T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEVİM BURAK OYUNLARINDA TANIKLIK İMKANI

Özlem TEKİN

2501221510

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Hasibe KALKAN

İSTANBUL – 2025

ÖZ

SEVİM BURAK OYUNLARINDA TANIKLIK İMKANI

ÖZLEM TEKİN

Marc Nichanian, **Edebiyat ve Felaket** metninde, *Felaket*'e tanıklık etmenin, gösteriminin, kaydının tutulmasının imkansızlığını tartışır. Nichanian, *Felaket*'i anlatmanın, *Felaket*'e tanıklık etmenin tek mümkün yolunun edebiyat olduğu tezini savunur. Bu çalışmada, Nichanian'ın tanıklığın tek mümkün yolunun edebiyat olması yönündeki tezi, Giorgio Agamben'in **Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalan** metninde tartışmaya açtığı tanıklık bağlamıyla birlikte incelenerek Sevim Burak'ın "edebiyatı", özel olarak bu tezin kapsamını oluşturan oyunları, biçim ve içerik özellikleriyle "tanıklık imkanı" olarak okunmaya çalışılacaktır.

Sevim Burak'ı konu edinen diğer incelemelerden farklı olarak bu tez çalışması ile yazarın biçimsel üslubundaki özgün unsurlar alternatif bir tarih anlatısının araçları ve yazarın geçmişini de içine alan çağına tanıklığının işaretleri olarak değerlendirilmeye çalışılacaktır. Tarihin kayda geçirdiği ve dışarıda bıraktıklarını bir arada görmeye ve/veya duyumsamaya imkan veren bu okuma, başka bir deyişle iz sürme yönteminin Burak'ın kendine has biçeminin özünü oluşturduğu; bu özün de tanıklık etme ve yas tutma edimi olarak özellikle seçilip işlendiği tezin ana savını oluşturmaktadır. Nichanian ve Agamben'in ileri sürdükleri bağlamda "tanıklık imkânı"; Sevim Burak'ın oyunlarında içerik, biçim ve dilsel boyutlarıyla, oyunların ortak zamansal ve mekânsal bağlamını oluşturan savaş, göç ve sürgün gibi *felaketleri* içinde barındıran tarihsel perspektiften, "çift-kimlik", "sürgün", "borç", "metamorfoz", "ses/sessizlik" kavramları üzerinden tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tanıklık, Felaket, Göç, Sürgün, Çift-kimlik, Çifte Bakış, Çift Anlatı, Estetik Jest, Diyalektik İmge, Hatırlama-Unutma, Mnemosyne, Agamben, Nichanian, Benjamin, Warburg, Felman, Rancière.

ABSTRACT

POSSIBILITY OF WITNESSING IN PLAYS OF SEVİM BURAK

ÖZLEM TEKİN

Marc Nichanian, in **Edebiyat ve Felaket**, discusses that it is impossible to witness, expose and keep record of *Catastrophe*. He argues that the only possible way to narrate and witness the *Catastrophe* is through literature. This study aims to interpret Sevim Burak's "literary" works, specifically her plays as the particular scope, as a "capacity to witness" in terms of form and content by examining them in the context of "witness" as discussed in Giorgio Agamben's **Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive** along with Nichanian's argument that the only possible way to witness is through literature.

As a divergence from existing studies that examine Burak's works, this dissertation focuses on the elements of the author's authentic stylistic structure as instruments of an alternative historical narration and a contemporary testimony, including her own past. The main argumentation of this dissertation is that such interpretation – or track following – which makes it possible to see and feel those who are included and excluded in historiography alike is the core of Burak's unique literary form and such core was intentionally preferred as testimonial and grief. "Possibility to witness", as in Nichanian and Agamben, will be discussed utilizing concepts as "migration," "exile," "debt," "double-identity," "metamorphosis," "voice/lack of voice or silence" in a historical perspective that conveys *catastrophies* like war, migration and exile which specifically establish the plays' common temporospatial context with Burak's content, form and language.

Keywords: Witness, Catastrophe, Migration, Exile, Double Identity, Double View, Double Narrative, Aesthetic Gesture, Dialectical Image, Remember-Forget, Mnemosyne, Agamben, Nichanian, Benjamin, Warburg, Felman, Rancière.

ÖNSÖZ

Dünya ile ilişkimde kurmaca; “başka”, “öteki”, “yabancı”, “dile getirilemez” sesleri duyabilmenin, onlarla konuşabilmenin bir yolu. Sevim Burak da o seslere kulağını dayamış, tercümesi imkânsız olan bu sesleri kendi yazı estetiğiyle konuşturabilmiş bir yazar benim için. Sevim Burak’la karşılaşmam, başka/yabancı olana duyulan merak ve aynı anda uyanan korkunun cazibesi, bir çeşit büyü gibi. Edebiyat ve tiyatro serüvenimde başka bir faza geçiş gibi Sevim Burak’ın hikayelerini, dilini, estetiğini keşfetme arzum. Metinlerini dokurken ve dikerken kullandığı iğnenin, okuyana da teyellenmesi, yakasına yapışması gibi… Karşılaştığım ilk günden yakama ilişen “Sevim Burak iğnesi”ni, metinlerinde/oyunlarında duyabildiğim “başka”, “öteki”, “yabancı” seslerin/sessizliklerin duyulabilmesine katkı sağlamak üzere şimdi bu tez çalışmama teyelliyorum.

Uzun, dolambaçlı, zaman zaman kaybolmalı ancak keşif ve öğrenme ile bezeli bu tez serüvenimde bana rehberlik eden, tezime olan katkıları ve göstermiş olduğu hoşgörüden dolayı değerli danışmanım, Prof. Dr. Hasibe Kalkan hocama; dünya ile “başka” bir iletişim arayışımda bana her daim ilham olan, tezimin oluşum aşamasından bugüne gelene kadar ilgisini, desteğini, sabrını esirgemeyen hayat boyu hocam, daimi rehberim, sevgili dostum Dr. Tulu Ülgen’e; değerli vakti, titiz değerlendirmeleri ve nazik yorumları için kıymetli hocam Dr. Öğr. Gör. Ümit Hasanusta’ya; tezimin doğum aşamasında dağıldığım, tıkandığım ve yolumu kaybeder gibi olduğum zamanlarda an be an bana eşlik eden, kritik önerileri ve editoryal desteği için sevgili Öğr. Gör. Sibel Kır’a; kritik anlarda verdiği destek ile yazım sürecimi kolaylaştıran sevgili Sanem Yardımcı’ya; emekleri ve desteğiyle yükümü hafifleten sevgili oyun arkadaşım Hazal İspirli’ye; bu süreçte beni hiç yalnız bırakmayan aileme; çalışmamı kolaylaştırmak için elinden geleni yapan canım kızım Maya’ya ve kedimiz Sufi’ye; bu süreçte yanımda olan bütün hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

ÖZLEM TEKİN

İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ……ii
ABSTRACT……..iii
ÖNSÖZ……..iv
ŞEKİLLER……vi
KISALTMALAR VE İŞARETLER……vii
GİRİŞ……..1

BİRİNCİ BÖLÜM
TANIKLIK

1.1. İmkânsız Tanıklık.....8
1.2. Tanıklık İmkânı……16

İKİNCİ BÖLÜM
SEVİM BURAK OYUNLARINDA TANIKLIK İMKANI

2.1. Göç, Sürgün.....25
2.1.1. Göçler: Vay……25
2.1.2. Sürgün: Borç, Unutma - Hatırlama……32
2.2. Asimilasyon-Çift-kimlik….....39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TANIKLIĞI MÜMKÜN KILAN BİÇİMSEL ARAÇLAR

3.1. Estetik Jest.....53
3.2. Çifte Bakış-Çift Anlatı….....69
3.3. Dil Çalışması…….....72

SONUÇ……87
KAYNAKÇA…….....90

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 : Kuzguncuk: Camii, kilise ve sinagog kuş bakışı görünüm..……....21
Şekil 2.2 : Sevim Burak “On Altıncı Vay” hikayesinden bir kesit…… 26
Şekil 2.3 : Sevim Burak “On Altıncı Vay” hikayesinden bir kesit ...…….27
Şekil 3.1: Sevim Burak’ın yazım sürecine ait fotoğraf……..62
Şekil 3.2: Sevim Burak “On Altıncı Vay” hikayesinden bir kesit……..65
Şekil 3.3 : Sevim Burak “Ah Ya Rab Yehova” hikayesinden bir kesit…..……..66
Şekil 3.4 : Sevim Burak **Everest My Lord** oyunundan bir kesit……..79
Şekil 3.5 : Sevim Burak **Everest My Lord** oyunundan bir kesit……..80
Şekil 3.6 : Sevim Burak **Everest My Lord** oyunundan bir kesit……..81
Şekil 3.7 : Sevim Burak **Everest My Lord** oyunundan bir kesit..……...82
Şekil 3.8 : Sevim Burak **Everest My Lord** oyunundan bir kesit……..83

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e	**:** Aynı Eser
A.g.e	**:** Adı Geçen Eser
Bkz	**:** Bakınız
Çev	**:** Çeviren
Ed	**:** Editör
Edited By	**:** Editleyen
Haz	**:** Hazırlayan
S.	**:** Sayfa
V.b	**:** Ve Benzeri
V.s	**:** Vesaire
Yay	**:** Yayınları
[…]	**:** Alıntılarda Atlanan Cümle/Cümleler

GİRİŞ

Sevim Burak, edebi üslubu ve biçimiyle Cumhuriyet dönemi edebiyat dünyasında kendine özel bir yer edinmiştir. Metinleri üzerine yapılacak bir inceleme bu nedenle yazarın dönemine, diline ve biçimine özel bir yaklaşım gerektirmektedir. Son yıllarda yazara artan ilgi sonucu Sevim Burak metinleri, minör dil, ötekilik, tekinsizlik, psikoanalitik yaklaşımlar ve göstergebilim ışığında farklı ve derin okumalara açılabilmiştir. Yazarın tüm bu bağlamlar ışığında okunmasına fırsat veren unsurun yazarın biçimsel özgünlüğü olduğu söylenebilir. Sevim Burak, "metin"lerini (text) terziliğinden gelen yöntemleri ekleyerek "iş"lerken denenmiş yazma yöntemlerine ve sınırları belli yazınsal türlere meydan okur. Bu özelliği dolayısıyla onun hakkında akademik nitelikte bir çalışma yapmak, akademinin getirdiği yöntemsel kolaylıkları yetersiz kılmaktadır. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü yüksek lisans çalışması olarak tezi ilgilendiren Sevim Burak oyunları, **Sahibinin Sesi** ve **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**'dır. İki oyun da yazarın 1965 yılında yayımlanan **Yanık Saraylar** adlı kitabındaki iki öykünün yeniden yazılıp oyunlaştırılmasına dayanır. "Sedef Kakmalı Ev" hikayesinden doğan **Sahibinin Sesi,** 1982 yılında müstakil bir kitap olarak yayımlanır. "Ah Ya Rab Yehova" hikayesi 1984 yılında **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** olarak **Everest My Lord** adlı kitabın ikinci oyununa dönüşür. "Roman 3 Perde" şeklinde tarif edilen **Everest My Lord**, hem roman hem de oyun türlerinin sınırlarını düşünmeye daha başından davet eder. Böylece tezin kapsamındaki Sevim Burak "oyun"ları **Sahibinin Sesi, İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** ve **Everest My Lord** olmak üzere üçe çıkar. **Sahibinin Sesi**'nin "Sedef Kakmalı Ev" ile, **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**'ın "Ah Ya Rab Yehova" ile teyellenmeden ele alınması mümkün değildir. Aslında genel olarak bütün Sevim Burak "metin"leri eklemeleri, çıkarmaları, biçim değiştirmeleri, tekrarları dolayısıyla birbirlerinden referans alınarak değerlendirilmeye muhtaçtır. Bu bakımdan tezde Sevim Burak'ın mektupları dâhil "metin"lerinin tamamından yararlanılacak, yazma edimindeki özgünlük ele alınırken biyografisi de gerekli olduğu ölçüde tezde işlenecektir.

Bu tezin temel argümanı Sevim Burak'ın metinlerinin, özelde "oyun"larının tanıklık edimi olarak okunabileceği yönündedir. Böyle bir iddia Marc Nichanian'ın **Edebiyat ve Felaket** adlı kitabına dayanmakta. Nichanian, özel ad olarak *Felaket* (Ağed)'i Hagop Oşagan'ın 1931'de yayımlanan **Mnatsortats** [Geriye Kalan(lar) ya

da Bakiye] adlı romanında kullandığını, daha sonra da bu adlandırmada ısrar ettiğini belirtir. Oşagan, 1915 Olayları sonrası hayatta kalan biri olarak, tanık ve maruz olduğu barbarlıkları pornografik sayılabilecek yöntemden bambaşka biçimde yazar. Onun edebiyatını "tanıklık" olarak nitelendiren Nichanian, kitabında 1915 olaylarının tarihsel nitelendirilmesi ile değil *Felaket*[1]le ilgilendiğini belirtir. Ona göre failin iradesi "olgu", kurbanın *Felaket*'i ise "olay"dır. *Felaket*'in nasıl bir "olay" olduğunu tarif etmek için Shoshana Felman ve Laub Dori'nin **Tanıklık: Edebiyat, Psikoanaliz ve Tarih'te Tanıklık Krizleri** [Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, And History] adlı kitabındaki adlandırmayı ödünç alır: "tanığı-olmayan-olay."[2] Tanığın saf dışı bırakıldığı "olay"ın asıl yıkımı ise onu ifade edecek dil bütünlüğünü bozması ve yas tutma kapasitesini yok etmesidir. Nichanian "olay"ın sonucunda gerçekleşen dört kayıp sıralar:

a) Kaybı dile getirme kapasitesinin kaybı, yani olayı kendi adı olan "Felaket" kelimesiyle adlandırma kapasitesinin kaybı;
b) "Affediyorum" sözünü telaffuz etme olanağının kaybı;
c) Yas tutma gücünün kaybı;
d) Yorum yapma gücünün kaybı.[3]

Bunları adlandırma, affetme, yas tutma ve yorum kaybı olarak kısaltır. Bu kayıplara tarihin değil edebiyatın tanıklık edebileceğini savunur. Ancak Nichanian'ın sözünü ettiği edebiyat, hayatta kalanların yaşadıkları dehşetin betimlemesine dayalı tarihsel tanıklık iddiasındaki dokümanter anlatılardan farklı bir edebiyattır. Nichanian, tanıklık için edebiyatın başarısız olması gerektiğini iddia eder:

> Felaket hakkında uygun bir şeyler söylemenin tek yolu edebiyatın sınırlarını keşfetmektir ya da edebiyat aracılığıyla, yani daha açık bir deyişle Felaket'in gösterimi için edebiyat girişimi aracılığıyla dilin sınırlarını keşfetmektir. Felaket'in ne olduğunun bizim zihnimizde, belli belirsiz ya da bütün görkemiyle ortaya çıkmasının başka bir yolu yoktur. Kısacası, edebiyatın başarısızlığından başka hiçbir yol Felaket hakkında her hangi bir sonuç elde etmemizi sağlayamaz. Bunu anladıktan sonra şu da açıklığa kavuşuyor: Felaket'le karşı karşıya kalındığında, muhtemel tek başarı, edebiyatın başarısızlığıdır.[4]

Nichanian'ın edebiyatın başarısız olması gerektiği yönündeki savı fark edileceği gibi bir paradoks içerir: edebiyatın başarısızlığı *Felaket*'e tanıklık etmenin

1 Nichanian özel olarak kullandığı Felaket ismiyle 1915 Olaylar'nı niteler. Bu çalışmada Felaket Nichanian'ın kullandığı şekilde büyük toplumsal travmaları, felaket ise genel anlamda felaketleri nitelemek için kullanılacaktır.

2 Shoshona Felman, Laub Dori, **Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, And History**, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992, s.75

3 Marc Nicahian, **Edebiyat ve Felaket**, çev. Ayşagül Sönmezay, İletişim Yay., 2011, s.176

4 Marc Nichanian, **a.e**., syf. 156

tek muhtemel yolu olarak aynı zamanda onun başarısıdır. Bunun için dilin temsil gücüne dayanan konvensiyonel mimesis düşüncesinin ötesinde bir edebiyata ihtiyaç vardır: Dil bütünlüğünün bozulup anlatı kapasitesinin yıkımında açılan "yokluk"a biçim verebilecek bir bakışın yitip gitmiş olanların sessizliğini konuşabileceği türden bir edebiyat.

Dile, anlatıya dahil edilmeyen, izi silinen/kaybolan veya susmuş/susturulmuş olanın tanıklığını, sözcülüğünü, diğer bir deyişle çevirisini yapmak nasıl mümkün olacaktır ya da mümkün müdür? Tanıklık için edebiyatın başarısız olması gerektiği, diğer bir deyişle dilin/edebiyatın sınırlarının keşfedilmesi gerekliliği önermesinde Batı düşünce geleneğinin dikotomik izinden ayrılan Derrida, Deleuze, Lacan, Rancière, Agamben, Benjamin, Foucault gibi düşünürlerin izlerini görmek mümkündür. "Dilde var olmayanı gösterme işini ancak var olmayana tahammül eden bir diliniz olursa organize edebilirsiniz"[5] der Alain Badiou. Dilde olmayanı dile getirebilmek için ise; temsil mekanizmalarının dışında bir işleyişe ihtiyaç duyulur. Nichanian için bunun yolu, dilin sınırlarına taşınmasından geçer. Agamben, "boşluğa kulak verme"nin gerekliliğini vurgular. Deleuze "minör" bir duyuş, bakış ve yazınsal jest önerir. Derrida için dilin, anlatının sınırları dilin kaçırılmasını mümkün kılan kaçış çizgisi olarak *différance* hareketiyle aşılabilir.[6] Foucault, dilin/anlatının içine alınmayanları, yok olanları satır aralarında kaybolmuş halleriyle bulup çıkarmaya çalışır. Rancière çeşitli "duyusallık rejimleri arasındaki çatışma" olarak tariflediği *uyuşmazlık* [dissensus] kavramını önerir.[7] Bu düşünürler, dışarıda bırakılanın, "artık" olanın, düşüncenin içine sığmayanın, yazıdan kaçırılanların ancak bir şekilde içeri sızanların izini sürerler. Yöntem olarak, karşıtlık yerine yan yanalık ya da bütünsellik yerine ayrılık/parçalılık, bireysellik yerine çoğulluk, sabitlik yerine hareket ve ritim (salınım) odağa alınır; döngüsel, eğri, parçalı, kesik, kırık, delik, boşluklu, "başka" olanın peşine düşülür. Böylesi bir arayış, bütüncül, tek anlamla dolmuş yazının, anlatının, dilin içinde bir boşluk; bir açıklık daveti olarak yorumlanabilir.

Bahsi geçen bu yaklaşımların detaylı açıklaması bu tezin kapsamını aşacağı gibi, her biri sayısız tez/araştırma konusu olabilecek derinlik ve yoğunlukta olduklarından burada yalnızca çok kabaca değinmekle yetinilmiştir. Özetle, dilde

5 Alain Badiou, **Fransız Felsefesinin Macerası**, İstanbul, Metis Yay., 2012, s. 142-143

6 Derrida'nın différance kavramı ile Sevim Burak'ın metinleriyle ilişkisi için Zeynep Kızılgöl Topaloğlu'nun "Bir Differance Eylemi Olarak Sevim Burak'ın Dramatik Metinleri "adlı yüksek lisans tezi kapsamlı ve derinlemesine bir çalışma olması bakımından ufuk açıcıdır.

7 Jacques Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis, 2010, s.62

olmayan, dile gelmeyen, klasik anlatının içine alınmayan, dışarıda bırakılanın gösterimi/anlatımı var olanın dışında bir araştırmaya ihtiyaç duyar: Parçalama, eksiltme, çıkarma, çarpıştırma, gevşetme, salınma, yarma gibi biçimsel jestlerle açılan yerde görünür/duyumsanır felaket. Geçmiş ve gelmekte olan, dilin bu sınır çizgisinde, görünür olmaktan öte hissedilir. İlerleyen bölümlerde detaylandırılacak olan Nichanian'ın tanıklığın tek mümkün yolunun edebiyat olabileceği yönündeki tezi genişletilerek denilebilir ki, belki yalnızca sanat ve edebiyat "öteki"nin, dışarıda bırakılanın, *Felaket*in tanıklığını yapmaya muktedirdir.

Felaket'in, anlatı kapasitesinin yıkımı olabileceğini söyleyen ilk Nichanian değildir kuşkusuz. Nurdan Gürbilek **Sessizin Payı** kitabında, "[y]ıkımın, anlatma yeteneğinin de yıkımı olabileceğini ilk söyleyenlerden"[8] birinin Benjamin olduğunu söyler. 19. yüzyılın kültür tarihini yazmak için zamanının kültür başkenti Paris'in artık gözden düşmüş pasajlarını inceleyen ve metinlerini de *Pasajlar* halinde yazan Benjamin'in **Pasajlar** kitabındaki "Tarih Kavramı Üzerine" metni geçmişin hakikatinin nasıl yakalanabileceğini açıklar:

> Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze göründüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir. […] Geçmişi tarihsel olarak dile getirmek, o geçmişi 'gerçekte nasıl olduysa, öyle' bilmek değildir. Buna karşılık, bir tehlike anında parlayıverdiği konumuyla, bir anıyı ele geçirmek demektir.[9]

Klasik tarih anlatısının, olayların belli bir çerçevede, neden sonuç ilişkileri ile birbirine bağlanmış; öncesi ve sonrasına dair ele geçirilebilir somut verilerin, yazarının siyasi, sosyal, kültürel perspektifinden yeniden bir araya getirdiği anlatılar olduğu söylenebilir. Oysaki Benjamin'in tarih tasavvuru esas olarak bu "yakalanıp" dondurulmuş olan anlatının değil, "felaket"in, "oluş"un, oluş anının taşıdığı ve yansıttığı, "tehlike anında parlayıveren" bir anlık görüntü ve onun imgesinden açılan yoğun, geniş ancak "yakalanamaz" anlatı ile ilgilenir görünmektedir. Benjamin'e göre "tehlike anında parlayıveren" bu imgeler zamanın olağan akışı, tarihin olup bitmiş sıra düzenini kesintiye uğratan bir "yangın alarmı" gibi hareket eder. Benjamin'e göre tarihçiye düşen görev, geçmiş'in yalnızca bir an parlayıveren imgesinde şimdi'nin gerçeği yakalamak; yaklaşmakta/olmakta olan *felaket*'i, bu sessiz alarmı "duymaktır".

8 Nurdan Gürbilek, **Sessizin Payı**, Metis Yay., 2015, s. 118

9 Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yay., 2004, s. 39-40.

Benjamin'in izinden giden Georges Didi Huberman, **Grizunun Kokusunu Almak** kitabında *felaket/Felaket*i görmenin/anlamanın düşünce, tarih ve sanatsal etkinliğin pusuda bekleyen felaketlere karşı bizleri uyanık kılmalarıyla mümkün olduğunu öne sürer.[10] Bu yönüyle, tarihselciliğin geçmişin bir yüzüne doğru odaklanan bakışından uzaklaşıp "şimdi"nin içinde geçmişi de içinde barındıran ve geleceği de bir biçimde yansıtabilme kapasitesine sahip olan parıltıya "bir tehlike anında parlayıveren konumuyla bir anıya" göz dikmek/kulak vermek gerekmektedir. Didi-Huberman, bunun mümkün olabilmesi için, tarihin kronolojik çizgisinden ayrılarak "geçmişimizi anlamak için, şimdiyi, onun Geleceğe ilişkin kaygısını Düne dayandıran anakronik bir birleştirmeyle tekrar şekillendirmeyi bilmek – *tehlikeyi sezme* ediminin tabiatındaki o özel bilmeyle bilmek – gerek[tiğini]"[11] öne sürer.

Klasik tarih anlayışının kronolojik, lineer düzeneğinde yazının ve anlatının dışında kalanların tanıklığını yapmak Passolini'nin "şairin gazabı"[12] dediği özel bir duyumsamayla, tarih anlatısının, arşivlerin, bireysel-kolektif anıların satır aralarında parlayıp sönüveren, bir an görünüp kaybolanların izinde[13] mümkün gözükmektedir. Passolini, bir haber programının uzun bir zamana yayılan arşivlerini popüler dergi ve sanat katalogları fotoğrafları, doğal afetler, güzellik yarışmaları gibi birbiriyle uzlaşmaz imgeler ve fonda eşlik eden şiirlerle kurguladığı **La Rabbia** (**Öfke**) (1963) filminin sunumunda "şiirsel gazap"ı "[T]arihin huzurunda tekrar keşfedilen bir 'acil durum' olarak tanımlar: [H]er şeyin fark edilmemiş bir hakikatin ışığında ansızın (tekrar) belirdiği bir 'zuhur durumu'…"[14] Passolini'nin montaj yöntemi, zamanın olağan akışında kanıksanan "olaylar"ın başka bir formda yeniden yakalanması yoluyla Benjamin'in "ruhun üşengeçliği"[15] olarak tarif ettiği umursamazlığı (acedia), normalleştirmeyi sarsıntıya uğratır.

Gazap aynı zamanda bir duygu durumudur. Didi-Huberman bunu, "kalpten ve bedenden gelen bir jest" olarak tarif eder. "Şairin gazabı" olarak nitelendirilen bu "zuhur" durumuna Passolini, imge, ses, sessizlik, ritim ve tonların tezatlıkları ve "şiirsel sezgi" aracılığıyla ulaştığından söz eder. Bu anlamda, Passolini örneği ve

10 Georges Didi-Huberman, **Grizunun Kokusunu Almak**, İstanbul, Lemis Yayın, 2022, s. 9.

11 Georges Didi-Huberman, **a.g.e**., s. 18

12 Georges Didi Huberman, **a.g.e**., s. 32

13 Michel Foucault'nun **Rezil İnsanların Yaşamı** kitabı çeşitli kurum ve zabıta kayıtlarında kıyıda köşede kalmış, haklarında bu kayıtlar dışında pek bir şey bilinmeyen, varlıkları tesadüfen karşımıza çıkabilmiş insanların tuhaf hikayelerine odaklanır. Bkz. Michel Foucault, **Rezil İnsanların Yaşamı**, çev. Emre Koyuncu, Norgunk Yay., 2021.

14 Georges Didi-Huberman, **a.g.e**., s. 37

15 Benjamin, **a.e**., s. 40

Benjamin'in tarihin "yangın alarmı" metaforu, tarihselliği içinde, klasik tarih anlatısının ve/veya temsil mekanizmalarının "yakalayamadığı", Şimdi'nin içinde gizlenmiş "felaket"i hissedip yansıtabilmenin örnekleri olarak okunabilir. Böylesi bir duyumsamanın mümkün olabilmesi ise klasik temsil biçimlerinin ötesinde yöntem/yaklaşım, Passolini'nin tabiriyle "şiirsel jest"[16] gerekmektedir.

Sevim Burak'ın edebiyat edimi de hem biçim hem içerik yönünden, yukarıda bahsedilen türden bir şiirsel jest, bir dil çalışması; dili, içine hapseden söylemlerden kaçırma, "öteki"nin tanıklığını yapma, yasını tutma imkanlarının araştırılması olarak değerlendirilmeye açıktır.

Sevim Burak'ın incelenecek oyunlarının sunduğu somut tarihsel referanslara bakıldığında her üç oyunun/metnin de 1850-1950 arası bir döneme yerleştirildiği söylenebilir. Bahsedilen dönem Osmanlı İmparatorluğu ve onun çöküşü sonrası kurulan Türkiye Cumhuriyeti ve Avrupa tarihi açısından dramatik değişim ve dönüşümlerin yaşandığı, uzun savaşların birbirini izlediği ve büyük göç dalgalarının yaşandığı kritik bir dönemdir. İlber Ortaylı'nın "İmparatorluğun en uzun yüzyılı" olarak tanımladığı[17] 19. yüzyıl bu çalışma kapsamında tarihin ilk defa "tanık" olduğu *felaketler* yüzyılı olarak değerlendirilebilir. Tarihin her döneminde karşılaşılan yıkımlara ek olarak bu yüzyıl, Nazi imha kamplarına sahne olması bakımından düşünce tarihinde de önemli – henüz aşılamamış – bir yer tutması bakımından kayda değerdir. Osmanlı İmparatorluğu özelinde ise, imparatorluktan ulus-devlete geçişin sancıları coğrafi, askeri, siyasi, kültür, dil ve düşünce alanında Türk Tarihi'nin dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Metinlerini yerleştirdiği zaman ve mekânın, metnin diğer teknik unsurlarıyla birlikte (imgeler, nesneler, taşıtlar vs.) bahsedilen dönemi kapsaması; Burak'ın hem Türk edebiyat tarihinde kendine özgü bir yer edinmiş çağdaş bir yazar olarak hem de çocukluk ve gençlik yılları azınlıkların arasında geçmiş, Yahudi bir annenin ve Paşa soyundan gelen Müslüman bir babanın "çift-kimlikli/dilli" çocuğu olarak çağına/döneme kişisel tanıklığının doğrudan izinin sürülmesini mümkün kılar. Bu bakımından Sevim

16 Passolini'nin "şiirsel jest" ifadesinde Heidegger'in **Sanat Eserinin Kökeni** kitabında Varlığın *aletheia* (açığa çıkma, zuhur) olarak yeryüzündeki ikametinin şiirsel olarak gerçekleştiği, hakikatin hiçlikten sanat aracılığıyla doğduğu düşüncesinin izlerini görmek mümkündür: "Hakikat mevcut ve alışıldık olandan okunmaz. Var-olanın aydınlanması ve açık olanın açılımı fırlatılmışlığa ulaşan açıklığın tasarımlanmasıyla gerçekleşir./Var-olanın aydınlanması ve gizlenmesi olarak hakikat şiirleştirilerek gerçekleşir. Sanat, edebiyatın varlığında böyle biri olarak var-olanın hakikatinin gerçekleştirilmesidir. Sanat eserinin ve sanatçının dayandığı sanatın varlığı, hakikatin işe koyulmasıdır. Bu, sanatın şiir varlığından, onun var-olan içerisinde açık bir yer açmasıyla gerçekleşir. Söz konusu açık yerde her şey normalden farklıdır." Bkz. Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, çev. Fatih Tepebaşılı, De Ki Yay., 2011, s. 68.

17 İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul, Kil Yay., 1995.

Burak'ın oyunlarının "tanıklık" kavramı üzerinden incelenmesi, yazarın Türk edebiyatındaki yerinin ve metinlerinin anlaşılmasına yapacağı katkının yanı sıra, Türk siyasi tarihinin de farklı bir perspektiften okunup yorumlanabilmesine, "tanıklığın imkansızlığı" düşüncesinden hareketle, tanıklığın edebiyat üzerinden imkanlarının araştırılmasına da katkı sağlayacaktır.

"Tanıklığın imkânsızlığı" kabul edilirse, tanıklık edebiyatı diye bir şeyden bahsetmek nasıl mümkün olabilir? Bunu açıklamak için 1. Bölüm "Tanıklık" olarak düzenlenmiş, "İmkansız Tanıklık" ve "Tanıklık İmkanı" adlı alt başlıklara ayrılmıştır. Birbiriyle çelişir görünen bu alt başlıklarda tanıklık hakkındaki kuramsal açıklamalar toparlandıktan sonra 2. Bölümde Sevim Burak edebiyatı, bir tanıklık edebiyatı olarak ele alınmıştır. "Sevim Burak Oyunlarında Tanıklık İmkanı" adlı bu bölüm olay ve olgulara göre alt başlıklara ayrılmıştır. Olaya işaret eden "Göç, Sürgün", olgularla ilgili iki bölümde işlenmiştir. "Vay'lar ve "Borç, Unutma-Hatırlama" adlı bu iç bölümleri olgu ve olayı başlıkta birlikte veren "Asimilasyon: Çift-kimlik" alt bölümü takip etmiş ve 2. bölüm böylece tamamlanmıştır. Daha çok içeriğe dair incelemenin yapıldığı 2. bölümden sonra "Tanıklığı Mümkün Kılan Biçimsel Araçlar" adlı 3. bölümde Sevim Burak edebiyatı teknik incelemeye tabi tutulmuş; "Estetik Jest", "Çifte Bakış: Çift-anlatı" ve "Dil Çalışması" adlı üç alt başlığa ayrılmıştır. Üç ana bölümden sonra "Sonuç" kısmıyla tez tamamlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM
TANIKLIK

Çalışmanın bu bölümünde, "İmkânsız Tanıklık" alt başlığı altında Agamben ve Nichanian'ın *Felakete* tanıklık etmenin imkansızlığı düşüncesine açıklık getirebilmek amacıyla önce "tanık" ve "tanıklık" kavramları etimolojik karşılıklarıyla incelenecek ve ardından tanığın hatırlama/hatırlatma istenciyle çelişen "tanıklık paradoksu" kavramı açıklanacaktır. "Tanıklık İmkânı" alt başlığı ile de tanıklığı imkânsızlaştıran paradoksun nasıl aşılabileceği, tanıklığın hangi yol/yöntemlerle mümkün olabileceği sorularının karşılığı tarih, düşünce ve estetik üzerinden araştırılacaktır.

1.1. İmkânsız Tanıklık

Marc Nichanian, **Edebiyat ve Felaket** adlı kitabında *Felaket'i* "tanığın ölümü" olarak tarif eder. Tanık öldüğü için *Felaket*, "tanığı-olmayan-olay"dır. Peki *Felaket*'ten arta kalanların tanıklığı, neden tanıklık olarak kabul edilemez? Çünkü bu tür tanıklık, "tanıklık paradoksu" ile maluldür. Fail tarafından tanığın dil bütünlüğü bozulduğundan, tanıklık failin diliyle, faile karşı onun yaptıklarını kanıtlama çabasından öte gidemez. Oysa edebiyat, Nichanian'a göre dil sınırlarını zorlayarak tanıklığı mümkün kılabilir.

Nichanian, tanıklık ediminin nasıl mümkün olabileceğini detaylarıyla açıklamasına rağmen "tanıklık" kavramı üzerinde yeterince durmaz. Bu yüzden önce Agamben'in tanıklık kavramını incelemek, "tanığın ölümü" ve "tanıklık paradoksu" kavramlarını tarih, hukuk ve estetik çerçevesinde derinleştirmek yerinde olacaktır.

Agamben, **Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artalakalanlar** kitabında tanık sözcüğünün Latince etimolojik karşılıklarını şu şekilde sınıflandırır:

> Latince'de 'tanık' anlamına gelen iki sözcük vardır. Birinci sözcük (İngilizce'deki *testimony* – tanıklık – sözcüğünün kökeni olan) *testis,* etimolojik olarak, bir duruşma veya davadaki iki hasım taraf arasındaki üçüncü taraf konumundaki kişiyi (*terstis*) ifade eder. İkinci sözcük *superstes* ise, bir şeyi yaşamış, olayı başından sonuna bizatihi kendisi yaşamış olduğu için buna tanıklık edebilecek kişiyi belirtir. […] [A]ma bu aynı zamanda, gerçeklerin mahkemeye taşınmasında, onun tanıklığının hiçbir katkısı olmayacağı anlamına gelir (*testis* [üçüncü taraf] olmadığına göre, yeterince tarafsız değildir.)[18]

18 Giorgio Agamben, **Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar**, çev. Ali İhsan Başgül, İstanbul, Dipnot Yayınları, 1999, s. 17

Türkçede de benzer bir ayrım söz konusudur. Türk Dil Kurumu "tanık" sözcüğünü şu şekilde tanımlar: "1. *İsim.* Gördüğünü ve bildiğini anlatan, bilgi veren kimse; şahit. 2. *İsim, hukuk.* Duruşmada bilgisine, görgüsüne başvurulan kimse; şahit."[19] Agamben'in Latince referansında belirtilen "bizzat yaşamış olmak" ayrımı Türkçede vurgulanmaz. Ancak doğrudan olmasa bile Türkçede de benzer bir anlamsal ayrıma gidilebilir: Hukuki tanımın tarafsızlık çağrışımıyla "üçüncü kişi olarak" tanıklık ve "görmek ve bilmek" anlamlarıyla deneyimsel tanıklık. Tanık sözcüğüne eş anlamlı olarak kullanılan Arapça kökenli "şahit" sözcüğünün tanımı ise Nişanyan Sözlük'te şu şekilde verilmiştir:

> **Arapça** *şhd* kökünden gelen şāhid شاهد "tanık sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Arapça** *şahida* شَهِدَ 'tanıklık etti' fiilinin fāʿil vezninde etken fiil sıfatıdır. (…) **Arapça** *şhd* kökünden *şahāda(t)* شَهادة 'şahitlik, şehitlik' sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Arapça** *şahida* شَهِدَ tanıklık etti, mahkemede yemin etti, kelime-i şahadet getirdi' fiilinin faʿāla(t) vezninde masdarıdır.[20]

Agamben'in "tanık" sözcüğüne dair etimolojik araştırmasında da benzer bir anlamsal karşılık çıkar ortaya: "Yunanca'da şahit (tanık) sözcüğünün karşılığı martis, yani şehittir. İlk Kilise Babaları, zulmedilen Hıristiyanların ölümünü ifade etmek için martis sözcüğünden *matrium* sözcüğünü türetmiş, böylece onların inançlarına şahitlik (tanıklık) etmişlerdir."[21] Bu yönüyle şehit, inancı uğruna ölen kişiyi (Tanrıya şahadet getiren), şahit ise onun ölümünün şahidi olarak hayatta kalan kişiyi tanımlamaktadır. Bu bakımdan şahit, zulmün tanığı; şehit ise zulmün öldürdüğü kişidir. Bir zulmün tanığı olarak şahit, zulüm hakkında konuşabilecek yegâne kişidir. Nichanian'ın "tanığın ölümü" olarak nitelendirdiği *Felake*t'in, diğer bir tanımlamayla zulmün ise, imha niyeti taşımasa bile kişinin onun üzerine konuşma, kendi deneyimini aktarma, ona karşı durma gücünü elinden aldığı söylenebilir. Zulme başkaldıran da zulme uğrar. Hayatta kalan kişi (tanık) iki seçenekten birini seçmeye zorlanır: Ya faille iş birliği yapmalıdır ya da sessiz kalmalı/kendini gizlemelidir. Sessizlik ve/veya gizlilik, bir yanıyla tanıklık imkanını kapatırken diğer yandan aynı kapanmanın içinde kendini muhafaza ederek ertelenmiş olur. "Tanık" böylelikle tanıklık ediminin imkânsızlığında sessizliği, gizliliği, başkalaşımı (metamorfoz) vasıtasıyla "yok olanlara" bir tür borç ilişkisi ile bağlanır.

19 **TDK** (çevrimiçi) https://sozluk.gov.tr/ adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

20 **Nişanyan Sözlük**, (çevrimiçi): https://www.nisanyansozluk.com/kelime/%C5%9Fahit adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

21 Giorgio Agamben, **a.g.e**. s. 26

Şahitlik ve şehitlik kelimeleri arasında hatırlama ve ölüm ilişkisi üzerinden bağlantı kuran Agamben ve Nichanian, hayatta kalanın (kurtulanın) görevinin, istencinin "hatırlamak" olduğu noktasında hemfikirdir. **Auschwitz'ten Artakalan: Tanık ve Arşiv** kitabında Agamben'in hayatta kalan tutsaklarla yapılan görüşmelerden derlediği, tutsakların tanıklık etme motivasyonlarına dair beyanları bahsedilen istence açıklık getirecek önemli örneklerdir:

> 'Başıma ne gelirse gelsin, şuna kesinlikle karar verdim, kendi hayatıma kendim son vermeyecektim... çünkü tanık olabilirdim ve bunu engellemek istemiyordum' (Langbein 1988: 186). (…) 'Elbette koşup kendimi tel örgülere atabilirdim, çünkü bunu her an yapabilirsiniz. Ama yaşamak istiyorum. Ya hepimizin beklediği mucize gerçekleşirse? Belki bugün ya da yarın bizi kurtaracaklar. O zaman öcümü alacağım, o zaman ben de bütün dünyaya burada, yani içeride neler olduğunu anlatacağım' (Sofsky 1997: 340). (…) 'Bazı arkadaşlarım, çok yakın arkadaşlarım, Auschwitz'den bir kere bile söz etmedi' (Levi 1997: 224). (…) 'Ama bazıları durmadan bundan söz etti, ben de onlardan biriyim'" (a.g.y.). 'Toplama kampından ilk döndüğümde, ben de aynen bunu yaptım işte. Kendi hikâyemi herhangi birine, herkese anlatmak için karşı konulamaz bir istek duyuyordum!... (Levi 1997: 224-25).[22]

Hayatta kalanlar için *Felaket* "tecrübesi", Yahudi Soykırımı özelinde imha kamplarında yaşananlar ne kadar gerçek ve unutulamaz ise Agamben'in ifade ettiği gibi aynı ölçüde tahayyül edilemezdir. "Auschwitz'in çıkmazı aslında tam da tarihsel bilginin çıkmazıdır: olgular ile gerçeğin, doğrulama ile kavrayışın örtüşmemesidir."[23] Doğrulama, tarih ve hukukun; kavrayış ise öznelerin deneyim alanlarına aittir. Hayatta kalanların olanları aktarma, dünyaya duyurma istenci ikisinin kesişiminde yer alır.

Tarihe "tahayyül edilemez" sıfatı ile aşılması mümkün olmayan bir iz bırakmış Yahudi Soykırımı, Nichanian'ın tabiriyle *Felaket*'ler üzerine sayısız kayıt, arşiv, belgesel, röportaj çalışması yapılagelmiştir. Ancak Nichanian ve Agamben bu çabanın ve yöntemin *Felaket*'i anlamamız, doğasını kavrayabilmemiz için yeterli olmayacağını, aksine mağdurun bu çabasının failinin yöneliminin/yönteminin bir tekrarı olduğunu savunurlar. Nichanian, *Felaket*'e tanıklık etme iddiasındaki anı, doküman, arşiv çalışmalarının, kurbanla bir özdeşlik yaratarak tanığın ölümünü ve dolayısıyla tarihsel bir olgu olarak bundan söz etmenin sonsuza dek imkânsız olduğunu reddetme tutumunu doğurduğunu iddia eder. Hayatta kalan bu yolla kendini, maruz bırakıldığı durumu, yaşadığı deneyimle katlanılamaz olanı

22 Agamben, **a.g.e.,** s. 15-16

23 Agamben, **a.g.e.,** s. 12

reddeder.[24] Böylelikle, failin "gerçeklik" illüzyonunun karşısına kurbanın "gerçeklik" illüzyonu konmuş olur. Tanıklık, belge işlevine indirgenerek araçsallaştırılır. Agamben, Judith Butler ile yaptığı bir söyleşide[25] kurbanlar adına adalet tesis etmek üzere düzenlenen Eichmann duruşmasının bürokratik, resmi, sayısal verilerle (kanıt) organize edilmiş sistemi ile Nazi imha kamplarının (Eichmann'ın bizzat kendisinin yürütücüsü olduğu) işleyiş sisteminin simetrisinden bahseder. Şimdiki zamanda hesaplaşmak üzere fail ve kurban olarak iki düşman bürokratik dilde aynılaşmıştır. Shoshana Felman, "Adalet Evinde bir Hayalet: Ölüm ve Yasanın Dili"[26] [A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law] makalesinde, Nazi savaş suçlularının yargılandığı Nurenberg Mahkemesi'nin dokümanter yaklaşımı ile Nazi rejiminin bürokratik işleyişi arasındaki benzerlikten söz eder: "Dokümanter yaklaşım Nazi rejimi bürokrasisi ile uyumluydu, suçun ve suça mazeret olan gerekçelerin korkunç bürokratik doğasına maruz kalmak için özellikle uygundu."[27] Failin soykırımı mümkün kılan dili ile; mahkemenin, yasanın soykırım mağduru kurbanlar adına yargı talep eden dili aynı mekanizmayla işler; ilki suçu haklılaştırırken, diğeri suçun ispatı adına tanıklığı araçsallaştırmakta, kurbanı bir kez daha sayısal veriye indirgemektedir. Agamben'in ileri sürdüğü gibi, gerçek hukuka indirgenemez.

> Hukuk, gerçekten ve adaletten bağımsız olarak, sırf yargı peşindedir. […] Hukukun nihai ereği, bir *res judicata'nın* (kesin hüküm) ortaya koyulmasıdır; öyle ki bu *res judicata'*da hüküm, yanlışlığına ve adaletsizliğine rağmen doğru addedilerek, doğru ve adilin ikamesi haline gelir.[28]

Yargının verdiği nihai hüküm delillerin doğruluğunun güvencesiyle, suçun cezasının tahsis edildiği, böylelikle adaletin sağlandığı yanılsamasını yaratmış olacaktır. Agamben'in ileri sürdüğü gibi, gerçeğin bilinmesi, kanıtların eksiksiz dökümü ve mahkemenin son yargısı, "Auschwitz sorununun çözüldüğü düşüncesinin yaygınlaşmasına hizmet etmiştir."[29]

Agamben ve Nichanian'ın düşüncesine göre "tanıklık" "gerçek"in "nasıl"ına dair değil "ne"liğe dair bir imkânsızlıktır. Agamben, kamplardaki imha sürecinin en

20 Nichanian, **a.g.e**., s. 88

25 Agamben "Judith Butler ve Giorgio Agamben. Eichmann, Yasa ve Adalet. 2009 1/7" [Judith Butler and Giorgio Agamben. Eichmann, Law and Justice] (çevrimiçi) **https://www.youtube.com/watch?v=ySu0HYfx2VY** adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

26 Agamben adı geçen söyleşide "Adalet" olarak çevrilen" Justice" kelimesinin İbranice karışlığının "adalet" değil, "yargı" olduğunu söyler. Bkz. https://www.youtube.com/watch?v=ySu0HYfx2VY adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

27 Shoshana Felman, "A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law", **Yale Journal of Law&the Humanities**, Vol 13, Iss. 1, 2001, Art. 9, s. 242

28 Giorgio Agamben, **a.g.e**., s. 18

29 Giorgio Agamben, **a.g.e**., s. 20

ince ayrıntısına kadar nasıl gerçekleştiğini bildiğimizi, olayları teker teker sıralayıp betimleyebileceğimizi ancak aynı şeyin yaşananları anlamamız için geçerli olamayacağını ifade eder.

Hatırlamak, yukarıda bahsedildiği gibi yok olanla hayatta kalanı bir tür borç ilişkisiyle bir araya getirmektedir. Nichanian da benzer bir şekilde, tanığın istencinin bahsedilen türden bir "borç"tan kaynaklandığını ileri sürer. Nichanian'a göre tanıklık ne yaşananların eksiksiz dökümü ne hayatta kalanların deneyim aktarımı ne de "Felaket"in ispatı içindir; tanıklık en basit ifadesiyle Nichanian'a göre konuşamayanlar adına/için konuşabilmek içindir: "Hayatta kalan tanık değildir. Agamben bize hayatta kalanın gerçek tanık olmadığını öğretti. Tanık bir olguya tanıklık etmez, bir deneyime tanıklık etmez. Tanık tam ve deneyimden ayrılamaz olarak, konuşamayarak tanıklık eder."[30] Bu yönüyle tanıklık sessizliğe, yokluğa, Agamben'in deyişiyle "boşluğa kulak vermektir":

> Ancak tanıklık bir boşluk içerir. Kurtulanlar bunda hemfikir. Her tanıklıkta bir boşluk daha var: tanıklar, tanım gereği hayatta kalanlardır ve bu nedenle, hepsi de belli ölçüde bir ayrıcalığa sahip olmuştur... Somut olarak hayatta kalması mümkün olmadığından, kimse sıradan tutsağın yazgısını anlatmamıştır… […] Kimse ölüme içerden tanıklık edemez; sesin yok oluşunun sesi yoktur. Ama ölüme dışarıdan da tanıklık edilemez; çünkü dışarıdaki tanımı gereği olaydan dışlanmıştır. Tanıklık etmenin olanaksızlığına tanıklık etmeyen hiçbir dil tanıklık edemez. Tanıklık üzerine düşünmek kaçınılmaz olarak boşluğa kulak verme, "söylenmemiş olan"ı dinleme çabasıdır.[31]

"Kurtulanlar"ı yok olanlara bağlayan borç, bir yanıyla yaşananlara dair kaydın tutulmasına dair sorumluluk/görevse, onun da ötesinde; kaybolanlara, yitip gitmiş olanlara dair anı/hatıranın korunarak onları tarihin ya belge/arşiv kaydına indirgediği ya da doğrudan dışarıda bıraktığı "yok"luktan çekip çıkarılarak varlıklarına iade edilmesine dair bir sorumluluk olarak düşünülebilir. Bu anlamda bir sorumluluk/borç olarak tanıklık, tüm imkânsızlığı içinde, bir topluluğun ya da bireysel bir kaybın yası için hem bir imkân hem de zulümden kurtulan/hayatta kalanın ayrıcalığının kefareti olarak da yorumlanabilir. Benjamin için geçmişten arta kalanların yasını tutmak, tarihle açık ve aktif bir ilişki kurma ve Şimdi'yi dönüştürme pratiği olarak yaratıcı bir süreçtir. Bu yönüyle, kayıpla ve ondan arta kalanlarla ilişki; geçmişle şimdi, ölülerle

30 SALT Galata Konuşma, "Marc Nichanian: Felaketzeye Hangi Arşiv Gerekir" [Marc Nichanian: Which Archive For The Survivor], 10.05.2016, **SALT Galata** (çevrimiçi): https://www.youtube.com/watch?v=h5LVUJ9W_DA adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

31 Giorgio Agamben, **a.g.e**., s. 33-35

yaşayanlar, kayıpla kalanlar arasında süregiden canlı bir diyalog imkânı sunar.[32] Yaşayanla kayıp arasındaki bu diyaloğun, diğer bir deyişle tanıklığın; tarihe olduğu kadar sessizliğe, boşluğa, yokluğa kulak vermenin yanı sıra bu sessiz davete (hatırlanma/hatırlatma) bir karşılık/yanıt verme anlamında bir topluluğa ya da kişiye karşı sorumluluk (response-ability/responsibility) olduğu söylenebilir.

Shoshana Felman, tanıklığın "gerçek" için/uğruna alınan bir sorumluluk olduğunu ileri sürer.[33] Bu sorumluluk Felman'a göre "gerçeği yalnızca ve sadece gerçeği söyleme" yemininde olduğu gibi, ister yalnızca yasa karşısında, yasal zorunluluk olarak olsun isterse de tarihe, geleceğe karşı olsun, dinleyici/seyirci/izleyici olarak bir ötekine, bir alıcıya [reciever] ihtiyaç duyar:

> Dolayısıyla tanıklık etmek yalnızca anlatmak değil, kendini ve anlatıyı başkalarına teslim etmektir: tarihin ya da bir olayın doğruluğunun, tanımı gereği kişisel olanın ötesine geçen, genel (kişisel olmayan) geçerliliği ve sonuçları olan bir şeyin sorumluluğunu -sözle- üstlenmektir.[34]

Nazi imha kamplarında tutsaklar arasından oluşturulan Sonderkomando diye bilinen, görevleri tutsakları gaz odalarına götürmek olan timin üyelerinden Zelman Lewental'in Auschwitz'ten kurtarılmasından on yedi yıl sonra krematoryumlardan birinin altında bulunan notu da yukarıda bahsedilen davete, daha doğru bir deyişle "çağrı"ya ilişkin önemli bir örnektir. Bulunup bulunmayacağı, kampın kurbanları gibi kül olup olmayacağı belli olmasa da Lewental'in notu, yaşananların "tahayyül edilemez" niteliğinin, ifade edilemezliği içinde aktarılması istenci ve niyetini taşır: "Nasıl ki orada olanlar hiçbir insan tarafından tahayyül edilemezse […] bizim başımızdan neler geçtiğini herhangi birinin tam olarak ifade edebilmesi de düşünülemez... Tarihçilere pek iş bırakmayacak bir avuç silik insanız biz.'"[35] Agamben, pek yerinde olarak notun son cümlesine itiraz eder. Benjamin'in ifadeleriyle, "Kültür tarihinde hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda barbarlık belgesi niteliği taşımasın. Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınmış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılmaz."[36] İnsanlık tarihinin "barbarlık belgeleri" arasında en vahşi ve eşi benzeri görülmemiş

32 David L. Eng ve David Kazanjian, "Mourning Remains", **Loss: The Politics of Mourning**, ed. David L. Eng ve David Kazanjian, University of California Press, London, 2003, s. 1-2

33 Shoshana Felman, Laub Dori., **Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, And History**, Routledge, 1992 s. 20

34 Shoshana Felman, **Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, And History**., s. 204

35 Giorgion Agamben, **a.g.e**., s.12

36 Walter Benjamin, **a.g.e** , s.42

bir *Felaket* olarak Nazi soykırım iradesi ve yok ettikleri; tarihçileri, düşünürleri ve genel olarak "insanlığı" daha uzun süre uğraştıracak niteliktedir. Ancak, daha önce belirtildiği gibi tarih yazımının/anlatısının olgular ve gerçek arasındaki boşluğu yakalama/kavrama ve/veya temsil edebilme gücünden yoksun olduğu düşünüldüğünde "bir avuç silik insan"ın sessiz çağrısı nasıl yanıtlanabilecektir? Görünen o ki, tarihçiler dışında başka bir merci, sözcü, temsilci[37] [agent] işe koyulmalıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, Nichanian'a göre bunu ancak edebiyat yapabilir.

Edebiyat ve Felaket kitabında Nichanian "Felaket Yazarları" [Writers of Disaster] olarak adlandırdığı yazarlar üzerinden 1909'da Adana ve 1915-1916'da Anadolu'da gerçekleşen "Ermeni Olayları"na tanıklık etmenin edebiyat üzerinden imkânlarını tartışır. Tanık edimini birbirinden uzak iki ayrı bağlamda ele alır Nichanian. İlki, aşina olduğumuz biçimiyle, geride kalanların olayla ilgili deneyimlerinin, gözlemlerinin, kendilerine aktarılan verilerin nesnellik iddiasındaki arşiv kayıtları; diğeri ise tanıklık ediminin kendisinin tartışmaya açıldığı, deneyim aktarımının imkânsızlığı içinde tanıklık olanaklarının araştırılması olarak tanımlanabilir. Nichanian, tanıklığın bu iki paradoksal yönünü şu şekilde ifade eder:

> Tanıklık, hayatta kalanların yazdığı, bitmek tükenmek bilmeyen gaddarlıkları okumamız için bize sunulan anlatıların dışına genelde pek çıkamaz; bununla birlikte, bu anlatılar, celladın iradesine bir biçimde karşı çıkmak için 'tarih yazma' zorunluluğunun bilincini de taşır. Oysa hemen belirtmeliyiz: Felaket, tanığın ölümü*dür.*[38]

Nichanian'ın tanımına göre imha iradesi yalnızca öldürmeyi değil, tanıklığın ortadan kaldırılmasını hedefler. *Felaket*, inkarcılığın ve imha iradesinin karşısında hayatta kalanların her an sonsuz bir kanıtlama oyununun içine atılmasıyla başlar, hayatta kalan "kendi ölümünü", "kıyıma uğradığını" kanıtlamaya çalıştığı bir oyuna itilir. "Tanığın kesinlikle tanıklık etmek zorunda olduğu şey, *bir tanık olarak* kendi ölümüdür."[39] Failin esas yönelimi hedefi seçtiği kitleyi/topluluğu yok etmekten ziyade tanıklığın yok edilmesi ise, bu aynı zamanda onların anlatı kapasitesinin gasp edilmesi, yas haklarının elinden alınması anlamına gelmektedir. Nichanian'a göre, "Tanığın ölümü" dil bütünlüğünün bozularak anlatı olanağının ortadan kaldırılmasıyla

37 Temsil mekanizmalarının sessizliğin/boşluğun sesini duyurmadaki yetersizliği hatırlanacak olursa, birinin adına onun yerine konuşma anlamındaki temsilden öte bir "gösterim", "aktarım", "yansıtma"ya ihtiyaç var gibidir.

38 Marc Nicahian, **a.g.e**, s 8

39 Marc Nichanian, **a.g.e**., s. 37

gerçekleşir. Yaşanan deneyimin kavranabilme ve dile getirebilme kapasitesine yönelen bu imha hareketi/iradesi ise, *Felaket* gösteriminin, anlatısının, aktarımının imkânsızlığına yol açar. Tanıklık paradoksu tam bu noktada devreye girer: Tanık, imha iradesinin saf dışı bırakmaya yöneldiği yaşama dair hatırayı/hafızayı ayakta tutmak, hatırlatmak ve aktarmak ister. Oysaki failin iradesi tam da o hafızaya/hatıraya göz dikmiş görünür.

Benjamin'in **Pasajlar** kitabında "Tarih Kavramı Üzerine" metninde belirttiği gibi, "Tarihselciliği izleyen tarihçinin aslında kiminle özdeşleştiği sorulduğu takdirde, […][s]orunun yanıtı, kaçınılmaz olarak galip gelenle özdeşleşildiğidir."[40] Bu anlamda, tarih yazımı/anlatısının/hafızasının, olguların neden sonuç ilişkileriyle birbirine bağlandığı verilere ve arşivlere dayalı tekdilli, lineer düzeneğinde de tanıklığa yer yok gibidir.

Tanıklığın bir kaybın, susturulmuş sözün açığa çıkarılması, bir başkasına/ötekine [receiver] taşınması, aktarılması istencine dayandığı kabul edilecek olursa, bu güçlü istenç ile Agamben'in "tahayyül edilemez" olanın, kavranabilmesi imkânsız olanın aktarılması nasıl bir araya gelebilecektir? Agamben'in aşağıdaki ifadeleri bu noktada dikkate değerdir:

> Auschwitz'in 'anlatılamaz' veya 'anlaşılamaz' olduğunu söylemek, *euphemein* ile, insanın bir tanrıya taptığı gibi sessizce tapınmak ile aynı anlama gelir. Kişinin niyetleri ne olursa olsun, bu onun görkemine katkıda bulunur. Ama biz 'dile getirilemez görkeme gözlerimizi dikmekten utanmıyoruz' – üstelik, şeytanın kendi hakkında bildiklerini bizim de kendi içimizde kolayca bulabileceğimizi keşfetme pahasına bile olsa.[41]

"Anlatılamaz/dile getirilemez görkem"e göz dikmek ve o görkemin içinden geçmiş olmak ile onu anlatabilme kapasitesi arasındaki "boşluk" nasıl aşılabilecektir? Bu durumda Adorno'nun "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarcadır." deyişindeki sessizlik çağrısına mı uyulmalıdır? Tanıklık ediminin doğasındaki "karşılık verme" anlamındaki "sorumluluk" nasıl yerine getirilecek, hayatta kalanların başlarına ne gelirse gelsin onları hayatta tutmaya iten şahitlik istenci nasıl karşılanacak/aşılacak, kaybın yası nasıl tutulabilecektir? Artık Nichanian'ın edebiyatın bunu nasıl mümkün kılabileceğine dair görüşlerine geçebiliriz.

40 Walter Benjamin, **a.g.e**, s. 41

41 Giorgio Agamben, **a.g.e**., s. 32-33

1.2. Tanıklık İmkânı

Nichanian, tanıklık imkânını sadece edebiyatın sağladığını söylerken bunun ne tür bir edebiyat olduğunu da belirtir:

> *Gerçekten de, tanıklık etmenin imkânsızlığına nasıl tanıklık edilir?* İşte bu nedenle, sadece tanıklığın ötesindeki bir dilsel edim, tanıklık etmenin imkânsızlığına tanıklık edebilir. Bunun, dilin sınırında konumlanan bir dilsel edim olması gerekir; Felaket ile yüz yüze geldiğinde bu sınırı kendinde deneyimleyen bir edim olmalıdır. Tanıklığın ötesinde yer alan bu dilsel edim (çaresizliği ve imkânsızlığı *kendi bünyesinde* deneyimleyen bu dilsel edim), dili kendi sınırlarına taşıyan bu edim, edebiyattır.[42]

Nichanian, Ermeni yazar Hagop Oşagan'ın roman denemesi üzerinden *Felaket* tanıklığı imkânlarını araştırır. Oşagan'ın romanının ölümün eşiğinde parçalanmış söze kendini açarak efsanevi anlatıyı bünyesinde topladığını, *Felaket'in* tam burada boy gösterdiğini ileri sürer.[43] Nichanian'ın "tanığın ölümünün, dilsel bütünlüğün parçalanıp anlatı olanağının elinden alınması" tarifi hatırlanacak olursa, tarihsel gerçekliğin parçaladığı dil, estetik araçlarla yeniden bir araya getirilir. Tanığın yokluğunda "Gerçek"in kendi kendini anlatabilmesi mümkün olmadığından, "gerçek" kendi parçalanmış dilinin yeni estetik mekânında (Nichanian'ın örneğinde roman), yazarın vekil tanıklığı aracılığıyla konuşur: "Oşagan'ın anlatı aracılığıyla her seferinde yaptığı şey, kendileri için tanıklık edemeyenlere (ve onlar için) tanıklık eden bir tanıklıktır."[44] Bu yolla, fail tarafından yok edilen dilin, kendi yok edilişini dile getirebilme iradesi devreye girer. Bunun mümkün olabilmesi için, dilin henüz anlatı kapasitesine sahip olduğu, bütünlüğünün bozulmadığı *Felaket* öncesi bir zamandan hareketle *Felaket* sürecine bir kez daha eşlik etmesi gerektiğini ifade eder Nichanian. Bunun mümkün olabilmesinin yolunun, geçmiş ile şimdi arasında Benjamin'in tarif ettiği biçimde aktif bir diyalogdan, Geçmiş'in Şimdi'nin içinde kurmaca aracılığıyla yeniden inşa edilmesinden geçtiği söylenebilir. Nichanian, Shoshana Felman'ın "Shoah" filmi incelemesine referansla tanıklığın geçmişe doğru inşasının sanat sayesinde mümkün olabileceğini ileri sürer. Shoshana Felman **Tanıklık: Edebiyat, Psikoanaliz ve Tarihte Tanıklık Krizi** [Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis And History] kitabında Nichanian'a ilham olan düşüncesini şöyle ifade eder:

42 Nichanian, **a.g.e**., s. 33-34

43 Nichanian, **a.g.e**., s. 167

44 Nichannian, **a.g.e**., s. 167

> Filmde tanıklığın gücünü oluşturan ve genelde filmin etkili olmasını sağlayan sözcükler değil, sözcükler ile ses arasındaki muğlak, karışık ilişkidir; yani sözcükler, ses, ritim, ezgi, görüntüler, yazı ve sessizlik arasındaki etkileşimdir. Tıpkı bir şarkının benzersiz icrasında olduğu gibi, bütün tanıklıklar bizimle sözcüklerinin, ezgilerinin ötesinde konuşurlar. "[45]

Tanıklığın geçmişe doğru inşası nasıl bir sanat sayesinde mümkün olabilir? Walter Benjamin'in egemen tarih anlayışına karşı önerdiği alternatif tarih anlayışında tarihçi, imgelerle eserini kuran bir sanatçı gibi çalışmalıdır. Bu bakımdan Benjamin'in "Diyalektik İmge" kavramı ve "tarihsel materyalist" yöntemi geçmişi anlamanın ve Şimdi'nin içinde "yakalayabilmenin", diğer bir deyişle yeniden kurmanın yolu olarak ufuk açıcı niteliktedir:

> [...] Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze göründüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir. […] Geçmişi tarihsel olarak dile getirmek, o geçmişi 'gerçekte nasıl olduysa, öyle' bilmek değildir. Buna karşılık, bir tehlike anında parlayıverdiği konumuyla, bir anıyı ele geçirmek demektir.[46]

Benjamin'in bahsettiği takımyıldızının anlık görünümünde ortaya çıkan ya da onun görünmesine imkân veren ışığın tarihin akışını kesintiye uğratan, akışkan diyalektik imgeler olduğu söylenebilir. Diyalektik imgeler, Tiederman'ın **Pasajlar** üzerine yaptığı çalışmasında "geçmiş ile şimdinin oluşturduğu gruplaşmalar"[47] olarak tarif edilir. Diyalektik imgeler, tarihin tek ya da belli bir dönemine referans etmekten ziyade, kollektif bilinçaltının koruyup taşıdığı, tarihin farklı dönem ve katmanlarından süzülüp aktarılan, değişip dönüşen, geçmişi şimdi'nin içinde taşıyan canlı imgelerdir. Benjamin'in diyalektik imgelere yüklediği tarihselciliğin süregiden, "tesbih dizimi" çizgiselliğini imha etme işlevini yerine getirebilmesi; imgelerin zamanın farklı dönemlerde bahsi geçen takım yıldızının görünürlüğünde, birbirleriyle kurdukları diyalektik karşıtlıktan doğan gerilimle mümkün gözükmektedir. Tanıklık ediminin sanat yoluyla icrasının mümkün olabilmesinin yolu da bu yüksek gerilim hattından, bu gerilimden kaynaklanan çatlaktan açılan yerde sesin/görüntünün/belleğin görünür/duyulur/hissedilir olmasından geçmektedir. İmgeler, bu anlamda birer bellek taşıyıcısı olarak zamanın iletişim araçları/kanalları [medium] olarak kabul edilebilir.

---

45 Shoshona Felman, Laub Dori, **Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, And History**, s. 277-278. Türkçe çevirisi Georgio Agamben'in **Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar** kitabından alınmıştır. **A.g.e.**, s. 36

46 Benjamin, **a.g.e.,** s. 39-40

47 Tiederman, "Pasajlar Yapıtına Giriş", Pasajlar, çev. A. Cemal, Yapı Kredi Yay., 2004 s. 33-34

Benjamin'in açtığı ufuktan bellek kuramı üzerine çalışanlara geçmek zaruridir. Bunlardan Maurice Halbwachs'a göre hafıza/bellek için hem bir başkasının ortaklığına hem de duyusal/duygusal uyarana ihtiyaç vardır.[48] İnsan kendi yaşadığı anılara, tanıklığa sahip çıkabilmek için bile bir ötekine ya da duyusal/duygusal (onu şimdi ve buraya taşıyacak olan) bağlantıya/bağlama ihtiyaç duyar. Tarihsel anlatı bunu belge ve arşiv yoluyla olguların kesinliğinden ve olası nedenlerinden hareketle yürütürken, tanıklığın imkânsızlığında (geride tanık olmadığında, bir seçim olarak suskunlukta – sessizlikte) bellek bireyselden kolektife; duyumdan, duygudan, birliktelikten, ortaklıktan, deneyimden hareket eder. Tüm bunları bünyesinde taşıyan uyaranın da zamanlararası dolaşımda bulunan imgeler olduğu ileri sürülebilir. İmgelerin bu aracı, uyarıcı işlevini Didi-Huberman **Grizunun Kokusunu Almak** kitabında, maden ocaklarında olası bir felaketi hissedip haber vermek üzere kullanılan kanaryalara benzetir:

> İmgeler, tıpkı o küçük kuşlar gibi, şöyle bir şeye de yararlar: gelen zamanı görmeye. Yani, geçmişe geri gitmek, geçmişi yeniden kurmak ve oradan, gelecek için bir emareyi kurtarmak suretiyle, şimdiyi sökmeye/demonte etmeye. İmgeler, aynı zamanda, şimdiyi yeniden kurmaya ve belli bir geçmişten geçerek 'geleceğin geldiğini görmeye' ve bunu da her üç zamansallık diğer ikisini aydınlatacak – altını çizecek, vurgulayacak, eleştirecek, kurtaracak – şekilde yapmaya yarar.[49]

Zeynep Sayın "imge-armağan ekonomisi" ilişkisi üzerine konuşmasında imgelerin aynı ilksel armağan ekonomisinde olduğu gibi sürekli dolaşım halinde, her şeyle iletişim ve mübadele ilişkisi içinde olduklarından bahseder.[50] İmgelerin doğasındaki bu nitelik, onların birer bellek taşıyıcısı olarak Halbswach'ın kolektif hafızanın işleyişi için ihtiyaç duyduğu duyu-duygu-durum uyarıcısı olarak hizmet görebilmelerini sağlar. İmgelerin iletişim, temas, dolaşım ve dönüşüm özelliklerinin aksine, Zeynep Sayın'a göre dilin temsil ilişkilerinde hiçbir iletişim mekanizması devrede değildir. İmgelerin tarihin akışı içindeki hareketi bu anlamda aynı armağan alış-verişinin doğasında olduğu gibi, karşılık verme, dolaşım/hareket halinde olmaları anlamıyla da "response-ability" bağlamında bir görev/sorumluluk olarak yorumlanabilir.

48 Maurice Halbwachs, **Kolektif Hafıza**, çev. Banu Barış, Heretik Yayınları, 2017.

49 Georges Didi Huberman, **Grizunun Kokusunu Almak**, çev. P. Burcu Yalım, Lepis Yayın, 2021, s. 25

50 Söyleşi: "Zeynep Sayın ile İmge, Dolaşıklık, Armağan. **Youtube Yayını**, 2023, (çevrimiçi): https://www.youtube.com/watch?v=B7O_aSCaqLE adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

Hafıza Merkezi'nin 2020 yılında çeşitli akademisyen, sanatçı ve eleştirmenin katılımıyla "Hafıza ve Sanat Konuşmaları" başlığı altında düzenlediği tartışmaların yazılı olarak yayınlandığı proje de yukarıda bahsedilen hafıza/bellek ile sanat ve politika ilişkilerine, daha geniş kapsamıyla hafıza-temsil ilişkisi sorunsalına odaklanır. Umut Tümay Aslan proje kapsamında yayınlanan "Çocukluğun Zamanı: Yurt, Kazı ve Hafıza" adlı metninde, meselenin unutmaya karşı hatırlamak olmadığını, meselenin "'yıkım vakayinamesini tersine çevirebilecek', Tarih'in havını tersine tarayabilme kabiliyetimizi inşa edebilecek bir kurmaca üretmek"[51] olduğunu söyler. Rancière'in *dissensus* kavramı imgenin doğasındaki gerilim, ilişki, iletişim ve sanat ile bağlantısı ve ihtiyaç duyulan kurmacanın inşası noktasında bir tanıklık imkânı olarak imgenin ve sanatçının rolüyle doğrudan ilintili görünmektedir:

> Estetik Kopuş böylece özel bir etkileyicilik biçimini devreye sokmuştur: […] uyuşmazlığın etkileyiciliği. Uyuşmazlıkla (*dissensus*) kastım, fikir veya duygu çatışması değil, çeşitli duyusallık rejimleri arasındaki çatışmadır.[52] […]
> Bir de bu çerçevede, görünür ve ifade edilir olanın işaretlerini değiştirmeye, görülmemiş olanı gördürmeye, çok kolayca görüneni başka biçimde gördürmeye, bağlantısı olmayanın bağlantısını kurmaya, algıların duyusal dokusunda ve duyguların dinamiğinde çatlaklar açmaya niyetli sanatçıların stratejileri vardır. Kurmacanın işi budur. […] *Uyuşmazlıklar* meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri veya ritimleri değiştirerek böylece ifade biçimlerini değiştirme; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma çalışmasıdır kurmaca.[53]

Tanıklığın imgeler, Benjamin'in tabiriyle "diyalektik imgeler" aracılığıyla mümkün olabileceği kabul edilecek olursa; bu anlamda imgelerle icra edilen sanatın/edebiyatın da ölülerle, dili olmayanlara, yerinden edilmişlere karşı sorumluluğu (tanıklığı) yerine getirebilmesinin estetik mekanını kurmaya kadir olduğu/olabileceği savunulabilir. Sanat bu yönüyle, kendi imgesel canlılığında alıcısıyla konuşabilmenin yolunu açarak dilin temsil mekanizmaları arasında kaybolmuş "iletişim"i/komünikasyonu[54] yeniden kurabilecek ve "tarihin havını tersine tarayacak" kurmacayı inşa edecek güçtedir.

---

51 Umut Tümay Aslan, "Çocukluğun Zamanı: Yurt, Kazı ve Hafıza", **Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020**, Hafıza Merkezi, s.. 131

52 Jacques Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, Metis Yay., s. 56-57

53 Rancière, **a.e**., s. 62

54 Komünikasyon [communication] sözcüğündeki beraberlik ifade eden com- ön takısının akabinde gelen "munus" sözcüğü aynı anda "armağan", "görev" ve "sorumluluk" anlamlarına gelir. Bkz. "Zeynep Sayın ile İmge, Dolaşıklık, Armağan", Youtube Yayını, 2023, (çevrimiçi): https://www.youtube.com/watch?v=B7O_aSCaqLE adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

Sevim Burak edebiyatı da yukarıda ifade edilen bağlam çerçevesinde bir tanıklık edimi olarak okunabilir. Sevim Burak'ın yazı estetiğinin Agamben ve Nichanian'ın izinden gidilerek, tanıklığın imkansızlığında, edebiyatı, yazıyı, anlatının kendisini, imgesel olanı tanık kıldığı öne sürülebilir. Tarih anlatısının muktedir olamadığı, olamayacağı tanıklık; çatlaklar, uyuşmazlıklar meydana getiren kurmacadan Rancièrevari estetik etkileyicilikten, bir duyumsama olarak açılır. Çalışmanın bundan sonraki bölümleri, Sevim Burak'ın metinlerinin ve özellikle de oyunlarının içerik ve biçim yönünden tanıklık kavramıyla ilişkisine ve metinlerin tanıklığı mümkün kılan tematik ve estetik unsurlarına odaklanacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM
SEVİM BURAK'IN OYUNLARINDA TANIKLIK İMKANI

Çalışmanın bu bölümü Sevim Burak'ın metinlerinin tekrar eden ana tematik izlekleri üzerinden tanıklık ediminin daha çok içerik düzleminde incelenmesine ayrılmıştır. Bu amaçla Sevim Burak'ın oyun ve metinlerinin tanıklık edimi olarak değerlendirilmesine imkân veren ana izlekler; "Göç, sürgün", "borç: unutma-hatırlama", "asimilasyon: çift-kimlik", alt başlıklarına ayrılarak derinlemesine incelenecektir.

Hakkında yazılan pek çok yazıda belirtildiği gibi Burak'ın metinlerinin ana karakterleri yıllardır hikayelerini dinlediği mahallelilerdir. Sevim Burak metinlerini incelemek, yorumlamak, değerlendirmek bu yönüyle çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği zaman-mekândan bağımsız düşünülemez. Yazar, doğma büyüme Kuzguncukludur. Kuzguncuk, Osmanlı İmparatorluğu döneminden itibaren İstanbul'un başat azınlık mahallelerinden biri olagelmiştir. Mahalle yalnızca tek bir etniğe değil Ermeni, Rum, Yahudi ve Müslüman cemaati mensuplarına bir arada ev/mesken olması bakımından da önemli sosyo-kültürel öneme sahiptir. Camii, kilise ve sinegogun aynı sokakta yan yana görüntüsü Kuzguncuk'un bu kültürler, dinler arası buluşma noktası olmasının mimari simgesidir.



Şekil 2.1: Kuzguncuk'ta aynı sokakta bulunan cami, kilisesi ve sinegogun kuşbaşı görüntüsü.
Kaynak: Hürriyet, 2019. (çevrimiçi) https://www.hurriyet.com.tr/gundem/cami-kilise-ve-sinagogun-ayni-sokakta-oldugu-kuzguncuk-havadan-goruntulendi-41279290 adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

Sevim Burak için Kuzguncuk, metinlerinin karakterlerine kaynaklık etmesinin yanı sıra kendisi bir karakter gibi dahil olur metinlere. Bunun da ötesinde kendisini "Kuzguncuk'ta örülmüş bir duygular yumağı"[55] tanımlayan Burak hem bir yazar olarak hem de kendisi azınlık mensubu, Yahudi bir annenin ve Müslüman bir babanın kızı olarak Kuzguncuk'un kültürler, diller, dinler arası – bir yanıyla melez bir yanıyla diyalektik – yapısından ve öz yaşam öyküsünün kesişiminde mekânın değişim ve dönüşümünden ayrı düşünülemez.

Mahallenin bahsedilen bu sosyo-kültürel niteliği ve meskunlarının bu yapı içindeki varlıkları tüm yönleriyle, Burak tarafından kurmacanın içinden inşa edilerek yazarın estetik jestiyle yeniden "Şimdi"ye açılırlar. Hikayelerinin/oyunlarının adeta değişmez karakterleri; Zembul, Nurperi Hanım, Bilal Bey, Ziya Bey, Madam Nıvart gibi farklı farklı metinlerinin, hikayeleri değişirken isimleri aynı kalan başat karakterlerinin yanı sıra metinlerde ismi geçen diğer pek çok kişi de Kuzguncuk insanları veya yazarın yaşam hikâyesinde yer alan gerçek kişilerdir. Ancak buradan Burak'ın bahsi geçen kişilerin "gerçek" hikâyelerini aktardığı sonucunu çıkarılmamalıdır. Oğlu Karaca'ya yazdığı sonradan kitaplaşan mektuplarında bahsettiği gibi anlatılan/aktarılan, yazarın başat yazın tekniklerinden birini oluşturan "gerçek"le "kurmaca"nın farklı zamansallıklar içinde kesişiminde yer alır. Bu yönüyle anlatılar/metinler yazarın hem kendi yaşam öyküsünün hem mahallenin öyküsünün hem de bu ikisinin içinden geçen daha geniş bir zaman-mekânı kapsayan Osmanlı-Türkiye geçişinin, İmparatorluğun tebaa halkı ve daha sonra ulus-devletin "özgür" halkı olarak özellikle azınlıkların, isim-kimlik değiştirmek zorunda kalmış kadınların, asimile olmuş/olmak zorunda bırakılmış erkeklerin, göçüp gidenlerin, sürgünlerin, gözden düşmüşlerin, dili-kimliği elinden alınmışların, din değiştirenlerin, bir zamanın egemeniyken yeni gelen dönemin vatan haini ilan edilenlerin, savaş "kahramanlarının" ve savaş "suçlularının" katmanlı anlatısı/gösterimidir.[56] Hem mekânsal hem zamansal olarak geniş bir tarihsel uzama yayılan bu unsurlar, zamanın ruhunu yansıtan imgeler aracığıyla görünürlüğe gelir: Taşıtlar (tramvay, vapur, araba), evler (yangın duvarlı ahşap evler, apartmanlar), değişen isimleriyle sokaklar, caddeler, mekanlar, eşyalar, değişen giyim kuşam müzik vs. gibi gündelik hayatın moda [fashion] imgeleri... İmgelerin birbiriyle ilişkisi ve gerilimi aracılığıyla,

55 Nilüfer Göngörmüş, **Bir Usta Bir Dünya,** Yapı Kredi Yay., 2016, s. 7

56 Türler arasında birbirine geçişli, referanslı, bağlantılı metinler kurgulayan Sevim Burak'ın kendine has üslubu nedeniyle "anlatı", "gösterim" ifadeleri seçilmiştir. Çünkü bahsedilen durum ne yalnızca hikayelerine ne oyunlarına ne de bitmemiş romanına aittir.

anakronik bir yaklaşımla Kuzguncuk'un kalbinden İstanbul'a, Türkiye'ye, Avrupa'ya ve hatta dünyaya açılan/görünürlüğe gelen bu tarihsel anlatı, biçim ve içerik ilişkisi ve sanatçının rolü bağlamında Benjamin'in "diyalektik imge" ve tarihin "yangın alarmı" işlevini hatırlatır niteliktedir. Yukarıda tanıklık imkânı bağlamında ele alınan sanat ve sanatçının rolü düşünüldüğünde, Sevim Burak'ın edebi üslubu ve biçimini kuran estetik jesti, Nichanian'ın konuşamayanlar adına/için konuşabilme kapasitesi bağlamında ve tanıklığı imkânsız kılan paradoksallıkta bir "tanıklık imkânı"ı olarak değerlendirmeye oldukça müsaittir. Burak'ın bu jesti, zamanın – çağın – ipliğinin, yazarın eserlerini kurgularken ve oyunlarında adeta bir karakter gibi kullandığı vazgeçilmez dikiş iğnesinden geçirmesine benzetilebilir. İğne ile perdelere tutturulan, evin yüzeyine yayılan, odalardan odalara dolaşan metnin parçaları Benjamin'in montaj ilkesine benzer biçimde kurgulanır.

> Benjamin montajı tarihsel materyalizmin temel yöntemi, yani diyalektik imgenin işleyiş biçimi olarak görür. Tarih hem maddi somutluğa hem de imgesel soyutluğa sahip bir kurgudur. Gelmekte olan çağ, geçmiş dönemlerin imgesel öğeleriyle karışır. Bu montaj; düşlerin, ütopyanın, yeni olanın, mucizelerin doğumuna neden olur.[57]

Sevim Burak'ın anakronik bir yaklaşımla somut referansları ve imgesel soyutluklarıyla gerçek ve kurmacayı benzer bir estetik jestle birbirine dikiştiği söylenebilir. Benjamin'in tarif edilen montaj tekniği anlamında – yazarın kendine has yazım tekniklerinin toplamıyla birlikte – bu estetik jesti yalnızca metinlerini kurgularken değil, metinlerarası ilişkisellikte de yürürlüktedir. Karakterler, mekanlar, Burak'ın metinleri arasında yer değiştirirler. **Sahibinin Sesi** (1982) ve **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** (1984) oyunları, yazarın 1965 yılında yayınlanan ilk öykü kitabı **Yanık Saraylar**'ın iki hikayesi "Ah Ya Rab Yehova" ve "Sedef Kakmalı Ev" hikayelerinden, benzer bir şekilde **Palyaço Ruşen** ve **Everest My Lord** metinleri de yazarın ölümüyle kesintiye uğrayan romanı **Ford Mach I**'den doğmuştur.

Bu tez kapsamında incelenecek olan oyunlarından **Sahibinin Sesi** oyununun kurgusal zamanı 1930'lu yıllardır**. İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyunun kaynak metni "Sedef Kakmalı Ev" hikayesi de ortak bir zamansal atmosfere sahiptir. Oyunda bu zaman, yazıldığı yakın zamana doğru genişler. "Roman: 3 Perde" alt başlığıyla hem bir romana hem bir oyuna aynı anda göndermede bulunan, biçimsel olarak tiyatro oyunu formunda yazılan **Everest My Lord** metni ise "gerçek/fiziki" bir

57 Ezgi Bakçay, "Walter Benjamin'de Diyalektik İmge ve Montaj İlkesi', (çevrimiçi) **e-Skop Sanat Tarihi Eleştiri e-bülten**, 2019 https://www.e-skop.com/skopbulten/walter-benjaminde-diyalektik-imge-ve-montaj-ilkesi/5587 adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

mekânsallık (Hyde Park) içinde, zaman-dışı denilebilecek belirsiz bir zamansallığa bir sahiptir. Ancak her üç "oyun" da somut bir zamana işaret ediyor olsa bile (özellikle **Sahibinin Sesi***)* metinlerdeki imgelerin dolaylı hatta belli belirsiz referanslarıyla, daha geniş bir tarihsel zamanı anakronik bir biçimde yansıtır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırıp örneklendirilecek olan anakronik yaklaşım, imgelerin referanslarının (mekân isimleri, taşıtlar, müzik, moda vs.) yanı sıra rüya, anı, düş/fantezi gibi anlatı formları ile hikayenin şimdiki zaman anlatısının kesişiminde de kullanılır. Metinlerin sunduğu somut tarihsel referanslara bakıldığında her üç oyunun/metnin de kabaca 1850-1980 arası bir döneme yerleştirildikleri söylenebilir. Ayrıca kurmaca nitelikleriyle (özellikle **Everest My Lord**) bir "yok-zaman"ı da içlerinde taşırlar.

Bahsedilen dönem, iki büyük Dünya Savaşı'na ve bu savaşların yıkıntılarına, "tahayyül edilemez" *Felaket*lere, büyük göç dalgalarına, sürgünlere; Sanayi Devrimi gibi teknik gelişmelere ve ardından ivmelenen yıkıcı, ayırıcı ideolojilere, tarihin akışını değiştiren devrimlere, isyanlara ve onların kanlı etkilerine; Milliyetçilik, Uluslaşma gibi yeni hareketleriyle toprakların el değiştirmesine, sınırların yeniden yeniden değişmesine sahne olmasıyla hem Avrupa siyasi tarihinde hem dünya tarihinde ve hem de Osmanlı İmparatorluğu-Türkiye geçişinde yaşadığımız coğrafyada dramatik değişim ve dönüşümlerin yaşandığı kritik dönemdir.

Osmanlı İmparatorluğu-Türkiye tarihi özelinde benzer bir şekilde uzun savaşların birbirini izlemesinin, büyük yıkımların ve göç dalgalarının yaşanmasının yanı sıra; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar gelenek-modern sancılarıyla iktisadi, askeri, siyasi, kültürel büyük değişimlerin yaşandığı bir dönem olmasıyla itibariyle de Türkiye siyasi tarihinde özel bir yere sahiptir. "İmparatorluğun en uzun yüzyılı"[58]ndan "yeni" ve Batılı çehreli yüzyıla geçiş aynı zamanda, "doğulu" mirastan keskin bir kopuşla "Doğulu" İmparatorluktan modern Batılı Cumhuriyet'e, yaşamın her alanına yansıyan yapısal değişikliklere geçiş anlamını taşımaktadır. Bahsedilen değişim ve dönüşümler ve yarattığı dramatik etkiler Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nın başat konularındandır. Batı-Doğu karşıtlığı, çağdaş-gelenek çatışması, özgünlük, yerellik,

58 İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul, Hil Yay., 1995.

hakikat kavramları bağlamında ise, bahsedilen kopuşun izleri Türk Edebiyatı'nda güncelliğini korumaktadır.[59]

Sevim Burak oyunlarının ortak zamanı hem dünya tarihi hem Osmanlı-Türkiye tarihi açısından kilometre taşı sayılabilecek böylesi bir döneme referans ederler. Oyunlarda ve genel olarak yazarın tüm metinlerinde bahsedilen zamanın izleri belli başlı tematik izlekler altında toplanabilir. Göç, sürgün veya "yer değiştirme/yerinden edilme" bu tematik izleklerin başında gelir. Bu olguların deneyimlenmesiyle ilişkili diğer bir tematik izlek, "Borç'tur. Borç, "unutma/hatırlama" izlekleriyle yakından ilişkilidir. Tekrar eden ve bahsi geçen dönemin tarihsel izlerinin kurmacanın perspektifinden okunabileceği bir diğer tematik izlek ise asimilasyon olgusunun deneyimlenme biçimine ilişkindir. Sevim Burak oyunlarındaki isim-kimlik değişimi, gizlenme ve/veya kılık değiştirme izleklerini "çift-kimliklik" olarak adlandırmak mümkündür. Çift-kimlilik aynı zamanda İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçişteki egemen iktidarın değişimi, yarattığı belirsizlik, tedirginlik ve kopan mirasın hayaletleşen bağıyla da doğrudan ilintilidir. Bu izlekleri takip edebilmek için sürgün olgusu, "Vay'lar" ve "Borç, unutma-hatırlama" olayları üzerinden, asimilasyon olgusu ise "çift-kimliklik" olayı üzerinden ele alınabilir.

2.1. Göç, Sürgün

2.1.1. Göçler: Vay

Göç, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren süregiden bir olgudur. Konar göçer toplumlardan yerleşik hayata geçişle birlikte göç olgusunun niteliği, yoğunluğu ve nedenleri değişiklik gösterse de "hayatta kalma" itkisiyle ilişkisi değişmemiş görünür. Göç olgusuna ilişkin kapsamlı bir çalışma olan Göç Konferansı 2017 Seçilmiş Bildirileri'nde olgu şöyle tanımlanmıştır:

> Göç, kişi ya da toplulukların kendi istekleri veya zorlayıcı farklı türden etmenlerle yaşamını sürdürmek veya yaşamını korumak, daha iyi koşullar elde etmek ve yerleşmek amacıyla yakın ya da uzak bir coğrafyadan başka bir coğrafyaya taşınma ve yolculuk yapma eylemidir…[60]

59 Orhan Pamuk'un "Babamın Bavulu" adıyla yayınlanan Nobel konuşması tartışma bağlamında güncel bir örnek teşkil eder. Bkz. "Orhan Pamuk: Babamın Bavulu", **The Nobel Foundation**, 2006, (çevrimiçi) https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/pamuk-lecture_tu.pdf adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

60 Ali Tilbe, "'Göç Kültürü ve Çatışma Modeli ' Bağlamında Mathias Enard'ın Hırsızlar Sokağı" **Göç Konferansı 2017 Seçilmiş Bildiriler**, Yay. Haz.: Ali Tilbe, Sonel Bosnalı, vd., 2017, Transnational Press London, 2017, s. 17

Göç olgusunun kaynağında yer alan toplumsal çatışmalar, doğal ve/veya çevresel yıkımlar veya azınlık grubu üyelerinin anadilini, kültürel ve dinsel pratiklerini koruma kaygıları gibi zorlayıcı etmenler, temel insani yaşam haklarını tehdit eder niteliktedir. Bu yönüyle göç, en basit anlamıyla bir "güvenlik" sorunu olarak güvensiz ortamdan güvenli ortama doğru yönelen nüfus hareketi olarak tanımlanabilir. [61]

Yukarıda değinildiği gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nun, Avrupa'da süregiden ulus-devlet hareketlenmesinin etkisiyle giriştiği bir dizi savaş, eskiden Osmanlı toprakları sayılan Batıda Rumeli ve kuzeyde Kafkas bölgesinden yoğun göç dalgaları yaşanmasına neden olmuştur. Ardından gelen 1. Dünya Savaşı'nı Osmanlı İmparatorluğu'na karşı siyasi rejim değişikliği anlamında hem içerde hem de işgal güçlerine karşı "dışarı"ya karşı verilen Kurtuluş Savaşı takip etmiştir. Savaşların gölgesinde süregiden göç hareketi bu defa ulus-devlet hükümleri, yenilenen sınırlar kapsamında (mübadele) da devam etmiştir.

Sevim Burak metinlerinde göç hem imgesel hem tarihsel nitelikleriyle tekrar eden izleklerin başında yer alır. Yazarın **Afrika Dansı** kitabının "On Altıncı Vay" hikâyesi bütünüyle göç olgusuna dayanır. Hikâye vapur, deniz ve dalga anlamına gelen "vay" imgeleriyle, göç olgusuna dair tedirginliği, güvensizliği, belirsizliği ve göç-dalga metanomisiyle sürekliliğini şiirsel bir jestle duyumsatır:

Bir dalga geliyor ve bizi almak istiyor/Vaporun baş tarafına saldırıyor/BU DALGANIN ADI GEMİCİ DİLİYLE (VAY!)

İNSANI ÖLÜME GÖTÜRÜRMÜŞ

İşte birinci dalga geçti/İŞTE BİRİNCİ VAY GEÇTİ
Bundan sonra: İKİNCİ VAY GELİYOR... VAY VAY!..
İKİNCİ VAY'I GEÇİYORUZ
Ardından : ÜÇÜNCÜ VAY GELİYOR

LİZA ile birbirimize sarılıyoruz/Büyükbabam geliyor/herkes filikalara/filikalarda toplanıyoruz (belki Büyükbabamın sevdiği kıyıda köşede kalmışlardan bir iki insan daha vardır) Bilal/Tayyar/Haydar beyler/Öjeni/Faik Paşa/Azize/Madam Sultana/ÜÇÜNCÜ VAY GEÇTİ (Bunlar eski VAY'LAR) ben söyledim sana bu vapora binmeyelim/ille oğlan bisikletini alacağım diye tut-

Şekil 2.2: Sevim Burak, "On Altıncı Vay", **Afrika Dansı**, s. 62-63

61 İrfan Atalay, "Bir Göç Tarihinin Romanlaştırılması ya da Tarihsel Göç Romanı: Önce Annelerini Vur" **Göç Konferansı 2017 Seçilmiş Bildiriler**, s. 246

Göçün ve ona kaynaklık eden felaketlerin söze gelmeyen, anlatılamayan, aktarılamayan deneyimine dair duyumsamayı Burak, dalga anlamındaki "vay" ile hayıflanma, inleme, yakınma anlamındaki "vay" arasındaki ses oyunuyla yapar.

> Çiçek, veba, dizanteri aşıları uygulanan göçmenlerden hastalar ve çocuklar, kamaralara yerleştirilmeye çalışıldı. Yolcuların çoğunluğu güvertelerde, koridorlarda, ambarlarda taşındı, hayvanlarının yanında yolculuk yapmak zorunda kalanlar oldu. Göçmen taşımada en korkulan, bulaşıcı hastalıkların kol gezdiği dönemde, veba salgını riski oldu.[62]

Vay'lar bu bakımdan, her iki anlamıyla da göçmenler üzerindeki hayati etkiyi dışa vurur niteliktedir.

"On Altıncı Vay" hikayesinde adı geçen GÜLCEMAL adlı vapur Türkiye-Yunanistan nüfus mübadelesi sırasında Türkiye'ye gelecek mübadilleri Selanik'ten İstanbul ve İzmir limanlarına getirmekle görevli vapur olması bakımından göç ve sürgün olgusuna dair tarihsel bir referans verir.

> Biliyor ki vaporda LİZA Anneannem ile ben varız!
> LİZA (Anneannem) onun yanına gitmekte çok geç kaldı ve dünya işlerine fazlaca daldı denizci Büyükbabam (demir ve çelikten gövdesi sağlam tahtadan teknesi direkleri maundan 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 istiyor

Şekil 2.3: Sevim Burak, "On Altıncı Vay, **Afrika Dansı**, s. 56

"Sedef Kakmalı Ev" hikayesi ve **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyunun kahramanları farklı zamanlardan, ortak bir göç güzergahından taşınıp aynı mahallede, aynı evde yan yana getirilmiştir:

> GELDİLER…
> Çok yorgundular
> Sokağın başına dizildiler.
> Sekiz on kişi vardılar
> Bunların ardından kadınlar göründü.

62 Adnan Güllü, "Mübadelenin Hüzün Yüklü Gemileri", (çevrimiçi) https://www.mavididim.com.tr/mubadelenin-huzun-yuklu-gemileri adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alındı.

> Çok yavaş yürüyorlardı, yan yana sıralanmaları uzun sürdü bu yüzden
> Ayakları çıplaktı.
> Erkeklerin önüne çömeldiler
> Birden elleri kolları kımıldamaz oldu.
> Kadının birinin kucağında ZİYA BEY'in küçüklük fotoğrafına tıpkı tıpkısına benzeyen bir çocuk vardı.[63]

Kim olduklarını ve nereden geldiklerini bilmediğimiz, ayakları çıplak kadın, erkek ve çocuktan oluşan bu kalabalığın uzun bir göç yolundan geldikleri çıkarımında bulunulabilir. Ziya Bey'in çocukluk fotoğrafıyla kurulan benzerlik, kalabalığın Ziya Bey'in atalarına ve/veya kökenine dair ipucu verir niteliktedir. **Sahibinin Sesi** oyununda da benzer bir şekilde Ziya Bey'in kökeni Menlik'e bağlanır. Nurperi'nin ise Ziya Bey'in yanına besleme olarak geldiği, Yanya diliyle karışık Türkçe konuştuğunu biliriz. **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyununun Melek Hanım'ı da Menlik'ten alınıp Ziya Bey'e hizmetçi olarak verilmiştir.

> MELEK: […] Benim adım Melek, 13 yaşındayım, Ziya Bey'in hizmetçisiyim, beni herkes tanır… Beni Menlik şehrinden aldılar, İstanbul'a Kuzguncuk Tepesi'ne evlatlık getirdiler… (*Durur.)* Ziya Bey'e verdiler… Saçlarımı kestiler…[64]
>
> […]
>
> MELEK: Gelemem, Ziya Bey'i bekliyorum… Beni bu eve getirdiler… Şu gördüğün sakallı ihtiyar Ziya Bey… Bu ev de Ziya Bey'in evi.. 'Ziya Bey yüz yıl yaşayacak, ölünce de bu ev sana kalacak, Ziya Bey seni nikahına alacak, sen Ziya Bey'e bakacaksın,' dediler… Ben Ziya Bey'in bakıcısıyım.. Bu evden ayrılamam…[65]

Hikaye ve oyunda adı geçen Menlik (Bulgaristan), Yanya (Yunanistan), Selanik (Yunanistan) şehirlerinin ortak özellikleri Osmanlı İmparatorluğu döneminde Rumeli toprakları olarak anılan bölgede olmalarıdır. Ziya Bey ile Melek/Nurperi'nin kökenleri bu anlamda ortak topraklara dayandırılmıştır. **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyununda da ölümle yaşam arasında, bir diğer deyişle arafta bırakılmış Ziya Bey'in kökenine ilişkin de benzer bir çağrışım alanı açılmaktadır. Ölümüne yakın Ziya Bey, doğduğu Menlik şehrine geri dönmek ister.

> MELEK: (…) 'Doğduğum yerleri görmek istiyorum, beni Menlik'e götür' dedi… 'Burası Menlik, bak, işte Menlik'teyiz… Bu ev senin doğduğun ev, ben de senin

63 Sevim Burak, **Yanık Saraylar**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2004, , s. 7

64 Sevim Burak, **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, Yapı Kredi Yay., 2006, s. 64

65 Sevim Burak, **a.e.,** s. 64-65

annenim' dedim… İşte o zaman yüzünü bir görecektiniz Ziya Bey'in… nasıl çocuklaştı, nasıl sevindi…[66]

Sahibinin Sesi oyununda Bilal'in geçmişten kalan bir hesaba gönderme yaptığı, "Yugoslavya'daki mallar meselesi" bahsinde de Bilal'in/atalarının göçüp geldiği topraklara dair benzer bir ima sezilir.[67]

BİLAL: […] Hmmm... Evet.... Evet... Tasviri Efkar geçenlerde yazdı; Yugoslavya'da mallar meselesi... Bugünlerde Yugoslavlarla aramızda anlaşma imza edilecek, oradaki malımızı ve mülkümüzü alacağız.[68]

Bilal'in Plevne kahramanı babası Faik Paşa'nın kökeni, geçmişte Osmanlı İmparatorluğu'na ait olan, Birinci Dünya Savaşı sonrası bağımsız Sırp-Hırvat Prensliği, daha sonra Yugoslavya olacak topraklara dayanmaktadır. Oyunun akışında ufak bir detay olarak geçen "babanın vasiyeti" de Burak'ın metinlerindeki kimlik değiştirme, yer değiştirme, gizlenme/asimilasyon, göç ve sürgün izlekleri bağlamında okunabilir:

AZİZE (*ağlayarak diretir)* : Babanız üç gün beni yatağımda bırakın, üç gün sora kaldırın derlerdi.
BİLAL (*öfkeyle)* : Gene mi o lakırdı?
AZİZE (*ayaklarına kapanır):* Verin elinizi ayağınızı öpeyim, verin öpeyim ama bırakın üç gün evde kalsın, babanızın dediği olsun, en korktuğu ölmeden gömülmekti... Üç gün beni evimde, yatağımda bırakın, diye bana vasiyet etmişti.[69]

Babanın vasiyetinin, Ortadoks Hıristiyan inanışının İsa'nın gömülüşünden üç gün sonra dirilişine atıfta bulunan "cenazenin üç gün bekletilmesi" geleneğiyle benzerliği dikkat çekicidir. Bu yanıyla imparatorluk döneminde savaş kahramanı Faik Paşa'nın asimile olmuş bir azınlık mensubu olduğu söylenebilir. Oğlu Bilal ise imparatorluktan cumhuriyete geçişin kabul görür seçkin "asilzadeliğinden", yeni dönemde değeri düşmüş âtıl züppesine, hatta bir "düşman"a dönüşümüyle çifte asimilasyon geçirmiştir. Bilal, geçmişin/kökeninin tüm mirasıyla birlikte yok olmaktan kimlik değiştirip dönemin kabul görür imgesine – kahraman/şehit - dönüşerek kurtulmaya

66 Sevim Burak, **a.e**., s. 59

67 Rumeli (Osmanlı Türkçesi: ايلى روم Rum-İli, Bulgarca: Румелия, Rumeliya Yunanca: Ρούμελη, Roúmeli), Osmanlı İmparatorluğu döneminde 15. yüzyıldan itibaren Balkanlar'ın güneyine verilen addır. Aslı Rum İli olan coğrafik terim zamanla Rum Eli olarak dile otursa da 19. asra kadar evrakta Rum İli olarak yazımı devam etmiştir. Rumeli, sözündeki "Rum" kelimesi 'Doğu Roma İmparatorluğu sınırları içinde olan toprak, halklar' anlamıyla kelimenin yapısına katılmıştır. Kuzey Bulgaristan, Batı Arnavutluk ve Mora Yarımadası tarafındaki Güney Arnavutluk'u, veya diğer bir ifadeyle içerisinde İstanbul ve Selânik, Trakya ve Makedonya'nın dâhil olduğu bölgeleri ifade eder."(çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Rumeli adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

68 Sevim Burak, **Sahibinin Sesi**, İstanbul, Adam Yayınları, 1982s. 25-26

69 Sevim Burak, **Sahibinin Sesi,** s.45

çalışacaktır. İleride ayrı bir başlık altında inceleneceği için burada kısaca değinilen kimlik değiştirme, gizlenme/saklanma olguları bu yanıyla göç olgusundan da bağımsız düşünülememektedir.

Sahibinin Sesi'nde bir ömür Faik Bey'e refakat etmiş Azize hala, Faik Paşa'nın ölümünden sonra oğlu Bilal tarafından apar topar Darülaceze'ye yerleştirilirken akrabalarının yanına, memleketi Köstence'ye (Romanya) dönmek ister:

> AZİZE: İstemem... İstemem... Öyle yabancı yerlere gitmek istemem... Beni sokak ortasında bıraksanız daha iyi... Ölsem daha iyi... (...) Ben kendi başıma nereye olsa giderim... Bindirsinler beni burdan bir vapura, doğru Köstence'ye giderim... Geç giderim, olsun giderim... Orada akrabalarıma giderim onlar beni sever, onlar beni alır. Beni kim olsa ister, bırakın yolun ortasına beni, bırakın burda beni…[70]

Sahibinin Sesi oyununda göçe dair izler, Balkan Savaşları, Kırım Savaşı sonrası ve mübadele dönemi sırasındaki göç dalgalarının yanı sıra daha yakın tarihe ilişkin imalarda da yakalanabilir. Çoğunlukla azınlıklardan oluşan mahallenin erken ve orta dönem cumhuriyetin değişen değerleriyle hem Bilal'in gözünde (geçmiş mirasının izini açık etmesi bağlamında) hem de kimliğini "ödünç aldığı" Muzaffer Seza ile simgelenen ulus-devlet inşasındaki devlet için tehdit unsuru olarak düşmana dönüşmeleri, 1955 yılında yaşanan "Ermeni Olayları" ve Varlık Vergisi sonrasındaki göç hareketini imler niteliktedir:

> BİLAL'İN SESİ: Mahallede, hissedilir ölçüde bir hareket başlamış, ilk olarak karşımızdaki taş basamaklı evde oturan, 'makineci' cinsinden Filip Efendi'nin çıktığı eve tam bir saat sonra şüpheli bir şahıs taşınmış ve bizim evi gözetlemeye başlamıştır. Bizim evin perdeleri indirilmiş ve birkaç gün evden dışarıya çıkılmamıştır. Mahallede göç durmamış, taş basamaklı evin yanındaki evde oturan "kasap" cinsinden Nahum Efendi, karısı ve çocukları meçhul bir istikamete doğru göç etmişlerdir. [...][71]

Mahalledeki göç, taşınma hareketliliği ile Bilal'in kendine yönelik olduğunu düşündüğü "tertip" ve şüphesinin yoğunluğu oyunda paralel ilerler. Uzaktan, belli belirsiz duyulan şüphenin babanın (vasinin) ölümünden sonra giderek yakınlaşması da Osmanlı-Türkiye Cumhuriyeti geçişindeki hâkim erkin el değiştirmesi olarak okunabilir.

70 Sevim Burak, **a.e**., s. 49

71 Sevim Burak, **Sahibinin Sesi**, s.55

Her iki oyunda ve/veya hikayedeki erkek oyun kişileri (Ziya Bey, Bilal) paşazade, savaş kahramanı iken kadınlar yetim ve beslemedir. Ortak topraklardan, belki aynı göç yolundan ilerlemiş iki ayrı cins aynı evde efendi-köle ayrımıyla yeniden buluşur. Sevim Burak'ın metinlerinin ana tarihsel eksenini kuran imparatorluktan ulus-devlete geçiş izleği düşünüldüğünde erkeklerin iki dönemin hâkim askeri-siyasi iktidar yapılanmasına uygun olarak asimile oldukları, kadınlarınsa el değiştiren iktidar yapılanmasında isimlerinin değiştiği, ancak konumlarının değişmediği söylenebilir.

Tarihte kayda geçen isimler, halen varlığını sürdüren gerçek mekanlar, tarihi olaylar farklı öykü ve oyunlarda tekrar eden oyun kişileri üzerinden farklı tarihsel arka planlara açılırlar. "Sedef Kakmalı Ev" hikayesinin Kırım Savaşı kahramanı; Haydar, Tayyar Bey'lerin "efendi ağabey"leri, **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyununda ağabey değil, en küçük kardeştir.

> GELDİLER…
> Kırım meydan savaşı kahramanlarıydı;
> Başları kalpaklı iki kişi geride durdu
> Üç kişi gelip karyolanın önüne dizildiler
> Kardeştiler.
>
> […]
>
> Efendi Ağabey' dedi uzun boylusu,
> Efendi Ağabeyimiz' dediler hep,
> 'Aziz büyüğümüz'
> 'Velinimetimiz'
>
> […]
>
> Ayakta duranlar resme benzemeye başladılar gittikçe.
> Yaş sırasına göre dizilmişlerdi.
> Resmin kenarında SÜLEYMAN ŞEFİK PAŞA duruyordu.[72]

Ziya Bey ve kardeşlerin görevleri, yaşları değiştirilerek oyuna geçirilirken Nurperi Melek'e dönüşür. Nurperi yasal varis değilken Melek Ziya Bey'le evlenip soyadını almıştır. Soyadı Kanunu ise 1935'te yürürlüğe girmiştir.

Şiirsel üslupla hikâye anlatısının arasına giren zamansal geçişler hem birbirleri arasında hem kendi içlerinde anakronik olarak verilmiştir. Kırım Savaşı 1853-56 yılları arasında gerçekleşmişken metinde adı geçen Süleyman Şefik Paşa

72 Sevim Burak, **Yanık Saraylar**, s, 8-9

daha geç bir döneme, Kurtuluş Savaşı'na ait tarihsel bir aktördür. Anakronik yaklaşım yalnızca metinlerarası değil, aynı metin içinde de sıklıkla kullanılır. Hikâyede Kırım Meydan Savaşı kahramanı olarak anılan Ziya Bey, Nurperi'nin bir tek güne sıkışmış geçmiş anısında Bağlarbaşı-Kısıklı tramvayını beklerken tarif edilir. Aynı metin içinde dahi Ziya Bey, farklı tarihsel dönemlerin izlerini taşır. Bahsi geçen tramvay hattının açılışı 1928 yılında yapılmıştır. Bir başka anakronizm örneği adı geçen kahramanlara ait eşyalar arasında sıralanan kalpak üzerinden verilebilir. Kalpak İkinci Meşrutiyet (1908) sonrasında kullanılmaya başlanmıştır.

Birbirinin üzerine giydirilmiş, izleri silikleşmiş melez kimliklerin birleşiminden/yok oluşundan akıbeti belirsiz bir "gelecek" doğar: Müslüman/Ortodoks Hıristiyan, paşazade/asker soylu baba ile yersiz-yurtsuz Yahudi/Türk annenin dilsiz/raşitik oğlu... Bir dönemin güç, iktidar, mevkii sahibi varsıllarıyla (efendiler); alt sınıfın hizmetkarları aynı sonda buluşur. Osmanlı dönemi köşklerinin "eski sahipleri" ile yoksul azınlık mahallelerindeki evlerin "eski sahipleri" göç, sürgün ve ölüm'de birleşir.

Sevim Burak **Mach I'dan Mektuplar**'da yazarken bir tür "eskitmeye" (geçmişe taşıma) ihtiyaç duyduğundan söz eder. Yazarın bu ihtiyacı, Nichanian'ın *Felaket* gösteriminin mümkün olabilmesi için anlatının felaket öncesi, henüz dil bütünlüğünün bozulmadığı bir zamandan, şimdiye doğru yeniden inşa edilmesi düşüncesiyle paralellik gösterir. Anlatının geçmişten şimdi'ye doğru açılması, bir yanıyla şimdi'nin unsurlarını da geçmişe doğru hareket ettirilmesiyle birbirinin içine geçirilmesi olarak nitelendirilebilecek, yazarın tabiriyle "eskitme" hareketi, Burak'ın yazım tekniklerinden biri olarak estetik jestini oluşturan unsurlardan biridir. Yukarıda göç teması kapsamında örnekleri verilen tarihsel ve imgesel referansların uzak ve yakın tarihsel dönemleri anakronik olarak bir araya getiren bu jest, *felaket* gösterimini mümkün kılmaktadır.

2.1.2. Sürgün: Borç, Unutma-Hatırlama

Jean Amery, Nazi imha kampları deneyimlerini agnostik bir entelektüel olarak yorumladığı **Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri**'nde Yahudi Olma'nın ne'liğini tartışmaya açar. Yahudi bir babanın, annesi tarafından Katolik geleneklere göre yetiştirilmiş agnostik oğlu olarak Nurenberg yasaları uyarınca Yahudi "olmuştur". Yahudiliğe ilişkin ne etnik ne

sembolik ne kültürel ne de ritüelistik bir bağı vardır. Ancak Amery Yahudi ilan edilmiş ve "tahayyül edilemez" imha kamplarındaki biricik öznel deneyimiyle Yahudi "olmuştur". Olageldiği kişi olarak varlığı yok sayılan Amery, Yahudi kimliğiyle Nazi imha iradesi tarafından yok edilmek üzere "Yahudileştirilmiştir." "Ama eğer toplum bizim eskiden olduğumuz şey olduğumuzu inkâr ederse, o zaman hiç olmamışızdır."[73] diyen Amery'nin bu anlamda çifte yok oluşa maruz bırakıldığı söylenebilir.

Sevim Burak'ın metinlerindeki isim/kimlik değişimlerine benzer şekilde Hans Mayer'den Fransız tınılı Jean Amery'e geçişinde Amery çifte sürgüne uğrar. Evin, yurdun, dilin aidiyetinden sürüldüğü gibi geri dönülemez biçimde Yahudi oluşuyla kendine özgü öznel varoluşundan bir cemaat ortaklığına sürgün edilir. Mültecinin, göçmenin, sürgünün, yasadan kovulmuşun yerinden edilmesi de benzer bir çifte kaybı içinde barındırır. Ev, yurt, dil, gelenek gibi aidiyetlerinin kaybıyla ilk sürgünü, gittiği yerde yabancı olarak yasaya (vatana, millete, cemaate) dahil edilmeyişiyle ikincisini yaşar. İsmin, dilin değişimi kişinin yalnızca geçmişe ait varoluşunun izini, hafızasını silmez; aynı zamanda geleceğe dair anlatı olanağının, "öyküleme vaadi"nin de elinden alınmasına neden olur.

Göç Konferansları 2017 Seçilmiş Bildiriler yayınının Yıldız Aydın ve Özlem Agvan tarafından kaleme alınmış "Ebedi Göçer: Medea"[74] metninde Medea'nın yaşadığı çifte sürgünden bahsedilir. Medea, baba toprağına ihanet etmiş böylelikle baba topraklarından sürülmüş, aynı zamanda gittiği topraklarda yurttaş sayılmayarak ikinci kez sürgüne yollanmıştır. Medea gittiği yerde yabancı [xenos] ve büyücüdür. Kendi topraklarına ihanet etmesi dolayısıyla hem kendi toprakları için hem de bir yabancı olarak gittiği topraklar için bir tehlike, tehdittir. Sevim Burak'ın "Ah Ya Rab Yehova" hikâyesinde geçen aşağıdaki bölüm benzer bir izlek taşır:

> İsrail yerinden kalktı ve dedi – Böyle bize ne yaptın? Sana RAB'BİN "Bilme" dediğini bildin, hayatının zahmet ve eziyetini çoğalttın, günlerini saatlerini azalttın. Günah kapında pusuda olacak. Ey kardeşim, seni nasıl kurtarayım? O adam seninle yattı, fakat senin kocan değildir. Bir çocuk doğurdun, o çocuk senin değildir, sana "Anam" diyemeyecek, ismini tanımayacak, bu toprak üstünde gizli kalacak, yeryüzünde serseri ve kaçak olacaktır. Şimdi ben ne yapayım? Kız kardeşime bir fahişe gözü ile mi bakayım? Sen benim babamın kızısın, ben babamın oğluyum. Sen benim kız kardeşim, ben senin ağabeyinim. Bize niye yüz çevirdin? Anamı, atanı, kardeşlerini,

73 Jean Amery, **Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri**, çev. Cemal Ener, İstanbul, Metis Yay. 2015, s. 85.

74 Yıldız Aydın, Özlem Agvan, "Ebedi Göçer: Medea", **Göç Konferansı 2017 Seçilmiş Bildiriler**, Yay. Haz.: Ali Tilbe, Sonel Bosnalı, vd., Transnational Press London, 2017.

> evini, sandığını, tunç ve demir eşyayı, sana ait olanların hepsini niye bıraktın? Babamın evinden niçin çıktın?
> […] Dinle ağabeyim, kalk git, akrabalarımıza haber ver, beni almaya gelmesinler, söz ver ki, beni Yahudi Mezarlığı'na koymayacaksınız. Bana dokunmayacaksınız, beni burada bırakacaksınız ve İsrail Allahanati kız kardeşinin yüzünü ölü, ellerini de yanık gördü. Her şeyi ona göre yaptı. Onu ortada bırakıp gitti...[75]

Medea gibi Zembul Allahanati de bir "yabancı" ile evlenmiş, atalarına ve mirasına yüz çevirmiştir. Her ikisi de kendi yasalarınca suçlu, geldikleri yerin yasalarınca borçludur. Amery'nin kitabına verdiği başlık, **Suç ve Kefaretin Ötesinde**, imha iradesinin işleyişini anlamak için manidardır. Kefaret bir suça, günaha karşılık ödenen bedeldir. Amery'nin suçu atasının taşıdığı isim, karşılığında istenen bedel ise yaşamıdır. Zembul ise Rab tarafından yanarak cezalandırılacaktır. Yukarıda bahsedilen çifte sürgüne benzer bir biçimde, burada çifte borç söz konusudur. Zembul, ata mirasını terk etmesinin kefareti olarak yaşama; yabancısı olduğu yerde yaşamasına izin verilerek ölüme borçlanır. "Ah Ya Rab Yehova"da ağabeyi onu "ortalıkta" bırakarak kardeşinin cürmünü tahsil eder.

Nichanian, Osmanlı'nın tebaa halkı olarak Ermenilerin borcundan bahseder:

> Sözünü ettiğim borç, maddi bir borç değil, simgesel bir borçtur. İstatikçilerin kayıtlara işleyebileceği, devlet arşivlerinde belgelendirilebilecek bir borç değil. Hayatta kalanların deneyimi, İmparatorluğun tebaa-üyelerinin simgesel borcunu kayda geçirebilecek tek arşivdir. [...] Elbette bu tür bir arşiv yalnızca edebiyat biçiminde ifşa edilebilir. [...] Tebaa-halkın sonsuz borcunu kendi bünyesine kaydedebilen; kesintisiz ve sürekli olarak, son kıyamet gününe kadar ödediği sonsuz borcu kaydedebilen tek alan edebiyattır.[76]

Nichanian, 1908'de Meşrutiyet'in ilanını Ermenilerin kardeşlik bayramı olarak coşkuyla karşıladıklarından bahseder. Bahsedilen dönemin azınlık cemaati için önemi tebaalıktan yurttaşlığa geçiş pratiğinde kendini gösterir. Nichanian, Ermeni tebaanın kendilerini felakete sürükleyecek siyasi yapılanma olan İttihat ve Terakki hareketini, başlangıçta umut ve coşkuyla desteklediklerini söyler. "Sedef Kakmalı Ev" hikayesinde Nurperi'nin tek bir güne ait anısı böylesi bir umut ve özgürlük coşkusunu çağrıştırır:

> GELDİLER…
> Sekiz on kişiydiler,

75 Sevim Burak, **Yanık Saraylar**, s. 60-61

76 Nichanian, **a.g.e**., s. 178

Ellerinde ağız armonikaları vardı.
Hepsi gençti,
Nurperi Hanım yiyecek sepetini açtı.
Çok keyifliydi;
Sepetin en dibinden binlik rakı çıkardı.
Ağaçlar aralandı.
Bir o kadar genç daha çıktı
İki sıra aydınlık yüz gördü, Nurperi Hanım.
Geride bir yerde Ziya Bey **BAĞLARBAŞI-KISIKLI** tramvayı-
Nı bekliyordu.
BAĞLARBAŞI-KISIKLI tramvayı geldi;
İçinden Madam Nıvart'la Hayko Efendi çıktılar.
Kan ter içindeydiler.
Hayko Efendi'nin ensesinde ıslak bir mendil vardı.
'Kilise korosundan geliyoruz.' Dediler.
Armonika yer yer kopuk **TUNA DALGALARI** valsini çalmaya
Başladı.
Ziya Bey Nurperi Hanım'ın önünde eğildi. Tek **bonjurlu** adam oydu.
Çabucak sarhoş olmuştu Nurperi Hanım.
Topuklarıyla karınca yuvalarına basa basa döndü.
Madam Nıvart "Danube bleu, Danube bleu" diye çığlık atı-
yordu.
"Bis, bis!" diye el çırptı, yirmi kişi.
Ziya Bey, Nurperi Hanım'ın kulağına eğilip 'Bonjurumu tavanarasına kaldır' dedi.[77]

Tarihin farklı dönemlerine ait imgeler bir kutlama, buluşma anısında toplanmıştır. 1853 Kırım Savaşı'ndan 1923 Cumhuriyet'in ilanına kadar olan süreçte "yurttaşlık" konusu azınlık halkın temel siyasi gündemini oluşturmuş ancak yukarıda çok kısa bir özeti sunulan tarihsel akışa bakıldığında umulan olmamış, azınlık cemaat için, özellikle Ermeni Halkı için felaketle sonuçlanmıştır. Hikayedeki kutlama sahnesi hatırlanacak olursa, Ziya Bey'in "Bonjurumu tavanarasına kaldır" sözü azınlık halka taahhüt edilen hak ve özgürlüklerin her defasında rafa kaldırılmasının metaforu gibidir. Hikâyenin finali yukarıda bahsedilen tarihsel bağlamla birlikte okunduğunda, rafa kaldırılan "eşitlik, özgürlük, kardeşlik" türküsünden sonra gelen baskı, zulüm ve felakete giden sonun yanı sıra eski iktidardan yeni iktidara geçişte mirastan mahrum yetimin, kadının yok'laşmasının da metaforu olarak yorumlanabilir.

GELDİLER…
Yorgun gözkapaklı devekuşuydu Nurperi Hanım,
Saçlarını oturup kendi kendine alagarson kesmişti,
Biraz utanıyordu.
Gelenler çok kızgındılar,
Göğüsleri körük gibi inip çıkıyordu,
Sekiz on kişi kadardılar
Durup, saçları kesik devekuşuna bakmaya başladılar;
Nurperi Hanım ayağındaki terliklerinin ucuna kaçtı,

77 Sevim Burak, **Yanık Saraylar**, s.11

Susup önüne baktı.[78]

İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar oyununda Ziya Bey'in kesin olmayan ölümüyle Melek sonraki alacaklısını ve belki de sonraki ismini korkuyla bekler. Öyküdeki Nurperi Hanım, oyunda Melek, geçmişin silik anılarının, acısının iliştiği şimdi'de, şimdinin muğlaklığında, çıplak mevcudiyet olarak asılı kalır, ezeli bir sürgün olarak... Oyun ve hikâyede bir güne ait anı (Kuşdili Çayırı), hayal mi, rüya mı olduğu belirsiz bir gerçeklikte tekrar eder. Bahsi geçen anı Melek'in, "Kendi insanları" ve Bonjorlu centilmen Ziya Bey'le dans ettiği bir kutlama sahnesidir. Geçmişten bir anı, Ziya Bey'in yokluğunda geleceğe dair bir hayal olarak yeniden canlanır. İkisine dair sahnelerde Melek hem bir meleği hem de kanatlı bir hayvanı andırır. Hayvan bir yanıyla hay köküyle canlı olmaya dair iken, aynı zamanda dile ve isme sahip olmayışıyla insan-olmayandır. İnsan ve insan olmayan farkı yalnızca ontolojik bir fark olmayıp aynı zamanda katliamları, kıyımları, soykırımları ivmelendiren simgesel bir farktır. Bir insan grubunun diğeri üzerinde yaşamını bahşetme ve yok etme hakkını elinde bulundurması üzerine kuruludur.

Nichanian tahakküm sisteminin sona ermesinin kutlamasını; borcun silinmesinin, soyun, dilin, varlığın silinmesiyle eşleştirerek Ermenilerin kendi kıyımının kutlanması olarak yorumlar. Nichanian, II. Meşrutiyet'in ilanından yalnızca yedi yıl sonra gelen Tecrih için "Felaket, tahakküm sisteminin kıyamet günüdür."[79] der. Nichanian'a göre, Ermeniler bir etni olarak özgürleşmiş ancak tam da aynı sebeple katledilmişlerdir. Nichanian ayrıca, imparatorluğun ulus-devletin aksine kurbana dayalı simgesel borcunu kan borcuna çevirerek tahsil ettiğini öne sürer. Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte, Osmanlı mirası reddedilirken bünyesinde taşıdığı halkları bir dil çatısı altında eşitleme girişiminde tebaa-halkın bahsedilen simgesel borcunun silinmediği, yalnızca form değiştirdiği ileri sürülebilir.

Sahibinin Sesi oyununda ise bu form değişikliği faille kurbanın birleşmesi, eşitlenmesi şeklinde tezahür eder. Bilal bir zamanların zafer meşalesini ve nişanını taşıyanların varisi, "tarihin galibiyken" ve bu haliyle evindeki hayaletsi, dilsiz, çift isimli insan-şey varlığın faili iken, ulus devlet kurgusunda kurbana dönüşerek, insan-şeyleşerek cariyesiyle eşitlenir. Denklik, esasen daha öncelere, ataların

78 Sevim Burak, **a.e,** s.. 14

79 Nichanian, **a.g.e.,** s. 190

göçüne/sürgününe, sonradan yurt edinilmiş, kahramanca savaşılmış bu topraklara adım attıkları zamana, geldikleri "yer"e dayanır. Asimilasyona uğramış erkeğin unuttuğu bu ortak "köken" yalnızca "mal-meselesinde" açığa çıkarken, diğerinin yamuk Türkçesine sızıntı olarak dışa vurur. Bu anlamda ikisi de xenos'tur [yabancı]. Biri asimile olup ev sahipliğine hak kazanmış, diğeri hizmetkarlığa/düşmanlığa yerleşmiştir. İkisi de aynı topraklardan (Rumeli) farklı zamanlarda kopup getirilmiş, aynı çatıya birer yabancı ve neredeyse düşman olarak yerleştirilmiştir.

Barbara Cassin **Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir** kitabında melezlenmenin barışın koşulu olduğunu ileri sürer:

> Arzu edilen ve mutlu bir melezlenmeyle sonlanır sürgün; yerleşme-kuruluş […] Melezlenme barışın bir hatta tek koşuludur; iyi bir yetiştirici gibi ırkı yeniler ve aileler kurarız. O zaman dil kimliğin ölçütü haline gelir. Önce özel isimler, halkın ismi, yer isimleri, aidiyet belirten bütün isimlendirmeler…[80]

Evlilik bu yönüyle dışardan gelen Öteki ile vatan sahibi "yerliler" arasında bir melezlenme, Cassin'in düşüncesiyle bir çeşit barış akdidir. Sevim Burak oyunlarının/metinlerinin önemli tematik izleklerinden biri olan "evlilik" yasaya, yurda, dile, ev'e dahil edilmenin simgesel bir koşulu olarak karşımıza çıkar. **Sahibinin Sesi** oyununda paşa soylu asilzade Bilal, uzun yıllardır birlikte yaşadığı, kendi hizmetine koştuğu Yahudi cemaatine mensup Zembul ile evlenmeyi istemez. Sürgün Yahudi "ev"e ancak cariye/hizmetkar olarak kabul edilir. Bu anlamda, gelenek-modern çatışması bağlamında, oyun zamanının 1930'lu yıllar olduğu hatırlanacak olursa, imparatorluğun silinmeye çalışılan izleri Müslüman-azınlık evliliği hususunda henüz yürürlükte gibidir. Zembul ancak hamileliği (melezlenme), Bilal'in soyunu devam ettirme neticesinde yasaya dahil edilir. Tarihsel olarak "Sedef Kakmalı Ev" hikâyesinin geçtiği zamandan daha yakın bir döneme yerleştirilen **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyununda benzer bir şekilde Melek, Ziya Dağana ile evlenmeye hak kazanmış ancak bu defa miras hakkından mahrum bırakılmıştır. Hikâyedeki Nurperi Hanım'dan (henüz soyadı yasası çıkmamıştır) Melek Dağana'ya transferinde Melek'in yasaya dahil olma koşulunun bir Türk-Müslüman ismi alıp Hıristiyanlıktan (Rum kökenlidir) Müslümanlığa geçiş ile mümkün olduğu söylenebilir. Melek 25 yıl bekledikten sonra Ziya Bey'in nikahlı eşi, Melek Dağanalar

80 Barbara Cassin, **Nostalji: İnsan Ne zaman Evindedir**, çev. Seçil Kıvrak, İstanbul, Kolektif Kitap, 2017, s. 61

olabilmiş, Ziya Bey'in ölümüyle "ev" üzerinde hak iddia etmeyi beklerken mirastan mahrum bırakılmıştır.

Sevim Burak oyunlarında kadınların, azınlıkların miras hakkı yoktur. Mirastan mahrum edilmişlerdir. Bir ömür boyu hizmet ve bakım karşılığı, yıllardır yaşadıkları ancak yabancısı, misafiri oldukları Ev'den (yer) pay alabilmeyi umarlar. Ancak elleri boş kalır her seferinde. Ya ölmesi beklenen ölmez. Ya da ölümün ardından "öz evlatlar", miras hakkına sahip olanlar gelir ve "Ev"i parçalarına ayırıp götürürler. İçinde hiç yaşamadıkları "yer"i, içinde yıllarını bir yabancı olarak sürdürmüş "yabancı"dan koparıp alırlar.

> Nitekim, sonsuza dek mirasından mahrum bırakılmış olmanın taşıdığı anlam da budur. Bir ülkenin ya da bir manzaranın, kolektif bir yaşantının, belli bir kimliğin, bir aidiyetin elimizden alınmasının ne demek olduğunu hayal edebiliriz. Hayatta kalanların genellikle bu tür kayıpları takıntı haline getirdikleri de doğrudur. […] Hakikat odur ki, onların maruz kaldıkları kayıp, kaybı söyleyebilme kapasitesinin kendisidir.[81]

Böylelikle evlilik antlaşmasıyla simgelenen "barış" ya da başka bir tarifle ev'e kabul, yok oluştan – imgenin, belleğin, yasın, hatırlamanın imhasından, unutuştan geçerek mümkün olur. Nichanian barışmanın, kaybı yaşayanın yas tutma hakkının elinden alınması olduğunu söyler. Bu yönüyle de barış ya da Cassin'in tanımıyla "melezlenme" ancak unutmayla mümkün gözükmektedir.

Bu anlamda Sevim Burak oyunlarında çoğunlukla kadın karakterlerle temsil edilen azınlıklar, "çifte sürgün"e uğramaları gibi mirasta da "çifte mahrumiyet" yaşarlar. Göç ve/veya sürgünle yerinden edilmiş azınlıklar Burak'ın metinlerinde isim, kimlik, dil, din değiştirerek aidiyetlerine ait mirastan mahrum bırakıldıkları gibi, yasaya dahil edilseler dahi resmi mirastan mahrum edilirler. Bu durumun erken cumhuriyet döneminde kadının hukuksal konumuyla ilintili olduğu düşünülebilir. Babanın ve/veya kocanın mirasından eşi veya kız çocuğu değil, ancak erkek evladı hak iddia edebilir. Ancak "Sedef Kakmalı Ev" hikayesinde "ev"i parçalayıp götüren Ziya Bey'in kızlarıdır. Yasal çerçevede veya Burak'ın kurmaca evreninde nedeni ne olursa olsun bu durum kadının egemen iktidarın gözündeki "azınlık" olma halini ifade eder.

81 Nichanian**, a.g.e.,** s. 120

Çifte sürgün, mirastan çifte-mahrumiyet ve öncesinde değinilen göç izlekleri, Burak metinlerinin momentumunu oluşturan "çift-kimliklilik" olarak tanımlayabileceğimiz kimlik değiştirme, gizlenme/saklanma kavramlarından bağımsız düşünülemez. Bu nedenle "çift-kimliklilik" diğer kavramlarla bağlantısallığıyla birlikte ayrı bir başlık altında incelenecektir.

2.2. Asimilasyon: Çift-kimlik

Çift-kimliklilik Sevim Burak'ın oyunlarında "düşmanın"/egemenin kılığına, kimliğine girerek kendi kimliğini/mirasını gizleme ve/veya yok etme (asimile olma) şeklinde kendini gösterir. Varlığın kimlikte/kimlikle [identity] somutlanan kamusal yapısı bu çift/ikili yapısıyla varlığı kesintiye uğratır. Değişen kimlik görünümüyle üzerindeki kabuğa, kılıfa rağmen varlığın içinde gizil halde duran "öteki" kimlik bu ikili yapının yarattığı çatlaktan sızar. Kimliğin bu ikili yapısındaki hareketten (bastırma, çatışma) doğan sızıntı; bilinçaltının örtük, "yamultulmuş", "bozulmuş", değişen form ve imajlar yoluyla bilinçle dolaylı iletişim kuran rüya diline benzetilebilir. Bastırılan, rüya evreninde başka bir formda açığa çıkar. Gizlenen kimlikle görünen kimlik arasında da benzer bir hareket, iletişim ve ilişki olduğu söylenebilir. Freud'a göre rüya teorisinde olduğu gibi dil sürçmeleri de benzer ilkeyle çalışır. Topluma/yasaya kabulün şartı olarak gerçekleşen "gizlenme/saklanma"nın sonucunda "gizlenen/saklananın" kendini sızıntılardan, yarıklardan açığa vurduğu söylenebilir. Freud'un rüya teorisine ek olarak tekinsizlik kavramı da "bastırılanın açığa çıkması" bağlamında kimlik değişiminin diyalektik yapısıyla ilintilidir:

> Tekinsizlik kavramı, Freud'un 1919 tarihli bir bildirisinde korkunun kaynağı olarak gösterildiğinden bu yana, aşamalı bir gelişim içinde eleştirel dilin kavramlarından biri haline gelmiştir. Freud, bu bildirisinde, tanımını geliştirirken Schelling'den yararlanmıştır. "Unheimlich, sır olarak ya da örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şeydir." Freud, Schelling'in tanımını, kendi akıl yürütmesi ve terminolojisi içinde ele alarak "bastırılmış olanın geri dönüşü" formülü ile genişletmiş ya da özelleştirmiştir. Bu genişlemiş Freudyen formüldeki "geri dönüş"ün ima ettiği gibi, açığa çıkan şey tanıdıktır; mademki geri gelmiştir, öteden beri bilinmektedir; olağan şartlarda karşılaşıldığında herhangi bir ürküntü yaratması beklenmemektedir; ancak "bastırılmış olmasının" bir sonucu olarak yeniden ortaya çıktığında tuhaflaşmış, anlaşılmaz biçimde yabancılaşmıştır ve bu nedenle karşılaşıldığında kuşku, endişe

ve belirsizlik yaratmaktadır. Tekinsiz olan, muhakkak bir tekrar vurgusu taşır içinde.[82]

Birbirleriyle çatışmaları ve/veya bastırılmaları yoluyla diyalektik bir hareketle kimlikler arasında açılan yarık Burak'ın oyunlarının biçim ve içeriğini kuran "öz"ünün bir parçasıdır. Yahudilikten Müslümanlığa, Paşasoylu kahramanlıktan şehit asker kahramanlara, insandan arabaya, insandan meleğe, hayvana dönüşüm/metamorfoz Sevim Burak metinlerinin tekrar eden ana tematik jestidir.

Tekinsizlikteki yabancılık-tanıdıklık ilişkisine benzer biçimde çifte kimlik tanıdık ve yabancıyı kendi bünyesinde taşır. Dönemin değişen egemen değerlerine göre eskiden kabul gören kişi artık bir yabancıya dönüşür. Buna göre değiştirilen kimlikle yabancı, toplum tarafından kabul görene, tanıdık olana dönüştürülmüş olur. Böylelikle toplumsal düzlemde tanıdık olan güvenli alan içine dahil edilerek asimile edilir. Burak metinlerinde tekrar eden yer değiştirme; yabancının tanıdık, güvenli alanın içinde gizlenmesi şeklinde gerçekleşir. İsim, kimlik değişikliği örneğinde olduğu gibi, kişinin yeni ismi başkası için tanıdık bir form alırken kendi gerçekliğinin gizlenmesi ile kendisi bir yabancıya dönüşmüş olur: Varlığını tehdit eden şeye dönüşerek (Müslümanlık, milliyetçilik), kendini düşmanında muhafaza eder, düşmanında kendini yok eder.

Freud'un Tekinsizlik kavramı, tanıdık olanın yabancılaşması anlamında hayalet /hortlağı çağrıştırır. **Göç Konferansları 2017 Seçilmiş Bildiriler** yayınındaki "Anneyi Kusmak; Kristevacı İğrençlik Üzerinden Sevim Burak'ın 'İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar' Adlı Oyununda Göçün Dili" bildirisinde göç hareketinin muğlaklığında göçmen, mülteci veya sığınmacı hayalete benzetilir.[83] Nermin Saybaşılı'ya referansla Duygu Toksoy Çeber göçmenin hayaletleşmesini şöyle ifade eder:

> Göçmenin bir hayalete dönüşmesi onun bastırılmasından, görmezden gelinmesinden, toplumda bir parazit olarak anılmasından, ekonomik bir yük olarak düşünülmesinden ileri gelir. Böylece bir hayalet olarak göçmen, yaşam ile ölüm, varlık ile yokluk, beden ile ruh arasında "geçici bir kiplik" kazanır.[84]

Saybaşılı'nın "geçici bir kiplik" tanımı yerine "geçişkenlik" tanımı Burak'ın göç-sürgün-çift-kimliklilik kavramları bağlamında daha uygun gözükmektedir. Sevim

82 Beliz Güçbilmez, "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili", **Tiyatro Araştırma Dergisi**, Sayı: 16, s. 4-17, 2013, s. 4-5

83 Duygu Toksoy Çeber, "Anneyi Kusmak; Kristevacı İğrençlik Üzerinden Sevim Burak'ın "İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar" Adlı Oyununda Göçün Dili", **Göç Konferansı 2017 Seçilmiş Bildiriler**, Yay. Haz.: Ali Tilbe, Sonel Bosnalı, vd., Transnational Press London, 2017 s. 99

84 Nermin Saybaşılı, **Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketi**, BKM Kitap 2011, s. 62

Burak'ın oyunlarındaki "diyalektik imgeler" ve onların hareketinde, birbiriyle geçtikleri ilişkiyle birlikte düşünüldüğünde metinler, karakterler, kimlikler, diller, imgeler, ses, yazı, görüntü/resim sürekli olarak tam da göçmenin muğlak hareketliliğindeki gibi sürekli hareket halinde ve birbirleriyle geçişlidir. Bu anlamda hayaletin/hortlağın bir sessizlik (konuşamayanlar, göçüp gitmiş olanlar, gizlenenler, saklananlar, dili kekemeleşmiş sürgünler, yabancılar, azınlıklar) ve "boşluk" olarak bu geçişlilikte görünmezliğiyle boy gösterdiği söylenebilir. Derrida **Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal** kitabında hayaletin "hep bir geri-gelen" olduğunu söyler; "Gidiş ve gelişleri denetlenmez, çünkü geri gelmekle başlar zaten."[85] Gizlenen (hayalet), görünmez bir fazlalık olarak, öcünü almak üzere geri döner. Burak'ın metinlerinde öç, simgesel hayaletsilikten, dünya üzerindeki çifte varlıktan, mutlak bir yokoluşa, ölüme geçişle gerçekleşir gibidir. Bu anlamda "tanıklığın imkansızlığı" gibi öç de imkansızdır. Öç de ancak hayaletin geri dönüşünde/musallat oluşunda mümkün gibi görünmektedir. "Barışmanın" – uzlaşı (consessus) - unutma ile ilişkisi düşünüldüğünde "hayalet"in öcünü almak, kapanmamış hesabını kapatmak üzere geri dönüşü anlamında musallat oluşunu "tanıklık imkanı" bağlamında hatırlama [re-member] ile ilişkilendirilebilir. Hayalet; yok'luğu, kaybı, bastırılmışı, unutulmuşu, gizlenmişi açığa çıkaran hatırlatıcıdır. Hayalet ile karşılaşmanın tedirginliği, bir yanıyla hayaletin tanıdıklığı ardındaki yabancılığının, ele geçirilemezliğinin, gerçek ile gerçeküstünü bir araya getiren imkansızlığından kaynaklanırken diğer yanıyla Benjamin'in "acedia" [umursamazlık] tarifinde olduğu gibi "yüreğin üşengeçliğinden"[86], unutuşun uyuşukluğundan uyanıp huzursuzluğa geçişten kaynaklanmaktadır. Öç bu anlamda belki de hayaletin görünürlüğe gelişiyle yarattığı huzursuzluk, tedirginlik, hatırlamanın "borcu", "sorumluluğu", "yanıt" talep eden tedirginliği olarak düşünülebilir.

Sevim Burak metinlerine hâkim olan duygusal atmosferin de tedirginlik, huzursuzluk, tekinsizlik olduğu söylenebilir. Göçmen, azınlık, sürgün, asimile olmuş çift-kimlikli kabuk halleriyle Burak metinlerinin hem kahramanları hem metinlerin kendisi, tüm biçimsel imkanlarıyla hayaletlerini içlerinde taşır ve açığa çıkarır.

Sahibinin Sesi oyununda Bilal asker kaçağı olarak ihbar edilme ve sürgüne gönderme tehdidine karşı ömrü cephelerde geçmiş tayyare şehidi Muzaffer Seza'nın

85 Jacques Derrida, **Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal**, çev. Alp Tümertekin, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2007, s. 30.

86 Walter Benjamin, **Pasajlar**, s. 40

kimliğini alarak sürgün tehdidini savuşturmaya çalışır. Ancak oyunun ilerleyen bölümlerinde ihbar edilme korkusu eski kimliğinin açığa çıkması, yakalanma ihtimali ve kimliğine büründüğü hayaletin musallat olmasıyla intikam planına dönüşür. Bilal'in kimliğini aldığı şehit Muzaffer Seza'nın hayaletiyle karşılaşması, oyunun dönüm noktası sayılabilir. Bu karşılaşma aynı zamanda bir hesaplaşmadır. Ancak burada hayalet geçmişten şimdiye değil, gelmekte olan'ın habercisi gibi adeta gelecekten geçmişe musallat olur. Muzaffer Seza'nın hayaletiyle Bilal'in bu karşılaşması hem bir hesaplaşma hem de eski ile yeni değerlerin yer değiştirmesi, eski galibin yeni galibe dönüşmesi bakımından bir uzlaşma gibi görünür. Oyunun sonunda Bilal'in mahalleyi yok etme planı düşünüldüğünde, "gelmekte olanın" habercisi hayaletle onun düşmanı konumundaki (Osmanlı'nın mirası) Bilal bütünleşerek ortak bir amaçta uzlaşır. Muzaffer Seza ile Bilal'in, eski ve yeni iktidarın ortak düşmanı, azınlıkların hüküm sürdüğü, Sevim Burak'ın doğup büyüdüğü Kuzguncuktur.

> BİLAL: […] (*Öğünerek tepeden bir eda ile:)* Sana şu kadarını söyleyebilirim ki azizim, yakında Paşalimanı'ndan Şevket Mocan'ın korusuna kadar bütün yalılar – Nakkaş Baba Sokağından başlayarak yokuş yukarı Cebesoy'un evi, Süleyman Şefik Paşa'nın köşkü, yanındaki Çinili Köşk, Ziya Bey, Hakkı Bey, Kaptan Bey ve bizim eve kadar avam tabakasından olmayan bütün evler yakılacakmış... Senin anlayacağın tarihe geçecek bir yangın tasarlanıyormuş... (*Çok gururlu dolaşmaya başlar.)*
>
> OSMAN SABRİ: […] Kuzguncuk'u yakacaklar demek… Boğazı yakacaklar demektir… Bu ne demektir birader? Öyleyse sen bu büyük nifakın büyük muhbirisin. Seni tebrik ederim azizim… Bu kadarı da fazla… Bak hele, demek, bir lokma bir hırka için şu her gün İstanbul'a gidip gelen bir avuç dolusu fukara vapur yolcusu hazırlıyorlar bu nifakı? […] Bu çoğu zavallı, fukara halk, bu çalışan takım, bir gizli cemiyet kurarak, bir avam, amele teşkilatı kurarak milli bünyemize tecavüz planları hazırlıyorlar haaa?
>
> BİLAL: Hayır… Eminim ki bir tek adam bunları hazırlayan… O yanık yüzlü… Dikkat et, tatbik edecek olan da başka… O ayrı… O, sana ismini veremediğim kişi…
>
> OSMAN SABRİ (*ayağa kalkar)*: Demek o? … Sonra başka bir adam daha var… (*Yalpalar.)* İki adam var… Demek o yanık yüzlü adam başka… Deminden beri ismini söylemediğin adam başka… Hmmm… […] İş anlaşılıyor… İsmini veremediğin, asıl tatbikatçı… Demek bütün mesele bu adamın gizlenmesi…
> (*Bilal de heyecanla ayağa kalkar, burun buruna gelir bakışırlar*.)
>
> BİLAL: Burada bütün hadiselerin felsefesini iki kişi temsil ediyor… Sana şu kadarını söyleyebilirim ki, biri avamla beraber… Biri de avama karşı mücadele ediyor… Kim kazanacak belli değil.[87]

87 Sevim Burak, **Sahibinin Sesi**, s. 63-64

Şehit Muzaffer Seza "gelmekte olan"ın hayaleti olarak geçmiş mirasın kalıntılarına, yalılara köşklere; Bilal ise gözden düşmüş bir paşazade olarak, kendinden aşağı ve bir tehdit unsuru olarak gördüğü "avam"a/azınlığa karşı savaş açar. Daha önce değinildiği gibi, esasen kendisi de kökeni itibariyle asimile olmuş bir azınlıktır.

Siyasi erkin el değiştirmesiyle, geçmişin bir zamanlar kalkan işlevi gören mirası Bilal'i hedef bir düşman haline getirmiş, kendine yönelen tehdide (sürgün/ölüm) karşı Bilal yeni erkin geleceği inşa edecek yeni mirasını giyinmiştir. Birbirine düşman iki kişi "hayatta kalmanın" iki ayrı formunda birleşmiş; geçmişin seçkinine ve geleceğin ulus-devlet tasarısının dışında bıraktığı "avam"a karşı savaş açmıştır. Muzaffer Seza önce sahte hüviyet, sonra hayalet ve nihayet Bilal'in zihni/iç sesi olarak yok'tan var olur. Bilal'in rüyadan/bilinç dışı kaygıdan evhama, evhamdan şüpheye evrilen korkusu M. Seza'nınkiyle birleşerek gerçek bir intikam eylemine dönüşür. Hayalet, Bilal'de canlı bir varlığa, Bilal ise çiftkimliğinin yarığında bir hayalete dönüşür. Hayalet (geçmişin ve geleceğin) bir intikam meleği gibi mahallenin üzerine çöker.

Aynı göç güzergahından aynı evde efendi-köle konumlarıyla bir araya gelen Ziya Bey ve Nurperi/Melek gibi M. Seza ve Bilal de geçmişte dönemin önde gelen azınlık okulunda ileride zıt yönlere doğru ayrılmak üzere kesiştirilmiştir. Ekonomik koşullarının farklılıkları nedeniyle yolları ayrılmıştır; Bilal Saint Josef'e, M. Seza "avamdan olduğu için Kırmızı Mektepten sonra Kuleli'ye"[88] gider. Oyundaki, Burak'ın hikâyelerinde de örtülü bir biçimde anılan, Kırmızı Mektep 1881 yılında kurulmuş Fener Rum Lisesi'dir. Oyun kişilerinden, Bilal'in çocukluk arkadaşı olan gizli teşkilat mensubu Osman Sabri[89], M. Seza ve Bilal, Islahat Fermanı ile azınlıklara verilen hakların sembolü olarak anılan okulda birlikte okumuştur. Bilal Avrupa'ya okumaya, Muzaffer Seza asker olarak savaşa, gizli teşkilat mensubu Osman Sabri ise "gizli ihbarlar"ın peşine düşmek üzere Emniyet Teşkilatına gider. Kişilerin yol ayrımı aynı zamanda üç oyun kişisinin farklı tarihsel dönemlere referansı gibi yorumlanmaya açıktır. Bilal, Tanzimat dönemi romanlarının Batı özentisi züppesi çağrışımı ve paşasoyundan gelen geçmişiyle imparatorluk dönemini, Muzaffer Seza, Kurtuluş Savaşı ile geçmişin küllerinden inşa edilen ulus-devletin askersoylu milli değerlerini, Osman Sabri ise, Türkiye Cumhuriyeti'nin daha geç bir dönemindeki devlet mekanizmasının baskın ideolojisini ve şiddetini temsil eder görünür.

88 Sevim Burak, **a.g.e.,** , s. 61

* 1930'lu yılların Emniyet Teşkilatı Müdürü'nün adı da Osman Sabri'dir.

Muzaffer Seza ve Bilal'in ortaklıklarına rağmen yön değiştirmiş, karşıt konumlandırılmış geçmişleri karşı karşıya getirilir: Harple geçirilen bir ömre karşılık, aile yadigarı savaş kahramanlığı mirası. Ateş hattında yaşanan gerçekliğe karşı, "müzeler, broşürler, Fransız İhtilali, Napolyon, Eyfel Kulesi.."[90]yle çerçevelenmiş Batı temsili hatıralar... "cesaret yerine korku illeti."[91] Bilal, babasından devraldığı askerlik mirasını da onun açtığı tarihsel dönüşümün toplumsal değerlerini de temsili olarak yaşar. Yüzünü askeri modernleşme üzerinden Batı'ya dönmüş, Avrupa'nın bağımsızlaşma rüzgarından nasibini almış, gücünü hızla kaybeden köklü imparatorluk geleneğinin dağılıp dönüştüğü bir dönemin parodik bir temsili gibidir Bilal. Batılı değerlere uygun bohem bir yaşamın hayalini kurar ancak borç içindedir. Fransız İhtilali ve Napolyon'u, Victor Hugo'yu anar, bunun yanında evinde nikahlanmaktan kaçındığı, eşiti görmediği cariyesiyle yaşar. Dönemin azınlık gruplarının hâkim olduğu "Batılı" eğlence tarzının, mekânlarının sıkı takipçisidir, ancak aynı mahallede yaşadığı azınlık cemaatinden komşularını küçümser. Bilal karakteriyle Osmanlı İmparatorluğu-Türkiye Cumhuriyeti ayrımında birbirinin içine geçen çift-değerli, arzu-nefret karışımı parçalı bir yapı simgelenir gibidir. Aynı bünyede taşınan negatif değerin yok edilmesiyle (bastırılması, görünmezleşmesi) pozitif değer üreten gerçeklikten uzak temsil, Bilal'i içeriğinden boşaltılmış kabuk bir kişi yapar. Muzaffer Seza, örtük bir şekilde, imparatorluktan ulus-devlete geçişin, bağımsızlık mücadelesinin (halkların özgürleşmesi) sembolü gibi okunabilir. Ancak Burak, Muzaffer Seza'da simgelenen; "küllerinden doğan" yeni ulusun şehitlik üzerine kurulu kökenine birtakım gedikler açar. Muzaffer Seza'nın hayaleti, yeni-modern ulus-devletin mirasından kopuk sembolik kökenine/kökensizliğine işaret eder gibidir.

Metinde birer ima olarak geçen Nazım Hikmet ile Mustafa Kemal, Kuleli referansıyla aynı zamana taşınır:

> OSMAN SABRİ: Azizim sen bu mahalleden çıkanları küçümsemekle hata ediyorsun, dünya kitaplarına, gazetelerine bizim içimizden bu mahalleden çıkmış birisi, ilk Bolşevik talebe Nazım var birr…. Gene bu mahalleden, her evin altında nifak hazırlayan bu ölmüş dediğin, bir defada İstanbul'dan Van'a uçmuş, tek kanatla Torosları aşıp Laskiye'ye inmiş. Lüt Gölü'nün üstünden süzülüp Mısır çölüne konmuş efsanevi bir M. Seza var ikiiii… […] Milli.. milli istihbaratçı Osman Sabri üçç… sana gelince, içimizde bir tek sefir-i kebir olacak adam sendin, bu dörttt… Neyse onu geçelim, eski meseleler kapanmıştır. Bugün artık Paşazade Nazım bu mahallede değildir. Bütün akrabalarının Kuzguncuk'ta Nakkaş Baba Yokuşu'ndaki hısımları

90 Sevim Burak, **a.e.**, s. 37

86 Sevim Burak, **a.e.,** s. 36

> Nazım'a kapılarını kapatmışlardır. M. Seza'ya gelince her halde şehitlikte kemikleri bile kalmamıştır.
>
> BİLAL: Tam tersi azizim. Mesele kapanmamıştır. Nazım Hikmet kolhozlarda, Moskova Üniversitesi'nde ama iş bitmemiştir. M. Seza ölmüş diyorsun ama burada başka adamlar dolaşıyor. Nifakın kökü burada. Yakında büyük bir nifak patlayacak… Bu mahallenin kaderi böyle. Bir Nazım gider, öbür Nazım gelir. Bir M. Seza ölür, ikinci M. Seza çıkar.[92]

Burada dikkat çekici bir başka nokta, tarihsel dönemin anlatının içinde geçirdiği dönüşümdür. Kronolojik bir sıra ile çizgisel ilerlediği izlenimi yaratan anlatı, birtakım imgeler, olaylar, verilerle akıştan koparılıp farklı zamana taşınır. Hikâyelerinde ve oyunlarında sıkça kullandığı "anakronik" jestle, bir odaya sıkışmış oyun kişisinin dar çevresinden zamanlararası bir uzama açılır Burak. Oyunun 1930'lar "şimdi"sinden Plevne'ye (1877-78), Nazım Hikmet'in "kolhozlarda, Moskova Üniversitesi'[ne]"[93] kaçışıyla 1950'lerin McCarthci Türkiye'sine aynı hikâye içinden geçilebilir. Birkaç tarihsel dönemin geçtiği zamansal eksen hem hikâyenin şimdiki zamanı hem de birbirinin üstüne giydirilen imgesel/simgesel çağrışımlarla kesilir. Bilal-Muzaffer Seza kesişimi, birden fazla dönemin birbirine benzer ancak farklı dönemlerinin, izlerinin kesişimi gibidir. Örneğin, "Bir M. Seza ölür, ikinci M. Seza çıkar" sözü, oyunun kurmaca anlatısında Bilal-M. Seza değişimine gönderme yaparken, Mustafa Kemal'in "Bir Mustafa Kemal ölür, bin Mustafa Kemal doğar" sözünü de çağrıştırır. M. Seza'nın Kızıl Mektep'le ilişkisi, Kuleli'ye gidişi de Mustafa Kemal Atatürk'e dair imalar olarak okunabilir. Ancak zamanın anakronik ve birbirine sarmallı yapısı gibi, oyun kişi ya da kişilerine giydirilen imgeler çoğul imalara ve okumalara açıktır.

Zaman parçalanır, yan yana gelemez parçalar birbirine eklenir; kişiler parçalanır, bölünür, birleşir. Gizlilik, faille kurbanı çift-kimliklilikte buluşturur. İmha iradesi, bir hayalet olarak görünmezleşirken fail suçtan muaf tutulmuş olur:

> OSMAN SABRİ: İsim lazım? Bize önce isim lazım, ismi yoksa cismi de yokkk.. Hayal mahsulü...
>
> BİLAL (*uydurabilmek için duraklar)*: İsmi... İsmi... Vardır... İsimsiz adam olmaz, hatta iki ismi vardır. (*Birden toparlanır, söyleyeceğini bulmuş gibidir.)* İsmini şimdi veremem maalesef.
>
> OSMAN SABRİ: Öğrendin mi?

92 Sevim Burak, **a.g.e.**, s. 62

93 Sevim Burak, **a.e,** s. 62

BİLAL: Evet ama ben bu meselede sonuna kadar gizlilik taraftarıyım.

OSMAN SABRİ (*müstehzi):* Gizlilik sence bir çare midir?

BİLAL (*duraklar)*: Başka çareler de vardır... Başka çareler de bulunabilir.[94]

Üç oyun kişisinin ortak geçmişinden açılan tarihsel anlatı, üçünün temsil ettiği farklı siyasi, sosyo-ekonomik formlarla dönemin dönüşümünde rol oynayan üç farklı yöne/yönelime doğru kırılır; şehitlik kavramıyla ulus-devletin milli değerler üzerinden yeni milletin oluşumunda ihtiyaç duyulan "düşman"ın inşasında yeniden bütünlenir. Hayaletle karşılaşma sahnesinin hemen ardından Bilal'in babası ölür. Bilal ile M. Seza'nın ortak mirasının anlam ve değerinde gerçekleşen değişiklik açısından "Baba'nın ölümü" oldukça manidardır. Plevne gazisi Faik Paşa'nın mirası silinir; Çanakkale, Sarıkamış, Filistin cepheleri kahramanı, zafere layık anlamına gelen Muzaffer Seza'nın mirası bir yıkım planıyla yok'tan yeniden inşa edilir.

Çiftkimliklilik, **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyununda farklı bir formda karşımıza çıkar. 13 yaşında küçük bir kızken memleketi Menlik'ten, dilinden, kültüründen koparılarak Ziya Bey'e hizmetçi verilmiş, hizmetçilik ettiği evin sahibi olmak için yıllarca beklemiş, yine de mirastan mahrum kalarak vasinin ölümünde yersiz-yurtsuz kalmış Melek'le, oyundaki varlığı gerçekle gerçekdışı arasında bir yerde gezinen hayaletsi Nıvart birbirlerinin farklı zamanlardaki yansıları gibidirler.

MELEK (*kendi kendine):* Yüzünün rengi ne kadar da sarı… hem de yalnız oturuyor… ne kadar da kederli. (…) Acaba aç mı? – NIVART *(kendi kendine):* Açım.

[…]

MELEK (*kendi kendine)*: Benden yemek mi istiyor? – NIVART (*kendi kendine)* : Sofrada yalnız başına oturuyor acaba bana yemek verir mi? [95]

Nıvart, Melek'in yasaya, soyadına, ev'e isim değiştirerek kabul edilmeden önceki kimliğinin, kendinin uzak imgesinin aynadaki simetrisi olarak okunabilir. Birinin unuttuğu, diğerinin isminde, hayalletsiliğinde yaşar. Bu anlamda Nıvart, "Sedef Kakmalı Ev" hikâyesiyle birlikte okunduğunda, Melek'in cenaze sonrası yalnızlığında kendi iç sesi, uzak gençliği, "kendi insanları", korkuları, neşesi, anılarıdır. Oyunun düşsel sahnelerinde tekrar eden, anlatıda sürekli tekrarlanan "kuşdili çayırında piknik" anısı, içeri ile dışarıyı, Melek ile Nurperi'yi, korku ile umudu ayırır. Düşsel

94 Sevim Burak, **Sahibinin Sesi**, s. 62

95 Sevim Burak, **Everest My Lord- İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, s. 55.

sahneler ve Kuşdili Çayırı'na gitmek, dışarı çıkmak; Melek'in parçalanan, unutuşa bıraktığı, silinen kimliğiyle/aidiyetiyle yeniden buluşması/karşılaşması olarak yorumlanabilir. Ancak bu buluşma imkânı ve umut, her defasında korku ve tehdit ile kesintiye uğrar. Ziya Bey'in alacaklısı Mezar Taşçı her defasında bir tehdit olarak kapıya dayanır. Ziya Bey ölü yatağından seslenir. Oysaki oyun cenaze merasiminden sonra başlar.

> NIVART: Ohhh… Neredeyse inanacaktım…
>
> MELEK (*korkuyla)*: Niye
>
> NIVART: Bütün mahalle buraya toplanmış; o ne kalabalık, o ne laubali konuşmalar, o ne gürültü… Burası sanki düğün evi, darılma ama!
>
> […]
>
> NIVART(*durgun*): Ona bir şey olmaz, o gene kefeni yırtar.
>
> MELEK (*yarı kızgın yarı sitemli*): Şimdi beni gene korkutmaya başladın… Her zaman bir şeylerden şüphe edersin… Beni de inandırmaya kalkarsın…
>
> […]
>
> NIVART (*Melek'ten talimat bekler gibidir*): Şimdi ne yapacağız?
>
> MELEK: İstersen hemen yemek yeriz. […] Bütün korkular açlıktan gelir. (*Etrafı koklar, ses dinler gibi:)* Bizi bir dinleyen olmasın?[96]

Korku, tedirginlik ve şüphe Sevim Burak oyunlarının genel duygusal atmosferidir. **Sahibinin Sesi** oyunu Bilal'in bir dedektif edasıyla mahalleyi gözetlemesiyle açılır. **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyununda Melek ve Nıvart oyun boyu süren bir tedirginlik, şüphe ve korku içindedirler. İki oyunun atmosferine yayılan bu duygular içeriden ya da dışarıdan gelen bir tehditle ilişkilidir. Bilal'in başlangıçta yalnızca evham olarak hissettiği tehdit, babasının rüyası ve nihayetinde ölümüyle artacaktır. Bu yönüyle tehdit; "babanın ölümü" ile simgelenen geçmişin mirasından/gücünden kopuş, gelmiş ve gelmekte olanın yeni egemenliğinde kişinin belirsiz konumundan kaynaklanır. **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyununa hâkim olan tedirginlik, korku ve şüpheye neden olan tehdit benzer bir durumdan kaynaklanır. Besleme konumuyla hizmetine verildiği efendisiyle evlilik akdiyle "eşitlenmiş" görünse de Melek miras hakkından mahrumdur. Uzun yıllar Ziya Bey'in ölümünü beklemiş ancak bu ölüm beklediği sonucu vermemiş, Melek güvencesiz,

96 Sevim Burak, **a.g.e**., s. 44

yersiz-yurtsuz "göçebe" konumuna iade edilmiştir. Bilal kimlik değiştirerek, Melek ve Nıvart olmayan yemeği yiyerek korkularını savuşturmaya çalışırlar. Bu doyurmayan yok yemeğe Melek ile Nıvart'ın "borçlu" oldukları "düşman", Mezar Taşçı'nın parçaları, İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar'ı da eklenir. Yemek yeme sahnesinin tekrarlı yoğunluğu ancak "yokluğu" bu anlamda yine mirastan "çifte mahrumiyet" olarak değerlendirilebilir.

> NIVART (*umutla):* Yemek için bir şeyler bulabilecek misin?
>
> MELEK (*gülerek):* Hıhh, sen o işe karışma, bana bırak, yemek uydurmada ustayımdır.
>
> NIVART: Evet ama ne uyduracaksın?
>
> MELEK: Göreceksin, çaresine bakacağım. (*Durur.)* Hemen istersen şimdi yemek yiyebiliriz…
>
> NIVART (*korkuyla yatağa bakar):* Bu odada mı?
>
> MELEK (*masanın yanına gelerek):* Bu odada bu masada… (*Durur.)* Yarın da bahçede, incir ağacının altında yeriz!.. Nasıl, fikrimi beğendin mi?[97]

Korku, aç kalma korkusu, diğer bir deyişle ölüm korkusudur; arzu ise yaşamak ister. Yaşam ile ölüm arasında, güvenlik ile güvensizlik arasındaki "göçmen"in hayaletsiliği dışa vurur.

> MELEK (*albümdeki resimleri çevirir, donuk ve eskiyi hatırlayan bir sesle, oturduğu yerden Nıvant'la konuşur*) Benim adım Melek, 13 yaşındayım, Ziya Bey'in hizmetçisiyim, beni herkes tanır… Beni Menlik şehrinden aldılar, İstanbul'a Kuzguncuk Tepesi'ne evlatlık getirdiler… (*Durur.*) Ziya Bey'e verdiler… Saçlarımı kestiler…[98]

"Sedef Kakmalı Ev" hikayesinde Nurperi, kırk yıllık hizmeti karşılığında ömrünü geçirdiği evin kendisine kalacağı günü bekler. Oyunda ise Melek Hanım Ziya Bey'in nikahlı eşi olarak karşımıza çıkar. Ziya Bey'le evlenmeyi 25 yıl beklemiştir ve ölümünden sonra kendisine bağlanacak emekli maaşını bekler. "Bu oda, masa ve bahçede yemek" evin hakimiyetini nihayet ele geçirme, yaşam hakkının el değiştirmesi, özgürleşme umudu gibidir. Hikâyede olduğu gibi oyunda da beklenen olmaz. Güvenlik sağlayan efendi konumuyla Ziya Bey hem güvence hem baskı unsurudur. Bu nedenle ölümünün bir çeşit özgürlük ve refah sağlayacağı umulurken, efendinin sağladığı güvenden mahrum bırakılmak

97 Sevim Burak, **a.e**., s. 45

98 Sevim Burak, **a.e**., s. 64

hizmetkarı/köleyi/kadını bu anlamda yeniden sürgüne göndermiş, değişen egemen düzende başka bir efendiye – ölüme – borçlandırmıştır. Mezar Taşçı'nın ayak seslerinin duyulması ölüm sırasının kendilerine geldiğinin habercisi gibidir. Tehlike, önce "uzaktan" - "Yolda Taşçı Hayri'yi gördüm"[99] - daha sonra ayak sesleri duyulacak kadar yakına gelir. Melek, borcu nedeniyle Mezar Taşçı ile karşılaşmak istemez. Nıvart'tan yardım ister, ancak ikisinde de para yoktur. Taşçı Hayri'yi kandırarak geri göndermeyi, borcu ertelemeyi umarlar. Burak'ın metinlerinin ana damarlarından birini oluşturan gizlenme/saklanma bir başka formda karşımıza çıkar:

> NIVART: […] En iyisi ona kapıyı açmamak. Evet, en iyisini sen söyledin, dediğin gibi yaparız, ona kapıyı açmayız. (*Durur.)* Ya inanmazsa, ya zorla içeriye girmeye kalkarsa, o zaman ben ne yaparım?
>
> MELEK (*şımarıkça):* Seni seviyorum de, kandır onu…
>
> NIVART: Kanar mı ki?
>
> MELEK (*yumuşak bir tonla):* Belki o da seni sever. Belli olmaz… (*Durur, heyecanla:)* Ben şu perdenin arkasına girerim, oradan konuştuklarınızı da duymuş olurum… Nasıl, fikrimi beğendin mi?
>
> NIVART: Ama, ben hissimi belli ederim.
>
> MELEK: Ben de hiç rol yapamam ona bakacak olursan. Duygularımı hiç saklayamam, belli ederim, ama kazanmak istiyorsan her şeyi saklayacaksın, hiçbir şeyi belli etmeyeceksin. Bilirsin, Ziya Bey'le aramızda her gün hep aynı şüphe, hep o 'Acaba bir şey anladı mı' korkusu… […] Her dakika, her gün bu korku… Eee, insan bir gün gelir çatlar dayanamaz… Ben de bir gün geldi ki dayanamadım… 'Aman Ziya Bey öyle yüzüme kötü kötü ne bakıp duruyorsun? Fena oluyorum. Bana hemen biraz para ver, çünkü çok ihtiyacım var,' dedim, ama, sonra da pişman oldum. […] Ziya Bey o günden sonra benden nefret etti, hatta o kadar çok nefret etti ki bir daha yanıma hiç gelmedi bile diyebilirim." [100]

Giz açığa çıktığında kayıp getirmiştir. "Kazanmak istiyorsan her şeyi saklayacaksın, hiçbir şeyi belli etmeyeceksin" sözleri, **Sahibinin Sesi**'nde Bilal'in Zembul'e isminin çifte kullanımına dair söylediği "birinci adınız kayıp getirir kayıp, ikinci adınız kazanç getirir"[101] sözlerini çağrıştırır. Kazancın bedeli yakalanma, anlaşılma, fark edilme şüphesiyle sürekli korku içinde yaşamak gibi görünmektedir. Bu yönüyle korkunun, yaşama karşılık ölümden alınan borç gibi işlediği söylenebilir. Mezar Taşçı'nın bu açıdan ölümü simgelediği düşünülebilir. Hesap, Mezar Taşçı ile Ziya Bey arasındadır, ancak Ziya Bey'in ölümünün muğlaklığıyla hesap kapanmamıştır. Bir

99 Sevim Burak, **a.e**., s. 46

100 Sevim Burak, **a.e**., s. 47-48

101 Sevim Burak, **Sahibinin Sesi,** s. 69

başka deyişle borç, Ziya Bey'den Melek'e devredilmiş görünür. Mezar Taşçı, mermer tozuna bulanmış heykelsi görünümüyle, geçmişten hesap soran, alacaklı yeni iktidarın nişanı (heykel) ve Melek'in sonunu bekleyen "ölüm meleği" olarak okunabilir. **Sahibinin Sesi** oyununda M. Seza da kaşları kirpikleri yanmış beyazlaşmış bir heykeli andırması ve alacaklı konumuyla benzer bir imge sunar. Oyunda, yeni gelen alacaklının yarattığı "ölüm korkusu", **Sahibinin Sesi** oyunundaki ortak düşman gibi burada da aynı iki düşman hedef alınır. Göçmenin/sürgünün hayaletsi muğlaklığında azınlıklar ve bir zamanların şanlı, güçlü "kahramanları", seçkinleri aynı sonda buluşurlar:

> NIVART (*Melek'in lafını keserek)*: Evet bir gün bakıyorsun her şey yolunda gibi, mesela, bizim Tayyar Bey'imiz… Ziya Bey'in ağabeyi Tayyar Bey… Çamlıca'da dört tane köşk, bir bağ üzerinde… Paşalimanı'nda iki tane yalı, köşk, haremlik selamlık… (*Durur.)* Öbür yanda hiç ummadığın biri… bir ütücü kadın, bizim ütücü Katina hatırlarsın… (*Durur.)* İkisi de aynı dertten… aynı günde… neden, nasıl belli değil, insan inanamıyor.
>
> MELEK: Çünkü sebebi yok… sebebi belli değil.. (*Durur.)* Bir zamanlar bu evde bir Haydar Bey vardı… Kuzguncuk Nakkaş Tepe'ye havagazı lambası koyduran Haydar Bey… Ziya Bey'in yakışıklı ağabeyi Haydar Bey…
>
> NIVART: Bizim Haydar Bey, **Süvari Kumandanı Haydar Bey** tepeden eve atla gelirdi… (*Durur.)* Hani.. o ne oldu o?...
>
> MELEK (*Gayet ciddi)*: Gitti.
>
> NIVART (*abartır)* : Durup dururken… otururken… birdenbire…
>
> MELEK: Sapasağlamdı… hiçbir şeyi yoktu…
>
> […]
>
> NIVART: Bir zamanlar Fıstıkağacı'nda bir Zıhçıyan vardı… **Zamanın doktorlarından**… O ne derse onu yapardık, **meşhur Zıhçıyan**… (*Durur.)* Hani… o ne oldu?
>
> MELEK (*ağlamaklı uzatır):* Gittiii..
>
> NIVART: İnsan neredeyse karşısındakinden şüpheleniyor… (*Durur.)* Bugün sen, yarın ben… (*Durur.)* **Ekmekçi Canik Ağa**'ya ne oldu? (*Durur.)* Hani o nerede o?
>
> MELEK: Gitti… o da gittiiii… (*Durur.)* Bu adeta bir salgın… bizim bütün akrabalar da aynı dertten… babam desen babam… halam desen… hani neredeler?.. **Sonra bir sürü çocuk** (*Durur.)* Ne oldular, neredeler? Ahhh, çok açım, çok açım, Nıvart, bana yemek ver…
>
> NIVART (*Yüksek sesle ağlayarak)*: Ne oldular, neredeler… Bu evi yapan **kalfa Mishak Ağa** nerede? Yok oldu… Silindiler (*Melek'in ağlaması Nıvart'ınkine karışır.)*

MELEK (*ağlayarak, hıçkırarak)*: Düşün bir kere bu odalarda oturanları, bu pencerelerden karşıki tepelere bakanları, ağaçlar duruyor, deniz duruyor, ama onlara bakanların hiçbiri yok… Ahh… ahhh…

NIVART (*çağlık atar)*: Ahhh… çok açım, açlıktan ölüyorum…

MELEK: Üzülme, veriyorum, bak pirzola, şimdi getiriyorum. (*Gider, döner, her seferinden daha hızlı.)* Al… al…[102]

Yemek, ölüme karşı mücadelenin temel unsurudur. Burak yemek motifini yaşam-ölüm ekseninde, birbirine zıt iki koldan işler. Bir dönemin güç, iktidar, mevkii sahibi varsıllarıyla (efendiler); alt sınıfın hizmetkarları aynı sonda buluşur. Osmanlı dönemi köşklerinin "eski sahipleri" ile yoksul azınlık mahallelerindeki evlerin "eski sahipleri" göç, sürgün ve ölüm'de birleşir. İki oyunun finaline bakıldığında geçmişin madalyalar, ünvanlar, köşkler, rütbelerle onurlandırılmış geçmiş şanının parodik mirasçısı Bilal bozuk plak gibi tekrar eden anlamsız sesler arasında; Melek de düşsel bir gerçeklikte ölüm meleği görünümüyle, belki de sonra intikamını almak üzere, insan-hayvan eşiğinde bir görünümde yok-olur. Sevim Burak'ın metinlerinde erkek kahramanlar, egemen erkin imgesi olarak, asimilasyon yoluyla dönüşüm geçirip ev sahipliğine, mirasa, yaşam hakkına sahip el değiştiren "galipler", kadınlar ise mirastan mahrum birer nam-ı diğerler olarak parçalanmış kimlikleriyle bir isimden diğerine, bir efendiden diğerine, bir yer'den diğeri'ne hareket eden "garipler"dir.

Sahibinin Sesi oyununda bir tarafta yeni düzenin inşa edilen milliyet, milliyetçilik değerleriyle örülmüş "vatansever eşitleri" ile; diğer yanda geçmişin imparatorluk-tebaa sistemi içinde ayrıcalıklı, henüz kendi içinde oturmamış İslami-Batılı değerlerinin çatlağındaki seçkinlerinin düşmanı ortaktır: Azınlıklar. Ulus devlet/milliyetçilik bir öz/iç'e sahip olunduğu yanılsaması üretir. Türkiye Cumhuriyeti oluşumunda kendisi ithal olan hayali bir iç – yeni milli değerler, kahramanlık, şehitlik – yaratılmış ve kendine kapalı bir dış ile donatılmıştır. Bilal'in yeni kimliği artık onun yeni sesidir; "sahip"in dili, söylemi kimlikle birlikte Bilal'e zerk olur. Okurun/seyircinin duymasını istedikleri dışında konuştuğu dilse başkadır: Tekrar tekrar o iç sesin dönüp durduğu köşeler, rüyalar başka bir anlatıyı taşır.

İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar'da kadın, borcu erteleyerek yok oluşunu erteler. Düşmanını, ölümü, parçalarına ayırıp yutar. Düşmanı kendi içine alarak ondan kurtulur; **Sahibinin Sesi**'nde Bilal'in Muzaffer Seza'nın kimliğinde

102 Sevim Burak, **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, s. 50-51

kendisinden kurtulması ve başka biri olarak yeniden doğması gibi… Ancak içeri alınan, onu yok edecektir. Düşmanı yok etmenin yolu kendinin yok olmasından geçmektedir.

Arşiv kayıtlarında birer sayısal veri olarak yer alan yer değiştirme, Burak'ın metinlerinde isim, ünvan, mekân isimlerinin değiştirilmesi formunda kendini gösterir. Burak'ın bütün metinlerine, tüm merkezsizliklerine rağmen işleyen ana jest yer değiştirmenin, hareketin kendisidir. Tarihin olgusal, dokümanter saptamalarının yakalayamadıkları, imgelerin tekrarlanan hareketinde görünürlüğe gelir. Bu biçim unsurları Sevim Burak metinlerinde estetik jest, çifte bakış-çift anlatı ve dil çalışması olarak karşımıza çıkar. Tezin üçüncü bölümünde bu biçim unsurları ele alınmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SEVİM BURAK OYUNLARINDA TANIKLIK İMKANININ BİÇİMSEL ARAÇLARI

Çalışmanın bu bölümünde, Sevim Burak metinlerinin tanıklık edimi bağlamında okunabilmesini mümkün kılan, aynı zamanda Sevim Burak'ın kendine has üslubunu, kendi ifadesi ile metinlerinin "öz"ünü oluşturan biçimsel unsurlar "estetik jest", "çifte bakış-çift anlatı" başlıkları altında incelendikten sonra, "dil çalışması" başlığı altında yazarın estetik jestinin inceltilmiş bir örneği olan **Everest My Lord** oyununa odaklanılacaktır.

3.1. Estetik Jest

> "Yaşarken yaşamla başa çıkamayan biri, yazgısı üzerindeki çaresizliği uzaklaştırmak için tek ele gerek duyar… öteki eliyle de yıkıntılar arasında gördüklerini yazabilir; çünkü başkalarının gördüklerinden farklı ve daha çok şey görür; ne de olsa kendi yaşamı içinde ölü ve gerçekte hayatta kalan kişidir o."[103]
> Franz Kafka, Günlükler, 19 Ekim 1921

Tanıklığın imkânsız bir edim olarak tarih anlatısının klasik kayıt mekanizmasının duyulabilir "ses"leri arasında kaybolmuş bir "sessizlik", Nichanian'ın tabiriyle "tanığın ölümü" olduğu düşünüldüğünde; **Sahibinin Sesi** oyununda Bilal'in günlük kayıtlarının oyunun sonunda boğuklaşan, birbirine karışan sesleri arasında "sessizlik" kendini nasıl konuşabilir? Nichanian'ın olgu ve olay arasındaki farka dair düşüncelerini hatırlayacak olursak, Nichanian'a göre failin soykırım iradesi "olgu", kurbanın Felaket'i ise "olay"dır.[104] Olguların anlatıcının seçimleriyle aktarıldığı "gerçek" ile, *Felaket* gösterimi - egemenin ses'leri arasında susmuş "sessizlik" - bağlamındaki, "gerçek" arasında aynı türden bir fark sezilir. Ses ile sessizlik, varlık ile yokluk, görünen ile görünmeyen, aktarılabilir olan ile aktarılamaz olan, kavranabilir olan ile kavranamaz olan, tahayyül edilebilir ile tahayyül edilemez olan arasındaki bu farkın; anlamın bütünlüklü, tekil tasavvurundaki konvansiyonel temsil mekanizmalarının bizatihi kendisi aracılığıyla oluşan bir ayrım olduğu söylenebilir. "Tanığın ölümü"nde tanıklık imkânı Nicahian ve Agamben'in önerdiği biçimiyle

103 Kafka'dan alıntılayan Hannah Arendt, "Önsöz: Walter Benjamin, II Karanlık Zamanlar", **Walter Benjamin Kitabı: Seçme Yazılar**, haz. ve çev. Tunç Tayanç, İstanbul, Dipnot Yay., 2018, s. 36

104 Marc Nichanian, **a.e**, s. 87-88

“başka” estetik araçları, jestleri; olagelenden farklı duyumsama ve yansılama pratiklerini talep eder. Hatırlanacağı gibi Nichanian, sessizliğin duyulabilmesinin, konuşmayanlar için/adına konuşmanın mümkün yolunun dilin sınır uçlarına getirilmesinden geçtiğini söyler. Agamben de benzer bir şekilde, dilin taşıyamadığı sessizliğe, “boşluğa kulak verme”, söylenmemiş olanı dinlemenin gerekliliği üzerinde durur. Rancière, uzlaşmazlık (dissensus) ve duyulur olanın eşit olarak yeniden paylaştırıldığı, mevcut uzlaşıların kesintiye uğratıldığı, görünür ile görünmezin, söz sahibi olan ile olmayanın dağılımını bozan bir tür duyusal deneyim olan estetik rejim önerir.[105]

Tanıklık ediminin geride kalanlar için, konuşamayanlara, yok olmuş seslere, yitip gitmiş olanların anı/hatırasına, “yok”luktan çekilip “var-lık”larına iade edilmesi anlamında bir sorumluluk/görev (response-ability), bir tür borç olduğu; “tanıklığın imkansızlığında” bu borcu ödemeye ancak edebiyat (Nichanian), sanat/kurmaca (Rancière, Felman), alternatif dil, düşünce ve tarih yaklaşımları (Derrida, Deleuze, Foucault, Benjamin) kadir olabilecekse, “şiirsel gazab”ı (Passolini) duyumsama ve yeniden dile getirme/inşa etme kapasitesinde şair/sanatçı, çağına ve sanatına karşı daha geniş bir perspektifte yükümlü/borçludur.

Agamben’in Çıplaklıklar kitabının “Çağdaş Nedir” bölümünde “çağdaş”a ilişkin düşünceleri, kapsamı itibariyle tüm entelekti işaret etse de, yukarıda tartışılan bağlam çerçevesinde sanatçının sorumluluğuna dair fikir vermektedir:

> Ama çağdaş […] şimdinin, çizgisel zamanın hareketsiz türdeşliğinin arasına girmesiyle, farklı zamanlar arasında özel bir ilişkiyi devreye sokar. Şayet, gördüğümüz gibi, kendi zamanının omurgasını kıran (en azından onda bir fay hattı ya da kırılma noktası algılayan) bizzat çağdaş ise, bu kırığı zamanların ve kuşakların buluşma noktasına veya karşılaşmasına dönüştüren de odur. […] Bu demektir ki, çağdaş sadece şimdinin karanlığını algılayan, hedefine asla varamayan bir ışığı yakalayan kişi olmakla kalmaz; o aynı zamanda, zamanı bölerek ve araya sokarak, onu dönüştürme ve **başka zamanlarla ilişkiye geçirme becerisine sahip kişidir**. Tarihi hiç bilinmeyen şekliyle okuyabilir; kafasına öyle estiği için değil karşılık vermeden edemediği bir zaruret uyarınca "tarihi alıntılamak" için. Adeta şimdinin karanlığı olan o görünmez ışığın gölgesi geçmişe vurmuştur; böylelikle bu gölgenin dokunduğu geçmiş şimdinin karanlığına cevap verme yetisi kazanmış gibidir.[106]

105 Jacques Rancière, **Estetiğin Huzursuzluğu**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yay., 2012, s. 28-29

106 Giorgio Agamben, **Çıplaklıkla**r, çev. Suna Kılıç, Alef Yay., 2017, s. 26-27 (Vurgu tarafıma aittir.)

Şimdi'nin karanlığında geçmişin ve geleceğin ışığını yakalayabilmek, sesini duyabilmek, tarihin sürekliliği ve türdeşliğinden kopmak, tarihin tesbih tanelerini[107] dağıtmak, "tarihin havını tersine taramak"; renksiz kokusuz "Grizu'nun kokusunu alan" kanarya kuşu gibi, tarihin fay hatlarına, oradan açılan yarığa/boşluğa gözünü dikmiş sanatçının zamanın imgelerini birbiriyle diyalektik ilişkisinde/çarpışmasında geriliminde, oradan açılan yarıkta – o boşluk ve sessizlikle – görünürlüğe/duyumsamaya getirebilme kapasitesiyle mümkündür.

Sevim Burak'ın yazım tekniğinin, metinlerinin öz'ünü oluşturan estetik jestinin, geçmişi ve şimdi'yi içine alarak hem öz yaşam öyküsünün bireysel tanıklığını hem de Agamben'in "çağdaş" tanımı ekseninde yazar olarak tarihe tanıklığını mümkün kılan ana unsur olduğu söylenebilir. Yazarın "estetik jesti" olarak tanımlanan yazım tekniği oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektuplarında, çeşitli dergi ve yayınlarda basılan röportajlarında kendi ifadeleriyle dile getirilir. Agamben'in çağdaş tanımı, Benjamin'in "diyalektik imgeleri" ve Nichanian'ın "dili sınırlarına taşıma" ekseninde yazarın tekniğine yakından bakmak, aralarındaki benzerliği anlamak, yazarın "tanık" olarak sorumluluğunu ve bunun aracı olarak kullandığı estetik jestini derinlemesine kavramak için zaruridir.

Burak'ın, hayatının romanı diye bahsettiği ölümüyle kesintiye uğrayan **Ford Mach I** metninin aşağıdaki bölümü, Agamben'in tanıklığın boşluktan gelen sese kulak verme gerekliliği düşüncesiyle paralel okunduğunda, yazarın tekniğinin yanı sıra tanık olarak "borcu"na dair duyumsamayı açıkça ifade etmektedir:

> - Yok'larla konuşurum – Susanlardan biri bakmış olabilir – O yan gözle bakışını koparıp aldım – Sakladım – Çaldım da diyebilirim – Çünkü konuşma diye bir şey yok benim için – Her şey sessiz ve boş – Ve suskunluktan – başkalarından kopardığım sessizlikle başka yerlerde de konuşuyorum kendi kendime – İçimden – Zaman zaman – o sessizlikten daracık dehlizler ve incecik iplik gibi yollar açıp bir kısmını da başka yerlere taşıyorum şüphesiz benim için önemli olan bu boşluklar ve boşlukların kendisi (YOK'LAR)la konuşmayı başardım – Yok'larla konuşmak için güçlü bir arzu ister – Bazı işaretlerle verilecek ipuçları – hareketlerle (yüz çeşit konuşma aracı ile kendinden bahsetme imkanı, her çeşit kas çalışmaları – Her türlü hareketlerle – Taklit etme ihtiyacı – (Ağlama ve ağlama ihtiyacı ile beraber) ….. Konuşurken en yüksek uyarım noktasına ulaşır kelimelerin anlamını binle çarparak büyütür yok'larla konuşurken – O konuşulmadan söylenen acılar da eski acılar da değildir herhalde – Yalnız ağzı ile değil burnu ile konuşur o – Eliyle değil ayağı ile yazar –[108]

107 Walter Benjamin, **Pasajlar**, s. 48

108 Sevim Burak, **Ford Mach I**, Yapı Kredi Yay., 2003, s.45

Sevim Burak'ın *YOK'LAR, Sessizlik, Boş'luk* ile konuşabilmeyi bir *başarı, güçlü bir arzu* olarak tanımlaması, boşluğa kulak vermenin, söz olmayan "konuşma"nın aktarımının güçlüğünü hatta imkânsızlığını ima eder. (Yazar) "*Kelimelerin anlamını binle çarparak büyütür yok'larla konuşurken"* dilin taşıyıcı aracı, işareti olarak kelimenin içine sığamayacak anlamın, sözün; "sesin yok oluşunun sesinin yokluğunda"[109] ifadenin imkânsızlığında, sessizliğin dile gelmesine, duyulmasına, bir anlamıyla tercüme edilip aktarılmasına dair bir arayışı imler. Yazarın tüm metinlerinin ortak estetik dilinin, Burak'ın ifadesiyle öz ve biçimin ayrılmaz birleşiminin, bahsedilen arayış ekseninde mevcuda geldiği söylenebilir. Başka bir deyişle, Burak'ın estetik dili, metinleri, parantez içine alarak (YOK'LAR)'ı içinde taşıyabilecek, onların duyulabileceği, duyurulabileceği bir edebi medyum gibidir: *o, konuşulmadan söylenen acıların* karşılık (response) beklediği sorumluluk, yanıttır (response-ability); Agamben'in ifadeleriyle, "insanın ancak tek başına kaldığında konuşabileceği dil-olmayan[…]; dilin karşılık verdiği, dilin doğduğu dil-olmayan[…]"dır.[110]

Sevim Burak'ın edebiyatla/yazıyla ilişkisi "gerçek"e ulaşma çabasıdır. Edebiyat aracılığıyla ulaştığı bu "gerçek", daha önce söz edilen türden olguların ya da tarihin türdeş, seçici, tümleşik "gerçek"liğinden oldukça farklıdır. Bu yönüyle kurmaca evreninden açılan "gerçek" tam da *Felaket* – Olay'ın - gösterimini mümkün kılan "başka" tür bir "gerçek"tir. Burak, "gerçek"le ilişkisini şöyle ifade eder:

> Ben gerçeği bir kerede yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki yirmi kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçekti. Bir gerçeği ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman, gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını-ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım. Bu gerçek topuğuma saldıracak kadar bana yabancıydı-İşte hikayelerdeki dil bu yeni gerçeğe göre yeniden uydurulmuştur. Yani, hikayeler gerçeğe benzeyen kelimelerle yazılmıştır ama tam gerçek değil. Yani birinci gerçeğe göre değil, ikinci gerçeğe göre yazılmıştır.[111]

Sevim Burak'ın "gerçek"le ilişkisine dair başka bir ifadesi de şöyledir:

> O kadar çapraşık yollardan geçerek, aklımı sonuna kadar harcayarak bulduğum gerçek, kaybedilmiş gerçektir. Bu gerçek, bir zamanlar, taş kadar sert olan, giderek yıpranan, ihtiyarlayan babamı - örneğin - çocukluğu - saf şeyleri hatırlatır - yokluğu - boş'luğu - hiç'liği yansıtır. Gerçek, hikâyelerime göre durmadan değişen, çevremizde gölge gibi dolaşan varlığı olmayan bir şeydir. Gerçeğin, yaşantıma, insanlara, her

109 Giorgio Agamben, **Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar**, s. 33

110 Giorgio Agamben, **a.g.e.**, s. 35

111 Sevim Burak, "Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor" **Kitap-lık Dergisi**, Sayı: 71, Nisan 2004, s. 101

> şeye aykırı bir şey olduğunu düşünerek yazıyorum hikâyelerimi. Gerçeğe benzeyen bir hayat yaratmak istiyorum, belki, gerçekten daha anlamlı kılabilir hikâyelerimi.[112]

Burak'ın farklı zamanların ipliğini aynı yüzeyden geçiren, bu yönüyle de hiçbir zamana tek başına dikişlenemeyen, "yokluğu", "boş'luğu", "hiç'liği" de içine alan ve/veya o "boş'luk"tan yayılan edebiyatını ve üslubunu kuran estetik jesti bu yönüyle, Agamben'in hem "çağdaş" oluş hem tanıklık edimi için tarif ettiği duyumsamayı mümkün kılan anahtar gibi düşünülebilir. Yazarın sorumluluk/borç bağlamındaki görevi yukarıda belirtildiği türden bir yazma eylemidir. Yazar'ın "hikâye yazmak, görevli olduğum bir iştir şu dünyada, ama ne yazmakla görevli olduğumu bilmediğim bir iştir."[113] ifadesi, Burak'ın ağaçların ardına saklanmış, ne bulacağını henüz bilmeyen, avının/sırrın peşindeki dedektif ve tazı[114] imgelerinde olduğu gibi tüm duyularıyla hikayelerinin/metinlerinin, yazının içinde "gerçek"i aramasına/yakalamasına benzer: "yalnız ağzı ile değil, burnu ile konuş[ur], elleriyle değil ayaklarıyla yaza[r]." Bulunan belki, "gerçek" ile yazarın "ikinci gerçek" olarak tanımladığı "kurmaca", bilinçle-bilinçaltı, olgu ile olay, geçmiş ile şimdi ve gelecek arasındaki farkta açılan boş'luktan gelen bir anlığına görünüp kaybolan görüntü/ses/koku'dur. Dilin kurallı, çerçevesi belirlenmiş yapısında açılan böylesi bir "boş'luk", kırılma/yarık, dışarıda bırakılanların egemen anlatı içine sızabilmesine imkân tanır.

Yazarın yaşamından seçtiği öykü/oyun kahramanlarına ait kayıt dışı denilebilecek, söze, dile, anlatıya girememiş, göze getirilmemiş yaşam kesitleri, çizgi dışı bir zamansallıkla bu sızıntıdan/sızıntıyla okuyucusuna duyumsatılır. Harflerin yan yana getirilip anlamlı bütünler oluşturması işleminin tersine, anlam oluşturabilecek bütünler parçalanarak birtakım işaretlere (kesme, büyük harf kullanımı, satır atlamaları) evrilirler. Dilin kendi kendisinden "kaçırılması" diyebileceğimiz bu hareket/jest Sevim Burak'ın biçimini ve öz'ünü, Sevim Burak dili'nin bizatihi kendisini oluşturur. Ele geçirilmelerine, bir yere yerleştirilmelerine, tek bir anlam düzlemi içine hapsedilmelerine izin verilmez. Tanıdık, bildik imgeler bulanıklaştırılır. Sevim Burak, edebi üslubunu oluşturan biçim-öz ilişkisini şu şekilde tarif eder:

---

112 Sevim Burak, **Mach I'dan Mektuplar**, Om Yayınları, İstanbul, 2004 s. 302

113 Mübeccel İzmirli. "Sevim Burak", **Yeni Ufuklar**, sayı: 167, Nisan 1966 s. 58

114 Everest My Lord metninde Yazar'ın Gölgesi'nin ortaya çıkışını bu imgelerle betimlemiştir. Bkz: **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, Yapı Kredi Yay., 2006, s.10

> Özün belirmesi—biçimlenmesi-kaybolması öz'ün kendi anlamıdır. Öz'e kendi biçiminden başka bir biçim verilemez. Biçim öz'ün kendi kalıbıdır. Öz'ler, deyinebilen, nefes alan, yaşayan, bambaşka kılıklara girebilen, değişebilen anlamlardır bana göre. Bizimle beraber, yaşar, bizimle beraber değişebilirler. Öz'ü yöneten bilincimizdir (Daha doğrusu; benim kendi varlığımı yönettiğim bilincimdir) Hikayelerimde, bütün düzen; bilincimin yönetimindedir. Onun için, -Öz'ün belirmesi, biçimlenmesi, kaybolması, türlü kılıklarda kendini gösterebilmesi, bilincimin gücüne bağlı bir şeydir; düzeni de düzensizliği de yaratan odur hikayelerimde- Bilinç, duygunluğa doğrudur hikayelerimde, özlerim de onun için, dirimselliği ve canlılığı yansıtırlar.[115]

Sevim Burak metinlerinin öz'ü bu anlamda yukarıda sayılan Yok'lara, diğer bir deyişle Kayıp'a ilişkindir. Kayıp/Yok'lar; yurt, aidiyet, dil, cemaat, kimlik kaybı olarak göç ve sürgün, çiftkimliklilik olarak metinlerin tematik izleğinin çekirdeğine yerleşirken diğer yandan, yazınsal biçiminin, estetik jestinin hattını çizer. Biçimin özü açması, bu yakından ve derinlemesine bakışta oluşur. Bu estetik jestin mümkün kıldığı açıklığa, yarığa yerleşir Kayıp/Yok'lar. Sevim Burak'ın aşağıdaki ifadeleri de bu harekete, jeste ilişkindir:

> Anlatının parçalandığı tümcelerin ayrı özlerle kendilerini anlattığı-anlatının kendikendisi olduğu bu durum, daha da vahimleştirilerek (ağırlaştırılarak) tümceler de parçalanarak sözcüklere indirgenebilir. Asıl sorun, sözcükleri-tabii, alfabeyi de kaldırarak, yerine birtakım işaretler koymaktır. İnsan'ın öz'ü, bu işaretlerin yerine geçebilir bir duruma gelmişse, bu da gerçekleşebilir. Bu noktada, soyut resimle bir paralellik kurulabilir, ama, varmak istediğim bu mu? Sonuç, öz'ün sınır uçlarını kaldırması, özgürlüğe kavuşabilmesi.[116]

Yazarın biçim ve üslubuna dair jesti, marjın dışından taşıdıklarını egemen dil yapısının içinden geçirip yine "dışarıya" doğru yönelten döngüsel bir çizgide hareket eder. Kelimeler, semboller, konuşma kalıpları, tarihin bilinen anlatıları bir araya gelip okuyucuya izini sürebileceği bir anlam dünyasının açılacağı vaadinde bulunurken; işaretler, kesintiler, atlamalar, tekrarlar, resimsel ve sessel başka anlatı araçlarının devreye sokulması ile anlama dair bu vaat geri çekilir. Bu jest ile sabit ve süregiden yapı yerinden oynar. Tanıdık, okunabilir, izi sürülebilir, anlamlandırabilir hikâye düzlemi; parçalı, kesikli, sessiz, belli belirsiz "başka" bir düzleme, "yabancı" bir okuma talebine açılır. Burak'ın yazınsal biçiminden ortaya çıkan bu başkalık ve yabancılık Freud'un *Tekinsizlik* (*Unheimlich*) kavramıyla birlikte okumaya açıktır. Tanıdık olanın "olağan şartlarda" sağladığı bir çeşit güvenli alan, gerisinde, ötesinde gizli olarak taşıdığı "yabancılığı" dışa vurmasıyla sarsılır: ev/yurt/dil içinden oraya ait

115 Mübeccel İzmirli, **a.g.e**. s. 58-59

116 Sevim Burak, "Yanık Saraylar – Demir Özlü'ye Cevap, Hikaye ya da İmge ya da Tansık" **Yeni Dergi**, sayı: 19, Nisan 1966, s. 300.

değilmiş gibi görünen, daha önce karşılaşılmamış, çerçevesi belirsiz yeni bir yüzey açılır. Sevim Burak metinlerinde yoğunlukla karşılaşılan, "anlaşılmaz bir yabancılık" olarak duyumsanan tekinsizlik, yazarın biçemini oluşturan bu estetik jestten doğar. Yazar bu jestle, egemen anlatıda oluşan yarığa, kırılmaya, çatlağa bakmamızı talep eder. Rancière'in estetik rejim düşüncesinde, estetiğin politikaya temas ettiği yer tam da buradan, duyulur olanın paylaşımında – "mekanın ve yeteneklerin – ve yeteneksizlerin – bölüşümünde bir çatlak ortaya çıktığında"[117] açılır;

> Estetik kopuş böylece özel bir etkileyicilik biçimini devreye sokmuştur: Sanatsal becerinin üretim formları ve belirlenmiş toplumsal amaçlar arasındaki; duyumsanabilir formlarla bu formlarda bulabileceğimiz anlamlar ve doğurabilecekleri sonuçlar arasındaki tutarsızlık ve bağlantısızlıktan kaynaklı etkileyicilik. Bir başka deyişle: uyuşmazlığın etkileyiciliği.[118]

İmgelerin, sembollerin, isimlerin, jestlerin sabit, bildik anlamlara eşitlenip birleştirildiği dikiş yerleri açılarak tarihsel hafızanın tanıdık anlatısı kırılır; ortak hafızanın ilişiğinde ancak oraya dahil edilmemiş olanların izi bu dikiş yerlerinde kendini göstererek tarihle başka türlü bir karşılaşma, iletişim, diyalog olanağı sağlar.

Burak'ın bahsi geçen biçimsel hattı/hareketi, çizginin doğrusallığında, düzlüğünde, sıra düzeninde olduğu gibi değil, ressamın tuval üzerindeki jestine benzer biçimde kırılarak, bükülerek, tekrarlarla, farklı şekil ve formların, imgelerin dağınık, yan yana üst üste, parçalı veya yan yana gelmesi mümkün olmayanların bir araya getirilmesi şeklinde dinamik bir biçimde hareket eder. Sevim Burak yazma eylemini sözcüklerden resim yapmaya benzetir. Sarkis'in resim tekniğiyle kendi tekniği arasındaki biçimsel benzerliği ise şöyle ifade eder Burak:

> SARKIS sergisini kapattığı zaman o sergilediği eşyaları, bayrakları, ve de makinaları (çalışan makinaları) yakıyor ya da kaldırıyor. Ya da, başka bir sanat eseri yapacağı zaman o kaldırdığı makinaları, veya nesneleri, yani somut şeyleri tekrar kullanmak üzere (Bu kez başka bir fikri-başka bir sanatsal olayı yaratmak için tekrar ortaya çıkarıyor. Ve de kullanıyor... Benim hikayelerimdeki kelimelerim gibi. Hiç eskimez yerlerini yıllardır değiştirir dururum. Anlamları da değişir… Yani kelimeler, bir takım işaretlerdir. Birşeylerin işaretleridir. Birşeyleri anlatmak için kullanılırlar. Aynı harfler ve kelimeler başka, başka yerlere konursa başka başka şeyler anlatırlar. (…) fakat enteresan olanı şu demek ki kelimeler hatta harfler bir takım işaretlerdir işaretleşmelerdir. Eğer, Harfler olmasaydı başka işaretler, belki hareketler, haflerin yerine geçebilecekti. Ben Hikaye mi diyelim Roman mı diyelim Anekdot mu diyelim herneyse, yazdığım (YAHUT DA YAPTIĞIM İŞLERE) kullandığım harfleri bu bayraklarla değiştirebilirim. Kelimeler yerine bayraklar, eşyalar, koyabilirim. Bütün mesele hayatımızın içine karışmış olan bir yaşama dönüşmesi, paçavraların,

117 Rancière, **Özgürleşen Seyirci,** s. 57

118 Rancière, **a.e**., s. 57

> bezlerin, örtülerin konuşması, bize anlatması … Eskiden bir şeyler vardı, gelecekten de birşeyler var.. Bugünden de bir şeyler var... Taşlar, demirler, bozuk elektrik ocakları, atılmış fişler, eski bir bisikletin korması, bir evin kırmızı kapı numarası, Sokak ismi (DELİKOÇ SOK. NO 15) Neler anlatmaz ki?.. Deli Koç'un bağlı olduğu ipi, boynuzları, eski postunu, bir de kırmızı yumurta biçiminde porselen boyalı eski bir 15 Numarası. İşte bizim 50 yılımızın SOMUTLAŞMASI, yani Delikoç sokağının eski İŞARETLERİ. Geleceğe ait düşüncemiz, onu bugün göstermemize bağlı.[119]

Kelimelerin işaretler/işaretleşmeler olarak hikayeler arasında sürekli yinelenmesi, yer değiştirip farklı anlamlar inşa etmeleri ya da eşyanın (imgenin) yine işaretler gibi kelimenin yerine geçip yaşamın içinden yeniden konuşabilmeleri yazı ve imgenin hatırlama ile ilişkisini yeniden akla getirir. Sarkis'in resim tekniğine olan benzerliği dikkate alındığında Burak'ın imgelerle (eşya, fotoğraf, tarihsel somut referanslar, taşıtlar, moda imgeleri vs.); parçalılıkları, yoğunluklarıyla anlatıya dikişlemeden metinlerarası referanslarla yan yana, alt alta, üst üste getirilerek yarattığı yazı-resim denilebilecek estetik dokusu/jesti ile Aby Warburg'un **Mnemosyne Atlası**'nı oluşturan prensip arasında açık bir benzerlik kurulabilir. Warburg'un **Mnemosyne Atlası** ile Sevim Burak'ın yazı-resim bağlantısına geçmeden önce, Warburg'a ilham olan Mnemosyne teriminin etimolojik kökenine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Mnemosyne, Yunan mitolojisinin ilk tanrıları Gaia ve Uranos'un yedi titan kızından biridir ve ismi "bellek" anlamına gelir. *Mnemosyne* ayrıca, misyonları kabaca astronomi, epik şiir, tarih, lirik şiir, tragedya, kutsal şiir, dans ve komedi ile ilişkili olan, mitolojide esin tanrıçaları olarak bilinen Musaların (Muse) annesidir. *Mynemosyne* Musalar ile birlikte düşünüldüğünde bellek, sanat ve zanaat ile doğrudan ilişkilidir. Bunun dışında Hades'in beş nehrinden biri olan Lethe'nin iki kolundan birinin adı da *Mnemosyne*'dir.[120] Lethe[121] ise etimolojik kökeni itibariyle "unutmak"la ilişkilidir. *Mnemosyne,* Antik metinlerde retoriğin ve/veya sözlü geleneğin belleğin canlı tutulmasına ilişkin belletme tekniklerinin geliştirilmesi bakımından incelenmiş, sözlü gelenek yerini yazıya bıraktığında ise işlevini giderek

119 Sevim Burak, **Mach I'dan Mektuplar**, der. Karaca Borar, Logos Yay., 1990, s 54-55

120 Ulaş Bilge, "Mnemosyne ve Mneme'nin İzinde: Mnemoteknik", **Posseible Düşünme Dergisi**, Sayı: 17, 2020, s. 40

121 Platon'un Devlet diyaloğunda Lethe şöyle geçmektedir: (...) Hayvanlar da seçiyormuş böylece hayatlarını; kimi insan oluyormuş, kimi başka bir hayvan. Kötü hayvanlar vahşi, iyiler ehli oluyorlarmış ve türlü türlü karışmalar görülüyormuş bu arada. Bütün ruhlar hayatlarını seçtikten sonra gene o sırayla Lakhesis'e yaklaşmışlar. Lakhesis her birine kendi perisini vermiş; bu peri hayatı boyunca ona hizmet edecek, seçtiği kadere göre yaşatacakmış onu. Bu peri ilkin ruhu Klotho'ya götürüp bu Parka'nın eli altından ve döndürdüğü kirmenden geçiriyormuş (...) Bütün ruhlar geçince hepsi birden boğucu, korkunç bir sıcağın altında Lethe ovasına gitmişler (...) Bu ırmağın suyu hiçbir kap içinde durmazmış; oysa herkes de bu sudan biraz içmek zorundaymış. Bazı ruhlar ölçüyü kaçırıp fazla içermiş, içer içmez de, her şeyi unuturmuş (Platon, 2010a: X, 614a-621d).

yitirmiştir.[122] *Mnemosyne* ayrıca men- kökünden türetilmesi ile zihin, akıl ve yaratıcıkla ilişkilidir. “Barbara Cassin’in vurguladığı gibi, men- genel anlamda zihin ile yapılan her şeyi kapsar: “Bahsi geçen men- kökü, ‘akıl’, ‘düşünce’, “yaratıcılık” kavramlarını içerdiği gibi (Erhat, 2008: 208) ‘düşünmek’ ve uzak bir anlam olarak da ‘artakalan’ anlamlarına gelir.”[123] *Mnemosyne* kavramı, insanın bellekle ilişkisinin yazı öncesi hatırlama/hatırlatma formlarını, tekniklerini, araçlarını anlamak açısından da önemlidir. *Mynemosyne*, bir hatırlama tekniği olarak sesle (kelimeler) imgelerin görsel olarak bağlantılandırılarak zihinde bir “text” oluşturmalarına imkân verir. Ulaş Bilge’nin “Mnemosyne ve Mneme’nin İzinde: Mnemoteknik” makalesinde yazı öncesi “yazı” olarak tarif edilen zihne kaydetme işlemi şöyle tarif edilir:

> Mnemonyse sayesinde yazı icat edilmemişken bile (belli tekniklere uyularak) zihinde ya da bellekte bir “yazılama” işlemi yapılır. Yani henüz yazı yokken, hatırlanılması istenen “kompozisyonun” zihinde canlandırılması ve unutulmaması için harcanan çaba (her ne kadar semboller, imgeler mekânlar vs. olsa bile) belleğe ya da zihne bir şeylerin “yazıldığı” anlamına gelebilir. Dolayısıyla “yazıdan önce bir tür ‘yazı’ (text) var mıdır?” şeklindeki soruya, terimin “dokuma” anlamı bağlamında olumlu cevap verilebilir. [124]

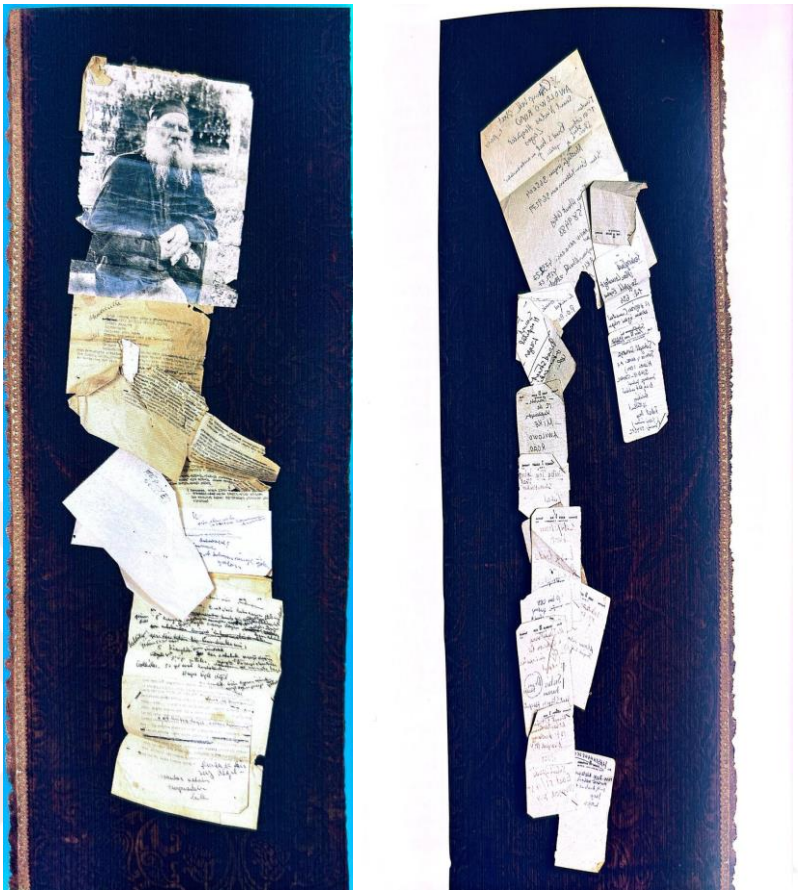
Sevim Burak’ın metinlerinin, terzilik tecrübesinin de etkili olmuş olabileceği oluşum sürecinin; el’in (metinlerini el yazısıyla yazıp daha sonra daktilo ettirir), göz’ün, dokunun (metinler parçalı olarak iğnelerle perdelere iliştirilir ve hatta evin yüzeyine yayılır), kısacası tüm duyuların aktif olduğu bir “işleme” olarak yazı öncesi yazı (text) diğer bir deyişle “dokuma” olduğu söylenebilir.

---

122 Derrida’nın da **Platon’un Eczanesi** kitabında atıfta bulunduğu Platon’un **Phaidros Diyaloğu**’nda geçen hikaye yazının hatırlama-unutma ilişkisine dair önemli bir kaynaktır: İşittiğime göre, Mısırda Naukratis yakınlarında, o yerin eski tanrılarından biri yaşardı ve bu tanrının kuşuna ise İbis denirdi. Tanrının kendi adı ise Thuth idi. Bu tanrı sayıları, aritmetiği, geometriyi ve astronomiyi, ayrıca dama ve zarı, en önemlisi de harfleri bulmuştu. O zamanlar bütün Mısır’ın hükümdarı Thamos’tu. Bir gün Theuth onun yanına gitti ve sanatlarını sundu; bunları bütün Mısırlılara öğretmek gerektiğini söyledi. Beriki ise her birinin ne yarar sağladığını sordu. Theuth ayrı ayrı açıkladıkça o kimisini güzel bulduğunu, kimisini de güzel bulmadığını söylüyordu (...) Harflere geldiklerindeyse, ‘Ey hükümdar, dedi Theuth, bu öğreti, Mısırlıları daha bilge ve belleklerini daha güçlü kılacaktır. Belleğin ve bilgeliğin ilacını buldum.’ Hükümdar ise şöyle karşılık verdi: ‘Ey ustaların ustası Theuth! Kimisi sanatları doğurma yetisine sahipken, kimisi de onların kullanıcılarına zarar mı yoksa yarar mı vereceğini belirleme yetisine sahiptir. Şimdi sen harflerin babası, iyi niyetinden ötürü, onların yapabileceği şeyin tam aksini söylüyorsun. Çünkü bu, kullanmayı öğrenenlerin ruhlarına hafıza tembelliği verir; artık kendilerine ait olmayan yazı işaretlerine güvenerek, içlerinde bulunan kendilerine ait belleği kullanmayı hepten unuturlar. Bu nedenle sen, belleğin değil hatırlamanın ilacını bulmuşsun (**Phaidros,** 274c-275b)” bkz. Platon, **Phaidros**, çev. Birdal Akar, Ankara, BilgeSu Yay., 2016

123 Ulaş Bilge, **a.g.m**., s. 40

124 Ulaş Bilge, **a.g.m**., s. 42



Şekil 3.1.: Sevim Burak'ın yazım sürecinde perdelere iğnelediği çalışma kağıtları.
Kaynak: **Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak**, YKY

Sevim Burak'ın metinlerinin birer "dokuma" [text-ure] olarak duyusallığı metinlerin öz'üne de iş'ler. *Mnemosyne*'in hatırlama, belleme ve bellekten geri çağırmak üzere ses (dil/düşünce/kelime), görüntü (imge) ve mekân-zaman (zaman, yer, doku, yüzey) ile kurduğu dağınık, parçalı bağ ile yazının düz çizgiselliğinde kelimelerin gösteren-gösterilen ilişkisinde olan bağından oldukça farklı bir ilişki ve işlem yürürlüktedir. Sözlü gelenekten yazıya geçişte imgelerin ses-görüntü-mekân ile kurduğu duyusallık geriye çekilerek, yazıda bir işaret olarak kelime imlediği görüntü ile, kelimelerin yan yana diziliminde açılan anlam ile doğrusal/doğrudan eşleşip birleşir. Mnemosyne'nin, kızları Musalarla birlikte, hatırlama (imgelerle ilişki), sanat (yaratıcılık) ve zanaat (dokuma) ile olan ilişkisi yazı ile bir tekniğe indirgenerek canlılığını, dirimselliğini, duyusallık anlamında bedenliliğini yitirerek cansızlaşır. Aby Warburg'un **Mnemosyne Atlası** çalışması, geliştirdiği *dynamogram* prensibiyle

hatırlama ve imge ilişkisini yeniden canlılığına, çoğulluğuna, duyusallığına geri getirme arzusu ile ilintili görünür.

Ali Şahan Kuru'nun "Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri Aby Warburg ve Pathosformel Sanat Tarihi" makalesinde sanatın iki eğilimi olduğundan söz edilir: *Zeitgeist* (zamanın ruhu) ve zamanaşırı bağ. Zamanaşırı bağdan kasıt, antik köklerle güncel olanın bağıdır. Kültürü zamanın ölçütlerince değerlendiren Zeitgeist eğiliminin kartezyen, ilerlemeci ve evrimsel bakışına karşılık zamanaşırı bağ kuşbakışı bir açıdan kurulur. Richard Semon'un *Engram* kavramından yola çıkan Warburg, onu bir adım öteye taşır. Semon'un *Engram* kavramı, "deneyimin hatırlanmasa bile hafızada saklandığı ve dışsal uyaranlara verilen biyokimyasal tepkinin bu izlerle belirlenmesi" olarak tarif edilir. Warburg'a göre "bu izler sembollerdir; içsel psişenin dışsal formları"[125]dır. Buradan hareketle Warburg *Dynamogram* kavramını geliştirir. *Engram*'dan hareketle *dynamogram* Benjamin'in "diyalektik imgeleri" gibi hafızanın şimşeğini çakar. Hareketsiz bir resim kullanarak, bu sabit imajlarla, geçmiş, şimdi ve gelecek tahayyülünü içinde taşıyan yaşamın dinamizmi yakalanır. Sabit olanın içinde hissedilen dinamizm yoluyla kolektif duygu-duyum ortaklığı üzerinden genişleyen empatik bağ yeniden yaratılır. Warburg'un atlasında imgeler, klasik montaj ve kolaj tekniklerinden farklı bir düzende bir araya getirilir. İmgelerin yan yana gelişleri, klasik teknikteki hiyerarşik, tematik, didaktik bir bütün oluşturmak üzere değil, "[…] [B]ilginin görsel temsilinden çok araştırılmasının ve üretilmesinin yolunu açacak olan bağlantıların, izleyicinin kendi hafızası ve birikimiyle eşleyeceği daha kaotik ve özgürleştirici bir deneyim"[126] yaratacak şekilde oluşturulur.

Sevim Burak'ın imgelerle ilişkisi ve estetik jesti Sarkis'in resim tekniği ve Warburg'un *dynamogram* kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, metinleri bir resim/atlasın alımlanması gibi bir alımlamayı talep eder: açılan imgesel yörüngede okur/izleyici kendi anlam, hatıra bağlantısıyla özgür kalır ancak klasik okumanın dışına açılan bu bakış aynı zamanda okurdan/izleyiciden "başka" bir okuma/alımlama talebinde bulunur. Tarihin, bilimsel bir yöntem olarak somut, gözlenebilir, ölçülebilir, kanıtlanabilir, bilinebilir, bilinçle kavranabilir işleyişinin tersine imgeler bir şeye dikkati yönelterek, duyular yoluyla o şeyi bilince açabilme gücüne

125 A. Şahan Kuru, "Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri: Aby Warburg ve Pathosformel Sanat Tarihi", **Art-e Sanat Dergisi**, Sayı: 19, Mayıs/Haziran 2017, s. 21

126 A. Şahan Kuru, **a.g.m**., s. 29

sahiptir. İmgelerin, birer bellek taşıyıcısı olarak duygunun, duyumun, bedensel/davranışsal izlerini bilince taşıyabildikleri söylenebilir.

İmgeler, konvensiyonel anlatının bütünsel yapısı içinde, okura/seyirciye bir manzara sunmak üzere kullanılır. Anlatıcının zihninden, bakışından, seyircinin gözüne taşınır. Sevim Burak'ın yoğun imgeleri (tarihsel, mitsel hafıza taşıyıcıları olarak) ise parçalı olarak sahneye yerleştirilir. Her birinden açılan çağrışımlar, bütünlüklü bir manzara oluşturmaz ancak belli bir dönemin ruhunu, duygusal ve duyumsal yoğunluğunu harekete geçirir. Bu anlamda yazılı kelimenin yalnızca göze ve onun zihindeki anlamına doğru hızlı ve eşitleyici hareketi gibi değildir imgelerin duyu ve anlamla ilişkileri. Okuru/seyirciyi çoğul bir alımlamaya zorlar. Sessel imgeler kulağa, anlatının anlamından bağımsız, metnin parçalılığından, harflerin, tekrarların ve bazen tek bir kelimenin yoğun çağrışımından duygulara (kalbe) hitap eder. Sevim Burak'ın imgesel düzeneğinde göz, kulak, kalp (bir duyum merkezi olarak) zihinsel algının işleyişini değiştirir, zorlar. Seçili imgeler tüm katmanlarıyla, kendi yoğunluklarıyla yan yana gelir; tarihin hem belli bir dönemini hem de daha geniş, zaman dışı, zamanlar arası bağlantısını içine alan takımyıldızını kurarlar:

turdu/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... GELDİİİİ... işte BEŞİNCİ GELİYOR ben de anneanneme cevap verdim/BEŞ DE GEÇTİ/ geldi/ALTINCI VAY BAŞIMIZDA/sen misin Allahen gununde itchmek itchin chouroubounouz var me?
Souçouzloukdan bayeleyoroum
Aghzem keupuruyor
AL İŞTE ALTINCI VAY!
Ben de anneanneme söylendim/YEDİNCİ VAY!
Capitane Pacha ayaklareme yekamak itchin sou esetdènez mé?
SEKİZİNCİ VAY! elini vere phaytondane inedjeguim
koudjaguina al achaguiya indire beni
Otouz youmourta al
Bir kaleb khackhekhavale peyniri/geldi/DOKUZUNCU VAY!
Pazar guiderikèn kassaba oghrayen
Bir dana deuchu ve bir theryek kouzou eyi dana kabourghalare
Bir dana bache /ONUNCU VAY!
Eyi khatrema gueldi bana bir tchhift indje tchizme lazem/denizde çalkantı başladı işte/ister misin sana/fikrimi tchevirdim/ işte/ON BİRİNCİ VAY!
Kheyar tourchouce/ ON İKİNCİ VAY!
ON İKİNCİ VAY ÇABUK GEÇİYOR

Kapale tcharchedan 10 altounoum var hpeicini aleyoroum/
Bir bouthtcha yapep yarem saatten eve guenderinez
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 zumrud kupe guestèrin
Firouzecini daha severim

Can Kurtaran Yelekleri Nasıl Kullanılır



1. inci 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 enseye yerleşmiş vaziyete getiriniz ve sonra ön taraflı aşağı çekmek suretiyle başı delikten geçiriniz.



2. inci vaziyet

Önünüze isabet eden uçkurları yarım düğüm yapınız.



3. üncü vaziyet

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

DİKKAT!

Bu can yeleklerinin ters yüzü olmadığından kolayca 1. inci vaziyete getirilerek başları geçirilebilir uçkurların yalnız önünüze gelen uçlarını bağlamak kâfidir.

Bu yakaouta ne isteyorsounez?
O satelde veremem
İchde bou alea guerdanlek lakin benim itchin bou mineli altoun enfiye koutouse katcha?/benim muchterim oldughenezdan size temam altgyuz franka vererem/tchok parlak yuzuguniniz var me der?/ichde efendim bir boutchouk krat bir perlanta der/ takriben utch bin grouch eder idi/fakat gun guitdikdje bouloumdag henden bahace gun be gun artayor/hakeket bou bahaye pek oudjouz dour/oudjouz olmamek charteyla tchok gueusterichli bir elmas isterim/chimdiki halde ben de yok der/aldeghem cheylerin defteriyle bou koutouye bana yaren gueunderin/ guetouren ademe paracene veririm/
Sandallar denize indirilecek/güverteden çekilin/parmaklıklara dayanmayın/Balek pazarenden istiridye de varca iki douzina bir yetim tchodjouk bouloup Kouzgoundjouk tepecine guenderenez/İŞTE ON DÖRDÜNCÜ VAY AĞIR GELİYOR!

Şekil 3.2.: Sevim Burak, "On Altıncı Vay, **Afrika Dansı**, Yapı Kredi Yay., 2006, s.62-63

Bir oğlan bisikleti istermiş gibi görünen kız çocuğu ile anneannesinin belli belirsiz, gündelik konuşmasının parçaları arasında, yabancı bir dilde dışa vuran anneannenin/annenin anadilinin sesini taşıyan "yabancı" sesi, denizin dalga/vay sesi, Vay'ın içindeki gizli "vah" sesi; büyük harflerle Vay'ların sayısını, hareketini, telaşını imleyen yazarın "sesi", araya karışmış kaptanın/gemicilerin uyaran sesi ("güverteden çekiliiiiin") ve cankurtaran yeleklerinin kullanma talimatı görseli ile olası bir felaketin uyarısı günlük hayatın akışı (bakkal, kasap alışverişi, Kapalıçarşı'dan altın alışverişi) içinden duyumsanır. Burak'ın metinlerindeki göç/sürgün izleği ile birlikte düşünüldüğünde yukarıdaki yazı-resim; dalgaların arasında "yer"inden edilmişlerin, anadilini yabancı bir dilin içine ses olarak sızdıracak "hayaletsi" göçmenin yolculuk öyküsü ile bir sonraki dalga/vay/göç'e kadarki "yer"le ilişkilerini ses-görsel-zaman-mekân'ın parçalı yoğun imgeleriyle vücuda getirir. Yazarın bir "kız çocuğu" olarak deneyimlediği geçmişi/zamanı ile annenin/azınlıkların hikayelerinin bir dinleyicisi olarak uzak geçmişi, annenin/azınlıkların dilinden sızan seslere

karışarak “hayali”, kurmaca “anneanne”nin zamanıyla birleşerek yazarın şimdiki zamanının estetik mekânında/dokumasında buluşur.

Yazarın estetik jesti ve onu kuran unsurlarla (parçalılık, imgesellik/duyusallık) birlikte düşünüldüğünde, zamanlararası bu ilişki, Burak’ın metinlerindeki kullanılan anakronizmin yanı sıra “eskitme” yöntemiyle de bağlantılıdır;

> [...] mesele eski olaylardan yararlanmak değil... Herşeyi eskitebilmek... Herşey yazılabilir eskitilerek... Eski bir olayın kullanılmasındaki kolaylık, onun eski oluşunda-buna yeni ilaveler yapılabilir-yeni bir şey haline kolaylıkla getirilebilinir eski bir şey... Fakat benim için mesele yeni bir şeyin eskimesi...[127]

Walburg’un *dynamogram* kavramı ve/veya Benjamin’in “diyalektik imgeler” kavramıyla benzer bir etki yaratan yukarıdaki imgesel, duyusal, zamanlararası-zamandışı bu estetik dokuma/jestin bir başka örneği “Ah Ya Rab Yehova” hikayesinde başka tarihsel aktörler/zamanlar arasında kurulur.

vaktim kalmadı. Saat 12.22. Sancı arttı. Saat 12.24. Küçük bir çocuk geldi. Duvara bir oyuk açtı. Beş adım ilerimde Ruben karısı ile oynaştı. Bünyamin karısı Teri ile oynaştı. Manuel karısı ile, Mişel, Mordo, Eliya, Roza, Rebeka, Silvia ile oynaştılar. Aron, kaynatasını ve kardeşlerini evin iç avlusuna yerleştirdi. Mahalledeki bütün kapıların girilecek yerlerine Allahanati'ler oturdu. Zembul'ün bütün kız kardeşleri ve akrabaları iç odalara gizlendiler. Müsyü Aşer çömeldi aslan gibi yere yattı. Müsyü Daniel mahallenin cenup ucunda iki kızı ile bir ateş yaktı.

Saat 12'yi 33 geçe kapı çalındı
Ebe Madam Anastasiya kapıya koştu
O'nu görünce Ebe Sultana o da kapıya koştu
O'nu görünce Madam Mari kapıya koştu
Madam Domna, O'nu görünce o da kapıya koştu

Madam Viktorya – O'nu görünce Madam Raşel – O'nu görünce Madam Furtune – O'nu görünce Madam Lili de kapıya koştu – Hizmetçi Atiya, O da onları görünce kapıya koştu – Ezra onları görünce; O da kapıya koştu – Onları görünce Madam Bohora, O da kapıya koştu – Onları görünce İda – Ketura – Lusi – Betuel – Anna – Lea – Dora – Abimelek – Milka – Diyamande – Janet – Ventura – Naftali – Udi – Luiza – Sofiya – Kalo – Duşa – Yeruşalmi – Vivi – Matilda – Deborah – Şuşa – Ameliya – Biyenvenuta kapıya koştular –

Gelen siyah dulluk elbisesini giymiş Madam Sara idi. O'nun da kapısını ölçtüm – O'nu görünce alt komşumuz Madam Viktorya kendi kapısını ölçtü – O'nu görünce Madam Furtune de kendi kapısını ölçtü – O'nun da kapısı 150 adımdı –

Kapı çalındı

Madam Roza kapıya koştu – Madan Ventura O'nu görünce, o da kapıya koştu – Duşa – Abimelek – Şuşa – Kalo – Betuel – Naftali kapıya koştu

Gelen Mordohay'dı

Mordohay'ın da kapısını ölçtüm – Bakkal Yasef, O'nu görünce kendi kapısını ölçtü – Kömürcü Yako, O'nu görünce, o da kendi kapısını ölçtü – Hepsinin kapısını ölçtüm – Manuel – Nahum – Aşer – İssakar – Davut – Lazar – Yahya – Malhus kendi kapılarını ölçtüler –

Kapı çalındı

Madam Ester kapıya koştu – O'nu görünce, İda kapıya koştu – İda'yı görünce Mari – Mari'yi görünce Raşel kapıya koştu –

Sara – Luiza – Bohora – Kalo – Betuel – Vivi kapıya koştular

Gelen YA RAB YEHOVA İDİ
O'nun elinde ateş vardı
Bir kalabalık yokuşu çıktı
Onların da ellerinde ATEŞ vardı
Esvaplarını yırtıp bağırdılar
ATEŞ
ATEŞ
ATEŞ
ZEMBUL KAPIYA KOŞTU
O'NUN DA ELİNDE A T E Ş VARDI

Kuzguncuk, 1964

Şekil 3.3: Sevim Burak, “Ah Ya Rab Yehova”, **Yanık Saraylar**, Yapı Kredi Yay., 2004, s. 81-82

127 Sevim Burak, **Mach I’dan Mektuplar**, Logos Yay., s. 42.

Sevim Burak'ın yazı tekniği ile Sarkis'in resim tekniği arasındaki yazarın kurduğu benzerlikten daha önce bahsedilmişti. Burak'ın "Ah Ya Rab Yehova" hikâyesindeki (ve farklı form ve yapılarda metinlerinin geneline yayılan) tarihsel "gerçek" ile "ikinci gerçek"e dair ayrımı ve kesişimi kuran estetik jesti ile Sarkis'in "Başlangıcından Çöküşüne III. Reich" sergisindeki teknik ve içerik benzerliğine dair aşağıdaki alıntı yukarıda örneği verilen estetik dokunun daha açık bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır:

> SARKİS'İN anlatım tarzıyla kendiminki arasında müthiş organik bir bağ buluyorum. Bunu SARKİS de biliyor sanıyorum. Onun en müthiş bir Sergisi BAŞLANGICINDAN ÇÖKÜŞÜNE III. REÎCH Sergisinde, daha doğrusu, bu ad'daki kitaptan yararlanarak yaptığı sergide sadece ad'lar okunur. (…) Yani III. Reich'deki bütün isimler tekrarlanıp durarak sabahtan akşama dek açık olan sergide banttan çalınır, gelenler bu isimlerin tekrarlanmasından koskoca bir Almanya İmparatorluğunu ve onun kurucu şu vahşi katil Hitler'in tarihini yaşarlar.. Hatırlarsan, Benim Yanık Saraylar kitabımda, Kuzguncuktaki bütün Yahudilerin ad'ları tekrarlanarak Kuzguncuğun elli altmış yıllık bir tarihi canlandırılıyordu o hikayede AH YA RAB YEHOVA idi adı. Benim Yahudilerin gazap Tanrısı Yehova idi, Sarkis'in ise İkinci Dünya'nın HİTLERİ İDİ. O da YAHUDİ DÜŞMANI BİR TANRI GİBİYDİ. Bu paralellik benim hikaye çizgisini, onun resim çizgisini çiziyor. Bir yerde aynı tarihsel sesler, ve Trajedi, yaşanmış, gerçekten somut bir parça hayattan koparılmış yeni dünyanın bir yerine yamalanmış gibi[128]

Tarihin birbirine uzak aktörlerinin yan yana getirilmesiyle hem Yahudilerin "ebedi" sürgünü ve hem yakın tarihteki "tahayyül edilemez" gazabı ile mitik gazabı aynı zamansal-mekânsal yüzeyde buluşmuştur.

"Ah Ya Rab Yehova" hikâyesinden tiyatro oyununa geçişinde – **Sahibinin Sesi** - aynı yüzey benzer bir işlemle, yine aynı zamanlararası/zamandışı bağlantıyla, farklı bir zamanın "yerli-yabancı"larının isimlerini ve Tevrat anlatısının kutsal isimlerini yan yana getirir.

> BİLAL:[…] Nerede kalmıştık? Ebe Sultana ve Tenekeci İzak'm evinden sonra mahallenin evlenmemiş eski dilberlerinden sevgili halanız Dilenci Donna Hanım'ın kızı Matmazel Kalo gelir. Donna Hanım Ortaköy'de oturur, hesabı uzun, uzun mesafeye girer. *(Durur)* Kalo'dan sonra bizim eve yakınlık derecesi itibariyle Madam İda gelir, namı diğer Eda Hanım... Eda- aa... Büyücü Edaaaa... Evet komşularımızın mesleklerini ve namı diğerlerini unutmamalıyım. Komşularımın adlarına göre mesafeleri, onlarla aramdaki mesafelere göre de adlarını bırakamam.
>
> ZEMBUL (yüksek sesle ağlamayı sürdürür.)
>
> BİLAL: Bizim evden Ziya Bey'in evi kaç adım? Bakın bunu bilirsiniz...
>
> M. SEZANIN SESİ: Yirmi adım.

128 Sevim Burak, **a.g.e.**, , s. 54-55-56

BİLAL: Hımmm, peki bizim evden İda'nın evi kaç adım, namı diğer Dilenci İda...

M. SEZA'NIN SESİ: İda'nın evi de sizin evden otuz beş adım.

BİLAL (alaylı): Hadi hadi ağlamayın onu bağışladım... Zavallı pek ihtiyardır, gözleri de görmez... (Durur) İda'nın yanın daki komşumuz... Onun da adı Furtuni... Fırtına Hanım... Buvvv... Buvvv... Allah bizi Fırtına'dan korusun.

M. SEZA'NIN SESİ: Fırtına'nın evi de kırk adım.

BİLAL: Fırtına'dan sonra taş basamaklı ev gelir...

M. SEZA'NIN SESİ: Taş basamaklı eve on beş adım.

BİLAL: Taş basamaklı evde Sobacı Yasef oturur. Namı diğer **Hazreti Yusuf**...

ZEMBUL (bağırır): Yeter... İşkence... Yeter, yeter...

M. SEZA'NIN SESİ: Hazreti Yusuf'tan sizin ev on adım.

BİLAL: Hazreti Yusuf'un solunda **Hazreti Musa**, kızları, gelinleri, damatları...

M. SEZA'NIN SESİ: Hazreti Musa'dan sizin eve on adım.
BİLAL: Hazreti Musa'nın karşısındaki evde **Hazreti Nuh** oturur, namı diğer Kasap Nahum...

M. SEZA'NIN SESİ: Hazreti Nuh, **on adım**.[129]

Bilal tarafından gazla topyekün infilak edilmek istenen Kuzguncuk'un akıbeti belirsiz "insanları" ile Tevrat'tan isimler yan yana gelişleriyle mitik zamanı, Burak'ın anılarının geçtiği geçmiş'i ve yazarın şimdi'sini buluşturur.

"Komşuların adlarına göre olan mesafesi", ben ve öteki arasında, dost ile düşman, egemen ile ilişkisindeki konumlarına göre biz ve "diğerleri" arasında oluşan mesafede göçmenin çifte sürgünü ile Yahudiliğin ebedi sürgünü kesişerek görünürlüğe gelir. Bu noktada, **Sahibinin Sesi** oyununda Bilal'in ölçme, kayıt altına alma yaklaşımıyla egemen tarih anlatısının belgeleme, arşiv, kayıt tutma ve egemenle/galiple özdeş anlatısını inşa etme yönteminin (birini anıtlaştırırken "öteki"nin izini silen jestiyle) paralelliği dikkat çekicidir. Bilal'in günlük eylemlerini, duygu ve düşüncelerine dair "her şeyi kaydetme" takıntısı düşmanını belirleyip öcünü alma, yok etme ve geçmişinin mirasını *unutma* çabası gibi görünür. Aynı zamanda kayıt altına alarak geride bırakmak istediği geçmişte inşa ettiği imgesidir. Tanığın/tanıklığın *hatırlama* çabası ise silinmişin, dönüşmüşün, başkalaşmışın yasını tutabilmek ile bağlantılı gözükmektedir. Tanıklığın ve yas ediminin kayıpla,

129 Sevim Burak., **Sahibinin Sesi**, s. 64 (Alıntıdaki vurgular tarafıma aittir.)

kaybedilen “şey”in (cemaat, dil, yurt, kimlik, aidiyet) hatırlanması, hatırlatılması ile ilişkisi düşünüldüğünde, klasik tarih anlatısının temsilcisi/simgesi olarak Bilal’in bir vakanüvis gibi kaydetme eyleminde başka türlü bir motivasyon yürürlüktedir. Kendi yok oluşuyla, hayaletleşerek egemenin görünürlüğünde yeniden doğan Bilal’in ancak öç listesinde kayda geçer “kayıt-dışı”na alınanlar.

3.2. Çifte Bakış: Çift Anlatı

Burak’ın yazını, Şimdi’nin içinden zamanın tarihsel örgüsünü/dikişini sökerek, zamanın ipini imgelerin zaman dışı iğnesiyle yeniden dikişlemek gibidir. Tüm oyunlarının ortak tematik ekseni, Kuzguncuk’un – Yazarın – kalbinden hem mekânsal hem zamansal geniş bir zamansallığa hatta zaman ötesine açılarak Benjamin’in “tarih meleği”nin ardına bakışında açılan *Felaket/felaketler* ile kesişir.

> […][M]eleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları bir biri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket..... fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır.[130]

Şimdi ile geçmiş, büyük zaman ile küçük zaman arasındaki bu kesişimi mümkün kılan ise yazarın tekniğine ilişkin yukarıda detayları incelenmiş olan estetik jestidir. Sevim Burak metinlerinin/oyunlarının tematik izleklerin yanı sıra biçimsel ortaklıkları da aynı estetik jestten kaynaklanır. Aralarındaki tematik ve biçimsel ortaklığa rağmen metinlerin türlerine/yapılarına/doku-malarına göre kullanılan unsurlar değişiklik gösterir. Yazarın estetik jestini oluşturan teknik unsurları kabaca; yabancılaştırma, parodi, absürdite gibi tanıdık edebi biçimlerin/üslupların yanı sıra parçalılık, zamanın bükülmesi/değiştirilmesi (anakronik kırılma), metinlerarasılık, zamanı kristalleştirme (pek çok zamanın bir yüzeyde toplanması/birleşmesi) ve tekrarlama/yineleme başlıkları altında toplanabilir.

Sahibinin Sesi oyunundaki özellikle Bilal ve Şahande’nin kabuk imgeleriyle parodik özellikler, Muzaffer Seza’nın hayaletiyle gerçek-rüya arasında gidip gelen karşılaşmaların gerçeklik algısını kıran fantastik yapısı ile metinde Bilal’in hem babasının hem kendi rüyalarının sahne gerçekliği ile geçişli kurgusu oyunun

130 Walter Benjamin, **Pasajlar**, s.42

yukarıda sayılan biçimsel unsurlarını oluşturur. Daha önce söz edildiği gibi **Sahibinin Sesi** oyununda yazarın tanıklığı mümkün kılan estetik jesti, Bilal üzerinden temsil edilen egemen anlatının içinden geçen isimlerin tınıları, çağrışımları, Bilal'in onlara "mesafesi" ile tam da kayıt-dışı olanın, kayıt-dışılığındaki "temsili"nde yakalanır.

İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar oyununda da benzer bir şekilde, bu defa yasaya/anlatıya dahil edilmişin parçalı hatırasında belli belirsiz görünen/hatırlanan düş-gerçek arası kurguda kendini gösterir Burak'ın estetik jesti. Parantez içi notlarda "yabancılaştırma sahnesi" olarak tanımlanan düşsel sahneler, yukarıda bahsedilen zamansal bükülmeyi yaratır; sahnenin şimdiki zamanından geçmişe, Nıvart isminin tınısında, yabancılığında açılan göç güzergahı, cemaat kaybı öncesi "ortak zamanı" sahne üzerinde yeniden kurar. Tekrarlar da hem imgelerin, nesnelerin, isimlerin, temaların (göç, sürgün, çiftkimliklilik) tekrarında hikâye düzleminde hem de düş-gerçek geçişliliğinde rüya sahnelerinin, yabancılaştırmanın tekrar edilmesiyle sahneleme düzleminde kullanılır.

Sevim Burak'ın her bir metninde süreç içinde aşama aşama incelttiği tekniği, kendini ve metinlerini tanımlamaların ve kuralların dışına taşır. Bahsedilen hareket iki yönlü gerçekleşir; konuları bakımından yazının/anlatının içine dahil edilmeyenler ve dil-biçim özellikleri bakımından türlerin içine dahil edilemeyenler: Marjın dışındaki, majörün ötesindekiler. Edebi ve tarih kanonunun dışına konumlandırılmalarıyla metinlerin öz'ünü kuran bu "dışarılık", "ayrıksılık", yazarın *çifte bakış* diyebileceğimiz bakışından açılır ve metinlerin "çift anlatı"sını kurar. Aynı anda iki şeye bakabilmek, görebilmek olarak tarif edebileceğiz *çifte bakış,* yine aynı şekilde, iki şeyin birbirinin içinde anlatılabildiği *çift-anlatı'*nın yolunu açar. *Çift-anlatı*, Burak'ın mektuplarında şöyle ifade edilir:

> Ayrıca, yıllardır, hiç bırakmadan yazı yazan BÎLGE KARASU diye bir öykücü var.. Bir Gece Yemeği ve Foto Febüs'de aynı yöntemi kullanmışız. Farklı olarak: Şöyle ki: aynı anda iki şeyi anlatmak için satır atlıyor- Ben iki şeyi iki ayrı şeyi birlikte içiçe anlatabiliyorum-[131]

Bir çatı kavram olarak kullanılabilecek *çift anlatı,* yazarın daha önce değinilen, doğrudan bir sınıflandırmaya tabi tutulamayan teknik unsurlarını bir araya toplayan

131 Sevim Burak, **Mach l'dan Mektuplar**, s. 245

estetik jestinin momentumudur. Burak'ın **Mach I'dan Mektuplar'**da **Ford Mach I'**ın biçemi üzerine söyledikleri, yukarıda bahsedilen harekete dair fikir vermektedir:

> […] İhtiyar kadın eşit herşeye, genç de oluyor – Cumhuriyet'in 10. Yıldönümü – annesinin zamanına da gidip anlatabiliyor 100 yıllık tarih gibi. Cumhuriyet Bayramları geçiyor, o divan Pastanesi'nde oturup resmi geçitleri yaşıyor.[132]

Burak'ın çifte bakışı varlık-yokluk, dost-düşman, egemen-hizmetkar, geçmiş-şimdi/gelecek, gerçek-gerçekdışı, gelenek-modern vb. gibi ikilikleri, zamanları/dönemleri bölmeden, aralarındaki görünmez sis perdesini geçerek; yazı zamanının içinden bir gözü açık şimdi'ye bir gözü kapalı, bilinmezliği, tekrarlanamazlığı ve görünmesi, çevrimi imkansızlığı ile aynı anda geçmiş ve gelece bakabilmesini sağlar. Bu yanıyla bahsedilen *çifte bakış* hatırlama'nın geçmişi, anıyı, hatırayı, an'lık görünümleriyle belli bir zaman kesitini zihne/göze taşıması işlemiyle benzerlik gösterir. Ses, koku, doku ve hepsini içinde toplayan imgelerin, Walburg'un *dynamogram* kavramının yarattığı etkide olduğu gibi zihni, duyuları, duyguyu tetikleyerek bakışı yaşanıp bitmiş'e (anı, hatıra, olay), geçmişi de "buraya", şimdi'ye taşır. *Çifte bakış* hem oraya hem buraya bakabilmenin imkanını kurar. Olayın, zamanın belli bir an'ının, zamanın bir "parça"sı olarak duyumsanması ise geçmiş-şimdi ve gelecek arasında yayılan geniş büyük zamanın/zamanlararasının açılmasına, duyumsanmasına ve/veya görünürlüğe gelmesine imkân tanır. Yazarın *çifte bakış*ından inşa edilen *çift anlatı* ise, aynı anda iki şeyin, diyalektik ikiliklerin, imgelerin, birbirine bitiştirilmeden, eşleşip türdeşleştirilmeden, süreklileştirilmeden ancak yan yana, iç içe, kendi parçalarının yoğun çağrışımında bir arada: ses'in ardından sessizliğin, sessizliğin arasından kaybolmuş seslerin, temsil edilenin ardından temsil hakkı olmayanın, majörün içindeki minörün, bütünün içindeki parçanın yazının/dokumanın, kurmacanın estetik mekanında aynı anda, bir arada duyumsanabilmesine yol açar. İkiliklerden birine yerleşmeden iki şeye anda bakabilmeyi/duyabilmeyi mümkün kılan bu hareket, ikilikleri ayıran boşluktan, boş'luğu da dahil ederek daha geniş, çoğul, yaratıcı bir bakışa açılır. Bakışa ve anlatıya uygulanan bu çifte hareket farklı edebi türlerin, üslupların, biçimlerin yan yana, bir arada, çoğul olarak metnin içinde hareket etmelerini sağlar: parodi, korku, komedi, absürdite, roman, tiyatro, epik şiir… aynı estetik yüzeyde bir arada "konuşur." Bu nedenle, Burak'ın ana-dilden mahrum babanın resmi diliyle dokuduğu

132 Sevim Burak, **a.e**., s.36

çift-dilli edebiyatı, *çift bakış* ve *çifte anlatı* olarak tanımlanan yazı ile resmi, yazı ile sesi, yazı ile dokumayı yan yana getiren estetik jesti onun Türk Edebiyatı'ndaki özgün ve kanon dışı yerini belirler.

Dilin sınır çizgilerinin kaybolduğu, gerek tür gerek gramatik yapının anlam-bağlam birliğine hizmet eden ayrımların ortadan kalktığı, anlatının bu "bulanık" biçimden açılan formuyla tüm ortaklıklarına rağmen yazarın diğer oyunlarından ayrı bir yere sahip olan, Burak'ın da "bir dil çalışması" olarak tanımladığı **Everest My Lord**'un*;* dilin, anlatının, türlerin sınır uçlarından açılan biçimsel özelliği ile yazarın estetik jestinin tüm unsurlarını barındırması ve inceltilmiş örneği olması bakımından ayrı bir başlık altında incelenmesi uygun görülmüştür.

3.3. Dil Çalışması

Sevim Burak'ın **Yanık Saraylar**'la başlayıp gittikçe çeşitlenen ve incelen dil çalışmasını en iyi takip edebileceğimiz oyunu **Everest My Lord**'dur. **Everest My Lord***,* "Roman 3 Perde" alt başlığı ile daha başından diğer oyunlarından ayrılarak iki türün kesişiminde, ikisine ait anlatı/gösteri vaadini metnin akışında hızla geri çekerek türlerin ve biçimsel marjın dışına çıkar. **Everest My Lord**, metnin isim seçimi bakımından da diğer oyunlardan ayrılır. Metin hem oyun hem roman kahramanının ismini taşımasıyla epik ve/veya tragedya formlarını çağrıştırır. Yazarın çağdaş, özgün *çift anlatı*sında böylelikle hem türler hem çağlar arası dolayımlı bir bağ kurulduğu söylenebilir.

Everest My Lord, Kişiler'in sıralanmasıyla tiyatro metni sınırlarından açılır. Oyun kişileri, yabancılıkları (Everest My Lord) ve isimsizlikleriyle dikkat çeker: Sucu, Karısı, Başvekil, İki Lady, Yazarın Gölgesi, *Hydepark'ta tenha bir köşe*. Roman-oyuna/metne adını veren, özel isim olmaya en yakın görülebilecek Everest My Lord da dahil olmak üzere hiç özel isim kullanılmaz. İsimler, öznesinden bağımsız mesleklere, konumlara ve imalara indirgenmiştir. Everest My Lord ise diğerlerinden farklı olarak "My" iyelik ekiyle bir sahibe gönderme yapar, "Lord" ile de "yücelik", "yükseklik" çağrışımında bulunur. Roman-Oyunun merkezinde konumlanması bakımından birinci tekil şahsa ait bu yücelik iması Hıristiyan inanışının Tanrısı (Göklerdeki Babamız) kadar, oyunun mekânsal-zamansal atmosferi, yakın tarihin uzak anıştırmalarıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun göçüp gitmiş "yüceliğini" de

çağrıştırmaktadır. Everest My Lord'a ilham olan düşüncelerini Burak mektuplarında şöyle dile getirir:

> Afrika' dan geldiğimde, İngiliz erkeklerinde o acıyı ve sertliği, içine çekilmişliği ezilmişliği görmüştüm... Bu bizim memleketteki ezilmişlikten daha acıklı bir şey... Yıllann getirdiği örf ve adet, ve içinden çıkılmayan bir kaos... Neyse, EVERST MY LORD'da bu acıyı hissettiremiyecek kadar, Şarklı olduğumdan, Hyde Park'ı Gülhane Parkı yaparak İngilizlerle Türkleri özdeşleştirmeye çalıştım... Hyde Park'da Türkçe konuşan bir Lord ve Başvekili anlattım bir bölümü bu... Diğer bölümlerde de, Everest My Lord'un Türkleştirilmesi çabasına TÜRKÇE ATATÜRK'ÜN İLK TÜKÇE ALFA-BESİNİ öğrenmeye çalışmasıyla ortaya çıkan dramatik bir tarz özdeşleştirmeyi ve dramatik bir anlatımın ipuçlarını buldum sanıyorum. Bu benim İngiltere'ye hayranlığımdır sanıyorum. Aynca en kuvvetli, işi kökünden kuran, kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiirimdir. Bir dil çalışmasıdır... Bundan sonra Everest My Lord'u hep yazacağım, bitmeyecek... Ne Everest My Lord (Büyük özlemlerime rağmen) Türkçeleşecek ne de ben, (Bütün dil ve duygu imkanlarını sonuna dek harcayacağım halde) İngilizleşebileceğim. İşte 'Everest My Lord'un konusu bu-daha doğrusu bir özlem şiiri benim için.[133]

İtalik formla diğerlerinden ayrılan *Hyde Park'ta tenha bir köşe* yine metnin Kişiler kısmına dahil edilmesi bakımından dikkat çeker. Roman-oyun, tüm geçmiş zaman çağrışımlarıyla birlikte belirsiz bir zamanda ancak belirli bir mekânda kurgulanmıştır.

Fiziksel anlamda somutlanan mekân, Burak'ın diğer metinlerinde de sıklıkla tekrarlanan ağaç(lar) imgesiyle gerçelikten soyutlanarak adeta bir yok'luğa, soyutluğa, mekansızlığa bölünür:

> Koyu yeşil gölgeli ağaçlar/biçilmiş çimenler dümdüz halı gibi alabildiğine gidiyordur/ağaçlar göğü kapatır/bu yüzden ortalık karanlık bir gün gibidir/ön planda yüksek selvi ağaçları buraya kederli bir hava vermektedir/güneş selvi ağaçlarının arkasında kalır/ortalık daha da kararmakta, arka cephede neşeli insan sesleriyle renkli şemsiyelerle havuzlarla bayraklar ve flamalı insan kalabalığı ile Hyde Park'ın öbür ucu yok gibidir/çünkü ön cephedeki koyu yeşil selvi ağaçları insan seslerini, gürültülerini ve insan yaşantısını keserler/ve Hyde Park'ın bu köşesine bir mezarlık görünümü verirler.[134]

Bir tarafta *esrarengiz sessizlik* içinde *kederli* bir *mezarlık görünümü,* diğer tarafta *bayraklar, flamalar, neşeli insan kalabalığıyla* canlı-cansız, geçmiş-gelecek, kutlama-yas, kalabalık-yalnızlık karşıtlıklarının kesişimine yerleştirilen mekânın Hyde Park olarak seçimi manidardır. Metnin ismindeki yücelik çağrışımları hatırlandığında, son Osmanlı padişahının, dolayısıyla "padişahlığın" sürgün yerinin İngiltere olması

133 Sevim Burak, **Mach l'dan Mektuplar**, s. 189-190

134 Sevim Burak, "**Everest My Lord, İşte Baş İşte Gövde işte Kanatlar**, s. 9 (Alıntıdaki vurgular tarafıma aittir.)

dolayısıyla Hyde Park'ın tenha "mezarlık" görünümü geçmiş, gelenek, devrilmiş imparatorluk; resmi bayram kutlamaları çağrışımıyla *bayraklar, flamalar, neşeli insan kalabalığı* ile Hyde Park'ın öte tarafı Batılı, modern, yeni cumhuriyeti simgeler görünür.

İsmi, tüm çağrışımlarına rağmen ve onlarla birlikte gizini koruyan Everest My Lord'un dalgın, düşünceli yalnızlığının Yazar'ın Gölgesi tarafından tam da bu eşikten, gerçek-kurmaca ayrımının çizildiği ağaçların arasından izlenmesi manidardır. Şimdiki zamandan aralanan kurmacanın "perdesinden" (ağaçlar) görünen belli belirsiz, bulanık geçmişin izini sürme, gözetleme, gizlice takip etme, bir başka deyişle tanıklığını yapma görevini yazara gönderme yapan "gölgesi" üstlenir. İz sürme, gözetleme, gizlenme/açığa çıkarma izleklerine yazarın diğer metinlerinde de sıklıkla karşılaşılır. Bilal, sahnenin gerisine açılan penceresinden bir dedektif edasıyla dışarıdaki mahalleyi izler. Oyunun yerleştirildiği zaman düşünüldüğünde, oyunun şimdiki zamanında Bilal'in odasından açılan zaman, okur/seyirci için geçmiş zamandır. **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**'da oyun kişileri bir taziye ziyaretinin ardından gözleri ve kulakları kapıda, tedirgin, geçmişin hayaletleri ve geleceğin belirsiz düşmanlarının, içeriden ve dışardan yükselen seslerini dinlerler. **Everest My Lord**'da farklı olarak oyun kişilerinin izlediğini, dinlediğini değil, Yazar'ın Gölgesi aracılığıyla Everest My Lord'u izleriz. Seyir, gerçekliğinden koparılmış fiziki mekânın, Hyde Park'ın açıklığından içeri, Trafalgar Meydanı'na bakan salona, oradan da kişileştirilen Sessiz Tarih'in anlatısında yazının mekanına, yazı masasına doğru seyreder. Diğer metinlerden farklı, ancak **Everest My Lord**'un içinden doğduğu **Ford Mach I** romanının anlatım tekniğiyle benzer biçimde, Yazar'ın varlığı ve sözüyle "Gölge"sinin anlatısı birbirine karışır. Gölge'nin izini sürdüğü **Everest My Lord'**un üç perdeye bölünen hikâyesi kesintiye uğrayarak muğlaklaşır, gölgenin varlığıyla ima edilen görünmeyen yazarın müdahalesiyle izi sürülen zaman-mekânın ötesinde, onları aşan başka hikâyeler belli belirsiz duyumsanır.

Oyunun ana kişisi ve metne ismini veren Everest My Lord'un isminin İngilizce dilinden oluşturulması ve metnin mekânın da isimle uyumlu bir şekilde Britanya'nın kalbine yerleştirmesi ve seyyar satıcı ağzıyla Taşdelen suları satan Sucu'nun girişi, mekân-zaman ve anlatı bütünlüğüne dair beklentiyi absürt bir biçimde daha başından boşa çıkarır.

Sucu: Yok mu soğuk sudan içen… soğuk buz gibi su… buz gibi su…

Everest My Lord: İstemem, içmeyeceğim dedim, su istemiyorum.

Sucu: Ne olur bir bardak için daha siftah etmedim. Açım… Bir ekmek parası… [135]

Sucu'nun diliyle kurulan kültürel yakınlık, sahneye giren Lady'lerin zamansal ve kültürel yabancılıklarıyla kırılır. Lady'ler ve Everest My Lord arasında geçen gerçek-düş arasında, hayal mi gerçek mi olduğu belli olmayan romantik-parodik, diyalog/monolog, Everest My Lord ile Sucu arasında geçen zamansal gerçekliğinin yanı sıra edebi tutarlılığı da kesintiye uğratır. Anlatıda hem mekânsal hem zamansal hem de edebi üsluplar, diller arasında uygulanan bu kesinti sürekli olarak yinelenir. Başvekil'in girişiyle yeniden gündelik hayat gerçekliği ve dil kullanımının yarattığı coğrafi-kültürel yakınlık kurulur. Bu anlamda, Başvekil, Sucu ile Lady'lerin dilsel, kültürel uyumsuzluğu, "gerçek" ile "gerçek dışı"nın, ölülerle yaşayanların bir sis perdesinin aralandığı Hyde Park'ta, Everest My Lord'un "ne orada ne burada" duran hayaletsiliğinde şimdi ile geçmişin imkânsız diyaloğu olarak okunabilir. İngiltere (Britanya) tarihinin/edebiyatının aristokratik geçmişini tınlatan Lord ve Lady ünvanının kullanımı; Başvekil, parlamento ve "kediye yükleyen sermaye"nin imlediği ekonomik yoksunluk çağrışımlarıyla Everest My Lord'un, Bilal'in Muzaffer Seza'ya geçişine benzer bir şekilde, Paşa'nın/Padişah'ın sürgününde Lord'a dönüşümü olarak okunabilir. Everest My Lord'un Lady'ler ile flörtöz karşılaşması da bu bakımdan farklı kültürlere geçişin, Batı'yla uzlaşının, evliliğin, barışın, geçmiş mirasın unutuluşunun parodik-absürt ifadesi olarak yorumlanabilir.

Başvekil ve Everest My Lord'un mekanla ve birbirleriyle ilişkisi, diyaloglarının bağlamı muğlak ve gizemli bırakılmıştır. Başvekilin parlamentodan çıkışı, Donizetti Operasına bilet, Halis Taşdelen Su, zamana dair belli belirsiz bir çağrışım alanı oluşturmaktadır. Sucu ve Lady'ler'in sahneden çıkışından sonra Başvekil ve Everest My Lord baş başa kalır. Bu sırada başından beri sahnede kendini gizleyen Yazar'ın Gölgesi kendini gösterir ve Everest My Lord tarafından kendini yazan bir centilmen yazar olarak Başvekil'e takdim edilir. Başvekil ile Everest My Lord arasında geçen hava durumu üzerine konuşmalar bir bakıma Yazar'ın Gölgesi'nin gizlendiği yerden yavaş yavaş ortaya çıkışıyla birlikte düşünüldüğünde, Yazarın Gölgesinin şimdiki zamanın geçmişe düşen gölgesi, yaklaşan "felaketin", "gök gürültüsünün" habercisi olarak görülebilir.

135 Sevim Burak, **a.g..e.,** , s. 10

Everest My Lord (çok düşüncelidir): Havanın yağmura istidadı var.

[…]

Başvekil: Kömür aldın mı?

[…]

Everest My Lord: Dünya ihtiyarlıyor… zaman göçüyor ve geçiyor… her şey değişiyor… insanı bir korkudur alıyor…

[…]

Başvekil: Bulutlar dört tarafı kapladı, karanlık iniyor, hava alçalıyor….

[…]

Everest My Lord: Yavaş yavaş yalnızlık geliyor.[136]

Yazar'ın Gölgesi'nin girişiyle diğer oyun kişileri kaybolur. Havanın kapanmasıyla, gölgenin geçmişe, zamansız/zaman-ötesi "yok-mekân"a düşmesi ile "yavaş yavaş gelen yanlızlık"ta Everest My Lord ile Yazar'ın Gölgesi arasında başka bir "gerçek"te, zamanlararası bir buluşma ve diyalog gerçekleşir. Anlatının biçimi ve dili bu noktadan itibaren farklı seyredecektir. Sahnenin diğer figürlerinden geriye giderek yaklaşan karanlık, yağmur ve ima edilen Yazar'ın iki nesnesi; Yazar'ın Gölgesi ve anlatısının nesnesi (Everest My Lord) kalır. Metnin kurmaca karakterleri aracılığıyla yazar okur/izleyiciye GERÇEK nedir sorusunu sorar ve BİLMEK fiilinin farklı kiplerde çekimlerini dizer.

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 (Gırtlağına sarılır) EĞER BİLMİYORSAM
BİLMİYORUM DEMEKTİR
EĞER BİLMİYORSA
EĞER BİLMİYORSAK
BİLMİYORUZ
…[137]

Büyük harf kullanımı ve satır atlamaları yoluyla anlatı bundan sonra belirgin bir şekilde form değiştirir. Gölge yazar, Burak'ın kurmaca metninin kurmaca yazarı

136 Sevim Burak, **a.e**., 13-14

137 Sevim Burak, **a.e**., s.15

olarak kendi yazı nesnesinin gerçeklik sorusuna “BİLMİYORUM!” diye karşılık verir. Büyük harfle devam eden bölüm, Yazı-Yazar, Kurmaca-Gerçek, Gölge-Asıl, Özne-Nesne karşıtlıklarının birbirinin içine geçtiği, faille fiilin parçalandığı, ayrımlarının belirsizleştiği, anlatının az önceki sahnesinden tamamen kopuk bir zaman-mekân (perde) ve yazı (roman) formu açar. Bu formun içinde Everest My Lord (roman/dram kahramanı/protagonist/), Yazarın Gölgesi (anlatıcı) ve Yazar Sevim Burak birleşir. Bu, yazarın estetik jestini ve anlatı üslubunu kuran sarmallı, çift anlamlı, *çift anlatı* olarak tarif edilen estetik jestinin belirgin bir örneğidir. Bahsedilen teknik, diğer oyunlarda daha çok hikâye, anlatı düzleminde görülürken **Everest My Lord** ‘da teknik kendini konuşan, işaretler toplamı olarak yazının/anlatının kendisidir.

İkinci Perde olarak kabul edeceğimiz bölümde, Everest My Lord ve bu defa italik yazılmış *Yazar’ın Gölgesi* dışındaki oyun kişileri ve mekân değişir. Anlatının devamında Yazar’ın Gölgesi, bir karakter olarak konuşmaz, onu parantezi içlerinde artık “yazar” konuşmaktadır. Bu anlamda “oyun” olarak başlayan metnin açılışında Yazar’ın vekil tanıklığı/gölgesi ile Hyde Park’ın ikiye böldüğü mekân-zamandan (dışarıdan) Everest My Lord’un salonuna, çalışma odasına doğru (içeriye), kültürel-tarihsel yabancılıktan yakınlığa, başka bir “geçmiş”e, onun parçalı, silik, kesintili anlatısına ve bir anlamıyla da “yazar”ın anlatısına geçilir. Bu anlamda yazar artık gölgesi aracılığıyla değil kendisi olarak konuşur. Yazarın bir oyun/metin kişisi olarak diğer eserlerine de başka başka formlarda (**Sahibinin Sesi’nde** Zembul’ün – ana – karnından) kendini nakşetmesi gibi, burada da öznesiz bir fiil olarak, evin boş odalarında gezinen “hayalet” olarak yazıya kendini “iş”ler.

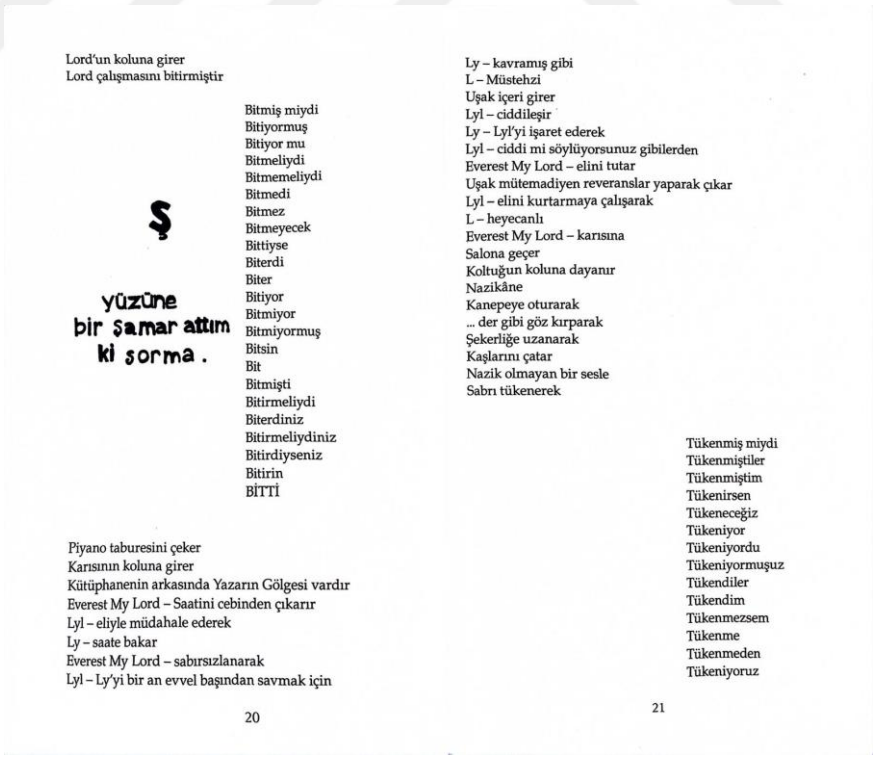
Metnin kişiler kısmında oyun kişileri - “LYL… LY… L…”, “Karısı”, “LYL’nin Erkek Arkadaşı” - birbirlerine olan konumları üzerinden sıralanır: Everest My Lord, Karısı, hangi dile ait oldukları belirsiz, aşamalı olarak eksiltilerek yazılmış ilk harflerinden ibaret belirsiz isimleriyle Lord’un kızları ve onların isimsiz erkek arkadaşları… Burak’ın incelenen diğer oyunlarının merkezinde duran, sıklıkla azınlıklar üzerinden verilen isim değişikliği, bu defa farklı bir formda karşımıza çıkar. Oyuna ismini veren ana karakter, ki o da aşina olduğumuz isim formlarından farklıdır, Everest My Lord dışında ya isimler kaybolmuş ya da eksiltilmiştir. Kızların isimlerinin birbirinin tekrarı izlenimi yaratan ve aynı harflerin tekrarından oluşan eksiltili kullanımı, daha geniş bir perspektifte, isimlerin, imgelerin, ünvanların ve hatta dilin sürece/tarihe bağlı değişimi/silinmesine dolaylı olarak gönderme yapar.

Dışarıda bir açıklıktan – zamanlararası açıklıktan – içeri, Everest My Lord'un salonuna doğru değişen mekânın, yine Londra'da, Trafalgar Meydanı'na (Trafalgar Meydanı, İngilizlerin İspanyol ve Fransızlara galibiyetinin sonucunda bu adı almış bir savaş galibiyeti meydanıdır.) bakan, 1824'ten itibaren müze olarak kullanılan National Galery'i işaret etmesi dikkate değerdir. Birinci perdedeki hem birkaç zamanı birden çağrıştıran hem zamansız bir atmosfer yaratan mekân kullanımı gibi, National Galery de bir müze olması bakımından benzer bir şekilde belirsiz bir zaman algısı yaratır. Müze, şimdiki zamanın içinde cansız imgelerin, eşyaların, anıların toplandığı geçmişi içinde taşır. Mezarlık gibi müzeler de içinde taşıdıkları öznelerin ebedi sessizlik mekanlarıdır. Yazar'ın Gölgesi'nden Yazar'a, mezarlıktan (*Hyde Park'ın tenha köşesi*) National Galery'ye (Trafalgar Meydanına bakan salon) geçiş, yazarın sessiz sesi ile geçmişin "sessizliğinin" dil-olmayan" bir dil'de konuşması gibidir. "Dışarı"dan "içeri"ye seyreden bu geçişle anlamlı bir bütün oluşturabilecek öğeler (kişiler, eylemleri, birbirleriyle ve mekanla ilişkileri vb.) hem kâğıt üzerindeki formları hem süregiden "olay akışı" hızla parçalanıp dağılır. Metinde esasen takip edilebilir bir olay akışı bulunmaz, eylemler ve özneler birbirlerinden ve metnin anlatı zamanından uzaklaştırılıp yaklaştırılarak, bölünüp parçalanarak, kopukluklarıyla yan yana getirilerek bulanıklaşır. Metnin bahsedilen bölüm boyunca takip edilmeye en müsait kısmı, ki o bile anlamdan giderek bağımsızlaşır, yalnızca birkaç paragraftan oluşur:

> *Everest My Lord muhteşem bir salonun penceresinden düşünceli düşünceli Trafalgar Meydanına bakmaktadır. Salonun muazzam bir bahçeye bakan başka pencereleri de vardır. Lord sıkılmış gibi bahçeye bakan pencereye gider ve eliyle kızlarına gelmelerini işaret eder.*
>
> 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 M 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 s t u v w x y z
>
> Everest My Lord (*karısına doğru yürür, ellerini ovuşturur süratle yazıhanesine doğru gider ve bir şeyler yazmaya başlar*): El gel el gel sel bel kel yel tel del çel (*birden hatırlar*) GEL KEYFİM GEL… (*Hatırlar*): Sayılar nasıl yazılır?
> (*Ellerini çırpar neşeyle*): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (*piyanoya geçerek çalarak söylemeye başlar*) 12 13 14 15 16 17 18 19 20 vb.. vb.. la la la.. la la la..
> (*Şarkıyı baştan alır*:) a b c d e f g h i j k l m n vb. e e el el gel gel
> Karısı içeri girer
> O tarafa bakarak
> Gel gel gel

Elinden tutarak
Gel gel gel
Karşısına geçer süzmeye başlar
Kızların erkek arkadaşları kızları koltukaltlarından
tutarak havaya kaldırırlar
Lord inadına devamla el yel gel kel
Bu sözlerden sıkılmış gibi
Lord'a
Lyl'ye
L'ye
(*Arka plana çekilir ve sessizce yazmaya başlar*.)[138]

Harfler öğrenilir, sayılar öğrenilir. Neşe ve sevinçle okuma yazma öğrenilir ve ardından özneler silikleşir. Fiiller failinden kopuk, "sahneye" dizilir. Anlatı/yazı yüzeyi soldan sağa, yukarıdan aşağı sıralı düzeninden, harflerin yan yana sıralı dizgesinden koparılarak sayfa düzeninin farklı taraflarına dağılırlar. Bir tarafta anlatının kopuk parçaları, bir yanda fiil çekimlerinden oluşan bağımsız bir sütun ve onlara eşlik eden görsel imgeler bazen de eşyalar, fiiller yan yana, alt alta belli bir kurala tabi olmadan sıralanır:


Lord'un koluna girer
Lord çalışmasını bitirmiştir

Bitmiş miydi
Bitiyormuş
Bitiyor mu
Bitmeliydi
Bitmemeliydi
Bitmedi
Bitmez
Bitmeyecek
Bittiyse
Biterdi
Biter
Bitiyor
Bitmiyor
Bitmiyormuş
Bitsin
Bit
Bitmişti
Bitirmeliydi
Biterdiniz
Bitirmeliydiniz
Bitirdiyseniz
Bitirin
BİTTİ

Ş

yüzüne
bir şamar attım
ki sorma.

Piyano taburesini çeker
Karısının koluna girer
Kütüphanenin arkasında Yazarın Gölgesi vardır
Everest My Lord – Saatini cebinden çıkarır
Lyl – eliyle müdahale ederek
Ly – saate bakar
Everest My Lord – sabırsızlanarak
Lyl – Ly'yi bir an evvel başından savmak için

20

Ly – kavramış gibi
L – Müstehzi
Uşak içeri girer
Lyl – ciddileşir
Ly – Lyl'yi işaret ederek
Lyl – ciddi mi söylüyorsunuz gibilerden
Everest My Lord – elini tutar
Uşak mütemadiyen reveranslar yaparak çıkar
Lyl – elini kurtarmaya çalışarak
L – heyecanlı
Everest My Lord – karısına
Salona geçer
Koltuğun koluna dayanır
Nazikâne
Kanepeye oturarak
... der gibi göz kırparak
Şekerliğe uzanarak
Kaşlarını çatar
Nazik olmayan bir sesle
Sabrı tükenerek

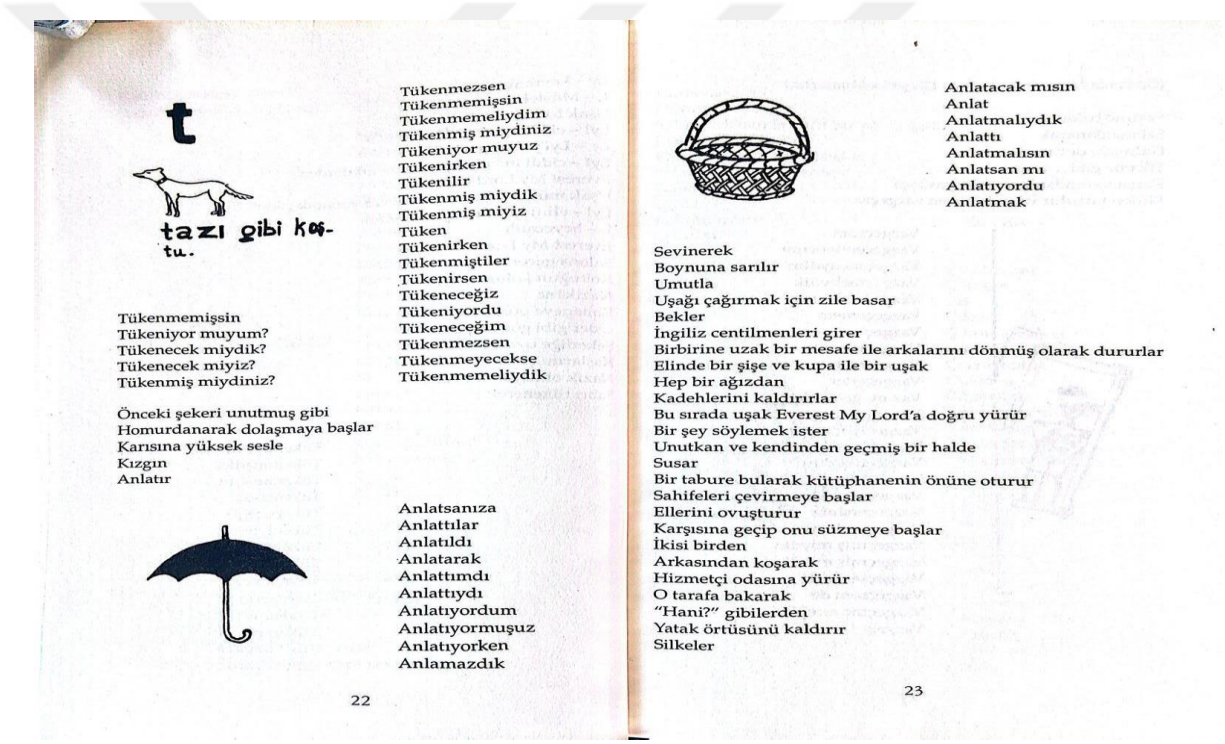
Tükenmiş miydi
Tükenmiştiler
Tükenmiştim
Tükenirsen
Tükeneceğiz
Tükeniyor
Tükeniyordu
Tükeniyormuşuz
Tükendiler
Tükendim
Tükenmezsem
Tükenme
Tükenmeden
Tükeniyoruz

21

Şekil 3.4: Sevim Burak, "Everest My Lord", **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, YKY, s. 20-21

138 Sevim Burak, **a.g.e**., s. 16-18

Dilin/dilbilgisinin parçalandığı bu formdan başka bir anlatı/hikâye belli belirsiz ortaya çıkar gibidir. Egemen anlatı formlarının (roman-oyun-öykü) sınırından, ardışık ilerleyen çizgisel anlatımın dizgesinin parçalanması yoluyla açılan çatlaklar ve boşluklardan başka "hikâyeler" duyumsanır. Görsel imgeler, eşyalar, fiiller, kimi belli kimi belirsiz özneler, belli belirsiz jestlerin çağrışımları yoluyla anlatının bundan sonraki "örgüsü" başka zaman-mekân ve kişilerle, başka bağlamlarla ilişkilenecek biçimde seyreltilir:


t

tazı gibi koş-
tu.

Tükenmemişsin
Tükeniyor muyum?
Tükenecek miydik?
Tükenecek miyiz?
Tükenmiş miydiniz?

Önceki şekeri unutmuş gibi
Homurdanarak dolaşmaya başlar
Karısına yüksek sesle
Kızgın
Anlatır

Tükenmezsen
Tükenmemişsin
Tükenmemeliydim
Tükenmiş miydiniz
Tükeniyor muyuz
Tükenirken
Tükenilir
Tükenmiş miydik
Tükenmiş miyiz
Tüken
Tükenirken
Tükenmiştiler
Tükenirsen
Tükeneceğiz
Tükeniyordu
Tükeneceğim
Tükenmezsen
Tükenmeyecekse
Tükenmemeliydik

Anlatsanıza
Anlattılar
Anlatıldı
Anlatarak
Anlattımdı
Anlattıydı
Anlatıyordum
Anlatıyormuşuz
Anlatıyorken
Anlamazdık

22

Anlatacak mısın
Anlat
Anlatmalıydık
Anlattı
Anlatmalısın
Anlatsan mı
Anlatıyordu
Anlatmak

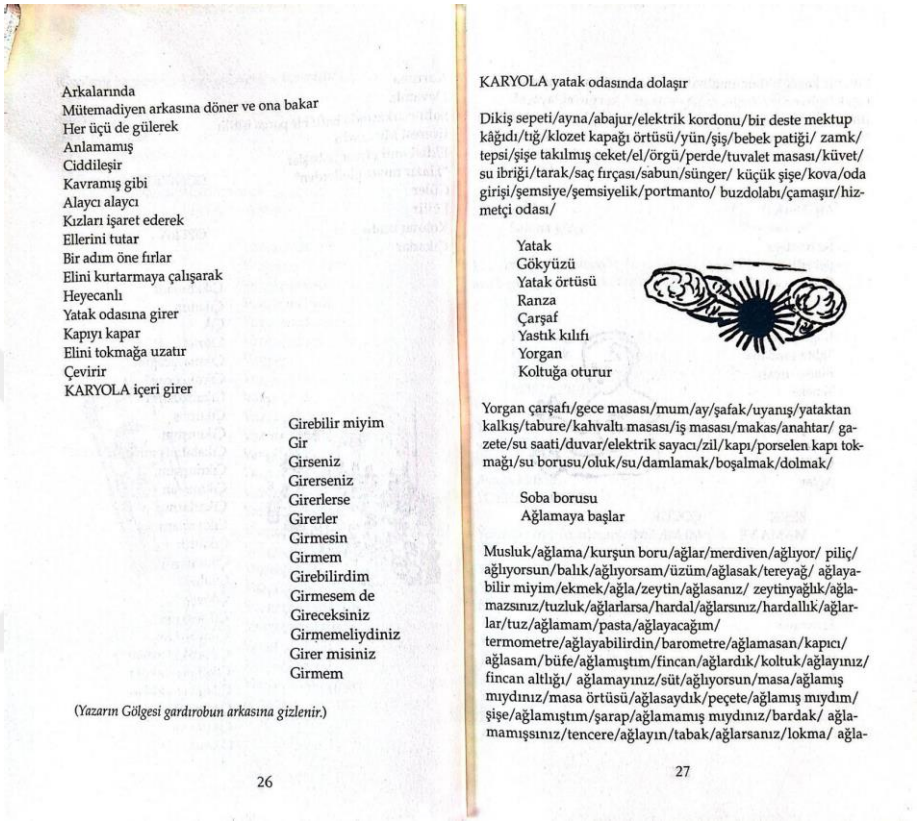
Sevinerek
Boynuna sarılır
Umutla
Uşağı çağırmak için zile basar
Bekler
İngiliz centilmenleri girer
Birbirine uzak bir mesafe ile arkalarını dönmüş olarak dururlar
Elinde bir şişe ve kupa ile bir uşak
Hep bir ağızdan
Kadehlerini kaldırırlar
Bu sırada uşak Everest My Lord'a doğru yürür
Bir şey söylemek ister
Unutkan ve kendinden geçmiş bir halde
Susar
Bir tabure bularak kütüphanenin önüne oturur
Sahifeleri çevirmeye başlar
Ellerini ovuşturur
Karşısına geçip onu süzmeye başlar
İkisi birden
Arkasından koşarak
Hizmetçi odasına yürür
O tarafa bakarak
"Hani?" gibilerden
Yatak örtüsünü kaldırır
Silkeler

23

Şekil 3.5.: Sevim Burak, "Everest My Lord", **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar,** YKY, 2006, s. 22-23

Metnin kimi zaman seyrekleşen, kimi zaman üst üste yığılan, yoğunlaşan anlatı düzeninde çok kacaba şunlar duyumsanır: Bir iş bitiriliyor, bir yere gitmeye hazırlanılıyor, bir opera etkinliğine çıkılıyor gibidir. Uşak bir haber getirmiş gibidir; istenmeyen bir konuk karşılanıyor gibidir. Evin odalarında geziniliyor gibidir. Şemsiye, sepet, çocuk imgeleriyle sanki mitolojik bir hikâye hatırlanıyor gibidir. Bir sır ortaya çıkmış ya da saklanıyor gibidir. Yatak odası, mutfak, salon arasında muhtemelen kadın olan biri (muhtemelen geçmişin tanıklığını yapan Sevim Burak'ın

kendisi), hayatının birbirini tekrar eden rutinleri, hatıraları arasında geziniyor ve ağlıyor gibidir. Metin, okur/seyirciye ağırlıkla fiiller üzerinden sahne/sahneler açar gibidir.



Arkalarında
Mütemadiyen arkasına döner ve ona bakar
Her üçü de gülerek
Anlamamış
Ciddileşir
Kavramış gibi
Alaycı alaycı
Kızları işaret ederek
Ellerini tutar
Bir adım öne fırlar
Elini kurtarmaya çalışarak
Heyecanlı
Yatak odasına girer
Kapıyı kapar
Elini tokmağa uzatır
Çevirir
KARYOLA içeri girer

Girebilir miyim
Gir
Girseniz
Girerseniz
Girerlerse
Girerler
Girmesin
Girmem
Girebilirdim
Girmesem de
Gireceksiniz
Girmemeliydiniz
Girer misiniz
Girmem

(Yazarın Gölgesi gardırobun arkasına gizlenir.)

26

KARYOLA yatak odasında dolaşır

Dikiş sepeti/ayna/abajur/elektrik kordonu/bir deste mektup kâğıdı/tığ/klozet kapağı örtüsü/yün/şiş/bebek patiği/ zamk/ tepsi/şişe takılmış ceket/el/örgü/perde/tuvalet masası/küvet/ su ibriği/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 oturur

Yorgan çarşafı/gece masası/mum/ay/şafak/uyanış/yataktan kalkış/tabure/kahvaltı 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 başlar

Musluk/ağlama/kurşun boru/ağlar/merdiven/ağlıyor/ piliç/ ağlıyorsun/balık/ağlıyorsam/üzüm/ağlasak/tereyağ/ ağlayabilir miyim/ekmek/ağla/zeytin/ağlasanız/ zeytinyağlık/ağlamazsınız/tuzluk/ağlarlarsa/hardal/ağlarsınız/hardallık/ağlarlar/tuz/ağlamam/pasta/ağlayacağım/ termometre/ağlayabilirdin/barometre/ağlamasan/kapıcı/ ağlasam/büfe/ağlamıştım/fincan/ağlardık/koltuk/ağlayınız/ fincan altlığı/ ağlamayınız/süt/ağlıyorsun/masa/ağlamış mıydınız/masa örtüsü/ağlasaydık/peçete/ağlamış mıydım/ şişe/ağlamıştım/şarap/ağlamamış mıydınız/bardak/ ağlamamışsınız/tencere/ağlayın/tabak/ağlarsanız/lokma/ ağla-

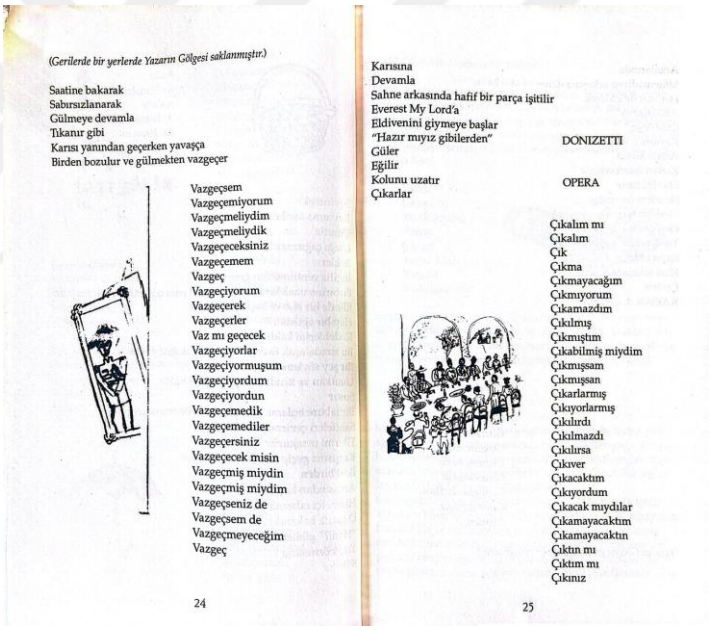
27

Şekil 3.6.: Sevim Burak, "Everest My Lord", **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar,** YKY. 2006, s. 26-27

Öznesinden koparıldıklarında anlamı, amacı belirsiz birtakım hareketlere dönüşen fiiller, sayfa düzeni içinde farklı biçimlerde yan yana getirildikleri nesneler ve imgelerle yazınsal anlatının ötesinde, ancak onun aracılığıyla zihinsel kavrayıştan farklı, duyumsama-sezinleme denilebilecek bir kavrayışla alımlanırlar. "Olay" gibi görünen bölük pörçük yüklemler (eylemler) arasında, bitmek, tükenmek, anlatmak, anlamak, vazgeçmek, girmek, çıkmak, çevirmek, dolaşmak, oturmak, ağlamak, uyumak, uyanmak, düzeltmek, düzelmek, yorulmak, bitmek, (araya yemek içmek fiilleri girer), durmak, düşünmek fiilleri farklı fiil kipleri ve şahıs ekleriyle tekrar tekrar çekilerek "perde", ilk bölümde olduğu gibi bir soruyla, "Ben Neyim" sorusuyla kapanır. Harflerin ve sayıların sıraya dizilip, neşeyle tekrar edilmesinin ardından, yazının göz-zihin üzerinden hızla anlama bağlanan yapısı çözülüp metne dağılarak

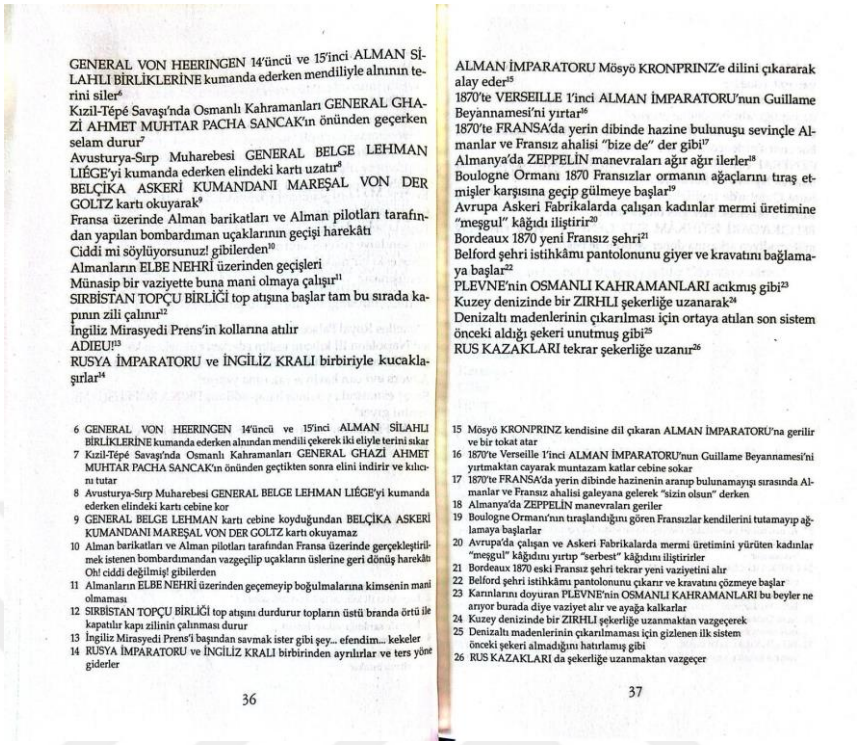
fiillerin ve bazı jestlerin, çeşitli düşüncelerin, fiziksel eylem ve duyguların, durumların saf halleri yazının dışında çeşitli görsel işaretlerle, imgelerle birlikte çoğul anlamlarla ilişkilenir.

Walburg'un **Mnemosyne Atlası**'ndaki tekniğe oldukça benzer biçimde imgeler, kavramlar, jestler, isimler, mekanlar okur/seyircide uyandırdıkları duyusal/zihinsel çağrışımlarla çoğul bağlamlarla alımlanır. Sepet, şemsiye, opera eldiveni, vapor, çıpa, pandül, musluk vb. nesneler, yakın tarihin savaş kahramanlarının ve mekanlarının büyük harflerle yazılmış isimleri, gündelik hayata dair eylemler masa başındaki yazarı, yazarın karakterlerini seçtiği yakınlarını ve tarihin birkaç kuşak geçmişini üst üste birleştirerek her biri kendi çağrışım sahnesini oluşturur.



Şekil 3.7.: Sevim Burak, "Everest My Lord", **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar,** YKY, 2006, s. 24-25

Everest My Lord'un son "perde"si I. Ve II. Dünya Savaşı aktörlerini (kişiler, mekanlar, teknik araçlar) metnin kurgusal aktörleriyle kurmacanın sahnesine taşır. "Sessiz Tarih"in konuşmasız, hareketsiz ezber anlatısında, tarihin büyük kahramanlarının birbirinden absürt eylemleri sahneye serilir.



GENERAL VON HEERINGEN 14'üncü ve 15'inci ALMAN SİLAHLI BİRLİKLERİNE kumanda ederken mendiliyle alnının terini siler[6]
Kızıl-Tépé Savaşı'nda Osmanlı Kahramanları GENERAL GHAZİ AHMET MUHTAR PACHA SANCAK'ın önünden geçerken selam durur[7]
Avusturya-Sırp Muharebesi GENERAL BELGE LEHMAN LİÉGE'yi kumanda ederken elindeki kartı uzatır[8]
BELÇİKA ASKERİ KUMANDANI MAREŞAL VON DER GOLTZ kartı okuyarak[9]
Fransa üzerinde Alman barikatları ve Alman pilotları tarafından yapılan bombardıman uçaklarının geçişi harekâtı
Ciddi mi söylüyorsunuz! gibilerden[10]
Almanların ELBE NEHRİ üzerinden geçişleri
Münasip bir vaziyette buna mani olmaya çalışır[11]
SIRBİSTAN TOPÇU BİRLİĞİ top atışına başlar tam bu sırada kapının zili çalınır[12]
İngiliz Mirasyedi Prens'in kollarına atılır
ADIEU![13]
RUSYA İMPARATORU ve İNGİLİZ KRALI birbiriyle kucaklaşırlar[14]

6 GENERAL VON HEERINGEN 14'üncü ve 15'inci ALMAN SİLAHLI BİRLİKLERİNE kumanda ederken alnından mendili çekerek iki eliyle terini sıkar
7 Kızıl-Tépé Savaşı'nda Osmanlı Kahramanları GENERAL GHAZİ AHMET MUHTAR PACHA SANCAK'ın önünden geçtikten sonra elini indirir ve kılıcını tutar
8 Avusturya-Sırp Muharebesi GENERAL BELGE LEHMAN LİÉGE'yi kumanda ederken elindeki kartı cebine kor
9 GENERAL BELGE LEHMAN kartı cebine koyduğundan BELÇİKA ASKERİ KUMANDANI MAREŞAL VON DER GOLTZ kartı okuyamaz
10 Alman barikatları ve Alman pilotları tarafından Fransa üzerinde gerçekleştirilmek istenen bombardımandan vazgeçilip uçakların üslerine geri dönüş harekâtı
Oh! ciddi değilmiş! gibilerden
11 Almanların ELBE NEHRİ üzerinden geçemeyip boğulmalarına kimsenin mani olmaması
12 SIRBİSTAN TOPÇU BİRLİĞİ top atışını durdurur topların üstü branda örtü ile kapatılır kapı zilinin çalınması durur
13 İngiliz Mirasyedi Prens'i başından savmak ister gibi şey... efendim... kekeler
14 RUSYA İMPARATORU ve İNGİLİZ KRALI birbirinden ayrılırlar ve ters yöne giderler

36

ALMAN İMPARATORU Mösyö KRONPRINZ'e dilini çıkararak alay eder[15]
1870'te VERSEILLE 1'inci ALMAN İMPARATORU'nun Guillame Beyannamesi'ni yırtar[16]
1870'te FRANSA'da yerin dibinde hazine bulunuşu sevinçle Almanlar ve Fransız ahalisi "bize de" der gibi[17]
Almanya'da ZEPPELİN manevraları ağır ağır ilerler[18]
Boulogne Ormanı 1870 Fransızlar ormanın ağaçlarını tıraş etmişler karşısına geçip gülmeye başlar[19]
Avrupa Askeri Fabrikalarda çalışan kadınlar mermi üretimine "meşgul" kâğıdı iliştirir[20]
Bordeaux 1870 yeni Fransız şehri[21]
Belford şehri istihkâmı pantolonunu giyer ve kravatını bağlamaya başlar[22]
PLEVNE'nin OSMANLI KAHRAMANLARI acıkmış gibi[23]
Kuzey denizinde bir ZIRHLI şekerliğe uzanarak[24]
Denizaltı madenlerinin çıkarılması için ortaya atılan son sistem önceki aldığı şekeri unutmuş gibi[25]
RUS KAZAKLARI tekrar şekerliğe uzanır[26]

15 Mösyö KRONPRINZ kendisine dil çıkaran ALMAN İMPARATORU'na gerilir ve bir tokat atar
16 1870'te Verseille 1'inci ALMAN İMPARATORU'nun Guillame Beyannamesi'ni yırtmaktan cayarak muntazam katlar cebine sokar
17 1870'te FRANSA'da yerin dibinde hazinenin aranıp bulunamayışı sırasında Almanlar ve Fransız ahalisi galeyana gelerek "sizin olsun" derken
18 Almanya'da ZEPPELİN manevraları geriler
19 Boulogne Ormanı'nın tıraşlandığını gören Fransızlar kendilerini tutamayıp ağlamaya başlarlar
20 Avrupa'da çalışan ve Askeri Fabrikalarda mermi üretimini yürüten kadınlar "meşgul" kâğıdını yırtıp "serbest" kâğıdını iliştirirler
21 Bordeaux 1870 eski Fransız şehri tekrar yeni vaziyetini alır
22 Belford şehri istihkâmı pantolonunu çıkarır ve kravatını çözmeye başlar
23 Karınlarını doyuran PLEVNE'nin OSMANLI KAHRAMANLARI bu beyler ne arıyor burada diye vaziyet alır ve ayağa kalkarlar
24 Kuzey denizinde bir ZIRHLI şekerliğe uzanmaktan vazgeçerek
25 Denizaltı madenlerinin çıkarılmaması için gizlenen ilk sistem önceki şekeri almadığını hatırlamış gibi
26 RUS KAZAKLARI da şekerliğe uzanmaktan vazgeçer

37

Şekil 3.8.: Sevim Burak, "Everest My Lord", **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, YKY, 2006, s. 36-37

Dipnot kullanımıyla birbirine zıt iki ayrı akışta ilerletilen anlatı, birbirini olumsuzlayan savaş kahramanlarının eylemleri arasına, savaş yıkıntısı şehirleri bir anlığına görünürlüğe getirir. Sessiz tarihin anlatısının, dünya savaşı aktörlerini ve mekanlarını göze getirmesinin yanı sıra, metnin önceki bölümlerinde geçen birtakım eylem ve nesneleri tarih anlatısının içine bölük pörçük dahil eder. Everest My Lord ve Yazarın Gölgesi dışında oyun kişilerinden geriye kimsenin kalmadığı bu son bölümde, absürt tarih "masalı" anlatısına, harfleri ve sayıları bir günde öğrenen, bayraklar ve flamalarla neşeli danslar eden gençler ve göçüp gitmekte olan bir devrin bölük pörçük, silinmeye yüz tutmuş anlatısı birbirine karışır. O devrin yaşantısı; moda, giyim kuşam, dil, eylemler ve eşyalarla verilirken o zamanı Benjaminvari bir jestle yakalamaya yeltenen yazarın bakışı, kurmaca sahneye sızdırılan yazarın gölgesine devredilir.

Agamben'in **Çıplaklıklar** kitabında moda-zaman ilişkisine dair aşağıdaki alıntısı, metinlerinde değişerek, sürekli yinelenen moda unsurların yazarın metinlerdeki kullandığı anakronik, kopuk, çoğul zamansal yaklaşımının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır:

> Fakat modanın zamansallığının kendisini çağdaşlığa akraba kılan başka bir karakteri daha vardır. Modanın şimdisi, zamanı bir "henüz değil" ile bir "artık değil" olarak ikiye bölme hareketinde, bu "başka zamanlar"la da -geçmişle kesinlikle ve gelecekle belki - özel bir ilişki kurar. Moda geçmişte herhangi bir anı (yirmili yıllar, yetmişli yıllar ve aynı zaman da imparatorluk ya da neoklasik modasını) "alıntılayabilir" ve böylece yeniden güncel hale getirebilir. Yani, moda amansızca bölünmüş olanı yeniden kaynaştırabilir, öldüğü ilan edilmiş olanı bile geri çağırabilir, hatırlatabilir, canlandırabilir.[139]

Everest My Lord'u yazan centilmen yazarın, Lord'un evinin eşyaları arasındaki gezintisi, eşyaların, dönemi yansıtan modası da Agamben'in vurguladığı gibi zamanla başka türlü bir ilişkinin imkanını, sanki yazarın geçmişini açar. Tarihsel gerçeklik olgusal bağlamından koparılarak kurmaca sahnenin içine alıp, geçmişin içinden duyumsatılır: Dünya Savaşı Kahramanları, Osmanlının Plevne Kahramanları, yıkılmış kentler, şeker/şekerlik[140], eldiven, opera, yakasına yapışmak, elini çekmek, reveranslar yaparak çıkan uşak, harfleri on günde ezberleyip sayıları öğrenip, yeni düzene uyumlanıp "gel keyfim gel" yan gelip yatan Lord bir arada farklı zamansal dönemlerin hafızadaki şimşeğini çakar.

Everest My Lord'da yazı, Burak'ın niyetlendiği gibi, bir dil çalışması olarak, birer resim-metin gibi, sesinin ritmi (okuma eylemi olarak) bakımından kesik, kırık, boğuk, tekdüze; seyrinin ritmi bakımından ise (okuru odalardaki nesneler arasında gezdirdiği kısımlar) oldukça yoğundur. İmgenin, diğer bileşenlerle ortaya çıkardığı çağrışımların (anı/hatıra) sesi, kokusu, duygusu ile birlikte metnin içinde başka bir uzam açılır. Anlatı akışının kesilmesi, dağılması, kırılması ile yaratılan boşluk ya da sessizlik metnin yoğunluğunu artırır. Hem çok sesli hem sessiz bu formun içinde, yazının sessiz mekânında konuşan ses-lerin "sessiz" sesi belli belirsiz duyulur. Burak, metnine konu ettiği kişileri (mahalleden insanlar: azınlıklar, savaş kahramanı yaşlı paşalar) gündelik jestleri, eylemleri, imgeleri ile sessizliği kurmaca aracılığıyla konuşturur. **Everest My Lord**'da özne silinerek, kendi parçalarına, nesnelere, hayali bir varoluşa, salt yazıya dönüşür. Osmanlı-Cumhuriyet geçişinde "öteki"nin dil, yurt, kimlik ve bu zeminden genişleyen varlık, gerçeklik ve hakikat sorularının (büyük zaman) belli belirsiz (tanıdık ve yabancı) bir zaman-mekânda gündelik hayat (küçük zaman) içinden, onunla birlikte aktarılması her üç oyunun ortak özünü oluşturur. Öz'den kasıt Sevim Burak'ın vurguladığı gibi içerikle biçimin hem biçimi hem özü

139 Giorgio Agamben, **Çıplaklıklar**, s. 25 (Alıntıdaki vurgular tarafıma aittir.)

140 Roman-oyun adı altında İngilizce bir isimle Londra'ya yerleştirilen metinin mekan ve coğrafya bağlamı şekerin Kıta Avrupa'sına geliş yolculuğunu, dolayısıyla Britanya'nın kolonyalizm bağını imler görünmektedir.

aynı anda birbirinden ayrılmaz biçimde ördüğü *çift anlatının* kendisidir: Büyük zaman küçük zamanın içinden geçer.

Burak, hem yazar olarak kendi sesini, hikayesini, çift-dilliliğini hem yakınlarının tanıklıklarının hikayesini, tarih anlatısının çift-dilliliğini, kendini tanık kılıp anlatının içine alarak biçimini, bu çok sesli sessizlikten/çift-dillilikten, *çifte bakış*tan doğurur; yazarın *çift-anlatı*'sının parçalılığı, kesintileri, çoğulluğu ve çeşitliliğiyle metnin kendisi "konuşur."

Sevim Burak'ın estetik jestini; sanatçının hem "şahsi" hem kolektif kaybına dair, hatırlama, anma ve aktarmaya yönelik tanıklık ve yas tutma edimi olarak okumak mümkündür. Uzak geçmişle olan göbek bağlarıyla yakın geçmişin hayaletleri Burak'ın anlatısının ana kahramanlarıdır: Pabucu dama atılanlar, ölü mü canlı mı belirsizleşenler, yatağında ölümü bekleyenler, yaşayan ölüler, tarihte kaydı değişenler – kahramanlar/hainler, aniden hayaletleşenler – kendisi var, içi yok olanlar…

Seyirci/okur ile ilişkisi bağlamında Burak metinleri, şimdiki zamandan yakın-uzak bir geçmişe doğru açılır. Bu yönüyle Burak, sürekli değişen güncel tarih anlatısının sildiklerini, güncelin yer değiştirdiklerini, şimdiki zamanın tanıklığına sunar. Farklı dönemlere damgasını vuran gündelik/moda imgeler (vapur, tramvay, müzik, dil-üslup, kostüm,) üzerinden akıp giden zamanın yakalayamadıkları anlatıya yansıtılır. Hannah Arendt, **Walter Benjamin Kitabı**'na yazdığı Önsöz'de Benjamin'in yapmaya çalıştığının "gerçeğin en önemsiz sunuluşunda, hurdaya çıkmışlarda tarihin portresini yakalamaya çalışmak"[141] olduğunu söyler. Sevim Burak'ın da *felaketler*den geriye kalmış "hurdalara", yıkıntılara göz/kulak dikip sahnesini bu yıkıntılara doğru kurduğu söylenebilir.

Burak'ın metinlerinde içerik kadar önemli bir yer tutan montajlama tekniği, parçaları birbirleriyle bir biçimde temas eden ortak bir zeminden; bağlaşık-ayrık, birbirine (büyük, geniş zaman, yakın tarih) uzak açılarla sıçramalar, esnemeler, daralma ve genişlemelerle kurulur. Şimdiki zaman, geçmiş zaman ve ikisinin çatlağından açılan olası gelecek zaman ve/veya zamansız mitik/epik anlatının tekrarlı yapısı evrensel zaman ile gündelik zamanı birbirinin içinden geçirir.

141 Hannah Arendt, "Önsöz: Walter Benjamin", Walter Benjamin Kitabı: Seçme Yazılar, haz. ve çev. Tunç Tayanç, İletişim Yay., s. 27

Kişilerin mekân-zamanla ilişkileri, isim değişimleri, dilin, gündelik yaşam eylemlerinin, jestlerinin, tanıdık-bildik yakın bir zaman ve ilişkili başka zamanlarla bağı yazarın bahsedilen montajlama tekniğiyle yan yana getirilir. Okur/seyirci bu parçalı yapının esnek, gevşek, sıkı, ayrık dikiş yerlerinde tanıdık ve "yabancı" var olma biçimlerini, kalanların ve gidenlerin, kalanların anlatısının gölgesinde çoktan silinmiş veya silinmeye yüz tutmuş olanların, belki yalnızca "son tanık" olarak yazarın aktarabileceği "hikâyesini" izler/dinler. Burak'ın oyunlarında (genel olarak metinlerinde), her gelişinde borcu/öcü hatırlatan hayaletler; duvarın öte yanından (Sahibinin Sesi), mezarlık görünümü veren Hyde Park'tan (Gülhane Parkı, Gülhane Hatt-ı Hümayunu), "Tarihin" geveze tekrarından (Everest My Lord), Melek'in iç odalarda parçalanmış anılarından, şimdiki zamana musallat olarak görünürlüğe gelir gibidir.

SONUÇ

Agamben ve Nichanian'ın izinden giderek tarihsel-toplumsal tramvatik olaylara, *Felaket* ve felaketlere tanıklık etmenin, deneyim aktarımının imkansızlığında artakalanların ve yok-olanların sesi/sessizliği nasıl duyulabilir? Kaybın yası nasıl tutulabilir? Tanıklık etmenin imkansızlığında tanıklık nasıl mümkün olabilir? Şimdi'yi dönüştürme pratiğinde çağdaş sanatçının buna dair sorumluluğu nedir? Sevim Burak'ın kendine özgü üslubunu kuran tematik ve estetik unsurlar tanıklık imkânı olarak değerlendirilebilir mi? soruları bu tez çalışmasının ana eksenini kuran sorular.

Buradan hareketle, Agamben ve Nichanian'ın "tanıklığın imkansızlığı" düşünceleri ekseninde, edebiyat ve sanat üzerinden "tanıklık imkanının" nasıl mümkün olacağı araştırılmıştır. Nichanian, savaş, göç, sürgün, toplama kampı gibi tramvatik *Felaket/felaket* deneyimlerinin dil bütünlüğünü bozarak anlatı ve yas tutma kapasitesini yok edip tanığı saf dışı bıraktığını, *felaket* deneyimine tarihin değil, dilin sınırlarını keşfeden, klasik temsil biçimlerinin ötesinde "başka" biçimsel araç ve jestleri araştıran edebiyatın tanıklık edebileceğini öne sürer.

Agamben, *felaket*lerden artakalanlarla yitip gitmiş olanları bir tür borç ilişkisiyle birbirine bağlayan "hatırlama" sorumluluğuna karşı, boşluğa kulak vermenin gerekliliğini; geçmişte yaşanmış *felaketleri*n dile getirilemez sessizliğini duyumsamanın/kulak vermenin şimdi'nin içinde gizlenen ve/veya yaklaşan *felaket*lere karşı bir uyarı niteliği taşıdığını, yok'luğa ve çatlaklara bakmanın etik-estetik bir sorumluluk olduğunu vurgular.

Benjamin farklı zaman katmanlarını yan yana ve karşıt gerilimleriyle bir arada tutan, geçmişin hakikatinin yakalanabilmesini mümkün kılan diyalektik imgelerin şimdi'yi dönüştürme pratiğinde geçmişle canlı bir diyalog imkânı sunduğunu ileri sürer.

Heidegger'in temsil rejimlerinin dışında bir hakikat rejimi olarak ileri sürdüğü sanat-hakikat ilişkisi bağlamında şiirsel hakikat düşüncesi ile Benjamin'in alternatif tarih tasavvurunun izinden giden Didi Huberman ve Passolini'nin geçmişin hakikatini yakalamak ve aynı zamanda yaklaşan/gizlenen *felaket*lerin habercisi olarak imgelerin ve sanatçının şiirsel sezgisinin klasik temsil biçimlerine alternatif bir

duyusal/deneyimsel ilişki ve iletişim arayışları; *felaketlere* karşı çağın normalleşme, uyuşukluk eğiliminde sarsıntı yaratmayı hedefler.

Ranciere estetiğin duyusallık anlamına (aistesis) yeniden iade edildiği, çatlaklar, parçalar, uzlaşmazlıklar yaratan, duyulur olanın yeniden paylaşımını mümkün kılarak söze sahip olanla olmayanın, kayda geçirilenlerle yitip gitmişlerin eşit olarak göze, dile, anlatıya geldiği, estetik-politik bağı yaşamın içinden yeniden kuran özgürleştirici bir deneyim olarak estetik rejim düşüncesini önerir.

Türk Edebiyatında kendine nadide bir yer edinmiş olan Sevim Burak'ın estetik jestinin bu düşünceler ışığında; geniş zamansal perspektifte hem yaşadığı coğrafyada hem de dünyada gerçekleşmiş savaşlar, göçler, sürgünler gibi *felaketler*e dair; geçmişle şimdi arasında anakronik, imgesel, diyalektik ilişki kurabilme; tarihsel uzlaşının unutma eğilimine karşı hatırlama; dile getirilmemiş/getirilemez olanı dilin/anlatının sınırlarından, boşluğa/yokluğa adeta biçim vererek yeniden "dillendirme" kapasitesi; yitip gidenlere/kayba karşı sorumluluk bağlamlarında Türk Edebiyatı bünyesindeki biricik tanıklık örneği olduğu ileri sürülebilir. Sevim Burak estetiğini tarih-siyaset-etik-estetik ekseninde yeniden düşünmek bu yönüyle yalnızca edebiyat ve sanat alanına değil; Türkiye siyasi tarihine, geçmişe ve şimdi'ye farklı bir perspektiften bakabilmenin estetik üzerinden imkanlarını açabilecek niteliktedir.

Tanıklık Sevim Burak metinlerinde iktidarın çöküşü ve/veya devrinin anlatısında, onun aracılığıyla, onun anlatısının detaylarında, bir tehdit biçiminde dile yansımasında; bakışa sunulan sahnenin fonunda; bu fonun imgelerinin giderek eksilen, silinen, yok olan isimlerinde/resimlerinde, bir türlü bütünlenemeyen anı parçalarında; tarihe adını bir biçimde geçirmişlerin gerçek/kurmaca isimlerinin/dillerinin ilişiğinde harflere dönüşmüş ve giderek eşyaların sessiz anlatısında görünmezlikleriyle, adeta bir duyumsama olarak sessizliklerde, imgelerin parçalı yansımalarında ortaya çıkar. Novotni Bahçe'sinden Cumhuriyet Menekşe Bahçesi'ne, Lebon'dan Divan Pastanesi'ne bir isimden diğerine geçişteki mesafede; köşklerin eski sahiplerinden yeni sahiplerine geçişteki dilde, kültürde, estetikte, mimarideki mesafede; geriden kalanların sesinin, görüntüsünün ardında/altında kalan, hatırlama ile unutma arasında salınan boşluktan gelen ses/sessizlikte duyumsanır.

Sevim Burak, belli bir zaman kesitinden, onun çerçevesi dışında kalanı, yine onun içinden açar. Sahne üzerinde tarihsel/kişisel dönüm noktalarına yerleştirilmiş oyun kişilerinin – mekân, isimler, eşya, dilin kendisi – jestlerine, seslerine "dışarıdakinin sessizliği" sızar. Sessizliği bir sızıntı olarak sesin, konuşmanın, dilin çatlağına yerleştirerek *çifte anlatı* yaratır Burak. Burak'ın ses ve sessizliği, hatıra/günce ile unutuşu birlikte taşımak üzere oluşturduğu anlatı formunda; parçalı, yan yana ancak birbirine uzak anılar birbirine eklemli şekilde, hatırlananın içinden unutulmuşun tanıklığını yapar.

Anlatının çifte yapısında yazarın yakın tarihine tanıklığı ile kendi zamanına tanıklığı (değişen moda, dil, eşyalar – taşıtlar) birbirinin içine geçer. Anlatı, geçmişin soluk sahnesinden şimdiki zamana doğru, geleceği içinde taşıyarak edebiyat ve tarihin kesişim noktasında, arasında kurulur. Belleği dağılmış, yok olmuş olanların silik, suskun anı parçaları; içinde bulunduğu zamanın ruhuna uyumlanmak üzere belleğini/kimliğini yeniden inşa edenlerin, kendilerine kabul edilir, saklanabilir hafıza kayıtları üretenlerin bıraktığı izin içinde yakalanmak hatırlamak/hatırlanmak/hatırlatmak üzere anlatıya dahil edilir. Hayaletler, hayaletsi olanlar; kabuk imgeler aracılığıyla anılıp duyumsatılarak, yazarın "vekil" tanıklığında mevcudiyetleri teslim edilir.

Yazar olarak Burak, aynı oyunlarının kahramanları gibi tarihin bir döneminde olup bitmiş, sırra karışmış bir gizin izini sürer gibidir. Yazarın gizin izini sürme, açığa çıkarma yöntemi paradoksal biçimde metnin gizini yaratır: Yok olanların, göçüp gidenlerin; ismi, namı değişenlerin, hep bir başkasına dönüşenlerin gizi Burak'ın üslubunu kuran biçimsel muğlaklık aracılığıyla açığa çıkabilir ancak. Sevim Burak'ın kendisi de dokuduğu malzeme de bilhassa gizlendiği yerden görünür/duyumsanır.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio: **Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar**, çev. Ali İhsan Başgül, Ankara, Dipnot Yayınları, 1999.

Agamben, Giorgio: **Çıplaklıklar**, çev. Suna Kılıç, İstanbul, Alef Yayınları, 2017.

Ahmad, Feroz: **Modern Türkiye'nin Oluşumu,** çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1995.

Amery, Jean: **Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri**, çev. Cemal Ener, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

Arendt, Hannah: "Önsöz: Walter Benjamin 1892-1940" **Walter Benjamin Kitabı Seçme Yazılar**, haz. ve çev. Tunç Tayanç, Ankara, Dipnot Yayınları, 2018.

Aslan, Umut Tümay: "Çocukluğun Zamanı: Yurt, Kazı ve Hafıza", **Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020**, ed. Eylem Ertürk, Sevim Sancaktar, Hafıza Merkezi, 2020.

Aydın, Yıldız., Vardar, Özlem: "Ebedi Göçer: Medea", **Göç Konferansı 2017 Seçilmiş Bildiriler**, yay. haz, Ali Tilbe, Sonel Bosnalı, v.d., Transnational Press London, 2017.

Bakçay, Ezgi "Walter Benjamin'de Diyalektik İmge ve Montaj İlkesi', **e-Skop Sanat Tarihi Eleştiri** e-bülten, 2019 (çevrimiçi) https://www.e-skop.com/skopbulten/walter-benjaminde-diyalektik-imge-ve-montaj-adresinden16 Ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

Benjamin, Walter: **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Benjamin, Walter: "Walter Benjamin Kitabı: Seçme Yazılar", ed. İbrahim Yıldız, Bora Erdağı, haz. ve çev. Tunç Tayanç, Ankara, Dipnot Yayınları, 2018.

Bilge, Ulaş: “Mnemosyne ve Mneme’nin İzinde: Mnemoteknik”, **Posseible Düşünme Dergisi**, sayı: 17, s. 37-49, 2020.

Burak, Sevim: **Afrika Dansı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Burak, Sevim: **Yanık Saraylar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Burak, Sevim: **Ford Mach I**, haz. Nilüfer Güngörmüş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Burak, Sevim: **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Burak, Sevim: **Sahibinin Sesi**, İstanbul, Adam Yayınları, 1982.

Burak, Sevim: **Palyaço Ruşen**, İstanbul, Nisan Yayınları, 1993.

Burak, Sevim: “Yanık Saraylar-Demir Özlü’ye Cevap, Hikaye ya da İmge yada Tansık”, **Yeni Dergi**, sayı: 19, Nisan 1966, s. 300-305.

Burak, Sevim: “Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor”, **Kitap-lık**, sayı: 71, Nisan 2004, s. 98-105.

Badiou, Alain: **Fransız Felsefesinin Macerası**, çev. P. Burcu Yalım, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

Cassin, Barbara: **Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?**, çev. Seçil Kıvrak, İstanbul, Kolektif Kitap, 2018.

Çeber Toksoy, Duygu: “Anneyi Kusmak: Kristevacı İğrençlik Üzerinden Sevim Burak’ın ‘İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar’ Adlı Oyununda Göçün Dili”, **Göç Konferansı 2017 Seçilmiş Bildiriler**, yay. haz, Ali Tilbe, Sonel Bosnalı, v.d., Transnational Press London, 2017.

Derrida, Jacques: **Platon’un Eczanesi**, çev. Zeynep Direk, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2014.

Derrida, Jacques: **Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal**, çev. Alp Tümertekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.

Didi-Huberman, Georges: **Grizunun Kokusunu Almak**, çev. P. Burcu Yalım, İstanbul, Lemis Yayınları, 2022.

Felman, Shoshana: **Testimony: Crises Of Witnessing In Literature, Psychoanalysis, And History**, Routledge, 1992.

Felman, Shoshana: "A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law", **Yale Journal of Law & the Humanities,** Vol. 13: 241, 2001. Art.9

Foucault, Micel: **Rezil İnsanların Yaşamı**, çev. Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2021.

Güçbilmez, Beliz: "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak"ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses"in Temsili", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı: 16, 2003, s. 4-17.

Güllü, Adnan "Mübadelenin Hüzün Yüklü Gemileri", (çevrimiçi) https://www.mavididim.com.tr/mubadelenin-huzun-yuklu-gemileri adresinden 16 Ağustos 2024 tarihinde alındı.

Güngörmüş, Nilüfer: **A'dan Z'ye Sevim Burak**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.3-57.

Gürbilek, Nurdan: **Sessizin Payı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

Halbwachs, Maurice: **Kolektif Hafıza**, ed. Levent Ünsaldı, çev. Banu Barış, Ankara, Heretik Yayınları, 2017.

Heidegger, Martin: **Sanat Eserinin Kökeni**, çev. Fatih Tepebaşılı, Ankara, De Ki Yayınları, 2011.

İzmirli, Mübeccel: "Sevim Burakla Söyleşi - Büyük ve Güzel Olan Yaşamdır", **Yeni Ufuklar Dergisi,** Sayı: 167, Nisan 1966, s. 57-62

Kuru, Ali Şahan: "Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri: Aby Warburg ve Pathosformel Sanat Tarihi", **Art-e Sanat Dergisi**, sayı: 19, c. 10, Mayıs/Haziran 2017.

Nichanian, Marc: **"Edebiyat ve Felaket"**, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, İletişim Yay., 2011.

Nişanyan, Sevan **Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi**, 2012-2017. (çevrimiçi) adresinden https://www.nisanyansozluk.com/kelime/%C5%9Fahit 16 Ağustos 2024 tarihinde alındı.

Ortaylı, İlber: **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul, Hil Yayınları, 1995.

Rancière, Jacques: **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

Rancière, Jacques: **Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

Sayın, Zeynep: **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

Warburg, Aby: **Atlas Mnemosyne**, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2010.