesi evinden çıkmayınca arabalar evin önüne yığılır, sıkışır. Hareket alanı bulamazlar. Diğer yandan gelin ve damat gelinin dedesinin mezarının önünde biraz durup vakit kazanırlar, çünkü arkalarındaki kabileyi atlatmaya çalışmaktadırlar. Burada, birinci anlatıda mekânın nasıl kullanıldığına dikkat etmekte yarar vardır. Mekânlar babaannenin evi ve dedenin mezarıdır. Babaannenin evi o içinden çıkmadıkça arabalı nesil için bir durdurucu ve engelleyici görevi üstlenirken, dedenin mezarı, kimsenin aklına gelmediği için bu anlamda saklanılarak zaman kazanılabilecek bir mekândır. Bu bağlamda, Osmanlı kültürünü ayakta tutan mekân babaannenin evidir. Dede unutulup gitmiştir. Babaannenin evi sürekli hareket eden hız delisi olmuş bu nesli durdurup düşündürebilir ya da en

⁵⁴ a. g. e., 52 - 53.

azından engelleyebilir. Dede ise kendi tarihi içinde unutulup gitmiştir. Tarihin içinde yer almak, o tarihin yeni kurulan düzenle silinip gitmesiyle dedeyi unutulmuş mahkûm etmiştir. Oysa mekânla özdeş olarak ele alınan babaanne hala ayaktadır ve evinden çıkmamakta, unutturulmaya çalışılan bir dönemi hatırlatmaktadır. Acaba kadının tarih dışı bırakılması onu tarihi taşıma görevinden de mahrum bırakabilmiş midir?⁵⁵

Birinci anlatının babaanne ve dedenin mekânının ziyaretini anlatan bu kısmı, önceden de belirtildiği gibi ikinci anlatıda Amiral Bristol Oteli'nin aynalarından bahsedilen kısım ile çakışmaktadır. Bunun hemen öncesinde ise Foto Febüs'ün adresi verilmektedir. Foto Febüs'ün Osmanlı'nın son dönemindeki en önemli fotoğrafçı olduğunu da düşünürsek- ki kendisi Abdülhamit'in fotoğrafını da çekmiştir⁵⁶- anlatı anlamlı bir düzleme oturacaktır. Öykünün ilerleyen bölümlerinde anlatı Foto Süreyya'yı cumhuriyet dönemi ile özdeşleştirirken, Foto Febüs'ü Osmanlı dönemine karşılık kullanacak, ikisinden hareketle eleştirilerini gün yüzüne çıkaracaktır.

FOTO FEBÜS STÜDYOSU
Tokatlıyan karşısında 272 No.da
ESKİ YERİNDEN ÇIKMIŞTIR

57

⁵⁵ Bu noktada Kristeva'nın kadını mekânla, erkeği tarihle özdeşleştirme üzerine geliştirdiği fikri hatırlamakta yarar var. Kadın tarihin içine alınmamış, mekâna hapsedilmiştir. Oysa bu öyküde onun mekâna hapsedilişi yeni bir kültüre eskiyi hatırlatmak bağlamında, tarihi taşımak bağlamında bir görev yüklemiştir. [bk. Julia Kristeva, "Kadınların Zamanı", çev. İskender Savaşır, *Defter*, no. 21 (Bahar 1994), ss. 7- 29]

⁵⁶ Evren, a. g. e., s. 53.

⁵⁷ Sevim Burak, *Afrika Dansı* (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), s. 53.

Yazarın özellikle Amiral Bristol'den bahsetmesi ve bu oteldeki aynalarla, kargacık burgacık imgeleri ve paşaları bir arada ele alması anlamlıdır. Tarihte, Amiral Bristol Raporu Milli Mücadele'yi uluslararası arenada meşrulaştıran bir rapordur. Yurtdışında, özellikle Amerika'da söz konusu dönemde Anadolu'da 20.000 Ermeni'nin öldürüldüğü haberinin dolaşması üzerine bir Amerikan Heyeti Anadolu'ya çağırılmıştır. Gerekli incelemeleri yapan heyet böyle bir durumun söz konusu olmadığını, tersine özellikle Batı Anadolu'da Rumların Yunan kuvvetlerinin yardımıyla taşkınlıklarda bulduklarını tespit etmiş böylelikle Milli Mücadele uluslar arası alanda meşru bir hale gelmiştir.⁵⁸ Amiral Bristol Oteli'nin aynasında görülen paşalar da Milli Mücadele'nin paşalarıdır. Bunun yanında başka paşalar da vardır akrabalarından ve gelmiş geçmiş büyüklerden. Yani hem yeni düzeni kuracak paşalar ortalıktadır hem de eski düzenin temsilcileri. Bahsedilen dönem tam da iki devlet arasındaki dönemdir. Osmanlı henüz yıkılmamış, Türkiye Cumhuriyeti ise kurulmamıştır. Anlatıcı paşaların yakınına gelmesini istemez. Onlar geçmişte kalmışlardır:

İstemem koca Paşa'nın bir karınca gibi (...) yanıma gelip beni sokmasını(...) zaten gelmezler ki(...) benim yanıma gelmesi aylar sürer (...) öyle üzerinden aylar yıllar geçmiş gibi değişmiş işte aynaya başka bir ayna ile bakılınca durum böyle çığırından çıkar gerçekten uzaklaşırsın (...) hakikat değil(...) hem de(...) makikat değil (...) herkes cüce (...)⁵⁹

Bu alıntıda aslında, anlatıcı ikinci anlatı düzlemi ile yapılmak istenenin ipucunu vermektedir. Öykü boyunca hissedilen git gide hareketlenen, hızlanan hatta yozlaşan bir neslin varlığıdır. Buna karşılık kaybolan bir kültür vardır. Bu kültürün ortadan kaldırılışı ise 1930'larda tek parti döneminde gerçekleştirilen

⁵⁸ *Milliyet Büyük Laurusse*, 1.basım., 2.cilt. "İstanbul"

⁵⁹ Burak, a. g. e., s. 54.

yeniliklerle hız kazanmıştır.⁶⁰ İkinci anlatı düzlemindeki anlatıcı bu döneme Osmanlı kültürünün aynasıyla bakmakta, bir aynaya diğer bir aynayla bakmanın sonucu olarak her şey birbirine karışmakta, kargacık burgacıklaşmaktadır. İkinci anlatıda eleştirilen cumhuriyet dönemi, özellikle de bu dönemin 1930'lu yıllarıdır. Öykünün ilk anlatısındaki hayatların hızı ve yüzeyselliği, aslında ikinci metinde anlatılmaya çalışılan kültür cinayeti ile açıklanmaktadır. Öyküde yüzeyde gördüğümüz, eğlenceli ve yüzeysel yaşamlar, altında yıllar öncesinde işlenmiş bir cinayeti barındırmaktadır. İkinci anlatının anlatıcısının da dediği gibi bir iğneli fiçidir hayat, kanlar emilir. Hatta yıllar öncesinde kan emmiş bir paşa karınca kılığında geri dönüp o cüce haliyle sizi sokabilir. Ama 1970'lerde 1930'lardaki iğneli fiçinin yanında bir karınca ısırtığının ne etkisi olabilir?

Öyküde ikinci anlatının anlatıcısının rahatsız olduğu bir nokta da 1930'larda Foto Süreyya'da fotoğraf çektiren bu genç çiftin aynaya çok yakından bakmalarıdır. Foto Süreyya'daki ayna genç cumhuriyetin aynasıdır. Ve o da her ayna gibi yakından bakılınca kör eder, görebileceğiniz tek şey kocaman bir görüntüdür. Parlak ve ışıklı görür insan kendini. Olduğundan büyük olduğunu zanneder. Aynen genç cumhuriyetin genç milletinin kendini idealleştirmesi gibi... Oysa diğer yandan Osmanlı'nın ünlü fotoğrafçısı Foto Febüs'ün aynasıyla Foto Süreyya'nın aynalarına bakarsan⁶¹ göreceğin o bir dönemin eciş bücüş paşalarıdır, iğneli fiçileridir. Gerçeği görürsün; cumhuriyetin yarattığı

⁶⁰ Engin Kılıç, "Tanzimattan Günümüze Ütopyalara Genel Bir Bakış", *Kitap-lık*, no: 76 (Ekim 2004), s. 79.

⁶¹ Bu noktada ayna evresinin toplumsal düzene girişte ve özne olma etkisi, kimlik edinmekteki rolü unutulmamalıdır.

kurgusal Türk kültüründen sıyrıldığında, aslında bir kültürün etnik ayırım yapmaksızın tüm insanlarıyla nasıl ortadan kaldırıldığına şahit olursun.

Öykünün birinci anlatı düzlemi gelinle damatın arabalı arkadaş kfilesini atlatmasıyla son bulur. Ekilenler bunu gururlarına yedirememişlerdir. Diğer yandan kızgınlıkla, gelinin annesinin evine gelip dolabı yağmalamışlar, ama yemekleri beğenmeyip, kebabçıya giderek kebab yemişlerdir. Bu noktada, bir dönemin genç cumhuriyetinin ideal gençliği yetiştirdiği nesil tarafından nasıl bir muameleye maruz kaldıkları ortadadır. Diğer bir deyişle 1930'ların sonucu 1970'lerdeki nesildir. 1930'lardaki ideal Türk Milleti ve kültürü bir işe yaramış mıdır acaba? Sonuç yapılanlara değmiş midir?

Öykü ikinci anlatı düzleminin anlatıcısının “Tabii biz de kör sayılırdık (...) İhtiyarladık Elhamdürillah” demesiyle biter. Bu noktada, Türkçülük düşüncesinin ırkçılık boyutuna taşındığı bir takım akımlarda, Türk kimliğini vurgulamak için doğrusu “Elhamdülillah” olan sözcüğü “Elhamdürillah” biçiminde söylendiğini belirtmekte yarar vardır. Yazar, öykünün ikinci anlatı düzleminde birinci anlatı düzlemini hem içerik hem de dil olarak parçalamak adına yaptığı her şeyi reddedercesine bu sözcükle öyküyü noktalandırmıştır. Bu tamamen dil üzerinden gerçekleştirilen ve içeriğe ironik gönderme yapan bir oyundur. Belki de öykü boyunca getirilen eleştirilerin ötesine geçmektedir bu tarz alaycı bir kullanım.

Öykü boyunca anlatı düzlemlerinin birbirinin içine geçmesi Burak'ın kullandığı bir üsluptur; fakat bu öyküde ilginç olan önceden de belirtildiği gibi, cümleler arasına eğik çizgilerin konmamasıdır. Türkiye'de toplumsal düzenin

temelinde yatan Kemalist ideolojiye sürekli bir eleştirinin getirildiği ikinci anlatı düzlemi, yozlaşan neslin aslında döneme göre garip olmayan hızlı hayatlarındaki yüzeyselliğin altını oymaktadır. Zıtlıklar bir aradadır. İki anlatı düzlemi asla örtüşmez. Altta eleştiri vardır. Okur öyküye ilk yaklaştığında, iki ayrı anlatı düzlemi olduğunu fark edemez. Eğik çizgilerin kullanılmaması okuru ön hazırlık yapmadan metnin içine sokmak içindir. Bu noktada yabancılaşma, eğik çizginin kullanıldığı metinlerden daha kuvvetli olacak, aslında hiçbir sorun yokmuş gibi kendini okura sunan metnin dili ani bir darbeyle tüm kopuklukları, oturmamışlığı, bir araya gelemeliği okura hissettirecektir ki bu metnin kopukluklarda dile getirdiği isyanın ve toplumsal düzene karşı olan tehdidin kuvvetini arttırmaktadır. Burak, düzyazı diline ilk bakışta görünmez bir müdahale yaparak aslında “semiotic akış”⁶²’in simgesel dil içine girişine etkili bir örnek vermiştir.

“OSMANLI BANKASI” ya da YAHUDİ SOYKIRIMI

“Osmanlı Bankası” Yahudiler’in ve kedilerin başından geçenleri, bir kadının hayatındaki makyaj ve bakım merkezli ayrıntılarla harmanlayan, dil açısından bakıldığında ise yazarın hemen hemen her öyküsünde kullandığı dize yapısı ve eğik çizgi(/)’li kullanımların dışında ilk kez farklı bir dil kullanımını da öykü diline katan bir metindir. Bu kullanım bir azınlığın Türkçeyi konuşması esnasında meydana gelen fonetik değişimin yazı dilinde gösterilmesi biçiminde ortaya çıkmaktadır. Öyküye dil açısından yaklaştığımızda, önceki öykülerde

⁶² Kristeva , a. g. e., 89 – 135.

düzyazı diline bir karşı çıkış olarak beliren, “semiotic”⁶³ kaynaklı olduğunu söyleyebileceğimiz dilin kurallı yapısını tehdit eden kullanımlara ek olarak geliştirilen “azınlığın dilindeki Türkçe” kullanımının söz konusu tehdidi fonetik boyuta taşıdığını ve sesin ön plana çıkarılmasıyla “semiotic akış”⁶⁴ların en belirgin göstergesi olan “ses”i, farklı bir kültürün hâkim dildeki sesi olarak görünür kıldığını söyleyebiliriz. Bunun sonucu olarak, Burak’ın metinlerindeki düzyazı dilini sarsıcı ve yıkıcı kullanımlarına ek olarak geliştirilen bu kullanım Türkçenin üzerinden başka bir kültürün kimliğinin verilmesiyle, öykülerde kullanılan dile farklı bir kimliğin, ötekiliğin girdiği bir gerçektir. Bu kullanım Deleuze ve Guattari’nin “minör edebiyat” tanımına da uymaktadır. Minör edebiyat minör bir dilin edebiyatı değil, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Bunun iki nedeni vardır: Yazmama olanaksızlığı ve hâkim dil içinde yazma olanaksızlığı.⁶⁵ Burak’ın bu öyküsünde karşımıza çıkan sese dayalı bu kullanım yazarın Türkçe içinde yazmak durumunda kalması ile eş değer olarak kendi kimliğinin majör dil içindeki yansımasıdır. Diğer yandan, ses boyutundaki bu kullanım simgesel düzenin diline en minimal boyutta gerçekleştirilen bir saldırı olduğundan, yıkıcılığının gücü diğer kullanımlara göre daha fazladır.

Öykü dilindeki bu yeni kullanım aslında öykünün içeriğinde belirgin bir biçimde farklı olanın kimliğinin ortaya konacağına göstergesidir. Nitekim

⁶³ Julia Kristeva , “Revolution in Poetic Language”, *Kristeva Reader*, der. Toril Moi, Newyork: Columbia University Press, 1986, ss. 89 – 135.

⁶⁴ a. g. e., ss. 89 – 135.

⁶⁵ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka/ Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Özgür Uçkan- Işık Ergüden (İstanbul: YKY, 2001), s. 25

öykünün şiir yapısı ile biçimlenmiş ilk satırları öyküde başrolün Yahudi kimliğine verileceğini göstermektedir⁶⁶:

LACİVERT
İHTİYAR İŞİ
BOL BİR ENTARİ
VE BÜZGÜLÜ
BAŞ İÇİN DELİK
YIRTI MASIN DİYE
ETRAFINDA ZIRH DELİĞİ GİBİ
DOKUMA BİR KENARLIK
UÇLARI PÜSKÜLLÜ
UÇKUR
SENİN SIKINTIN
FAKİRLİĞİN
FAKAT ZENGİNSİN
ÜZÜLME ANNEANNE
AYNI SENSİN
BAŞINDA BAŞÖRTÜ
TAM ÇENESİNİN ALTINDA DÜĞÜMLÜ
MÜSLÜMAN OLMUŞ
İCADİYE CADDESİNDE YÜRÜYOR
AYSEL KUDRET AYŞE HANIM⁶⁷

Görüldüğü gibi, yazarın anneannesinin elbisesinin betimlemesiyle başlayan bu giriş, bizi Aysel Kudret Hanım'a götürmekte ve daha öykünün başında Müslüman olmuş bir Yahudi'nin resmini çizmektedir. Burada dikkat çekici olan, Aysel Kudret Hanım'ın anneannesinin "zırh" özellikleri gösteren bu fakir görünümlü giysiyi giymesi, bir yandan bizi Yahudiliğin anneden geçtiği fikrine götürürken, elbisenin zırh niteliği taşıması, uçkur özelliğinin bulunması ve bir deliğe sahip olması gibi özelliklerin ön plana çıkarılması da muhafazakâr Yahudilerde kullanılan "cinsel ilişki çarşafı"na gönderme yapmaktadır. Muhafazakâr Yahudilerde cinsel ilişki esnasında kadınla erkeğin teni birbirine değmez. Kadınla erkeğin arasında sadece deliği olan bir çarşaf bulunur. Diğer bir deyişle cinsel ilişki esnasında zevk yasaktır, cinsel ilişki sadece çocuk

⁶⁶ Bu noktada Sevim Burak'ın annesi Aysel Kudret Hanım'ın etnik kökenini gözden kaçırılmamalıdır. Burak'ın annesi Müslüman olmuş bir Yahudidir. [Nilüfer Güngörmüş, *A'dan Z'ye Sevim Burak* (İstanbul: YKY, 2003), s. 4]

⁶⁷ Sevim Burak, *Afrika Dansı* (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), s. 56.

yapmak için uygulanan bir eylemdir. Bu noktada bu örtü aslında kadının çekiciliğini ve baştan çıkarıcılığını da kapatır. Başka bir ifadeyle, kadının bu örtüyle sınırlandırıldığı baskı altında tutulduğu söylenebilir. Öyküde de kadının ataerkil yapı tarafından nasıl bastırıldığını, sessizleştirildiğini belirtmek amacıyla anneannenin giysisi bu çarşafı özdeş olarak kullanılacak, kadının bu bastırılışının sonucu olarak her alanda sessiz kalmasından, hatta soykırıma bile baş eğmesinden bahsedilecektir. Öte yandan söz konusu giysi üzerinden Yahudi kadın kimliğinin irdelenmesi esnasında dizeler halinde elbisenin parçalarının anlatılması, maskenin çıkarılması ve baskıyı vurgulayan zırhın parçalanması olarak algılanabilir. Elbise ile gizlenen ve bastırılan kadın kimliğin irdelenmesi, öykünün dilinin parçalılığı ile eş değerdir. Elbiseden hareketle gizlenen kimlik üzerinde bir parçalama ve ayırma işlemi yapılmakta, bu da kurallı düz yazı dilinin ihlali ve şiirsellikle dilde de görünür hâle gelmektedir. İçerikteki saklı kadın olarak “ötekilik”in parçalanarak görünür olması dilde de şiirselliğin, hatta fetişist bir şiirselliğin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.⁶⁸

Aysel Kudret Hanım’a geri döndüğümüzde onun dolaştığı caddede kedilere rastladığını görürüz. Bu zavallı kedilerin kasap dükkânı önünde dolandığını, aç olduklarını anlarız. Fakat bundan sonraki dizelerde bu kedilerin sıradan kediler olmadığı ortaya çıkar. Bunlar Yahudi kedilerdir:

YÜZLERİ KASABA DÖNÜK
CANLI MI CANSIZ MI
ÖYLE DURUYORLAR
GÖRÜNÜRDE KİMSE YOK
SFENKS BUNLAR

⁶⁸ Dil ayna evresindeki imagonun dürtülerden ayrılamaması nedeniyle çevredeki nesnelere içine kaymıştır. Özne kendini tanımlarken büyük bir engelle karşılaşmış, simgesel içinde kendini herhangi bir yere oturtamamış ve yansımaları dürtüleriyle beraber nesnelere kaydırmıştır. Sevim Burak’ın kimliği ile dili arasındaki bağlantı düşünüldüğünde bu durum özellikle söz konusu alıntıda netlik kazanmaktadır.(bk. Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, der. Toril Moi, *Kristeva Reader*, Newyork: Columbia University Press, 1986, s. 114)

İCADİYE'DEKİ HANELERE BAKIYORUM
BU HANELER SENİN YAHUDİ KOMŞULARININ
HANELERİNE BENZİYOR MU
CEVAP YOK
PSİ PSİ PSİ
GEL BENİM YAHUDİ KEDİM
ZAVALLI YAHUDİ KEDİLER⁶⁹

Anlatıcı (burada anneannesinin ve annesinin kimliği ile bir bütün), kedilerin kökenine tarihsel bir gönderme yaptıktan sonra, İcadiye'deki Yahudi hanelerine bakıyor ve annesine ya da anneannesine soruyor: “Bu haneler senin Yahudi komşularının hanelerine benzemiyor mu?” Yazarın özellikle hanelere gönderme yapması ilgi çekici bir noktadır. Mekânın toplumsal düzen tarafından benimsenmemiş kadınla özdeşleşmesi düşüncesinden hareketle⁷⁰, toplumsal düzen tarafından kabul edilmeyen ve bir öteki olarak kalan azınlığın özellikle hanelerinden bahsedilmesi, öykünün ilerleyen bölümlerinde kadın ile azınlık kimliği arasında bir ortaklık kurulacağını ipucunu vermektedir. Bunun ötesinde sorduğu sorunun cevabı yoktur, annesi ya da anneanesi giydikleri elbisenin altında gizlemektedirler cevabı. Belki elbise de toplum içinde var olmak için seçtikleri bir mekândır onlar için, kendilerine giydirilen elbiseyle sessiz kalmaktadırlar.

Yahudi kedilere acıyan anlatıcı, onların bu durumlarının nedenini iki ayrı biçimde açıklar. Her iki açıklamada da bir Yahudi'nin Türkçe konuşmasında ortaya çıkan ses özellikleri görülmektedir; fakat bunun yanında bu açıklamalardan biri düzyazı biçimindedir ve cümleler eğik çizgilerle ayrılmıştır. Diğeri ise tamamıyla şiir yapısına uygun biçimlenmiştir:

Zavalle kediler her gun sardela balebge tchalmak itchun bouraya guéiyorler
sardela balebge taame ittikleri itchun uyuuz, tchebanle chachi olourler / tchok

⁶⁹ Burak, a. g. e., s. 57.

⁷⁰ Julia Kristeva, “Kadınların Zamanı”, çev. İskender Savaşır, *Defter*, no: 21 (Bahar 1994), ss. 7- 29.

baleghe taame ittiklerinden tekml kediler hastelikden yeni kalkmech guibidirler
/

HAKİKAT ŞU:
BU YAHOUDİ KEDİLERİNİN YAŞAMALARI PEK
BEDBAHT BİR YAŞAMAKTIR
PEK ACINACAK BİR YAŞAMALARI VARDIR
KASSAP DUKKAİANE EUNUNDEKİ KEUPEKLER
ARASENDE
HER GÜN VOKOU BOULAN GHAVGHA TAARİF OLENEMAZ⁷¹

Yahudi kedilerinin durumlarına getirilen ilk açıklama toplumsal düzenin içindeki bir Yahudi'nin o düzenin sentaks kuralları çerçevesindedir; fakat farklılık kendini fonetik boyutta göstermektedir. Üstelik yapılan açıklama kedilerin hasta ve zavallı hallerinin kendi açgözlülüklerinden kaynaklandığı biçimindedir. Bir Yahudi, kendi ırkıdan olanları dâhil olduğu toplumsal düzenin ideolojisi üzerinden suçlamaktadır aslında. Bu terslik dilde kendini eğik çizgilerle göstermektedir. Üstelik eğik çizginin görevi bununla da bitmez. Konuşan Yahudi, anlaşılmadığını düşünerek bir açıklama yapar. İlk açıklamasının ardından gelen bu son derece sistematik neden-sonuç içeren cümle eğik çizgiden hemen sonra gelir. Diğer bir deyişle, eğik çizgi hem anlaşılama endişesini hem de konuşanın düşündüğünün tam tersini toplumun baskısıyla dile getirmesini gösterir bir niteliktedir.

Ardından ortaya hakikat çıkar. “Hakikat şu” biçiminde başlayan şiirsel bölümüm ilk cümlelerinde “Yahudi” kelimesi dışında herhangi bir fonetik farklılık görülmez. Anlaşılmak için hâkim toplumsal düzenin diliyle kimliğini de vurgulayarak konuşmaya başlayan Yahudi, köpeklerin saldırısı meselesine gelince kendi dilinin Türkçe içinde aldığı fonetik biçime döner. Çünkü bahis konusu olan kendi kimliğine köpekler (Köpeklerin kullanılması son derece

⁷¹ Sevim Burak, *Afrika Dansı*, İstanbul: Adam Yayınları, 1982, s. 57

ilginç. Yazar bizi hangi çağrışıma götürmek istiyor acaba?) tarafından gerçekleştirilen saldırı, onda kimliğini diline yansıtma ihtiyacının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu bölüm büyük harflerle yazılmıştır ve şiir yapısındadır. Anlatılmak istenen, Yahudi kedilerin durumunun köpek saldırılarının bir sonucu olduğudur. Burada dikkat edilmesi gereken kedi-köpek ilişkisidir. Burak, kedi metaforunu boşu boşuna seçmiş değildir. Azınlıklar niye köpek saldırısına maruz kalmaktadır? Açıkça bellidir ki, köpek Türk milliyetçiliğinin en uç noktası olan Turancılığın (bozkurt) sembolüdür. Eleştirilen hâkim toplumsal düzenin üzerine kurulduğu milliyetçilik fikridir; gerçeği açıklamak o düzenin dilinin kurallı yapısı içinde mümkün değildir. O halde bu sarsıcı hatta yıkıcı açıklama, şiirsel düzlemde büyük harflerle yerini alacaktır.

Bu açıklamaların ardından anlatıcı, Yahudi kedileri çağırır. Kediler anlatıcının elini tirmalarlar. Çünkü o Müslüman olarak bir biçimde söz konusu düzenin bir parçası olmuştur. Bu noktada anlatıcı anneannesinin entarisinin eteği ile kanını siler.(Eteği ile kanı silmesi yazarın elbise imgesini muhafazakâr Yahudilikteki cinsel ilişki çarşafına bir gönderme olarak kullandığının bir kanıtıdır) Entari aslında, uyuşmanın, bastırmanın bazen de hoşgörünün bir göstergesidir. Kadının toplumdaki edilginliğine göndermedir.

Öykünün geri kalan kısmı şiir yapısı kullanılmadan ilerler. Bu bölümde hâkim olan eğik çizgilerle ayrılmış cümlelerden oluşmuş bir yapıdır. Bu yapı bir süre sonra bize yine ikili bir anlatı örneğini sunacaktır. Söz konusu bölümde, anneannenin entarisi iş başındadır, kimi zaman bir öksüze atılan tokattan sonra yere düşüp nefret yeşertecek gözyaşını silmekte, kimi zaman da anlatıcının

yemek pişirirken eli yanmasın diye bir tutacak görevi görmektedir. Tüm nefretleri susturmakta, yanma tehlikesini engellemektedir. Ama diğer yandan anneanneninin gazyağı şişesinin devrilmesiyle anlatıcının saçları alev alır. Anneanneninin gecelerini aydınlatan gazyağı lambası, (gaz odalarıyla eşdeğer düşünülmeli), torunun saçlarını aleve verir. Torunun kafasının içinde daima gerçek kimliği bulunmaktadır. Bu kimliğin insanların yakıldığı fikri daima kafasındadır ve bu nedenle saçları alev almaktadır. (Bunun yanında saçın kadın kimliğinin de önemli bir sembolü olduğunu unutmamak gerekiyor) Bu noktadan sonra, tanınmış kadınların saçları bir resmigeçit yapar. Ardından Mütareke yıllarına geçilir, o dönemin kuaför adları sıralanır. Kadın güzelliği ve bakımı ile ilgili ayrıntılara geçilir ardından. Bir noktadan sonra, kuaförlerin anlatımı esnasında ortaya çıkan yanık saç kokusundan, yanık kedi kokularına geçilir, fakat bu geçiş esnasında hem ünlü kozmetik markalarından hem de hamam arklarından bahsedilir. Diğer bir deyişle, kadınları ataerkil düzenin istediği biçimde feminenleştiren, onları feminenlik maskesi ile biçimlendiren tüm unsurları birinci anlatı düzleminde ilerlerken, ikinci anlatı düzleminde Nazi Almanyası'nda Yahudilere yönelik gerçekleştirilen soykırımın inceliklerine gönderme yapılmaktadır. Bu durum, öykünün çıkış noktası olan entarinin gönderme yaptığı “cinsel ilişki çarşafı” ile de örtüşmektedir. Söz konusu entari hem Yahudi kimliğini görünür kılar, hem de Yahudi kadınların susuşunu, bastırılışını simgeler. Bu iki düzlem “yanık kokusu” ve “hamam” sözcüklerinin çağrışımlarıyla ortak bir mesele üzerine oturmaktadırlar. Ortada iki simgesel düzen söz konusudur. Bunlardan ilkinde kadınlar ataerkil toplum içinde var olmak ve kabul görmek adına saçlarını yakmak pahasına süslenmekte (kadınlığın en belirgin unsuru olan saçlar erkeklerin begeneceği

şekle girmek için yanıyorlar), diğer simgesel düzende ise faşist değerlerle biçimlenen toplum içinde kabul görmedikleri için yakılan ve gaz odalarında öldürülen Yahudiler bulunmaktadır. Her iki unsur da içinde buldukları düzen tarafından baskıya maruz kalırlar, birisinin saçları yanar, diğerinin bedeni. Bu noktada, kadının saçlarının yanması Yahudilerin yakılmasından daha hafif bir durum değildir, çünkü dokunulmamış saçlar kadının ataerkil düzen tarafından biçimlendirilmemiş doğallığına, cinselliğine karşılık gelir. Oysa bu öyküde saçlar yanmaktadır:

ŞARK berberi / VİLİ / İpek Sineması'nın içinde VENÜS / İtalyan TEOFİL / Galatasaray Mısır Apt. NİNO' ya bıraktı / TEOFİL, VİLİ'nin yeğeni/GEORGE'un çırağı / VİLİ II /PANDELİ / NİNO II / YILMAZ / GEORGE II / VECİHİ / GEORGE III / DİVAN JAK /ORHAN BEY / yanık ütü / havlu / yanık saç kokusu / parfümlere karışmış vücuda sürülen süzme bal rengi ağda RUSMA MACUNU/ hamamotu ile karışık mavi hamam küfü kokusu berberlerin parlak alüminyum taslarından hamamları dolaşan arklarda yanıyor / Chanel V / Sciaparelli / Dior / Fath / Chat Noir⁷² / yanık kedi kokusu hamam arklarından dolaşarak derin akıntılara kapılıp gitti/ o gecenin içinde ince hilalkaş şeklinde ayın altında damda tek başına hâlâ oturan kedi yanıyor ve tek pencereyi açarak Marsilya kiremitlerinin arasında / (...)/ (...) / o yanarken ona yetişemem o yanarken hamam arklarında oluklarda alev alev yanarken kan ter içinde gözümü açarım alev alev yanarken / kanarken kırmızı ışık gibi / kan gibi sızarken anneannemin eski entarisini kapatırım söner / yıllardan beri / söndürürüm en hızlı yangınları / en azgın alevlerin üstüne bir entari yıllardır bir entari bir entari daha bir entari bir entari daha onun da üstüne bir entari üstüne entari / İkinci Dünya Harbi'nde ölen Alman Askerlerin ceketleri bu kadar üst üste yığılmamıştır /⁷³

Görüldüğü gibi, bir tarafta kadınlar süslenmekte, diğer tarafta kediler yanmaktadır. Hiçbir simbolizasyona gidilmeden okunduğunda bu iki anlatı birbirinden tamamen ayrıdır. Yazar da ilk etapta bu iki düzlemin ayrılığına okuru inandırmak istercesine cümleler arasına eğik çizgiler koymuştur. Yapmak istediği, başlangıçta okurun metni parçalı olarak algılamasıdır. Eğer okur bu parçalı algılamının içindeki ipuçlarını yakalarsa yazarın değindiği meselenin derinliğine inecek ve iki düzlem arasındaki ortaklığı

⁷² Chat noir: Siyah kedi

⁷³ Burak, a. g. e., s. 59.

yakalayabilecektir. Bu durum da, meseleyi düzyazı kurallarına ve dilin bütünlüklü yapısına uyarak vermekten daha vurucu bir etki yaratacaktır. Bunun yanında değinilen meselelerin mevcut toplumsal düzenleri tehdit eden meseleler olmaları da eğik çizgi kullanmanın bir başka nedeni olarak algılanabilir. Bu eğik çizgili kullanımın ötesinde tamamen metaforik parçaların çağrışımı ile ilerleyen yapı şiir özelliği göstermekte, rüya diline yaklaşmaktadır.

Irki üzerinde gerçekleştirilen tüm baskı ve şiddeti hatta soykırımı anneannesinin entarisi ile söndüren (Yahudi kadınların suskunluğu, bastırılışı ve susuşu) anlatıcı, bu entariyi Alman askerlerinin üniformaları ile özdeşleştirerek Yahudiliğin ataerkil yanı ile Almanlar arasında da bir bağlantı kurmuş olur. Öykünün bu noktasından sonra kendimizi bir vapurun ya da arabanın içinde buluruz. Bu net değildir. Bir yandan anlatıcının gözüne vapur kurumu kaçmıştır, diğer yandan “Sırat Köprüsü arabası” dediği arabanın içindedir. Bu arada sırat köprüsünden bir adam denize düşer. Bu adam günahkârdır. Anneanesi böyle demiştir. Bu noktada adamın Alman olması ihtimali güçlenmektedir. Dalgaların arasında boğulmak üzere olan adamın betimlemesi de Alman Nazilerini andırmaktadır: “buz gibi suya dalar çıkarken çıkarken al basmış dazlak kafasındaki kahverengi lekeler ve yüzündeki top top kırmızı kılcal damarlarla pembe beyaz lekelerle ömrü boyunca sebze yemiş bir vejetaryen olduğunu kanıtlıyor bakanlara”⁷⁴ Bu adam ve beraberindeki siyah çanta başında keçe külah bulunan palabıyıklı yağız iki delikanlı tarafından kurtarılır. Adam kurtulduğu anda ise, anlatıcı Osmanlı Bankası’nın sesini duyar âdeti: “ADAM KURTULDU / ve aynı an KARAKÖYDEKİ OSMANLI

⁷⁴ a. g. e., ss. 60 - 61.

BANKASI'nın dile gelip bağırdığını YAŞASIN PARALAR / duyuyor gibi oluyorum.”⁷⁵

Metinde Yahudi soykırımının ardından bir Alman'ın Osmanlı Bankası ile olan iletişiminden bahsedilerek öykünün Osmanlı Bankası ile bitirilmesi dikkat çekicidir. Burada II. Dünya Savaşı döneminde Almanya - Türkiye ilişkilerini göz önünde bulundurmamak gerekir. Bilindiği gibi o dönemde politik anlamda olmasa da kamusal alanda Almanya sempatanlığı ön plandadır. Aynı zamanda Alman büyükelçisi Von Papen 1940'larda Türkiye'de Turancılık hareketini yakından izlemek için bulunmaktadır.⁷⁶ “Vapurdan düşen adam” karakteri, büyük ihtimalle bu büyükelçiye gönderme yapmak için kullanılmıştır. Bunun yanında, Osmanlı Bankası'nın Osmanlı Devleti ile Türkiye Cumhuriyeti arasında bir bağlantı noktası oluşu, 1947- 48 döneminde gerçekleştirilen antlaşmalarla bir süredir devam eden millileştirme çabalarının resmîyet kazanması ile son bulmuştur.⁷⁷ Osmanlı Bankası artık bir Türk bankasıdır. Diğer bir deyişle, Alman-Türk ilişkileri, Turancılık ve Osmanlı Bankası'nın millileştirilmesi meseleleri bu öyküde iç içe verilmiştir ki hepsinin bulunduğu nokta milliyetçilik düşüncesidir.

Yazarın Osmanlı Bankasını sembol olarak seçmesi, milliyetçi politikaların ön plana çıkışını vurgulamak içindir. Osmanlı kültürüne dair olan bir ayrıntı daha ortadan kaldırılmış, banka millileştirilmiştir. Bu noktada Yahudilerin ticaret ve ekonomideki rollerini unutmamakta fayda vardır. Sembol olarak özellikle bir

⁷⁵ a. g. e., s. 61.

⁷⁶ Devrim Çakır, “Turancılar Yargılanıyor”, *Popüler Tarih*, no: 34 (Haziran 2003), ss. 84 – 90.

⁷⁷ Edhem Eldem, *Osmanlı Bankası Tarihi* (İstanbul: Osmanlı Bankası Tarihi Araştırma Merkezi, 1999), s. 439.

bankanın kullanılması, belki de Yahudilerin maruz kaldığı baskının ekonomik boyutuna vurgu yapmak içindir. Bunun yanında, banka millileştirilirken tamamen yabancı ve azınlıklardan oluşan personel profili yavaş yavaş ortadan kaldırılmış, bankaya Türk gençleri alınmıştır.⁷⁸ Diğer bir deyişle mesele sadece kültürün ortadan kalkmasının simgesel bir yansıması ya da azınlıklara ekonomik baskı uygulanmasıyla değil, aynı zamanda bankadaki azınlıkların işlerinden edilmeleriyle de bağlantılıdır

Bunun ötesinde, anlatıcının gözünde hâlâ kurum vardır. Bu Alman'ı Türkiye'ye getiren vapurun kurumudur. ("Vapur"u çağrışım yoluyla ele alırsak İttihat ve Terakki Dönemi'ne Ve I. Dünya Savaşı'na kadar uzanmamız mümkündür ki bu yorum da çok sıra dışı bir yorum olarak kalmayacaktır öykünün meseleleri çerçevesinde.) Öykünün sonunda, anlatıcı gözündeki kurumu yine anneannesinin entarisinin ucuyla siler:

GELSİN BENİM
LACİVERT
BOL
BELDEN SIKMALI
VE BÜZGÜLÜ
BAŞ İÇİN DELİK
YIRTILMASIN DİYE
ETRAFINDA ZİRH DELİĞİ GİBİ
DOKUMA İŞİ BİR KENARLIK
UÇLARI PÜSKÜLLÜ
BİR UÇKUR
ANNEANNEMİN ENTARİSİNİN KOLU
KURUMU SİLİYORUM /⁷⁹

Yazar, anlatıcının kadın kimliğini saran, gizleyen elbisesini dil düzeyinde parçalara ayırmakta, bastırılan kimliği gün yüzüne çıkarmaktadır, fakat ardından aynı elbiseyle gözüne rahatsızlık veren kurumu silen anlatıcı hâkim

⁷⁸ a. g. e. s. 435.

⁷⁹ Burak, a. g. e., s. 61.

toplumsal düzenin içine dâhil olmaktadır. Bunun dil düzeyinde gösterimi ise şiirsel yapının sonuna, yazarın dil düzeyinde toplumsal düzene oturmamanın ama onun içindeymiş izlemine vermenin sembolü olarak kullandığı eğik çizginin eklenmesiyle gerçekleştirilmiştir.

“ON ALTINCI VAY” ve BİR KÜLTÜR SALDIRISI

“On Altıncı Vay” bir deniz kazasının anılarla iç içe geçmişliği üzerine kurulmuş bir metindir. Öyküde anlatıcının anneannesi ve büyükbabasının âşık olmaları ve evlilikleri ile ilgili ayrıntılar anılarda anneannenin dilinden verilirken, diğer tarafta dalgaya maruz kalan ve batmak üzere olan bir vapurdaki anlatıcı ve anneannenin ölüme yaklaşmasını kademe kademe gözler önüne serilmektedir.

Öykünün dil özellikleri Burak’ın diğer öykülerindeki kullanımlara benzemektedir. Kadınların konuşmaları küçük harfle verilirken, erkek dünyası ve onun ayrıntıları büyük harflerle gösterilir. Bunun yanında, aşk, ölüm ve erkek merkezli düzenin ayrıntılarından bahsedilirken şiir yapısı tercih edilir. Anneannenin Türkçeyi Yahudi kimliğini yansıtarak kullanımıyla ortaya çıkan fonetik değişimler ve bu fonetik kullanımların art arda geldiği bölümler, eğer gündelik hayatın ayrıntılarından bahsediyorlarsa uyuşmama ve adapte olamamanın göstergesi olan eğik çizgilerle bölünmektedir. Eğer söz konusu kullanımların içinde aşk varsa, bu kullanımlar şiir yapısı içinde verilmenin yanı sıra, sayfada dağınık olarak gösterilirler. Diğer bir deyişle dile müdahale, yazıya müdahale ile biçimlenir ve yazı görsel kılınır.

“On Altıncı Vay” bir dalganın yaklaştığı haberiyle başlar:

Gene bir dalgaya uğrayacağız
Bu dalga nereden mi geliyor
Bilmiyorum⁸⁰

Dalganın geldiği yön bilinmemektedir; belki de açık denizlerde kalmış aynı zamanda bir Osmanlı paşası olan büyükbaba, anlatıcı ve anlatıcının anneanesi Liza ile oyun oynamak istemektedir. Büyükbaba ölmüştür ama anneanne ve torunu üzerindeki etkisi kaybolmuş değildir:

Biliyor ki bu vaporda LİZA anneannem ile ben varız!
LİZA (Anneannem) onun yanına gitmekte çok geç kaldı ve dünya işlerine fazlaca daldı ve denizci Büyükbabam (Demir ve çelikten gövdesi sağlam tahtadan teknesi direkleri mavundan kamaralarıyla EGE ve GÜLCEMAL vaporları için böyle derdi) LİZA anneannemle karşıya geçtiğimiz HEYBELİADA-KADIKÖY Vaporunu da tıpkı EGE veya GÜLCEMAL Vaporuymuşçasına sallayarak evcilik oynuyormuş gibi üstüne yayıldığımız HEYBELİADA Vaporu (yaygımızı) altımızdan çekip alarak yerine kendi yaygısını denizini yayarak üstüne kendi oyuncaklarını koymak istiyor⁸¹

Görüldüğü gibi, öykünün henüz başlangıcında kadınların mekânları olan vapuru tehdit eden bir Paşa dede ile karşılaşılıyor. Bu dede, kadınların mekânını altlarından çekerek, yerine kendi yaygısını oyuncaklarını koymak istemektedir. Öykünün bu bölümünde dil kurallı yapısı ile kullanılmış, sadece noktalama işaretlerinden uzak durularak içinde bulunulan mekândaki bütünlük ve süreklilik durumu verilmeye çalışılmıştır. İlginç olan, burada anneannenin dilinin değil Türkçenin konuşulmasıdır. Muhtemelen bu bölümde anlatı zamanı cumhuriyet devridir. Bu dönemin içine dalıp dedeyi (Osmanlı) ve kendi kimliğini unutmuş anneanneden yıllar öncesinde açık denizlerde ölmüş olan dede intikam almak için geri dönmektedir.

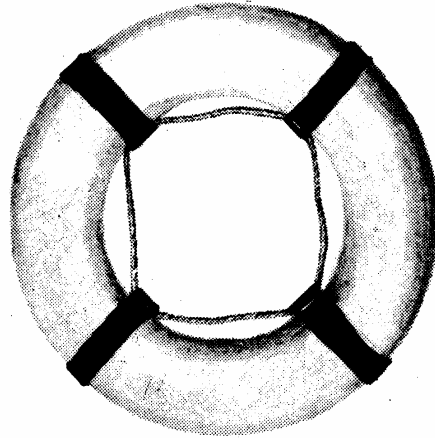
⁸⁰ a. g. e. s., 62.

⁸¹ a. g. e., s. 62.

Yeni devletin kurduğu düzeni alt üst edip yerine Osmanlı döneminde savaşlara katılan ve batan gemileri koyarak düzeni alt üst etmeyi planlamaktadır; fakat bu gemiler sadece Osmanlı gemileri değildir, bu gemilerin içinde Avrupa ülkelerinin kaybolmuş gemileri de girmektedir. Tüm bu gemiler hayalet gibi tarihten çıkacak ve HEYBELİADA - KADİKÖY vapurunu alt ederek, Marmara'ya yayılacaktırlar. Burada anlatılmaya çalışılan Osmanlı tarihinin geri dönüşüdür. Reddedilen tarih tüm içeriğiyle geri dönmeye ve yeni kurulan düzeni tehdit etmeye çalışmaktadır. Doğal olarak dil şiirselleşir:

KENDİ GEMİLERİNİ
MORİTANYA'YI
STOCHOLM'U
ANDREA DORİA İLE ÇARPIŞMIŞ
AÇIK DENİZLERDE BATMIŞ
ANDREA DORİA'YI⁸²

Dede anneaneyi özledikçe kulaç atmakta, beraberinde büyük bir kuvvetle anlatıcı ile anneannesine yaklaşmaktadır. Tam bu noktada öykü metnine bir can simidi resmi sokulur:



83

⁸² a. g. e., s. 63.

⁸³ a. g. e., s. 65.

Osmanlı'dan gelen tehlike yaklaşmaktadır, kullanılması gereken can simidir. Bu durumu bu şekilde açıklamak yerine yazar, can simidi resmi kullanmış ve her dilde anlaşılabilir bir gösterge sistemini metnin içine sokmuştur. Artık saldırı başlamıştır. Dalgalar vapura saldırmaktadır, büyükbaba ise yolladığı dalgalar vapura saldırırken bu durumla alay etmektedir. Tam bu noktada öykü başka bir boyuta geçer. Anneanne Liza'nın Beyoğlu'nun ünlü dükkânlarından aldığı değerli eşyalarını satmaya çalıştığını görürüz. Satılacak aksesuarlar art arda sıralanır. Beyoğlu'ndan alınan aksesuarların art arda sıralandığı bu bölüm eğik çizgilerle ayrılmış sözcük ve cümle parçalarından oluşur; ama bu aksesuarların ardından Osmanlı kökenli aksesuarlardan bahsedilmeye başlanınca cümleler bölünür ve şiir yapısı metne hâkim olur. Anneannenin Yahudi kimliği bir biçimde Beyoğlu'nun kozmopolit yapısı içinde yer bulabilir. Beyoğlu bir bütünlük göstermese de farklı milletlerin insanlarını bir arada barındırabilmektedir. Bu durum dilde eğik çizgi kullanımı ile gösterilmektedir, ama Klasik Osmanlı kültürü işin içine girdiğinde Reşat altınlarından, mecidiyelerden ve muskaldan bahsedildiğinde kısacası Osmanlı'nın resmi ve dini yapısı görünür olduğunda dil şiir yapısı özelliği gösterir. Bunun bir nedeni Osmanlı kültürünün resmi ve dini yapısına yabancı olmak iken diğer nedeni ise parasız kalmış bir paşa karısının yeni kurulmuş toplum düzeninde yaşamak için eski kültüre ait olan her şeyi satmak zorunda kalmasıdır. Beyoğlu'ndan alınan eşyaların satılması o kadar büyük bir kayıp değildir, her an o eşyaların benzerine ulaşılabilir. Ama paşalardan kalma yüzükleri ya da padişah paralarını satmak geri dönüşü olmayan bir yok oluşturu:

AYRICA KOYNUNDAKİ KESENİN İÇİNDE
YETMEZ
100 REŞAT ALTINI
YETMEZ AZ

100 GÜMÜŞ MECİDİYE
BOZUK PARASI
YETMEZ AZ
DEDEDEN KALMA HATIRA DİYE BOYNUNA
GEÇİRİP İKİ MEMEMSİNİN ARASINA SARKITTIĞI
UYARMIŞ GİBİ
UYMAZ
ÜÇGEN BİÇİMİNDE
İÇİ DUA YAZILI MUSKASIYLA
UYGUN DEĞİL
FAİK PAŞA'DAN KALMA (Faik Paşa'nın kızkardeşi Büyükbabamın ablası)
FLEMENK TAŞI
GÜL KÜPELERİYLE
YETMEZ AZ
(...)
GÖZLERİ YAKUTTAN
YETMEZ
POPO İÇİN SAFİR
YETMEZ
POPOSUNDAKİ SAFİR TAŞA 1884'TE 100 NAPOLYON VERMİŞLER
YETMEZ
BİR ARI İĞNE
YETMEZ (dedik)⁸⁴

Paşa'nın Yahudi karısı yaşayabilmek için bedenini satmaya razıdır, fakat o da para etmemektedir. Anneannenin yaşayabilmek için yaptıklarının can simidi resminden sonra anlatılması bu anlamda manalıdır.

Anneannenin dedenin ölümünden sonra Osmanlı'dan geri kalanları satarak yaşamaya çalışma mücadelesinin anlatıldığı bölümden sonra öyküde kamera yine anneanne ile torunun bulunduğu vapura döner. Dalgalar hızla gelmekte, anneanne ile torunu almak istemektedir. Gemici dilinde adı “vay” olan bu dalgalar öldürücü niteliktedir. Öykü dili bu “vay”ların ortaya çıkışından sonra belli bir sisteme oturur. Öykü boyunca on altı vay vapura saldırır. Her vay büyük harfle yazılır. İçinde buldukları düzenin dilini gösteren bu büyük harfli kullanımların arasına ilk önce anneanne ile torunun konuşmaları girer. Bu konuşmalardan torunun oğlan bisikletine binmek istediğini, oğlan bisikleti almak için yola çıktıklarını anlatır. Anneanne çok kızgındır. Her şey torununun kız kimliğini yok sayıp erkek alanına girmeye çalışması nedeniyle olmuştur.

⁸⁴ a. g. e., ss. 66 – 68.

(Bu arada vaylar saldırılarına devam etmektedirler): “KARLMAN’DA oğlan
bisikleti görmüş sen kızsın herkes oğlan bisikletine kız çocuğunu bindirmez /
kız kısmı bisiklete binmez / demedim mi? / binmez / işte oh olsun /

DÖRDÜNCÜ VAY GELİYOR... GELDİİİ...”⁸⁵

Kız kısmının bisiklete binmesi modernleşmeye gönderme yapmaktadır. Türk modernleşmesi çerçevesinde erkek alanına giren kız kısmı Osmanlı kültürünün tarihin içinden geri dönmesinin nedenidir anneanneye göre. Oysa mesele başkadır. Anlatıcı torun anneanneye anneannenin geçmişteki konuşmalarıyla cevap verir. Vaylar vapura saldırısına devam ederken anneannenin dilinden yaptığı sınırsız harcamaları dinleriz:

Otouz youmurta al
Bir kaleb khachekhavalé peyniri/geldi/DOKUZUNCU VAY!
Pazara guiderikén kasaba oghrayen
Bir dana deuchu ve bir theyrek kouzu eyi dana kabourghalare
Bir dana bache/ ONUNCU VAY!
Eyi khatrema guéeldi bana bir tchift indje tchizmé lazem/ denizde çelkantı
başladı işte/ ister misin sana/ fikrimi tchevirdim/işte/ ON BİRİNCİ VAY!
Kheyar tourchouce/ ON İKİNCİ VAY!
ON İKİNCİ VAY ÇABUK GEÇİYOR
Kapale tcharcedan 10 altounoum var hpécini aleyoroum/
Bir bouthtcha yapep yarem saatten évé guendérinez
Zevdje mouhteremi Capitane Pachanen paradjeklarena hitch
adjemeyor/
İŞTE ON ÜÇÜNCÜ VAY’I DA ATLAMAK
ÜZEREYİZ/ çabuk herkes can yeleklerine koşsun/ ON ÜÇÜNCÜ VAY’I DA
ATLADIK
Geldi ON DÖRDÜNCÜ VAY
Bir katch zümrud kupé guestérin
Firouzecini daha severim⁸⁶

Osmanlı’nın geri dönüşünün ve aynı zamanda çöküşünün nedeni fazla harcamalar olarak gösterilmektedir. Cumhuriyet Türkiye’si’nin bir ferdi olan torun Osmanlı’da son dönem yapılan harcamaların çöküşü getirdiğini, bu çöküşle ortadan kalkan Osmanlı’nın kendisine bu çöküşü yaşatandan intikam

⁸⁵ a. g. e., s. 68.

⁸⁶ a. g. e., s. 69.

almak için geri döndüğünü bir azınlık ve aynı zamanda Paşa karısı olan anneannesinin dili üzerinden göstermektedir. Torunun yeni kurulan düzenin bir ferdi olduğu ise içinde buldukları sistemin dili ile konuşmasından kaynaklanmaktadır. Önceleri anlatıcı olan torunun ağzından verilmeyen, ayrı bir seslenme şeklinde gösterilen “vay”ların gelişi torun anneannesini harcamaları nedeniyle suçlarken onun dilinin içine girmektedir. Bu bölümde dikkat çekici olan bir unsur ise torunun dili ile anneannenin dilinin genelde eğik çizgilerle ayrılmasıdır. Kültürel açıdan iki nesil arasında farklılığı göstermesinin ötesinde, torunun Yahudiliğini yeni kurulan düzende biçimlenen kimliği nedeniyle benimsememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Anneannenin dili de kendisi de torunun ait olduğu toplumsal düzenin dışındadır. Dil ile ilgili bir başka nokta ise anneannenin dilinin Osmanlı dönemine ait olan anlarında, kimliğini belli eden fonetik özellikler içermesidir. Diğer bölümlerde, örneğin cumhuriyet döneminde yaşamak için mal varlığını satarken ya da torunuyla vapurda yolculuk ederken anneannenin dilinde Yahudi kimliğini ele verecek hiçbir fonetik ipucu yoktur; çünkü söz konusu dönemde herkes Türk’tür, Türk olmalıdır.

Anneannenin harcamalarının ciddi boyutlara ulaştığı noktalarda metne “Can Kurtaran Yeleklere Nasıl Kullanılır” adlı bir talimat şeması yerleştirilir Bu şema Osmanlı’nın sonunu hazırlayan harcamalara dur demek için metne konulmuş gibidir. Türkçedir. Türkçe bir talimatlar metnidir. Bu noktada söz konusu dönemde Osmanlı’yı içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için elde kalan tek düşünce akımını akla getirmektedir. Türk milliyetçiliği. Tamamen kurallar içeren bu metin vapurun batması durumunda neler yapılabileceği ile

ilgilidir; fakat bu vapur torun ile babaannenin içinde bulunduğu vapur değil, harcamalarla batma noktasına gelen başka bir vapur olmalıdır. Önceden de belirtildiği gibi söz konusu şema “vay”ların geldiğini bildiren seslenişlerden sonra değil, anneanneninin sınıra dayanan harcamalarından hemen sonra metne girer:



87

Fakat bu talimatların metne girişi bir şey değiştirmemiştir, anneanne hâlâ alışveriş yapmaktadır, üstelik bu sefer mücevher satın almaktadır. Sonunda “on dördüncü vay” gelir ve buldukları vapura saldırır. Aynen anneannenin yaptıkları nedeniyle ortaya çıkacak felaketi önlemede olduğu gibi Osmanlı’nın geri dönüşünü önlemede de aynı şema kullanılır. Şemada herhangi bir değişiklik yoktur. Bir başka deyişle İttihat ve Terakki döneminde uygulanan Pantürkizm ile Cumhuriyet Türkiye’si’nde uygulanan Türk Milliyetçiliğinin arasında bir fark bulunmamaktadır. Üstelik ilginç olan Cumhuriyet Türkiye’si’nin bir zamanların İttihatçı paşalarından birinin saldırısına yine onların yöntemi ile karşılık vermesidir. Saldıran Osmanlı paşasının İttihatçı olduğunu ise kaptanı olduğu geminin bir Alman gemisi olmasından anlıyoruz.

⁸⁷ a. g. e., s. 70.

(Bu noktada Osmanlı'nın I.Dünya Savaşı'na katılımı hatırlanmalıdır.)

Boğulmamak için sunulan şemanın hemen ardından paşa, Bremen gemisi ile Dolmabahçe'nin önünden geçer. Ailesini hatırlar. Üç kısa sesle geldiğini haber verir. "Biz Bir Aileyiz" diye düşünür. Ama yanılmaktadır. Gaipten bir ses ona cevap verir:

BEN AİLE DEĞİLİM

O KADAR....!

Bu sesin İttihatçı paşanın tam da Dolmabahçe'nin önünden geçerken gelmesi anlamlıdır. İttihatçılar İstiklal Savaşı'nın içinde yer alamazlar, alsalar bile İttihatçı kimliklerini reddetmelidirler. İstiklal Savaşı'nı yönlendiren paşaların hemen hepsi İttihat ve Terakki kökenlidir. Ama bu Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi tarihi içinde reddedilir. Çünkü İttihat ve Terakki Osmanlı'ya ait bir partidir ve Almanlar'la anlaşarak Osmanlı'nın I. Dünya savaşına girmesine neden olmuşlardır. Doğal olarak öykümüzün paşası açık denizlerde ölüme terk edilir.

Bu arada geçmişten gelen Osmanlı saldırılarına devam etmektedir. "On beşinci vay"ın ardından yine araya aynı cankurtaran şeması girer. Fakat bu şemaya inat, aneanne vapur batmaya yaklaştıkça diliyle daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Paşa ile olan aşkı canlanır anılarında:

Can Kurtaran Yelekleri Nasıl Kullanılır



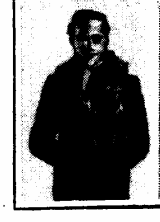
1. İnci vaziyet

Resimde görüldüğü gibi can yeleğini başınızın üzerine koyunuz ve kuşakları kolunuzun altına geçiriniz başın ortadaki delikten kolayca geçmesi için can yeleğini evvelâ arkaya yatırarak deliğin arkasını ensaya yerleşmiş vaziyete getiriniz ve sonra ön tarafı aşağı çekmek suretiyle başı delikten geçiriniz.



2. nci vaziyet

Önünüze isabet eden uçkurları yarım düğüm yapınız.



3. Üncü vaziyet

Can yeleği vücuda sıkıca temas edinceye kadar uçkurları iyice çekerek boşluğu alınız ve ilimik yapınız.

D İ K K A T I

Bu can yeleklerinin tersi yüzü olmadığından kolayca 1. İnci vaziyete getirilerek baştan geçirilebilir uçkurların yalnız önünüze gelen uçklarını bağlamak kâfidir.

Sévédjéguim
Sévédjexsin
Sévédjek
Sévédjéguiz
Sévédjeksenez
Sévédjéklér

Achek ouldoum

Acheka

Achek ouldoum

Achek ouldoum

Acheka

Acheka

Achek ouldoum

Achek ouldoum

Husni Yousouf

Achek ouldoum

Achek ouldoum

Achek ouldoum

Achek ouldoum

Acheka

Tchilek

ouldoum

Aşkın en güçlü evresinin anneanneninin dilinden anlatıldığı bu bölüm, tüm dil ve yazı kurallarını darmadağın eden, Yahudi kimliğinin dile yansımalarıyla, aşkı, ölümün yaklaşmasını bir arada ele alan bu kısım “semiotic akış”⁸⁹ların simgesel düzeni dil düzeyinde nasıl alt üst edebileceğinin göstergesidir. Simgesel sistemin hayat kurtarmak için sunduğu kurallarla yüklü şemanni

⁸⁸ a. g. e., s. 73.

⁸⁹ Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, ss. 89 – 135.

altında bahçe içinde yaşanan geçmişte kalan bir aşkın gücünün art arda verilmesi, ideolojilerin kuruluşuna, fakirliğine ve tekdüzeliğine gönderme yapmakta, diğer yanda sevginin, kimlik çeşitliliğinin ne kadar büyük bir zenginliğe sahip olduğunu dil düzeyinde gözler önüne sermektedir. Bu aşk sahnesinin hemen ardından “ON ALTINCI VAY” gelir. Ama okuyucunun öykünün başından beri beklediği şey olmaz. Torun ile anneannenin bulunduğu vapur batmaz. “ON ALTINCI VAY”ın gelişinden sonra tüm gemilerin dedenin kaza geçirdiği yere gittiği görülür. İngiltere gemilerinin başı çektiği bu kabile, büyükbabanın cesedini bulur. Kabile bu ceset üzerinde neler yapacaktır acaba?

Görüldüğü gibi, öyküde zamanlar arası geçişler kullanılmış, bu geçişlerde dili parçalamaya ve sarsmaya yönelik müdahaleler ön plana çıkmış; fakat öykünün sonunda başlanılan yere geri dönülmüştür. Anneanneyle torunun bulunduğu gemiyi, geçmişten gelen dalgalardan kurtaran saçma kurallarla biçimlenmiş talimatlar değildir; anneannenin sevgisi ve içinde bulunduğu topluma kattığı çeşitliliktir. Ama talimatlara devam edilirse, olabilecek tek şey tarihin tekrerrü edişi olacaktır. Bu “On Altıncı Vay” da hem dil üzerinden hem de kullanılan metaforların inceliğiyle verilmiştir. “On Altıncı Vay” diğer öyküler göre çok daha sarsıcı bir metin, tarihin gerçek şiiridir.

BREMEN VAPURU, AYAKKABICI BÜRJENİ ve TERZİ KALİVRUSİ

Afrika Dansı’nın “Bremen Vapuru” öyküsünden itibaren öykülerde belirgin bir kısalma, sadelik ve şiirsellik ortaya çıkar. Bu öykülerden “Bremen Vapuru”, “Ayakkabıcı Bürjeni” “Terzi Kalivrusi”, “On Altıncı Vay” ile

bağlantılı öykülerdir. “Bremen Vapuru”nun kaptan paşası (büyükbaba) “On Altıncı Vay”ın kaptan paşasıdır. “Ayakkabıcı Bürjeni” ve “Terzi Kalivrusi”nin kadın kahramanı ise anneanne Liza’dır

BREMEN VAPURU

“On Altıncı Vay”ın devamı niteliğindeki “Bremen Vapuru”nun kahramanı yine kaptan paşadır. Öyküde sesini uzaklardan duyurmaya çalışan bir büyükbaba vardır; fakat sese doğru gidildikçe ses uzaklaşmaktadır:

Sese doğru gittikçe
Ses daha hafif
Sanki büyükbabam rota değiştirmiş gibi
Ve
Kalın sesin altında
Bir gidip bir geldiği
Uzun zaman hiç gelmediği
Tamamen kaybolduğu
Bremen’in düdüğü sesleri
(...)
BREMEN’E doğru gittikçe
Ters yöne doğru
Hatırlamak
Uzaklardan
Yıllarca sürer
Gemiye
BREMEN’E doğru gittikçe⁹⁰

Anlatıcı, “On Altıncı Vay” öyküsünde olduğu gibi yine torundur. Bilindiği gibi torun kızdır. Bu nedenle öyküde dizeler küçük harflerle yazılmıştır. Bunun yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti’nin oluşturduğu düzen içinde o düzen tarafından dışlanmış bir tarihe gönderme yapılmaktadır. Anlatılan, “On Altıncı Vay” öyküsüyle özdeş bir biçimde, İttihatçı bir paşanın Bremen vapuruyla açık denizlerde kalmasıdır Bu noktada yeni kurulan düzen tarafından dışlanan bir tarihi anmak, anlatmak ya da hatırlamak, bunları o düzenin diliyle aktarmak ne

⁹⁰ Sevim Burak, *Afrika Dansı* (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), ss. 77 – 78.

kadar mümkündür. Bunun sonucu olarak, düzyazı dili terk edilir ve şiirsel bir dil benimsenir. Dile getirilen tarih yeni düzenin kodları içinde ifade edilemez. Bu öyküde dikkat çekici olan bir diğer nokta ise, Bremen'e doğru gittikçe o terk edilen tarihe ulaşmanın daha zor olduğunun vurgulanmasıdır. Mantık dâhilinde bakıldığında, dedenin kaybolmasına neden olan Bremen'e yaklaştıkça dedeyi hatırlama olasılığı artmalıdır. Ama öyküde bunun tam tersi bir durumun gerçekleştiği aktarılır okura. Bu noktada, dikkate alınması gereken Bremen vapurunun neyi sembolize ettiği, Bremen vapuru Osmanlı - Alman ilişkisine karşılık gelmektedir ve Almanya'nın sembolüdür. Cumhuriyetin biçimlendirdiği yapı içinde Almanya'ya yaklaşmak tarihi açıdan baktığımızda Osmanlı'dan uzaklaşmayı beraberinde getirecektir. Almanya'nın sembolü olan Bremen ile Türkiye Cumhuriyeti'nin ilişkileri önceden de belirtildiği gibi aşırı milliyetçi akımları beraberinde getirmiştir. Bu akımlar ise dedenin sesinden bizi uzaklaştıracak, onu hatırlamamızı engelleyecektir. Aşırı milliyetçiliğin eleştirisinin yapıldığı bu öykü, toplumsal düzenin temel ideolojisini sorguladığından ve reddedilenin, dışlananın özlemini dile getirdiğinden şiirsel bir özellik göstermektedir.

AYAKKABICI BÜRJENİ ve TERZİ KALİVRUSİ

Geçmişten kopup gelmiş iki anı parçası olan “Ayakkabıcı Bürjeni” ve “Terzi Kalivrusi” öyküleri sadece nostaljik birer metin olarak algılanmamalıdır. İki öyküde kullanılan “djizme” ve “elbise” metaforları bu iki öyküye birbirleriyle karşılaştırabilirlik özelliği kazandırmaktadır.

“Ayakkabıcı Bürjeni” öyküsünde öykü kişileri hizmetçi, hanımefendi ve ayakkabıcıdır. Her öykü kişinin konuşması bir satırda verilir. Ortada diyaloglar vardır, fakat ne konuşma çizgisi kullanılmış ne de konuşanın adına yer verilmiştir. Aynı satırlarda verilen konuşmaları kimlerin yaptığını okur saptayacaktır. Bir tiyatro oyunu biçimindeki öykü, tiyatro oyunu metninin gerektirdiği dil kurallarını kaile almaz; fakat yazarın önceki öykülerinde olduğu gibi iç içe geçmiş, parçalı bir yapı özelliği de göstermez. Bir edebi türün kuralları ihlal edilmiştir, fakat o edebi türün temelini oluşturan konuşmalar metnin içinde bulunduğundan okur, o edebi tür ile karşı karşıya olduğunu kısa sürede algılayabilir.

Söz konusu öyküde, hanımefendi bir çizme yaptırmıştır ve onu denemektedir; fakat çizme dar gelmiştir. Ayakkabıcı dar kundura almanın yararlarından bahseder. Dar kundura alınmalıdır, çünkü bunlar kullandıkça bollaşır:

Ayağıma giyemiyorum
Müsaade buyurun siz bacağınızı uzatınız ha şöyle şimdi basınız hiç korkmayınız
bacağınıza iyi gelsin diye ağzını biraz dar yaptım. Malumu âlinizdir ki djizme ilk
defa giyildiği zaman herhalde biraz sıkar fakat ayağınızı vurmaz
Hakikaten ayağıma pek güzel geldi⁹¹

Bu kadar basit bir konu üzerinde dönen bu metin, aslında hanımefendinin çizme sözcüğünü “djizme” olarak kullanması nedeniyle dikkat çekicidir. Kimliğin toplumsal düzenin dilinin içine girişiyle ortaya çıkan bu fonetik farklılık metnin içinde çizme çerçevesinde dönen bir meselenin irdelendiği gerçeğine götürmektedir bizi. Çizme, ayağa ait bir giysidir. Ayak ise toprakla alakalıdır. Toprağın vatanla ilişkisi düşünüldüğünde çizmenin neden bu kadar dar olması gerektiği fikrinin manası ortaya çıkmaktadır. Hanımefendi dilinden

⁹¹ a. g. e., s. 79.

anladığımız kadarıyla azınlıktır (muhtemelen Yahudi bir azınlık). Üzerinde gezindiği topraklar kendi vatani değildir, çizme dar olmalı ve bunu ona hatırlatmalıdır. Eğer dar olmayan bir çizme alırsa, çizme çok kısa sürede bollaşacak, hanımefendinin kimliğinin farkında olma durumu son bulacak, hâkim düzen içinde kendini onun bir parçası olarak hissedip, köklerini unutacaktır. Toplumsal düzene kimlik bağlamında getirilen böyle bir sarsıcı eleştiri, o düzenin dilinin bir parçası olan edebiyat sisteminin kurallarını da ihlal edecek, adlandırmaları (kimin konuştuğunu bildiren sözcükler) saf dışı bırakacaktır.

Tiyatro metni özelliği taşıyan ve yine sıradan bir konudan bahseden “Terzi Kalivrusi” adlı öykü, bir kadın ile bir terzi arasındaki konuşmalardan oluşmaktadır. Konuşma çizgisi ve adlandırmaların bulunmadığı bu metni diğer metinden farklı kılan minör edebiyat özelliği taşıyan bir sözcüğü içermemesidir. Bunun yanında, bu metinde kadın ve terzi arasında diğer metinde hâkim olan hanımefendi ve ayağına gelen kunduracısı ilişkisi gibi bir ilişki yoktur. Yani diğer metinde hanımefendi olan, bu metinde terzi dükkânına gelen sıradan bir kadındır ve büyük ihtimalle her iki metindeki kadın da aynı kadındır (bu iki öykünün benzerliği ve art arda getirilişinden bunu çıkarabilmekteyiz), hatta iki metindeki kadın da “On Altıncı Vay” daki anneanne Liza’dır denilebilir.

“Terzi Kalivrusi” de kadın moda için uygun bir elbise istemektedir, elbiseyi dener, fakat elbise dar gelir:

Şimdiki moda göre nasıl giyiyorlarsa öyle yapınız
Elbisem hazır mıdır?

Hayır efendim
Yalnız setrenizi getirdim
Bakayım prova edeyim iyi geliyor mu
Vücudumu çok sıkıyor
Boyu çok uzun
Tamam boyunuz göredir
Kollarım kaçıyor
Efendim şimdiki moda böyledir
Ben isterim ki vücudum rahat etsin
Zaten terzi kesme işinde hiçbir vakit kendinde kusur bulmaz ki⁹²

Elbiseyi hâkim toplumsal düzenin kodları ile hazırlanmış kimlik olarak düşündüğümüzde, bu öykü “Ayakkabıcı Bürjeni” öyküsü ile paralel bir hal almaktadır. “Ayakkabıcı Bürjeni”de “djizme”sinin darlığı ile kimliğini korumaya çalışan Yahudi hanımefendinin, “Terzi Kalivrusi” de artık o kimliği kaybettiğini görmekteyiz, çünkü dilinin düzenin dili içinde yabancılığını vurgulayan tek bir sözcükle karşılaşmamaktayız metinde. Bunun yanında modaaya uygun elbiseler de istemektedir artık. Fakat modaaya uygun elbise, kadına dar gelir, onu rahatsız eder. Oysa elbise bedenini rahatsız etmemelidir. Burada, “elbise” söz konusu toplumsal düzenin ideolojisine karşılık gelmektedir.

“Terzi Kalivrusi” öyküsü büyük ihtimalle cumhuriyet döneminde geçmektedir. Çünkü önceki öyküde ayağına kunduracısı gelen hanımefendi yani Liza bir paşa karısıdır, oysa bu öyküde dükkâna gelen sıradan bir kadındır. Diğer öyküde belirgin bir hiyerarşi hissedilirken bu öyküde halktan insanların konuşma özellikleri ön plandadır. Paşa karısı ünvanına sahip değildir artık Liza. Dolayısıyla devir de Osmanlı devri değildir. Cumhuriyet devrindeki ideolojinin özellikle 1930’lardan sonra ne derece milliyetçi bir ideoloji olduğu

⁹² a. g. e., s. 81.

malumdur. Bu milliyetçi ideoloji içinde Liza rahat değildir, ama ne yapılabilir ki “djizme” bir kere bollaşmış “çizme” olmuştur.

“Terzi Kalivrusi”nin son cümlesi dikkate değerdir: “Zaten terzi kesme işinde hiçbir vakit kendinde kusur bulmaz ki”. İdeolojilerin ve onları oluşturanların hiçbir zaman kendinde suç bulmayacağına işaret eden bu cümle, giysiler üzerinden oluşturulmuş ilk etapta sıradan görülen bu iki metnin irdelediği meselenin temeline yerinde bir dokundurma olarak son satırdaki yerini almıştır.

Her iki metinde ihlal edilen tiyatro metninin⁹³ diline ait kurallar ve kullanılan metaforlar dil düzeyine tehditkâr ve sarsıcı bir dalga göndermekte, “semiotic”⁹⁴’in simgesel dilin içine girişindeki devrimci yana karşılık gelmektedirler

SAİNTE PULCHERİE

“Sainte Pulchérie” sözcüklerin ve sözcük kümelerinin art arda sırlanması ile oluşturulmuş bir öyküdür. Nesnelere bu öykünün ana kahramanlarıdır. Nesnelere adlarının dize yapısı ile art arda sıralanması hem bir şiirsellik yaratmış hem de bunun sonucunda fetişist bir dilin hâkim olduğu bir metin ortaya çıkmıştır.

⁹³ Bu noktada Burak’ın neden özellikle tiyatro metnini zedeleyerek milliyetçi ideolojiyi eleştirdiği sorulması gereken bir sorudur. Bilindiği gibi, 1930’larda milliyetçi ideoloji başta olmak üzere Kemalist ideolojinin tüm düşünce sistemleri yazılan ısmarlama tiyotrolarla halka ulaştırılmaya çalışılmıştır.

⁹⁴ Julia Kristeva , “Revolution in Poetic Language”, ss. 89 - 135

Öykü ya da metindeki bu nesne adları büyük harflerle yazılmışlardır; çünkü bir toplumsal düzenin ritüeli içinde ya dekor ya da kahramandırlar.

Öykü başlangıçta yapılan açıklamaya göre bir vaftiz törenidir. Ancak metnin sonunda “PEDER” “BUKET” sözcükleriyle karşılaşınca ve ardından “/ BUNLAR HEPSİ DÜĞÜNE GELİYORLAR /” cümlesi karşımıza çıkınca meselenin vaftiz töreninin anlatımından daha derin bir mesele olduğunu anlamaktayız.

Anlatılmaya çalışılan, Sainte Pulcherie Lisesi’nde okuyan küçük bir kızın duvardan atladıktan sonra küçük bir köpeğe benzeyen oğlanla yaptıklarıdır:

ARI BAL EŞEK SÜTÇÜ SÜT KAZ
ANNE
KORKU
ÖNLÜK
KÜÇÜK KIZ VE DUVAR
ÇİÇEK VE KELEBEK
ERKEK ÇOCUK
KÜÇÜK KÖPEK⁹⁵

Durum açıktır, bir kız lisesi olan Sainte Pulchérie’de okuyan küçük kız oğlanla beraber olmuş ve hamile kalmıştır. Bu durumun sonucu olarak evleneceklerdir. Anlatılan başlangıçta yapılan açıklamanın tersine nikâh törenidir. Aslında verilen ipuçları çerçevesinde nikâhın ve vaftiz töreninin bir arada yapıldığı yorumu yapılabilir; fakat metin “MİDYE YELPAZE BİÇİMİNDE (İçinde inci)” biçiminde bitirilmiştir. Yani kız hamiledir ve çocuk nikâh töreniyle bir biçimde sanki doğmadan vaftiz edilmektedir. Hıristiyanlığın simgesel düzenine tamamiyle ters olan bir nikâh töreni gerçekleştirilmektedir. Bunun sonucu olarak da metnin diline şiir yapısı hâkim olmakta, hatta metinde ayna evresinde

⁹⁵ Sevim Burak, *Afrika Dansı*, İstanbul: Adam Yayınları, 1982, s. 82

imagonun (aynadaki yansımanın) dürtülerden ayrılmaması sonucu simgesel düzene girişte bir sorun yaşanmasıyla dilin nesnelere içine yayılması olarak tanımlanan fetişist bir dil⁹⁶ ortaya çıkmaktadır. Gerçekleştirilen nikâh simgesel düzen içinde onun diliyle ifade edilemez. O halde yapılacak olan o düzen içindeki nesnelere adlarını sıralamaktır (düzenin içine girilememektedir). Böyle bir dil kullanımı, düzyazı dilini kırmakla kalmayıp, sistemin parçalara ayrılmasına da gönderme yapmaktadır.

BİR EVLİLİK

“Bir Evlilik” evlenme üzerine yazılmış bir metindir. “Sainte Pulchérie”de olduğu gibi bu metinde de nesne adları art arda sıralanmakta, fetişist dil dize yapısı içinde konumlandırılmaktadır. Yine simgesel bir düzenin ayrıntılarıdır sıralanan ve bunun sonucu olarak büyük harfler hâkimdir metne. Öykü boyunca evlilik sorgulanır. Metnin başlangıcındaki “ŞATO” sözcüğü ile metin içindeki “HİZMETÇİ” sözcüğünden hareketle evlilik meselesinin *Rebecca* filmi üzerinden eleştirildiği yorumu yapılabilir. Bilindiği gibi, Burak “Afrika Dansı” öyküsünde de *Rebecca*’yı kullanmıştır. Metnin geneli içinde evlilikle ilgili süslü tabloların yanında “AV ÇANTASI” “AV KÖPEĞİ” “SABİR” gibi evlilik kurumunu sarsan ifadeler kullanılmaktadır. Metin, şu nesne adlarının sıralanması ile son bulur:

KIZ
BLUZ
KİLOT
LİKÖR
ELMA

⁹⁶ Julia Kristeva , “Revolution in Poetic Language”, *Kristeva Reader*, der. Toril Moi, Newyork: Columbia University Press, 1986, 114

YATAK TAKIMI⁹⁷

Evliliğin aslında ne anlama geldiği bu nesne adlarından anlaşılmaktadır. Cennette erkeğe yasak elmayı yediren kadın, yatak takımı içine hapsedilmektedir. Elmayı yediren kadın mıdır yoksa erkek mi elmayı yemiş, suçu kadına atmıştır? İşte sorgulanması gereken budur. Nesnelere art arda bu biçimde sıralanması cevabı vermektedir. Kadının cinselliğine kapılan erkektir, kadın kendi cinselliğini kullanarak erkeği baştan çıkarmaz. Bu durumun ipucu, av çantası ve av köpeği sözcükleriyle, metnin başında verilmiştir zaten.

“Bir Evlilik” tüm dinlerce kutsal sayılan bir kurumun irdelenmesidir. Birbiriyle zıt özellikler gösteren sözcüklerin art arda gelmesi, bu irdelenmeyi, sorgulamayı olanaklı kılmakta; metne “semiotic” bir özellik kazandırmaktadır.⁹⁸ Bunun yanında metnin sonunda, “KIZ” sözcüğü ile kadının dokunulmamışlığına ve masumluğuna gönderme yapılmakta, tek tek çıkarılan giysilerin elmaya ulaşmasıyla erkek - kadın arasındaki ezeli ilişki ve düşmanlığın kökeni olan anlaşılmaktadır. Diğer bir deyişle evliliğin dine dayanan temellerine de sorgulayıcı bir bakış getirilmektedir.

ÜMMÜ GÜLSÜM

“Ümmü Gülsüm” İslamiyet’in peygamberi Hz. Muhammed ile Hz. Hatice’nin kızının⁹⁹ rahme düşüşünü anlatan bir metindir. İçerik ve dil olarak tamamen

⁹⁷ Sevim Burak, *Afrika Dansı*, İstanbul: Adam Yayınları, 1982, s. 85

⁹⁸ Bu noktada “semiotik dönem”in tüm zıtlıkları içinde barındırdığını unutmamakta yarar vardır. O hem besleyicidir, hem de ölümlle tehdit eder. Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, *Kristeva Reader*, der. Toril Moi, Newyork: Columbia University Press, 1986, s. 114

⁹⁹ Naci Kasım, *Hz Muhammed’in Hayatı* (İstanbul: Maarif Kitabevi, 1975), s. 43.

“semiotic”¹⁰⁰ olarak adlandırılabilen bu metinde sadece ses hâkimdir.

Birleşme anının seslerini barındıran bu metin, dinin kutsallaştırıcı yanına fiziksel bir özellik kazandırmakta ve bunu sadece sesle vermektedir. Bunun yanında yine ses ve ritimle Hz. Muhammed’in “emin” unvanı da kırılıp parçalanmaktadır. Başka bir deyişle İslamiyet’in simgesel düzeni temelinden sarsılmaktadır.

Bu noktada sadece metni vermek yeterlidir:

Ya emin emin emin min
Min min min emin

Yaaaa emin ya emin yaaaa eeeeminnn
Ya yaa yaa yaaaa
Eminnnn
Yamin yamin yamin
Yaaamin yaaamin yamin
Ya ya ya ay ay ay
Ay yaayyaayya minnn
Ya ya ya yaaa yaaayayayaaa
Ya ya yaaamin ya ee
Yaeee yaee yae yaemin
Yamin emin emin
Ömmü Gülsüm¹⁰¹

Görüldüğü gibi Afrika Dansı’nın bu son metni ile Türk toplumunun milliyetçilik ile biçimlenen toplumsal yapısının yanında benimsediği dine de bir eleştiri getirilmiş, dil açısından bakıldığında ise dil sisteminin hemen hemen dışına çıkılmış, ritmin ve sesin ön planda olduğu “semiotic dil”, rahme düşüşle eş zamanlı olarak görünür kılınmıştır. Burak, dile saldırısının en uç noktasına ulaşmıştır.

¹⁰⁰ Kristeva , a. g. e., ss. 89 – 135.

¹⁰¹ Burak, a. g. e., s. 86.

2.3 EVEREST MY LORD

Tiyatro oyunundan öyküye evirilen bir yapı gösteren “Everest My Lord”, Burak’ın diğer kitaplarındaki metinlerin özellikleriyle karşılaştırıldığında büyük bir farklılıkla karşılaşmaz. Bu noktada “Everest My Lord” adlı metni de Burak’ın diğer öykülerinin analiz edildiği bir çalışmanın içine dâhil etmek mantıklıdır. Bunun yanında, *Yanık Saraylar*’da toplumsal düzenin birey üzerindeki baskısının içerik merkezli sorgulamasıyla başlayan Burak metinlerinin *Afrika Dansı*’nda dilin başrol oynadığı bir platforma taşınmasının hemen ardından, “Everest My Lord”da toplumsal düzenin bel kemiği olan dilin parçalanışı ve alaya alınışının uç noktaya ulaşması, yazarın eserlerindeki dile yönelik olan kronolojik tehditkârlığın izini sürmek açısından elverişli bir yöntemdir.

“Everest My Lord” bir tiyatro oyunu metni biçiminde başlar. İlk perde hakikaten bir oyun özelliği gösterir. Bu perdenin ana kahramanı Everest My Lord’dur. Diğer karakterler, Sucu, İki Leydi, Başvekil ve Yazarın Gölgesidir. Bu perdede Everest My Lord, Hyde Park’ta oturmuş etrafı seyretmektedir. Etraf, selvi ağaçlarıyla çevrelenmiştir. Bir mezarlığı andırmaktadır mekân. Bu arada, Everest My Lord, Taşdelen suyu satan bir sucudan su alarak onun sifatah etmesine yardımcı olur, ama suyu içmez. Yazarın Gölgesi ağaçların ardına saklanmıştır, selvilerin arasındadır. Mekânın bu biçimde betimlenmesi Everest My Lord hakkında yorum yapabilme imkânı sağlar okura. Tamamen yabancı bir memleketin tamamen

yabancı bir mekâm Türkiye'ye dair ayrıntılarla iç içe geçmiştir. Selvilere bakıp dalan, onlarda huzur bulan Everest My Lord da büyük ihtimalle “Osmanlılık’tan Cumhuriyet’e geçişin tam ortasında yer alan bir paşazadedir”¹

Metnin bu ilk perdesinde, diğer bir karakter Başvekil’dir. Başvekil aracılığıyla Donizetti’nin bir operasına bilet aradığını öğreniriz Everest My Lord’un. Donizetti Paşa’nın tam da II. Mahmut devrinin bestekârlarından olması anlamlıdır. Batı notasının kullanımı ve öğrenimi Donizetti Paşa ile olmuştur. Bir İtalyan olan Donizetti Paşa Müzika-i Hümayun’un başındadır ve yazmış olduğu Mahmudiye ve Mecidiye Marşları uzun yıllar Osmanlı Devleti’nin marşları olarak çalınmıştır.² Bilindiği gibi gerçek anlamda ilk Batılılaşma hareketleri II. Mahmut ile başlar. Batı’nın kültürünün, geleneğin içine yayılışı için açılan bir kapıdır bu devir. Geleneğin yıkılışının başlangıcı, müzik gibi “semiotic ritim”lerin kaynağından çıkan ve bu nedenle simgesel düzeni tehdit edici bir unsurla vurgulanmaktadır.

Birinci perdede, ayrıca bu kişiler dışında İki “lady” ile karşılaşırız. Kendi aralarında konuşan bu “lady”lerin her söylediği Everest My Lord tarafından duyulmaktadır. Bu Everest My Lord’un aslında nasıl da kadın dünyasına hâkim olduğunun göstergesidir. Everest My Lord kadınların en sessiz konuşmalarını bile duyduktan sonra onlara yanaşır, konuşmak ister; fakat kadınlar cevap vermezler, ciddi bir eda ile uzaklaşırlar. Everest My Lord kadınları kontrol edebilecek kadar onlara hâkimdir, fakat reddedilir. Bu perdede sürekli yalnız olduğundan ve karanlıktan bahseden Lord’un bu kara portresi, “lady”lerle iletişimi ve

¹ Oğuz Demiralp, *Okuma Defteri* (İstanbul: YKY, 1995), s. 216.

² *Milliyet Büyük Laurusse*, 1.basım., 7.cilt. “İstanbul.”

iletişimsizliği ile desteklenmektedir. Bir erkektir, kadınlara hâkim olma gücüne sahiptir; fakat diğer yandan onlar tarafından reddedilen bir bireydir. Birinci perdenin bu ayrıntısı metnin diğer bölümlerinde Lord'un annesiyle iletişimi açısından kayda değer olacaktır.

Birinci perdenin sonunda yazarın gölgesi saklandığı yerden çıkar, Everest My Lord ile konuşmaya başlar. Söz dönüp dolaşp “gerçek” kavramına gelir:

Everest My Lord: Sana göre daha bu karanlıkta kalabilir miyiz?
Yazarın Gölgesi: Karışmam, ben gölgeyim...
Everest My Lord: Aman!..sen bizim gibi!...malum!.. biliyoruz!.. GERÇEK DEĞİLSİN!..
Yazarın Gölgesi: DEĞİLİM.
Everest My Lord: Ama konuşuyorsun.
Yazarın Gölgesi: KONUŞMUYORUM. (*Susar*)
Everest My Lord: Konuşmamak bence de daha iyi.
.....
(UZUN BİR SUSKUNLUK)
Everest My Lord: GERÇEK NE DEMEK?
Yazarın Gölgesi: BİLMİYORUM. (Birden bağırır:) Yeter be!.. bıktım bu saçmalardan...
Everest My Lord: EĞER BİLMİYORSAN !.....NE OLUR?
Yazarın Gölgesi: (gırtlığına sarılır): EĞER BİLMİYORSAM
BİLMİYORUM DEMEKTİR
EĞER BİLMİYORSA
EĞER BİLMİYORSAK
BİLMİYORUZ
Bilmiyorlar
Bilemezler
Bilemeyecekler
Bilmiyor
Bilmez
Bilmiyorlarsa
Bilemezlerse
Bilemeyeceklerse
Bilemezlerse
Bilinmeyecek³

Everest My Lord ile Yazarın Gölgesi arasındaki bu diyalog, “gerçek” kavramı ve “bilmeme” eylemi üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu noktada Everest My Lord’un geçiş dönemindeki bir paşazade ve Yazarın Gölgesi’nin de Yahudi asıllı

³ Sevim Burak, *Everest My Lord* (İstanbul: Adam Yayınları, 1984), ss. 14 -15.

bir yazarın metne yansıması olarak düşündüğümüzde gerçek ve bilmeme üzerinden gerçekleştirilen bu diyalogların sadece felsefi ifadeler olduğunu söyleyemeyiz. Alıntıda da görüldüğü gibi, Everest My Lord da, Yazarın Gölgesi de gerçek değildir. Her ikisi de yeni kurulan düzen içinde tanımlanabilecek net bir kimlik barındırmazlar üzerlerinde. Lord, Osmanlı'dan arta kalan bir paşazadedir, Türkiye Cumhuriyeti'nin reddettiği bir tarihin ve kültürün kalıntısıdır. Yazarın Gölgesi ise Yahudi asıllıdır, yeni devletin Türk kimliğine ters bir kökeni vardır. Bunun yanında, o da reddedilen kültürün içinde ne kadar öteki olarak kalsa da aslında o kültür içinde yeni devlet yapısına nazaran daha rahat yaşayabilmiş biridir.

Everest My Lord, Yazarın Gölgesi “Gerçek değilim” dedikten sonra “Ama konuşuyorsun” der. Yazarın gölgesi ise büyük harflerle “KONUŞMUYORUM” cevabını verir. Toplumsal düzenin otoriter yapısına gönderme yapan büyük harfler “gerçek” kavramı ile “konuşmama” eylemi üzerinden kendini gösterir. Everest My Lord da Yazarın Gölgesi'ne hak verir: “Konuşmamak bence de daha iyi.” Burada uzun bir sessizlik içinde bırakılır karakterler. Kurulmuş yeni bir devletin içinde, yer bulamamanın, kendini gerçek kılamamanın sessizliğindedirler. Dil yoktur. Dil ve toplumsal düzenin gerçekliğin özdeşliği bu uzun susuşta gizlidir. Geçmiş susar. Aslında Yazarın Gölgesi bu duruma daha alışkındır, çünkü yeni bir düzen içinde öteki olarak var olma onda ilk kez gerçekleşen bir durum değildir. Oysa paşazade ilk kez bu durumla karşı karşıyadır, bu nedenle derin bir yalnızlık ve sorgulama içinde kaybolmaktadır. Bu nedenle Yazarın Gölgesi'ne tekrar sorar gerçeğin ne olduğunu. Yazarın gölgesi yeni düzenin içinden cevap verir: “BİLMİYORUM.” Everest My Lord “öteki”liği önceden deneyimlemiş Yazarın Gölgesi'ne tekrar sorar: “EĞER BİLMİYORSAN!..... NE OLUR?”. Bu noktada

Yazarın Gölgesinin Lord'un gırtlığına sarıldığını görürüz. Ardından, "bilmeme" eyleminin ya da eylemsizliğinin çekimleriyle karşılaşırız. Hemen hemen tüm kiplerle yapılan bu çekimleme, "gerçek" in asla bilinmeyeceğini belirten "Bilinmeyecek" sözcüğü ile son bulur. Burada reddedilen geçmişin ayrıntıları, sessiz tarihin sesi ön plana çıkar. Yeni kurulan toplumsal düzenin diliyle yapılan bu fiil çekimleri, gizli kalmış, reddedilmiş bir tarihin asla gün yüzüne çıkamayacağını göstermektedir. Büyük harflerle yazılmış, "bilmeme" eylemi "BİLMİYORSA" ve "BİLMİYORSAK" gibi o ve biz şahıslarında büyük harfle yer alırken, yani toplumsal düzenin o ve bizi bir araya getirip eritme, aynılaştırma stratejisini gösterirken, 3.tekil ve çoğul şahıslara geçildiğinde küçülür. "Bizim dışımızdakiler bunu asla bilemeyecekler" anlamı veren bu bölümler, bir gerçeğin olduğunun gizlendiğini göstermektedir. Büyük harfle yazılmış fiiller ise, bir gerçek olsa bile onun kestirip atıldığını, üzerine düşünülmemesi gerektiğini ifade etmektedir. Büyük ve küçük harf kullanımları da bu durumu vurgulamaktadır. Yazarın gölgesi yeni düzenin içinden konuşurken büyük harf, gizlenmiş olanı ön plana çıkarırken dil sistemi içinde önemsizliği ve sıradanlığı dile getiren küçük harfi kullanmaktadır. Bunun yanında fiil çekimleri ve bunların dize yapısı ile alt alta getirilmesi, dile en temel yapısından indirilen bir darbe gibidir. Dil tamamıyla sorgulamaya alınmış, bu sorgulama üzerinden sarsılmıştır. Bunun yanında toplumsal düzene girişin ön koşulu olan ve bu düzenin temelini oluşturan dil, eylem ve zaman gibi ana kavramlar ön plana çıkarılarak kullanılmakta, ama bu kavramlar bu kullanımla yeni kurulan düzenin gizlediği, reddettiği tarihe gönderme yaparak toplumsal düzene saldırmaktadır. Sanki dilin "thetic" teki oluşum evresinin unsurları alınmış ve bu unsurlar dize yapısıyla art arda getirilerek, "semiotic akış"ların azizliğine uğratılmıştır. Böylesi temel unsurlara

yönelik bu saldırı, oluşmuş bir dilin içine girmeye çalışan şiirselliğin yaratacağı etkiden daha kuvvetlidir; çünkü dil oluşmaya çalışırken darmadağın edilmektedir.

Metnin ikinci perdesinde Everest My Lord'u ailesiyle birlikte görürüz.

Başlangıçta biçim olarak bir tiyatro metnini andıran bu ikinci perde, bir noktadan sonra Sevim Burak'a has öykü formatına girecektir. İkinci perdenin başında

Everest My Lord'un ve kızlarının alfabeyi öğrendiklerini görürüz:

Everest My Lord (kendi kendine): Harflerin hepsini 10 günde ezberledik. Şimdi bunları sıraya koyup doya doya seyredelim: (Kara tahtaya yazmaya başlar.) A B C D E F G H I J K L N O P Q R S T U V W X Y Z

(Lyl.. Ly..L.. ve erkek arkadaşları girerler. Kızların her üçünün de bellerinden kucaklayarak ilerlerler ve hep bir ağızdan):
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z⁴

Ezberledikleri Latin Alfabesi'dir. Fakat alfabe İngiliz dili için geçerlidir. Ayrıca bu ezberleme anında Everest My Lord'un büyük harfleri söylediği, erkek arkadaşlarının kucaklarındaki kızların ise küçük harfleri söylediğine dikkat etmek gerekir. Harfler üzerinden kadınların ataerkil düzendeki yerine gönderme yapılır. Bunun yanında bu harf ezberleme olayının hemen ardından devreye taş basması duvar alfabesi girer:

Büyük Harfler

**Cümle başlarındaki
kelimelerin, şehir ve
insan isimlerinin ilk
harflerini şunlarla
yazınız:**

Kitap yazısı

**A B C Ç D E F G
Ğ H İ I J K L M
N O Ö P R S Ş T**

⁴ a. g. e., s. 16.

U Ü V Y Z

El yazısı

A B C Ç D E F G
Ğ H I İ J K L
M N O Ö P R S Ş
T U Ü V Y Z

Dil encümeni tarafından tasvip edilmiştir⁵

Görüldüğü gibi, Osmanlı kültüründen gelen paşazadenin Latin harflerine yabancı olmadığı vurgulanmakta (Batılılaşma çok öncelere, örneğin Donizetti'nin Muzika-i Hümayun'un başında olduğu zamanlara dayanmaktadır) ardından Türkçe için kullanılan alfabenin büyük harflerini gözler önüne seren bir tablo verilmektedir. Büyük harf kullanımı ile ilgili olan bu tablo, dil encümeni tarafından onaylıdır da üstelik. Bu alfabe tablosunda kuralların katılığı ve otoritenin varlığı açıkça ortadadır. Dil belirlenmiştir, değişmez. Bu noktada özellikle büyük harflerin gösterildiği tablonun verilmesi de manidardır.

Bu tablonun ardından Everest My Lord yazıhanesine gider ve bir şeyler yazar: "El gel el gel sel bel kel yel tel del çel (birden hatırlar) GEL KEYFİM GEL..."

Lord'un bu yazı çalışması Saussure'un anlam ile ilgili saptamasını hatırlatmaktadır: "Saussure anlamın yalnızca bir farklılık sorunu olduğunu ileri sürer. 'Cat', 'cap' veya 'bat' olmadığı için 'cat'tir"⁶ Diğer bir deyişle anlam keyfidir. Everest My Lord'un dil kurallarını dikte eden tablonun metinde ortaya çıkmasının hemen ardından, Saussure'un bahsettiği bu dilin oluşumundaki keyfiliği vurgularcasına benzer alıştırmalar yapması, onun bir yandan yeni bir dilin içine girmesini, anlamı yakalamasını imlerken diğer yandan aslında kurallarla örülmüş dil yapısının gerisinde bir keyfiliğin belki de kural dışılığın

⁵ a. g. e. , s. 17.

⁶ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* (İstanbul. Ayrıntı, 1990), s. 149.

olduğunu vurgulamaktadır. Lord “GEL KEYFİM GEL” cümlesini kurabildikten sonra piyanonun başına geçer, bir yandan çalar, bir yandan söyler; bu arada da sayı saymakta; sayıların yeni dildeki yazılışını öğrenmeye çalışmaktadır. Bu noktada karısı Everest My Lord’un yanına gelir, Lord çalışmasını bitirmiştir. Fakat diğer yandan bitirip bitirmediğinden emin değildir. Karısına kendine engel olduğu için tokat atmak istemektedir, içinde çalışmasının bitip bitmediğine dair netlik kazanmış bir durum yoktur, ama operaya gideceklerinden çalışma bitmek durumundadır. Everest My Lord’un durumu metinde şöyle gösterilir:

	Bitmiş miydi
	Bitiyormuş
	Bitiyor mu
	Bitmeliydi
Ş	Bitmemeliydi
	Bitmedi
	Bitmez
	Bitmeyecek
	Bittiyse
	Biterdi
	Biter
yüzüne	Bitiyor
bir şamar attım	Bit
ki sorma	Bitmiyormuş
	Bitsin
	Bit
	Bitmişti
	Bitirmeliydi
	Biterdiniz
	Bitirmeliydiniz
	Bitirdiyseniz
	Bitirin
	BİTTİ ⁷

Everest My Lord’un içindeki karmaşa, dil üzerinden verilmektedir. Bir yanda alfabenin yani kuralların içinden seçilmiş bir harf ve onunla özdeşleşen istek - ki sadece istek olarak kalır Everest My Lord karısına tokat atmaz - diğer yanda dil ile ilgili çalışmalarını bitirememesi durumu. Dil ile ilgili çalışmalarını bitmediği

⁷ a. g. e., s. 20.

takdirde operaya gidip, toplumun içine nasıl karışabilecektir, topluma giriş ancak dil ile olur. Diğer taraftan karısına karşı çıkmak istememektedir, bu karmaşa içindeki ruh hali, içindeki yer edinmemenin yarattığı öfke şamar ile özdeşleşerek en azından istek anlamında karısına yansır.

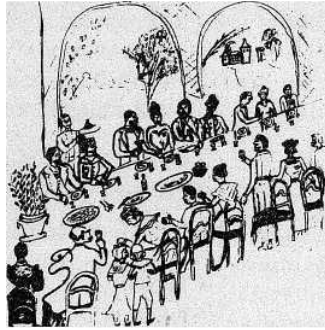
Bu bölümün ardından karısıyla aralarında ne olduğu anlaşılmayan bir konuşma geçer. Metinde diyaloglar yoktur, sadece hareketler söz konusudur. Ortada söylenmeyen bir şey vardır. Bu söylenmeyen şeyin ardından tükenme fiilini çeker Everest My Lord ve karısına bir hikâye anlatır. Bu hikâyeyi bilmeyiz. Okura sunulan sadece bir şemsiye ve bir sepet resmidir. Ve bu iki resmin yanında, “anlatma” fiili tüm kiplere uygun olarak çekilir. Anlaşılan yağmurlu havada kapı önüne sepet içinde bırakılan bir bebek söz konusudur. Metnin tümüne bakıldığında bu bebeğin aslında, Everest My Lord’un annesi olduğu anlaşılır. Annesi Everest My Lord’un dedeleri tarafından eve alınmış, daha sonra da ev işlerine koşulmuştur. Bir tür cariyedir annesi. Metnin sonunda tarihle ilgili olan ayrıntılardan anlaşıldığı kadarıyla da Yahudidir. Çünkü öykünün sonundaki tarih sorgulamaları Plevne Savaşı’nı ve Alman zulmünü iç içe vermektedir.”Sedef Kakmalı Ev”deki Nurperi Hanım hatırlanırsa, Everest My Lord’un annesinin durumu da açığa kavuşacaktır. 93 Harbi esnasında Bulgaristan’daki Yahudiler Osmanlı’nın Anadolu’daki topraklarına göç etmek zorunda kalmışlardır. Kimi Yahudi çocukları ise İstanbul’da paşaların evlerine hizmetçi olarak alınmıştır (Bu noktada “Sedef Kakmalı Ev”deki Nurperi Hanım’ı hatırlamak yerinde olacaktır). Everest My Lord, eve bebekken getirilen fakat evin oğlu tarafından tecavüze uğrayan bir Yahudi kızıdır. Söz konusu kızın Everest My Lord’un annesi olduğu

yorumuna ancak Everest My Lord'un yeni kurulan devlet düzeninin dilini öğrenmeye çalışırken geçirdiği evrelerden hareketle çıkarabiliriz.

Everest My Lord ve karısı bu gerçeğin öğrenilmesinin ardından operaya gitmek için hazırlanmışlardır. Bu durum kadın için o kadar da korkunç bir gerçek değildir, o sadece bir an önce operaya gitmek istemektedir:

Karısına
Devamla
Sahne arkasından hafif bir parça işitilir
Everest My Lord'a
Eldivenini giymeye başlar
"Hazır mıyız gibilerden"⁵⁵ **DONİZETTİ**
Güler
Eğilir
Kolunu uzatır OPERA
Çıkarlar

Çıkalım mı
Çıkalım



Çık
Çıkma
Çıkmayacağım
Çıkıyorum
Çıkamazdım
Çıkılmış
Çıkıştım
Çıkabilmiş miydi
Çıkışsam
Çıkışsan
Çıkarlarmış
Çıkıyorlarmış
Çıkılırdı
Çıkılmazdı
Çıkılırsa
Çıka ver
Çıkacaktım
Çıkıyordum
Çıkacak mıydılar
Çıkamayacaktım
Çıkamayacaktın
Çıktın mı
Çıktım mı⁸

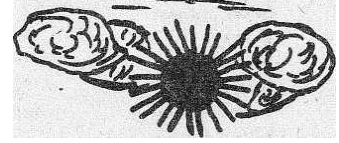
⁸ a. g. e., s. 25.

Everest My Lord aslında operaya gitmek için dışarı çıkmamıştır. İlk önce operadaki kalabalığı hayal etmiş, ardından toplumun içine giremeyeceğini anlamıştır. Hâlâ evdedir Everest My Lord. Ancak evin içindeyken geçmişe döndürür yüzünü. Annesinin yatak odasına girer. Annesine dönüşü yaşamaktadır. Bu noktada annesine dönüşü mekân üzerinden yaşaması ve annesinin odasına gitmesi Kristeva'nın mekânın kadına ait olduğunu dile getiren görüş ile özdeşir.⁹ Everest My Lord'un, annesinin odasına girişiyle, Lord'un annesinin eşyalarıyla donanmış bir oda serilir okurun gözlerinin önüne. Bu arada yazarın gölgesi de gizlice Lord'u izlemektedir:

KARYOLA yatak odasında dolaşır

Dikiş sepeti / ayna / abajur / elektrik kordonu / bir deste mektup kağıdı / tuğ klozet kapağı örtüsü / yün / şiş / bebek / patiği / zamk / tepsi / şişe / takılmış ceket / el / örgü / perde / tuvalet masası / küvet / su ibrği / tarak / saç fırçası / sabun / sünger / küçük şişe / kova / oda girişi / şemsiye / şemsiyelik / portmanto / buzdolabı / çamaşır / hizmetçi odası

Yatak
Gökyüzü
Yatak örtüsü
Ranza
Çarşaf
Yastık kılıfı
Yorgan
Koltuğa oturur¹⁰



Everest My Lord annesinin odasındadır. Paşa babası annesinin yatağının kenarına oturmuştur. Everest için canlanmanın ilk adımı başlamak üzeredir, belki de başlamıştır. Paşa'nın hizmetçiye sahip olma anının açıkça anlatılması mümkün olmadığından, böyle bir anlatım toplumsal düzenin ahlaki kurallarına aykırı geldiğinden, hemen hemen Sevim Burak'ın her öyküsünde karşımıza çıkan içeriğin çizgisel dil yapısını kırarak şiirselleşmesiyle karşılaşıyoruz. Paşa ile

⁹ Julia Kristeva, "Kadınların Zamanı", çev. İskender Savaşır, *Defter*, No: 21 (Bahar 1994), No: 21, ss. 7- 29

¹⁰ Burak, *Everest My Lord*, s. 27.

hizmetçi arasındaki cinsellik devam etmektedir:

Yorgan çarşafı / gece masası / mum / ay / şafak / uyanış / yataktan kalkış / tabure /
kahvaltı masası / iş masası / iş masası / makas / anahtar / gazete / su saati / duvar /
elektrik sayacı / zil/ kapı/ porselen kapı tokmağı / su borusu / oluk / su / damlamak
/ boşalmak / dolmak /

Soba borusu
Ağlamaya başlar¹¹

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere Paşa, hizmetçi kızdan cinsel anlamda faydalanmaktadır. Bu durum sonucu, hizmetçi kız hamile kalmıştır, bebek karnındadır. Everest My Lord'un geçmişe dönmesi aslında anne rahmine dönüşüdür. Bebeklerin ayna evresine kadar nesnelere kendilerini ayıramadıkları bir gerçektir. Bu noktada anne rahmindeki bebek büyülü bir bütünlüğe sahip olduğunu düşünür, doğduktan sonra da nesnelere kendi uzantısı olarak görür. Everest My Lord bu açıdan bakıldığında "semiotic evre"nin içindedir. Nesnelere ayırma evresine yaklaşmıştır, fakat tam bir ayrılma gerçekleşmemiştir. Bir başka deyişle Oedipus kompleksinden hemen önce konumlanan ayna evresindedir. Dilin yeni yeni belirmeye, özne olma hallerinin ortaya çıkmaya başladığı döneme geri dönmüştür. Bir bakıma kendini sorgulamaktadır. Fakat bu sorgulamaları nesnelere üzerinden yapması Ayna Evresi'nde kendi özneliğini kazanması için gerekli olan "imago"da bir problem çıktığının göstergesidir. Dil ayna evresindeki "imago"nun dürtülerden ayrılamaması nedeniyle çevredeki nesnelere içine kaymıştır. Özne kendini tanımlarken büyük bir engelle karşılaşmış, simgesel içinde kendini herhangi bir yere oturtamamış ve yansıması dürtüleriyle beraber nesnelere kaydırmıştır.¹² Everest My Lord, azınlık bir anne ile o annenin kurallarına uymak zorunda olduğu ve öteki olarak konumlandığı bir kültürün üst düzey

¹¹ a. g. e., s. 27.

¹² Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language", *Kristeva Reader*. der. Toril Moi. Newyork: Columbia University Pres, 1986, s. 114.

bürokratu olan bir babadan doğmuştur. Üstelik baba daha sonra başka bir hanımla evlenecek, kendi annesiyle evlenmeyecektir. Hizmetçi çocuğu doğurduktan sonra da çalışmaya devam edecek, hatta Paşa'nın evleneceği kızı düğün için hazırlayacaktır.¹³ Kısacası Everest My Lord, başlangıçta toplumsal düzenin içine oturamamış bir bireydir. Bir de bunun üstüne, Cumhuriyet'in kurulmasıyla yeni bir dile ve düzene adapte olmaya çalışmakta, daha kendini Osmanlı kültürü içinde tam olarak tanımlayamamışken, başka bir kültürün içine girmeye zorlanmaktadır. Bunun yanında onun İngiliz kimliği ile metne yansıtılışı İngilizler'in Yahudilere olan yakınlığı ile bağlantılandırılabilir. Bilindiği gibi Yahudilerin yersiz yurtsuzluğunu giderecek tek rüya Filistin'de kurulacak bir devlettir. İngilizler 19. yy. sonu ve 20.yy. başlarında Yahudilerin bu hayallerine yardımcı olmaya çalışmaktadırlar.¹⁴ Diğer yandan Everest My Lord'un Türkiye'ye has kimliği de ön plandadır, bu noktada Everest My Lord için bir kurtuluş yok gibidir. Nesnelere üzerinden düşünür, onunla beraber nesnelere de düşünür. Sonunda döner dolaşır aynı noktaya gelir: "BEN NEYİM?" Everest My Lord hâlâ nesnelere ayrılabilmiş değildir, hâlâ paşa babasının evindeki nesnelere uzantısıdır o. Bu noktada nasıl özne olabilir, nasıl dile ve topluma sağlıklı bir giriş yapabilir?¹⁵ Bunun yanında hâlâ mekânın içindedir, mekândan çıkıp, Donizetti Paşa'nın operasına gidememektedir. Bu noktada kadınla özdeşleşen mekânın aynı zamanda, toplumsal düzen içinde bastırılanlar ya da "öteki"lerle de özdeşleşebileceği söylenebilir. Yeni toplumsal düzene uyamayan Yahudi kökenli

¹³ Burak, *Everest My Lord*, ss. 28–30.

¹⁴ Prof. Dr. Ali Arslan, *Avrupa'dan Türkiye'ye İkinci Yahudi Göçü* (İstanbul. Truva, 2006), ss. 53- 57

¹⁵ Sevim Burak, Everest My Lord'a nesnelere üzerinden kendini sorgulatırken, aynı zamanda kendi hayatından da ayrıntılar vermekte, babası ve vaporlardan bahsetmektedir. Everest My Lord ile Sevim Burak arasında bu açıdan bir benzerlik söz konusudur.

paşazade, dışarıya çıkamamakta, mekânın içinde sıkışıp kalmaktadır. Durumu kadınların mekânın içine hapsedilmesiyle eş değerdir.¹⁶

Everest My Lord “BEN NEYİM?” sorusunu sorar, belki de perde kapanır. Yeni bir perdeye geçiş yapıldığını gösteren bir ayrıntı yoktur metinde. Ama içerik açısından bakıldığında, yeni bir perdeye geçildiği söylenebilir. Eğer bu perdeye 3. perde dersek, bu perdenin baştan sona bir tarih dökümü olduğunu söyleyebiliriz. Ancak söz konusu olan resmi tarih değildir. Resmi tarihin içinde unutulmuş, bastırılmış olan “sessiz tarih”tir. Bu perdede, Everest My Lord, şöminenin üstündeki zili çalarak sessiz tarihi çağırır. Tarih bir sandalye çeker ve masal anlatmaya başlar. Sessiz tarihin metnin içine girişi olan bu bölüm dize yapısıyla verilmiştir. Ardından birden çok tarih olayı ile karşılaşırız. Ama bu olaylar iki düzlem çerçevesinde biçimlenmiştir. Birinci düzlemde Almanlar başroldeyken, ikinci düzlemde Plevne Savaşı’nı ve Osmanlıları görürüz. Almanların Yahudiler üzerindeki etkisi düşünüldüğünde bu düzlemin ayrıntılarının soykırımla bağlantılı olduğu bir gerçektir. Ancak vurgulanan II. Dünya Savaşı’ndaki soykırım değil, Almanya’da Yahudi düşmanlığının ortaya çıktığı yıllardır¹⁷, bu yıllar aynı zamanda 1877 – 78 Osmanlı - Rus Savaşı ile paralel olan yıllardır. Osmanlı bu savaş sonucunda yenilmiş, Bulgaristan’da bir Bulgar Prensiği’nin kurulmasına seyirci kalmıştır. Bu noktada, Bulgaristan’da uyumlu bir biçimde bir arada yaşayan birden fazla etnik grup arasındaki düzen bozulmuş, Bulgaristan’daki Türkler ve Yahudiler elde kalan Osmanlı topraklarına göç etmek durumunda kalmışlardır. Almanlarda gelişen Yahudi düşmanlığı ile Bulgaristan’daki huzurlu bütünlüğün bozulmasının iç içe verilmesi Everest My Lord’un ve diğer yandan

¹⁶ Julia Kristeva, “Kadınların Zamanı”, çev. İskender Savaşır, *Defter*, No: 21 (Bahar 1994), No: 21, ss. 7- 29.

¹⁷ Arslan, *Avrupa’dan Türkiye’ye İkinci Yahudi Göçü*, ss. 32–33.

Sevim Burak'ın soyunun yazgısının başlangıcıdır. Everest My Lord'un annesi de büyük ihtimalle Plevne gazilerinden bir paşanın evine getirilmiş bir Bulgaristan Yahudisi'dir. Bilindiği gibi Sevim Burak'ın annesi de Yanya'lı bir Yahudi'dir ve Bir Türk kaptanla evlenmiştir.

Metnin bu bölümünde sessiz tarihin ayrıntıları olumsuz yönleriyle verilirken, bu olumsuz cümlelere düşülen dipnotlarda bir karşı koyuş, direniş ve olumluluk ön plana çıkmakta; sanki yazgı değiştirilmeye çalışılmaktadır. Örneğin metnin içinde

Fransa üzerinde Alman barikatları ve Alman pilotları tarafından yapılan bombardıman uçaklarının geçişi harekâtı
Ciddi mi söylüyorsunuz! gibilerinden

denilirken dipnotta

Alman barikatları ve Alman pilotları tarafından Fransa üzerinden gerçekleştirilmek istenen bombardımandan vazgeçilip uçakların üstelerine dönüş harekâtı
Oh! Ciddi değilmiş! Gibilerden

denilmektedir.¹⁸

Yazar bu tür bir kullanımla, tarihin çizgiselliğini de engellemektedir. Çünkü yapılacak olanların tam tersi yapılmakta ya da yapılacak olanlardan vazgeçilmektedir. Everest My Lord, ortaya çıkışıyla, babasının evindeki nesnelerin içine kaymış yansımasıyla ve varlığının bir parçası olan sessiz tarihle hesaplaştıktan sonra, operaya gitmeye karar verir. Bu noktada ilginç olan Everest My Lord'un "42'lik ALMAN DENİZ TOPU"na dönüşmesidir. Kendi etnik kimliğini ortaya çıkararak yeni kurulan toplumsal düzende yer alması mümkün değildir. Türk milliyetçiliği ile biçimlenen Türkiye Cumhuriyeti'nde ancak bu yapının dilini öğrenerek ve kendi kimliğini yok sayarak var olabilir. Metin boyunca, bu dil öğrenilmeye çalışılmıştır. Dili öğrenme evresinin önceli olan anne

¹⁸ Sevim Burak, *Everest My Lord*, s. 36.

ve ona bağı olan etnik kimlik ile cebelleşilmiştir. Anne merkezli sorgulamaların ardından "Ben Neyim" sorusuyla anneye bağı kalındıkça, yeni düzenin içinde asla bir özne olarak var olunamayacağı anlaşılmış, sessiz tarihin içindeki gerçekler dipnotlarla tersine çevrilerek toplumsal düzenle uyumlu olmak adına tarih üzerinden tavizler verilmiştir. Everest My Lord geçmişini, tarihini, soyunun yaşadığı zulmü unutmuş bu noktada bir Alman Deniz Topu'ndan farkı kalmamıştır. Bunun yanında, Everest My Lord'un bir Alman Deniz Topu'na benzetilmesi Osmanlı - Almanya, Türkiye - Almanya ilişkileri ve özdeşlikleri üzerinden de düşünölmelidir. İttihat Terakki döneminde Almanya ile yakınlık söz konusudur; bu yakınlık kurulan söz konusu yeni devlet için de söz konusu olacaktır. Özellikle 1930'lu yıllardaki milliyetçi yapı ve 1940'larda bunun kamusal alanda bir Türk ırkçılığına dönüşmesi Türkiye'nin Almanya'ya benzer yönleridir. Böyle bir yapı içinde Everest My Lord'un yapabileceği hiçbir şey yoktur. O ancak kendi soyuna ihanet ederek, kendi geçmişini reddederek, sessiz tarihi unutarak ya da dipnotlardaki haline inanarak yer alabilir yeni toplumsal düzenin içinde. Everest My Lord kendi tarihini ve zulmü unutmuş, dili öğrenmiştir. Artık operaya gidebilecektir. Karısı ve Everest My Lord opera için sahneden ayrıldıklarında, Paris Askeri Başkumandanı içeri girer. Elinde bir tomar mektup ve gazete vardır. Bu gazete ve mektupları Plevne kahramanlarına uzatır. Bu belki de Yahudi tarihine ait olan gizli belgelerdir. Bu noktada yazarın gölgesi ortaya çıkar:

Yazarın gölgesi içeri girer
Yazı odasına giderek
Yazı masasına oturur
Yazmaya başlar¹⁹

¹⁹ Burak, *Everest My Lord*, s. 40.

Yazarın Gölgesi metnin başından beri tüm olayları izlemiş, hatta Everest My Lord'un annesine dönüşüne de bizzat şahit olmuştur. Ya bu şahit olduğu olayları yazacaktır ya da Everest My Lord'un Türkleşmesi ile biten bu oyunu yeniden biçimlendirecek, Fransız başkomutanının getirdiği belgelerden hareketle gizli olanı açığa çıkaracaktır. Türkiye'deki azınlıkların kaderini değiştirebilecek bir metin ortaya koyacaktır. Burada "Everest My Lord" adlı metni aslında Modern Türkiye'nin yapılanmasının azınlıklar ve Osmanlı kültüründen geriye kalanlar üzerindeki etkisinin bir resmi olarak ele alabiliriz. Yazarın Gölgesi'nin metnin sonunda ortaya çıkıp yazmaya başlaması ise, azınlıkların kendi soylarına ait tarihinin bir yazımı olarak ele alınabilir. Resmi tarih ve ideolojinin azınlıklara yaptığını anlatan bir metnin sonunda kendisinin de Yahudi kökenli olduğunu bildiğimiz yazarın gölgesinin ortaya çıkıp yazmaya başlaması, alternatif olanın kâğıda dökülüşü, susturulanın konuşmaya başlaması olarak ele alınabilir.

Burak, "Everest My Lord" da karakterine Türkçeyi öğrettirirken, aslında o dilin temel kurallarını alaya almakta, bir azınlığın hâkim dil içinde asla gerçek anlamıyla konuşamayacağını vurgulamaktadır. Önceden de belirttiğimiz gibi, dilin ana kurallarına yönelik bir saldırı olarak algılayabileceğimiz, dil içinde eylem ve zamanı vurgulayan fiil çekimlerinin parodisinin yapılması, dilin ilk oluşum evresinde "semiotic akışlar" tarafından kuvvetli bir saldırıya uğramasına ve yıkıma sürüklenmesine karşılık gelir. Bu durum, oluşmuş bir yapının içindeki isyankâr kullanımların ötesindedir. Oluşmakta olan bir dil fiil çekimleri ve dize yapısıyla sürekli olarak sarsılmaktadır.

3.SONUÇ

Dil toplumsal düzen içine girişi olanaklı kılar. Dil edinmek ile toplumsal düzene giriş yapmak eş değerdir. Toplumsal düzenle dili ayrı ele almak mümkün değildir. Bu noktada dilin kurallı ve sistematik yapısına karşı çıkmak, onun sınırlandırmalarını ve emirlerini reddetmek, toplumsal düzenin normalleştirici, kalıba sokucu yanına karşı gelmektir.

Bir yazar için dil ile oynamak zor bir Şey değildir. Yazar istediği biçimde dilin yapısını kırabilir, onu Őiirselleřtirebilir; farklı kullanımlarla ilgi çekici bir metin ortaya çıkarabilir; fakat dile bu tarz bir müdahale arkasında herhangi bir mesele ya da sorunsallaştırılabilecek bir konu yoksa ne kadar anlamlı, ne kadar işlevsel ve ne kadar yaratıcı olabilir?

Sevim Burak'ın öykülerinde dil kullanımı bu noktada tartişılması gereken bir konudur. Burak'ın öykülerinde dil kılıktan kılığa girer, parçalanır, kırılır; dilin bütünlüğü tire ve eğik çizgilerle bölünür. Büyük - küçük harf kullanımları, hatta bazı öykülerde resim ve tablo kullanımları söz konusu olur. Peki, Sevim Burak tüm bu biçimsel denemeleri neden yapmıştır? Amacı sadece yazı dilinin içinde aniden karşımıza çıkan değişik biçimlerle metne estetik bir görünüm vermek midir? Bu sorunun cevabı eğer sadece estetik kaygısı olsaydı, Sevim Burak sanırım edebiyat dünyasında bu kadar geri planda kalmazdı.

Sevim Burak'ın dile müdahalesi içerikte sorunsallaştırdığı meselelerden kaynaklanmaktadır. *Yanık Saraylar*'daki öykülerde dile müdahale kendini diğer öykü kitaplarına oranla daha az gösterir. Fakat bu ilk öykü kitabında bile yazar derdini yavaş yavaş dile de yansıtmaya başlamıştır. Örneğin bu kitaptaki öykülerin hemen hemen hepsinde olduğu gibi toplumsal düzenin kurallı yapısı içinde dillendirilemeyecek bir konuya değinildiğinde öykünün içinde şiirsel bir dille karşılaşılır. Toplum içinde kadın ve Yahudi olarak yer edinememenin sancısı ve yer edinme isteği, her an birleşmeyi ama hâlâ birleşememiş olmayı imleyen tirelerle görünür kılınır. Bunun yanında, “Ah Yarab Yehova” öyküsünde olduğu gibi tireler bir erkek öykü kişinin sözlerinde bütünlüğün bozulmasına ve sarsıntıya karşılık gelebilir. “Sedef Kakmalı Ev”in öykü kişisi Nurperi Hanım'ın adı üzerinde uygulandığı gibi, büyük - küçük harf kullanımı, kadının toplumdaki yerine göre değişim gösterebilir. Bunun yanında *Yanık Saraylar*'da dile müdahalenin olmadığı bölümler de mevcuttur. *Yanık Saraylar*'ın kahramanları toplumsal düzenle cebelleşen ama onun içinde yer almayı da isteyen, dışlanmaktan bıkmış kadınlardır genellikle. Bu noktada, “semiotic akışlar”ın toplumsal düzenin diline çok fazla saldırmadığını, sadece kadın ve Yahudi öznenin yer edinemeyişinin rahatsızlığını dile getirdiğini söyleyebiliriz. Dil içeriğin önüne geçmiş değildir henüz.

Afrika Dansı'nda ise durum biraz daha farklıdır. Kitaba adını veren “Afrika Dansı” öyküsü birçok açıdan *Yanık Saraylar*'daki öyküleri andırsa da aslında kendinden sonra gelecek öykülerin dili ve içeriği hakkında ipucu vermektedir. İçerik her ne kadar bir kadın özne etrafında dönse de “öteki” olma halleri daha evrensel ayrıntularla anlatılmakta, dile müdahalenin bulunmadığı bölümlere

neredeysse rastlanmamaktadır Üstelik bu öykü ile birlikte, yeni bir unsur da girmiştir dilin içine: eğik çizgiler. Eğik çizgiler tireler gibi her an birleşme umudu vermezler. Bir araya gelme, bütünleşme mümkün değildir artık. İster kadın ister Yahudi olsun “öteki” ötekidir. Toplumsal düzenin içine giremez, zaten bu girişi de istemez. O kendi farklılığını dillendirmektedir artık. Kimi zaman yeni kurulan bir devlet içinde Osmanlı kültüründen arta kalan yaşlı bir kadındır, kimi zaman Amerikan kültürünün etkisindeki yeni neslin ardında yatan nedenleri, tarihi sorgulayan bir anlatıcı. Ama genelde Yahudi kökenli bir kadındır. Yeni kurulan devletin milliyetçi söylemlerini Almanya’daki soykırımla Osmanlı - Almanya, Türkiye - Almanya ilişkileriyle sorgulayan, bir araya gelemezliği dilindeki tirelerle vurgulayan, söylenemezliği şiirselleştiren, içimizden olan ama farkına varmadan çok dışarıya ittiğimiz bir kadın. Bu kitapta Sevim Burak toplum ile dil arasındaki özdeşliğin farkına varmıştır. Bir araya gelmenin imkânsızlığını ve toplumsal düzenin içinde var olunamayacağı gerçeğini dile en keskin saldırılarını yaparak görünür kılmış, hatta kendi Yahudi kimliğini ön plana çıkarırcasına annesinin dilinin Türkçenin kurallı yapısını deforme etmesini fonetik düzeyde gözler önüne sermiştir.

“Everest My Lord”da ise *Afrika Dansı*’nda başrolü oynayan dil merkezli kırılmalar, saldırılar ve tehditler bir kenara bırakılmış, Türkçenin oluşum evresine dönülmüş ve dile en büyük darbe “thetic” dönemde gerçekleşen oluşumunda vurulmuştur. Metnin analizinde de belirttiğimiz gibi, oluşmuş bir yapıya saldırmakla oluşumunun başında olan bir yapıya saldırmak arasında büyük bir fark vardır. İlki sarsar, tehdit eder; ikincisi ise yıkmayı amaçlamaktadır, dil yapısını darmadağın eder. Bu noktada öykü kişisi olan Everest My Lord’un

Türkçe’yi öğrenme macerası üzerinden, tarih ve Yahudi kimliği sorgulanır. Metnin sonunda Everest My Lord Türkleşse de, Türkçenin temel direkleri sallanmıştır. Bu sallantının ardından, Yazarın Gölgesi masasına oturacak ve sessiz kalan tarihi Türkçe’nin ardında kalan döküntülerden hareketle tekrar yazacaktır. “Everest My Lord” Türkçe’ye ve doğal olarak bu dilin özdeş olduğu topluma yönelik yıkıcı bir metindir.

Sevim Burak’ın *Yanık Saraylar*(1965), *Afrika Dansı*(1982) öykü kitapları ile “Everest My Lord”(1984) adlı kendi deyimiyle üç perdelik romanı (ya da önceden de belirtildiği gibi öykü olarak tanımlanabilecek metni) yayınlanış tarihleri göz önünde bulundurulduğunda dile kronolojik bir karşı çıkışın metinleridir. İlk öykü kitabında, toplumsal düzendeki rahatsızlığını kırılmalar, tireler ve şiirsellikle ortaya koyan yazar, ikinci öykü kitabında bu rahatsızlığın çözümü olmadığını anlayarak dile saldırılarını güçlendirerek tehditkâr dilini ön plana çıkarmış, “Everest My Lord”da rahatsızlığının ana nedeni olan toplumsal düzenin özdeşi olan dili yıkmaya girişmiştir. Sevim Burak’ın öykülerinin dilinin “semiotic akışlara” git gide daha açık hale gelmesi, yıkıcı bir biçim alması onun ve tabi ki öykü kişilerinin toplumsal düzen içindeki dışlanmışlıklarına karşı geliştirdikleri bir reaksiyondur. Belki de Selim İleri’nin dediği doğrudur. Sevim Burak gerçekten de iblisin söylemi ile yazıyordu.¹ Yıkmaya meyilli ya da yıkmak zorunda olan bir dille...

¹ Selim İleri, *Kar Yağıyor Hayatıma* (İstanbul: Doğan, 2005), s.173.

Kaynakça:

Milliyet Büyük Laurusse. 1.basım., 2.cilt.

Milliyet Büyük Laurusse. 1.basım., 7.cilt.

Belge, Murat. "Yanık Saraylar". *Yeni Dergi*. no. 13 (1965): 322 – 325.

Bezirci, Asım. "Yanık Saraylar". *Yeni Dergi*. no.12 (1965): 251 – 259.

Burak, Sevim. *Afrika Dansı*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.

----- *Everest My Lord*. İstanbul: Adam Yayınları, 1984.

----- "Hikâye, İmge ya da Tansık", *Kitaplık*, no.71 (2004): 102 – 105.

----- *Mach I'dan Mektuplar*. İstanbul: Om Yayınevi, 2004.

----- *Palyaço Ruşen*. İstanbul. Nisan, 1993.

Çakır, Devrim. "Turancılar Yargılanıyor". *Popüler Tarih*. no: 34 (Haziran 2003).

ss. 84 – 90.

Demiralp, Oğuz. *Okuma Defteri*. İstanbul: YKY, 1995.

Dündar, Leyla Burcu. "Sevim Burak'ın Yazın Geleneğine Müdahalesi". *Adam*

Öykü. no.32 (Ocak- Şubat 2001): 61 – 73.

Eagleton, Terry.(çev.) Esen Tarım. *Edebiyat Kuramı* (İstanbul: Ayrıntı, 1990)

Eldem, Edhem. *Osmanlı Bankası Tarihi*. İstanbul: Osmanlı Bankası Tarihi

Araştırma Merkezi. 1999.

Evren, Burçak. "Bogos Tarlukyan ya da Nam-ı Diğer Febüs Efendi". *Geniş Açı*,

no.45 (Ocak- Şubat 2006): 48 – 53.

Fuat, Memet. *Duyumsanmayan Karanlık*. İstanbul: YKY, 1998.

Gençtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası* İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

- Giz, Selahattin. *Beyoğlu 1930*. İstanbul: Çağdaş Yayıncılık.
- Grotz, Elizabeth. *Jacques Lacan A Feminist Instruction*. London: Routledge, 1990.
- Güngörmüş, Nilüfer. *A'dan Z'ye Sevim Burak*. İstanbul: YKY, 2003.
- Hızlan, Doğan. "Doğrular". *Yeni Dergi*. No: 9 (1965): 57 – 58.
- İleri, Selim. "Edebiyatımızda Bir Primadonna". *Gösteri*, no. 40 (1984): 18 – 23.
- İleri, Selim. *Kar Yağıyor Hayatıma*. İstanbul: Doğan, 2005.
- İzmirli, Mübeccel. "Sevim Burak". *Yeni Ufuklar*, no.167 (1966): 57 – 62.
- Kılıç, Engin. "Tanzimattan Günümüze Ütopyalara Genel Bir Bakış", *Kitaplık*, no: 76 (Ekim 2004): 73 – 87.
- Koçak, Orhan. "Beckett Geçiyor". *Defter*. no. 2 (Aralık - Ocak 1987).
- Mansfield, Nick. *Öznellik*. (çev.) H. Çetinkaya- R. Durmaz. İstanbul: Ara-lık Yayınları, 2006.
- Kristeva, Julia. "Revolution in Poetic Language". *The Kristeva Reader*. (der.) Toril Moi. Newyork: Columbia University Press, 1986.
- "Kadınların Zamanı". (çev.) İskender Savaşır. *Defter*. no: 21 (Bahar 1994). ss. 7 – 29.
- "Yabancı için Tokkata ve Füg". (çev.) İskender Savaşır. *Defter*, no. 28. (Yaz 1996): 9 – 36.
- Moi, Toril. *Sexual Textual Politics*. London and Newyork: Routledge, 1995.
- Sarup, Madan. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. İstanbul: Bilim ve Sanat, 2004.
- Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı, 1996.
- Virginia, Woolf. "Hasta Olmak Üzerine". (çev.) Meltem Ahıska, *Defter*. no: 2 (Aralık- Ocak 1987).